

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 jedinim 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 krupni plan glumca A, da se umesto njega prilikom montaže upotribe krupni 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 osvetljenje 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 sugerujući 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-

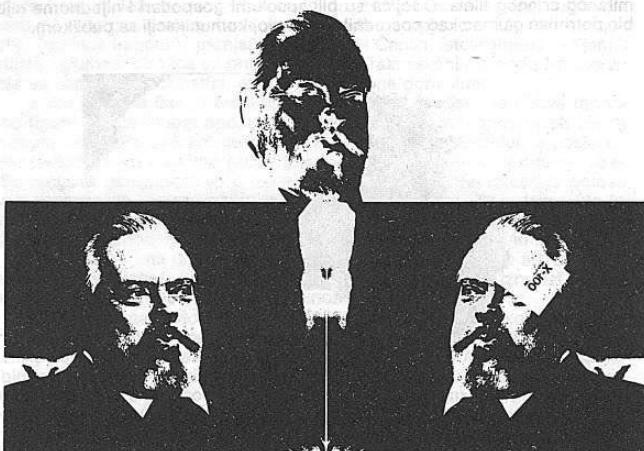
bilo dovoljno materijala za izbor. Da bi se dobili određeni efekti, pribegava se tehničkim sredstvima: snima se stvarno kretanje u nekoj ulici, pejzaž, mnoštvo ljudi itd, pa se zatim snima igra glumaca ispred »zadnje projekcije« na kojoj se reprodukuju scene snimljene u stvarnosti. To je, međutim, rešenje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

nije i jedinstvenije. Ipak, udruživanje funkcija u jednoj ličnosti, udruživanje koje doprinosi formiraju pojma „autorski film“, olakšava posao samo onim kritičkim postupcima koji izjednačavaju autora fikcije sa realnom ličnošću, koji, ukratko, pokušavaju da stave znak jednakosti između „Žaka Rivea“ i Žaka Rivea, kao da se u proizvodnji filma „diktatorskom“ položaju filmskog umetnika (AUTORA) ne suprotstavljaju (a ne samo podređuju) i „tehničke“ i „umetničke“ operacije ostalih filmskih stvaralača, i kao da sam proces filmske prakse, stvaranje filma, ne unosi zanteve, čak omaške i prazna mesta u „božanskoj“, završenoj i koherentnoj poruci koja treba da boravi u umetnikovoj duši. Upravo zato je samo prividno jedinstvo filmskog stvaraoca u slučaju „autorskog filma“ pozitivistička ispočetka, često čak osnovni argument i garantija za „idealističko“ pročitavanje umetnikovog pogleda na svet, koji najčešće umetničku vrednost, moć poruke, ima tada kada je predstavlja odabran sadržaj bez ostatka, pretopljen u filmsku formu, ili obratno, kad forma obuhvati i pre svega završnu ideju filma. Ovakav kritički posao koji interpretativno tretira film i pokušava da u skraćenoj „umetničkoj“ formi izrekne „suštinu“ filma i tako odredi konture autorske fisionomije, koju je moguće izdvojiti još u predočnjim delima i projektovati u buduća dela pojedinog autora, u celini obavija svoju proročku ulogu, koja se sastoji u tome da se upražnjeno mesto Boga popuni „natčovečanskom“ fi-gurom Autora-Umetnika-Boga.

