

Već je dosta vremena kako se bavim idejom o jednom esaju sa temom novih plastičnih osobnosti svetskog filma, no uvek mi je za poštak takvog rada, i pored obimnog materijala, nedostajao pravi povod. O čemu se, zapravo radi? Tu nedavno, imao sam prilike da u nekom bioskopu poslednje vrste vidim sovjetsku lirsku komediju *Voz putuje na Istok*, koja me je, izuzimajući infantilnosti sadržaja, rediteljskog postupka i preterivanja u glumi, prosto zapanjila time koliko su nedavno, pre samo nekoliko godina, bile široke mogućnosti vizuelne obmane. Ne uzimajući u obzir neke očiđene falsifikate istorije, primetivši da se reditelj ovog filma pokušava, tokom čitavog rada, onim sredstvima koja omogućavaju da ekipa praktično ne izađe iz studija. To znači da se upotrebljava rir projekcija za svaku banalost, da se svaki enterijer scenografski konstruiše, da postoji preobilje veštačkog svetla i još niz stvari kojih su se čak i prvi ozbiljni američki kolor-filmovi opasno pribojavali. I šta se dešava? Manje nego u njegove preokookeanske kolege, sovjetski autor dopušta i to da mu za vreme jedne rir projekcije svetlost u kadru bude dvojaka ili da se svetlost između dva kadra, koja su smeštena u istom prostoru i vremenu, dijametralno razlikuje. Na primer: junak iz vagona voza (mala kabina koja se mehanički pokreće tako da se stvori iluzija kretanja) posmatra okolinu (rir projekcija), svetlost enterijera je veštačka i „tvrd“, dok svaki pejzaž nosi svoje prirodno osvetljenje i nije moguće prenebregnuti razlike u kvalitetu; ili, na drugoj strani, silčan primer dat u dva kontraplana: junak posmatra predeo (američki, polusrednji) a onda vidimo sam pejzaž (total panoramu) i primetimo da ova dva kadra imaju sasvim drugačije osnovne svetlosne oznake. Još tragičnije zablude nastaju kada ekipa snima u eksterijeru i rezultati koje se tada postizu ravni su, po svojoj pramšenosti, onima do kojih je došao Vroldjav u svojoj storiји filma *Ključ*. Budući da je, dakle, lažno konstruisan na svim tačkama film *Voz putuje na Istok*, nije u stanju da animira gledaoaca čak ni svojim, semim po sebi, zavodljivim pejzažima, isto kao što ni malograđanska aranžirnost njegovog vagon-restorana ne budi nikakve druge asocijacije, iako je 9. maj 1945. osim onih koje se odnose na početak Pulmanove kompanije. Svakoј vrsti „nameštajke“ na filmu u ovom trenutku došao je kraj. To u podjednakoj meri znaju Mikelandelo Antonioni, Robert Likok, Žan-Lik Godar, Gi Hamilton i autor najboljeg filmskog spektakla koji sam ikad video, potpisnik filma *Maratonska bička*, Morris Turner. U vezi s tim i kvaliteti plastičnih osobina kadra menjaју svoj smisao.

DEKOR I SVETLOST

Verovatno su razlozi praktične i materijalne prirode namicali filmske ekipe da snimaju u postojećem prirodnom dekoru. Kod neorealista to je već bio sastavni deo idejnog programa, a kod modernih sineasta to je nastušna potreba. Dekor, dakle, u ovom trenutku ima verističko značenje: ali njegov smisao, uprkos tome, postaje sve dublji. U traganju za apsolutnom realnošću iluzionistički svet filma teži televizijskoј objektivnosti fiksniranog trenutka, pa se zato događa da danas, kako kaže Žan-Lik Godar, svi igrađni filmovi teže dokumentarnom i obratno. Težnja ka dokumentarnom utištu dovela je do snimanja „in live“, ručne kamere, izmene u klasi-

novi plastični kvaliteti filmskog kadra ili:

