

# BIBLIOTEKA DRAMSKIH UMETNOSTI

# BIBLIOTEKA DRAMSKIH UMETNOSTI

Radoslav Lazić

## **BITI REŽISER**

*Brevijar dramskog vaspitanja i obrazovanja*

*Izdavači*

Autorska izdanja i Foto Futura

rlazic@open.telekom.rs

*Recenzent*

Prof. dr Nikola Stojanović

Mr Rita Fleis

*Dizajn*



*Štampa*

Foto Futura

*Distribucija*

Đorđe Stojanović

Medijska knjižara KRUG, Beograd, tel. 303-92-66, 064/300 28 72

www.krugcentar.co.rs • e-mail: krugvpr@gmail.com

Tiraž: 500

ISBN 978-86-84283-39-1

Radoslav Lazić

# BITI REŽISER

*Brevijar dramskog vaspitanja  
i obrazovanja*

**FILMSKA REŽIJA**

SERGEJ EJZENŠTEJN

ANDŽEJ VAJDA

ELIJA KAZAN

SERGEJ GRASIMOV

ŽOS ROŽE

ANDREJ TARKOVSKI

ALEKSANDAR PETROVIĆ

INGMAR BERGMAN



Beograd, 2012

# IZ RECENZIJE

Mr Rita FLEIS

## BREVIJAR PROPEDEUTIKE FILMSKE REŽIJE

Antologijom *Biti režiser* Radoslav Lazić čitaocu različitih vrsta interesovanja pruža jezgrovit brevijar misli o obuci u filmskoj režiji, širokog zahvata, od pristupa rešavanju najpraktičnijih rediteljskih zadataka do najtananijih filozofskih sistematizacija rediteljske teorije. Pomenute su različite škole, kako najprihvaćenije u svetu, tako i oni ređe i sučeljenih stavova. Čitalac dobija vredan putokaz za dalje samostalno istraživanje.

Svojim oprobanim metodom iznošenja građe Radoslav Lazić postiže jedan vredan teorijski zahvat. Naime, tema o režiji u kontekstu antologije *Biti režiser* dobija nove mogućnosti interpretacije, ne više kao leksička jedinica, već kao naučno razmatranje, koje se može dalje širiti po sistemu *Work in Progress, tj. dela u nastajanju*. Drugim rečima, time se hermetizovana definicija otvara za novije interpretacije i još kompleksnije sažimanje ideje filmske režije i njene propedeutike.

# EDITORIAL

Radoslav LAZIĆ

## KAKO, ZAŠTO, ČEMU BITI REŽISER

### FILMSKA REŽIJA

Najznačajniji reformator sistema glume i režije, utemeljivač moderne dramske estetike K.S. Stanislavski je govorio da se „režija ne može naučiti, ali može se učiti. Pravila za umetnost, kao za život : kako živeti, ne postoje. Pravila postanka i načina kako, zašto i čemu *biti režiser* ili bilo koji umetnik nas na vode na temeljna pitanja smisla i bića umetnosti režije. Otuda mogu zaključiti da pravila *kako biti režiser* ne postoje, iako se o tome pišu naučne studije, magistarske i doktorske disertacije.

U praksi dramskih umetnosti postoji propedeutika dramaturgije, režije, glume, pa, ipak, ne postoji estetički umetnički trebnik *kako, zašto i čemu biti režiser*. Postoji istorija, teorija, estetika, pa i filozofija dramskih umetnosti, ali ne postoje „logaritamske tablice” *kako biti režiser*.

Upravo knjiga koju posvećeni čitalac čita svedoči da su najbolji učitelji dramske režije i najbolji stvaraoci scenskih umetničkih dela koji su obeležili estetiku modrnih pokretnih slika. Najbolji učitelji i njihova dela najbolji su primeri. Pa, ipak, čini mi se, da se režija najbolje uči sopstvenim *Delom u nastajanju – Work in progress* i autorskim pravom na uspeh, ali na grešku. Režija, čudnog li paradoksa o reditelju, nema sopstvena sredstva izražavanja. Ali, ima dramu ili scenario kao dramsku partituru, prostor i vreme režije i glumca kao aktanta, nosioca dramske radnje. Zato je režija svojevrсни proces *Zajedničkog dela umetnosti – Gesamtkunstwerk*. Reditelj je tvorac celine scenskog ili filmskog umetničkog dela.