Kritička praksa koja se zasniva na „eureka sindromu“, a koja živi u ubenju da rečju obuhvata celinu filmskog diskursa, s jedne strane vodi u redukcionizam koji verbalnim aparatom, literarno-filozofskim definicijama pokušava da opazi večnu istinu filma, a s druge strane vodi u utvrđivanje mitologije o Autoru-Bogu, koji odlično ume da upotrebljava filmski govor za posredovanje svoje univerzalne „umetničke filozofije“. Redukcionizmu i mitologizovanju tako izmiče da su proizvodnja i čitanje filma upisani u neki socijalno-istorijski kontekst, da su subjekt filmskog saopštavanja (autor) i subjekt filmskog čitanja (gledalac) seksualno, socijalno i istorijski određeni. Autorova (i gledačeva) obeleženost i ugradenošć u umetničkom delu ne iskazuju se kao psihološki ili sociološki „refleksi“, već pre kaj dialog, promena i izmicanje seksualno-familijarnih i socijalno-istorijskih datosti, mreža, kompleksa, represija, što predstavlja onu specifičnu redundanciju umetničkog dela koja omogućava nove i drugačije aktuelizacije i čitanja umetničkog teksta, redundanciju koja izmiče robovanju raznih ideologija, čak i vlastitoj „ideologiji“ umetničke prakse. I upravo ovaj aspekt umetničkog, a time i filmskog diskursa, onemogućava, odnosno deluje protiv demagogije Autora i demagogije Gledaoca (kritičara). Zato je, verovatno, zadatak filmske kritike (i teorije) pre u eksplikaciji ideologija filmskog govora, u uspostavljanju vlastite, metodološki zasnovane diskurzivne prakse u suočavanju s filmskim narrativno-reprezentacijskim sistemima, u pročitavanju onih mesta u filmskom tekstu gde se upisuju pretpostavljeni autor fikcije, odnosno subjekt saopštavanja, kao i u kriticarom proglašivanju AUTOROVE „božanskosti“, što je, u stvari, maskirano promovisanje vlastite (kritičarove) „božanskosti“.

Trag tog „nužnog“ obrta može da se primeti već u navedenom Hitovom citatu, njemu u prilog govore i Fukooeve misli: „Očigledno je nedovoljno da ponovno pregledamo prazno mesto koje je nastalo autorovim nestankom; uz putokine i pogrešne linije koje treba da precizno pregledamo, i utvrdimo gde su njegove nove granične tačke, i da tu prazninu ponovno razgranicimo; treba da čekamo na fluidne funkcije koje su se osloboidle tim nestankom. U tom okviru možemo ukratko da predodčimo probleme koji su nastali upotrebom autorovog imena. Šta znači ime autora? Kako deluje? Neću da počakem rešenje, ni izdaleka, pokušaću da ukažem samo na neke poteškoće koje su povezane s tim pitanjem“. Fukooev tekst završava gomilom pitanja, u rasponu od „Ko je realni autor?“ i „Na koga se odnosi, ko govori?“, do pitanja kojima su se bavili i još se intenzivno bave semiološki, marksistički i psihoanalitički pristupom filmu, bez vere u neko končano rešenje problema koje otvara lanač AUTOR – FILM – GLEDALAC (kritičar). Na prvi pogled deluje iznenadujuće to što su relevantna filmska kritika i teorija naše najplodnije tle za razrešavanje pitanja koja otvara ranije pomenuti lanač, upravo u modelu klasičnog holivudskog filma i njegovih kasnijih transformacija. Možda upravo zato što žanrovska film najproblematičnije postavlja pitanje autora, jer je još uvek ustaljeno uverenje da je holivudski film izražito kodifikovan filmski tekst, bez zamki i „kritičnih“ mesta, jednostavan, gledljiv i čitljiv; da je to produkcija koja se podređuje zahtevima i željama masovne publike, da je holivudski reditelj samo spretan zanatlija i realizator „kolektivnih mitologija“, da je njegovo mesto u filmskom diskursu potpuno izbrisano, znači, da nije autor, dakle ni subjekt saopštavanja, već samo kaligraf koji stilizovane slike gramatički pravilno razvrstava, tako da se slažu u lepu, privlačnu, neobičnu i izuzetu „priču“. U „priču“ koju je napisala bezlična holivudska scenarijačka mašina po porudžbini „srednjeg američkog sloja“ (koji je ideološki približno tako podešen kao većina kinematografske publike), znači, koju je napisao „on“. ON, koji se zatim sklonio u „tajanstvenu“ pozadinu izumitelja, odnosno prvi pogredni mitološke priče. Ona je u svojoj daljoj istoriji, bez obzira na nove posrednike, sačuvala nepromjenjivo pripođenu konstrukciju, koja je samo ponekad bila deo manjih varijacija, zadržala je ustaljeni raspored likova i njihovih uloga i tako posredovala poruku, značaj, koji je, sa izuzetkom svog mitskog izvora, bio jasan i čitljiv. Posložaj pripođene mitološke priče, od njenog formiranja pa dalje, tokom istorije, „maskirana“ je, nevidljivo upisana u sam tekst, što bi trebalo da vredi i za autora-reditelja, odnosno subjekta saopštavanja u holivudskom žanrovskom filmu. Traženje i utvrđivanje subjekta saopštavanja u slučaju mitološke priče otvara sva ona pitanja koja su obuhvaćena razlikom između „priče“ (istorije) i diskursa (pitanja, koja se u slučaju „priče“) istorije odnose na označavanje odnosa između prikrivenog „ja“ i otkrivenog „on, ona“, u diskurzivnom tekstu na opredeljivanje onoga koji govori „ja“, na pitanja koja se tiču „prošlosti“ „priče“ istorije i „sadašnjosti“ diskursa.

