

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 Joaoović

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 ogranicavamo 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 Ejzenštejnom i Tiseom).

Za vreme priprema 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 pisača 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-

movi, u stvari, zamišljeni su za stolom i definisani u mašti pre početka snimanja. Drugi reditelji, međutim, kao što je slučaj sa Ejzenštejnom i Roselijem, pridaju veoma malo važnosti, da tako kažemo, prethodnoj knjizi snimanja, zadvoljavajući se jednostavnim nacrtom (strukturom naracije) i rešavajući zatim sve probleme za vreme snimanja (što znači da se izrada knjige snimanja poklapa sa snimanjem). Svaki reditelj, u stvari, ima svoj metod rada, metod koji se, međutim, prilagodava stilu filma. Tako je Viskonti realizovao sve svoje filmove, pišući unapred za njih knjigu snimanja, osim za *Zemlju drhti*, kada je, da bi postigao skoro dokumentarnu istinu, improvizovao na mestu snimanja, služeći se jednostavnom narativnom skicom.

Snimanje počinje takozvanim probnim snimanjima, za vreme kojih reditelj, uz saradnju snimatelja, šminkera i, kada je to potrebno, kostimografa, proučava šminku, frizuru, odelo glumaca, kao i osvjetljenje koje im najviše odgovara i, uglavnom, karakter fotografije koji želi da postigne. Ako reditelj želi da sazna kakav učinak imaju glasovi i kakva je odgovarajuća mogućnost korišćenja direktnog snimanja zvuka, bez dubliranja probna snimanja će biti obavljena uz direktno snimanje zvuka. Kada se reše i ovi problemi, počinje pravo snimanje. Sa tačke gledišta reditelja, ono nameće dve vrste problema: a) tehnika koju treba pripremiti u raznim scenama da bi se dobila najefikasnija i najpogodnija rešenja u pogledu stila filma, b) vodenje glumaca. Ma koliko da je knjiga snimanja tehnički potpuna, uvek se radi o nedovoljnim indikacijama: sam plan kadra koji se snima, ostavlja velike mogućnosti izbora, kako po veličini, tako i po ugлу snimanja. Treba dodati da se nijedan reditelj, čak ni takozvane zanatlje ne drži tehničkih uputstava, ako u trenutku snimanja ambijent, sama igra glumaca, ponude drukčija i efikasnija rešenja. Tako na primer, grupa kadrova predviđenih sa rezom, može da se spoji samo jednim pokretom kamere, u korist tečnosti scene, tako da ju je u tom trenutku bolje ne prekidati; neki plan može da bude zamjenjen drugim, izražajnijim; itd. Itd. Pored toga, reditelj nastoji da sebe obezbedi na snimanju materijal koji će mu omogućiti više montažnih rešenja. U tom cilju, ne samo da se sama radnja snima više puta, da bi se, kasnije, mogao izabratи najbolji dubl, nego se snima iz raznih pozicija; ili se snimanje ponavlja u celini, u korist svake od uloga koje učestvuju u datusceni. Na taj način u fazi montaže pojedini delovi mogu da budu naizmenično upotrebljeni na razne načine, da bili izabrani oni koji su najbolji, ne samo po narativnom ritmu, nego i u pogledu glume. Dešava se, iako je knjiga snimanja u datusceni predviđala krpun plan glumca A, da se umesto njega prilikom montaže upotribe krpun plan glumca B, jer njegova gluma deluje izražajnije u tom dramskom trenutku. Posebnu pažnju zahtevaju pokreti kamere; na njima se, u stvari, zbog njihovog svojstva da uspostavljaju stvarni prostor i vreme, ne mogu činiti intervencije makazama prilikom montaže, kao što je to moguće na kadrovima snimljenim fiksnom kamerom. Zato reditelj koristi kretanje kamere samo na osnovu preciznog izražajnog zahteva i kada je siguran da će odredena radnja ući u film onako kako je i snimljena. Češća ili reda upotreba kretanja kamere zavisi od rediteljevog stila i samog karaktera filma. Uglavnom, montaža sa rezovima podvlači subjektivnu tačku gledišta reditelja (dovoljno je setitise Drajerovog filma *Stradanje Jovanke Orleanske* ili Ejnštejnove *Krstarice Potemkin*), dok ona bez rezova, koja se postiže, naime, kretanjem kamere, ističe objektivnost scene (često korišćenje kretanja kamere se podrazumeva u filmovima italijanskog neorealizma, koji su težili da stave u prvi plan bolnu stvarnost posleratnog perioda).

