

JEŽI PLAŽEVSKI  
JEZIK FILMA  
I DEO  
INSTITUT ZA FILM Beograd

Ako je inteligentna publika više uslov nego posledica nastajanja remek-dela, onda filmska publika pre svega treba da ima talenta. Kinematografija od svih umetnosti treba da pređe najdalji put do potpunog procvata.

Filmska publika treba da bude genijalna. I to što pre. Eto glavnog i osnovnog zadatka za filozofe, sociologe i filmske estetičare. Je li zadatak realan? On zavisi od toga da li ćemo kao polaznu tačku za praktične radnje utvrditi tačnu differentia specifica za onaj auditorijum od četrnaest milijardi gledalaca.

Žilber Koen-Sea (Gilbert Cohen-Seat) u svom Ogledu o načelima jedne filozofije filma našao se dosta blizu ove polazne tačke pišući: „Prvi put u istoriji čovečanstva sve ljudske mase se predaju istoj zabavi na celoj zemlji" 1). Od ovog tvrdjenja zavisi skoro sve. Film je forma ekspresije, oruđe agitacije, isporučilac socijalnog šablona, polifona sinteza svih umetnosti, sposobnost opažanja našeg opštenja sa materijom, govor slika ili način montiranja stvarnosti u sisteme značenja.

To je tačno. Ali film je ipre svega veličanstvena zabava za ljude, jedina od najveličanstvenijih koje je čovečanstvo izmislilo. Društveni napredak četrnaest milijardi filmskih gledalaca nikako se ne sastoji u tome da ih školujemo za filmske filozofe, sociologe ili estetičare filma. Genijalna filmska publika, po mome mišljenju, ona je publika koja ume da se zabavlja filmom.

#### PRINCIPI IGRE I ZADOVOLJSTVA

Iz tvrdjenja Koen-Sea proizilaze logično dve mogućnosti. Ili idemo onima koji izmišljaju zabavu i diskutujemo sa njima kako treba da izmišljaju tu zabavu ili idemo onima koji se zabavljaju i učimo ih da se bolje zabavljaju, da se dobro zabavljaju.

Drugi put mi se čini važniji od prvog. Genijalna publika može se vaspitavati, a genijalne stvaraoce neće izbaciti sam proces edukacije.

Iskreno žalim gledaoce ikoji su u Ulici (La Strada) videli samo priču o bračnom neverstvu kosmatog Campana. Žalim i one koji su gledajući film Pre potopa (Avant le deluge) čekali samo da saznaju na koliko su godina osuđene ubice mladog Davida.

Čini mi se da su oni prevareni: platili su za ceo film, a dobili su samo polovinu. Zahvalan posao za sociologa bio bi da ispita koliko su ponele iz filma pojedine grupe gledalaca i na koje su njegove boje ostale slepe. Od toga bi se mogla napraviti sjajna piramida veštne zabavljanja. Podnožje ove piramide, mada ono samo to ne oseća, lišeno je većeg dela zadovoljstva. Ono podseća na gledaoca koji je gledao Matisa (Matisse) u crno-belim reprodukcijama, i to imajući na raspolaganju originale u boji.

Treba naučiti gledaoca da se zabavlja filmom! Ideja o pisanju ove knjige rodila se za vreme jedne diskusije u jednom filmskom klubu. Vodila se diskusija o Građaninu Kejnu (Citizen Kane) Orsona Velsa (Orson Welles). To je svakako bila grupa ljudi koji su hteli naučiti da se zabavljaju, koji su tome težili, svesni toga da se zbir zadovoljstava utrostručava ako film primamo u potpunosti. Međutim, kad su se iscrple sve primedbe o društvenom smislu dela, zapažanja o odnosu filma prema stvarima a napomene o psihološkoj nemogućnosti nekih situacija, diskusija nije mogla da izađe iz tog uobičajenog kruga. Svi su osećali da baš u čarobnom jeziku filma leže njegove velike vrednosti, koje su instinktivno osetili. Ali niko nije umeo da objasni prisutnima na čemu bi se one zasnivale i kako ih treba raspoznavati u drugim dobrim

filmovima. Gledalište je podsećalo na salu u školi igranja, punu parova spremnih da zaigraju najživlje plesove za koje se još nije našao učitelj. Pokušavši nasmelo nekoliko nespretnih pirueta, parovi su sa ustezanjem seli pored zidova u tužnom iščekivanju.

Postoji, doduše, nešto manje univerzalna zabava, ali koja ima stare i poštovane tradicije. To je književnost. U ovoj oblasti broj diskutanata sa piscima koji izmišljaju zabavu (zovu se književni istoričari ili kritičari) neuporedivo je manji od ogromne mase onih koji ipredaju pravila zabave, zvanih nastavnici. Dobar nastavnik književnosti ne zahteva od učenika da zna ikoje je godine umro Homer, a koje se rodio Mickjevič (Mickiewicz), ali zato uči kako treba upoznavati lepo, a ujedno i kako će konsument lepog umnožavati buduća zadovoljstva.

Naravno, i tamo se vrlo često dešava da profesorsko naklapanje ostavlja na prkosnog slušaoca suprotan efekat: više je ljudi dobrovoljno čitalo Gospodina Tadeuša kad je bio zabranjena lektira nego kad je na maturalnim ispitima trebalo analizirati skalu Tadeušovih osećanja prema Zosji. Ali niko ne dovodi u pitanje aksiom da je neophodno na neki način se uputiti u pravila ove zabave da bi se mogla sa zadovoljstvom čitati remek-dela svetske književnosti. Mada konzumiranje filmskog spektakla u celom svetu više puta nadmašuje potrošnju knjiga, nigde nije još javno priznato da to isto treba učiniti i u kinematografiji.

Filmski analfabetizam takođe je daleko rasprostranjeniji od analfabetizma tout court, mada ga je teže zapaziti, jer se on ne očituje u opadanju potrošnje. Naprotiv, očituje se u prekomernoj i nekritičkoj potrošnji.

#### RAZGOVOR O IZRAŽAJNIM SREDSTVIMA JE NAJVAŽNIJI

Kad bih u cilju dobre zabave pokrenuo razgovor sa filmskim gledaocima, onda bi put za najbrži napredak publike bio razgovor o sredstvima koja stoje na raspolaganju filmskom stvaraocu. Pitanje izražajnih sredstava verovatno najviše izmiče iz pažnje gledaocu koji je obuzet praćenjem fabule, pa se on, prema tome, nalazi na najnižem stepenu upućenosti u film.

Ako posmatramo stvar genetički, pitanje izražajnih sredstava je u neku ruku prvi problem filmske umetnosti. Dosadašnja istorija filma bila je pre svega istorija razvoja izražajnih sredstava. Ako lista ovih sredstava izgleda, grubo uzevši, zaključena, to znači da je najzad kucnuo čas da se napiše stilistika filmskog jezika. Sledeća etapa razvoja filma sigurno će se zasnivati — život to potvrđuje — na prenošenju akcenta sa filmskog jezika na sadržine izražene tim jezikom. To niukoliko neće biti sumrak filma kao umetnosti. „Trenutak kad je završeno pisanje gramatike nekog jezika ne samo da nije osuđivao pesnike na pasivnost, već je često bivao podsticaj za procvat književnosti", pisao sam u Maloj gramatici filma.

Budući da je za mene glavni adresat gledalac, a ne stvaralac, nisam želeo toliko da izvršim katalogozaciju izražajnih sredstava sa tehničke strane koliko da ispitam skalu estetičkih mogućnosti koje može da pruži dato sredstvo.

Čitaoca će sigurno šokirati u početku veliki broj primera rasejanih po celoj knjizi. Međutim, to je svesna namera autora. Posle toliko godina u kojima smo smatrali da teorija mora ići ispred umetničke prakse, diktirajući joj gotova i detaljna pravila, osetili smo poštovanje prema postojećim remek-delima i njihovoj ulozi u formiranju teorije. Teorija koja proizilazi iz prakse odlikuje se bar time što se lako može proveriti. Ako čitalac prvenstvo konkretnih primera nad apriornim konstrukcijama želi da primi kao dokaz male intelektualne samostalnosti autora, sigurno će biti u pravu. Ova malo ambiciozna spoznajna ograničenost, smatram ipak, u skladu je sa rezultatima gorkih estetičkih iskustava poslednjih godina.

Hteo bih odmah da napomenem da sam primere u knjizi birao pre svega tako da najbolje predstave ekspresivno sredstvo o kome je reč. Zbog toga ovakvi primeri ne ispunjavaju uvek (i pored mojih napora u tom pravcu) postulat visoke, uzorne umetničke vrednosti. Često diskretna primena datog sredstva daje umetnički savršenije rezultate, ali tada se primer može pokazati nedovoljno izrazit. Nametljiva metafora je vrlo čitljiva stilska figura, dok istovremeno predstavlja čestu i nesnosnu umetničku grešku.

I tu opet nastaje važno pitanje: genijalna publika dužna je ne samo da poznaje izražajna sredstva filma, već i načine njihove upotrebe. Dužna je, osim toga, da razlikuje novatorsku primenu od banalne, suptilnu od proste. Mada sam se trudio da uz mnoge citirane primere dam njihovu ocenu, nije uvek bilo moguće posvetiti oceni onoliko pažnju kao prilikom pisanja recenzija.

Može se reći još više: pored poznavanja izražajnih sredstava, genijalnoj publici potreban je i dobar ukus, umetnički ukus, jer jedino on omogućava da se bez pogreške razlikuju značajna dela od neuspešnih. Dakle, samo poznavanje filmskog jezika ne može se još poistovetiti sa dobrim ukusom i o tome bi trebalo voditi računa prilikom čitanja ove knjige.

U suštini meni je ovde malo stalo do konačnih i nepromenljivih definicija, već sam želeo da prikupim celu lepezu primera koji iscrpljuju problem što je moguće celovitije. Uostalom, bez obzira na skromne istraživačke mogućnosti ovog metoda, on ima dosta pozitivnog. Kratka definicija, koja obuhvata sve prošle i buduće slučajeve, neminovna je ako se gradi sopstveni, zatvoren i logično završen sistem. Međutim, skala primera je inspiracija, poziv čitaocu da samostalno donosi zaključke. U takvoj živoj umetnosti, promenljivoj i nezavršenoj kao što je film, zatvoreni sistemi izgledaju manje važni od opšte probuđene radoznalosti.

U sistemu filmske gramatike i stilistike postoji jedan skoro klasičan presedan. Rejmond Spotisvud (Raymond Spottiswoode<sup>2</sup>) u engleskoj Gramatici filma, izdatoj 1935. godine, uzimajući takođe gledaoca za predmet interesovanja, počinjao je u principu od efekata koje doživljava gledalac i, polazeći od njih, dolazio je do tehničkih rešenja. U našoj knjizi držaćemo se suprotnog metoda, koji mi se čini prostiji i razgovetniji. Prema tome, ići ćemo od nekih tehničkih zahvata do objašnjenja različitih estetičkih primena koje u njima mogu biti sadržane. Nažalost, ovaj suprotan metod ne pruža mogućnosti da se dosledno iskoristi materijal, pa ćemo nekada morati svesno da se udaljimo od njega.

#### O SKLOPU OVE KNJIGE

Kako, dakle, napraviti spisak ekspresivnih formi koje nam padaju na um? Po kom redu? Prema čemu sastaviti sadržaj? Metodološki najispravniji bio bi, valjda, abecedni sadržaj. Svaki drugi metod biće subjektivan, nametnut od autora kao arbitra i, što je najgore, nedosledan. Da bih ipak prikupio na jednom mestu materijal koji je sličan i približne vrednosti, odlučio sam da rasporedim izražajna sredstva prema tome da li se odnose na manje ili veće delove filmskog dela.

Sastavne jedinice filmskog dela navodim prema tradicionalnoj opšte usvojenoj podali, što me, kako ćemo videti, neće spasti od nepreciznosti. Dakle, za osnovne sastavne jedinice filma, analogno podeli književnog dela na delove, periode, rečenice i reči<sup>3</sup>), smatram:

1. kvadrat — najmanju statičku jedinicu, jedan isečak osvetljene trake;
2. kadar — najmanju dinamičku jedinicu, isečak trake između dva montažna spoja;
3. scenu<sup>4</sup>) — odsečak filma sastavljen od nekoliko ili desetak kadrova koji se ističu jedinstvom mesta i vremena;

4. sekvencu — deo filma sastavljen od nekoliko ili desetak scena koji se ističe jedinstvom radnje, mada je najčešće lišen jedinstva mes-ta i vremena;
5. film — kompozicionu celinu završenu i potpisanu od autora.

Protiv gornjeg sistema podele mogu se obarati mnoge krupne zamerke. Već prva navedena jedinica nailazi na snažan otpor nekih teoretičara. Kvadrat, kažu oni, nije uopšte deo filma, jer se film, pa prema tome i njegov najmanji deo, odigrava u vremenu. Vađenje iz njega bilo kakvih statičkih fragmenata<sup>5</sup>) ne samo da je teorijska fikcija, već upravo falsifikat, jer filmski gledalac ne prima nikakve statičke utiske. Kadrom se naziva takođe odsečak trake snimljen između puštanja u rad i zaustavljanja kamere, ali ovo je gledaste više tehnološko nego dramaturško<sup>6</sup>). U sistemu montaže unutar kadrova i dugih kadrova (u trajanju do 10 minuta filmskog vremena), koji u poslednje vreme dolazi do izražaja, potpuno se gubi granica između kadra i scene. Najzad, pojam sekvence je u većini slučajeva čisto subjektivan, i u istom delu jedan kritičar može navesti nekoliko, a drugi desetak sekvenci.

I pored rečenih nedostataka, prihvatam ovu podelu, jer nema bolje. Srećom, ova podela je uvedena kao pomoćna, pa nam njena nedovoljna preciznost, neće mnogo štetiti.

Sa druge strane, isto tako malo precizne biće definicije o tome koji se element ekspresije odnosi na neke jedinice podele. To su neosporne stvari. O izboru rakursa kamere, o kompoziciji ili o deformaciji slike može se već govoriti ako je u pitanju pojedini kvadrat, o montaži u vezi bar sa dva uzastopna kadra, a o konstrukciji površina naracije tek u vezi sa celim filmom. Ali više ima problema za diskusiju. Na primer, muzičku partituru filma treba analizirati pre u celini i u vezi sa vizuelnom stranom filma. Može se ipak desiti da dođe do plodnih istraživanja muzičke sadržine nekih sekvenci ili čak samo nekih scena filma. Razne stilističke forme (recimo, metafore) mogu se odnositi na dva uzastopna kadra ili čak na jedan kvadrat, ali treba da budu razmatrane u kontekstu celog filma, jer predstavljaju najautentičniji odraz individualnosti stvaraoca.

Dakle, iz tih razloga ne idem dalje u povezivanju grupa izražajnih sredstava sa pojedinim jedinicama podele filma. Dovoljno mi je da postoji nekakav kriterijum za sređivanje materijala i neću biti toliko pedantan da ga razvijam, konstatujući da se isti materijal mogao i drukčije grupisati.

Zbog organsike veze, pa čak i prožimanja svojevrsne „osmoze“ pojedinih elemenata filmskog izraza, nijedna podela sadržine, po mom mišljenju, ne bi bila u stanju da koncentriše sve srodne pojave samo na jednom mestu u knjizi, nijedna podela ne bi mogla sprečiti izvesna ponavljanja i vraćanja.

Budući da sama priroda predmeta naših razmatranja pruža otpor sintetičkoj i preglednijoj podeli, čitaocu treba pružiti izvesne olakšice. Trudio sam se, naime, da mu pomognem uspostavljanjem velikog broja veza sa drugim poglavljima, ranijim ili kasnijim. To je možda malo nametljivo, ali čitalac, u stvari, voli da zna kad mu se govori o sasvim novim stvarima i kada ulazimo, makar i sa druge strane, na teren koji mu je već poznat ili obratno: na teren na koji ćemo se još vratiti.

Mada će u deloviima i glavama ove knjige polazna tačka biti neke tehničke intervencije sa raznovrsnim estetičkim mogućnostima, to ne znači da treba da se bavimo svim tehničkim intervencijama koje se primenjuju u kinematografiji. Da navedem primer: pozadinska projekcija, liutajuća maska, doctavanje i domaketa su intervencije koje ne stvaraju nikakve nove estetičke efekte, već jedino drugim putem (jeftinijim, prostijim i slično) stvaraju neki surogat stvarnosti. One bi mogle da postanu izražajna sredstva tek onda kad bi se otkrile, lišile svog iluzionističkog

karaktera. U svom osnovnom obliku one su predmet priručnika iz tehnologije odgovarajućih filmskih zanimanja.

Treba istaći da će ova knjiga biti u znatnoj meri teren za konfrontaciju ponekad protivuirećnih tuđih mišljenja i sudova. Ako je njena vrlina u tome — možda ne samo u Poljskoj — što su dati dosta celovito problemi koji su tretirani najčešće fragmentarno i apstraktno, sigurno je da ogromna većina izrečenih sudova ne pripada isključivo autoru. Čitalac će ovde naći mnogo citata, naročito tamo gde se govori o istorijskoj evoluciji datog problema. Teorijska filmska misao, doduše često rasuta i nekodifikovana, ipak je dovoljno bogata da bi se učinili besmislenim svi pokušaji neorganizovanog „počinjanja od početka". Ovakvi pokušaji činili bi smešnim „samostalnog" autora koji možda traži ključ za odavno otvorena vrata.

Pored citiranih i ponavljanih tuđih mišljenja sa kojima se slažem, citiram ponekad mišljenja i sudove koji su po mom uverenju pogrešni, ako podstiču na pozitivnu repliku ili prosto pomažu u razmišljanju namećući nove asocijacije.

Objašnjavam blagovremeno da je osnova za ova razmišljanja izgrađena na terenu jedne vrste kinematografije - na terenu igranog filma. Samo u malo slučajeva imao sam mogućnosti da se pozabavim izražajnom strukturom dokumentarnog filma, a još ređe prosvetnog, naučnog, animiranog filma. Nema sumnje da se efekti upotrebe nekih izražajnih sredstava menjaju u odnosu na pojedine vrste. Na primer, prozirni natpis, koji se teško može podneti u savremenom igranom filmu, prosto je nezamenljiv u prosvetnom filmu. Imitatorska muzika, sa pravom ismejana u igranom filmu, dolazi do punog izražaja u animiranom filmu.

Isto tako, pozabavio sam se uzgred i pitanjem sadržine ekspresivnih sredstava u igranom žanru, primenjujući ih na pojedine rodove ovog žanra. Neki tipovi ekspresivnih sredstava, na primer ubrzano kretanje, nadovezuju se pre svega na komediju, natročito na farsu i burlesku. Preneti u drugi žanr oni mogu dati neželjen komičan efekat. Ipak, znatna većina izražajnih sredstava ponaša se neutralnije i može se primeniti skoro podjednako u raznim žanrovima. Ostavljanje baš ove problematike bez potpunije obrade objašnjava se još i slabo razvijenim genealoškim istraživanjima u kinematografiji, koja do sada, u stvari, nisu izlazila izvan najopštijih ili delimičnih konstatacija.

Siromaštvo poljske nomenklature u oblasti estetike filma ili uopšte nedostatak naziva za mnoge pojave koje se već formiraju, a još nisu dobile svoja imena primorava me da predložim nove termine ili sasvim nove pojave. Nije uvek bilo moguće podvući u tekstu da su to još neustaljeni obrti i da niukoliko ne obavezuju, te ih je, prema tome, moguće usavršavati. Sam život će proveriti njihovu preciznost, potrebu, i eventualno će ih poboljšati.

Najzad, još jedina napomena koja — kako tvrdi istaknuti istoričar kinematografije Žorž Sadul (Georges Sadoul) — treba da uđe u svaki samostalniji rad o filmu. To je napomena o nesigurnosti ljudske memorije. Književni kritičar ima mogućnosti da u svakom trenutku uzme u ruke delo o kome piše, da nekoliko puta pročitati fragmenat koji ga interesuje, da ga uporedi s analognim fragmentima u ranijim izdanjima i slično. To nikalko nije slučaj s filmskim kritičarom. Vrlo retko on može sebi dozvoliti luksuz da prikaže film iz kojeg bi hteo da citira jednu scenu. Takođe vrlo retko može da se posluži popisom montiranog materijala ili specijalnom analitičkom partitutom filma koji ga interesuje. Prema tome, sve primere u ovoj knjizi dajem na osnovu sopstvene memorije i beležaka koje sam vodio nasumce za vreme predstave, izuzimajući one koje sam uspeo da uporedim sa tuđim opisom, fotosom i slično. Otuda u mnogim slučajevima upoređenje opisa primera sa filmom može da otkrije izvesne razlike<sup>7)</sup>.

## II IMA LI FILM SVOJ JEZIK? FILMSKI JEZIK POSTOJI

Genijalna publika o kojoj možemo da sanjamo sigurno je ona koja ne svodi sadržanu filma „Ulica“ (Frederiko Felini) samo na priču o neverstvu Campana. Ovakva publika ume da pročita u umetničkom delu sve što je autor stavio u njega, da primi celinu njegovih manje ili više skrivenih intencija, pa čak i slučajnih refleksa, kolebanja ili nedoslednosti.

Običan razgovor sa svakim osetljivim sabesednikom može pred nama otkriti njegov duhovni svet, interesovanje, strasti, poglede, a takođe — kroz nedorečenost, kolebanje, omaške u govoru — osećanja i činjenice kojih naš sabesednik nije svestan ili koje je čak pokušao da sakrije. Razmena mišljenja između stvaraloca filmskog dela i njegove publike, što se obavlja u filmskoj dvorani, treba da ima isti značaj, treba da donese iste rezultate<sup>8</sup>).

Obratno: uboga publika koja prima samo površinski sloj filma, koja se lišava većine estetičkih uživanja, to je publika koja ne ume da čita, nesposobna da pročita ni polovinu rediteljevih namera i poruka sadržanih u delu. Ovakva publika, koja prevladuje danas u svim bioskopima sveta, podseća na osobu koja vrlo slabo poznaje jezik autora, koja se hvata jedino za proste informacije u stilu "to je sto" ili „ubili su ga“, ali gubi nit čim se dođe do suptilnijih opisa ili psiholoških motivacija.