Ovaj krug problema ponavlja se i u analizama filma (posebno holivuds-kog), koji kao mitološka priča na izgled izrazito spada u parametar „priče“ (istorije). Strategije i tehnike, pre svega skoro gramatički definisana pravila klasične filmske prakse, naime, kriju konstrukciju i procese saopštavanja (nevidljiva montaža na „prirodnom“ mestima, pozicija kamere u visini ljudskih očiju, kretanje kamere koje se slaže sa kretanjem u mizanscenu). Upravo zato izgleda da film ima organski odnos sa svetom, da je pre „priča“ (istorija) o tome šta se desilo negoli diskurs o nekom dogadaju. Ovaj, na

prvi pogled razumljiv, odnos filma prema svetu grade i zasnivaju »demograške“ realističke estetike o filmu, kao da je film objektivan zapis stvarnosti i kao da je već dovoljna samo filmska tehniku, posebno u slučaju dokumentarnog filma, pa da pokaže „stvarno stanje stvari“, sa savremenim marksističkim, semiološkim i psihoanalitičkim pristupima filmu doživelo je najkritičniji udarac upravo tamo gde se najmanje očekivalo: u fascinantnom korpusu holivudske filma. I reditelj, koji je poslednjih trideset godina uživao najviše kritičke i teoretske pažnje, Džon Ford, po merilima klasične estetike inače standardni zanatlija, posle preterane izjave Endrijua Sarisa, utemeljitelja američke varijante francuske „politike autora“, »romantične“ kritičke metode pedesetih godina, postaje najveći umetnik svih vremena. Savremene teoretske metode u analizama Fordovog opusa prepoznale su ona mesta u narativno reprezentacijskom sistemu gde se reditelj upisuje kao subjekt saopštavanja i koje tako klasičan film kao uzorak za „priču“ (istoriju) definisi kao diskurs. Dakle, tekst, u čijem označenom lancu mogu da se razaberu bar neke tačke u koje je upisan subjekt saopštavanja. Ova mesta nisu upisana samo u formalne metode, pre svega u način kadriranja i montaže, jer bi takav formalizam vodio ne samo u specifikovanje stilova pojedinih autora, nego u analizu režijskih operacija koje su poslednje, iako osnovno sredstvo u proizvodnji metonimijskih i metaforičkih dimenzija filmskog teksta. Ako pojednostavimo, ove operacije su najvidljivije u režijskom konceptu montaže, koji je svetski film podelenio na »ejzenštejnovski« i »američki«, na film konstrukcije, »film slike« koja angažuje gledačeve intelektualno oko, i na film sa skrivenom i nevidljivom montažom, na »film stvarnosti« koji investira u gledačeve fizičko oko. U prvom slučaju je instanca saopštavanja odmah primetna, jer je sugerise serija „montažnih“ udaraca, što samo na formalnom nivou garantuje da je u film upisan subjekt saopštavanja, dakle, govori samo o prisutnosti subjekta teksta, daljim analizama preostaje da na osnovu metonimijskih i metaforičkih postignutih režijskim postupcima, pokušaju ovaj subjekt teksta da definišu i kao seksualni, socijalni i istorijski subjekt. Upravo zato su i rane semiološke analize filma koje su se bavile samo pitanjem pozicije subjekta u tekstualnom procesu i problemima filmske sintagmatike, pitanjima organizacije segmenta narativnog sistema, većinom padale u formalizam, u lavirint bez izlaza. Ograničeno ovakvog pristupa filmu uputila je semioligiju ka povezivanju sa drugim teoretskim praksama, sa psihoanalizmom (teorijom o seksualnom, zrcalnom i podešenom subjektu) i sa istorijskim materijalizmom (teorijom o socijalnom, političkom i istorijskom subjektu).

