

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0.

Разговор са Лорданом Зафрановићем

Разговор вођен током скупа Филм и књижевност 2.0 (уредници др Марија Грујић и др Кристијан Олах) одржаног 27–29. новембра 2023. у Институту за књижевност и уметност.

Бојан Јовић: „Драге колегинице и колеге, поштоване даме и господа, настављамо са прослављеним гостима, изузетним филмским ствараоцима и интелектуалцима са простора наше бише домовине. Јуче смо као госта имали Слободана Шијана, са нама је данас још једна жива легенда, а то је Лордан Зафрановић. Свако ко је иоле пратио нашу културну сцену зна ко је Лордан Зафрановић и који су филмови који су га уврстили у наше синеасте без којих се не може замислити размишљање о култури ових простора. Господине Зафрановићу, поздрављам Вас, захваљујем се што сте нам учинили част да budete наш гост. Имамо довољно времена за разговор, и о научном аспекту и о томе како је и на који начин књижевност утицала и на Вас и на Ваше формирање, и оно по чему сте свима нама у памћењу и у свести – на Ваше кинематографско дело.“

Лордан Зафрановић: „Поздрављам овај цијењени скуп... Овде је, прије почетка овог разговора, спомињана домовина, додуше бивша, али шта да се ради. Ја бих почео с том домовином, јер је домовина везана за језик, и волио бих да разговарамо о том језику, односно два језика. Један је овај којим ми говоримо и споразумијевамо се, а други је филмски језик којим гледамо и осјећамо. Баш ћемо тако покушати да уобличимо, такозвани матерњи језик, књижевни језик и овај други који се зове филмски језик, и тај процес претварања тог првог језика у други језик. Ја сам човек без домовине већ 30 година. Лутам негдје по Европи у једном празном простору и врло тешко се сналазим зато што су домовине данас искључиви продуценти који преко својих, врло често, идеолошких критерија одабирају ауторе и дају лову. Нико не мари, нити одговара за резултате. Ако не припадате таквој домовини, онда нема ни језика, а нема, богами, ни филма. Филм је доста скупа умјетност. Средства се у цијелој Европи

добијају искључиво из домовина којој припадате. Ако немате домовину, онда немате ни филма. Тридесет година нисам радио филм иако сам у свим тим земљама гдје сам дуже боравио слао сценарије. Добијао сам изванредне рецензије, али и одбијање од стране комисија које су увијек имале једну те исту завршну реченицу: да то није њихова тема, да је то тема Балкана која нема никакве везе са земљом у којој сам предао свој сценариј. Послије вишегодишњег одбијања коначно ме је примила друга домовина, Србија, која је некада и била моја домовина, и коју сам одувијек осјећао као своју. А зашто је осјећам као своју? Зато што говоримо истим језиком. Језик је нешто што је више од комуникације. Ми смо сви састављени од језика, цијели наш организам је језик. Нашалит ћу се – тако је и у сексу, извору живота. Како сам путовао по свијету, кад сексате са странкињом, као да сексате кроз паус папир, а кад сексате с нашом, из наших домовина, онда је то раскош невиђена. Можете не проговорити ниједну ријеч, али то је нешто друго. То значи да је језик све, па бисмо одатле некако и почели. Језик је основа комуникације. Ја ћу вам само прво причати како настаје филм од једне мале испричане идеје. Ево овако... Ви и ја се нађемо у некој кафани, ви ми испричате неку причу, ја кажем: „То би био добар филм. Богати, да ли бисте написали ту идеју на пола стране?“ Само смо ви и ја ту. Онда ви то напишете, књижевно, наравно. Пишете тако да неко то чита касније. Онда ја одем код неког продуцента и кажем: „Види, ово било би занимљиво, прочитај, молим те.“ Опет комуникација преко језика. Онда он то прочита. Он каже. „То би било добро, шта би ти требало?“ Треба један писац. Укључује се писац, долази Мирко Ковач из Београда у Загреб. „Од овога треба направити филм. Да ли си ти спреман да пишеш сценариј?“ Он каже: „Јесам али требам још једног човека, драматурга, да позовемо нашег пријатеља драматурга Филипа Давида.“ Онда допућује и он. „Па, шта вам још треба?“ Сад нам треба мјесец дана да одемо на неко пусто мјесто, да напишемо тај сценариј. Опет је језик. „Шта вам треба још?“ Хонорари, треба неки рентакар да обиђемо та мјеста где ћемо смјестити тај догађај. Тако се за мјесец дана вратимо с написаним сценаријем. Долази припрема за снимање. Сад се већ укључују и други људи, сценограф, костимограф, организатор на челу с Бранком Лустигом. Већ је то једна група од 20-ак људи. Онда долазе глумци и то је већ 180 до 200–300 људи. Идемо на терен, снима се филм. Онда се то прошири на разне комисије које то гледају, једна огромна количина људи која критички с истим језиком анализира филм, који се с тим језиком не може ни објаснити али комуницира, који пут врло опасно и опако. А онда, кад се филм финализира, укључује се домаћа публика, а потом и свјетска. Филм се приказује... Кина, телевизије, милијуни гледалаца се укључују и то постаје нешто опће, велико и познато... А почело је од једног разговора у кафани између двоје људи. Преко језика смо дошли до једног великог дела. Сада, врло интересно,