Ne bez razloga nameću se pod pero takvi izrazi kao „razgovor“, „odgonetnuti“, „informacija“, „opis“, „analiza“, najzad „jezik“ — proste lingvističke analogije. Izraz „filmski jezik“ upotrebljavaju u razgovornom jeziku filmski publicisti, on je stekao pravo građanstva. Međutim, da li je tu samo reč o podesnoj radnoj metafori ili se pak može govoriti o „filmskom jeziku“ u pravom smislu te reči? Utvrdimo za početak šta će biti taj „pravi smisao“ te reči.

Govorni jezik, specifični način ekspresije individue ili grupe ljudi, ima četiri glavne odlike koje određuju njegovo mesto u međuljudskim odnosima.

Prvo, jezik služi za prenošenje i izmenu misli.

Drugo, jezik omogućava sporazumevanje između sagovornika na principu obostrane razumljivosti tog jezika, dakle na principu ravnopravnosti).

Treće, jezik se mora odlikovati preciznošću, nedvosmislenošću pojmova, nepromenljivim vezama između sadržane i značenja reči.

Četvrto, jezik mora imati dovoljno mogućnosti za izražavanje suptilnih i apstraktnih pojmova.

Kao što je poznato, govorni jezik ne ispunjava ni jedan od ovih uslova na idealan način, na šta se žale kako zakonodavci tako i pesnici. Promene u značenjima reči, koje izučavaju semantičari, i druge prepreke u komuniciranju i širenju misli nastaju pre svega iz činjenice što se u savremenom razgovornom jeziku reč-simibal, reč-znak, ne identifikuje potpuno sa pojmom koji označava. Reč postaje barijera koja deli objekat od subjekta, filter koji deformiše misao.

Sve pomenute odlike ima jedino matematički jezik koji se izvoda deduktivnim metodom iz nekoliko poznatih aksioma. Ovaj logični, neprotivrečni jezički sistem opeše takođe posredničkim znacima, ali su oni apsolutno jednoznačni i adekvatni pojmovima koje reprezentuju. I pored ovih dobrih strana, veze matematičkog jezika sa životom su ograničene, a oblast pojmova koji se njim izražavaju predstavlja samo mali isečak stvarnosti.

Ako reč „jezik“ shvatimo široko, onda svaka umetnost ima svoj jezik (izuzev književnosti), jer svaka prenosi misli i osećanja. Međutim, upoređujući ove „jezike“ u

pogledu dometa i univerzalnosti sa govornim jezikom, utvrdićemo, naravno, kvantitativne razlike.

U radu Jezik našeg doba<sup>10</sup>), poznati francuski teoretičar Andre Bazan (Andre Bazan), ispravno ističe posebni karakter filmskog jezika. On piše: „Njegove značenjske mogućnosti su toliko bogatije i raznovrsnije od jezika tradicionalnih umetnosti da ga treba (razmatrati posebno, kao jedinu formu ekspresije koja doista može da bude taikmac razgovornom jeziku... Crtež ili boja mogu se takođe primeniti u tehnici i u običnom životu: beli trougao na crnoj tabli nije umetničko delo, već običan matematički znak. Slična je stvar i sa crtežima arhitekta. Ipak, nećemo reći da su crtež i slikarstvo jezici. Oni su to samo uzgred, pošto moraju nešto da označavaju, ali znak je za ove umetnosti samo vrsta polufabrikata koji se retko odvaja i retko da odvojiti od sinteze koja ga nadvišava. Naprotiv, film podseća na umetnost sličnu književnosti, čija je sirovina jezik - ranija i samostalija stvarnost. Filmski jezik je takođe logično raniji od svih umetničkih i izvanumetničkih pojava. Nema pedagoške muzike, ali postoji naučna kinematografija, koja se može baviti kako astronomijom tako i algebrom ili eksperimentalnom psihologijom<sup>11</sup>)".

Naravno, jezička sistem filma operiše posredničkom znacima, a ne samo stvarnošću. Operiše vizuelno-zvučnom slikom kao govorna jezik rečju, kao matematički jezik dogovorenim simbolom. Ali ovaj filmski posrednički jezik ima neuporedivo manje dogovorni karakter. On je u svojoj suštini najbliži samoj stvarnosti. Njegova sugestivnost zasniva se na njegovoj dokumentarnoj snazi. Slaka ne govori, ona pokazuje. Svaka umetnost, osim filma, zahteva prethodnu saglasnost gledaoca sa sistemom posredničkih znakova koji joj odgovara. Moramo ćutke pristati na to da će nam lepota krimskih stepa u sonetima Mickjeviča biti preneti posredstvom reči i da će nam apoteoza herojstva u Trećoj simfoniji Betovena (Bethoven) biti izražena zvucima. Međutim, u filmu ova prethodna saglasnost gledaoca nije nužna. Lepota pejzaža, apoteoza herojstva tu su prosto pokazane, izvučene iz stvarnosti koja nas okružuje. Izgleda da predmet deluje neposredno na objekat koji prima utiske. I mada je to iluzija, efekat - surogat čiji je objektavazaim često prividan - to je dovoljno da izazove osećanje saučesništva<sup>12</sup>), koje je odlučujuće za ubedljivu snagu filma.

Vizuelnost filma, najupadljivija differentia specifica desete muze, nije ipak dovoljna da bi bez odgovora na dalja pitanja odlučivala da li filmski jezik doista može da konkuriše govornom jeziku. Vizuelno-zvučni karakter odražavanja stvarnosti odnosi se samo na treću odliku jezika - nedvosmislenost, stalan odnos između stvari koja označava i koja se označava. Semantički kvalitet filmskog izražavanja znatno je precizniji od definicija datah rečima i u njemu postoe mnogo manje mogućnosti za različite interpretacije nego u definiciji rečima<sup>13</sup>). Ali da vidimo kako u filmskom kontekstu izgledaju druge odlike jezika, pa ćemo razumeti primedbe koje do današnjeg dana stavljaju teoretičari na pojam „filmski jezik".

Da li se filmskim jezikom mogu prenositi misli? U to je teško sumnjati još od vremena Oklopnjače Potemkin, pa čak i Rađanja jedne nacije (Birth of a Nation). Još manje sumnje pobuđuje prenošenje osećanja.

Da li filmski jezik omogućava potpuno sporazumevanje između njegovog stvaraoca i gledaoca? Tu mogu nastati - i nastaju svakodnevno - nesporazumi, kao u već dva puta citiranom primeru iz Ulice. Feline (Fellini) je želeo da ispriča priču o samoći i misiji ljubavi, a neki gledaoci su shvatili to samo kao priču o brutalnom čoveku koji maltretira svoju ženu. Imamo prava da isključimo iz diskusije primitivnu publiku, onog učenika kursa stranog jezika koji beži sa časova i razume samo najjednostavnije izraze. Ali slične stvari ponekad se dešavaju i kritičarima.

Na razne načine, često suprotno intenciji stvaraoca, interpretirala su recenzenti scenu

iz Ulice, čije je značenje za Felinija bilo nedvosmisleno: „I tek u poslednjoj sceni, posle Đelsominine smrti, otvara se kameno srce Campana, čiji jecaj ne izražava samo očajanje, već ujedno i oslobođanje duše."14). Neka kritičari tvrdili su, na primer, da ova poslednja scena ne izražava ništa sem sugestije da će se otrežnjeni Campamo odmah vratiti starom načinu života.

Sjajan primer citira Bazan:15) neposredno pošto je uvezen u Francusku Građanin Kejn Orsona Velsa kritičar Denis Marion (Dennis Maion) dao je, pomoću novinskih isečaka, pregled dvanaest potpuno različitih načina idejnog tumačenja filma od strane dezorijentisane kritike.

Ipak, iz oba primera se vidi da je reč o novatorskim delima koja nose u svojoj sadržini i formi zametke novih, još nepoznatih rešenja. Oprostili smo i profesoru stranog jezika koji zajedno sa svojim učenikom ne razume poneki tek iskovani neologizam.

U ogromnoj većina slučajeva može se konstatovati puno razumevanje svesnog filmskog stvaraoča prema pripremljenom gledaocu.

O trećem uslovu, to jest o maloj mogućnosti različitih interpretacija filmske slike, bilo je ranije reči. Ostaje četvrti uslov, koji izaziva najživlju diskusiju: suptilnost i apstraktnost filmskog jezika. Drugim rečima, ovde je reč o dijapazonu upotrebljivosti ovog jezika. Da li je on pogodan za prenošenje, kao govorni jezik, čak i najsloženijih formi ispoljavanja intelekta (diskurzivno mišljenje, psihološka analiza i slično) ili su pak neke oblasti života za njega zatvorene?

Nesumnjivo, na svom razvojnom putu film je postepeno išao od izražavanja fragmenata stvarnosti do izražavanja same stvarnosti, od konkretnog do apstraktnog, od analize do sinteze16). Estetika nemog filma, koja je krajem dvadesetih godina dobila definitivan oblik, mogla je doista da zadivljuje svojom perfekcijom, koja je bila tako daleko od deset godina starijih genijalnih nespretnosti Grifita (Griffith). Ali nedostatak zvuka očigledno ju je osuđivao na mnogobrojna ograničenja. Dokaz za to je i neobično mali procenat adaptacije romana i pozorišnih dela od 1925. do 1930. godine i obratno — njihov ogroman porast od 1930. do 1935. godine i kasnije.

Imajući simpatije za ambiciozna dela tipa Stradanje Jovanke Orleanke (La Passion de Jeanne d'Arc - 1928) i strogo ocenjujući konjunkturane adaptacije koje su upotrebile zvuk da bi srušile savršenu estetiku koju su izgradili najveći filmski radnici na svetu, moram, i pored svega, da konstatujem da je i ova pojava potvrđivala ograničenost jezika neme kinematografije. Ovaj jezik mogao je zvučati lepo samo onda kad nije zalazio u mnoge za njega nedostupne oblasti.

Još jedan dokaz za nepotpunost filmskog jezika nemog filma bio je neuspeo pokušaj Sergeja Ejzenštejna u pravcu intelektualne kinematografije. Mnogo je pisano o razlozima koji su naveli genijalnog sovjetskog filmskog radnika da izvrši „onu veliku sintezu, vraćanje intelektualnog elementa u njegove životvorne i emotivne izvore"17). Međutim, suviše malo se obraćala pažnja, prilikom pisanja o ovoj veličanstvenoj grešci, na ograničenost tadašnjeg filmskog jezika koju je reditelj osećao. Evo o čemu je maštao Ejzenštejn19): „Kinematografija može, pa prema tome je i dužna da opipljivo i čulno prenese na ekran dijalektiku ideoloških sporova u čistom obliku, ne pribegavajući posredništvu fabule, teme, živog čoveka. Intelektualni film može da se prihvati i moraće da se prihvati takvih tema kao što su „desničarsko skretanje", „levičarsko skretanje", „dijalektička metoda", „taktika boljševizma". I to ne samo karakterističnih „epizodica" ili epizoda, već i izlaganja celih sistema i sistema pojmov19).

Ovako veliki zadatak hteo je da postavi Ejzenštejn, ljubitelj i poznavalac japanske kulture, svodeći filmski kvadrat na ulogu hijeroglifa, piktograma. Realna sadržina kvadrata vredela je za Ejzenštejna samo kao znak koji dobija određeno apstrak-



tno značenje tek kroz "intelektualnu montažu", gde pojedini odsecci trake i graju ulogu jednoznačnih reči u datom kontekstu<sup>20</sup>).

Već i u ovoj formulaciji opaža se strah reditelja da one „reči” budu doista jednoznačne. I iz drugih njegovih izjava oseća se težnja za preciziranjem izraza na ekranu. Ali on se i dalje bori za jednoznačnost putem još veće dezintegracije materijala: „Ejzenštejn navodi pojam „mršava ruka”, pisao je Viktor Židovski<sup>21</sup>). To je trebalo snimiti tako da pridev „mršav” čini jednu sličicu, a imenica „ruka” drugu. Time bi se postiglo da se ova sličica ne bi mogla pročitati kao „bela ruka”. Dakle, umesto jednog - čak dve sličicepojma.

Još dalje od Ejzenštejna išli su pisac J. Tinjanov i kritičar B. Ejhenbaum u radu Poetika filma?-). Sovjetski istoričar Nikolaj Lebedev piše o njihovim pogledima<sup>23</sup>): „Prenosne pojmove „abeceda”, „gramatika”, „filmska sintaksa”, oni su shvatili doslovno i činila su pokušaje da poistovete filmski kvadrat sa posebno uzetom pojedinom reči”.

Dakle, videli smo najradikalniji pokušaj dovođenja analogije razgovornog jezika i filmskog jezika do krajnjih granica.. Pokušaj sovjetskih filmskih radnika dokazao je, izvan svake sumnje, da se ove analogije ne mogu tretirati suviše doslovno. Reč, jedinica razgovornog jezika, svodi na zajednički imenitelj ponekad veoma različite sadržine, pojednostavljuje ih. Svaki filmski kvadrat, jedinica filmskog jezika, konkretno se menja. Pravilno kaže Lebedev: „Mogu se u kadru pokazati konj, bik, žaba, nosorog, ali se ne može pokazati pojam „životinja”. Može se pokazati lokomotiva, automobil, kombajn, ali se ne može pokazati „mašina”<sup>24</sup>)”.

Najmanja jedinica govornog jezika je apstraktna. Najmanja jedinica filmskog jezika je konkretna. Umesto da traže apstrakciju, koja je nedostajala filmskom jeziku u velikim filmskim jedinicama (scenama, sekvencama, celom filmu), Ejzenštajn i njegove pristalice, privučeni prividnim analogijama, pošli su u suprotnom pravcu: našli su apstrakciju u pojedinom kvadratu. Međutim, sličica, u skladu sa svojom prirodom, morala se suprotstaviti zadatku koji je premašivao njene snage. Zbog toga su kvadrati montirani po metodi „intelektualne kinematografije” ili dezorijentisali gledaoca i nisu budili nikakve asocijacije (jer nije razumeo autorovu zamisao) ili su izazivali osećanja koja autor uopšte nije želeo. Kada gledamo u Oktobru snimljene kadrove žena iz jurišnog bataljona Bočkarjeve u dvoranama Zimskog dvorca, osećamo samo veliko sažaljenje za ove žene, borce iz najvernije jedinice Kerenskoga. Međutim, njihova mršava lica i zgužvane šinjele Ejzenštejn je suprotstavio mermernim Vene-rama da bi pokazao koliko je neprijatelj smešan i mali, da bi ga ismejao i prikovao za zemlju. Takođe lepo snimljena, ali sasvim nepotrebna u času Revolucije kolekcija svetih statuica raznih božanstava nikako se ne uklapa u opšti pojam „religije”.

Osvajanje za film novih terena umetničke svesti, doista nepristupačnih nemoj kinematografiji, nije pošlo za rukom "intelektualnom filmu", ali je to omogućeno zahvaljujući preobražaju filmske vizuelne slike u vizuelno-zvučnu sliku. I tu je, uostalom, Ejzenštejn svojom umetničkom intuicijom — ne poznajući još praksu zvučnog filma — predvideo<sup>25</sup>) da se maksimalno korišćenje zvučnog sloja filma može postići ako se odrekemo ilustratorskog naturalizma i upotrebe zvuka kao kontrapunkta za vizuelni sloj.

Umberto D. (Umberto D.), ili sa druge strane, Sedmi pečat (Det Sjunde inseglet) predstavljaju u izvesnoj meri savremene ekvivalente „intelektualnog filma”. Doduše, oni se ne služe metodom izlaganja i ne odustaju od fabule i živog čoveka, ali realizuju onu sintezu emocionalnog i intelektualnog elementa koju je nema kinematografija tako teško mogla postići. Apstraktna misao ispoljava se, ipak, ne u

obliku svojevrsnog slikovnog pisma, već kroz velike metafore sadržane u većim delovima ili celini dela.

Da li je na taj način uklonjena antinomija između apstraktnog karaktera pojedine reči i konkretnog karaktera pojedinog kadra? Sigurno da nije, ali je uklonjena površina konflikata.

To ne znači da bi se mogao staviti znak jednakosti između razgovornog jezika i filmskog jezika. Međutim, može se govoriti o ravnopravnosti ovih jezika, o analogijama njihovih funkcija, mada bi ponekad trebalo primati (naročito u sadašnjoj još nezavršenoj etapi filmskog jezika) njegovu manju gipkost i univerzalnost u poređenju sa razgovornim jezikom.

#### MESTO „FILMSKOG JEZIKA" MEĐU SINONIMNIM TERMINIMA

Prihvatili smo u ovoj knjizi kao polaznu tezu da filmski jezik postoji. Ovo tvrđenje je za savremenog gledaoca dovoljno očigledna istina, ali ne zaboravimo da je za nju trebalo šezdeset godina napora i usavršavanja, ambicioznih poraza i drskog rizika.

Ako još i danas ima ograđivanja u pogledu definicije „filmski jezik", onda se diskusija uglavnom svodi oko stepena razvoja koji je postigao taj jezik Francuska filmolog Žilber Koen-Sea u svom Ogladu o načelima jedne filozofije filma ocenjuje današnji filmski jezik dosta strogo: „Kad je reč o pronalazačenju discipline dogovornog jezika treperenja filmskih slika, a naročito kada se teži zaoštavanju ove discipline, njenom kodifikovanju, treba unapred poći od toga da filmologija nije još izišla iz stadijuma imitatorskih harmonija. Naši filmovi vode poreklo, da se tako izrazim, iz epohe vizuelnih i zvučnih onomatopeja, primitivne doslovnosti".26) Dalje, autor upoređuje kinematografiju sa divljakom koji bi za izražavanje svoje individualnosti imao na raspolaganju samo savremeni francuski jezik i konstatuje da bi ovakvo poređenje bilo suviše: „Ne treba, naravno, misliti da nas primitivni karakter ekspresije navodi da prihvatimo film kao izraz „mentalnosti divljaka razvijene u formi modernog jezika". Treba više da gledamo na film kao na još malo razvijenu jezičku formu, koja stupa na teren razvijene civilizacije, možda sposobna da krene putem samostalne evolucije"27).

Druge napomene imaju genetički karakter ili, drugim rečima, služe se genezom filma kao argumentom. Na primer, Gabrijel Odizio (Gabriel Audisio) piše: „Govori se takođe da je film jezik, ali to je velika neopreznost. Ko meša jezik i sredstva izražavanja može da se grdno prevvari u računu. Štampa je sredstvo izražavanja, ona je mogla da čeka dok je nisu pronašli. Čovek uvek ima na raspolaganju najraznovrsnija sredstva izražavanja, na primer - gestove. Ali muzika, i poezija, i slikarstvo su jezici. Nisu juče pronađeni, a i ne vidimo da je moguće bilo kada pronaći neke druge. Svaki jezik se rodio sa čovekom"28).

Nije teško voditi polemiku sa gledištem Odizija, koji u suštini odriče filmu ne samo karakter jezika, već i karakter posebne umetnosti. Ništa nas ne navodi na brzopleta i apriorna tvrđenja da u krilu vremena ne mogu dremati umetnosti koje su nam još nepoznate. Analiza imanentnih odlika filmskog spektakla u njegovoj šezdesetogodišnjoj dinamici razvoja više nas navodi na opreznost u predskazivanjima. Ali razvijanje ove teme obnovilo bi, pretpostavljam, unapred rešeni spor o tome da li je film umetnost, a to nije zadatak ovog rada.

Međutim, druga strana Odizijeve izjave navodi nas na preciznije formulacije: to je jaz koji Odizio kopa između jezika i izražajnih sredstava. Haos nastao iz toga on još produbljuje ubrajajući u „izražajna sredstva" štamparsku tehniku, a najzad i film. Ako kao posebnu umetnost prihvatimo takvu formu društvene svesti, koja se ispoljava u transformaciji stvarnosti i težnji za izazivanjem estetičkih uzbuđenja koja se ne

mogu postići pomoću drugih sredstava ekspresije — onda ćemo izražajna sredstva učiniti u neku ruku sirovinom date umetnosti. Ova sredstva u svakoj umetnosti moraće biti, naravno, svojevrsna i originalna. Jedna od tako shvaćenih umetnosti biće sigurno poezija, a njena sirovina ili jezik ili sistem izražajnih sredstava biće reč i celokupna zakonitost koja reguliše njegovu primenu. šta će onda biti tehnika štampe u odnosu na poeziju? Naravno, posebna kategorija, koju možemo nazvati sredstvima za popularizaciju.

Ovu podelu možemo proveriti u svakoj umetnosti. Jezik muzike (sistem izražajnih sredstava kompozitora) biće sistemi zvukova i njihove kombinacije. Međutim, izražajna sredstva kompozitora neće biti ni notne publikacije, ni gramofon, ni radio, koji očigledno predstavljaju samo sredstva za popularizaciju muzike.

Bez izražajnih sredstava ne može se zamisliti nijedna umetnost, ali zato sredstva za popularizaciju nisu neophodna za postojanje umetnosti. Poezija minstrela, umetnost putujućih pevača, nije poznavala sredstva za popularizaciju, ona je bila jednoktalna i neponovljiva realizacija, njena izražajna sredstva bila su identična sa sredstvima za popularizaciju, bila su, ako tako možemo reći, sredstva minimalne popularizacije. Sredstva za popularizaciju usavršavala su se ukorak sa demokratizacijom estetičke percepcije, a i dalje se usavršavaju. Upravo ona — od štamparstva, štampanja gravira i nota, do gramofona, radija i televizije — pripadaju kategoriji pronalazaka i doprinose da zasićenje čovekovog života umetnošću (na primer muzikom, koja ga neprestano i u svakoj prilici okružuje) doseže u naše doba razmere prave opsesije. Ista ova pregledna podela, koja se potvrđuje u tradicionalnim umetnostima, „rođenim zajedno sa čovekom“, može se doslovno primeniti u kinematografiji, i mi ćemo je primiti za obaveznu u ovom radu. Jezik filmske umetnosti su raznovrsne filmske kombinacije u primenjivanju vizuelno-zvučnih slika (do 1930. godine vizuelnih slika), a sredstvo za popularizaciju je sistem umnožavanja filmskih kopija, povezan sa sistemom bioskopske mreže ili televizijskih stanica koje prikazuju ove kopije. Tročlani sistem: umetnost - jezik (sistem izražajnih sredstava) - sredstva za popularizaciju jeste statički sistem koji odražava, kad je reč o kinematografiji, današnje stanje stvari. On se ne može primeniti u ranijim fazama razvoja filmske umetnosti, kada je nesamostalnost filmskih realizacija opravdavala stavljanje kinematografije kao trećeg člana (sredstva za popularizaciju) u sisteme takvih umetnosti kao što su pozorište, književnost, koreografija.

