

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 kadrovi 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 reditelja 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 krovnom 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 otkucanje 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 uzbudio uspeh publicite. 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 tržište 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 primi-tivne 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.

Godine 1928. snimljeni zvuk je iznenada bacio u zanos glavnokomandujuće filmske industrije i za trenutak je izgledalo da je svaka kreativna režija napuštena. Tehnika kamere je nazadovala. Kamere su smeštene u kućišta neprobojna za zvuk, da bi se tako zaštitili osvojeni, ali neregulirani mikrofoni od zujanja njihovog motora. Knjige snimanja su bile začinjene uputstvima o tome kako obasuti publiku prenaglašenim zvučnim efektima, počev od grmljavine dobro podnazanih brava pa do tapkanja malih kućićih šapa.

U Americi je pojava zvuka na filmu uništila holivudsku komediju, čije će potomstvo dati jedinstveni doprinos filmskoj umetnosti. Hal Roč i Mak Senet preuzeuli su američke *clichés* sentimentalnosti i melodrame i obrnuli ih neglavac. Iz toga je nastao čitav niz značajnih novina, koje je čuveni američki filmski kritičar Džeims Edži (James Agee) ovako opisao:

„Takva veličanstvena kružnja neobuzdanog čistog kretnjanja da su kupache, policijaci, komičari, psi, mačke, bebe, automobili, lokomotive, nedužni posmatrači, što je ponekad izgledalo kao ceo grad, čitava civilizacija, bili zahvaćeni u vrtlog te energije kao suvo lišće pri prolasku brzog voza.“

To su bila gotovo genijalna ostvarenja, iako Senet nije pružio prvu priliku čuvenim svetskim komičarima, Basteru Kitonu (Buster Keaton), Čarliju Čaplinu (Charlie Chaplin) i ostalima, koji su taj stil uzdigli do visokog nivoa inspiracije.

Tradicija koju su stvorili Genet i Roč nije nikada stvarno nestala, iako su njih dvojica napustili film kada je dijalog zamjenio vizuelni geg. René Kler (René Clair) prvi značajniji reditelj koji se poslužio zvukom na originalan način, mnogo je dugovao Senetu. Tridesetih godina ovog veka, kamere su opet postale mobilne i satirični Francuz je prigrabio priliku s obe ruke. Pronašao je nove, nepoznate glumce i formirao ih prema svom stilu. Sam je pisao dijaloge. Angažovao je poznate kompozitore da pišu propratnu muziku, koja je predstavljala duhovit komentar na scene i likove u filmu, u vreme kada se Holivud još uvek zadovoljavao „bleb“ muzikom. Kler je bio prvi satiričar zvučnog filma. Njegov film „Sloboda je naša“ (1931) predstavlja je tehničku novinu i komično-poetičnu elegiju o industrijskoj civilizaciji, u kojoj je ovekovečio ekscentrične strane galskog karaktera.

Francuska je, po svemu sudeći, prednjačila u svetu filma do drugog svetskog rata. Žan Renoar (Jean Renoir), sin poznatog slikara impresioniste i savremenika René Klera, stekao je trajnu reputaciju svojim divno komponovanim filmovima, čiji je svaki kadar jasno pokazivao očeno naslede. Renoarov filmovi su bili vezani za tlo Francuske, bili su duboki i dostojni spomena. Njegova kamera je više istraživala čovekovu prirodu nego što je beležila njegove postupke.

Holivudski reditelji, sa svojim ogromnim finansijskim sredstvima, zadržali su tehničko vođstvo i u opštoj masovnoj proizvodnji izglačanih filmova bez trajnije vrednosti, bilo je izuzetaka. Ernst Lubitsch (Ernst Lubitsch) doneo je svoju bečku rafiniranost i duhovitost, i očuvao je stalne standarde u svojim komedijama. Frank Kapra (Frank Capra) je spojio kvalitete potrebine za laku, zabavni film sa otvorenim, ali blagonaklonim opaskama na američki karakter. Preston Stardžis (Preston Sturges), tip američkog René Klera, postao je brillijant satiričar srednje Amerike.