наравно, сценариј. Ја сам сценариј обично радио с књижевницима. Зашто сам радио с књижевницима? Зато што књижевници имају стил и могу да претворе сваку ситуацију будућег филма у књижевни језик. Зашто књижевни? Зато што та наша сценарија читају разне комисије. Комисије исто тако не знају тај филмски језик, него су чланови обично бирани из неких кругова културе, те је било композитора, сликара, музичара, било је људи из разних професија, литерата, итд. Најбоља комуникација, заправо једина могућа комуникација је преко књижевног језика, преко сценарија, који је књижевна категорија. Док сам радио у Југославији, моји сурадници су мање-више увек били стални, моји пријатељи књижевници Мирко Ковач, Данило Киш, Филип Давид и филмски естетичар Ранко Мунитић и стално сам им говорио да је ово шта пишу сценариј, за мене нужно зло. Јер, морамо преко сценарија с књижевним језиком и са стилем у књижевности, преко заводљивих реченица језика, оно што је готово надреално, неописиво, нереално, да претворимо у неку одређену реалност, да би тај будући читалац тог сценарија то доживио као неку слику. Међутим, кад бисмо добили коначно средства за филм од разних спонзора и државних фондова, онда смо тек схватили да тај сценариј који је прошао читања треба да претворимо у филм. Све те заводљиве књижевне ситуације треба претворити сада у конкретне слике. Треба избацити све те књижевне украсе, сва та чуда која су била помагала да би се ствар читала и да би се дочарало све оно шта ће се у филму евентуално видјети и чути. Треба створити филмску реалност простора и времена. Ево вам један примјер. Писац, рецимо Ковач, напише једну једноставну реченицу у сценарију: „А онда је Груз био бомбардиран.“ Груз је дубровачка лука. Да би се та реченица реализирала, потребно је страховито много знања, времена и средстава које ми нисмо имали; па сам ту реченицу реализирао са свечаним столом те дубровачке госпарске обитељи, преко трешње и тог истог стола, са звуковима бомбардирања. Хоћу вам казати како су у сценарију неке најједноставније ствари страшно заводљиве и, покоји пут, немогуће их је пребацити на филм. У оно вријеме ми нисмо имали ове могућности које данас има дигитални систем, с триковима и чудима, који су дошли тако рећи до савршенства. Данас је то много лакше направити, рецимо неки необичан сан, што је у ранијим технологијама било готово немогуће. И то претварање с тог литерарног сценарија у филм, јер увијек је сценариј литераран, то је један од најтежих поступака. То значи да прелазите из једног језика у потпуно други. Филмски језик је заиста спецификум. Он је готово, ту и тамо, неописив, осим што се за сураднике као што је сценограф, костимограф, камерман, итд. описује строго оно шта ће бити радња, шта ће бити на сету, а без чега је немогуће снимати. Оно што остаје у том сценарију од књижевног је дијалог, јер лица комуницирају и језик се зато употребљава. Наравно, може се с глумцем моделирати та врста језика, али суштина

