

EMOTIVNI

S M I S A O

REŽIJE

Kada tračnice klepeću na spojevima, a žice bandera u tihim skokovima juraju jedna drugu, kada sneg zavevli pritrjane pod cipelom i smiruju, prilivaju predmete svojom belinom, kada perspektiva svetle učionice počinje da se deformiše i priskupuje vas, ako među zubima osećite vlasti kose koja miriše a pod rukom radosno oblinu iznad mršavog rebra, kada klonete od udarca među zube, a silka se prevrće pred zastorom tame, ako vam morska voda zapucketa u usima, a u njenoj modrinu crveno-plavo-žuto-narandžaste trake odslaja s plaže seku se i dodiruju vam nos kad vas cinizam ručnog slova slova s beline pismašamariilik kad kionulo prepuštaju čula prividnom umiraju po maglijom stas — uvek ste u toku zbivanja afirmacije postojanja, čiji su detalji subjektivnih ogledalom ispremlani u bezbroj varijanti.

U sklopu senzibiliteta šestog čula (kao i ostalih) umetnik — režiser mora da poseduje precizni vibrator za akceptiranje svih oblika čulne afirmacije života, da bi mogao misaonom redukcijom da ih transformiše u silke govora svoje umetnosti. Nakon problema osmišljavanja celine onog što se želi reći, a u tesnoj vezi s njim, kao problem od presudne važnosti javlja se, dakle, pitanje neposrednog obilježavanja svih vidova silka života subjektivnom determinisanih a kroz prizmu umetničkog stvaralaštva.

Idejno, smisao sadržine i njena forma nerazruchi se prožimaju — izlišni su svi pokušaji zaobilaznje ove velike i jedine istine.

Ona u biti dozvoljava i ovačku formalizaciju: smisao sadržine ovaploćuje se jedino i uvek kroz formu. Forma se direktno nadgrađuje na emociju i intuiciju, tek indirektno na inteligenciju.

Nebo je uglavnom plavomodrosivo, danju prazno i kao da je zaobljen oblika. Kad šurta nekud i ono žuri s vama, a drive, kuće, automobili, bandere beže oko vas u raznim pravcima, dimnjaci ga ujedaju, planine sabijaju, meso, čuče na krov, pa onda trči gore ili dole.

Senzibilnost, sposobnost emotivnog nadražanja oduvek je bila i ostala lelica kreativne inspiracije, začetak strasti i spontanosti, prauslov za entuzijazam stvaranja. Da li ta nužna komponenta režiserove stvaralačke ličnosti može u naprednoj dozi da omete normalni sled kreativnog postupka? Kako uskladiti misaonu nadgrađnju sa impulsom strasti („izmiriti srce i razum“) rasporediti emociju kroz racionalnu distinkciju stvaranja, pretopiti je nečujno u svaki damar slike svoje umetnosti, osposobiti je da govori kroz vas i kada je izvan vas — eto suštine stvaralačkog grca, eto napora, koji razara, napaja i obogaćuje osećanje i svest umetnika.

Probitno, u svakom svom obliku, problem je bio prividno glomazniji, teži i neznatniji.

Kada ste u zrnato veće zagnjirili glavu u podatno-neprijatno toplu mekoću uz glavica moći ste da se odignete i iznad nje, u tkanini zategnutoj nad perjem, otkačate svojih damara kao jasne, svetlane šumove na fonu nemilosrdno pišteće tišine.

Stvaralac instinktivno živi sa činjenicom da je umetnost oslikavanje, reprodukcija životnih manifestacija, doživljajno određenih subjektom-njegovih junaka, tj. njegovim samim. U takvom, u suštini primitivno-nagonskom prilazu kreativnom postupku ideal postaje poltovenje samog izražajnog sredstva sa junakom umetničke tvorine kao subjektom.