U to vreme i u godinama koje su sledile, ovladala je izvesna stabilnost filmskom industrijom i izgledalo je da umeđnost i metodi filmskih stvarača stišu odredene konvencije. Izbor scenarija je gotovo svuda i dalje bila stvar producenata, koji su se prvenstveno trudili da filmu obezbede što bolju produžu i da glumačke zvezde primare da rade za njih. Produceni su umnogome uticao i na obradu filma, mada je to spadalo u domen reditelja i montažera, koji su se uzajamno dopunjivali, a ponekad je to bila ista osoba. Da li će reditelj napraviti dobar film, nije zavisilo od njegovog boljeg poznavanja glume (scene su kratko trajale, tako da nisu iziskivale istrajinost i tehnička sredstva scenskih glumaca). Njemu je bio dovoljan samo instinkt da bi naredio glumcu da izgleda prirodno ispred kamere, dajući mu kratka uputstva u nekoliko reči. Klašičan primer ovoga načina rada je instrukcija koju je dobila Greta Garbo za svoj tragični izraz u krunopnom planu u filmu „Kraljice Kristini“ (1933): „Nemoj da misliš ni na šta“. Ako bi dijalog bio izuzetno kvalitetan i postavljao posebne zahteve pred glumcem, onda bi se specijalno angažovao reditelj za pozorišta ili sa fakulteta dramskih umetnosti.

Fotografija je veoma uznapredovala tokom godina, ali se tehniku kamere nije mnogo izmenila od prvih dana. Reditelj je još uvek pravio svoj „majstorski snimak“ hvatajući scenu u totalu. Zatim bi više puta snimio de-love iste scene izbliza i iz različitih uglova. Najzad, opremljen dugim snimcima (dva ili tri snimka) i sa nekoliko krupnijih planova, mogao je da ponudi montažeru obilan materijal da iz njega odabere najbolje kadrove. Uobičajen postupak pretapanja ili zatamnjivanja, kojim su se označavali vremenski periodi ili promena lokaliteta, ostao je isti kao što je već dugo bio. Najčešći promeni, sredinom tridesetih godina, predstavljala je primena dubinskog fokusa, čime se po prvi put mogla postići oštra slika u pozadini krunopnog plana. To je uspešno koristio američki reditelj Gregori La Kava (Gregori La Cava) u filmu „Moj čovek Godfri“ (1936).

Zvučni film posle drugog svetskog rata

Sredinom veka su televizija i društvene promene uzdrmala film. Novi medij je pridobio za sebe masovnu publiku, koja je verno izdržavala film čak i u godinama velike krize. Nesigurnost je zavladala filmskom industrijom. Održavanje starih klisea više nije garantovalo uspeh. Producenci su izgubili nešto od svoje arrogancije nastale iz preteranog pouzdanja, i sada su poklanjali veću pažnju mišljenju reditelja. Nova generacija reditelja bila je voljna i sposobna da preuzme staranje o svojoj sudbinii.

Još pre nego što je televizija osvojila svet, započela je revolucija. Američki glumac i reditelj Orson Welles (Orson Welles) zadao je prvi udarac svojim filmom „Gradanin Kejn“ (1941). To je bilo nešto novo za Holivud: realizam koji je i pre izbjegao iz holivudskog sladunjavog romantizma, bio je realizam koji je odražavao melodramu s naslovni strane bulevarskih listova ili patriotske mitove, kao u Fordovom filmu „Plodovi gneva“. Realizam u kući bio je nešto sasvim drugo.