O *Reditelju kao tvorcu celine* svedoči dramska ispovest, savremenika Stanislavskog, iz nemačkog Teatra grofa Majningena, prvog modernog reditelja u istoriji evropske scene, Maksa GRUBE-a, koji u svojoj iskustvenoj *Rediteljskoj elegiji, svedoči:*

*Glumce pozdravljaju oduševljeno, / dok reditelj mirno ide kući, / srećan u čistoj umetničkoj savesti, / i ostaje uvek skroman. / Jer, što je bolja režija, / što se ona manje opaža. / A on, tvorac celine, / ne vidi se nikad s lovorovim vencem / i čeka samo ukočena pogleda još na sutrašnju kritiku. / O, slušaoče, imaš li sina, / savetuj ga onda za vremena: / čitaj mu često – to ti je očinska dužnost / ovu pesmu opomene! / Pusti ga neka radi ono što mu je volja, / reditelj samo nikad da ne bude. / To je mudrosti poslednji glas – / prestravljen stade moj pegaz....*

Na pitanje *kako, zašto i čemu biti režiser* svedoče najpozvani stvaraoci umetnosti i estetike filma: Sergej Ejzenštejn, Andžej Vajda, Elija Kazan, Sergej Grasimov, Žos Rože, Andrej Tarkovski, Aleksandar Petrović.

Danas u nas i u svetu postoje mnoge umetničke škole, akademije, fakulteti, univerziteti u kojima se manje ili više uspešno studira praksa i teorija, umetnost i nauka, estetika, istorija, tehnika, etika umetnosti režije u svim vidovima sistema dramskih umetnosti (drama, opera, film, rtv, lutkarstvo).

U svim vidovima ostvarivanja propedeutike režije bino je univerzalno načelo: nije znanje znanje znati (umetnost, nauka), već je znanje znanje dati.

Vaspitanje za umetnost režije podjednako zavisi od vaspitača, ali još više od vaspitanika. Mislim da je umetničko samovaspitanje najviši oblik esteskog praksisa. Pa, ipak, univerziteti nemaju dvojnike !

Istorija filmske režije svedoči da su najveći filmski reditelji sveta: EJZENŠTEJN, BERGMAN, TARKOVSKI, kao i naši PETROVIĆ, MAKAVEJEV, PAVLOVIĆ, KUSTURICA, sopstvom svoga dara, umetničkim i estetskim samovaspitanjem i

obrazovanjem postigli najveća scenska ostvarenja, bili najbolji praktičari, teoretičari i iznad svega veliki pedagozi rediteljske umetnosti. Zato ih treba ponovo čitati, pročitavati, iščitavati, dočitavati... u hermeneutici režije. Ako se režija može učiti onda je najbolji put učenja režije iz same umetnosti režije, naravno, i iz života samog. Režija je odista WORK IN PROGRESS - DELO U NASTAJANJU, središnja umetnost modernog doba.

# U V O D

Radoslav LAZIĆ

## O STRUČNOM VASPITANJU I OBRAZOVANJU FILMSKIH REDITELJA

Dušan Vukotić, reditelj, nosilac Oskara – najveće američke nagrade za filmsku umetnost, i sam umetnički pedagog, zapisaće u predgovoru za udžbenik *Osnovi filmske režije* Boška Boškovića, sledeće:

„Radeći više godina kao pedagog na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu, te kroz susrete s kolegama sa beogradske i ljubljanske Akademije, došao sam do uvjerenja da se studentima filmske režije kod nas, što iz objektivnih što iz subjektivnih razloga, metodološki nesistematizirano i teoretski nedovoljno obrađeno iskustvo i znanje o filmskoj režiji prenosi. Uzrok tome je djelimično i u kompleksnosti problema teorije i prakse filmske režije, problemu koji je dobro poznat filmskim teoretičarima i filmskim pedagogima. U prevedenoj filmskoj literaturi, sa kojom naši studenti mogu raspolagati, kada se govori o filmskoj režiji, taj se kompleks dotiče više esejistički i dosta necjelovito, a ponegdje su prisutni i stari, već prevaziđeni skolastički normativi”.\*