Drugi tročlani sistem treba istaći u istorijskom procesu, koji ima za nas utoliko veći izvanfilmski značaj što je on jedini dokumentovani proces nastajanja nove umetnosti ikoju poznajemo.

Počnimo od poslednjeg, krajnjeg elementa, kakva je već formirana i očvrsla umetnost. Preegzistencijalni, raniji i uslovni elemenat morao je biti jezik (sistem izražajnih sredstava), čije je nastajanje omogućilo umetničke realizacije. A šta je onda činilo prvu kariku? Ovde je teško, na osnovu analogije sa drugim umetnostima čije se rađanje gubi u mraku preistorije, pozivati se na prirodu. Pre bi mogućnosti filmske kamere i celuloidne trake, dakle pokoravanje prirode koje leži u svakom pronalasku, mogle biti ona prva karika.

Ali to je valjda dalekosežan korak koji po svom tehnološkom karakteru prevazilazi okvire predloženog sistema. Rađanju likovne umetnosti takođe nije prethodila činjenica da je preistorijski lovac načinio orijentacioni znak na drvetu ili steni, već podređivanje linije ili gromade, ikoju je čovek kreirao, nekim minimalnim estetičkim intencijama.

Zato za početnu tačku sistema uzimamo vašarsku predstavu u njenoj formi od 28. decembra 1895. godine, to jest efekat dejstva pronalaska koji je došao u kontakt sa

materijalno nezainteresovanom publikom.

U takvom istorijskom sistemu jasno se vidi predmet naših razmatranja. To je filmski jezik (sistem filmskih sredstava izražavanja), elemenat koji povezuje polaznu tačku (vašarska predstava) sa krajnjom tačkom (umetnost). Elemenat koji povezuje jeste elemenat dinamike. On je upravo odlučio o putu koji je kinematografija prešla i omogućio joj da dostigne rang umetnosti.

Možda će istorijski razvoj filmskog jezika postati vremenom predmet specijalnih analitičkih istraživanja. Istorija filmskog jezika još je rad koji treba napisati.

Dinamika razvoja pojedinih izražajnih sredstava i ispitivanje istorijskih etapa ovog razvoja samo bi donekle mogli da budu predmet ovog rada. Ali detaljnije analize pokazale bi na konkretnim primerima koliko se mnogo napredak u stvaranju i primenivanju filmskih sredstava ekspresije zasnivao na prelaženju od odražavanja, pokazivanja do označavanja, od konkretnog do apstraktnog, od analize do sinteze. Uzmimo, na primer, ono staro sredstvo, staro koliko i pronalazak kinematografije, kao što je razbijanje filmske situacije na bliže i dalje planove.

Imamo tu kao prvobitni oblik naracije dokumentarne scene braće Limijer (Lumiere) i mađioničarske komade Melijesa (Melies): kameru koja se poput pozorišnog gledaoca nalazi na određenom mestu u gledalištu nepokretna i ravnodušna, kameru koja odražava i pokazuje. Sledeća etapa: krupni planovi prime-njivani oko 1900. godine u brajtonskoj školi na fizičke radnje koje bi bile nevidljive za obično oko pozorišnog gledaoca; funkcija je isto tako indiferentna, ona odražava i pokazuje, ali je kamera već pomerena iz svoje ugodne nepokretnosti. Dalje, Grifit, sa svojim ogromnim plodom pamuka (Rađanje jedne nacije) i skrštenim (u nervnom grču) rukama žene čijeg su muža nevino osudili na smrt (Netrpeljivost — Intolerance); tu već krupni plan ima karakter perifraze, nije reč o detalju fizičkih radnji lika, već o op-štim pojmovima koji se kreću iza krupnog plana — bogatstvu poljoprivrednog Juga i najvećem bolu žene. Najzad, Stradanje Jovanke Orleanke Drajera (Drever), gde krupni planovi žrtve i njenih sudnja nisu upotrebljani kao zamena za obeležavanje pojmova i stanja i koji nisu pokazani, već oni sami označavaju dramu borbe koja se odigrava na licima: usta biskupa Košona u krupnom planu označavaju da će se najpre na njima odraziti još neizrečena presuda, jer da je drukčije, zašto bi ih eksponirali? To je možda donekle proizvoljni zahvat koji oduzima gledaocima slobodu izbora i usmerava nepogrešivo, bez promašaja i prisilno njihovu pažnju na doista važne stvari. Odatle proizilazi poslednja etapa, etapa naracije Velsovog tipa: da se najsuštinskija funkcija filma, funkcija označavanja ne bi prenosila gledaocu pod prinudom, već da bi se ta funkcija učinila zavisnom od ličnog izbora i učestvovanja gledaoca, Vels odustaje od krupnih planova, od isticanja krupnim planom mesta od ključnog značaja, držeći prefinjenog gledaoca u stalnoj napetosti da nije možda propustio ono što je najvažnije. Dakle, to je etapa (koja uglavnom pripada još budućnosti) u kojoj takvo sredstvo kao što je krupni plan gubi svoj značaj kao suviše aktivno, suviše nametljivo, (kao u iz-vesnom smislu karikatura označavanja, kompromiitovana od suviše revnosnih zanatlija.

Slično bi izgledale dvostruke ekspozicije, asocijativna montaža, vožnje kamere, načini naracije i druga sredstva, koji su u raznim vremenskim periodima i od raznih stvaralaca smatrani za najvažnija sredstva mlade umetnosti. Sva ona, pa prema tome i filmski jezik, idu od konkretnog do apstraktnog, od analize do sinteze, od fragmenta do celine.

## ANALOGIJE SA ISTRAŽIVANJIMA GOVORNOG JEZIKA

Opšta tvrdjenja koja se odnose na dinamiku razvoja filmskog jezika nisu ipak dovoljna istraživaču tog jezika. Ako smo utvrdili da je filmski jezik jezik u pravom smislu te reči, imamo pravo da se, u potrazi za detaljnijim podacima, poslužimo metodima koji se prime-njuju u istraživanju govornog jezika. Naročito i zbog toga što se, na osnovu lakih analogija, oni sami nameću.

Na sadržinu ovog rada, naročito pre čitanja njegovih pojedinih delova, može se gledati kroz prizmu tradicionalno poznatih disciplina nauke o jeziku. Naravno, to je samo pomoćno sredstvo, koje olakšava orijentaciju u materijalu čitaocu koji ne poznaje filmsku gramatiku, ali koji ima izvesno minimalno znanje iz gramatike, recimo poljskog ili latinskog jezika.

Razmatranja izražajnih sredstava filma obuhvataju manje-više oblast dva velika dela gramatike: etimologije i sintakse, kao i stilistiku.

Etimologija, nauka o poreklu reči, ne može se u filmskom kontekstu shvatiti sasvim bukvalno. Tu će biti govora ne samo o poreklu „reči“, dakle o najmanjim elementima građe filmskog dela — kadru, već i o poreklu „obrta“ ili „gramatičkih oblika“ filmskog jezika. Jednom reči — biće govora o istorijatu i drugim sredstvima filmske ekspresije. Prema tome predmet naših razmatranja osciliraće između etimologije sensu stricto i istorije sintakse.

Kako je nastao filmski jezik? Naravno, nastao je iz potrebe, kao i književni jezik. Njegovi veliki pesnici nisu se njime samo služili, već su ga i stvarali, nisu ga samo stvarali, već su se njime i služili. Kao i pesnici reči, oni su tražili najpogodniju, najizrazitiju determinantu za izražavane pojmove i osećanja. Rešavali su kako da filmski izraze takve pojmove kao što su „strast“, „nepoverenje“, „čistota“, „odavno“, „nedaleko“, „a međutim“ i tako dalje.

Naravno, ovakve determinante nastajale su ne kao posledica re-šavanja nekih teoretskih zadataka, već kao rezultat konkretnih realističkih odluka. Reditelj iz 1900. i 1910. godine pronalazio je način da pokaže neku komplikovaniju tezu scenarija, nimalo ne vodeći računa o njegovom prenosnom značenju ni o mogućnosti da se njegova ideja primeni u sličnim tezama u drugom filmu.

„Ono što nazivamo idejom“, piše o etimologiji filmske ekspresije Koen-Sea<sup>29</sup>), „uvek je otkriće ili odabiranje filmskog znaka koji naročito odgovara svom predmetu. To izaziva zarazne imitacije. Znak, kome je utvrđena uloga, postaje konvencionalan neosetno — ako ima dosta opštu vrednost — i štetan — ako je banalan. Napor konstrukcije, slikovita ideja, kompozicija kadra, originalna montaža, neočekivano efikasan akcenat, iznenadna evokacija — svaka od ovih inovacija, bilo da je namerna ili ne, anonimna ili ne, od trenutka kad se prihvati kao srećno sredstvo ekspresije, nametljivo se podražava, poboljšava i stilizuje.

Najčešće se dešava da neki imitator, crpeći često iz druge ili treće ruke, poboljša to sredstvo u tolikoj meri da originalna ideja, upoređena sa svojim novini otelotvorenjem, izgleda siromašna i primitivna. Ali baš originalu treba pripisati revolucionarni i prelomni značaj.

Ovaj zanimljiv problem jeste jedan dokaz više koliko je teška i suptilna uloga istoričara kinematografije, kako je teško utvrditi ko je bio pravi duhovni otac nekog filmskog izražajnog sredstva. Međutim, ova pitanja ne spadaju toliko u etimologiju filmskog jezika, nego u istoriju filma tout court.

Ali zato se za pojam filmskog jezika tesno vezuje drugi problem — problem zastarevanja.<sup>30</sup>) Ali kakvog zastarevanja? Filmova? Ili filmskog jezika?

Oko ovog pitanja nagomilalo se naročito mnogo nesporazuma. Čuju se glasovi koji negiraju postojanje filmskog jezika. Pa kakav je to jezik koji zastareva? Naravno,

svaki govorni jezik živi, razvija se, neke njegove forme, a još češće izrazi i reči odumiru, rađaju se novi koje život nameće, ali jezik kao takav postoji. Kad bi filmski jezik, suprotno od govornog, zastarevao, to bi moglo značiti da smo mu suviše nepromišljeno priznali rang jezika.

Gledajući stare filmove, a možda još više filmove od pre desetak godina, bliže sa vremenom uzoru, mada već i udaljene od njega, imamo utisak neke teškoće koju treba savladati<sup>31</sup>)- Ona nas uglavnom uverava da je film nesavremen. Ovo uverenje može nastati: 1. zbog primene nesavremenih izražajnih sredstava, 2. zbog odsustva savremenih izražajnih sredstava, 3. zbog upotrebe nesavremenih pomoćnih sredstava (rekviziti, kostimi, frizure). Teškoće mogu da izazovu poremećaji u asociranju, protest zbog suviše primitivnog vođenja naracije ili, najzad, razlike između zamišljenog i stvarnog delovanja stvaralaca filma na gledaoca.

„Ipak, u svim ovim slučajevima teškoće stvara ne samo sredstvo izražavanja primenjeno u filmu, već i način na koji se ono upotrebi. Dvostruke ekspozicije, brza montaža, dugi kadrovi, dubinska oštrina, neobični rakursi, umekšana slika, optičke deformacije, stilizovane dekoracije, vožnje kamere nisu same po sebi ni stare ni nove", upravo konstatuje francuski teoretičar Žan Mitri (Jean Mitry)<sup>31</sup>).

Trudićemo se da u daljem izlaganju ukažemo na to kako se neka izražajna sredstva šire, kako se primenjuju sve češće, nametljivo, dok ne postanu dosadna i najzad prestanu da deluju na gledaoca onaiko snažno kao nekad, te izlaze iz upotrebe, ustupajući mesto novim sredstvima.

Naravno, to nisu jednokratni procesi. Konkretno istorijske okolnosti — kako razvoj tehnike i novi tipovi izražavanih sadržina — mogu da galvanizuju neke stare forme i posle perioda devičanske mladosti, koji prethodi zaboravu, da im vrate drugu ili treću mladost.

Iz naučnih tradicija etimologije proučavanje filmskog jezika preuzelo je nesumljivo komparativnu metodu. Međutim, glavna razlika leži u tome što se etimologija, proučavajući poreklo reči, trudeći se da odredi prvobitni oblik reči, povlači u prošlost, uzimajući za polaznu tačku poznati konkretni pojam, aktuelni oblik reči. Etimologija filmskog jezika nije osuđena na sličan retrospektivan metod. Ovaj jezik je nastao u sasvim poznatoj istorijskoj episi, pristupačnoj svim arhivskim istraživanjima. Zbog toga je osnovni pravac ovih istraživanja suprotan, hronološki, a ne retrospektivan. Izvanistorijsko proučavanje filmskog jezika nameće analogiju sa sintaksom i stilistikom. Ovde je potrebno da ukratko razmotrimo neke zajedničke metodološke probleme.

Stilistika se razlikuje od sintakse ne samo po drukčijoj oblasti istraživanja, već i — bar dosada — po različitom karakteru istraživanja. Predmet sintakse su pravila o povezivanju reči u rečenice i principi primene raznih tipova rečenica. Predmet stilistike su specifične odlike jezika datog pisca ili grupe pisaca. Ali još važnija je podela na integralnu gramatiku koja se bavi celinom jezičkih pojava (a sintaksa je njen deo) i diferencijalnu stilistiku koja je individualistički usmerena. „Cilj lingvistike, piše Stanislav Šober<sup>32</sup>) (Szober), jeste uopštavanje upoznavanih činjenica, a zadatak stilistike je suprotan — što suptilnije preciziranje njihovog individualnog karaktera".

Na taj način sintaksa postaje zbir opšte obaveznih pravila koja se tiču svakoga ko se služi datim jezikom, dok stilistika sadrži uputstva nastala iz analize posebnih jezičkih primera, retkih i originalnih, a njena uputstva odnose se samo na neke korisnike jezika, ili nekih formi upotrebe jezika (naročito kitnjastih, emocionalno obojenih i tako dalje).

Tradicija razvoja obe ove discipline u lingvistici ukazuje, međutim, na čudno

okretanje pojmova. To konstatuje Šober u sledećoj napomeni: „Produktivni rad u toku sto dvadeset i pet godina... pretvorio je gramatiku... u egzaktnu induktivnu nauku koja uzima za problem svojih razmatranja ono što stvarnost nameće iskustvu, a ne ono što, prema promenljivim individualnim predviđanjima, u toj stvarnosti treba da bude. Međutim, stilistika je donedavno stajala i dalje na staroj poziciji normativne nauke33)“.

Paradoksalna je pojava da je gramatika, koja je nesumnjivo normativna nauka, smogla snage da prihvati objektivizam u odnosu na stvarnost; štaviše, proglasila je za svoju osnovu tekuću praksu jezika, a ne apriorne spekulacije. Međutim, stilistika, kojoj su mnogi filozofi odricali naziv nauke i koja istražuje pojedinačne činjenice, podležući prolaznim modama i promenljivim ukusima, pretvarala se u kamen rigoroznih kanona i apodiiktiičkih dogmi."34). Stilistika je postala manje tolerantna od gramatike. Protiv ovakvog stava stilistike vođena je sa pravom naučna kampanja35) koja je imala za cilj da stilistici oduzme karakteristike normativne nauke što utvrđuje nenarušiva pravila postupanja.

Kakvi se zaključci za filmski jezik mogu izvući iz ovoga? Nesumnjivo je da se u istraživanjima filmskog jezika može pokazati prihvatljivim razlikovanje gramatičkog stanovišta od stilističkog. Prvo će dozvoliti da se utvrde kategoričnija pravila čije potcenjivanje najčešće navodi na greške, drugo će omogućiti da se izvuku zaključci iz stvaranja istaknutih novatora, koje se može pokazati korisnim za bogaćenje jezika i njegovih formi.

Trebalo bi da ovde nešto kažem u vezi sa napomenama o ulozi primara u ovom radu (strana 8). S obzirom na mladost same filmske umetnosti, kao i na to da se istraživanja filmskog jezika nalaze u začetku, želeo bih da očuvam prevagu opservacije nad pravilima. Relativno bogatstvo konkretnih primera oduzeće, po mom mišljenju, snagu obaveznog propisa suviše kategoričnim formulacijama, utvrđujući okvire njihove primene u praksi.

Pored toga, smatram da su u filmskom jeziku sintaksa i stilistika mnogo tesnije povezane i manje razgraničene nego u razgovornom jeziku. U ovom poslednjem slučaju do oštrog suprotstavljanja gramatike i stilistike dolazi i zbog statističkih premisa. Jan M. Rozvadovski (Rozwadowski) ispravno je ukazao na ovaj kvantitativni aspekt pitanja: „Neosporna je činjenica o individualnoj stilskoj bezbojnosti tako rasprostranjeno kod ljudi, koja se ispoljava u tome da, uopšte uzev, ima malo istaknutih pojedinaca, da je jezik u velikom stepenu već gotovo, formirano oruđe, tako da postizanje savršenstva u služenju tim jezikom zahteva mnogo napora i vremena, pa je većina zadovoljna ako to postigne"38).

Drukčije stoji stvar sa filmskim jezikom. On sigurno nije u tolikoj meri formiran kao razgovorni ili književni jezik. Pored toga, broj pojedinaca koji aktivno stvaraju taj jezik je neuporedivo manji, a među njima procenat istaknutih pojedinaca koji žele da ga obogaćuju novim formama, daleko je veći. Ta grupa stvaralačkih individua ne smatra da su granice između gramatike i stilistike u filmskom jeziku krute i nenarušive, u kojima međutim, žive milioni sivih, malo ambicioznih korisnika govornog jezika.

Kao što se vidi, neke opšte postavke lingvistike, pre svega metodološke, mogu se pokazati korisnim pri ulaženju u skoro sasvim devi-čanski teren filmskog jezika. Suvišno podvlačenje analogije ne samo da neće pomoći u analitičkim istraživanjima, već naprotiv — može da potamni i izvitoperi njihovu sliku, navodeći na zaključke koji su u suprotnosti sa praksom.

## SAVREMENOST FILMSKOG JEZIKA

Posto smo se već složili da filmski jezik postoji i da se nalazi na dosta visokom stepenu razvoja, možemo postaviti poslednje pitanje: kakvu mu ulogu u našoj društvenoj stvarnosti određuju njegova specifična izražajna sredstva?

U toku šezdeset godina istorije kinematografije, uporedo sa njenim umetničkim sazrevanjem, sve je sigurnije krčilo sebi put uverenje da filmska, sintetička, polifona umetnost naročito dobro odgovara ritmu savremenosti i da su sa tim povezane neke njene posebne mogućnosti.

Reprezentativni rezime ovakvih u potpunosti opravdanih nada, koje polažu u filmski jezik ljudi koji se njime služe, čini mi se da je govor Žana Renoara (Jean Renoir), održan 31. oktobra 1957. na Međunarodnom kongresu za istorijska istraživanja filma u Parizu<sup>37</sup>).

Istoričari komadaju istoriju kao lubenicu", rekao je Renoar. „Mislim da podela na „novo doba" nije neosnovana podela. Imperium Romanum, koja, po mom mišljenju, još postoji, i pored velikih preobražaja, pretrpela je stvarno najveći poraz u XV veku, ali ne zato što su Turci osvojili Konstantinopolj. Poražena je više zbog toga što je Luter (Luther) odlučio da se svako može moliti na svom jeziku, umesto da se moli na latinskom... Recimo, nekakav student iz Salamanke ne govori više kao u srednjem veku: „Kažu da u Oksfordu predaje neki odličan profesor književnosti. Hoću da otputujem u Oksford, više volim Oksford od Salamanke!" Student iz Salamanke danas kaže: „Ja sam Španac. Španija je daleko bolja od Francuske. Ostaću u Španiji, neću otići na Sorbonu. Ostaću u Salamanki!" Pronađeni su nacionalizmi. Mislim da će nam biti omogućeno da vidimo kraj nacionalizma. Bar ja to želim iz sveg srca. Moja velika nada je misao da ovaj povratak internacionalizmu, koji nas srećom čeka, može biti olakšan kroz kinematografiju. Kinematografija ima pred sobom pravu misiju: njena misija je da bude spona... Uveren sam da film treba da bude jedan od svetskih jezika".

Reč — izražajno sredstvo poezije, književnosti — porazila je graditelje vavilonske kule. Potonje vavilonske kule u istoriji čovečan-stva nailazile su na dve vrste prepreka. Sa jedne strane, one su ležale u mnoštvu nacionalnih jezika koji su bili tuđi jedno drugom<sup>38</sup>), a sa druge strane — u značenjskoj raznolikosti istih reči koje se govore u istom jeziku.

Seljak iz Bjalistoka<sup>39</sup>) i inženjer iz Varšave ne mogu u razgovoru preneti jedno drugom kriterije patriotizma, ideala lepote, hijerarhije ciljeva i životnih potreba, jer reči koje će upotrebiti u svakoga će buditi asocijacije na različite predstave<sup>40</sup>).

Reči čine stvari intelektualnim, pozivaju se na „ideju" stvari, koja sa samom stvari može imati vrlo konvencionalne i daleke veze.

Velike majstore ekrana, Klera (Clair), a još više Čaplina (Chap-lin), stalno je mučio maltene užasan strah da li će njihove intencije biti pravilno i tačno shvaćene. Poznata je Čaplinova reakcija, koga je za vreme snimanja Svetlosti velegrada (City Lights) posetio Ervin Kiš (Ervin Kisch). Čaplin mu je pokazao jednu sekvencu filma i upitao gosta da li je primetio odlazak milionerovog automobila. Kiš je odgovorio odrečno i bio je iznenađen očajanjem u koje je pao rediteij, odlučivši da sve snima iz početka. Odlazak automobila učinio se Kišu kao sasvim drugorazredna stvar koja nije vredna pažnje.

