

Ratni i poslijeratni britanski film

▣ Rat je pogodio britansku filmsku industriju usred njene najteže krize. Istovremeno je rat stvorio pojačanu posjetu bioskopima. Bioskopi su čak i za vrijeme njemačkih vazdušnih napada ostajali otvoreni i ispunjavali su jednu važnu funkciju – jačanje kolektivne volje za otporom. Pri tome su domaći filmovi stekli prednost u odnosu na američke, koji su, proizvođeni daleko od ratnih događaja, vodili manje računa o naročitim potrebama publike u Velikoj Britaniji. Ako je između 1942. i 1944. izgledalo da se britanski film pod pritiskom rata obraća dotle marginalizovanim grupama (slojevima) i njihovim stvarnim brigama, sa reprezentativnim filmovima *Rida*, *Lina* i *Olivijea*, koji su nastali između 1944. i 1949., došlo je do potpunog vraćanja građanstvu, uključujući i njihove teme i junake. Negrađanske egzistencije pojavljivale su se kod *Rida* i *Lina* ponovo isključivo u vidu pitoresknog, kao anarhični autsajderi »dobrog« društva. Samo je pripadnicima građanstva kod *Lina* ukazana čast da budu podvrgnuti psihološkoj analizi.

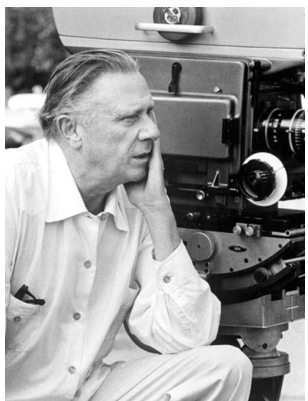
ratni dokumentarni film



▣ Najznačajnija ličnost među britanskim dokumentaristima, vjerovatno i među britanskim rediteljima uopšte, bio je **Hamfri Dženings** (1907-1950), nadrealistički slikar i pjesnik, koji je 1934. pristupio Grirsonovom timu. Formalno, Dženingsovi filmovi potiču iz britanske dokumentarističke tradicije. U *Slobodnom vremenu* (1939) Dženings poetski snažno opisuje proleterku i malograđansku Englesku, saosjećajno, ali i bez prikrivanja, kako radnici jednog industrijskog grada u sjevernoj Engleskoj koriste svoje slobodno

vrijeme. Do kraja rata Dženings je snimio sedam filmova u svojstvu reditelja. Najbolji među njima bili su posvećeni temi koja inače nije nigde, čak ni u najboljim dokumentarnim filmovima drugih reditelja, doživjela tako vjerodostojno uobličavanje: *Riječi za bitku* (1941), *Srce Britanije* (1941) i *Slušajte Britaniju* (1941) bili su kratke reportaže koje su pružale presjek ratom uslovljenih životnih prilika engleskog naroda. Poslije komercijalno obojene *Priče o Lili Marlen* (1944) Dženings se sa *Dnevnikom za Timotija* (1945) vratio filmu presjeka i prikazao Englesku posljednjih mjeseci rata, filmu u kojem je pokazao da su u engleskim koncertnim salama za vrijeme rata svirali njemački kompozitori.

povratak građanstvu



Kerol Rid

Dejvid Lin

Lorens Olivije

▣ Nakon 1944. i igrani film u Engleskoj popustio je izričitom odbijanju publike da se pozabavi aktuelnim problemima. Ponovo su ušli u modu kostimirani filmovi i »šlageri«. Adaptacijama poznatih romana i pozorišnih komada data je prednost u odnosu na originalna scenarija. Međutim, samo su malobrojni reditelji uspjeti da stvore djela umjetničke vrijednosti. Među njima su se isticali Kerol Rid, Dejvid Lin i Lorens Olivije.

▣ **Kerol Rid** (1906-1976), bivši pozorišni glumac, do izbijanja rata snimio je ukupno devet filmova. Tri filma koja je režirao između 1947. i 1949 – *Bjegunac* (1947), *Pali idol* (1948) i *Treći čovjek* (1949) donijela su mu svjetski ugled, ali su ukazali i na njegove limite. *Bjegunac* i *Treći čovjek* su trileri sa slabom vezom sa epohom, ali i *Pali idol*, za koji je (kao i za *Trećeg čovjeka*) scenario napisao Grejem Grin. Atmosfera i stil tih filmova su se orijentisali prema

»crnom realizmu« predratnog filma, prema Karneu, Fordu i Langu. Njihovi junaci su usamljenici: proganjani irski borac za slobodu u *Bjeguncu*, preprodavac penicilina u *Trećem čovjeku* i dijete u *Palom idolu*. Kritika društva u njima je shematska. Junaka okružuje atmosfera puna simbola: Džonija Mekvina u *Bjeguncu* zvona podsećaju svakih četvrt časa na prolaznost svega ovozemaljskog, i kada umire, snijeg prekriva grad »kao mrtvački pokrov«. Jedna mačka prati prvu pojavu Harija Lajma u *Trećem čovjeku*, a kanalizacione rešetke razdvajaju ga na kraju od slobode. U svojim kasnijim filmovima Rid ponavlja teme i forme svoja tri posleratna filma, a da nikada nije dosegao njihovu stilsku čvrstinu.