Identifikovanje kamere (potpuno i u celini) moguće je i sa jednom osobom, pa bi u tom sledu (autor — junak, izražajno sredstvo — junak) i gledalac, poltoven sa junakom posredstvom izražajnog sredstva, mogao da vidi njega — kao i sebe — samo u ogledalu, izumajajući delove tela dostupne očima — kameri.

Očigledno, to je direktni korak u utopiju umetničkog govora filma.

Međutim, kako umetnička transpozicija predstavlja obogaćenu interpretaciju, a ne gotu reprodukciju subjektivnih, emotivnih, hipertrofiranih doživljajnih manifestacija, to podrazumeva i objektivno psihološko-fizičko udaljavanje od samog subjekta, sad predmeta interpretacije. To udaljavanje, međutim, nikad nije apsolutno, već samo do nužnih granica telmičko — stvaralačkih kriterijuma.

Tehnička komponenta stvaranja — to je upravo moć racionalne nadgrađnje i misaonog uobličavanja emotivnih podataka, sa kojima se ona uzajamno prožimaju. Ta distinkcija, filter za pročišćenje suviše strasti i panike i putokaz za njihovo pravilo komponovanje, narasta i sazreva u umetničkovu ličnost u jednom nemirnom ali kontinuiranom procesu. Ona, kroz stabilizovanje osećanja za sklad forme, omogućuje usavršavanje moći podtekstnog govora i idejnog osmišljenja celine.

Razume se da samo po sebi ova moć razumnog tretiranja forme nikada ne nadoknađuje nedostatak osnovnih impulsa strasti.

Kako to izgleda u praksi? Redukovanje životnih manifestacija misaonom aparatom logički podrazumeva psihološko — vremensko — prostorno sažimanje radnje i okolnosti koje je uslovljavaju.

Ne samo zbog spoljašnjih konvencija i merila, već i samom strukturom svog govora, film zahteva izuzetnu senzibilnost u tom smislu od stvarne ovog koji daje definitivni oblik celini. Kako je stil određen režiserovim autorstvom preko montažnih postupaka (koji uključuju i pokret kamere) prirodno se nameće zaključak o neophod-

nosti rediteljevog potpunog učešća u montažnoj obradi.

U smislu prvobitnog izlaganja, kao jedan od najkomplikovanijih procesa javlja se problem kondenzovanja vremenskog trajanja, koje, u stvari, svojim učešćem determiniše i ostale dve komponente, prostornu i psihološku.

Vremenski tokovi fiksirani su pre svega stvaralačkim osećanjem reditelja da odredi trajanje kadra (kadra — u smislu neprekidnog rada kamere).

Za izvedbu samih i niza kadrova u njihovom jukstapozicionom, funkcionalnom odnosu — principi ne postoje. Poznato osnovno pravilo govori da pravila nema, tj. pravila treba upoznati da bi ih mogli razbiti. Udžbenike treba poznavati i ne verovati im — osnovni impuls stvaralačkog elana ostaje istraživački instinkt. A samo stvaralački elan nada značajne umetničke iside.

Fazite: U jednom nemačkom petparačkom filmu imamo prilike da vidimo: na splavu blizuposti gamen (splav klizi mirnom rekom, ali muzička ilustracija insistira na uzbuđenju) — vodopad iz donjeg rakusa! — prijatelj dečakov besmisluno juri obalom, splav klizi, muzika ječi, vodopad šumi... a na klupi belka, pričuću van ispočetka... Zloupotreba montažnog reza po principu nekog prasnjavog udžbenika daje kao rezultat, očigledno, bučurisk kadrova maloumno vezanih treštilom muzike.