Nije verovatno slučajno što su stvaraoci, fanatično odani značenju koje su dali delima, želeći da ono bude shvaćeno bez ikakvih odstupanja i grešaka, došli da traže savršenstvo u kinematografiji. A ako se mogu navesti na izgled suprotni primeri, na primer u Ejzenštej-na, onda se u njima najčešće radi o takvom intenzitetu uticaja složenih ideja na nedovoljno formiranog gledaoca, kakav se ne može zamisliti na



polju literature.

„Ono što će omogućiti slušaocu (književnosti) da usvaja misli putem manje-više svesnog rezonovanja (uostalom, najčešće sam proces rezonovanja ostaje nesvestan) jeste um. Naprotiv, ono što dozvoljava gledaocu da ovlada idejama izraženim u filmu jesu iskusna čula koja se ne koriste nikakvim drugim posrednicima" (Bataj - Bataille<sup>41</sup>).

Filmski stvaralac poziva se neposredno na čula. Jesu li ona baš tako iskusna, kao što to želi Bataj? Čini mi se da svojevrsno vaspitanje čula napreduje zajedno sa širenjem opšte filmske kulture i da neposredno zavisi od stepena ove kulture. Ali ipak, treba se složiti sa Adoom Kiruom (Kyrrou), oduševljenim pristalicom nadrealizma i „slikanja stvari koje su izvan stvari", kada govori o nesavršenstvu čulne spoznaje: „Neposredno je da su naša čula nekompletna, i mi vidimo, dodirujemo, mirišemo stvari koje su nešto znatno više nego što mislimo da jesu"<sup>42</sup>). Ali baš kinematografija u svojim najzreljim delima otvara čulima široke vidike prema skrivenim, prenosnim, dubokim značenjima stvari kojima dotada nije pripisivana višeznačnost. Na ovome se zasniva dosad neizmerljiva, upravo neizmerna uloga filma kao oruđa za spoznaju.

On skreće pažnju da savremena književnost, pre nego što je još moglo biti reci o uticaju filma na nju (kao, na primer, u Dos Pasoša ili Alekseja Tolstoja), naginje u poslednije vreme isiključenju posredništva intelekta. Žak Buržo (Jacques Bourgeois), kome dugujemo zahvalnost za smeo esej Kinematografija u traganju za izgubljenim vremenom<sup>43</sup>), dokazuje da je stvaralaštvo Prusta (Proust) nešto mnogo više od same literature. „Reč nema u Prusta - piše on - intelektualno značenje, već samo čulno značenje, upravo posredništvom slike: reč-slika izaziva se u njega kroz osećanje. Reč je u njega samo uspomena, pojedina slika koju će nam detaljno opisati pomoću drugih slika, to jest osećanja probuđenih u njima". Bujica slika koja zahteva da se neposredno prenese gledaocu, a nailazi na prepreku u vidu reči-posrednika, objašnjava mnogo od onoga što je šokiralo (kritičare, Prustove savremenike: žongliranje hronologijom, stepenaste digresije, rečenice koje ispunjavaju celu stranicu i više (koje je, i pored velikog pijeteta piscu, Boj<sup>44</sup>) - Boy - morao da lomi i deli u poljskom prevodu).

„Svi cvetovi iz našeg vrta i parka gospodina Svana, i lokvanji iz Vivone i prosti ljudi sa sela, i njihove kuće, i orkva, i ceo Kombrej, i njegova okolina, sve je to, dobivši oblik i trajnost, izišlo - grad i virtovi - iz moje šolje čaja"<sup>45</sup>). Otkrivajući na taj način, na primeru ključne scene svog ciklusa, mehaniku izazivanja svojih slika uspomena, Prust, naravno, ne priznaje da pada pod uticaj filma, ikoji za njega uopšte nije postojao. Ali ovo priznanje ne treba razumeti kao potvrdu značajnih zakonitosti u opštem razvoju kulture. „Baš u momentu kada umetnost naginje novim formama ekspresije, nauka pruža umetnosti sredstva da kroči na nove puteve<sup>46</sup>).

I baš te okolnosti — semantički internacionalizam kinematografije i bliži kontakt sa gledaocem, obraćanje direktno čulima, nagone me da vidim u filmskom jeziku savremeno, posebno oruđe umetnika dvadesetog veka.

U kom pravcu će teći evolucija izražajnih sredstava filma? Već sam se ogradio od toga da moj zadatak nije bio da napišem istoriju filmskog jezika. Ali će ipak i ograničene istorijske ambicije ovog rada omogućiti, kako mi se čini, da se otkriju neke savremene tendencije u razvoju izražajnih sredstava, koja ni malo slučajno ne izvire iz zajedničkih filozofskih premisa. Kad bi se govorilo o originalnom doprinosu autora tematici filmskog jezika, onda bi takav doprinos možda bio pročišćavanje ovih najnovijih tendencija iz konkretne stvaralačke prakse poslednjih godina.

Ali pre detaljnih analiza, rekao bih da aktuelna etapa razvoja filmskog jezika stoji u znaku šest iznutra povezanih tendencija. One se ispoljavaju različitom snagom u

oblasti pojedinih ekspresivnih sredstava, i ne primenjuje se svaka podjednako svesno od strane filmskih stvaralaca.

Po mom mišljenju, razvoj filmskog jezika teži:

- a) što punijoj sadržini pojedinog kadra i celog filma;
- b) aktiviranju gledaoca); buđenju njegove stalne opreznosti ostavljanjem izvesne slobode izbora prilikom prijema filma;
- c) stvaranju mogućnosti samostalnih interpretacija za gledaoca;
- d) omogućavanju da slučaj dođe do izražaja i ograničavanju- ingerencije reditelja u stvarnost koja se prikazuje;
- e) negiranju dosadašnjih svetih pravila, ili njihovoj primeni u sasvim suprotnom obliku;
- f) skrivanju tehnike i primenjenih izražajnih sredstava u tkivu fabule i traženju za njih preciznog alibija u određenoj dramskoj situaciji.

Ovde nabrojane tendencije, koje će se kao crvena nit provlačiti kroz knjigu, sigurno će jako uticati na budući oblik filmskog jezika, na budući profil filmske umetnosti.

### FILMSKI JEZIK TREBA UČITI

Vredna je pažnje činjenica da filmska remek-dela poslednjih godina — tu mislim, pre svega, na Kabirijine noći (Le Notti di Cabiria), Ulicu, Lete ždralovi, Dvanaest gnevni ljudi (Twelve Angry Men) i Ulicu snova (Porte de Lilas) vrlo malo imaju da zahvale za svoj uspeh formalnim istraživanjima. Ozbiljne kritičke analize ne otkrivaju u tim delima skoro nikaikve novatorske, originalne i stilističke predloge.

To ne znači, naravno, da Felini, Bardem, Kalatozov, Lumet (Lumet) ili Kler slabo vladaju filmskim jezikom. Naprotiv, vladaju njime do savršenstva. Sjajno koriste ono što je stvoreno u toku mnogo godina. Ali skoro uopšte ne obogaćuju filmski jezik u svojim delima, a ipak prave remek-dela.

Sasvim je drukčija situacija bila u dvadesetim godinama ovog veka<sup>47</sup>), a i odmah posle pronalaska zvuka. Dešavalo se ne retko da je objektivno promašen, prosečan film sadržavao jednu scenu, jedno neočekivano duhovito rešenje koje je ušlo u istoriju kinematografije (za filmove objektivno neuspele, ali koji sadrže za svoje vreme izuzetno veliku zalihu novatorskih formalnih predloga smatram, na primer, Točak-La Rone, Gansa-Gance, Nasme-janu gospodu Bede-La souriante Mme Beudet, Žermen Dilak-Germaine Dulac — ili čak veliki, ali osakaćeni Oktobar Ejzenštejna).

To dokazuje da filmski jezik podleže laganoj stabilizaciji. Trebalo bi sumnjati u to da ćemo u skoro budućnosti moći očekivati senzacionalna formalna otkrića, a već se nikako ne može zamisliti da bi njihov tempo mogao dostići onaj tempo otkrića iz slavni godina neme kinematografije posle Grifita.

Napredak filmske umetnosti zasniva se danas, kao što sam rekao, na skrivanju osvojenih izražajnih sredstava u organskom tkivu dela. Ako je princip avangarde, naročito takozvane druge-francuske avangarde, bilo programsko obnaživanje tehnike, hvalisanje tehnikom, danas se savremena režija stidi da pokazuje upotrebljena formalna sredstva i radije će odustati od finih izražajnih zahvata, ukoliko organski ne izvire iz sadržine. Svojevrna koketerija i formalna virtuoznost danas su u filmu isto tako zastarele kao i simsovi iz secesije u arhitekturi.

U ovakvoj situaciji pokušaj da se opišu zakonitosti u primeni filmskog jezika izgleda manje smeo nego u trenutku kada je taj jezik bio neodređen pojam i kada su se nova sredstva izražavanja pojavljivala svake godine.

Filmski jezik je sasvim elastičan i dosta razvijen. To znači da su njegove forme mnogobrojne i raznovrsne. Njegov napredak — imamo prava da to tvrdimo — zasnivaće se na sve suptilnijem primenjivanju ovih formi. Ako je tako, onda filmski

jezik treba učiti. Ne zahtevajmo od pisaca da pišu priče u slikama za polupismene. Ali sa druge strane, ne nagovarajmo polupismenog čoveka da čita Kafku (Kafka) ili Gombroviča (Gombrowicz).

Međutim, u kinematografiji vlada pogrešno mišljenje da svaki odrasli gledalac mora razumeti svaki film koji mu se pokaže, a kada ga shvati - da reaguje prema intencijama stvaraoca. Nema veće pogreške od ovakvog mišljenja. Neuspeh među masovnim potrošačima više neospornih remek-dela kinematografije nije prouzrokovan time što taj gledalac smatra film za „dosadan“ (kao što voli to sam da kaže), već time što taj gledalac nije razumeo film (a stidi se ili ne ume to da prizna). Film treba učiti - eto šta treba da dopre do svesti gledaoca koji želi da se oseti potpuno zadovoljnim svojim posetama bioskopu. Mnogi koji smatraju da su film već naučili ne mogu ni pretpostaviti da još nisu izišli iz pripremnog razreda.

Andre Bazin, mada je bio jedan od najpronijljivijih francuskih kritičara, nije se kolebao da prizna da se njegovo obrazovanje nikada nije završilo. „Sada, kada je mnogo puta prošao kroz bioskopske sale filmskih klubova Građanin Kejn je postao jednostavan, jasan i sasvim razumljiv film, kao i Pravilo igre (La Regle du jeu) Žana Renoara, koje nam je duže vremena izgledalo zamršeno i nejasno. Gledao sam nedavno taj film i pitao sam se šta je u njemu moglo izgledati nerazumljivo. Jednostavno su Vels i Renoar išli ispred svog vremena. Njihovi filmovi nisu bili rđavo konstruisani, zamršeni ili nejasni, već ono što su imali da kažu nije pre njih bilo rečeno“<sup>48</sup>).

Na iste teškoće nailaze stalno razne grupe gledalaca u raznim fazama filmskog razvoja. U interesantnim sociološkim istraživanjima kulturnog života radnika u Varšavskoj fabrici motocikla<sup>49</sup>), Jan Malanovski (Jan Malanovvski) susreo se sa neshvatljivom činjenicom. Jedna grupa starijih radnika, koja se pre rata nalazila u vrlo teškim materijalnim uslovima i nije imala mogućnosti da posećuje bioskop, uzdržava se da ide u bioskop i danas.

Ova pojava ima prosto objašnjenje. Odvojeni od bioskopa u mladićkom dobu, u vreme normalnog upućivanja u tajne filmskog jezika, ovi ljudi i sada veoma zaostaju u toj oblasti. Ako njihovi sinovi, koji iz školske klupe opšte s filmom, smatraju „dosadnim“ Decu Hirošime, ali se oduševljavaju Sinom grofa Monte Hrista (The Son of Monte Cristo), onda će se njima učiniti „dosadnim“ i Sin grofa Monte Hrista. I njega ne bi razumeli. A pošto se stide da to priznaju — izbegavaju bioskop. Gornje napomene su u stvari optimističke, jer su usmerene ka tezi da se film može naučiti. Da bismo se iskreno, bez trunke snobizma oduševljavali Ulicom, Umbertom D ili Građaninom Kejnom, a blago mrgodili na Nepoznatog pevacu (Le Chanteur incon-nu ih" Čoveka sa gvozdenom maskom (Man in the Iron Mask), nije potreban nikakav božji dar, već iskustvo i izvesno poznavanje stvari.

### III PROMENLJIVA DISTANCA KVADRAT — KADAR — PLAN

Podsećam na definicije date na strani 9.

Kvadrat je, najmanja statička jedinica filma, jedan isečak osvetljene trake. Kadar je najmanja dinamička jedinica filma, isečak trake između dva najbliža montažna spoja.

Uticao francuske leksike doveo je u našem jeziku do mešanja pojmova „kadar“ i „plan“, koji se ponekad zamenjuju. Ovde je reč o definicijama koje se nalaze u sasvim različitim dimenzijama.

Plan - udaljenost kamere od glavnog filmskog objekta u datom kadru. Ova udaljenost unapred odlučuje o, emocionalnom izrazu i karakteru zadatka datog kadra, jer pokazuje odsečen okvirima života glavni objekat u različitom odnosu prema pozadini: počevši od potpunog gubljenja objekta u istovremenoj ogromno prikazanoj pozadini (opšti plan) pa do potpune izolacije objekta iz okoline (krupni plan). Mada u principu jednom kadru odgovara jedan određeni plan, ima kadrova koji zahvaljujući: 1) kretanju objekta, 2) kretanju kamere, mogu biti snimljeni u nekoliko raznih planova. I obratno: nekoliko uzastopnih kadrova koji predstavljaju razne objekte može biti snimljeno uvek u istom planu<sup>50</sup>).

U kadrovima koji predstavljaju čoveka kako beži od potere, jesenje lišće što opada sa drveta, cigaretu koja se gasi u pepeljari — sadržane su jednostavne zasebne ideje. Uopšte uzev, kadar sliven sa radnjom filma sadrži nekoliko između sebe povezanih, ali posebnih ideja. Uzmimo kao primer prvi interesantniji kadar iz knjige snimanja Petrice iz Ulice Barske (Piatka z ulicv Barskiej). To je kadar 231, koji počinje od srednjeg plana: „Zajedno sa Marekom ulazimo u njegovu sobicu (kamera ulazi). Vidimo najpre majku. Malo dalje, pokraj stola, iznenada nailazimo na Vojćehovskog (kamera se približava njegovom licu). Vojćehovski prvi prekida ćutanje. Govori tonom iz kojeg se može zaključiti da su ga ovamo doveli važni razlozi: Dobro veče!"<sup>51</sup>)

U citiranom kadru imamo četiri uzastopne ideje:

- 1) ulazak Mareka u stan,
- 2) prisustvo majke u stanu,
- 3) neočekivano i važno prisustvo Vojćehovskog u njemu (podvučeno krupnim planom lica),
- 4) važnost razloga koji su doveli Vojćehovskog, naglašena njegovom intonacijom.

Čak i u okvirima kratkog kadra može se govoriti o hijerarhiji ideja i njihovom svrstavanju. Prve dve ideje, koje obuhvataju ulazak Mareka u stan i majku, čisto su informativne, ne predstavljaju iznenađenje za gledaoca. One su samo most za iznenađenje koje predstavlja Vojćehovski. S njim su povezane i dve poslednje ideje, koje podvlače ključnu ulogu ovog lika u datom momentu.

Vizuelno-zvučno prikazivanje misli, osnovna funkcija kadra, vrši se u slikama sličnim onima pomoću kojih percipiramo u životu svakodnevnu stvarnost. Odatle proizilazi teza o realističnom karakteru filmske umetnosti. Međutim, ta teza u krajnjoj liniji vodi suviše daleko, brišući razlike između objektivne stvarnosti i njene stvaralačke transformacije koju je izvršio umetnik.

Međutim, postoje (svega) dve osnovne razlike:

- 1) svesni izbor umetnika odseca okvirima fotografije nepotrebne elemente vidljivog sveta, nepotreban prostor;
- 2) svesni izbor umetnika eliminiše, ostavljajući samo neophodne kadrove, čitav kompleks dramaturški nepotrebni situacija, nepotrebno vreme.

Odsecanje okvirima slike „nepotrebno prostora<sup>52</sup>), koji se nalazi „pored", stvara, naravno, poseban svet u kojem posmatrač ne može po svom slobodnom izboru da pogleda ni „desno" ni „levo" od ekrana u logično pravljenom filmu gledalac ipak ne oseća ovo kao ograničenje, jer mu stvaralac ne daje emocionalno neutralno vreme, kad bi mogao da poželi da iziđe iz okvira slike<sup>53</sup>).

Svet obeležen okvirima ekrana, zahvaljujući svojevnoj odluci stvaraoca, svakako je uži, ali je istovremeno i intenzivniji. Potenciranje vizuelnih utisaka, daleko više od

običnog životnog iskustva, olakšano je uzgred i time što je pojavu novog isečka stvarnosti na ekranu gledalac odmah shvatio kao obavezu stvaraoca: u ovom isečku pokazaće mi nešto važno.

## PLANOVI

Često citirana Batajeva definicija iz njegove Gramatike kinematografije kaže da je kinematografija umetnost „pravilnog prenošenja ideja putem redosleda oživljenih slika“. Ta besprekorna definicija podseća malo na čuvenu definiciju Morisa Denija (Maurice Denis): „Slikarstvo to su obojene mrlje grupisane prema određenom kriterijumu“. Istorija estetike kipti, na žalost, od definicija koje, zadovoljivši pronalazačke ambicije njihovih tvoraca i stojeći u skladu sa formalnom logikom, ništa nisu doprinele da se još bolje prouči suština pojave.

Definiciju Bataja možemo učiniti korisnijom ako umesto "redosleda oživljenih slika" stavimo „redosled kadrova u raznim planovima“.

Šta je u kinematografiji prvobitnije: kadar ili plan? Moglo bi se braniti mišljenje da u počecima kinematografije nema još ni kadra (jer jedan mali film je istovremeno jedan kadar) ni plana (jer kamera snima pričvršćena stalno za istu tačku). Tipičan argument za ovo može biti Doručak deteta (Dejeuner de bebe), jedan od prvih filmova braće Limijer (Lumiere) (leto 1895), gde kamera, prikazujući porodicu u američkom planu, izveštava o toku doručka bez ikakvih prekida i promena položaja.

Moglo bi se takođe braniti mišljenje da je prvobitniji kadar, jer je tek spajanje pomoću montaže nekoliko kadrova u jedan film — najpre, po pravilu, kadrova sa sličnim planom — stavilo na dnevni red problem menjanja, zajedno sa kadrom, udaljenosti prema prikazivanom predmetu u cilju svestranije opservacije. Argumente za ovo daju čak i Mehjesovi filmovi. Zaustavljanje snimanja radi trika u Nestanku dame (L'Escamotage d'une dame — 1896) predstavlja, u stvari, kraj kadra, ponavljanje snimanja (dama je u međuvremenu nestala) znači početak sledećeg kadra, a iz same definicije trika „nestajanja“ proizilazi da su oba kadra sasvim identična u pogledu plana. To se takođe dešava i u njegovim fantastičnim pričama, kada je, na primer, Pepeljuga koja istrčava iz prljave kuhinje montirana sa Pepeljugom koja utrčava u balsku dvoranu, udaljenost kamere od glumice je identična i podseća svojom stabilnošću na položaj pozorišnog gledaoca, koji posle promene čina gleda promenjenu inscenaciju i dalje iz svog trinaestog reda.

Mogao bi se, ipak, braniti prioritet plana nad kadrom, i takav stav mi se čini najviše opravdan. Doduše, prva promena plana putem promene položaja kamere izvršena je - prema istraživanjima Sadula - tek 1901. godine, kada je jedan engleski redatelj iz „brajtonske škole“, Džordž Albert Smit (George Albert Smith) u svom Malom doktoru (The Little Doctor) pokazao posle srednjeg plana hranjenja mačke kašičicom dalji tok iste scene krupnijim planom mačke<sup>54</sup>). Ali promena

plana može se vršiti i u istom kadru. Najpoznatiji raniji primer za ovo je verovatno Dolazak voza u stanicu Siota (Arrivee d'un train en ga-re de La Ciotat), film braće Limijer iz 1895, koji počinje od opšteg plana stanice. Lokomotiva koja dolazi iz pozadine raste postepeno do krupnog plana, zatim prolazi pored kamere. Pošto se voz zaustavio, prilazi mu gđa Limijer-majka u škotskoj pelerini. Pored nje, verovatno slučajno, pojavljuju se dve prilike: seoski mališan i devojka u beloj haljini, koji se toliko približavaju objektivu da se u izvesnim trenucima nalaze skoro u krupnom planu. Dakle, promena plana usled pokreta filmovanih objekata stara je koliko i kinematografija i proizilazi iz same suštine filmskog jezika, koju čini korišćenje pokreta.

Promena plana proizilazi takođe iz prirode ljudske percepcije. Pogledajmo, na primer,

opservacije koje pravi čovek kad se slobodno kreće ulicom. U stvari, nikada se ne dešava da neki događaj primetimo odmah, u jednom planu, recimo opštem. Ovde vredi da citiramo jedan odlomak iz knjige Sartijea (Chartier) i Deplanka (Desplanques), koja uvodi u „estetiku filmske tehnike“, gde se pravi paralela između običnih čovekovih opservacija i postupaka filmskog radnika<sup>55</sup>).

„Ako prolazeći pored kafanske terase primetim za stolom tri moja prijatelja koji živo diskutuju i ako se zadržim pred kafanom da bih pratio njihov razgovor, sigurno nemam utisak da vidim stalno celu ovu scenu. Moj je pogled prešao odmah po celoj terasi, zatim se odjednom zaustavio na grupi prijatelja. Moju pažnju privukao je zatim jedan koji je najglasnije govorio, onda sam usredsredio pažnju na lice jednog slušaoca. Posmaitrao sam ovu scenu pomoću uzastopnih hitrih pogleda. Knjiga snimanja i podela na različite planove – ako je dobro urađena treba da odgovara pojedinim obrtima moje pažnje. U ovakvoj knjizi snimanja opšta scena počela bi kadrom kafane u opštem planu koji odgovara rasejanom pogledu prolaznika, zatim bi grupa diskutanta bila snimljena u srednjem planu, potom bi došao američki plan govornika i krupni plan slušaoca<sup>56</sup>).

