

O filmu

vsevolod mejerholjd

Tehnička osobina filmske umetnosti nalazi se na veoma visokom nivou. Možda je moj zadatak da ispitam ovu još neiskorišćenu tehniku. U početku bih želeo da proučim i proanaliziram element pokreta u filmu.

Za ekran su potrebni posebni glumci. Često vidimo da odlični glumci drame, baleta, uopšte ne odgovaraju za film. Ritam njihovih pokreta je ili isviše širok ili kratak, gestikulacija je pretrpana. A dešava se i suprotno tome, pa bi Harison bez ikakvog stručnog glumačkog obrazovanja uspeo da ovlada filmskom tehnikom.

Za mene je ova tehnika terra incognita.

Filmsku umetnost treba podeliti na dva dela: 1. pokretne slike – snimke prirode i sl. i 2. scensko prikazivanje dela, gde umetnici moraju da unose elemente umetnosti.

Smatram da je velika greška prenošenje na film dela koje gledamo u drami ili operi. Ako se izgubi kolorit, dolazi do novih umetničkih problema, jer se ne može primeniti ni jedno od starih sredstava.

filmska režija

džon b. fernald

Nasuprot teatru, sa njegovim kompleksnim nasleđem umetnosti mita i rituala, koreni filma su samo delimično u glumi. Poreklo filmskog reditelja je svetovo: prvočitni interes filmskih stvaralača je bila stvarnost, koju je trebalo što verljivo reprodukovati, koliko je to već dopuštala tehnika primitivne fotografije. Majstorstva, koja su uvek bila inherentna drami i zahvaljujući čemu se ona izgradila u istančanu umetnost, razvila su se tek kada je novina fotografisanog pokreta počela da bledi. Sa filmom je otkriven novi svet, nalik na dečiji svet maštice, čiji su stanovnici postizali i ono nemoguće, kao, na primer, da se pedesetostruko umnožavaju u deliču sekunde ili da isčeza-vaju kao duhovi.

Iz ovakvih opsesarskih majstora nastala je još neodoljiva magija koju su pronašli filmski stručnjaci. Ti ljudi, filmski montažeri i reditelji, mogli su da menjaju dužnu filmskog snimka i kretanje filmske kamere. Upravo su oni kontrolisali, mnogo više nego glumci (koji su isprva imali veoma malu ili gotovo nikavu kontrolu nad onim što su izvodili ispred objektiva), vreme, zadržavanje i emfazu. Kada je film najzad prihvoren kao umetnost, pojavili su se reditelji i montažeri koji su imali daleko veću umetničku vlast nego što su je ikada imali pozorišni reditelji. Oni su gospodarili nad uobičajevanjem filmskog materijala, pošto su glumci prethodno već davali svoj doprinos.

Doba nemog filma

Brz pokret i nagla promena, kao cilj po sebi, predstavljali su bitne elemente prvih filmova, i zato kada su braća Lumière (Lumière) izazvala senzaciju 1895. godine, time što su snimili dolazak voza, njima nisu bili potrebeni glumci niti reditelji. Kada je jedan drugi Francuz, Žorž Melijé (Georges Méliès), snimio film »Sinderela« 1899. godine, u kojem je koristio glumce, svoj uspeh je manje dugovao njima nego sopstvenoj kinematografskoj inspiraciji. Melijé je pronašao višestruke ekspozicije, lagano i brzo kretanje i (slučajno) otamnjenje i zatamnjenje, kao i mnoge druge izume koji su izgledali misteriozni i fascinantni onima koji su ih prvi put vidieli. Take novine su mogle da materijalizuju bajku, a samu »stvarnost« da uteraju u laž. Melijé je napravio ukupno oko četiri hiljade filmova na kojima su se drugi učili: on se s pravom može nazvati prvim filmskim rediteljem.

Budući da kamera vidi dalje od ljudskog oka i s obzirom na to da se najlakše uočava pokret, koji logično vodi akciju, dogadaju i sukobu, pravi sadržaj filma postala je melodrama i njena izokrenuta slika – farsa. Za to nisu bili potrebni istancani glumci. Prvi reditelji, dolazeći iz redova običnih šoumena, fotograf i snalažljivih oportunisti, nisu posedovali dramsko znanje. Oni su bili zaokupljeni fotogeničnom radnjom i načinom na koji će kamere najbolje koristiti, komponujući svoje kadrove kao dobiti fotografii.