Stvarnost drugog svetskog rata uništila je romantični san. Do tada Velika Britanija nije zauzimala neko značajnije mesto u stvaranju kvalitetnih filmova, ako se izuzmu ostvarenja Alfreda Hitchcocka (Alfred Hitchcock) i dokumentarista Roberta Flerti (Robert Flaherty) i Hamfrija Dženisa (Humphrey Jennings). Sada su britanski reditelji došli do izražaja. Kerol Rid (Carol Reed) je pokazao zrelost filmom „Treći čovek“ (1949). Ovaj film, rađen prema priči engleskog noveliste Greema Grina (Graham Greene), ponovo je oživeo tradiciju trilera. Radovi koreni su bili u pozorištu i mnogi njegovi glumci su bili pozorišni ljudi. Duboka i suptilna gluma u ovom filmu umnogome je doprinela osnovnoj zamisi, čija je vrednost u tome što je prikaz posleratnog sveta izgubljenih iluzija i govdzene zavese bio zaista realističan. Na sceni su se pojavili i drugi britanski reditelji, koji su stekli reputaciju u Ealing-studiju. Oni nisu bili samo plodni stvaraoci, već i iznenadjuće električni, kao što to pokazuje film Roberta Hamera (Robert Hamer) „Nežna srca i venci“ (1949) – jedini filmski primer patvorene komedije radene u stilu tradicije Oskara Vajlda, koja je bila posebno pisana za film. Britanski film je imao koristi i od američkih reditelja, kao što je Džozef Louzi (Joseph Losey), koji su morali da napuste Holivud zbog antikomunističke hajke pedesetih godina.

U Francuskoj je takođe došlo do oživljavanja. Prvi uticaji su došli iz literarnog sveta. Samo je Francuska mogla da pruži priliku jednom piscu, kao što je Žan Kokto (Jean Cocteau), da režira film. Njegova „Le potica i zver“ (1946, premijera u SAD 1947) započela je tradiciju visokoartikuliranog pripovedanja, koju su nastavili René Kleman (Rene Clement). Fransoa Trifo (François Truffaut) i Klod Sabrol (Claude Chabrol) Francuska je, takođe, pružila priliku španjolskom reditelju Luisu Bunjuelu (Louis Bunuel), pasioniranom zapisnicaru ljudske patnje, čiji filmovi ostaju u sećanju po kontrastu između lepote koja im leži u osnovi i surovih dogadaja koji se odvijaju u prvom planu. U istoj posleratnoj deceniji, iznenada se pojavio i Žak Tati (Jaques Tati), Čaplinov francuski parnjak. On je, kao i Čaplin, istovremeno brillijantni reditelj i glumac; obojica su proveli godine u razmišljanju između filmova za koje se sami pisali scenarija, režirali ih i u njima dominirali.

U liku Ingmar Bergmana (Ingmar Bergman) Švedska je dobila monolitnu figuru. Njega mnogi oponašaju u zemlji u kojoj su filmovi uvek bili na visokom nivou. Po opštrem uverenju, on je ostao neprevaziđen u posleratnom periodu, iako i on ima promašajuće kao i ostali reditelji. Jedno od obeležja njegove genijalnosti je u tome što je za dve plodne decenije gotovo uvek uspevao da napravi nešto izuzetno. Drugo se ogleda u tome što je skoro nemoguće prosuditi u kojem od mnogih vidova filmskog stvaralaštva leži njegova premoć: on se ističe u svim aspektima – po načinu na koji radi s glumcima (s kojima provodi nedelje u pripremama pre nego što započne snimanje), po montaži i radu s kamerom, po tome što uvek iznalaži pravog glumca za prave uloge i po intelektualnom bogatstvu ideja.