U velikoj većini slučajeva stvaralac se trudi da uskladi svoje postupke sa prirodnim predispozicijama gledaoca-posmatrača. Ovde se, doduše, možemo pozvati na pozorišna iskustva da bismo primetili da tehnika scene ne dozvoljava da izlazimo u susret ovakvim predispozicijama. Ali i pozorišni dogledi u rukama gledalaca, koji se ne koriste stalno, već samo u pojedinim trenucima radnje, potvrđuju onu težnju ka promeni prostornih odnosa između predmeta i subjekta, težnju koja je urođena istraživačkoj ljudskoj prirodi. Naše noge i vrat nisu čekali pronalazak kinematografije da bi s uspehom pravili krupne planove i vršili približavanja kao kamera u vožnji<sup>57</sup>).

Zbog toga se i možemo složiti sa mišljenjem francuskog kritičara i režisera Aleksandra Astrika: Istorija filmske umetnosti može se razmotriti kao istorija oslobođenja kamere<sup>58</sup>). Naravno, reč je o oslobođenju kamere iz okvira nepokretnosti i statičnosti. Ovo smeta tvrđenje na izgled ne priznaje ključna značaj montaže. Ali i pojam montaže može se svesti na pokretljivost aparata, stvarnu ili prividnu (više o filozofiji ljudske percepcije videti na strani 158. u vezi sa problemima montaže). Promenljiva distanca za prikazivane događaje jeste osnovno izražajno sredstvo koje upotrebljava filmski radnik kada književni jezik scenarija prevodi na filmski jezik knjige snimanja.

#### PODELA PLANOVA

Podela na planove je usvojena podela. Prihvaćeni su sledeći planovi:

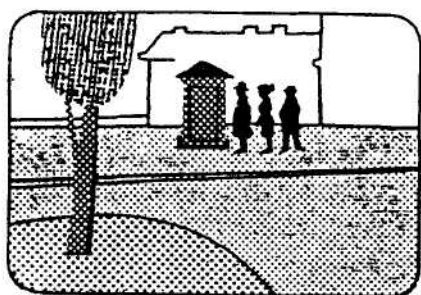
- 1) opšti plan — cela slika mesta radnje, opšti pogled, ljudska silueta podređena okolini, umanjena;
- 2) srednji plan — ljudske siluete u punoj veličini, pozadina zauzima i dalje važno, mada ne i glavno mesto;
- 3) američki plan — čovek pokazan do kolena počinje da zauzima dominantan položaj;
- 4) srednje-krupni plan — grudi ljudske siluete, dekor je praktično eliminisan;
- 5) krupni plan — ljudsko lice zauzima veći deo površine ekrana;
- 6) vrlo krupni plan — pojedinost ljudske siluete ili povećanje rekvizita (detalj) koji izmiče površnoj opservaciji.

#### OPŠTI PLAN

Pokazujući odjednom ceo pejzaž, ceo enterijer sa znatne daljine, opšti plan

omogućava da se jednim pogledom orijentišemo gde će se i na kojem mestu odigrati dalja radnja razvijena u sledećim kadrovima. Panorama porušene Varšave u prvim kadrovima Nepokorenog grada (Mlasto nicczarzmiono) smešta u geografskom smislu i priprema epsku radnju iz istorije ustanka 1944. godine.

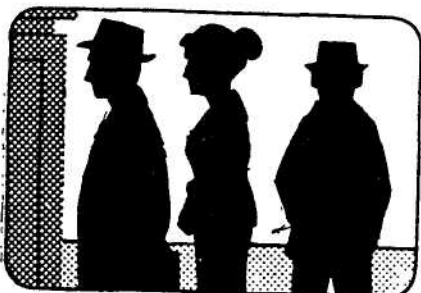
Opšti plan omogućava da obuhvatimo pogledom teren koji će zatim biti prikazivan fragmentarno i utvrdimo osnovne prostorne odnose na tom terenu, topografiju mesta, tako da se gledalac, prema mogućnosti, sam može kretati na tom terenu. Veliki, na dva nivoa hol ambasade iz Palog idola (The Fallen Idol) deli odmah teren na parter, domen posluge i apartmane na spratu, i nosi ,u sebi predosećanje smrti guvernante, koja će pasti sa stepenica prvog sprata.



1



2



3



4



5



6

Zamenjujući geografsku kartu i arhitektonsku skicu zamenjuje takođe kalendar, sat i meteorološki izveštaj. Prvi kadrovi filma Tačno u podne (High Noon), koji pokazuje susret jahača na maloj stanici, obaveštavaju nas ne samo da se nalazimo na Divljem zapadu, već i da je rano jutro, proleće, kao i da će biti lepo vreme.

Opšti plan smešta čoveka u kontekst geografskih uslova i uslova sredine, utvrđuje njegove odnose sa spoljnim svetom, koji je u ovom planu (i samo u ovom) dominantna vrednost. To je njegova informativna funkcija.

Međutim, opiti plan, naročito kad se primenjuje ne samo za potrebe informacije, istovremeno smanjuje čoveka izgubljenog u pejzažu ili u arhitekturi koja ga prigušuje.

Izrazito osećanje čovekove usamljenosti i nemoći nosi završna scena filma Oko za oko (Oeil pour oeil): Kurd Jirgens (Curd Jiirgens), viđen iz ptičje perspektive, majušna, žalosna tačkica u kamenitoj pustinji, osuđen je neminovno na strašnu smrt od žeđi.

Opšti plan utiče na stil glumačke igre. Navodi ga na teatralnost pokreta, koja se ne može trpeti i dozvoliti u drugim planovima. Sitna ljudska silueta ne može izdržati konkurenciju sa pozadinom. Ako hoće da skrene pažnju na sebe, a posebno ako želi da prenese gledaocu neke emocije, mora se ponašati kao pozorišni glumac koji igra za poslednji red u gledalištu. Srećom, opštih planova, koji postavljaju ovako preterane zahteve glumcu, ima relativno malo.

Kinematografija dvadesetih godina, a naročito sovjetska i francuska škola, koje su davale prednost montaži, izbegavale su opšte planove. One su težile da stvore sopstvene svetove, izatkane iz slobodno izabranih fragmenata stvarnosti. Opšti plan je uništavao ove težnje, koje su podsećale da postoji objektivni svet. Stoga su u Čoveka s kamerom Vertova, Majci Pudovkina, Stradanju Jovanke Orleanke Drajera, Vernom srcu (Coeur fidele) Epstena (Epstein), u filmovima „druge avangarde“, opšti planovi bili retkost, a skoro nikada nisu imali informativnu funkciju. Upravo suprotno su postupali italijanski neorealisti posle 1945. godine. Uvodeći svoje filmove u slobodni prostor, veoma su povećavali procenat opštih planova.

Nedovoljan broj opštih planova može da dezorijentiše gledaoca, da naruši tečnost radnje, da učini nerazumljivim skokove u prostoru i vremenu. Preveliki broj opštih planova može biti dosadan, može da onemogući da dopremo do dubljih semantičkih slojeva pojedinih scena i sekvenci; film tada može da podseća na album rđavog fotografa koji je sve pratio izdaleka i ničim ne ume da privuče pažnju gledaoca. Poslednja odlika opštih planova jeste njihova, naročita pogodnost za otvaranje i zatvaranje pojedinih sekvenci, a posebno celih filmova. Retko se dešava da film počne ili se završi američkim planom. Otvaranje pomoću opštih planova jednostavno se objašnjava: oni poseduju najviši informativni kapacitet, ikoji je posebno važan za otpočinjanje radnje. Zatvaranje radnje opštim planovima ne može se objasniti na isti način: u raspletu se ipak radi o zaključenju, a ne o informaciji.

Moramo, dakle, prihvatiti, da opšti plan ima svojevrsnu moć uopštavanja presudan značaj. To proizilazi verovatno iz težnji bliskih svakom filmskom radniku da utopi u poslednjim metrima trake svoju izuzetnu, neponovljivu priču koju je malopre ispričao, u tokove običnog, svakodnevnog života, u priče drugih ljudi sličnih prosečnom gledaocu.

Dva filma, potpuno različita stilistički i idejno, čiji je završetak skoro identičan, najbukvalnije ilustruju našu tezu. Reč je o Deci raja (Les Enfants du paradis) i Kradljivcima bicikla (Ladri di biciclette). U prvom filmu Batist gubi iz vida Garans, koja nestaje u veseloj gomili što igra na Bulevaru di Krim. U drugom Antonio sa sinom meša se sa masom koja napušta sportski stadion i oni nam nestaju zauvek. Završila se njihova priča, ali život teče dalje.

### SREDNJI PLAN

To je u izvesnom smislu „prirodni“ plan, obeležen proporcijama glumca predstavljenog u celini od glave do pete. On bi teorijski mogao da izgleda „čistiji“ od, na primer, američkog plana, koji dosta proizvoljno odseca glumcu noge ispod kolena. Pored itoga, on ima mnogo manji značaj. Primenjuje se dosta retko, više kao prelazna forma između opšteg plana i bližih planova ili kao zamena za opšti plan (na primer u tesnim enterijerima, gde fizički ne bi bilo moguće pratiti radnju iz udaljenijeg ugla.



Srednji plan precizira za radnju najvažnije podatke iz-opšteg plana i služi za prenošenje akcenta iz pozadine na glavnog junaka (ređe suprotno) ili povezivanje elemenata "gde" sa elementom „ko".

Stoga se ovaj plan primenjuje pre svega tamo gde pozadina (još znatno reprezentovana u slici) može naročito mnogo da kaže o glumcu. Na primer, eksponiranje nove ličnosti, koju prvi put vidimo u pozadini njenog stana ili radnog mesta, vrši se obično u srednjem planu. Sa jedne strane, glumac i njegove reakcije ovde se dobro vide, a sa druge — dovoljno učešće pozadine omogućava da se stvori predstava o zanimanju date ličnosti, njenim sklonostima, porodičnim odnosima, materijalnoj situaciji i tako dalje.

Pošto se ostavi gledaocu dovoljno vremena da se upozna sa svim elementima srednjeg plana, stvaralac prelazi na bliže planove i razvoj radnje, a naročito njenu kulminaciju prati sa manje udaljenosti.

### AMERIČKI PLAN

Ovaj plan odlučno prenosi težište sa pozadine (koja je najčešće već poznata) na čoveka.

Američki plan je najčešće korišćeni elemenat savremenog filma, idealan za snimanje glumaca koji razgovaraju. Boleslav Levioki podsećaju na ulogu Grifita u davanju osnovnog značenja ovom planu, povezuje ga sa mehanizmom ljudske percepcije „Ovaj plan je vizuelna realizacija našeg osnovnog načina opažanja lica koja nas okružuju, kad nijedan detalj ne zaoštava našu pažnju, niti tu pažnju prenosimo na celu okolinu ili pejzaž. Na taj način ... sagovornike ... vidimo uvek do kolena... Sve su druge vrste planova u odnosu na američki plan izraz koncentracije ili popuštanja pažnje Dakle nije čudno što se primenjuju rede, u pravim psihološkim momentima"59). Izvodeći ga iz mehanizma ljudske percepcije, Levicki smatra američki plan osnovnim elementom režiserske misli. Sve druge planove on tretira kao odstupanja od osnovnog in plus ili in minus.

Za vreme Melijesa američki plan je nailazio na načelna protivljenja. Kada je jedan od starijih francuskih režisera Rober Pegi (Robert Peguy) hteo jednom da približi glumce objektivu tako da im noge budu odsečene okvirima ekrana, njegov producent je burno protestovao: „Jeste li poludeli? Treba li da pričaju kako upošljavamo bogalje?"60). Iste stvari su se pričale i o početku Grifitove karijere.

Manje popularan u epohi nemog filma, američki plan je napravio blistavu karijeru posle pronalaska zuka. Znatno deo svakog filma činile su odtada scene razgovora između nekoliko osoba. Pokazalo se da je najzgodnije ovakve scene snimati u američkom planu. On već, omogućava da se sasvim verno prenese umetnost mimike likova koji uzdržano reaguju, idealan je za registrovanje gestikulacije (razume se, reč je o njenom uzdržanom, filmskom, a ne pozorišnom vidu), a pored toga drži u vidnom polju celu grupu, omogućavajući da se beleže prostorni odnosi između njenih učesnika.

Preovlađivanje američkih planova u kamernim scenama daje ipak filmu karakteristiku mučne monotonije. Zbog toga u poslednje vreme ima pokušaja da se komplikuju scene razgovora kretanjem glumaca u kadru.

### SREDNJE - KRUPNI PLAN

Dekor u ovom planu praktično prestaje da postoji za gledaoca. Uostalom, on je verovatno uspeo da se već sa njim upozna. U malom broju slučajeva stvaralac je stalo da napravi efekat iznenađenja: lagana vožnja kamere unazad ili prelazak na dalji plan može da otkrije neočekivanu inscenaciju, na primer prisustvo lica će uticati na nagli

preokret radnje.

Srednje-krupni plan koji prezentira glumca do pojasa označava istovremeno „horizontalni“ kapacitet kadra: na običnom ekranu sa proporcijom strana 3 :4 ne može se u tom planu smestiti više od dva-tri lica. Stoga je srednje-krupni plan pogodan za razvoj radnje započete u američkom planu, kada već znamo kakva je suština konflikta. Stvaralac tada izdvaja najvažnija lica za radnju filma, izolujući ih od ostalih da bi na njima koncentrisao pažnju gledaoca.

Srednje-krupni plan (kao i krupni) rado je i preterano primenjivan dvadesetih godina u cilju postizanja visokog stepena intimnosti uzajamno optužuju za gramzivost. Grifit je rešio ovaj zadatak približivši kameru glumcima da bi plastično preneo izraz njihova lica i dobio je ono što danas nazivamo krupnim planom. Malo kasnije, u filmu Posle mnogo godina (After Many Years — datum realizacije: novembar 1908), prema Tenisonovoj (Tennyson) poemi Enoch Arden(66), Grifit je još više primakao kameru akterima i snimio Eni Li u krupnom planu ikako misli o Enohu; zatim je dolazio montažni prelaz na novi kadar koji je prikazivao Enoha na pustom ostrvu(67).

Grifit je prvi pokazao ne tehničke, već estetičke vrednosti koje pružaju stvaraoocu mogućnost da za kameru bira najrazličitija rastojanja od objekta, mogućnost „orkestracije stvarnosti“, podele nekog događaja na pojedine planove, zavisne od važnosti i karaktera kadra.

Grifitu treba priznati, pre svega, dve zasluge u usavršavanju korišćenja krupnog plana. On je prvi shvatio da projiciranje na ekranu krupnog plana, koji je na dosad neviđen način pojačavao viziju stvarnosti, ističe sve ono što će režiser pokazati u tom liku. Drugim rečima, Grifit je utvrdio da će beznačajnim i za radnju nevažnim slikama krupni plan pružiti možda veoma dobre usluge i dati im suviše veliku vrednost, zaklanjajući važnija pitanja prema intenciji stvaraooca. Stoga je Grifit krupni plan koristio veoma škrto, ograničavajući ga na ljudsko lice u momentu psihološke kulminacije, na rekvizit koji ima značaj simbola (već pomenuti cvet pamuka u Rađanju jedne nacije), na one detalje ponašanja čoveka koji u potpunosti otkrivaju njegovo posebno psihičko raspoloženje (grčevito isprepletene ruke žene koja sluša smrtnu presudu svome mužu u Netrpeljivosti).

Drugo, Grifit je vrlo rano (valjda još u primeru koji je gore citirao Lindgren) naučio da kori šok koji je nastajao iz spajanja krajnjih planova: opšteg sa krupnim i obratno. Dvadesetih godina ova plemenita Grifitova uzdržljivost pala je u zaborav. Poznajući snažnu izražajnosit krupnog plana, drugorazredni filmski reditelji vrlo često su se trudili da sakriju prazninu osrednjih scenarija „fascinantnim“ krupnim planovima, koji bi navodno davali „dubinu“ likovima i situacijama. Pored toga, u nemoj kinematografiji krupni planovi predstavljali su često informativno tkivo filma. Otuda su nastali oni brojni ulasci, izlasci, krupni planovi stepenica, putokaza ili stranica iz kalendara, koji su obaveštavali o isteku vremena, prostornim odnosima i o svemu što je danas dovoljno obeležiti sa tri reči dijaloga.

Naravno, u zvučnom filmu su odmah otpale sve informativne funkcije krupnog plana, štaviše, iz mnogih razloga ograničene su njegove dramske i psihološke funkcije.

Pre svega, savremeni reditelj ne pokazuje svoju tehniku, već je skriva iza paravana stvarnih ili prividnih dramskih nužnosti. Međutim, krupni plan je radikalno i krajnje sredstvo režije, on je u neku raku tehnika koja se automatski otkriva.

Pored toga, krupni plan sputava u svesnijeg gledaoca slobodu izbora. „Krupni plan“, piše Koen-Sea(68), to je zabrana viđenja celine, gledanja sa distance; nešto kao ustezanje kratkovidog čoveka, koje ga čini opreznijim, pedantnijim, vezanim za uzastopno gledane detalje“. Ali ne samo zabrana, već i naredba: gledajte obavezno ovamo! Nigde se neće desiti ništa interesantno, samo ovde! Ovakve naredbe primitiv-

ni gledalac prima sa zahvalnošću, jer bi bez ovoga mogao da se izgubi u fabuli. Ali iskusan gledalac često se može osetiti razočaranim: u krupnom planu nevinu mučene junakinje gledalac vidi upravo ono što je i očekivao. On bi više voleo da posmatra reakcije njenog ciničnog partnera, ali mu okviri krupnog plana to ne dozvoljavaju. Krupni plan nije samo krajnje izražajno sredstvo, već i svečano i patetično sredstvo, veliko slovo kojim se u filmskom jeziku počinju pisati uzvišene reči. Ali zloupotreba tih velikih reči dovela je do pada njihove vrednosti i naučila gledaoca da bude nepoverljiv<sup>69</sup>).

Likovna sugestivnost krupnog plana, njegovi „slikarski elementi“ navode mnoge reditelje, a naročito mnoge snimatelje, da podrede dramu zahtevima kompozicije. Uporedo sa otkrićem meksičkog filma u Evropi, a naročito velikog snimateljskog talenta Gabrijela Figeroaa (Gabriel Figueroa) krajem četrdesetih godina, počeli su se u kinematografiji široko primenjivati dvostruki portreti dva sagovornika koji ne gledaju jedan u drugoga već prema gledaocu. To omogućava da se izvedu fotografski vrlo interesantna poređenja, ali se retko kad podudara sa verovatnom situacijom. Ovakvi portreti, koje su radili u realističkoj inscenaciji G. R. Aldo (G. R. Aldo) (Zemlja drhti — La Terra trema) ili Pijetro Partalupi (Pietro Portaluppi) (Nema mira među maslinama — Non ce pace tra gli uglivi), nose izrazit pečat ne uvek namerne stilizacije. Najzad, još jedan nedostatak krupnog plana. Uočio ga je pronicljivo istaknuti reditelj, koji je istovremeno i odličan glumac: Lorens Olivije (Laurence Olivier) Reč je o opadanju izražajnosti posredništvom krupnog plana. „U filmskom jeziku vrhunac ekspresije jeste krupni plan; u šekspira (Shakespeare) je vrhunac ekspresije izrazita gestikulacija glumaca i prodoran glas.

Sećam se Romea i Julije (Romeo and Juliet) Džordža Kjukora (George Cukor). U kadru u (kojem Norma Siner (Norma Shearer) ispija otrov, redatelj je upotrebio krupni plan, najekspresivnije filmsko sredstvo. Gledano iz njegovog aspekta, to se moglo učiniti ispravnim. Ali glumica, koja ima filmskog iskustva, izgovorivši reči: „Romeo, idem, pijem u tvoje zdravlje“!, kada Šekspirov tekst zahteva vrhunsku ekspresiju, reagovala je na vožnju kamere uinapred sniženjem skale izražajnosti. I to je bila greška filma. Stoga sam na prvoj probi Henrija V (Henry V) obradio slične scene sasvim suprotno. U sceni sa francuskim ambasadorom, u trenutku kad sam podigao glas, (kamera je počela da se udaljava. Otada to uvek radim. Ima trenutaka kad čovek želi da bude u prvom redu pozorišta da bi mogao da posmatra svaku crtu na licu glumca, ali ima i trenutaka kada bi želeo da bude u poslednjem redu na galeriji“<sup>70</sup>). Olivije prećutno polazi od toga da Norma Šiner nije mogla povećati ekspresivnost mimike i gesta nalazeći se u krupnom planu. Pošto se istovremeno gašenje ekspresije nije slagalo sa karakterom scene, jedini, treći izlaz je mogao biti samo odustajanje od krupnog plana.

Nemoguće je osporiti jednu stvar: ništa se ne može uporediti sa sugestivnošću krupnog plana projiciranog na ogromno platino. Ni glumačka gestikulacija, ni probrane dijaloške poente, ni najneobičnoga suočavanja glumca sa dekorom. Naročito kad se u krupnom planu pokazuje čovečje lice. „Od svih površina sveta najinteresantnija je površina ljudskog lica“ (Georg Lihtenberg — Georg Lichtenberg). Ovu površinu stalno otkrivamo iz početka.

Pomoću krupnog plana film je pokazao skrivene opruge života koje smo kako nam se činilo, tako dobru poznavali — pisao je entuzijasta i propagator krupnog plana Bela-Balaž (Bela Balazs)<sup>71</sup>. Krupni planovi nisu samo proširili naš pogled na život, već su ga i probudili; nisu nam samo pokazali nove stvari nego su otkrili i smisao već odavno poznatih stvari“.

Pored ovog spoznajnog stanovišta, introspektivno, pronicljivo gledište zastupa

francuski režiser Žan Epsten: „Nikakva rampa ne sme postojati između spektakla i gledaoca. Ne gleda se više život, već se u njega prodire. Ovo prodiranje dozvoljava sve intimnosti. Lice, stavljeno pod lupu, defiluje pred nama, razvija svoju strašnu geografiju"72).

