

mnogo ne reducira jer te srednje vrednosti predstavljaju veliku većinu slučajeva.

Austrijski fizičar i filozof Ernst Mach utvrdio je 1865. godine da se utisak trajanja vremena takođe ponaša po logaritamskom principu. Ljudsko uvo nije sposobno da registruje razlike između trajanja dva zvuka, koji se razlikuju malom dužinom trajanja a izvedenih jedan za drugim. Na primer, ako celu notu (ton) produžimo za 1/64, veoma je teško osetiti razliku čak i izvežbanom uhu, ali ako 1/32 produžimo za 1/64, to jest za polovinu vrednosti, registriranje razlike neće predstavljati nikakav problem. Iz ovoga proizlazi da primetivost razlike u vremenskom trajanju zavisi od relativnog produženja vremenskih vrednosti, a ne od objektivnog. Matematički izraz toga predstavlja logaritamska skala. Skoro svuda gde se radi o ljudskoj percepciji pojave u osnovi leži logaritamska skala ili, oprezeno govoreći, skala vrlo bliska logaritamskoj. To proizlazi iz toga što je ljudsko fiziološko i psihološko

vreme naštimovalo na određene kvalitativno različite frekventne zone.

Kod upoređivanja isključivo vrlo kratkih vremenskih vrednosti, odnosno vrlo dugih, moguće je upotrebiti i aritmetičku skalu, pošto je u tim zonama razlika nebitna. Uporedjujući pak ista vremenska trajanja koja se međusobno razlikuju isključivo intenzitetom, ocenjujemo intenzivnije kao duže.

Sva ta ograničenja i njihova prisutnost, posebno u ekstremnim vrednostima, ne eliminisu osnovnost logaritamskog zakona. Kao još jedan dokaz setimo se kako je veliku ulogu imalo u muzici uvođenje ravnometerno temperovanog sistema. Proporcija 1:2 je osnova proporcija u sferi trajanja zvuka, takođe u sferi visine (oktava), u tempu, a i u većim elementima filma.

Pobrojaču neke konstitutivne elemente filma koji, kao i vreme, imaju u svojoj osnovi logaritamsku skalu:

– jačina zvuka

- jačina svetla
- spektar (oktava) boja (crvena-ljubičasta)
- segmentacija filmskog prostora na planove
- tempo (metronomska skala) u slici i zvuku
- visina muzičkih tonova
- trajanje muzičkih tonova
- trajanje pokreta u slici
- trajanje kadrova
- trajanje većih filmskih elemenata

Možemo dakle zaključiti da je svuda logaritamska skala odgovarajuća i najpogodnija.

Ona je osnova za stvaranje metoda koji omogućuju precizno strukturiranje činilaca filmskog dela različite prirode i porekla u jedinstven monolitni sistem.

Napomena:

* v. N. Dragović, „Antropometrička hronotopija „Kinetika“, „Ritam“, „Tempo“, Filmske sveske (Beograd), 4. 1984.

istorijsko vreme u filmu

rediteljske beleške

boro drašković

Današnji čovek filma se, u izvesnom smislu, prema istoriji, ne odnosi drukčije nego što se prema njoj odnosi Herodot, otac istoriografije, koji svoje delo naziva „histories apodekse“, a to u tumačenju našeg poznavaoča drevne kulture znači „prikazivanje onoga što je doznao, doživeo i proučio“.

Perzijanci su »osvojili prazan grad«: Kserks je zapalio Atinu, ali nije imao mira. „Odmah će reći zbog čega to spominjem“, veli istoriograf: *na zgarištu Akropole je ponovo nikla maslina*. Herodot posmatra svet i događaje, dajući im donekle svoju meru, oblikuje ih u znakove i značenje svoga iskustva, stavove svoje politike, on »usmerava« istoriju, na izvestan način.

Baš kao i »otac istorije«, reditelj povesne događaje uzima kao svoj sopstveni doživljaj, upotrebljava ih za dokazni materijal svojih shvatanja sveta i čoveka u njemu.