остаје, она из књижевног дијела сценарија, док се све стало заиста мијења и прилагођава стварности, а не више описима из сценарија. Нема више описа, готов је опис, опис је то што смо добили на слици. Значи пронашли смо мотив, пронашли смо ову собу, ова соба је таква каква је, ви јој додајете неке ствари како вам треба. Углавном, све скупа је реално, више нема описа, сад је језик потпуно други. У том језику имате организирано трајање кадрова, као и организирано вријеме и простор који је реалан, а тога нема у литератури. То претварање једног језика у други, сасвим је једна нова новцата ствар коју морате направити у књизи снимања. Књига снимања има неких литерарних ситуација, али је сведена на оно најбитније и она више нема књижевних украса, нема неких књижевних ситуација, нема метафора, нема никаквих ствари које књижевни језик има. У томе је и тешкоћа, али и сва драж. Тај процес је јако напоран, али је зато врло стваралачки. Можете да претварате ту књижевност у слике, можете одређене ствари додавати. Асоцијације добију нову асоцијацију која је филмска, која је приказ који је необичан, диже те то до неких висина за које литература није спремна, итд, итд. То је за мене био један страховито важан момент јер ја сам чисти филмација. Почео сам јако рано. Нисам имао ни 17 година кад сам направио први кратки филм. Доле у Сплиту био је кино-клуб. Имали смо једно кино које се звало „Стари град“ у центру Диоклецијанове палаче у којој смо добијали из Југославенске кинотеке филмове и сваког понедељка гледали комплетни неми филм, погледали смо касније почетке и звучног филма, па неореализам и уопште све шта је вриједило ми смо погледали. Кад сам дошао на Академију у Праг, више нисам требао да гледам те кинотечне филмове, који су иначе нужни студентима да би се упознали са свим оним што се пре њих на филму дешавало. Тако да сам апсолвирао, већ у најранијим годинама, филм као посебан медиј; као нешто што нема никакве везе с другим уметностима иако користи елементе: књижевности, сликарства, музике. Како уједињује, а тиме и поништава те уметности, филм је један посебан медиј који има специфичних органских ствари, које су посебне и потпуно непоновљиве у било којем другом медију. Зато је филм још увијек жив и ја вјерујем да ће преживјети и ове кризе дигиталне технологије, итд.

У својој каријери радио сам с неколико изузетних, великих личности. То је Мирко Ковач, у првом реду. Скоро 20 година претварали смо његове романе у филм. Једна од првих ствари које сам с њим радио је по његовој приповеци „Мате Ђапић, тешкаш“. Направили смо филм *Муке по Мати*, филм који је изазвао много полемика и ужаса. Доста смо га слободно направили у кинематографији ненавикнутој на такве ударе. Било је много великих проблема, али смо због бокса и секса у филму имали много гледалаца у Југославији. И добили смо одмах нове паре, баш за филм *Окупација у 26 слика*. Тај

филм направили смо по приповеци, односно, по танким мемоарима Мате Јакшића. Он је био један интелектуалац, дуго је био директор Летњих игара у Дубровнику. Направио је једну књижицу која се звала *Дубровник 41*. у којој је описао комплетно ово што сте гледали у филму, ако сте га гледали. Онда се ту као драматург укључио и Филип Давид. Изузетан драматург. Радили смо углавном у хотелу „Аргентина“ у Дубровнику, по мјесец дана бисмо сви били заједно. Филипа Давида, драматурга и нашег пријатеља, увијек смо зезали говорећи да кад би он предложио неке промјене у сценарију и кад би те промјене израдили обрнуто него што је он предлагао, настала би изванредна сцена. У раду би нам се прикључио и филмски естетичар, можда и највећи на овим просторима, Ранко Мунитић, који је исто тако с нама дискутирао о сценаријима. Сви ти сценарији, за које мислите да су настали лако, плод су једног крвавог рада, крваве анализе. Долазио је и Данило Киш, који је опет собом носио један врхунски хумор. Готово све филмове сам радио са њима. Било је јако забавно тих година. Тако је настао сценариј с којим смо прошли у једно време које је било доста либерално, то је 77/78. година, и израдили филм који је касније прошао цијели свијет, итд.; а све то је било на темељу те кратке, мале историјске приповијести о Дубровнику из 41.