U pre pomenutom sklopu filmova sa »ejzenštejnovskim« konceptom montaže bar je startna pozicija u definisanju subjekta saopštavanja lakše određljiva, teškoće počinju u određivanju mesta subjekta izvođenja u američkom žanrovskom filmu, u holivudskom filmu par excellence. Jedan od puteva koji je pomogao u određivanju mesta subjekta saopštavanja u klasičnom »realističkom« filmu bio je problematizovanje pozicije i distribucije pogleda, dakle, jedna od strategija holivudske filma, koji je razumljiv, »prirodan«, pa zato i manje značajan za »dubokourne« analize šačice holivudske filmove kojima se može dodati privede »umetnički«. Razumljiv i »prirodan« bio je zato jer je uglavnom zauzimao ljudski optiku, perspektivu, čiji je zadatak pre svega bio u jačanju filmskog realizma. Savremene teoretske metode otkrile su da je upravo u odnosu pogleda subjekata, nosilaca prikazivane fikcije, na izgled objektivnim pogledom kamere kao gledanjem sa distance, a u stvari glavnim motorom proizvođenja fikcije, moguće razabrati mesto subjekta saopštavanja, koji je pre prečutan pogled negoli siguran vodič u enigmatskom mehanizmu »realističke« vizije. Enigmatskom zato što je na izgled nepristrasni pogled kamere i u njega upisani subjektivni pogledi pojedinih likova, zapravo lanac pogleda, izabranih u skladu s ciljevima reditelja, iako istovremeno u mnogo čemu uslovljenih celokupnim proizvodnim aparatom, od scenarijske ideje i zamisli priče do laboratorijske obrade. Subjekt saopštavanja, koji u klasičnim realističkim filmovima iscrtava upravo režijski rad, a ipak se ne može poistovetiti sa rediteljem, tako je usidren u seriju »objektivnih« i »subjektivnih« pogleda, koji zbog funkcionalne učvršćenosti u dramatičnoj situaciji ili narativnu pokretačku snagu, ne smetaju. I upravo ovo preskakanje na »objektivnoj« i »subjektivnoj« osi i neprimenjivo prelaženje s jedne ose na drugu, jeste onaj momenat koji koči, koji otežava određivanje pozicije filmskog pripođenja, odnosno subjekta saopštavanja. Zato i izgleda kao da je žanrovske filmove proizveo »mehanički autor«, dakle mašina, kojoj je moguće opisati samo tehniku (odnosno stilsku obeležja, kad se radi o retkim »umetničkim« filmovima holivudske proizvodnje), a ne autor, odnosno instance koja bi omogućavala bar »fikciju« o autoru. Ali, semioloska i psihoanalitička objašnjenja filma u poslednjih deset godina unela su odlučujući preokret u takvo poimanje »autora«, odnosno mesta subjekta saopštavanja u holivudskom žanrovskom filmu, jer su počele da ga traže tamo gde ga na prvi pogled nemaju, u sistemu preskakanja pogleda, u prividnoj objektivnosti kamere, u zrcalnim prizorima, u polju izvan kadra... Pokušavaju da ga izkriju na zamaskiranim mestima, u »praznim« tačkama, jednostavno, u prečutanim pogledima koji pre svega žele da prikriju subjekt pogleda, da bi gledaocu omogućili fiktivno preuzimanje njegovog mesta. Pojednostavljeno, u klasičnim realističkim filmovima subjekt saopštavanja je kao »autor« upisan tamo gde je »prazno« mesto, ali prazno zato da bi ga iluzorno popunio gledač i prepoznao se u njemu kao posednik fikcije, kao subjekt koji gleda baš ono što sam zeli, koji gleda vlastite fantazme. Ipak, u toj prevari, koja gledaocu omogućava iluzorna pretapanja u subjekt saopštavanja, postoje brojne demarkacione tačke koje nagovešćuju i upozoravaju gledaoca na to da je filmsku predstavu, spektakl, fikciju, priredio neko drugi. Taj neko gotovo da nema dodirnute tačke s rediteljem kao realnim autrom, već kao autor fikcije pre opstaje kao »fikcija« o autoru, kao subjekt saopštavanja u kojem se ukrštaju brojne prakse filma.