Budući da ne može da izbegne dejstvu istorije, kao ni sadašnjice, on ne može da izbegne, naravno, ni svoju stajnu tačku sa koje je obradjuje: svaki njegov kadar pokazuje njegovu geografsku i duhovnu pripadnost, njegovu ideologiju. Od nauke koja istražuje prošlost reditelj stvara sopstvenu politiku.

Istorijski je često krvlju napisani scenario. U njoj je svega previše – mrtvih, nade, vremena; film i njoj otkriva suštinu, dodaje dublji i ljudskiji smisao, »skraćenja«, dramaturgiju... Bez pamćenja urezanih u slova ili slike, ona kao da se ne bi ni dogodila!

Kao nekada antička tragedija u mitu, i u legendama, tako film i u istoriji nalazi svoj materijal. Kamera samo iseca i sažima događaje, stogodišnja krvoprolića zgušnjavaju se u sate. Godine rata i mira postaju minuti, krunski kadar vojskovođe u sekundi pokazuje njegovu veličinu ili pod njegove doktrine: u dva sata bioskopske predstave sabijena je ponekad sva tama i sva svetlost ljudskih milenijuma. Posle projekcije filma *Radanje jedne nacije*, *Predsednik V. Wilson* je rekao da je to »kao pisaranje istorije munjama«.

Skaki čovek na svoj način tumači i gradi istoriju svojom čežnjom, svojim tajanstvenim pogledom obuhvata svet: Marleov Tamerlan plače nad globusom i neosvojenim prostranstvima zemljinog žara. Ejzenštajn je katkad u ram stavlja polovinu globusa, a Tamerlana je htio da izbací iz jednog svog scenarija; sve je moguće, jedino se »iz istorije ne sme izbacivati istoriju«, poučava njegov biograf Školovski.

Umetnik u istoriji, to je osetljiv čovek u nagomilanoj sudbini svoga naroda, u njenom otkrivenom značenju.

U jednom filmu *Grafita* je istorija sveta istorija ljudske netrpeljivosti. Ejzenštajn je izrastao »preos-

mišljavajući istoriju«. *Odeske stepenice su sinegdoha razloga za revoluciju, ali Potemkin nije tek istorička figura revolucije, on je sama revolucija; u svojoj oblasti*. Na epizodi pobune posada *Potemkin* Ejzenštajn ne pokazuje samo »suštinu i značaj« revolucionarnih događaja određene godine (1905), nego i biće same revolucije, pojačavajući njen rad i dejstvo.

Leon Musinak je pisao da je *Oklopnača Potemkin* ušla u istoriju kinematografije u isto vreme kad i u istoriju revolucije. Gledaoci su osetili novi ritam: »Bitno revolucionarnom« (Kirn). Bunuel i njegovi nadrealisti posle gledanja tog filma podižu barikade; rasteruje ih pariska policija.

Istorijski je jedna beskrajna živa freska, sve je u njoj u pokretu, u rušenju i slavi: narodi i kostimi, oružje i filozofija, geografija u tom ritmu, »bitno revolucionarnom« više je nego pejzaž pre ili posle bitke.

Istorijski je kretanje i film je, pre svega, pokret. Prema E. Morenu, kretanje »uspstavlja telesnost (...) donosi neodoljivi osjećaj stvarnosti«. Od istorije, dakle, čini savremeničku.

Film je neprestano sadašnje vreme, tako je i istorija dovedena pred gledaoca, on postaje njen svedok, učesnik, tumač. Gledalac je obnovljena istorija!

Prošlost, sadašnjost, budućnost, to neprestano cepljanje istorijskog vremena, ta shizofrenija ljudskog postojanja, u filmskom pogledu na istoriju postaje dijalektična: tu su i prošlost i budućnost u dvostrukoj ekspoziciji sa sadašnjosti. Nije drukčije ni u filmu: prošlost je neprestano sadašnjost, gledačev doživljaj jamči tu mutaciju.