Bergman je nastavio svojim nepredvidljivim putevima tokom šezdesetih i sedamdesetih godina, dok se svet filmova oko njega izmenio. Masovna publike se priklonila televiziji, iako se još uvek mogla povremeno namamiti u bioskope, ako je „veliki film“ bio dovoljno dobar, a glumci dovoljno popularni. S druge strane, protivurečnosti i preokreti koji su zahvatili sve vrste umetnosti sredinom veka – što su jedni smatrali čistom perverzijom – a drugi u tome videli put u artističku utopiju – stvorili su veoma povoljnu klimu za producente. Oni su sada mogli da uleču u rizike, pošto su uložena sredstva bila beskraino manja nego u stara vremena velike kapitalizacije filma, kada se pretendovalo na svetsku produku. I reditelji su imali koristi od toga: stekli su slobodu o kojoj njihovi prethodnici nikada nisu ni sanjali, i u svojim traganjima krenuli su u svim pravcima odjednom.

Italijani su se našli u središtu promena. Lukino Viskonti (Luchino Visconti), veliki stilista režije u operi, pravio je „operske“ filmove sa bogatim i lepnim objektima koji su podupirali složene psihološke scene, u kojima su igrali i skusni i slavni glumci.

Njegovi filmovi predstavljali su *haute couture* filmske industrije – radeni su ukusom, tradicionalno formi (mada ne uvek i u tehniči) i očaravajući. Na drugoj strani, Federiko Felini (Federico Fellini), Vitorio de Sika (Vittorio de Sica) i Pjer Paolo Pazolini (Pier Paolo Pasolini) isticali su svoj rediteljski značaj svesno umanjujući važnost glumca. Oni su tvrdili da amateri mogu bolje da predstavljaju „stvarne ljude“ i svojim filmovima su često uspevali da premoste jaz između ignoranata i dokumentanog filma. Felini i Michelangelo Antonioni (Michelangelo Antonioni) u Italiji i Alen Rene (Alain Resnais) u Francuskoj, zajedno sa mlađim rediteljima Fransoa Triffoom i Žan Lik Godarom (Jean Luc Godard), odbacili su stare konvencije montaže koje su vladale decenijama i stvorili su novu modu. Njihovi avantgardni filmovi skakali su tamo-amo kroz vreme i prostor, zamenjujući zatamnjene iznenadnim rezom i indicirali kontrarne psihološke planove tako što su menjali crnobelu tehniku u kolor i obratno, a ozbiljnost situacije podvlačili zamrznutim kadrom, u kojem je život za trenutak izgledao mrtav i ukočen kao u starom dagerotipu. Trifo i Lui Mal (Louis Malle), zajedno sa Felinijem zastupali su „teoriju autorskog filma“, po kojoj je reditelj preuzimao na sebe *potpunu* odgovornost za svoj film, koji je često pravio bez knjige snimanja, služeći se improvizacijama. Ovi reditelji i njihovi nastavljaci učinili su dobur uslugu time što je njihov uspeh pokazao da konvencije i estetski principi nisu isto i da može biti korisno ako se ponekad oglušimo o one prve, čak i onda kada su prikladne i praktične.

Pedesetih i šezdesetih godina filmska industrijia se proširila i izvan Evrope i Sjedinjenih Država, naročito u Japanu i Indiji. Akira Kurosava je razvio mnoge stilove, asimilujući zapadne idioje koje je pretekao u svoj izraz. Dučki filmovi Satjajit Raja, sa svojim laganim tempom, posedovali su uverljivost dobro napisanog romana i postigli su značajan uspeh i izvan njegove zemlje.

Režija šezdesetih i sedamdesetih godina ovoga veka

U ovom periodu osetila se tendencija da filmovi imaju ličniju notu: mnogi reditelji pribavili su pravo da kroz svoj rad iznose lične stavove. Društvena značajnost politike sile doveli su do pojave filmova koji