Odlučujući preokret u pristupanju filmu ove vrste i određivanju mesta autora unutar filmskog diskursa predstavlja analiza Fordovog filma *Mladi Lincoln* (Young Mr. Lincoln 1939)<sup>3</sup>, koju su kolektivno potpisali urednici i saradnici francuske filmske revije *Cahiers du Cinéma*. Filmski tekst su definisali kao igra napetosti, tišine, represije, predviđenih i prečutnih tačaka, u kojem je autor pre problematično upisan nego što je nameran izvor značenja, odnosno svemogući princip udruživanja značenjskih jedinica filma u zakrivenu poruku, pogled na svet, »filozofiju«. U uvodu pomenutom tekstu kolektiv *Cahiers du Cinéma* najpre obrazlaže svoju metodu eksplikacije Fordo-

vog filma, metodu koju je u zgušnutom obliku moguće opisati sledećim rečima: Filmu Džona Forda pokusavamo da pristupimo tako da u procesu aktivnog čitanja u njemu razaberemo ono što kazuje na taj način da prečuti, da u njemu otkrijemo one praznine, rupe, neodredena mesta koja ga zapravo konstituišu. Ove praznine, rupe, neodredena mesta, nisu greške u filmskom sistemu, jer su ih većinom uradili majstori filmske režije, niti podvale i prevare autora filma (zašto bi podvaljivao i varao, ta nije cirkusant), nego su strukturirajuće odstupnosti, premeštanja i prekršaji. Ukratko, sve ono što je stvar neke »nad-određenosti« (seksualno-familijalne i socijalno-istorijske), i što je jedina osnova koja uopšte omogućava realizaciju filmskog diskursa. Dakle, ono prečutno koje je uključeno u izrečeno, a na taj način neposredno i u sam motor diskurzivne prakse.

Studijom o *Mladom Linkolu* bila je ujedno obavljena i radikalna kritika kritičke metode koju su pod imenom »politika autora« oblikovali urednici revije *Cahiers du Cinéma* pedesetih godina. Problematizovan je romantičan koncept autora kao slobodnog, stvaračkog individuuma, kao »božanskog proroka i znalca« kojem umetnost služi kao medij za posredovanje poruka, neke vizije sveta, »filozofije«. U tom svetu metode, koja se pre svega bavila pitanjem centralne teme pojedinog filma, odnosno opusa nekog reditelja, što konvencionalna kritika radi i danas, Antonioni je bio određen kao autor koji govorí o otuđenosti modernog sveta, Renoarovi filmovi bili su povezani sa pojmom »radost prema životu«, Bergmanovi sa »strahom od smrti« i »beznadnjim traženjem Boga«. Film je bio misao pretvorena u slike, misao koja je već i pre postojala, zadatak filmskog gledaoca i kritičara kao privilegovanog gledaoca je da otkrije, da shvati poruku o ovstvi »ideju« filma. Autor je, prema tome, samo onaj koji je imao da nešto »izuzetno« kaže i koji je imao volju i mogućnost da to i kaže. I premda je u »politici autora« isuviše tragova romantičnog (na neki način idealističkog) koncepta autora kao stvaraoca koji prisvaja »svet ideja«, kritička praksa pristalica pomenute metode ima dva aspekta koji su odlučujuće doprineli savremenijem gledanju na film, posebno na mesto autora u njemu. Prvi, na izgled manje značajan, jeste rehabilitacija holivudske žanrovske produkcije, koja je i tada bila, a i