Nedavno je Kurt Kolbrunner, upotrebljavajući hiljadu kosičernih vojnika iz svoje hobi-zbirke, rekonstruisao za Švajcarce značajnu bitku kod Murtena 1476. Tom prilikom je pokazao da se neke vojne jedinice nisu mogle kretati onako kako je zabeleženo u povesnom sećanju.

Svetom razasutim spomenicima od raznih materijala bili bi priliku za razne ne samo hobi-obnavljanja celina bivših mrtvih događaja. Otkrivene bi, možda, bile razne nedoslednosti u »hermeneutici« istorije. Istorija često pretvara ljude u bića od mramora i željeza. Vraćajući im toplu telesnost, film pokazuje da velika dela nikad nisu činili spomenici nego živi ljudi, od krvi i mesa, sa nešto manja i mnogo vrlina. Jer, učeći od Šekspira, reditelj traži stvaraoca istočno tamno gde je on, pre svega, čovek. Tako dolazi do istine.

A istorija je filmu isto što i bilo koja druga stvarnost ukoliko »dobro utiče« na filmski negativ (isto što i mit, legenda, san, pejzaž, ljudsko lice) – ona mu je predmet obožavanja ili ironije, osnova fotografije

ničnosti, pa razinica sukoba i dramatičnost, sredstvo ubličavanja verodostojnosti, na kraju i na početku.

Film, služeći se povešću, pravi još jednu istoriju unutar emulzije, u sopstvenoj strukturi. U njemu se ona zatiče čak i kad ne govoriti o njoj.

Kamera uočava ulicu; planovi, rakursi, perspektive, objektiv upija svetlost, saobraćaj, upija ljudsku reku – to je sada ulica-dokument!

Kamera ne slika istoriju drukčije nego tu ulicu ili bilo koji drugi objekt: planovi, perspektive, dodir, »istina 24 puta u sekundi«, kako bi rekao Godar.

Poznat je slučaj onoga hrabrog snimatelja: u Čileu je do kraja snimao vojnike koji su pucali na njega dok ga nisu ubili. I u igranom filmu stvarnost »puca« u snimatelja, on joj često podleže, oduprući joj se, tumačeći je.

Ni »igrana istorija«, znači, ne bi smela biti drukčija u filmu: verodostojnost 24 puta u sekundi.

Pikasova »Gernika« je primer savladivanja istorije: boja, pokret, znaci, emocija.

Izvitoperanje zbiljanja iz najbliže prošlosti Čaplin je, kako sam kaže, učinilo skeptikom prema istoriji. »Rekao bih da umetnička dela sadrže znatno više istorijskih podataka i pojedinosti nego istorijski traktati.«

Medutim, tajna, izgleda, nije samo u istini nego i u – poeziji.

Film se obraća svom vremenu ali nalazi gledaoca i kasnije.

Smatrajući »Ivana Grozog« najvećim istorijskim filmom, Čaplin nalazi da Ejzenštajn »poetski tumači istoriju« i da je to »izvanredan način za njeno tumačenje«. Tako »najveći svetski klovni« podržava jednog antičkog filozova. Aristotel, naime, smatra da je »poezija istinitija od istorije«: »poezija više govori o opštem, istorija o pojedinačnom«. Dakle, i velika istorijska ličnost može postati dramska ličnost, a povesni događaj dramska situacija (jedna od onih surioovskih dvesto hiljadai!), ukoliko se u izabranim delima i akcijama predoče zakonitosti ljudskog dela – kroz poeziju kroz filmsku situaciju.

Film uzima iz prošlosti kao Šekspir iz Plutarha. Sadržaje i junake svojih filmova reditelji, eto, nalazi svuda, pa i u opštoj istoriji, »u pisanim i nepisanim izvorima«, baš kao što je u njima Plutarh nalazio povode za svoje životope: povest kruži u pamćenju poput krovotoka, ona je montirana memorija zajednice, ali i autoprtort onoga koji se bavi njom.