▣ **Dejvid Lin** (1908-1991) radio je dugo godina kao montažer. Film *Borimo se na moru* (*In Which We Serve*, 1942) je od svih britanskih ratnih filmova bio najkonzervativniji: on je slavio potvrđivanje davno ustanovljenog klasnog poretka pod pritiskom rata. U *Kratkom susretu* (*Brief Encounter*, 1945) ono što je ljubavnoj drami između dvoje provincijalaca obezbijedilo prvobitnu uvjerljivost jeste bogatstvo nijansiranja koje Lin izvlači iz minimuma radnje i lokaliteta: psihološke nijanse u držanju oba protagonista u miljeu male varoši. Film u svom toku ukazuje na konformizam svojih junaka, koji se samo potajno bore protiv konvencije, a zatim se utoliko sigurnije vraćaju pod njeno okrilje. U igri glumaca koji se kreću kao u kavezima, film dovoljno odaje nespokojsvo i muku pojedinca koji svoje bolje mogućnosti nazire samo kao sjenke. Lin je neposredno nakon rata snimio dva filma na osnovu Dikensovih djela: *Veliko očekivanje* (1946) i *Oliver Twist* (1947). I u njima se, paradoksalno, manifestuje odbrana društvenog poretka: dikensovska društvena kritika se utapa u veličanje viktorijanske Engleske i tako neutrališe. Kao i Rid, i Lin je u kasnijim godinama postao imitator svojih velikih uspjeha. Filmom *Most na rijeci Kvaj* (1957) u Linu trijumfovao apologet britanskog načina života nad nekadašnjim opisivačem običaja i ljudi. Pomenimo i njegove značajne filmove iz zrele faze: Lorens od Arabije (1962), Doktor Živago (1965.) i Put za Indiju (1984).

▣ **Lorens Olivije** (1907 – 1989) svoj prvi film režirao je 1944., kada je već bio ugledni pozorišni glumac i reditelj, i imao za sobom petnaestogodišnje filmsko iskustvo kao glumac. I kasnije je radio uglavnom na pozornicama Njujorka, Londona i Stretforda i češće je stajao pred kamerom nego iza nje. I

u filmovima koje je sam režirao igrao je glavne uloge. Filmska režija za njega nije predstavljala neku djelatnost koja bi se bitno razlikovala od rada u pozorištu, već je njegov nastavak drugim sredstvima: u filmu je gledao tehničko sredstvo čijom bi pomoću mogao da riješi neke probleme koji su mu se postavljali na pozornici. Njegovi filmovi predstavljaju razračunavanje sa scenom panorame, slično kao što su to drugi reditelji dvadesetog vijeka sprovodili u pozorištu. To se najjasnije vidi već u njegovom prvom filmu *Henri V* (1944). Film počinje vožnjom kamere preko (modelom predstavljenog) Londona u doba Šekspira i završava se u dvorištu neke elizabetanske krčme: baš tu počinje predstava *Henri V*. U stvari, film ne prikazuje komad, već njegovu predstavu. Taj okvir Olivije ponovo razbija kada realistički rekonstruiše bitku kod Azenkura. On je time slijedio Šekspirov poziv gledaocima da sebi predstave bitku. Ne destruirajući tekst komada, Olivije je u kontekst pozorišne predstave stavio izvanredne »filmske« sekvence, koje nijedna pozornica na svijetu ne bi bila u stanju da prikaže. U *Hamletu* (1948) Olivije nije slijedio primjer svog prvog filma. Ovoga puta je pokušao da Šekspirov tekst »čita« kao filmski rukopis. Oko junaka je sagradio konkretni Elsinor koji leži na pravom moru. Brižljivost kojom je dekor izrađen i registrovan kamerom (Olivije je radio pomoću dublinske oštine), nerijetko je u „sukobu“ sa Šekspirovim tekstom. Po Gregoru i Patalasu, to je Olivijeov najslabiji film rađen po Šekspiru. U *Ričardu III* (1955), naprotiv, nije težio nekoj »filmičkoj« transpoziciji, nije tražio nikakva rafinirana dejstva kamere kao u *Hamletu*, a izbijanje na teren bojnog polja se događa sa manje žestine nego u *Henriju V*. Gledalac može ponovo da se osjeća kao u parteru pozorišta. Neke nijeme sekvence u Olivijeovom *Ričardu III* spadaju više u domen pantomime nego filma. One obrazuju vizuelne poente scenskog dijaloga.