su odražavali društvenu svest i protest. Usled stvarne propasti velikog bo-gatstva i moći velikih filmskih studija u Sjedinjenim Američkim Državama, došlo je do oštrog raskida sa starom holivudskom tradicijom sladunjavih filmova, iako su se i dalje pravili tradicionalno sentimentalni filmovi koji su imali velikog uspeha. Dokumentaristički pristup dobio je u popularnosti, zahvaljujući društvenom nasilju u mnogim zemljama. U Francuskoj je skovan izraz *cinema verite* koji je označavao odanost ogoljenoj istini. Takvi filmovi su snimani reporterskom mini kamerom, koja je često namerno podrhtavala u rukama snimatelja da bi se i time izrazio potpun raskid sa oglancanim i doteranim filmovima prošlosti. Godine 1968. američki reditelj Haskell Wexler (Haskell Wexler) rešio je ozbiljne probleme oko montiranja različitog materijala, uspešno kombinujući žurnal u boji o čikaškoj nacionalnodemokratskoj konvenciji iz 1968. godine sa igranim filmom pravljениm sa profesionalnim glumcima. Rezultat toga je bio »Srednje hladno«, slabo zamaskiran protestni film.

Od kvazidokumentarnog do otvoreno propagandnog filma trebalo je napraviti mali korak, a od ovoga do andergrand filma još manji. Od četrdesetih godina, kada je njujorški reditelj Sidni Peterson (Sidney Peterson) snimio »Kavez«, pojavili su se mnogi, od kojih su jedni bili nadareni, a drugi potpuno lišeni talenta, rešeni da oprobaju novu i jeftiniju laku kameru, s namenom da izraze svoja lična gledišta. S obzirom na to da im je bila potrebna samo minimalna oprema i da su spojili funkcije reditelja, kamermana i montažera, izbegavajući pri tom profesionalne glumce, oni su mogli da prave filme za usku publiku i iznenadjujuće mala sredstva, uživajući potpunu slobodu rada. Njihove teme kretale su se u rasponu od fajdovskih opsesija svih vrsta pa do haotične kontradiktornosti same prirode filma, kako je to dobro ilustrovao film »San« (1963) američkog umetnika i reditelja Endi Vornola (Andi Warhol), u kojem je nepomična kamera snimala nekoliko sati usnulog čoveka. Reditelj andergrand filmova, zbog krajnje apstraktne načina na koji ih je pravio, gotovo se našao u istoj poziciji sa proizvodacem animiranog crtanog filma. Obojica su bili apsolutni gospodari i nijednone nije bio potreban glumac kao posrednik u njihovoj komunikaciji sa publikom.



U Sjedinjenim Američkim Državama animator ostaje i dalje u okvirima Dizajneve tradicije iz tridesetih godina i služi se uspešnom, ali već utvrđenom tehnikom, pateći, donekle, od nedostatka ukusa. U Evropi, međutim, crtan film se dalje razvio, možda zato što je shvaćen ozbiljno. Autori crtnih filmova kao što su Jirži Trnka (Jirži Trnka), Zdenek Miler (Zdenek Miler) i Jirži Brdečka (Jirži Brdečka) u Čehoslovačkoj, zatim Čula Makaši Gyula Macskassy; Gabor i Kovačnai (Gabor Kovácsnai), originalni su umetnici, dok u Italiji Duljiljemo Đanini (Guglielmo Giannini) i Emanuele Luccati (Emanuele Luzzati) pokazali u filmu »Kradljiva svraka« da frivilnost nije nužno nespojiva sa suptilnošću izraza i duhovitom koncepcijom.

Danas su i oni veoma ortodoksnii redovni posetioci bioskopa u kojima se daju filmovi svih vrsta. Neke, kao filmovi Alfreda Hičkoka, režirani su go-to na isti način kao i pre tri decenije. Drugi, kao film američkog reditelja Stenlija Kubricka »Odiseja 2001«, predstavljaju izvanredno delo filozofske i imaginativne sadržine ili, kao »Ponočni kuubo« Džona Šlezinger (John Schlesinger), duboko poniranje u psihu običnog čoveka. Reditelji su uglavnom uzvratili vrednim ostvarenjima za slobodu koju su stekli zahvaljujući raspadu starih tiranskih filmskih imperija. Mnogi od onih najkreativnijih danas su producenti sopstvenih filmova i gospodari sopstvene sudbine.