Služeći se istorijom film može da pretvori ekran u plutarhovsko ogledalo u kome gledač uporeduje i usavršava svoje osobine, ali je i nešta drugo.

Istorijski je reka nagomilane, mrtve energije sve dok za njom ne posegne živi čovek: filmska traka tad postaje novo korito, promjeni i osmišljeni tok te matice-istorije, iz emulzije šiklja nova svetlost na pruhujale ljudi i događaje.

Historia est testis temporum, lux veritatis, Vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis. Historia je prema Ciceronu, svedok vremena, svetlost istine, život uspomene, učiteljica života, vesnik davnine.

Život uspomene, eto kako bismo ovaj put objašnjavali šta je film, pre svega. Kaže se da sretni narodi nemaju istoriju. Znači i to da nemaju ni slave ni umetnost? Niti filma!

Zar opet da se sećamo Velsove sarkastične anegdote o talijanskom bojevanju i umetnosti a švajcars-

kim ku-ku časovnicima kao posledici vekovnog mira?

Da li se film, boreći se za čoveka i drukčiji svet, bori i za svet bez istorije? Ne. Jer bi u njemu nestala, ne bi bilo ni filma. Nestala bi potreba za njim! Na žalost, neviđali smo da je istorija – krvoproljeće, međutim, priželjuje se dan u kome će povest biti graditeljstvo. Griffit je verovao da će u budućnosti istorija govoriti kroz film.

Nije neočekivano poređenje drame i izvesnog istorijskog događaja. Neminočnost algebre, drama-

turgija sna, arabeska neočekivanog mišljenja sve se to sreće i u filmu, i u zbivanju istorijsko zbivanju. I ovde je primenjivo je-ha-kju, dramaturško načelo radnje no-drame: ekspozicija, razvoj, klimaks (finales). Ali to ne znači da je dovoljno iseći komad sa platna istorije i propustiti ga kroz projektor. Reditelj mora u njega još da utisne i svoj ideo pobune i poezije.

Reditelj odlaže u prošlost po čoveka, da ga protumači. Film est magister vitae.

režija vremena – režija prostora

radoslav lažić

1.

Režija nije ništa drugo negoli umetničko stvaranje u određenom vremenu i prostoru pomoću vreme/prostornih parametara.

2.

U svakoj režiji vreme i prostor imaju vrednost što ga imaju vertikalna i horizontalna značenja koordinatnog sistema.

3.

Reditelj režira ljudi, pojave i predmete na sceni ili filmu u vremenu i prostoru tako što ih dovodi u odnose kroz dramske sukobe i scensku radnju, dajući im značenja u formi vreme/prostorne kompozicije predstave ili filma.

4.

U svakoj svojoj režiji reditelj određuje kvantitet i kvalitet vremena i prostora tako što ga diferencira i suprotstavlja realnom ili irealnom vremenu i prostoru gradeći pozorišno ili filmsko vreme i prostor, rečju, vreme/prostor.

5.

Dramska akcija ili radnja ostvarena aktantima je nosilac vreme/protora koje tvori reditelj, najčešće zakonom tempa/ritma, rečju, režija i muzika su u organskoj saglasnosti.

6.

Reditelj gospodar vreme/prostora, tempo/ritma, rečju svakog komponovanja pozorišne umetničke predstave ili filmskog umetničkog dela.

7.

Režija je, pre svega, ispunjavanje praznog prostora ljudima i predmetima, čija se pojava ostvaruje u tri dimenzije. Otuda se o režiji može govoriti kao režiji dužina, režiji širina i režiji visina.

8.

Režija vremena i prostora je oblikovanje beskonačnog i kontinuiranog sleda trenutaka bez početka i kraja. Pa ipak, reditelj je tvorac svih početaka i svih krajeva svojih predstava i svojih filmova u vreme/prostoru.

9.

Režija vreme/prostora znači režiju sveta kao nosioca značenja.

10.