Касније смо адаптирали знаменити роман Мирка Ковача *Врата од утробе* у сценариј *Вечерња звона*. Шта је предност романа? Кад радите адаптацију романа, предност је то што је једна енергија, једна цјелина већ у роману, што су ликови већ обликовани, фантастично путују кроз тај простор и то вријеме, што су ликови који се са њима сударају и њих обликују већ ту, што је већ мање-више све готово. То ми је био најлаганији посао уопће у послу којим се бавим већ 64 године. На основу сценарија, по истом поступку, настао је потом филм *Вечерња звона*, те сам и ту добро прошао. То је филм који се бави појединцем унутар велике епохе од 1926. до 1948/49. То је једна велика епоха која пролази кроз личности, која меље, убија, да би га на крају убили. То је била једна сретна околност да сам се сусрео с једним романом и послом претварања романа у филм, обликовања и пребацивања литературе у филмски језик, што је за мене било лаганије него израђивати оригинални сценариј. У оригиналном сценарију морате све почети из почетка, од малог зрнца, од разговора у кафани, онда се то мора проширити на нешто што би могло да занима широку публику, и то не само у домовини, него и у свијету. Ми покушавамо направити, бар ја настојим, поред експеримената који су везани за специфичност филмског медија, да направим филм за публику. Ми смо у Прагу учили на који се начин прави филм за широку публику. Кад сте професионалац, онда вам кино мора бити закон. Кад идете у кино, на улазу је благајна и ви морате платити карту да бисте ушли у салу. Онда идете до своје столице, тамо сједнете, фино, раскошно; и сад овај горе с тог, како га зову,

„сребрног платна“, мора да вам сервира неки догађај тако да кад изађете из кина кажете: добили смо више него што смо платили. То је наш занат. То је нешто на што морамо пазити јер је поврат лове од наших филмова врло битан да бисте добили средства за нови филм. Наравно да морате пазити, бар ја то чиним, да то ипак буде особни филм али с елементима да га гледаоци прихвате масовно, не само у домовини, него и ван ње.

Трећа ствар која је јако важна: филм треба да траје стотине година. То значи да морате, с једним осјетилом од горе, из задњег дијела мозга, мислити на будуће гледаоце. То значи, не смете да будете банални јер за сто година кад буду гледали тај филм, ви ћете представљати неку цивилизацију. Кад се буду вратили у године у којима ми сада живимо, знаће да нисмо били глупи, да нисмо банализирали филмски медиј, да нисмо банализирали ништа, него да смо ипак ишли у неком правцу развоја, да смо били значајни унутар тих историјских промјена. Тако да морате пазити да ипак филм остаје јер филм је намењен и за генерацију која ће тек доћи; све мора бити унутра. Страшно је важно на то мислити једним дијелом мозга.

Ево, ми смо управо завршили снимање филма *Златни рез 42*. Диклићев и мој сценариј који се звао *Дјеца Козаре*, претворио сам у нешто друго, дигао га на неку другу степену сувремености, али сам оставио основу. Екипа је једна страховито велика маса. Рецимо, само је било 187 глумаца, а екипу је чинило још скоро 200 људи. Да бисте радили филм, морате бити ауторитет. А зато што је филм скуп свих тих умјетности, морате добро познавати литературу, морате познавати сценографију боље него сценограф, морате познавати костимографију боље него костимограф. Филмски ствараоци су комплексне личности. Морате познавати музику изванредно, али баш изванредно, да бисте могли композитору казати прецизно тачно што треба да напише. Морате познавати сваку од тих музичких периода, најбоље представнике, пуштати му плоче, итд. Тако да је то професија која уједињује готово све што је познато о умјетности и не смете имати рупу; да вам нешто не подвале. То су све ствари које су страшно важне. Значи, морате бити једна комплетна личност која управља са скоро 350 људи; и то 350 људи из разних крајева с којима треба да направите нешто заједно, а то можете само одређеним ауторитетом. Јер ако имате неку рупу, одмах ће вам је открити као ријека која тражи ту рупу и све ће почети да вам се распада. Значи, једноставно морате знати. Ја сам студентима увијек говорио: учити, учити, учити – шта је рекао друг Лењин. Отприлике сам хтео само то, ако имате нека питања, ја бих врло радо одговарао.“