Za vreme snimanja, veoma je važna saradnja reditelja i snimatelja. U stvari, ne radi se samo o tome da se izaberu najefikasniji kadrovi i da im se da ono sintaktično jedinstvo o kojem smo govorili, nego i da se odredi osvjetljenje prema karakteru filma i scene, i da se između jednog i drugog kadera sačuva tačan odnos osvetljenja i da se ono iskoristi i u dramskoj funkciji. Saranja snimatelja i reditelja je utoliko uspešnija, ukoliko ovaj drugi ima izraženje i ličnje osećanje za likovno. Ima reditelji čiji je stil u vizuelnom smislu, uvek prepoznatljiv, bilo sa kojim snimateljem da saraduju. Neki, međutim, prepričavaju snimatelu veću slobodu, usredsredujući svoju pažnju na scenu.

Drugi suštinski vid režije za vreme snimanja sastoji se, kao što je rečeno, u vodenju glumaca. Ako o filmskoj glumi postoje razne teorije, o vodenju glumaca ne samo da nema teorija, nego ni metoda koji bi bar na isti način mogli da se primene. Metoda, naime, ima onoliko koliko ima i glumaca. Reditelj mora sa svakim od njih da postigne cilj koji je sami postavio, i najbolji metod će biti onaj koji će ga dovesti najbliže tom cilju. Zato reditelj mora da poznaje glumca (profesionalnog ili uzetog sa ulice), i to ne samo njegove izražajne mogućnosti, nego i stručne sposobnosti i, što je podjednako važno, njegovu psihologiju. Ima kompletnih glumaca, obdarenih maštom, koji vladaju svojim izražajnim srestvima i filmskom tehnikom. S njima reditelj može da se dogovori o karakteru lika, posebnoj dramskoj situaciji u kojoj se nalazi, načinu snimanja. Posle toga može da dopusti glumcu maksimalnu slobodu izraza za vreme proba, intervenišući, zatim, da bi fiksirao one delove radnje koji su uspešno rešeni i eventualno korigovao ili učinio jasnijim neke druge delove radnje. U ovom slučaju se radi o glumcima (od Štrobajma do Ginisa, Grete Garbo, Manjanjeve) koji su izabrani upravo zbog svoje izuzetno snažne ličnosti. Međutim, postoji razlog psihološke prirode koji preporučuje korišćenje ovog metoda: mnogi od ovih glumaca, kada su primorani da se na zadati način druže dramske akcije, »demobilisu se«, kako se obično kaže, i na kraju postignu manje od nekog osrednjeg glumca. Drugima, međutim, reditelj pristupa drukčijim metodom: ako su senzibilni, umesto da im racionalno objasni scenu, sugerisati, pokušavajući da stvari atmosferu, dramsku klimu u kojoj se odvija scena. U nekom drugom slučaju, oslonice se na njihove mimičke sposobnosti, pokazujući radnju i sugerisati na taj način, primerom, gestove, mimiku i intonacije. Drugo upozorenje reditelju je da ne zamara glumce za vreme proba koje prethode snimanju. Zato on koordinira svoj rad sa radom snimatelja (da bi se postavilo svetlo, ponekad su neophodne duge probe sa samim glumcima, za što nisu dovoljni dublieri) i sa snimateljem zvuka, koji pronalazi najbolje pozicije mikrofona u odnosu na kadar, da bi dobio dobar zapis u pogledu jasnoće i zvučne perspektive. To su praktični problemi, ali veoma delikatni i složeni, od čieg rešenja zavisi umetnički domet.

Posebnu stručnu pažnju zahtevaju, zbog svoje složenosti, masovne scene, ili neke scene koje se snimaju u eksterijerima. U takvim slučajevima snima se mnogo kadrova iz velikog broja pozicija, da bi se za montažu do-

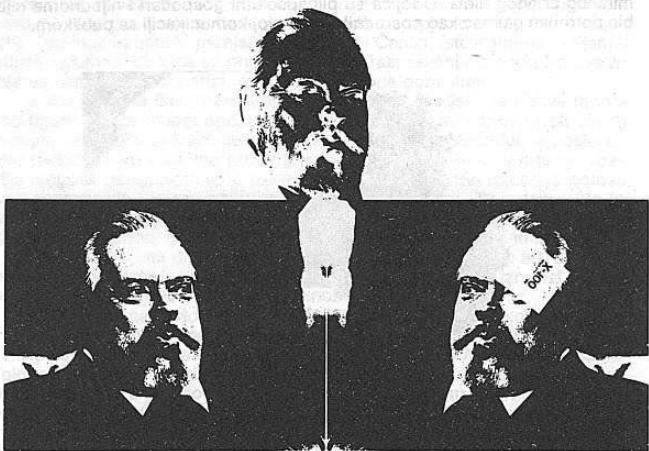
bilo dovoljno materijala za izbor. Da bi se dobili određeni efekti, pribegava se tehničkim sredstvima: snima se stvarno kretanje u nekoj ulici, pejzaž, mnoštvo ljudi itd, pa se zatim snima igra glumaca ispred »zadnje projekcije« na kojoj se reprodukuju scene snimljene u stvarnosti. To je, međutim, rešenje koje se sve manje primenjuje.