Prevod s engleskog:
Mirjana Joačin

THE NEW ENCYCLOPEDIA BRITANICA, macropaedias, in 30 Volumes, Volume 5, Chicago, 1976.

o filmskoj režiji

ludi kjarini

Filmska režija poprima drugi značaj ako se posmatra kroz njen umetnički profil ili kao profesionalna aktivnost. Kada je reditelj autor filma, onaj koji celokupnom delu daje otisak svoje ličnosti (od zamisli ili izbora scenarija do montaže, koja vlasti i rukovodi raznim saradnicima tokom raznih faza realizacije), režija se identificuje sa umetničkom kreacijom, i, prirodno, ne može se svesti na određenim trenutak, jer je kreativni čin jedinstven, iako se iz praktičnih razloga u raznim fazama suočava sa različitim problemima. Tri osnovna momenta kreacije su: razradio scenarij (tretman) i izradio knjige snimanja; snimanje u ateljeu i u eksterijerima; montaža. Razlikovanje ima samo praktičnu svrhu, jer su već u toku prve faze – zvane »literarna«, radi toga što se odvija za stolom – i dve naredne potpuno prisutne, isto kao što za vreme montaže ne – samo da se određuje definitivni redosled onoga što je snimljeno, nego se može uticati i na samu glumu pa čak i na knjigu snimanja, izbacujući scene, menjajući njihov redosled i unutrašnju dinamiku. I zaista, prema tome, u bilo kojoj fazi izrade, film je uvek prisutan u ukupnosti svojih kreativnih problema. Tako se može shvatiti kako za najveće ličnosti filma, kao što su Čaplin, Ejzenštejn, Drajer, Felini, itd., režija obuhvata razne aspekte i momente filmske kreacije. Jasno je, uostalom, a da se istorija režije, zbog suštinske funkcije koju režija, prema tome, ima u filmu, identificuje sa istorijom filma; radi toga se ovde ograničavamo na objašnjavanje stručnih i umetničkih aspekata režije po sebi i za sebe.

Rediteljska aktivnost u užem smislu počinje od trenutka u kojem se, pošto je završena knjiga snimanja, prelazi na njenu realizaciju. Ova realizacija ima pripremnu fazu od velike važnosti, u kojoj se biraju razni saradnici (snimatelj, scenograf, kostimograf, kompozitor snimatelja, zvuk itd.), kao i glumci koji će morati da ožive likove; dogovaraju se sa scenografom skice i planovi objekata za gradnju u ateljeu i njihovo opremanje; definisu se kostimi ili odela glumaca u saradnji sa kostimografom; biraju se sa snimateljem teren za snimanje u eksterijeru i, na kraju, sa direktorom filma se utvrđuje plan rada i sve što je potrebno za svaku scenu. Kao što se vidi, radi se o odlukama važnima za film, od kojih neke spadaju u kreativni domen. Prva među njima je izbor glumaca. U stvari, ovim izborom se definije likovni izgled likova, koji je, zbog vizuelne suštine filma, bitan za njihovu karakterizaciju. Toliko bitan da radi toga daje prvenstvo nekom osrednjem glumcu ili čak nekomu ko nije glumac velikog kapaciteta. U uskoj saradnji sa scenografom (koji je najčešće arhitekt, jer je filmska scenografija arhitektonski, za razliku od pozorišne koja je pretežno slikarska), reditelj određuje karakter scenografije i njenu funkcionalnost u odnosu na snimanje, kao i vrstu nameštaja; odluka takođe važna u smislu likovnog rezultata, naročito ako se vodi računa o izraženoj vrednosti koju mogu da pruže ambijenti ili njihove pojedinosti, kao i sam nameštaj i predmeti, »plastični materijal« pojedinih kadrova (što je naročito bio slučaj u periodu »nemog« filma, kada se sva izražajnost iscrpljivala u slici); u *Murnauovom poslednjem čoveku* toalet u hotelu i unutrašnja vrata; hodnik zatvara u poseljnjevom *Generalu od Rovere*; sanduk u Hičkókovom Konopcu; salon sa podom od crno-bele šahovske polje u Ljubičevoj *Veseloj udovici* da navedemo filmove raznih žanrova, od dramskog do kriminalističkog, do brilljantne komedije. Ponekad, kao u Šternbergovom filmu *Davo je žena*, scenografija i nameštaj postaju posebno istaknuti u odnosu na stil filma. U ovoj pripremnoj fazi, u stvari, da bi obavio svoj izbor, reditelj već mora da bude načisto sa likovnim stilom dela za koji se odlučio. Jedinstvo tog stila, koji će biti realizovan preko raznih saradnika, zavisi od njega. Radi toga je izuzetno važan izbor snimatelja i njegovo savršeno razumevanje sa rediteljem. Iako je snimatelj stručnjak sposoban da se prilagodi zahtevima raznih reditelja, ipak ga njegova ličnost navodi da se radije opredeliće za određenu vrstu fotografije, koja može manje ili više da odgovara posebnom karakteru datog filma. Uglavnom, reditelji snažne ličnosti koriste uvek saradnju istih snimatelja (kao što je slučaj sa Ejzenštejnem i Tiseom).