Бојан Јовић: „Моје следеће питање за Вас: пре него што сте почели да професионално синмате, прво сте похађали неке друге школе, и то је занимљиво с обзиром да до филмске режије неке наше

велике режисере неретко воде околишни путеви, Жику Павловића, Слободана Шијана... Студирали сте Педагошку академију, књижевност и сликарство, али ме занима кад сте схватили, и из ког разлога, да је филмски израз тај коме ћете се посветити. А као школован човек, систематски читалац књижевности, неко ко има ликовно образовање можда те медије или слабије или никако користите. Другим речима, постоји врло мали ако и икакав обим Вашег писања, углавном су то интервјуи или чланци, али импулс да стварате филмски прво и последње, све остало је у другом плану. Када сте знали, и зашто, да је тај филмски израз заправо ваше животно опредељење?“

Лордан Зафрановић: „То ми је касније користило, у средњој школи сам студирао бродоградњу. Бродоградња је била за мене занимљива. Био је један предмет који се звао Теорија брода, један врло комплицирани предмет. Бродоградитељи знају да је то најтежи предмет, учи на који начин се ствара конструкција брода да би он издржао све те олује, чуда, море, како он уопће плива, како се та ребра спајају, на који начин се спајају, на који начин то чврсто стоји, итд. Брод је у основи једна мрежа конструкције на коју тек после долази оплата и ово што ви видите. Ви видите прекрасан брод, има димњак, има заставу, командни мост – а шта је изнутра, нема појма нико. Као на пример ова кућа. Шта је изнутра ове куће? Ова кућа је красна извана, има сецесију, има кипове, али изнутра је ваљда постављена тако да стоји 100 година. Тако и овај брод. Тако сам, у једном моменту кад сам почео радити аматерске филмове, то је било кад сам имао једно 17-18 година, схватио да би се филмови изнутра требали радити на исти начин. Значи, да се прво направи конструкција, па се онда стави оплата – сценариј. Тако да готово сви моји филмови имају конструкцију, тих, како бих рекао, прецизних и савршених геометријских облика. Рецимо *Окупација у 26 слика*, она је обрнути куп. Она има кружницу горе највећу, а доле има шпиц (показује). Ту је шпиц. И сад ми почињемо с оним што је најшири круг, а то је лијепи град, раскошна музика, све љепота, камен, лијепи људи, Красић, красни лијепи дечко, мачевање, чуда. И сад се то сужава, све је краће, сви су кадрови краћи, све су крупнији, све до сцене у аутобусу, која је на шпицу кад више не може да сазри, све експлодира и настане масакр. Након тога је финале и то је готов филм. Хоћу да кажем да сам из те бродоградње научио на који начин се прави филмска конструкција коју ви не видите, али је осећате због њене хармоничности јер су сва геометријска тијела страховито хармонична; нема ништа савршеније од кружнице, квадрa, трокута, правца. Има филмова које сам радио само овако – правац – сад око правца градим драму и увек иде овако равно. Кад је нека драма, онда може бити и облик трокута, кад је комедија, онда је то круг, итд... Тако да прво створим конструкцију, а онда дођу књижевници, ови о којима сам причао, и онда то они мени пуне. То је тај процес због чега сам