KUĆA MORAIMATI KROV

noj „gramatici“ kadra, do stvaranja jedne „cinema-veritē“, situacije za određenu dramsku radnju. U tom kontekstu improvizacije moguće je, izuzimajući dramsku funkciju kadra, predvideti jedino dekor, te se vremenom od piktoralnih plenera zgodnih za žive sekvence prešio u prostore simboličnog karaktera da bi se, na koncu, svega, ova potraga za postojećim objektima završila kao aksioma po kojoj se određena situacija može dogoditi samo u odredjenoj i postojećoj kako društvenoj, tako i urbanoj sredini. Žan-Lik Godar, u povodu svog neuspelog pokušaja da snima enterijere u studiju, kaže: „Ja ne mogu da zahtevam od glumaca da se prirodno ponašaju u krevetu ako soba u kojoj se taj krevet nalazi nema tavanice“. Izašavši iz studija moderni sineasta odlazi da svoj film snimi u vlastitoј spavaćoj sobi, odvođi glumca u biblioteku svog prijatelja ostavljajući ga da tamo, gde je i sam često meditirao, razmišlja na određenu temu, pušta ga da se snalazi u mešetaju stancie „Termini ili za određenu situaciju iznajmljuju od kineskih studenata Malaparotovu vilu na Kapriju. Postajući subjektivni faktor režije, dekor je morao postati sasvim objektivni sačinilac filma te nije čudo što Žak Demi svoje prozračne „antičke operete“ može da ostvari jedino na ulicama Senbrura i okolnih gradova. Dekor, dakle, postaje sve više jedan od glavnih emotivnih motora filmske priče i njegova asocijativnost se neprekidno povećava. U toј situaciji neminovno mora opustiti svaka njegova konstrukcija, pa čak i u vestern filmovima (ukoliko nisu snimljeni u Evropi, danas ne možemo da vidimo jedan te isti dekor u desetak različitih filmova. Nemoguće je konstruisati sobu za određeni kadar, jer se on ne događa u nekoј materijalizaciji pojma sobe već u jednoј određenoј i postojećoj prostoriji. Ne može se više u knjizi snimanja napisati „veliki grad“, jer se radnje odigravaju u sasvim određenim gradovima: Noć u Milanu, Crvena pustinja u Raveni, Izoštravanje u Londonu. O ovom problemu nekoliko lepših primera navodi Marsel Marten u svojoj studiji *Filmski jezik*. Realizam novog filma izbacio je iz upotrebe kulise, sobe bez tavanice, aplikacije na ulicama, zgrade koje imaju samo fasadu, trik sa „vitražem“, pa čak i rir projekciju. Umesto scenografa dekor određuje reditelj uz asistenciju snimatelja, pa se tim reduciranjem „umetničke ekipe“ postiže i osetno smanjenje troškova i pronalazi jedan sporedan ali vrlo dobar put ka određivanju pravih automa filma. Novi smisao ovog fiksniranog dekora mnogoznačan je u čisto plastičkom smislu iz prostog razloga, što se ovim metodom odabiranja filmskom kadru daju i oni elementi koji bi, s obzirom da ne igraju nikakvu ulogu u razvoju dramske situacije, u konstruisanom prostoru bili iz-

begnuti. Ne treba naravno posebno podvlačiti obogaćenje plastičkog sadržaja kadra koje se dobija na ovaj način, jer se svetlost sasvim drugačije prelama u jednoј postojećoj sobi nego u kartonskoј kutiji. Da je bio siguran u tako nešto, poznati reditelj *Living-studija*, Alesandar Makkendrik ne bi se sa toliko ponosa fotografisao uvek u sredini kulise za svoje filmove i pored nerazrešivog spleta kablova čija je osnovna funkcija da prisile glumca da se kreću po predviđenom mizanscenu. I još jedna primedba: novoj funkciji dekora povinuju se danas i oni reditelji čiji se svet nalazi negde van objektivne realnosti, i u toј činjenici treba tražiti jedan od razloga uzbuđljivosti dela Alena Renea i, na drugoj strani, uzrok hladnog sjaja ostvarenja našeg Vatroslava Mamića.