Dakle, profesionalno formiranje mladih reditelja ostvaruje se u delatnostima dramskih fakulteta, umetničkih akademija ili na katedrama za režiju pojedinih univerziteta. Samo je u jednom periodu delovala Visoka filmska škola u Beogradu, neposredno posle oslobođenja, ali se već posle prve generacije studenata sjedinila sa tek osnovanom Akademijom za pozorišnu umetnost. O

---

\* Izvod uz recenzije Dušana Vukotića za udžbenik *Osnovi filmske režije* Boška Boškovića, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1981, str. 11.



opšte-jugoslovenskom značaju te najviše umetničke škole dramskih umetnosti, svedoči i Dekret o njenom osnivanju 11. decembra 1948. Prvi rektor je bio književnik Dušan Matić.

Kvalitet i kvantitet kadrova

U ALMANAH-u objavljenom povodom Dvadeset godina Akademije za pozorište, film, radio i televiziju, osvrćući se na Istorijat Akademije (1949-1970) – Stanislav Bajić piše:

„Sve što važi za odnos drevne pozorišne umetnosti i njenih kadrova, to važi i za odnos mlade filmske umetnosti i za još mlađe medijume – radio i televiziju, kojima su, takođe, nužni kvalitetni specifični kadrovi. Pored problema kvalitetnih kadrova javlja se, u vezi sa stalnim razvojem, pitanje nužnog kvantiteta kadrova. Ukoliko je veći broj pozorišta, filmskih preduzeća, radi televizijskih studija, utoliko se češće javlja potreba za većim brojem stručnih kadrova i to veoma raznovrsnih”.\*

Pioniri jugoslovenskog filma su svoja stručna znanja i svoje profesionalno formiranje najčešće ostvarivali samoukim radom ili negde na strani. Pokušaj organizovanja filmskog školstva započinje još posle Prvog svetskog rata, svedoči nam Radoš Novaković u *Istoriji filma*.

„Godine 1922. filmsko preduzeće “Jugoslavija d.d.”, (u Zagrebu, R.L.) otvara filmsku školu. Upisalo se 25 slušalaca oba pola. U međuvremenu, pristigli su i ruski emigranti. Kao strancima stručnost im niko nije mogao osporiti. Najaktivniji među njima bio je Vereščagin, pozorišni glumac u carskoj Rusii, čija je filmska stručnost bila sasvim osrednja. Prema podacima koji su dostupni, Vereščaginov rad na filmu u Rusiji sastojao se isključivo u izvođenju takozvanih kinodeklamacija, to jest umetničkog deklamovanja uz filmsku projekciju...”

Posle pet meseci škole, predavač Aleksandar Vereščagin, A. Bazarov i E. Grohman zaključili su da se dosta učinilo i pristupili su snimanju: režiju filma *Strast za pustolovinama* vodio je,

---

\* Stanislav BAJIĆ, *Istorijat Akademije (1940-1970)*, u: ALMANAH-u, Dvadeset godina Akademije za pozorište, film, radio i televiziju,

dakako, Vereščagin. On je glumio i glavnu ulogu uz Aleksandru Ljeskovu i Božanu Kraljevu, koja je pohađala školu."\* Bez obzira na stvarne rezultate filmsku školu Aleksandra Vereščagina u Zagrebu dvadesetih godina možemo smatrati prvom filmskom školom u Jugoslaviji. Sličnih pokušaja bilo je i u Beogradu između dva svetska rata. Tu su ljubitelji filma osnovali Klub filmofila sa ciljem da se zalaže za „dobru filmsku umetnost i domaću filmsku industriju”. Ovaj klub je 1924. ostvario ekranizaciju romana *Pokošeno polje* srpskog književnika Branimira Čosića, pod naslovom *Kačaci u Topčideru*. Reditelji su bili Boško Tokin, jedan od prvih naših filmskih estetičara, i pesnik Dragan Aleksić – Dada. Glavne uloge igrali su glumci Marica Popović i Mata Milošević. U Klubu filmofila vođeni su živi razgovori o filmskoj umetnosti, dok neko nije doneo filmsku kameru „kojom su se svi članovi Kluba slikali u dvorištu barake u Krunskoj ulici”. O filmu i filmskoj umetnosti u staroj Jugoslaviji više se pisalo i govorilo nego što se filmsko stvaralaštvo ostvarivalo u tom razdoblju.