Nago ljudsko lice pokrenuto osećanjima — to može da pokaže samo film. Treba uhvatiti za tren oka kvintesenciju čovekove drame sadržane u nepoznatom pokretu mišića na njegovom licu! Umetnost po svojoj prirodi teži istini, a povećano ljudsko lice je upravo ono ogledalo koje odražava najistinitije misli i reakcije. Reč i gest sa podjednakim uspehom služe istini i laži, ali ljudsko lice je iskreno i najlakše izmiče samakontroli.

Već sam rekao da se krupni planovi ljudskog lica ne smeju zloupotrebljavati, da ih treba jedino primenjivati u opravdanim naročito važnim situacijama.

Sa druge strane, citirao sam sa odobravanjem Olivijea, koji upozorava da ne treba primenjivati krupne planove u trenucima krajnjeg uzbuđenja jer to vodi opadanju ekspresivne skale glumca. Zar se ove dve teze uzajamno ne isključuju?

Ne, ne isključuju se. Nije svaka važna situacija povezana sa krajnjim uzbuđenjem. Možemo se čak osmeliti da tvrdimo da nijedna važna, odsudna situacija ne nastupa istovremeno, sa krajnjim uzbuđenjem, koje dolazi s izvesnim zakašnjenjem.

Neočekivan upad Crnca u sceni pijanke sa Nemcem u filmu Živeti u miru (Vivere in pace) dovodi do rešenja situacije: Nemac ne istupa protiv Crnca. U trenutku kada su svi učesnici scene zanemeli čekajući odluku Nemca, važan je onaj prvi znak koji će se javiti na njegovom licu: katastrofa ili prijateljstvo? Eksplozija bučne veselosti, što nastupa posle odluke Nemca, drugostepena je stvar, koja se može vremenski rastegnuti i pokazati u više raznih planova, obično sa veće distance.

Krupni planovi euforije, maksimalne ekspresije, bili bi u ovakvim relacijama preterani. Pored toga, ovako burna osećanja ne mogu se predvideti čak i sa veće distance i zašto bismo ih onda pojačavali? Ali ključni momenat koji prethodi odluci upravo je momenat ravnodušnosti na Nemčevom licu, na kojem tek što je počeo da se nazire neki odlučujući izraz. Upravo taj momenat „pokrenutih osećanja" izabrao je Campa (Zampa) da istakne krupnim planom.

Ovde se nameće analogija sa poznatom zakonitošću likovnih umetnosti koju je opazio i opisao Lesing (Lessing). On je tražio odgovor na pitanje zašto tvorac Laokoonove grupe nije ocrtao na licima ljudi koje davi zmija napetost od straha i očajanja. „Ima strasti i stepena strasti koje se odražavaju na licu u najružnijim grimasama... Antički umetnici su potpuno odustali od slikanja ovakvih strasti, ili su ih prikazivali na nižem stupnju na kome su sačuvala nešto od svoje lepote... Ako ovo primendmo na Laokoona, jasno će se pokazati uzrok koji tražim. Umetnik se trudio da stvori najveću lepotu poznatim manifestacijama fizičkog bola"73). Hvaleći postupak vajara, malo dalje podseća Lesing na stihove Vergilija, u kojima Laokoon više od bola i očajanja. „Ako je umetnik (vajar) dobro postupio što nije naložio Laokoonu da viče, isto je tako dobro postupio i pesnik što mu je naložio da viče"74).

Kinematografija se nalazi na granici između slikarstva i književnosti. Doduše, njena diskrecija se ne zasniva na izbegavanju izobličene Laokoonovog lica, ali svakako počiva na očuvanju odmerene distance.

Valja spomenuti još jednu interpretaciju krupnog plana koju je dala sovjetska montažna škola. Sergej Ejzenštejn u članku Dikens, Grifit i mi, pisanom 1941—42, kaže: „Amerikanac povezuje krupni plan sa viđenjem, mi sa ocenom viđenog. Primenjujući krupni plan opčinjavala nas je jedna njegova osobina — bila je to mogućnost stva ranja kvalitetno nove celine povezivanjem detalja. Tamo gde je u Grifita krupni plan... bio detalj od odlučujućeg ili pak ključnog značaja, tamo gde su

naizмениčni krupni planovi lica bili prosto anticipacija budućeg sinhroničnog dijaloga — mi smo istakli koncepciju potpuno novog kvalitetnog spoja koji proizilazi iz niza veza".

Naravno, u montaži koja stvara nove svetove, novu stvarnost od elemenata zahvaćenih iz objektivne stvarnosti, daleko je efikasnije operisati krupnim planom. To tvorcu omogućava da stvara samostalnije vizije, tendencioznoj a poređenja.

U svetlosti Ejzenštejnovog članka krupni planovi koja se odnose na „viđenja" povezana sa dijalogom predstavljaju anahronizam, ali zato se mogu održati i razvijati krupni planovi koji su potrebni za neočekivana poređenja, za „ocenu viđenog". Ipak, izgleda da stvarnost, ne potvrđuje Ejzenštejnovu hipotezu. Dijalog ne može potpuno zameniti nemi smisao lica (zamenio je samo informativne funkcije krupnog plana); međutim, montaža apstraktnih krupnih planova, ako ne proizilazi iz same dramske radnje, smatra se danas za zastareli i veštački zahvat.

Važno izražajno sredstvo, koje se nalazi na granici između krupnog plana i montaže, jeste šok koji nastaje poređenjem krajnjih planova: opšteg sa krupnim. Izostavljanje niza posrednih planova, koji se obično koriste, još više eksponira emocionalnu sadržintu krupnog plana. U Kradljivcima bicikla, kad Antonio traži malog Bruna, plašeći se da bi sin mogao pasti u reku, kamera najpre umiruje gledaoce pokazujući da nesuđeni davljenik nije Bruno, a zatim u opštem planu otkriva mališana koja usamljen sedi na vrhu betonskih stepenica. Opšti plan udaljenog Bruna na stepenicama spojen je sa krupnim planom očevo lice, koji je sada odahnuo s olakšanjem. Ovaj plan pridaje značaj ne toliko opasnosti od dečakovog davljenja (koje je bilo prividno), koliko očevoj griži savesti, kojd se oseća krivim prema sinu.

Treba istaći važnu zakonitost: krupni planovi množe se pred kraj filma, postaju sve brojniji kako se približavamo raspletu.

#### VRLO KRUPNI PLAN (DETALJ)

U ovom planu ljudsko lice ne staje celo na ekran, koji nam pokazuje ili njegov fragmenat ili (češće) neki mali predmet znatno uvećan. Vrlo krupni plan je spacionirani slog filmske naracije.

Vrlo krupni plan čoveka koristi se (za razliku od krupnog plana) ne toliko za praćenje njegovih psihičkih reakcija, koliko za isticanje njegovih fizičkih osobina.

U specifičnom osvetljenju i kompoziciji vrlo krupni plan može da istakne žensku lepotu (krupni plan očiju), ali češće ima ironični ili sasvim demaskirajući smisao. U Podaniku (Der Untertan) Štautea (Staudte) krupni plan usta i brkova oficira koji izdaje naređenja, spojen sa zvučnom deformacijom tih naređenja, stvara neizbežan efekat parodije. U Veseloj udovici (The Merry Widow) Štrohajma (Stroheim) vrlo krupni planovi nogu, čarapa, podvezica, cipela i zno-javih leđa balerina posle igre stvaraju okrutnu, neprijatnu, podrugljivu viziju ovog zanimanja.

Sličan efekat vrlo krupnog plana opisuje Bela Balaž: „Kako je lep čovek pop koji peva, u jednom Ejzenštejnovom filmu<sup>75</sup>). Njegov divan glas još više uzdiže plemenitu lepotu lica... Odjednom se kamera približava popu i pokazuje njegovo oko. Kao crv iz cvetne čašice mili ispod njegovih lepih trepavica lukav, lažan pogled. Zatim se pop okreće i u krupnom planu vidimo njegov vrat i delić uha koji obeležavaju brutalnu snagu i egoizam... Kad se malo zatim pojavi na ekranu njegovo plemenito lice, to na nas već ostavlja utisak paravana iza kojeg se krije opasan neprijatelj"<sup>76</sup>).

Veoma krupni plan životinje ili predmeta personifikuje objekat, daje mu karakteristike glumca.

„Lice" mačke koja vreba nad kavezom sa kanarincima u Štrohajmovojoj Pohlepi

(Greed) (mala njuškica mačke tako je uvećana da ne može stati na ekran) snažno sugerije sličnost sa bračnim parom Tig, čije su krupne planove prethodno demonstrirali. Oklopljene glave insekata, čudovišne po svojim ogromnim razmerama, pokazao je Bert Hanstra (Bert Haanstra) u ekspozicija Rivala (Rival World), dokumentarnom filmu o borbi čoveka sa skakavcima. Posle ovakve pripreme gledalac se uverio u strahote ove pojave, što bi izostalo da su pojedini skakavci bili svedeni na svoju prirodnu veličinu. Zato propagandna i prosvetni filmovi rado koriste vrlo krupni plan.

Krupni planovi mrtve prirode mogu se podeliti na informativne i emocionalne. Ovi prvi, obični i malo interesantni sa estetičkog stanovišta, prosto pokazuju izbliza detalj radnje koji bi u drugom planu bio nejasan i nedovoljno motivisan. Ovde je reč o takvim nevažnim planovima kao što je prikazivanje sadržine nekakve fijeke, ili teksta pisma<sup>77</sup>), ili beleške u novinama.

Karakter vrlo krupnih planova mrtve prirode lapidarno je de-finisao Žan Epsten: „Revolver koji leži u fijioci unapređen je u zvanje dramskog lica. Vrlo krupni plan revolvera to više nije revolver, to je lice-revolver, to označava zločin ili grižnju savesti... Ovakav revolver ima svoj karakter, navike, uspomene, volju, dušu<sup>78</sup>). U staroj gostionici, u ponoć, kvaka koja se polako miče (Vampir — Vampyr — Drajera) ne predstavlja više kvaku, to je mračni vesnik strašnih i tajanstvenih stvari. U pozorištu čovek ima uvek, i u svakom slučaju ogromnu nadmoć nad rekvizitom, ikoja je motivisana i time što je rekvizit obično slabo vidljiv i nema svoje autonomne izražajnosti. Vrlo krupni plan ruši ovu pozorišnu nadmoć čoveka u oblasti kinematografije.

Interesantno ilustruje ovu nadmoćnost Balaž na primeru filma Mihaila Roma Trinaestorica. Beli su opkolili u pustinji grupu crvenoarmejaca. Dok dvanaestorica opkoljenih istupa u neravnopravnu borbu sa neprijateljem, trinaesti konjanik uspeva da umakne, i od njega sada zavisi život ostalih. Reditelj se nalazi pred teškim zadatkom da pokaže užasnu beskonačnost putovanja, neprijatelja, muke probijanja kroz beskrajnu, bezvodnu pustinju. Koliko bi metara trake morao stvaralac da posveti prikazivanju samog čoveka u skoro istim kadrovima? I ne bi li se gledalac pre umorio od konjanika?

Dakle, Rom ne pokazuje čoveka, već njegove tragove. Najpre tragove konja, liniju tragova koja se gubi u užasnom moru peska. Zatim, vrlo daleko vidimo nešto što leži. Je li to konj ili čovek? Kamera ne odgovara krupnim planom, vidimo samo sledeće tragove nogu — ljudskih nogu. Tragovi pokazuju da se čovek probija gazeći do kolena u pesku. Tragovi se opet pojavljuju u dubokoj pozadini pustinjskog pejzaža.: hiljade i hiljade koraka. Zatim puška leži na pesku. Čovek više nije mogao da je nosi. Pa sablja. Onda se tragovi izdužuju: vojnik se kreće na kolenima. Tu je pao. Opet ide. Svaki znak na pesku zamenjuje situaciju koju gledalac stvara u svojoj uobrazilji

„I tek u finalnom efektu primećujemo najzad čoveka koji leži na zemlji i, pored svega, pokušava da četvoronoške puzi dalje. Sada njegov izgled deluje na gledaoca, jer njegova mimika i gestovi nisu prikazani u prethodnim kadrovima<sup>79</sup>).

Fizičke radnje prikazivane u vrlo krupnom planu mogu da otkriju daleko dublju sadržinu od doslovne, a između ostalog mogu da izazovu:

a) napetost (bušenje rupe na tavanici i /podmazivanje bušilice u Rififiju (Du rififi chez les hommes) Dasena (Dassin) stvaraju namernu dramsku cezuru: provalnicima će poduhvat uspeti samo onda ako uspeju da završe akciju pre određenog sata; detaljno opisivanje svake radnje stvara utisak da se posao produžava, da se nagoveštava

njegov fijasko. Slično je i sa scenama rezanja otvora na vratima ćelije u Bresonovom (Bresson) *Osuđeni na smrt je pobjegao* (*Un condamné a mort s'est échappé*): ovde čitavu dramu igraju upravo predmeti koje čovek primorava da mu služe);

b) strah (prozaično kretanje valjka na pisačkoj mašini, pokazano u monumentalnom krupnom planu prilikom pisanja spiskova Jevreja odvođenih u logore u filmu *Geto Terezin* (Daleka cesta) režisera Radoka (Radok) dobija ritam antičke tragedije);

c) sažaljenje (u Drajerovom filmu *Poštovačes ženu svoju — Du skal aere din hustru — banalna scena u kojoj Ida priprema mužu doručak, služi da pokaže njen zavisn odnos kada sa svog namazanog komadića hleba skida deo butera da bi ga dodala Viktoru).*

Završeci u vrlo krupnom planu dosta su retki, ali zato krupni planovi sačinjavaju preposlednje, rezimirajuće scene. U *Građaninu Kejnu* to su vrlo krupni planovi natpisa „Rosebud“ na zapaljenim saonicama i „No trespassing“ (Zabranjen prolaz) na kapiji Kejnove rezidencije; u *Gospođici Juliji* (Froeken Julie) Šeberga (Sjoberg) — vožnja kamere prema lakejevoj britvi što leži na tepihu, kojom se ubila junakinja. Ali posle ovakvih kadrova dolaze drugi i natpis „Kraj“ pojavljuje se na jednom opštem planu.

#### IZBOR PLANOVA

Izbor planova vrši režiser (ređe scenarista) koji scenario zamenjuje knjigom snimanja, instrumentira scenario ili vrši podelu njegove sadržine na pojedine filmske instrumente.

Izbor plana za dati kadar zavisi, najpre, od funkcije koja je za njega predviđena. Uopšte uzev, može se reći da će on zavisiti pre svega od uloge čoveka u datom kadru. Podređena uloga čoveka, sporedna uloga, sugeriše upotrebu opšteg plana. Dinamička uloga povlači za sobom primenu srednjeg ali bar američkog plana. Ekstenzivna, refleksivna uloga dozvoljava da se isključi telo glumca i da se koncentriše na njegovo lice u srednje krupnom ili krupnom planu.

Doduše, ovo nije jedini kriterijum, jer je reč i o odnosu radnje prema opisu (koji može da nameće rešenja analogna prethodnim ili sasvim suprotna). Opis koji dolazi do izražaja ne samo u eksponiranju nove sredine, već i svuda gde radnju treba pojačati štimungom, atmosferom, nameće upotrebu opštih planova. Radnja koju pokreće napred uglavnom delovanje ljudi polazi od upotrebe opštih planova koji isključuju nepotrebnu konkurenciju pozadine.

Poslednji kriterijum izbora je željeni stepen intenziteta pažnje koji stvaralac želi da postigne datom scenom. Obično u početnim sekvencama filma pokazuje se mnogo stvari (mesta, likova, odnosa) odjednom, ali površno. Sekvence koje razvijaju uvod reklo bi se da malo proširuju vidno polje, ali zato produbljuju karaktere i odnose. Što se više koncentriše pažnja gledaoca na kulminaciju, što se dublje prodire u prikazivanje stvarnosti, bliži planovi su češći (80).

Kakve proporcije dobija izbor planova u praksi? Od 634 kadra koje sadrži knjiga snimanja *Petorica iz Ulice Barske* analizovao sam dve sekvence: uvodnu (55 kadrova) i sekvencu izgradnje (72 kadra). Prva je kamerna i čini je sudski pretres u kojem upoznajemo junake filma. Sekvenca se u celini odigrava u enterijeru, te je dominantna uloga krupnih planova očigledna. Sekvenca izgradnje puta I-Z81 (Istok — Zapad) odigrava se na slobodnom prostoru i izgrađena je na principu kontrapunkta dve radnje: napornog rada grupe zidara i pijanke druge grupe radnika koji su u raskrčenim ruševinama naišli na sačuvani podrum sa pićem. Obe radnje se prepliću, u početku la-

gano, zatim u sve bržem, isprekidanom ritmu.

Gledano u procentima, udeo pojedinih planova u obe pomenute sekvence izgleda ovako:

Planovi	Uvodna sekvenca	Sekvenca izgradnje
opšti plan	4%	3%
srednji plan	6%	10%
američki plan	16%	37%
srednje-krupni plan	20%	20%
krupni plan	50%	17%
vrlo krupni plan	4%	13%

Neočekivano veliki broj vrlo krupnih planova u sekvenci izgradnje objašnjava se dužom scenom postavljanja cigala, koja je pokazana izbliza, što je pojačavalo utisa.k kretanja, brzine rada. Druge brojke čine mi se dosta karakteristične.

### REDOSLED PLANOVA

Na kraju, nekoliko reči o redosledu planova. Doduše, skoro polovina ove knjige posvećena je stvaranju celine filma iz njegovih pojedinih elemenata putem redosleda kadrova. Ali pre nego što u posebnim poglavljima razmotrimo šire ove stvari, definišimo najkraće na koji način može stvaralac da zameni upravo demonstrirani plan na ekranu drugim planom (koji se odnosi na isti ili na sledeći objekat).

a),,Montaža. Lepljenjem kraja jednog kadra sa početkom drugog kadra snimljenog u drugom planu dobijamo proizvoljnu zamenu; za tren oka možemo zameniti najbliži plan najdaljim i obrnuto.

Ova promena planova biće povezana sa pramenom kadra. Poseban slučaj biće zamena kadra bez promene plana, na primer kad kamera snima drugog glumca, ali u istom planu kao i prethodnog.

b) Montaža unutar kadra. Ova montaža nije vezana za završetak kadra, već za pokret objekta ili kamere. U istom kadru koji prikazuje, na primer, tri lica koja razgovaraju u američkom planu, jedan glumac prilazi kameri zaklanjajući ostale. Sledeće sličice istog kadra daće nam, prema tome, jedno za drugim: srednje krupni plan, krupni plan pa čak i vrlo krupni plan istog glumca. Sličan efe-kat postiže se vožnjom kamere prema glumcu koji nepomično stoji. Prelazak sa plana na plan može se odvijati različitom brzinom, ali uvek kontinuirano i glatko.

c) Skokovit prelaz. Ovaj prelaz je (kombinacija dve prethodne kategorije. Planovi se menjaju postepeno, produžavajući se ili skraćujući pomoću nekoliko spojenih kadrova. „Za svaki kadar kamera se postavlja na drugo mesto, ali u toku samog kadra kamera se ne mora (kretati. Tako je u prologu Ulice prvi put pokazan Campano: uzastopnim sve bližim kadrovima, između kojih je montiran i kadar sa Đelzominom i njenom majkom<sup>82</sup>). Obrnut primer je završetak Smrtne opasnosti (Danger de mart) režisera Granžijea (Grangier) u kojem kamera sa nekoliko sve viših tačaka crkvenog tornja snima trg gradića i sve manje junake filma. Između tih kadrova nema nikakvih među kadrova.

d) Promena oštine. Pri upotrebi objektivna, koji ne čini podjednako ostrim bliske i udaljene predmete u datom kadru, promena oštine izaziva u svesti gledaoca promenu plana, mada se ni kamera ni glumci nisu kretali. Dobar primer za ovo retko sredstvo citira Rejmond Spotisvud.<sup>83</sup>). U filmu Austrijanca Paula Cinera Sanja-lačke



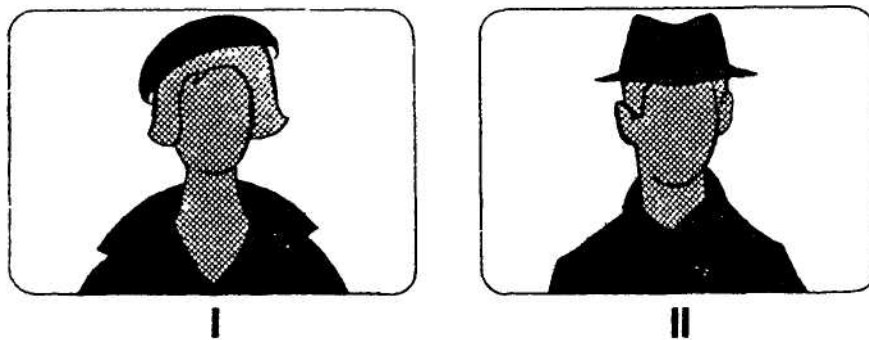
usne (Die trdumeriie Mund) reditelj pokazuje ženu koja se za vreme koncerta zaljubila na prvi pogled u violinistu-solistu. Kamera postavljena odmah iza levog ramena violiniste pokazuje u krupnom planu njegov profil i gudalo koje prelazi preko struna. Gledalište se ne vidi dovoljno oštro. U jednom trenutku, bez ikakvog pokreta kamere, oština se prenosi na gledalište: sada jasno vidimo ženu koju smo prethodno upoznali, dok se gudalo gubi u slaboj oštini slike. I pored toga što se nikakvi prostorni odnosi nisu menjali, prinudno prenošenje gledaočeve pažnje sa violiniste, koji je blizu kamere, na udaljenu ženu, ostavlja utisak da je krupni plan zamenjen opštim planom. Od novijih primera za promenu oštine može se navesti scena iz Šebergove Gospođice Julije, u kojoj sobaricu što se svlači delimično zaklanja sobar koji pored nje stoji. Kamera se ne pokreće sa mesta, ali promene u oštini, zavisne od toka dijaloga, nekoliko puta prenose gledaočevu pažnju sa jednog lika na drugi. Ovo sredstvo ekspresije, suprotno dubinskoj oštini (poglavlje VI), čini nam se zastarelijim, jer na brutalan način otkriva prisustvo sobara i apodiktički natura gledaocu redosled opservacije, možda suprotan njegovim željama.