Zajedno sa izmenom uloge dekora, postalo je aktuelno i pitanje osvetljenja. U realnom dekoru, u nekoј sobi na primer, nije moguće služiti se glomaznom tehnikom osvetljenja kako bi se dobila ista jačina svetlosti koja stoji na raspolaganju autoru ako radi u studiju. Tu je ležala i jedna od najopasnijih zamki klasičnog dekora. Rober Breson je nedavno ukazao na to da je tokom godina jedan od njegovih osnovnih ciljeva bio upravo taj da izbegne razlike u kvalitetu svetlosti koje su evidentne između enterijera i eksterijera. Ne radi se o jačini, već o zapravo sasvim suprotnim stvarima, jer veštačka svetlost ne dozvoljava ni ostrinu kontura ni stvaranje polu-tonova. Njen jedini ton bio je jedan tvrdi polu-sivi valer u kojem i najupitnije kretanje kamere gubi na plastičnoј, pa samim tim i dramskoј vrednosti. Broj ni reditelji ovi; činjenici ne poklanjaju dovoljno pažnje, a mnogi primeri govore o tome kako se želja za komocijom rada u studiju skupo plaća i, između ostalih, treba navesti slučaj Papićeve storiје *Cekati* u filmu *Ključ* kad čak ni tako vrsan kameraman kao što je Tomislav Pintar nije uspeo da izbegne razlike u kvalitetu svetlosti između mobilnih eksterijera i sasvim teatralno staličkih enterijera. Sineasti „novog vala“ svetskog filma ovom problemu pridaju izvanredan značaj jer se njihove ideje ne bi mogle ni ostvariti da nema mogućnosti korišćenja čnevene svetlosti bez korektura. Džon Kasavetes i Širli Klark došli su do krajnje tačke na ovom planu istraživanja kada su bez ikakvih veštačkih izvora svetlosti snimili svoje prve igrađne filmove u kojima, iako su *Senke* eksterijeri a *Veza* sasvim enterijerni film, u podjednakoj meri neprekidno vladaju polu-tonovi iz kojih oštro iskaču konture osvetljenih objekata. Prividna haotičnost dovela je do apsolutne kinetičke pokretljivosti i filmski kadar ovdje, između ostalih, ima i jednu specijalnu mobilnost sveta i sene koja se unapred ne može predvideti. Visokooosetljive trake dopuštaju

danas sve veće ignorisanje veštačkih izvora svetlosti i sve veću primanu iskustava američke škole kojoj na čelu stoji Robert Likok. No, te pogodnosti nalazu u isto vreme vanrednu primenu i u drugim kinematografijama. Suptilni graditelj jednog osobenog sveta, u kojem sve istovremeno podseća i na antičke tragedije i na brodvejske muzičke revije, tipa Žaka Demija nikada ne bi bio u stanju da pruži mogućnost Raulu Kutaru da napravi one izvrsne enterijerne kadrove u *Loit* da mu viskooosetljiva traka nije dozvolila da prozorske zastore upotrebljava ne kao optičke već kao dramske filtre za propust svetlosti. Dok Kasavetes prirodnom svetlošću postiže ostrinu poznatu nam iz drvene veštine slikarstva senki, Demi ide za nečim sasvim suprotnim i ja nam pamtni da sam do sada video tako vanredno ostvarenu „n.č.č.č.“ kadra osim, naravno, ako nije u pitanju jedinstveni Žan Renear. Budući da je sada moguće uvek održati minimum potrebne svetlosti i uvek doći do njega skoro bez ikakvih veštačkih aplikacija, moglo se preći na drugačije istraživanje. Engleski reditelj Lindzej Anderson, konsultujući osim svog vlastitog i iskustvo Lorence Mazeti i Karela Rejša, u *Sportskom životu*, ukida žig koji je Džek Klejtun utisnuo svetlosnom kvalitetu britanskog kadra. Pošljajući podjednako i Likoka i Renea, Anderson u svojim kadrovima upotrebljava onoliko svetlosti koliko mu je potrebno u dramskom smislu, dozvoljavajući sebi da je koristi i u čisto simbolične svrhe, povećavaju njen kvantitet i menjajući je po kvalitetu. Film je tako pođeljen u dve svetlosne polovine u kojima se, zahvaljujući različitoј traci ili različitoј vrsti ekspozicije, svetlost prilglašava odnosno propušta duže nego što je to potrebno postajući tako određeni simbolički tumač emotivnih stanja junaka. Povezato svetlost i dekora ovdje je takode došla do punog izražaja i *Sportski život* predstavlja najagresiviji primer korišćenja tipično britanskog miljea od trenutka kada se Hičkok preselio u Ameriku. Na drugoj strani, Fransoa Trifo eksponirajući preduge neke svoje kadrove dobija u *Žitu* i *Džimu* čudni smeđi valer kadra i strukturu „napuklih zrna“ što je slična iako starim fotografijama tako i tehnicni „štrih“ koju je Endi Varhol kasnije, nakon niza pretapanja fotografija Zakline Kenedi u kratike, počeo da primenjuje u svojim kratkim filmovima. Ovaј postupak, kod Trifoa patiniranje prošlosti, a kod Andersonsa psihološki simbol, dobio je kod Renea i onih koji ga slede sasvim drugačije značenje, a u njihovom „filmu-toku svesti“ „izbeženi“ ili „rasterisani“ kadrovi služe kao vizuelna oznaka između događaja koji realno postoje i onih koji su plod spoznajnog i emotivnog rada intime glavnih ličnosti. Već je u *Hirošimi... epizoda* iz Nevera, duga 36 kadrova, bila svetlosno odvojena od integralnog tova radnje u sadašnjosti da bi u delu *Prošle godine* u *Marienbahu*, ili, još izrazitije, u *Felinievim* filmovima Osam i po i *Duljeta od duhova*, Nemecovoj *Dijamantskoј* noći ili delima našeg Mimice taj postupak bio doveden do takvog mehanizma da se danas montajni problem konstrukcije ove vrste filmova sveo na jednostavan rez, jer svetlosne oznake omogućavaju da se načini sasvim jasna vizuelna granica između dva prostora čovekove svesti.

