

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, povezujući ga sa srodnim događajem koji se odigrava u Americi, prikaže 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:¹ »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.)