Kada se završi sa snimanjem, prelazi se na montažu. Za vreme snimanja, jedan od pomoćnika zabeležio je sve izmene u kadrovima, u odnosu na knjigu snimanja. Primerak knjige snimanja sa unesenim izmenama naziva se montažni i predstavlja pripućnike za montažera. Svim operacijama koje dolaze posle snimanja (montažom, dubliranjem – nahsinhronizacijom, snimanjem muzike, miksovanjem itd.) rukovodi reditelj, bar u filmovima umetnički angažovanim. Na kraju, posebno je važan odnos reditelja i kompozitora: muzička pratnja morala bi da nastane iz savremenog razumevanja njih dvojice, radi savršene integracije i jedinstva slike i muzike. U tom smislu uzoran je primer Ejzenštejnovo Aleksandra Nevskog za kojega je muziku pisao Prokofjev u kreativnom razumevanju sa rediteljem, tako da se uklapa ne samo u radnju, nego i u sam ritam kadrova.

Završavajući ovo kratko izlaganje, može se zaključiti da reditelj uvek koordinira i ujedinjuje mnogostruku stručnu i umetničku saradnju, neophodnu za realizaciju jednog filma, i da zavisi od rediteljevog umetničkog talenta, kao i od uslova u kojima radi, da li će nastati umetničko delo ili, manje više dobar, zanatski proizvod.

Prevod s Italijanskog:
Predrag DELIBAŠĆ

ENCICLOPEDEDIA DELLO SPETTACOLO, VIII, Peri-Slo, Fondato da Silvio D'Amico, Casa editorice le maschere, Roma, 1961, Cinema, Luigi SHIARINI, str. 815 – 819



režiser — autor filma*

silvan furlan

»Zadatak kritike je uglavnom bio (i još je uvek) formiranje autora. Treba da pročita autora u nizu tekstova potpisanih njegovim imenom. Stil je u toj perspektivi izvod individualnih karakteristika, kreacija autora i određene njegove vrednosti.«

Ukratko, kritika je moderna hermeneutika; prelaz od Boga do Autora.«

Stiven Hit'

Kolektivna priroda filmske proizvodnje, odnosno proizvodnje filmova, kritici i teoriji, kao izabranim poljima refleksije o filmu, još od dvadesetih godina naovamo stvarala je prilične poteškoće pri određivanju autorstva u filmu (»umetnik«, kakvog poznaju književnost, slikarstvo, muzika...). Ako ovoga puta izostavimo mrežu ekonomskih i ideoloških osnova »kulturne industrije« koju tka i u koju je utkana filmska ekipa, doduše poslednja, iako osnovna instanca filmske proizvodnje, pitanje kolektivnog i individualnog, u donekle drugačijem obliku, ponavlja se i u procesu same proizvodnje filma, u načinu rada filmske ekipa, i više — i to kao »estetski« problem — u kritičkim »eksplikacijama« i teoretskim »racionalizacijama« o efektu rada filmske ekipa, o filmu kao estetskom predmetu, tekstu, diskursu. Paradoksalno pitanje, koje je otvaralo polemike i koje su interpretativne kritičke prakse i »demografske« filmske teorije u nekim razdobljima na izgled konično rešile, da bi njihova polazišta u sledećem trenutku bila kritički razorenata, pitanje koje i danas ostaje otvoreno i zbog svoje dinamične »istorije« možda i utoliko kompleksnije, kratko je, jasno i jednostavno: »Da li je povodom filma moguće govoriti o autorstvu?« i »Ko je autor filma?«

Proizvodnja filma, naime, uključuje brojne umetnike i zanatlje, stvarače i tehničare, od scenarista, snimatelja, glumaca, ton-majstora, scenografa, kostimografa, muzičara, laboratorijskih tehničara, pa do reditelja. I u institucionalizovanoj kinematografiji često se događa da jedna ličnost udružuje više funkcija, da je scenarista filma ujedno i reditelj, montažer i još nešto, što na neki način olakšava interpretacijski trud onih koji pokušavaju da tematski i stilski pogode »suštinu« autora, jer je on izvor »zračenja« ideja, značenja koje filmsku umetničko delo treba da materijalizuje određe-