#### PLAN — KONTRAPLAN

Poseban, ali vrlo rasprostranjen način spajanja planova jeste sastavljanje plana sa kontraplanom, to jest sa planom koji ima suprotan ugao od prethodnog.

Najprostija primena ovog sistema je razgovor dva lica snimljena u bliskim planovima, na primer, u vrlo krupnim planovima. Tada u kadru vidimo naizmenično: lice žene en face i lice čoveka en face.

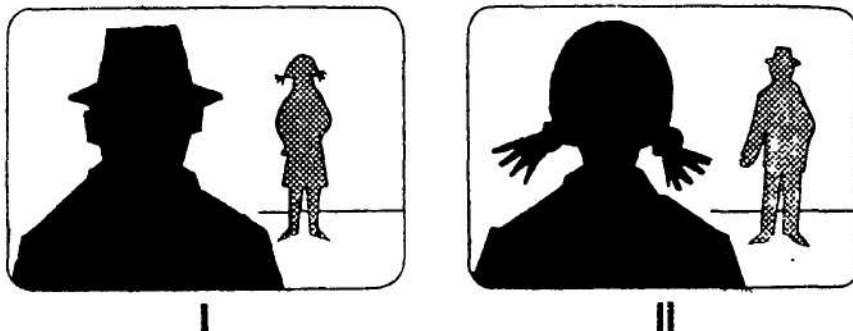
To je, naravno, interesantnije rešenje od snimka ovog razgovora u jednom dugom (kadru sa strane, koji bi pokazao oba sagovornika profilima Okrenutim jednog prema drugome. Prvo, imamo mogućnosti da pratimo njihove reakcije, drugo, možemo koncentrisati pažnju gledaoca na datu osobu ne samo onda kad govori, već i kad sluša, ukazujući time gledaocu da su u nekim situacijama reakcije onoga koji sluša važnije od reakcije onoga koji govori.<sup>84</sup>).



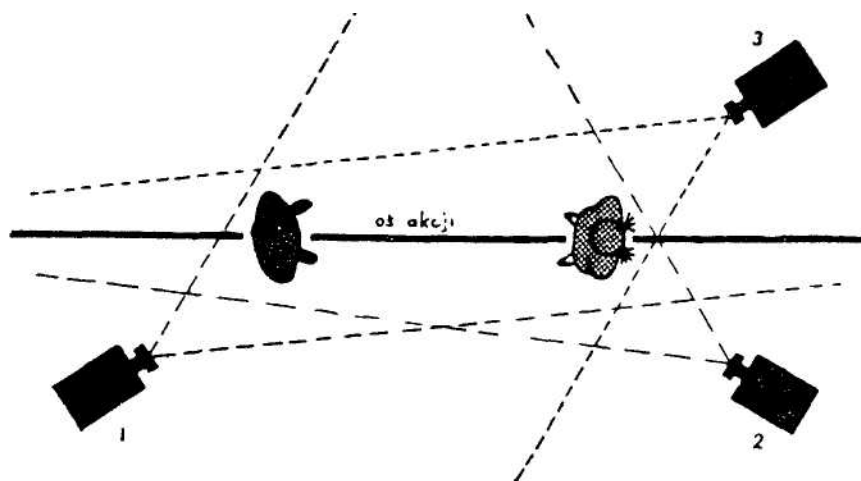
U Mazelijevom (Maselli) filmu Napušteni (Gli sbandati), ključna scena odigrava se između Andreja, sina bogate posed-nice, i njegovih drugova i voljene devojkje, koji odlaze sa partizanima. Andreja zadržava majka, zaklinjući ga da ostane sa njom. U jednom trenutku ona viče u očajanju: „Ja sam usamljena žena!" Ali u tom trenutku slika ne pokazuje očajnu majku (njena reakcija je nedvosmislena), već kontraplan nepomičnog Andrejevog lica (ne znamo kaiko će on postupiti, i to nas uglavnom zanima).

Situacija postaje donekle složenija, jer režiser pokazuje dva lica koja razgovaraju na taj način što su u kadru svaki put oba lica, ali sa tim što se jedanput jedno, a drugi put drugo nalazi u prvom planu. Naravno, oba kadra nisu potpuno suprotstavljeni, jer bi tada potiljak glave jedinog sagovornika zaklanjao lice drugog sagovornika i obratno.

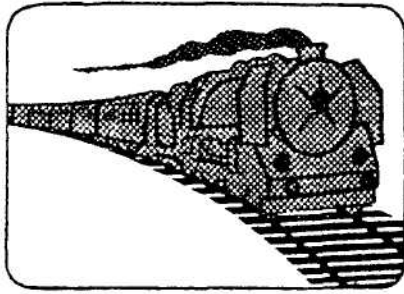
Kamera se, naravno, može postaviti malo sa strane ose radnje (linije koja spaja oba sagovornika), i tada ćemo u prvom planu imati glumca okrenutog leđima, a na drugom glumicu okrenutu licem. Međutim, pravilan kontraplan ne može se izvesti duž iste ose objektiva (ose prethodnog snimka) s obrtom za  $180^\circ$ , jer bismo tada dobili kao rezultat sledeće:



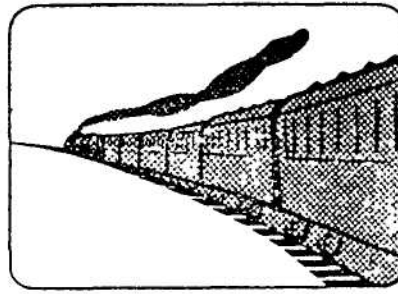
Žena koju je u prvom kadru (i sličnim prethodnim kadrovima) gledalac do tada video sa desne strane ekrana, našla se odjednom na levoj. U sceni između dva lica različitog pola, naročito ako su već dobro poznata gledaocu, postoji manja opasnost od dezorijentacije. Ali ako je u pitanju razgovor dvojice kineskih vojnika u istovetnim uniformama, koji liče jedan na drugog, tada će samo pridržavanje principa „onaj koji pita nalazi se sa leve strane, onaj ko objašnjava sa desne strane“, i to kako u planu tako i u kontraplanu, garantovati pravilan prijem radnje od strane gledaoca. To se može lako postići ako se biraju za plan i kontraplan proizvoljni rakursi koji se ne razlikuju jedan od drugog za više od  $150\text{--}160^\circ$  i nalaze se sa iste strane ose radnje.



Položaj kamere 1. i 2, kao i svi posredni položaji, pravilni su; položaj 3. dezonjentiše gledaoca. Još više može dovesti u zabludu nepravilan kontraplan nekog vozila. Kantraplan voza napravljen sa druge strane ose radnje (železničke pruge) može dati ovakav rezultat:

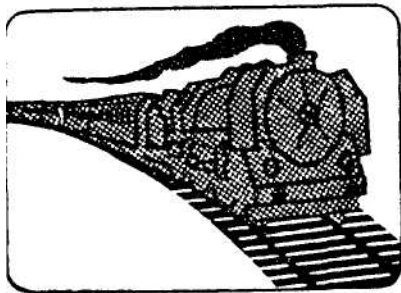


I

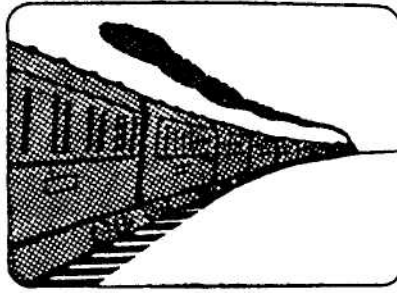


II

Plan I i kontraplan II spojeni ostaviće zajedno utisak dva različita voza koji idu jedan drugom u susret. Pravilno rešenje treba da se zasniva na izboru dva položaja kamere koji bi bili što je moguće više naspramni, ali sa iste strane koloseka:95)



I



II

Ovog puta neće biti više sumnje da je reč o istom vozu.86)

Naspramni rakursi ne dolaze u scenama razgovora i borbe. Najčešće se javljaju u scenama prelaženja iz sobe u sobu, u prilaženju junaka filma prozoru, i tako dalje. Tada pratimo najpre motive koraka našeg junaka i stanje u kojem se nalazi, a zatim nove perspektive koje njegovo kretanje pred njim otvara.

U većini spojeva plan — kontraplan stvaralac sugerise tačan kontinuitet u vremenu. Junak se udaljava od kamere, hvata za kvaku i otvara vrata - rez - kadar se prekida — vrata se otvaraju, naravno sa druge strane, u njima se pojavljuje junak i približava se kameri. U ovom spoju nijedan deo filmskog vremena nije ispušten. Kontraplan je započeo tačno u trenutku svršetka plana.

Moguć je i drugi tip spoja u kojem se „zgodnom prilikom" eliminiše jedan deo filmskog vremena (na primer, hodnik kojim je trebalo da prođe glumac bio je suviše dug, pa nije pokazan čitav put, već samo prvi koraci glumca, a zatim odmah njegov izlazak napolje).

Međutim, greška kontraplana - i to neoprostiva - jeste udvostručavanje filmskog vremena. U jednom francuskom filmu iz 1900. godine nailazimo na ovu tipičnu grešku: voz staje na stanici, putnici ustaju sa klupa, otvaraju vrata i napuštaju kupe. Sada dolazi kontraplan: voz koji se vidi sa perona ponovo ulazi na stanicu, ponovo se otvaraju vrata i ponovo izlaze već poznati putnici, samo što se ovog puta vide sa prednje strane.

Kontraplan može biti jedino nastavak, a nikako ponavljanje kadra u izmenjenom obliku.

## IV

### RAKURSI KAMERE

Predmeti, likovi i situacije imaju izvesmi emocionalnu vrednost, nekakav njima svojstven koeficijent ekspresije koji je sadržan u njima samima. Ovaj koeficijent se pojačava zahvaljujući takvim zahvatima kao što su osvetljenje, muzička ilustracija, kompozicija kadra, a naročito rakurs kamere.

U godinama velikih eksperimenata, kada je oslobođena od statičnosti kamera počela da diferencira distancu prema prikazivanim događajima - pronalaženje najekscitirajućih rakursa za svaki kadar bilo je postalo svojevrsan sport reditelja i snimatelja koji su ostali u sferi uticaja avangarde.

Balaž navodi dobar primer svesnog primenjivanja raznovrsnih rakursa (kamere u sceni pobune u Oklopnjači Potemkin. Scena je tako puna intenzivnog pokreta i snage da pojačanje njenog ritma izgleda upravo nemoguće. „Pokret u umetnosti zahteva ipak“, piše Balaž, „da se stvori krešendo ili dekrešendo, inače postaje dosadan. Stoga je Ejzenštejn morao da pojača i istakne pokretljivost opisane scene — mada se to više nije moglo postići ni ubrzanjem tempa režije ni povećanjem tempa igre. Dakle, Ejzenštejn nije pojačavao žestinu scene, već je znatno ubrzao kretanje kadrova... U početku smo rasplamsalu borbu posmatrali oči u oči. Ali ikada je zapretilo da ćemo se početi na to privikavati, da će to postati za nas dosadno, kamera je počela da nam pokazuje najčudnije kadrove: odozgo, odozdo, sa strane... Sad bitku vidimo ne samo u nagnutim i krivim kadrovima. Kamera je snima iza razapetih konopaca, rešetaka, lestvica ili gvozdениh stepenica.“

Ipak, posle 1945. godine primećujemo jasan zaokret od ekscentričnosti ka klasičnom racionalizmu. Odstupanja) od najprirodnijih rakursa (obično od rakursa potencijalnog posmatrača date radnje) vršena su samo u momentima koji su motivisani radnjom. Vidimo dati kadar odozgo, jer se kamera identifikuje sa nekim visokim junakom filma. Gledamo drugi kadar sa nivoa poda, jer u prvom planu leži na zemlji glumac oboren neočekivanim udarcem. U protivnom, ovakvi kadrovi ličili bi na razne formalne demonstracije (na primer, u scenama saslušanja u Zlosrećnim susretima — Les Mauvaises rencontres — Asitrika).

### GORNJI RAKURS

- linija horizonta nalazi se u gornjem deli kadra ili je ostala iznad gornje ivice kadra. Ovaj rakurs utiskuje čoveka u zemlju, smanjuje ga, čini ga usamljenim, podređenim tuđoj vlasti, bespomoćnim i jadnim.

U Mazelijevom filmu Napušteni, Andrej, koga je išamarala devojka, pokazan je odozgo, u perspektivi stepenica, kada gorko preživljava svoje poniženje. U Palom idolu Rida (Reed), mali ambasadorov sinčić sa visine sprata obuhvata sigurnim pogledom ogromni hol ambasade sa guvernantom koja trčkara za njim, sad već bezopasna za dečaka.

U masovnim scenama snimanje odozgo ima drugi, informativni karakter. Prvo, odgovara na pitanje sa koliko velikom ljudskom masom imamo posla. Ljudska masa, snimljena iz rakursa čovečjeg oka, praktično je redukovana na prvi red okupljenih ljudi. To ponekad ide na ruku reditelju, ako ograničenom broju statista hoće da da privid velike mase. U svim drugim slučajevima gomila svoju masovnost otkriva snimanjem sa visoke tačke.

Drugo, snimanje mase odozdo odgovara na pitanje šta masa radi. Analogno problemu

brojnositi, i rad mase je utoliko jasniji ukoliko se više nalaza rakurs kamere. Samo jednovnsna radnja čele mase (marš napred) može biti jasno prikazana iz niže tačke, ali i tu, uopšte uzev, viši položaj pruža bolje usluge.

Jedna od prvih primena gornjeg rakursa za masovne scene bila je sekvenca bitke kod Petersburga iz Rađanja jedne nacije Grifita (1915). Sa strme padine, koja je dominirala ravnim bojištem, snimao je Grifitov snimatelj Bili Bicer (Billy Bitzer) stotine statista koji su igrali bitku između vojske Severa i Juga, što je kasnije poslužilo kao uzor za mnogobrojna podražavanja. Među kadrovi borbe bajonetima i krupni planovi boraca služili su jedino tome da se pojača tempo sukoba i povisi temperatura emocije. Obaveštenje o sudbini bitke dali su nam isključivo oni daleki opšti planovi snimljeni sa padine.

Još dalje je otišao Grifit u Netrpeljivosti. Scenu juriša Kirove vojske na Vavilon snimio je iz privezanog balona, ikoji su — kako navodi Menvel<sup>87</sup>) (Manvell) — lagano vukli duž stepenica Baltazarove palate.

Pokreti mase dobro vođene od reditelja sposobni su da izraze vrlo suptilne reflekse kolektivne psihologije. Demonstraciju penzionera u Umbertu D napala je policija. Oni koji koračaju na čelu hteli bi da idu dalje i pokušavaju da se probiju kroz kordon. Ali u sredini povorke plašljiviji penzioneri počinju da se kolebaju. Zaustavljaju se, poredak povorke se prekida. Neki koji su tek sad shvatili da je povorka ilegalna, odlaze na trotoar ili se krišom povlače u pozadinu. Sa strane se sve više sužava kordon policije. Sve ovo, skoro sa matematičkom tačnošću, registrovao je svojom kamerom G.R. Aldo, smešten na krovu jedne susedne kuće.

Retki su sasvim vertikalni kadrovi. Ljudska silueta u njima se svodi na okvire lobanje, ramena i vrhova cipela, što uvek ostavlja čudovišan utisak koji nema pokrića u svakodnevnom iskustvu. Renato Maj (Renato Mav)<sup>88</sup>) ovde citira kadar iz filma *Lerbijea* (L'Herbier) Novac (L'Argent), gde se na berzi masa ljudi vrti oko stola. To očigledno ima satirični prizvuk.

O sugestivnoj snazi snimanja odozgo može da posvedooi prosto iskustvo: gledalac ikoji gleda ovakav kadar sasvim odozdo (iz prvih redova ispred ekrana) ima pak utisak da zajedno sa kamerom gleda odozgo filmovani objakat.

## DONJI RAKURS

— linija horizonta nalazi se u donjem delu kadra ili je ostala iza donje ivice kadra. Ovaj rakurs čini veličanstvenim, uzdiže, preuveličava. Izražava egzaltaciju i trijumf, autoritet ali vlast.

Klasičan primar za ovo je kadar policajca u Majci, Pudovkina, koji je snimio Golovnja. Zdepasta, pa čak i groteskna figura, pošto je prikazana u pozadini neba, dominirajući nad bednim radničkim kućicama, ugnjetava svet koji mu je potčinjen. U Krenkebiju (Crain-quebille) Fejdera (Fevder), policajac koji daje iskaz protiv junaka filma nadvisuje za glavu sudije (mada oni sede na uzvišenju), jer je snimljen odozdo. Egzaltacija i apoteoza u kadrovima snimljenim odozdo postale su obične i izgubile mnogo od iskrenosti u stereotipnim završecima raznih revolucionarnih filmova, u kojima je pozitivni junak u pozadini razvijenih zastava govorio idejni monolog. Ali do danas nije izgubio izražajnu snagu krupni plan Tamare Makairove iz Pudovkinovog *Dezertera*, snimljen odozdo, upravo u pozadini crvene zastave koju ona drži, jer scena u kojoj se nalazi ovaj ikadar govori o rasturanju radničke demonstracije od strane policije. A karakter kadra govori suprotno — polemiše sa doslovnim tokom radnje: radnici su razbijeni, ali u njima raste volja za borbom, svest o cilju. I zato je Makarova, gonjena od policije, mogla biti prikazana kao pobednik.

Interesantan primer za kadar odozdo nalazimo u filmu *Kristijana-Žaka* (Christian-

Jacques) Kad bi svi momci sveta (Si tous les gars du monde). Posada broda naginje se nad mačkom kojoj je ubrizgan otrov. Od dejstva injekcije zavisi sudbina posade.

Redatelj svesno dovodi gledaoca u zabludu: želi da kadar završi lažnim akcentom optimizma. Snimatelj Tirar (Thirard) snima ovaj trenutak iz rakursa mačke koja leži na ipodu: lica članova posade, uprta u mačku, izražavaju najveći nemir. Ali eto, mačka se oseća bolje, ustaje, izgleda da posadi ništa ne preti. Lica se udaljuju od kamere, ljudske siluete se ispravljaju, osmeh olakšanja prelazi u konačan trijumf. Utoliko će malo kasnije biti veće njihovo očajanje.

Snimanje odozdo, koje prihvata rakurs aktera filma, ni u koliko nj je nova ideja. Kao što navodi Menvel<sup>90</sup>), u engleskom filmu Rover spasilac (Rescued by Rover), režisera Sesila Hepverta (Cecil Hepvorth) iz 1905. godine, nekoliko kadrova je snimljeno sa nivoa uličnog trotoara, onako kao što pas vidi svet.

Kadrovi odozdo mogu se pokazati kao neophodni u eksterijerima istorijskih filmova. Na primer, u Velikom iščekivanju (Great Expectations) Lina (Lean), dilžansa koja ulazi u London iz devetnaestog veka snimljena je u pozadini katedrale svetog Pavla. Međutim, snimci odozdo pokazuju samo kupolu katedrale. Nesumnjivo je da bi ovde normalan rakurs uličnog prolaznika bio logičniji, ali bi otkrio toliko anahronizma koji se ne hi mogao prikriti da je unapred morao biti isključen.

Snimanje odozdo primenjuje se često tamo gde gledaocu treba sugerisati vrtoglavicu, gubljenje svesti ili smrt junaka filma. U filmu Kalatozova Lete idralovi snimatelj Urusevski ovako je rešio scenu Borisove smrti, koga je pogodio metak: vrhovi ogolelih breza počinju naglo da se okreću i junak pada na zemlju. Jedina varijanta ovakvog postupka je kraj Dasenovog filma Rififi. Smrtno ranjeni Žan Serve (Jean Servais) vozi otvoren automobil. Ne vidimo lice vozača, već samo njegovim pogledom posmatramo nejasne, drhtave i zamagljene krune drveća, koje se naginju nad alejom. Besomučna jurnjava i treperenje nejasnih grana doprinose da vizija umirućeg bude ubedljiva.

Vertikalno snimanje odozdo je možda ređe od analognog snimanja odozgo. Ovde se može navesti usporeno snimanje balerine koja igra na staklenoj ploči u lepršavoj beloju suknji u Međučinu (Entracte) Renea Klera. Njeni skokovi, ritmičko sastavljanje i širenje nabora na suknji nemaju skoro ništa ljudskog; čini se da to nekakav ogroman, lep cvet skuplja i otvara pred nama svoju čašicu. Drukčiji po karakteru je kadar iz ranijeg Blazetijevog (Blasetti) filma Sunce (Il Sole — 1930): iz mračnog dna bunara pravo gore izvlače vedro sa vodom. Ovaj snimak ostavlja redak utisak trodimenzionalnosti. Ovaj erekat ponovio je u Toski (Tosca — 1940) snimatelj Karla Koha (Karl Koch) Đibaldo Arata (Gibaldo Arata).

#### KAMERA POMERENA OD VERTIKALE

— linija horizonta ne ide paralelno sa donjom ivicom kadra.

Ovakvi rakursi sugerišu često viziju bolesne psihe, čovekovo viđenje sveta u stanju jakog poremećaja duhovne ravnoteže, viziju pijanog ili ne sasvim prisebnog čoveka<sup>90</sup>).

Klasičan primer za ovo je jedna sekvenca Balske knjižice (Carnet de bal) Divivijea (Duvivier), u kojoj junakinja filma posećuje lekara sa rđavom reputacijom, bolesnika od delirijuma, koji stanuje u bučnoj pristanišnoj četvrti. Ni junakinja ni gledalac ne znaju za lekarevu bolest, koji u početku ništa ne pokazuje u svom ponašanju; jedino nemirni, neuravnoteženi kosi kadrovi naslućuju neobičnost situacije.