Reditelji u Sjedinjenim Američkim Državama

Godine 1903. u Sjedinjenim Američkim Državama osetio se uticaj novog inovatora. Edvin Porter (Edwin Porter), fotograf u laboratoriji Tomasa Edisona (Thomas Edison), ispitivao je sa velikom pažnjom Melijéova dostignuća. Melijé je izumeo novi sistem snimanja, po kojem nije morao da se pridržava hronološkog reda knjige snimanja. On je to uradio iz finansijskih razloga, jer je mogao znatno da smanji izdatke, održavajući isti objekti sve dok ne bi snimio sve scene vezane za njega, bez obzira na hronološki red. Porter je, međutim, razmišljao o namernom prekidjanju povezanog toka radnje, tako da se ona više nije odvijala na ekranu u vidu jedne dugačke scene, kao u pozorištu, već su se u određenim momentima ubacivali kadrovni iz drugih scena. Time je on pojačao dramsku tenziju i prokrčio put umetnosti montaže. Ovaj način snimanja postao je redovna praksa, budući da su finansijske prednosti prevagnule nad njegovim nedostacima. Međutim, nastali su novi problemi za reditelje i glumce: povremeno bi se dešavalo da izgled glumca, pa čak i sama gluma, izvere redosled snimljenih scena. Angažovana je skripterka, čiji je jedini zadatak bio da pažljivo beleži svaki detalj svakog snimka da bi se izbegle greške. Porter je izmislio i krupni plan u filmu »Velika pljačka voza« (1903). Tu je snimio u krušnom planu glavu i ramena razbojnika sa pištoljem uperenim na publiku. Ovaj film je predstavljao istisku ostvarenje, postavljajući princip vestern-filma i njegov suštinski element-hajku.

Ja imam određen teoretski pričaz tom problemu koji želim da prime-nim, ali je sada rano da o tome govorim.

Moj stav prema postojećem filmu je negativan.

U mom sledećem radu ispitcu principa kinematografije, koji nisu isko-rišeni, ali koji se, bezuslovno, u njoj kriju.

Za nedelju dana pristupiće snimanju filma »Slika Dorijana Greja«. Scena-rio sam sam napisao i u njemu je sve podeljeno na niz oblasti. Glumcu je dat dijalog, reditelju, scenografu i stručnjaku za osvetljenje scene data su upušta.

Ovakva partitura je neophodna. Ovaj rad će izdati kao obrazac za scena-rija.

Još je isuviše rano govoriti o tome da li će film postati samostalna umet-nost ili pomočna uz teatar.

(1915)

Prevod s ruskog:

Milica GLUMAC-RADNOVIĆ

Iz knjige: Vsevolod E. Mejerhol'd: Stat'i, pis'ma, reči, besedy. Čast' I, 1891–1917. Moskva, Iskustvo, 1968, str. 316.

Bez obzira na to što su Francuzi prednjačili u svetu filma do prvog svetskog rata, a mnogi filmovi bili već snimljeni u Skandinaviji, Italiji i Nemačkoj, u sve jačoj filmskoj industriji reditelj još nije stekao mesto čoveka od ugleda i publicite. Prvi koji je zadobio taj status bio je D. V. Griffit (D. W. Griffith) iz Sjedinjenih Američkih Država.

Griffit je započeo kao glumac i uspostavio je na filmu stroža merila glume. On je gledao na film, tada još primitivnog oblika, kao na nešto što ima mogućnosti forme i sadržaja, i što bi se moglo uobičiti u neku vrstu umetnosti. On nije bio toliko sujetan da bi učio tehniku od Portera i Melijea, ali je imao originalan duh i otišao je dalje u novatorstvu. Pre Griffita, ekran se još uvek smatrao vrstom proscenijuma ili okvira u kojem su se glumci, gledani sa fiksiranih mesta, okupljali i kretali upravo kako su to oduvek činili na živoj sceni. Griffit je uočio da filmska publike ne mora da gleda dramu isključivo iz jednog ugla. Ako bi menjao mesto kamere – koju je on s pravom smatrao okom publike – mogao bi da stvari utisak kod ljudi da se oni, u stvari, kreću među likovima priče. Tako je otkrio nove i velike mogućnosti kontrasta i istaknutih kontura. Njegova kamera se kretala tokom snimanja s jednog kraja scene na drugi, nagnjala se gore – dole, hvatala krupni plan i opet se udaljavala. Ta nova pokretljivost slike, pogotovo nova prisnost koju je dramska radnja time stekla, doveli su publiku u privilegovan položaj: ona je sada gotovo mogla da vidi otkucave srca svojih junaka.