Bogdan TIRANIĆ

(U sledećem broju: *Boja i pejzaž*)

10-75016967 W

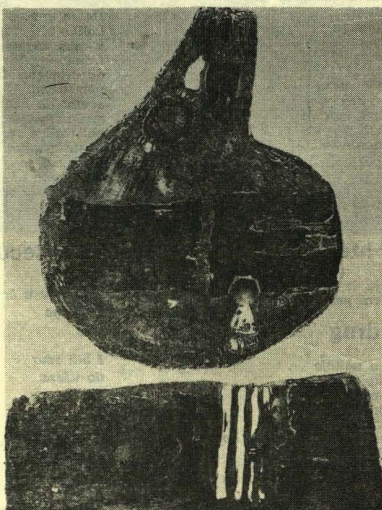
letovanje

Čudnovato
sećam se vrlo dobro
toga dana
dan je počeo još u zoru
sećam se
čitav taj dan
proveli smo na plaži
u slučaju sunca
a ceo taj dan
bili smo kod kuće
u slučaju kiše

10-75017951 W

Dok sedam pred drvo
da ga na mestu žitov slikam
vise mu listovi neparno perasti kao rašireni
i dok mešajući boje tražim od njega da se ne
izvesna ograda izvezena od žice oko parka
pritajena
jedva se nazire između jutra
što je već davno prošlo
i podneva koje je još sasvim udaljeno

dragoljub pavlov



remek dela

o ja zamišljam moje najpeče slike
pejzaž moje nastavnice
akt jedne službenice
portre polupuste teretne stanice
mrtvu prirodu moga oca

sodadži je smrt

Kad ujutru jarko sunce sine
i magla se sa bagremija vine
kada vetar na ulici mine
i otklopi malo zavetrine
sodadžija s kolima od gline
sodadžija sa konjem da zine
kad sa bine siđu balerine
i cvetaju južne karoline
sodadžiji sreće tad se vine
izbuje gore u visine
u nebasa i tu se raspline
sve u sitne mehurice fine
i on tako usred jutra gine
ostadoše još kola od gline
i konj koji od umora zine
nad dušom mu zgusnuše se tmine
osta samo prazno paklo drine
dospe miris stare karoline
kad ujutro jarko sunce sine
i obasja zarđale šine