кренуо у филм јер, чинило ми се, филм има све те могућности. С друге стране, наравно, после средње школе, чинило ми се да ми недостаје култура. Зато сам ишао да студирам књижевност. То су још били стари професори који су били феноменални; који су волели филм, па смо разговарали с њима пуно и о филму. Имао сам срећу да ми је предавао проф. Каштеланчић, један колориста велики, можда један од најзначајнијих сликара, који ме је учио композицији и који ме је учио колору – што је најважније: боје, боје, боје. Тако да сам током те три године на Педагошкој академији научио двије битне ствари. С једне стране, нешто што припада филму – а то је слика. И, наравно, оно друго што припада исто филму – а то је дијалог, то је књижевност. Ту сам добио залет да треба да се бавим играним филмом. Онда смо почели да радимо те аматерске филмове; снимио сам преко 25 аматерских филмова. Онда су дошле понуде за професионално бављење филмом, а онда и понуда за Праг и Академију. Био сам у великој дилеми да ли ми то треба или не... Онда смо ишли у Праг. Тамо се почело учити нешто супротно него што сам радио у аматерском покрету где смо експериментирали с формом. Овде се учило само то на који начин се ради филм да би се широка публика привукла у кино и то ми је било доста тешко. Ево једног примера. Професор Вавра, један од највећих њихових режисера, живио је до недавно, до своје 102. године, био ми је пријатељ до краја живота. Били смо сваке суботе заједно на ручку у Прагу, у једној ексклузивној кавани која се зове „Лувр“. Причали смо стално о филму, он је хтио и у стотој години да прави филм. Био нам је професор играног филма. Цијели један семестар нам је тумачио, по мени небитну ствар, а то је: како се режира битка. Зора тамо, зора вамо, овде шатор, онде шатор, које боје имају ови, које боје имају ови, морају се разликовати. Кад крене први, кад крене други, кад крене трећи, кад крене четврти. То је било страшно. Морао си знати то напамет. Долазимо ја на испит, каже он: „Колега, како се режира битка?“ Сад ја причам то на свој начин. Он ме слуша пажљиво, без проблема, скоро 45 минута. Онда кад сам завршио пита ме: „Је л’ сте готови, колега? Бисте ли ви мени казали како сам Вас ја учио?“ Ја кажем: „Професоре, мене то не занима.“ Он мени – тројку. А кад добијеш тројку, онда добијеш плаву диплому, а не црвену. Црвену диплому добију они који имају све одличне оцене... И на магистарском испиту били су одушевљени с мојим играним филмом; као магистарски рад сам направио играни филм *Недеља*, прилази он мени и каже: „Колега, да ли Вам могу исправити ову тројку?“ Ја му кажем: „Не, то ће ми бити велика успомена на Вас, професоре.“ Онда сам добио ту плаву диплому али то је увијек боље него ова црвена. Е сад, зашто сам вам то причао? Кад сам у неким играним филмовима, рецимо у *Паду Италије*, кад сам кренуо снимати прву битку, сетио сам се његових ријечи и помислио: пази, није било без везе. И кад гледам неке филмове, посебно

савремене, из овог задњег рата, не зна се ко кога убија, сви су исти, не можеш их разликовати, сви имају исте униформе, говоре истим језиком, то ме изнервира.

Тако да је мој позив био одређен бродоградњом, с једне стране, и с друге уласком и првим корацима у Кино-клубу у Сплиту, захваљујући професору физике из те школе који је био председник тог клуба, а који је видео неке моје фотографије. Тамо смо положили један врло тежак курс који је трајао шест мјесеци, курс за кино-аматера, гдје смо учили од историје филма, до тога на који начин се развијају филмови, позитив-негатив. Све смо то морали научити. Одатле моја жеља да се бавим филмом. Видео сам да морам да студирам да бих дошао до филма јер је филм, како смо га ми учили на том курсу и у том аматерском периоду, једна посебна категорија, има своју естетику и не смеш га издати. Он мора бити употребљен поштено и истинито, не смије се с њиме играти. Данас се 80 посто људи с њиме игра, као да су то неке информативне ствари. Не, филм има своју драматику, има своју снагу... Радио сам много документарних филмова. У документарном филму, рецимо филм *Тестамент*, то је мој дијалог с филмом. Ја њему поставим питање и очекујем од њега одговор. А тај одговор не долази *сам*. Онда се ангажира једна група истраживача и онда они доносе мени одговоре, доносе ми доказе. Али прво ја морам поставити питање, а они се уклапају унутра. И кад измонтирам филм – добијем одговор. Мени је филм друг. Филм је једноставно жив организам. То сам хтио да кажем.“

Б. Јовић: Хвала Вам најлепше.

Приредила: Јадранка Нанић Јовановић