Za vreme pripreme postoje još dve stvari vezane za likovni problem: izbor odela i kostima koje će glumci morati da nose, ponekad se odlučujući tim uticajem u dramskom smislu (setimo se odeće i kostima Grete Garbo u svim njenim filmovima, bele uniforme F. Grenždera u sceni strelnja u Viskontijevom filmu *Osećanje*, uniforme austrijskog oficira Štrohajma, crvenih oglača u Mamuljanovom filmu *Becky Sharp* itd.); izbor eksterijera koji karakterišu neki grad, ambijent, prema preciznoj konceptiji (Njujork u filmu *Na dokovima* E. Kazana, Firena za vreme nemačke okupacije u Roselinijevom filmu *Paiza*, Pariz u filmu *Do poslednjeg dana* Z. L. Godara itd.), ili izražavaju osećanje prirode kao u filmovima Dovženka i Flaertija (možda najvećeg predstavnika režije takozvanog dokumentarca), ili doprinose dramatičnosti naracije, kao tužne male palate na maglovitoj periferiji Milana u Viskontijevom filmu *Roko i njegova braća* zeleznički pragovi u Renoarovom filmu *Zver-čovek*, koji skandiraju narastajuće scene, močvara u finalu Vidorovog filma *Allilija!* itd.

Ovo kratko navođenje prima već je samo po sebi dovoljno da podvuče važnost stručnih i umetničkih problema koje reditelj mora da rešava u toku priprema, problema koji svakako imaju i druge vidove kada je film u boji. Ako je reditelj učestvovao u pisanju scenarija, usmeravajući rad saradnika prema svojoj posebnoj viziji, tada se priprema faza (u umetničkom pogledu, iako ne i u praktičnom), najvećim delom poklapa se sa samim radom na pisanju knjige snimanja. Štavšte, knjiga snimanja se prilagođava ovim izborima (npr. glumaca), dobijajući karakter, koji bi upravo trebalo da ima, »predviđanja« filma. Ima slučajeva kada između reditelja i pisa scenarija dove do takve saglasnosti da je teško tačno razgraničiti njihov pojedinačni doprinos, kao u slučaju Prevera i Karneja, Cavatinija i de Sike, jer već scenario sadrži mnoga rešenja koja se odnose na domen režije. Ima, zatim, reditelja kao što su Kler ili Čaplin, koji sami pišu scenario, tretman i knjigu snimanja, do najmanjih pojedinosti: za njih prelazak iz »literarne« u fazu realizacije ima sasvim praktično značenje i odvija se bez i najmanjeg prekida. Njihovi fil-