Sličnu konsekvencnost ne nalazimo u malo ranijim Jadnicima (Les Miserables) Rejmona Bernara (Raymond Bernairid), gde su istim manirom snimljeni enterijeri Kozetine kuće iz sasvim nepoznatog razloga.

Celishodno primenjivanje snimanja pomenog od vertikale nalazimo u radu snimatelja Tirara u gore citiranom filmu Kad bi svi momci sveta... Jedan za drugim, desetak zajedno montiranih kadrova sa radiotelegrafistima kraj aparata ostavlja utisak da se ceo svet brine za sudbinu ugroženog broda. Kako da se pokaže na minimalnoj dužini trake koji su to telegrafisti? Sve kadrove koji prikazuju radionkabine na brodovima Tirar pomera od vertikale.

Pomeranje može da pojača efekat nagiba. Snimajući grupu ljudi koja se penje na strme padinu sa jedne strane kadra prema drugoj, snimatelj rado malo naginje kameru. Na ovaj način, koji se teško može zapaziti, on povećava teškoće penjanja<sup>91</sup>).

Svako pomeno snimanje, u stvari, izlazi iz okvira ljudske percepcije, jer naše oko u svakodnevnoj stvarnosti automatski stavlja u horizontalni položaj liniju vidika, makar položaj glave bio kos. To, naravno, ne znači da bi trebalo zabraniti primenu pomeranja tkao izražajnog sredstva. To samo znači da je funkcija ovog sredstva mnogo radikalnija nego što bi to moglo izgledati.

### SPECIJALNI RAKURSI KAMERE

Ovi rakursi su pre svega tačke nepristupačne za učesnike drame. Njihova primena, logički neopravdana, u praksi često izmiče pažnji gledaoca, naročito u emocionalno zasićenim scenama, kada kontrola tehnike dela u gledaoca slabi. Oni služe da se dobiju retki položaji, često simbolično obojeni. Iza ovoga se krije prozaičniji razlog: reditelj je slabo rešio kadar u knjizi snimanja ili je dekor planiran bez zadovoljenja svih zahteva za inscenaciju datog kadra.

Da li neko, na primer, može da gleda sobu kroz vatru koja gori u kaminu? Ne može, ne samo zato što bi ovakav posmatrač živ izgoreo, već i zato što se iza plamena u kaminu nalazi zid.

Slično je i sa snimanjem ljubavnika kroz metalni naslon kreveta, koji je prethodno pokazan kao primaknut zid. Na primer, dvostruka i puna dramskog izraza vožnja kamere oko kreveta Marte u filmu Đavo u telu (Le Diable au corps) Otan Lare (Autant-Lara) moguća je samo pod uslovom da se na volšeban način ukloni jedan zid spavaće sobe.<sup>92</sup>

Traganje za interesantnom kompozicijom dovodi ponekad stvaraoce do takvih rakursa iz ik kojih se snimljeni predmet ne može raspoznati. To podseća na fotografske zagonetke u ilustrovanim časopisima. Bela Balaž oštro istupa protiv ovalkvih rakursa videći u tome narušavanje realizma. „Postoje takve perspektive, takvi kadrovi, u kojima se već gubi specifičnost, karakteristika, originalnost slike, jer nismo u stanju da raspoznamo čiju specifičnost, čiju karakteristiku slika namerava da nam pokaže... Ovakve zagonetke film ne može pokazivati<sup>93</sup>).

Ovakav stav izgleda suviše strog. Statična fotografija iz čudovišnog rakursa jednom zauvek sakriva suštinu predmeta. Identična filmska fotografija, čak i skrivajući onu suštinu stvari, samim trajanjem u vremenu nagoveštava (što se obično ispunjava) pomeranje kamere u drugi položaj, što znači - objašnjenje zagonetke putem filmskog komentara. Trenutno fasciniranje gledaoca zagonetkom koja odmah nije rešena stvara određenu dramsku napetost, što se može savršeno predvideti u opštoj dramskoj strukturi dela.

## Literatura:

- 1) Gilbert Cohen-Seat: Essai sur les principes d'une philosophie du cinema. I. Introduction generale. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie, Presses Universitaires de France, Paris 1946, strana 21. U našem prevodu: Ogljed o načelima jedne filozofije filma, Institut za film, Beograd, 1971.
- 2) Ravmond Spottisvvoode: A Grammar of the Film, An Analysis of Film Technique, Faber and Faber, London, 1935. Second Printing University and California Press, Berkeley and Los Angeles, 1951.
- 3) Ne razvijam ovu analogiju u detaljima, jer ona tada vodi do prividnog podudaranja, a što je najgore i do lažnog podudaranja.
- 4) Ili, kako hoće prof. B. Levicki (Lewicki) (Podstawowe za-gadnienia hudowy dziela filmowego u zborniku Zagadnienie estetyki filmowej, Warszawa, 1955, „montažnu frazu". Ovaj pojam ne podudara se sasvim sa mojim pojmom „scene".
- 5) Tačnosti radi treba odmah napomenuti da kvadrat nije identičan sa fotosom date scene. Fotosi se rade, kao što je poznato, izvan realizacije date scene i po pravilu predstavljaju reinscenaciju, koja se često razlikuje od originala (recimo po rakursu kamere). Sasvim siguran objekt analize može biti jedino isečak one trake koja je ušla u poslednju kopiju filma.
- 6) Pored toga, ovako shvaćen kadar može biti isečen na tri dela, između kojih su, iz dramaturških razloga, ubačena dva druga kadra. Produktivna jednorodnost ona tri kadra postaje tada za filmologa drugorazredna stvar.
- 7) Treba ipak imati na umu da neki filmovi, nairočito nemi, postoje u raznim montažnim verzijama koje se veoma razlikuju u detaljima, pa su, prema tome, i drukčije opisivani.
- 8) Namerno akcentujem "konvertibilni" karakter filmske predstave, na koju stvaralac donosi gotov film, a gledalac predispozicije za percepciju, sklonost i sposobnost da shvati stvaraoa.
- 9) Ovde opet vredi napomenuti u cilju „dobre zabave" da je baš ta odlika — prihvatanje određenih pravila igre — istovremeno odlika svake zabave.
- 10) Andre Bazin: Le Langage de notre temps, u zborniku Re-gards neufs sur le cinema, Collection Peuple et culture, Bditions du Seuil, Pariz, 1953.
- 11) Navedeno delo, strana 14—15.
- 12) Ogromne razlike u percepciji umetničkog dela do kojih dolazi između gledaoca uverenog u svoje saučesništvo i gledaoca koji razmišlja nisu još ispitane. U nijednoj umetnosti ne bi bile moguće formulacije koje je (u odnosu na fim) upotrebio Cavatini (Zavattini): „Filmski junaci već su mi dozlogrdili. Hoću da sretnem pravog junaka u svakodnevnom životu. Mogu da ga posmatram s onim istim interesovanjem i nemirom kao kad pitam, videvši gomilu sveta: „šta se desilo?" (šta se desilo nekome ko zaista postoji)". Cesare Zavattini: Kilka mysli o filmie, Rivista del cinema italiano; citirano prema ne-deljnom listu Film, broj 9. i 10, 1954. godine.
- 13) Naravno, sa napomenom koju je kratko definisao Marsel Marten (Marcel Martin) (Le Langage cinematographique, u našem prevodu Filmski jezik, Institut za film, 1966) Collection Septieme Art, Editions du Cerf, Pariz, 1955, strana 14: „Filmovana slika je savršeno precizna i nedvosmisljena, bar u onom što izražava, ako ne u ideo-loškim konsekvencama koje izaziva u gledaoca". Budimo oprezniji od Martena. Čak i u neposrednom izražavanju filmska slika nije baš tako nedvosmisljena kao što bi to hteo gledalac ikome je lako sugerirati. Izduženi redovi mrkih Hitlerovih (Hitler) esesovaca označavaju u bukvalnom smislu uvek sami sebe. Međutim, u prenosnom smislu i zavisno od konteksta mogu da znače „disciplinu i entuzijizam" (u Trijumfu



volje Lemi Rifenštal — Leni Riefenstahl — iz 1936) ili „organdzovani zločin“ (u Poslednjem partijskom kongresu u Nimbegu Bondjeviča — Bondziewicz — 'iz 1946). Ali ipak, filmski izraz „prekidala su se tri lopova“ daleko je konkretniji i sigurno izaziva manje neslaganja nego analogni izraz u rečima, kako u pogledu broja sumljivih lica tako i karaktera njihovih postupaka.

14) Federico Felini: Moji filmovi su deo mene samog. Neue Zurcher Zeittng, Zurich, 7. XII 1956.

15) Andire Bazin: Le Langage de notre temps, strana 19—20. 16

16) To je takođe put kojim ide u svom individualnom razvoju svaki gledalac na niskom stepenu upućenosti u film, koji aktivno ispituje tajne kinematografije, nezavisno od toga da li je dete ili neofit u kulturi (na primer, seoski gledalac u posleratnoj Poljskoj) ili odrasla sledbenik dlskusionog filmskog kluba.

17) Sergej Ejzenštejn: Predavanje na Sorboni, održano 17. II 1930, Rcvue du cinema (1930). Citiramo prema članku: Gtiido Aristarco: Teoria di Eisenstein, Bianco e nero, Rim, broj 1, januar 1950.

18) Izabrana gela Sergeja Ejzenštejna izišla su na poljskom jeziku u izdanju Wyd. Artystycznych i Filmowych, u vreme kad je ova knjiga već bila spremna za štampu. Iz tog razloga, kao i zbog toga što bi moglo doći do terminoloških neslaganja, citate iz dela Ejzenštejna dajemo u prevodu Plaževskog (prim. red.).

19) S. Ejzenštejn: Perspektivy, Iskustvo, broj 1-2, 1929.

20) S. Ejzenštejn: Naš Oktjabr: Po tu storonu igrovoj i neigrovoj; Kino od 13. i 20. marta 1928. Citat prema radu S. S. Ginzburga: Borba za utverždenie pierodovyh tvorčeskikh principov v sovetskom kinois-kusstve vtoroj poloviny 20-tyh godov (u kolektivnom radu Očerki istorii sovetskogo kino, tom pervyj, 1917—1934. Izd. Iskustvo, Moskva, 1956). Poređenje sličice sa hijeroglifom nalazi se u nizu Ejzenštejnovih radova, najpreciznije u članku Za kadrom, koji čini pogovor knjizi N. Kaufmana: Japanskoe kino, izdanje Teakinoperečat' Moskva, 1929, strana 72—92.

21) V. Sklovski: Gamburskij ščet; Pisatelej v Leningrade, 1928, strana 168.

22) Poetika kino, sbornik pod redakciej B. N. Ejhenbauma. Kino pečat', 1927.

23) N. A. Lebedev: Očerki istorii kino SSSR; at, Moskva, 1947, strana 153.

24) Lebedev: navedeno delo, strana 153—154.

25) S. Ejzenštejn, V. Pudovkin, G. Aleksandrov: Buduščee zvukova j filmy. Zajavka; Sovjetski ekran, Moskva, broj 32. iz 1928. i Žiznj iskusstva, Lendngrad, broj 32. iz 1928. godine.

26) Gilbert Cohen-Seat: Essai sur les principes d'une philosophie du dnima, strana 129. Ove stroge reči napisane su, što treba istaći, pre dvanaest godina, 1946.

27) Isto, strana 131. Marsel Marten citira ovu rečenicu u Le Langage ctnematographique (strana 11-12) pripisujući autoru „nevericu“ u „filmski jezik“: „Da li se film ipak može smatrati za pravi jezik koji raspolaže gipkošću i simbolizmom što taj pojam implikuje? Ne izgleda da Koen-Sea ovako misli“. A na drugom mestu u svom radu Koen-Sea jasno piše: „Srodnost filmske ekspresije i jezika je prirodna, nezavisno od stepena njihove sličnosti, pošto su to dva ploda iste, nama svojstvene težnje za „objašnjavanjem“, u kojoj se obično ispoljavaju potreba našeg duha i običajna forma naših psihičkih navika. Pošto film sastavljamo od znakova kojima savršeno ne vladamo, izražavamo se bolje ili gore i manje ili više smo shvaćeni. To je suviše da bi se moglo govoriti o jeziku“ (strana 120).

28) L'Ecran frangais, Pariz, broj 74, od 26. novembra 1946. Citat prema knjizi Marsela Martena: Le Langage cinematographique.

- 29) Gilbert Cohen-Seat: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinema*, strana 132—133.
- 30) Piše o tome francuski kritičar Rejmond Bord (Raymond Borde) u članku Problemi zastarevanja u kinematografiji (*Positif*, broj 22, mart 1957). „Jezik (filmski) podleže evoluciji, i tehničke teškoće, koje ne odbijaju znalce, otežavaju kontakt sa širom publikom. To se može uporediti sa preprekom koju za nestručnjake predstavilja francuski jezik renesanse ili dosadašnji formalizam aleksandrinaca”.
- 31) Jean Mitry: „Vieillir" pour un oeuvre d'art? *Image et son*, Pariz, broj 68—70, 1954.
- 32) Stanislaw Szober: *Zjawiska stylu w stosunku do innych zjawisk jezykowych i stanowisko stylistyki wobec jezykoznawstwa*, Kra-kow, 1921.
- 33) Stanislaw Szober: navedena dela.
- 34) U čemu se sigurno ogleda uticaj racionalističkih, antiempi-ričkih stilistika antičkog doba.
- 35) Započeta u Poljskoj od strane Lucijuša Komarnjickog (Luc-jusz Komarnicki) u njegovom radu *Dotychczasowy stan stylistyki polskiej i najwazniejsze postulaty na przyszłość*, K. Wende i S-ka W-wa 1910.
- 36) J. Rozwadowski: *Diskusja nad referatem St. Wedkiewicza*, preštampano u radu: *Stylistyka teoretyczna w Polsce. Z zagadnien poetyki*, u redakciji, Kazimierza Budzyka. Ksiqzka, Warszawa 1946.
- 37) Jean Renoir: *Ce bougre de monde nouveau. Causerie pro-noncee par Cahiers du dnima*, Pariz, broj 78, decembar 1957.
- 38) Naravno, samo reč, shvaćena književno, predstavlja sastavni deo i filmskog jezika. Ona nosi sa sobom iste teškoće u pogledu opšteg razumevanja kao i književna reč. Međutim, koliko se vidi makar iz strukture ove knjige, udeo reči u filmskom jeziku je mali, te se u istoj proporciji smanjuju ove teškoće.
- 39) Bjalistok — grad u istočnoj Poljskoj (prim. prev.).
- 40) Za služavku Fransoaz iz dela *A cote de chez Swan*, u poređenju čoveka sa lavom — kako tvrdi Prust — nije bilo ničeg laskavog.
- 41) Dr Robert Bataille: *Grammaire cinographique*, Taffin-Lefort, Lil-Pariz, 1947, strana 7.
- 42) Ado Kyrou: *Le Surrealisme au cinema*, Arcanes, collection Ombres blanches, Pariz, 1953, strana 9.
- 43) Jacques Bourgeois: *Le Cinema a la recherche du temps perdu*, La Revne du cinema, Pariz, broj 3, decembar 1946.
- 44) Tadeuš želenski Boj (Tadeusz Żelenski-Boy), istaknuti poljski kritičar i prevodilac (prim. prev.).
- 45) Marcel Proust: *W poszukiwaniu straconego czasu*, W strone Swanna, PIW, Warszawa, 1956, strana 77.
- 46) Jacques Bourgeois, navedeno delo.
- 47) „U dvadesetim godinama ovog veka svaki filmski radnik bio je genijalan" (žan Renoar na konferenciji za štampu, u Briselu, 8. VI 1958).
- 48) Andre" Bazin: *Le Langage ic notre temps*, strana 20.
- 49) Jan Malaiowski: *Kilka uwag o rotrywkach kulturalnych wybranej grupy robotnikow Warszwyskiej Fabryki Motocyklow*. *Nowe Drogi*, Warszawa, broj 2 (104), februar 1958, strana 108—117.
- 50) Samo ovakvo „daljinsko" shvatatije termina „plan" čini u potpunosti logičnim i konsekvntnim popularne izraze (upotrebljavane i u ovoj knjizi), kao što su „radnja u više planova", „gomila statista u daljem planu" i slično.
- 51) Aleksander Ford: *Scenopts filmu Piatka z uhcy Barsktej*, Filmowa Agencja

- Wydawnicza, Warszawa, 1954, strana 101.
- 52) Ovde odmah treba skrenuti pažnju da se odsecanje izvesnih elemenata prostora u filmu odnosi isključivo na slike, a ne na zvuk. U nekom kadru na željezničkoj stanici stvaralac može da ukloni sa ekrana nepotrebnu lokomotivu, ali ne mora odustati od njenog piska, mada na ekranu ne vidimo izvor zvuka.
- 53) Izuzev, razume se, svesnih događaja, kada se za nekoliko se-kundd eksponira na ekranu, na primar, zaprepašćeno lice žene koja je ušla u praznu sobu. Mi se dosećamo da je ona nešto primetila što mi ne vadimo i obuzima nas želja da pogledamo iza ekrana. Tu želju stvaralac svesno izaziva.
- 54) Georges Sadoul: *Historie d'un art: le cinema les origines a nos jours*, Flamtnarion, Pariz, 1949, strana 41. Sadul piše o ovoj sceni na drugom mestu: „Ovde je prvi put u istoriji kinematografije primenjen krupni plan koji dolazi posle srednjeg plana iste scene”.
- 55) J. P. Chartier et R. P. Desplanques: *Derriere l'icran*, Spes, Pariz, 1950.
- 56) Navedeno delo, strana 135. 40
- 57) Andre Bazin: *Gi^bia ostrošci Orsona IVellesa*. Cine'-Club, Pariz, broj 7, maj 1948. Citat prema *Film na Swiecie*, VVarszava, broj 6. od 3. juna 1947.
- 58) *L'Ecran frangais*, Pariz, broj 101. od 3. juna 1947.
- 59) Boleslaw W. Lewicki: *Percepcyjne uwarunkowanie estetyki filmu*, Kwartalnik filmowy, 1958, broj 2.
- 60) Maurice Bardeche et Robert Brasillach: *Histoire du cinema*, volume I. *Le Cinema muet*, Andre Martel, Pariz, 1953, strana 24.
- 66) Film Posle mnogo godina ne treba mešati sa Grifitovim filmom *Enoh Arden*, snimljenom po istoj poemi, ali realizovanim 1911. godine.
- 67) Ernest Lindgren: *The Art of the Film. An Introduction to Film Appreciation*, Allen and Unvin Ltd., London, 1948, strana 70.
- 68) Gilbert Cohen-Seat: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinema*, strana 123.
- 69) Na primer, bilo bi zanimljivo detaljno ispitati ideološku ulogu krupnog plana u *Oklopnjači Potemkin* i u *Nezaboravnoj 1918* godini. Odatle bi se moglo videti da krupni plan, koji nije emocionalno motivisan, u datoj sceni deluje najčešće suprotno: ne pojačava utisak, već ga slabi.
- 70) Laurence Olivier: 0 filmovanju Szekspira. Rozmowa z Roger Manvellem, „*Journal of the British Academy*”, London, Prema *Film na Swiecie*, br. 3, maj 1956.
- 71) Bela Balazs: *Wybor pism*, Filmova Agencja Wydawnicza, Warszawa 1957, strana 68—69.
- 72) Jean Fpstein: *La Poesie d'aujourd'hui*, strana 171. Citat prema Marselu Martenu: *Le Langage cinematographique*, strana 47.
- 75) G. E. Lessdng: *Laokoon albo o granicach malarstwa i poetyi*, Biblioteka najcelniejszych utworow literatury europejskiej, Warszawa 1901, strana 10—11.
- 74) Navedeno delo, strana 16.
- 75) Reč je o Starom i novom.
- 76) Bela Baiazs: *Wybor pism*, strana 84 .
- 77) To je veliko zlo nemah filmova, još gore od natpisa koji su kondenzovali dijaloge, jer je navodilo na takvo konstruisanje fabule u kojem bi razmena pisama u znatnoj meri zamenjivala radnju.
- 78) Citat prema Žosu Rožeu (Jos Roger): *Grammaire du dnima*, Editions universitaires, Brisel-Pariz, strana 9.
- 79) Bela Balaz: *Iskusstvo kino*, Goskdnoizdait, Moskva 1945, strana 7.
- 80) Istovremeno, kadrovi se skraćuju, jer je minimalno vreme percepcije krupnog

plana, koji sadrži „manju“ kvantitativnu zalihu sadržine, kraće od minimalnog vremena percepcije opšteg plana, u kojem ima mnogo "da se gleda".

81) Od kadra 243. do kadra 314. 56

82) Kratki kadrovi koji prekidaju osnovna tok slikovne naracije nazivaju se međukadrovi. Tipičan primer: u reportaži sa konjskih trka scenu trke iprekida za trenutak međukadar sa licima oduševljenih gledalaca.

83) Raymond Spottiswoode: *A Grammar of the Film*, strana 189—189.

84) Ako su u kadru dva lica koja razgovaraju, onda je prirodni gledaočev refleks — ne uvek opravdan — da posmatra onoga koji govori, a ne onoga koji sluša.

85) To može biti i isto mesto, s tim što će kamera najpre snimiti voz koji dolazi, a zatim — posle poluokreta — onaj (koji odlazi).

86) Detaljan opis uzajamnih zavisnosti plana i kontraplana naći će čitalac u opširnom članku V. Svitačeka: Prostorna kompozicija filmskog snimka (*Film a doba*, Prag, broj 4, jun 1954), opširni fragmenti objavljeni su u *Film na Swiecie*, broj 11, oktobar 1957, odakle citiram primere.

87) Roger Manvell: *The Film and the Public*, Penguin Books, London, 1955, strana 23—24.

88) Renato May: *Il Linguaggio del film*, u serija *Saggi critici*, Poligono, Milano, 1954, strana 39.

89) Roger Manvell: *The Film and the Public*, strana 23. 90) Kosi kadrovi postaju vrlo rizični, a ponekad upravo nemogući na širokom platnu.

91) Naravno, ukoliko u kadru nema linije horizonta, mora ili ravne površine, koji bi otkrili neprirodnost efekta.

92) Renato May: // *Linguaggio del film*. strana 112. 93) Bela Balazs: *Wybor pism*, strana 100.