Setite se: Belmondo kraj kioska osvrće se — Belmondo je u bifeu — Belmondo na ulazu zgrade — Belmondo masrće kroz vrata sobe; a kasnije: Belmondo je ušao kroz staklena vrata u agenciju ide prema devojci obilje obavještenje okreće se ide nalazi traženog drugara idu razgovaraju idu prolaze u drugu prostoriju kod šaltera obave

posao vraćaju se u prvu prostoriju on razgovara na telefonu završivši okreće se kroz staklena vrata izlazi a ne poznajući ga ulazi i na ista vrata inspektor polidje tražeći ga. Inspiracija i hrabrost ne išljajuju se nikad u velikim poduhvatima i ova dva detalja iz filma jednog maestra baratanja celuloidnom vrpcom samo su ilustracija toga. Latentna napetost, fabulom diktrana, umnožavana je saobraznim, srećno osećenim postupkom, koji prazninu nebitnih delova radnje eliminise lirizmičkim rezovima, a potencijalnu napetost indikatora neprekidnim radom kamere u zatvorenom prostoru, koji time dobija maksimalnu, klaustrofobičnu skučenost.

Pošto vremensko sažimanje već podrazumeva prostornu komponentu, obratimo još pažnju na, za njih vezano, u gornjim primerima očigledno prisuto, kondenzovanje u psihološkom smislu. U suštini, postoji samo psihologija atmosfere, koju autor gradi i sažima u odgovarajućim momentima radnje, a kad učeće već živih, psihološki potcrtanih likova. Ti likovi ostaju sredstvo za oslikavanje atmosfere i sve njihove reakcije na bazi aktivnog učešća u radnji podvrgavaju se rediteljskoj korekturi, prvobitno u radu s glumcima, a zatim u procesu samog snimanja. Taj snimateljski rad može da osmisli atmosferu više nego sav uloženi glumački trud — na, reditelj mora da poseduje čulo i za njihovo nadopunjavanje i njihovo uzajamno preplitanje, funkcionalno ali neuočljivo.

Učešće glumca u svojstvu tumačenog lika sastoji se u osnovi iz niza fizičkih radnji, diskretnih ili ne, nastalih kao ispoljavanje unutarnjih karakterno — psiholoških odredbi.

Kad, sada, u svojstvu svega, naročito prvobitnog izlaganja, pristupiti konkretnom izlazu radnje, koji je put najefi-

kasniji do fiksiranja određene atmosfere; ukratkao — isako izvršiti kadriranje materijala koji će se dobiti kada se formirana mizanscena realizuje posredstvom tamnog oka kamere u mizankadar?

Film je vrlo često utičište akcionog žanra. Konkretizujmo naš problem do vulgarnih razmera, recimo, ovako formulisan pitanjem:

Da li jednu tuču pesnicama treba snimati u gro-planovima?

Verovatno pamtiće uzbudljivost kaubojске tuče u prenatrpanom dućanu iz filma „Sejn“. Gro-planovi uvek su nas u epicentar haotičnih pokreta.

Orson Vels drukčije rešava („Dama iz Sangaja“) prisustvo kamere u scenama pesničenja i džudoa. Lucidni nemir traži kontrast — indiskretni pokret unutar kadra prati daleki plan i antipokret samog kadra. I obratno: pokretne i gro-planove koristi za podizanje napetosti kad unutar kadra vlada mir.

Svako od nas sazdan je od akcije i inercije, koja u krajnjoj liniji vodi u pasivnost. Emocije idu na ruku i jednom i drugom. Ali:

Na fudbalskoj utakmici, u toku dramatičnih situacija pred stativama, emotivno zapaljeni gledalac ne uspeva da sredeno primi obilje pokreta koji se nameću. Uplatite ga posle kako je protekla akcija prethodeća голу. Nosredno, svojim gro-planovima on će prepričati doživljaj, subjektivno prelomljeno.

Sa predisponiranim kontemplativcem to neće biti slučaj. On ne poseduje moć pamćenog doživljavanja paničnih pokreta i kroz hladniju distancu progovoriće dalekim planovima Orsona Velsa.

Autor režije je — gledalac života i interpretator (režiser) ovoga.