## organizacija režije

### vsevolod pudovkin

Ustanovili smo već da specifična karakteristika filmskog prikazivanja leži u stremljenju da se prodube detalji koje treba snimiti, da se na taj način omogući što tešnje približavanje predmetima, da ih posmatramo što pažljivije i da ono što uočimo našim pogledom, produbimo izostavljanjem opštih i suvišnih detalja. Isto je tako karakteristično i iscrpno spoljno rukovođenje dogadjajima. Moglo bi se reći da film primorava čoveka da pređe normalne granice ljudske moći poimanja. Film s jedne strane pomaže oštrenju shvatnja izvanrednim, napetim i produbljenim obraćanjem pažnje na sve detalje. Istovremeno omogućuje da se događaj koji se, recimo, odigrava u Moskvi, povezuje ga sa srodnim događajem koji se odigrava u Americi, prikaze skoro istovremeno. Produbljivanje detalja i obuhvatanje velikih daljina pružaju izvanredno bogate mogućnosti. Ustvari se rediteljev zadatak sastoji u tome da organizuje i izradi bezbroj samostalnih zadataka, koje mora da dovede u sklad sa unapred smišljenim planom. U svakom, pa i sasvim prosečnom filmu, retko je broj glumaca manji od deset ili dvanaest. Svaki glumac, i onaj koga vidimo samo nekoliko trenutaka, mora da bude organski povezan sa celinom filma. Rad svakog mora da se postavi isto tako tečno i da se zamisli isto tako precizno, kao ma koji detaljni snimak glavnog junaka. Film će biti značajan samo onda, kada se svaki njegov deo uključi u celinu. A to možemo da postignemo samo bržim rukovođenjem sa svakim detaljem postavljenog zadatka. Kada pomislimo da se film od oko 2500 metara sastoji prosečno od 500 kadrera, tada ćemo razumeti da reditelj mora brižljivo i pažljivo da reši oko 500 samostalnih, ali između sebe povezanih, problema. Kada pomislimo da je za dovršavanje jednog filma uvek određeno maksimalno vreme, tada ćemo razumeti zašto je reditelj toliko preopterećen radom, da je uspešna izrada jednog filma pod rukovođstvom jednog jedinog čoveka, skoro neizvodljiva. Razumljivo je, dakle, da se svaki valjan filmski



Luis Buñuel

dan je, u popriličnoj nemilosti u »visokim« intelektualnim sredinama, drugi, određivanje reditelja kao središnjeg filmskog stvaraoca, a ne toliko kao stvaraoca-Boga koji želi da kaže, poruči, već reditelja kao autora koji želi da nešto proizvede, reditelja kao instancu, koji režijskim postupcima odlučujuće doprinosi strukturisanju filmskog teksta, upisuje se u njega, ali tako da se istovremeno »gubi« u njemu. I ovo rasturanje autora u »telu« filma omogućava gledaocu da aktivno sudeluje u proizvodnji filmskog dela, da aktivo sudeluje u razumevanju njegovih nivoa značenja. Autor filma je, tako, samo startna tačka u produkciji smislova filmskog teksta, u produkciji označavajućeg lanca koji ga transcendira. Zato i nije u njegovoj moći da u svojim rukama drži oba kraja, ekstremne tačke, da bude oblikovana označavajućeg lanca i sopstvenik njegovog krajnjeg značenja. Žak Rive piše:<sup>1</sup> »u filmu je značajan onaj trenutak kad više nema autora filma, kad više nema gledalaca, priče, sceneriju, kad ostaje samo film, koji govorí nešto što je nemoguće prevesti. Dakle, onaj trenutak kad film postaje diskurs nekog drugog ili neke druge stvari koja ne može da se kaže, koja je s one strane mogućnosti izražavanja. Bergmanovi filmovi su potpuno nešto drugo od realizacije Bergmanovih vizije sveta. To što se govori u Bergmanovim filmovima nije Bergman nego film, i to je revolucionarno.«

Sa slovenačkog prevela:  
Miljenka Vitezović

#### Napomene:

- 1 Stephen Heath, *The Nouveau Roman: a Study in the Practice of Writing*, Elek Books, London, 1979.
- 2 Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, Basil Blackwell, Oxford, 1977.
- 3 »John Ford – Young Mr. Lincoln«, *Cahiers du Cinéma*, broj 223, 1970.
- 4 »Entretien avec Jacques Rivette«, *Cahiers du Cinéma*, broj 204, 1968.