Griffit je pronašao filmski »jezik«. Menjajući dužinu snimljenih scena, on je postigao filmski ritam. Njegova ideja imale su velikog uticaja na rastuću filmsku industriju i mnoge od njih su se održale i u dvadesetom veku.

Do kraja prvog svetskog rata, koji je privremeno zaustavio kretanje u Evropi, Amerika je imala monopol na pravljenju filmova. Uspostavljen je »sistem filmskih zvezda«, koji je stvorio Griffit pronalažeći nepoznate glumce koje bi uzbudile i pomoći publicitetu. Opsteusvojena epska romansa, čiji je primer »Rodjeni nacijsi« (1915), postala je stereotip »velikog filma«. Postojali su i drugi stereotipi: vestern koji je stvorio Porter i komedija (koja je predstavljala filmsku burlesku), koju su proslavila dvojica filmskih producenata, Mak Senet (Mack Sennett) i Hal Roč (Hal Roach). Ovi stereotipi, koji su garantovali finansijski uspeh i predstavljali savršene instrumente za izgradnju jedne industrije koja je počivala na površnoj masovnoj publici, nisu bili podsticaj (osim u slučaju komedije) za kreativnu režiju. Međutim, oni su bili od koristi za dalji tehnički razvitak. Tehnika montaže i režije sve su se više preplitale. Postalo je jasno da inteligentna montaža može u potpunosti da transformiše ono što se uradi u studiju. Glumački ili režijski neuspesi mogli su se ponekad pretvoriti u uspeh na montažnom stolu. U Holivudu su glavne zvezde i producenti odlučivali o tome šta će se raditi, ali njihove ideje su retko bile nove. Nisu postojali uslovi za stvaranje originalnih redite-ljija.

Evropski reditelji

Međutim, u posleratnoj Evropi, naročito u Nemačkoj, u uslovima oživljene industrije, mogao se razviti kreativni reditelj. Tu su tržiste i publike bili manji, ali je tradicija scenske drame bila veoma živa. Zahvaljujući filmovima pravljenim sa glumcima na skromnim platama, mogli su se stvoriti filmovi individualnog karaktera, čiji autori nisu morali da ih prilagode sposobnošćima shvatanja prosečne publike, već su zaista predstavljali neku vrstu proširenog legitimnog teatra koji su Nemci oduvek veoma cenili.

Film je odjednom postao cenjena hrana za građanske i intelektualne krugove. Umetnost filma je postala predmet kritičke analize u boljoj štampi. O rediteljima, kao što su Robert Vin (Robert Wiene) (»Kabinet doktora Kali-garija«, 1919),

F. V. Murnau (F. W. Murnau) (»Poslednji osmeh«, 1924) i u Americi red Artur Robinson (Arthur Robinson) (»Tople senke«), počelo je da se govorii u krugovima u kojima su se takve diskusije ranije ograničavale na lepe umetnosti. Reditelji novog sovjetskog filma umnogome su doprineli opštem komešanju oko novog medija. Vsevolod Pudovkin (Vsevolod Pudovkin) je pretvaraо seljake u glumce; Sergej Ejzenštejn (Sergej Eisenstein) je unapredio umetnost montaže, tako da su se dokumentarni i igrali film stopili ujedno. U Švedskoj je Moris Stiller (Mauritz Stiller) otkrio Gretu Gustavson (Greta Gustafsson), koju je u Americi izmenio u Gretu Garbo.

Sredinom dvadesetih godina, majstori nemog filma su pretvorili primitivne Melijéove trikove u istinsku magičnu umetnost uz pomoć najsloženijih tehničkih dostignuća. Film »Tople senke« predstavlja je možda najupečatljiviji spomenik te umetnosti, u kojem je Robinson uspeo da svede tekst na samo četiri natpisa, od kojih su samo dva ulazila u priču. Najzad je nem film gotovo govorio za sebe.