Pokušajmo da sada odgovorimo na ranije postavljeno pitanje:

Zavisno od mentalne grade i stvaralačkog temperamenta određenog autora, pa od koncepcije celine (atmosfera u celovito sagledanom ostvarenju) i podtekstnog govora (simbol) tuča će biti (neće biti) snimana gro, dalekim, pokretnim i nepokretnim planovima. Tek pod tim okolnostima postoji uvek jedno rešenje, između bezbroj, koje je najbolje.

Definicije da krupni plan (mikrodetali, na primer — subjektivna vizura partnera izbliza u Malovim „Ljubavnicima“) i u principu označava spontanost i subjektivnost junaka (odnosno, reditelja a zatim i gledaoca) može se primiti sa potpunom rezervom. Mikrodetali jako uveličani fiksiran optičkim pomagalom (karakterističan uglavnom za naučnoistraživačku kategoriju filмова) ne predstavlja subjektivnost, čok jedan halucinantni prizor dočara i optim planom subjektivnost doživljaja.

Predstava subjektivnog doživljaja ima dve mogućnosti za realizaciju. Prva, primarna, proističe iz posredovanja samog autora režije koji sopstvenim subjektivno intenziviranim viđenjem sugerise određenu emociju ili simbol (Aženstajnova kamera, klizeći u krupnom detalju niz vrat, daklavo uvo i vilice, koje se pokreću, insistira na prijatnom i zlom karakteru propovednika). Druga mogućnost je potčinjena ilustraciji psihikog doživljaja junaka ili sučesnika radnje i vezan je za neku intenzivnu emociju ili šok (Borisova agonija, u filmu „Lebe žiralovi“). U principu obe vrste ostaju režiserovo sredstvo za čvršće vezivanje gledačevih emocija u ključnim punktovima radnje i građenja atmosfere.

Da li emotivna premdražajnost može odvesti krivim putovima trenutnog prepunosti inerciji pagmenta — do to mere da to narušiti celinu? Svakoako, ponekad i više od toga. Autor nesvesno, vrlo često i savsain pribraza, zna da slaže — ponesen čulima, koja su isključivo subjektivni regulatori svesti i savesti. Međutim, još izračut do poraza krije se u suprotnom — u strahu od prekomernosti i preteranom ograničenju emotivne napetosti. Spoljšajna škrtost u formi nikada nije pravo merilo autorove nastupne, stetičnosti ili nedene strogosti. Tek u sagledavanju konteksta i celine ostvarenja može se izreći sud o tome.

Kvantitativna suma emotivnih nadražaja čini skok u kvalitativnu kategoriju — misao, odnosno, ideju, što se dovoljno drastično ogleda u montažnom postupku reditelja. Pod terminom montažni postupak treba, dakle, podrazumevati podjednako sve varijante i mogućnosti vizuelnog nadgrađivanja — od unutarnje komponovanja dugih statičnih kadrova, preko spajanja pojedinih kadrova do pokreta kamere. Početni impuls u formaciji ovih kompozicija uvek je emotivni naboj, raznovrstan po svom intenzitetu — od indikacije nekog raspoloženja do samog emotivnog šoka. Grafičko-zvučne komponente imaju zadatak da emotivno nadraže čula, pa njihovim posredstvom, a u sudaru sa talogom iskustva, angažuju misaoni aparat. Time je pravilno naglašen značaj forme — forme radi sadržine, u daljoj analogiji radi ideje, koja će, dakle, proistići iz funkcionalne kompozicije dugih kadrova, odnosno veze kadrova (jukstapozicije), a ovaplotiče se kroz detalje te veze — kroz emotivno dejstvo kadra, kao i kadrova u užoj povezanosti (u okviru dramske jedinice — sekvence).

Na putu od stvaralačevog senzibiliteta emotivni nadražaj (bolje je reći podsticaj) zatvara jedan savršeno intiman krug.