#### Literatura

- Theories of Authorship* (zbornik). Edited By John Cauhie, Routledge and Kegan Paul, London, 1981.  
*Politika autora* (zbornik), Biblioteka »Filmske sveske«, Beograd, 1981.  
André Bazin, »Autorska politika«, »Ecran«, broj 12, 1963.  
Pierre Macherey »Nekoliko osnovnih koncepcata«, u zborniku *Ideologija i estetski efekat*.. »Cankarjeva založba«, Ljubljana, 1980.  
Jean Collet, »Autor«, u knjizi *Lectures du film*, »Albatros«, Pariz, 1977.  
»EKRAN«, revija za film i televiziju, broj 3/4, vol. 8 (god. XX), Ljubljana, 1983, str. 5-8.  
Naslov dao autor izbora R. L.

reditelj trudi da svoj rad klasifikuje po nekom izvesnom poretku. Ceo rad oko izrade jednog filma deli se na čitav niz samostalnih, a istovremeno i povezanih delova. Dobićemo veoma zamašan spisak, iako nabrajamo samo osnovne delatnosti. One se sastoje u sledećem:

- 1 Izrada scenarija.
- 2 Izrada knjige snimanja i određivanja plana rada.
- 3 Izbor glumaca.
- 4 Podizanje dekoru i pronalaženje mesta za spoljna snimanja.
- 5 Režijski rad i snimanje pojedinih kadrera, koji stvaraju scene (tačke snimanja određene prema knjizi snimanja).
- 6 Laboratorijska izrada snimljenog materijala.
- 7 Montaža. (Jasno je da u zvučnom filmu obim potrebnih radova nekolicu puta veći, a teškoće dvaput složenije).

Reditelj, koji od samog početka prati ubličavanje filma, čiji je on jedini kontrolni organ, utiče, razume se, na svaku pojedinu fazu u toku rada. Ako se u delu uvuče neka greška, dogodila se ona ma čijom krivicom, to će biti rezultat kolektivnog rada pod rukovođstvom reditelja i ceo će film da pretrpi štetu; bez obzira da li je grešku prouzrokovao pogrešno izabran glumac ili loša izrada negativa. Očigledno je, da je reditelj duša, centralni organ u krugu saradnika, čiji je jedini zadatak da postigu cilj koji im je reditelj postavio. Kolektivni rad na filmskom stvaranju nije rezultat popuštanja opštjoj praksi, već nužnost, koja proizilazi iz osnovnih, karakterističnih svojstava filma. Za vreme rada, američkog reditelja okružuje čitava vojska saradnika. Na izradi scena i detalja scena radi veća grupa asistentata. I njima reditelj postavlja zadatke, u kojima se jasno ispoljava krajnja zamisao dela. Reditelj kontroliše i daje uputstva asistentima, a kada su kadreri jedne scene gotovi onda ih obraduju, odnosno pripremaju proces stvaranja samog filma. Izvesni problemi, kao, na primer, snimanje masovnih scena, u kojima se koji put pojavljuje više od hiljadu ljudi, objasnjuje nam da rad reditelja sve dotle ne može da pokaže nikakve rezultate, dok mu ne stoji na raspoloženju dovoljan broj saradnika.

Reditelj, koji radi sa čitavom vojskom saradnika, punim pravom može da se uporedi sa nekim vojskovodom. On prihvata borbu sa ravnodušnošću gledaoca, i njegov je zadatak, da, pomoći efektivnim pokretima masa, kojima on upravlja, pobedi tu ravnodušnost. Kao vojskovodi i njemu su potrebni oficiri, da bi po svom nahodenju mogao da upravlja svojim četama. Pomenuli smo već da reditelj mora da upravlja organizovano i smišljeno, da ujedini sve faze rada, da bi postigao svoj cilj. Savršeno stvaračstvo – savršeni film.

(V. PUDOVKIN, SCENARIO I KNJIGA SNIMANJA, prevela Sonja Perović, Filmska biblioteka, Beograd, 1949, str. 71–73.)