Režija drame je stvaranje vreme/prostornih parametara na osnovu partiture dramskog umetničkog dela, čiji je tvorac dramski autor, a koji je svoje delo stvarao po zakonima vreme/prostornih parametara svezkolike stvarnosti i stvarnosti žanra svoga umetničkog dela. Reditelj od stvarnosti dela i stvarnosti svog vreme/prostora režira predstavu ili film kao umetničko dramsko delo.

11.

Režija drame podrazumeva vreme/prostornu radnju u kojoj se pokazuju život ljudi sukobljenih međusobno ili s predmetima ili s idejama uvek kao sađašnja akcija, *in statu nascendi*, koja se dešava pred očima gledalaca ili ušima slušalaca.

12.

Režija filma znači režiju filmske celluloidne trake presvučene osetljivom na svetlost emulzijom po kojoj reditelj beleži svet svojih snova i vreme/prostora stvarnosti viđenih objektivom okom kamere.

13.

Režirati o peru znači striktno upozoravati ono što je notno zapisano, muzičku partituru i njen vreme/prostor.

14.

Režirati radiofonsko umetničko delo znači postavljati u prostor »radijuse – zrake« tonskih predstava u vremenu i prostoru koji se emituju putem proizvodnje zvučnih oscilacija i koje pojačane elektromagnetskim talasima kroz etar i preko rafionih pojačivača dopiru do nas kao »teatar za uho«.

15.

Režija televizijskog umetničkog dela podrazumeva režiju stvarnosti vreme/prostora »videnu« s više kamera istovremeno i više mikrofona »slušanu« i kao vreme/prostorna rediteljska kompozicija istovremeno ili u ponovljenom vremenu putem elektromagnetskih talasa kao gledanje na dajlinu upućena homo vidensu.

16.

Režija lutaka u teatru lutkarstva jeste komponovanje i dekomponovanje vreme/prostora u kome lutkarski objekti animirani rukama, nogama ili telom i glasom glumaca-animatora i zahtevima organike režije ostvaruju svet scenske poezije u vremenu i prostoru. Režija marioneta jeste ostvarivanje apso-

lutne režije u kojoj je reditelj demijurg, a njegova predstava metafizička magija.

17.

Rečju, reditelj je tvorac celine scenskog ili filmskog vreme/prostora, a njegovo stvaranje – čini režije u vremenu i prostoru, čiji su rezultati predstava pozorišta, filma, radija ili televizije.

18.

Režija stvarnosti univerzuma pripada stvaranju kosmičkog vremena i prostora od minus beskonačnog do plus beskonačnog.

19.

Režija zemaljskog vremena i prostora pripada svetu prirode.

Režija dramskog vremena i dramskog prostora pripada dramskom autoru, pa s pravom može govoriti o stvaranju dramskog dela kao svojevrsnoj »pre-režiji«.

21.

Režija scenskog i filmskog vremena i prostora pripada reditelju tvorcu predstave ili filmskog umetničkog dela.

22.

Neponovljivost vreme/prostora u recepciji režijskog umetničkog dela označava život i smrt režije kao umetnosti. Samo jednom postoji režija!

23.

Svaka nova režija predstavlja za reditelja istinsko traganje za novim principima stvaranja vreme/prostornih parametara. Režija uvek tvori novo vreme i novi prostor su i generis. Otuda možemo o režiji govoriti kao o generičkom fenomenu što se uvek ponovo rađa. To rediteljsko rađanje uvek postoji na partituri drame, kroz telo glumca, scenski prostor i vreme gledaoca i njegovog prijema u doživljaju vreme/prostora.

24.

Režija od vremena i prostora rada svoje umetničko vreme/prostор slično onome što čini dramski autor u stvaranju dela ili glumac svojim psihofizičkim bićem u datom vreme/prostoru. Od stvarnog vremena i prostora reditelj, dakle, stvara svoju predstavu ili filmsko umetničko delo, upravo zakonima vreme/prostorne generike.

Rečju, svezkolika umetnost, kao što je to i život sam, jeste delo vremena i prostora. Otuda se o režiji s pravom može govoriti da odista koindira principima stvaralačke prirode, života samog.