### *Polet uvođenja u režiju*

Veliki polet filma započeo je u Jugoslaviji posle oslobođenja, 1945. Slučaj je hteo da je ponovo jedan ruski umetnik doprineo rađanju prvog umetničkog filma u slobodnoj Jugoslaviji. Režiser Abraham Rom je 1946. snimio za Mosfilm sovjetsko-jugoslovensku koprodukciju *U planinama Jugoslavije*. Snimanje je trajalo godinu dana i bila je to prilika za naše sineaste Vjekoslava Afrića, Nikolu Popovića, Đorđa Žorža Skrigina, Acu Sekulovića i Radoša Novakovića da aktivno stiču potrebna filmska znanja i tehnička iskustva. Uskoro je u Beogradu formirana Visoka filmska škola sa više od pedeset stipendista iz cele Jugoslavije. Prvi dekan ove jedinstvene filmske Akademije u Beogradu bio je Vjekoslav Afrić.

---

\* Radoš NOVAKOVIĆ, *Istorija filma*, Prosveta, Beograd, 1962.

Početakom šezdesetih godina došlo je do spajanja Visoke filmske škole i Akademije za pozorišnu umetnost u Beogradu. Beležimo zapis iz hemeroteke filmskog školstva u nas: „Dobra je i srećna bila ideja visokih prosvetnih rukovodilaca, pre dve godine, da se Akademija za pozorišnu umetnost i Visoka filmska škola spoje u jednu jedinstvenu instituciju. Za prve dve godine postojanja tih dveju visokih škola došlo se do saznanja da se u izgrađivanju pozorišnih i filmskih kadrova mora poći od jedinstvene platforme, iako obe umetnosti, scena i ekran, imaju svoje specifičnosti. Došlo se, najzad, do saznanja da ne može biti dobrog filmskog umetnika – glumca ili režisera – bez savršenog poznavanja pozorišne umetnosti, a naročito bez poznavanja stvaralačkog postupka. S druge strane, neobično je važno da pozorišni umetnik poznaje osnovne elemente filmske umetnosti, pogotovo što je praksa pokazala da se film pri svim svojim ostvarenjima u najizdašnijoj meri služi upravo pozorišnim glumcima”.\*

Velika zasluga za napredak našeg filmskog školstva i nastave, među ostalima, pripada upravo Vjekoslavu Afriću. On se ponajviše zalagao za ostvarivanje intermedijalnosti u našoj dramskoj pedagogiji. Njegovim upornim nastojanjima, uz podršku nastavnčkog kolegijuma u Beogradu se preformira Akademija za pozorište, film, radio i televiziju u šezdesetim godinama, da bi sedamdesetih godina dobila svoj novi prostor prema svetskim standardima, koji su neophodni jednoj takvoj visokoj školi dramskih umetnosti, novu zgradu, modernu i funkcionalnu, na Novom Beogradu. Uskoro je potom inaugurisan Univerzitet umetnosti u Beogradu, a nekadašnja Akademija sada nosi naziv Fakultet dramskih umetnosti (pozorišta, filma, radija i televizije), sa četiri odseka studija: režija filma, dramaturgija i organizacija, a odnedavno i kamera, montaža, snimanje zvuka, crtani film, lutkarstvo, koji su još u povelju nastave.

---

\* ALMANAH, str. 112.

Prvi rektor beogradske Akademije Dušan Matić u svom zapisu *Talenat i inteligencija* ukazuje na poteškoće izbora studenata dramskih umetnosti, ali još više ukazuje na selektivnost u nastavi kada je u pitanju priroda ostvarivanja umetničke nastave:

„Jedna od prvih teškoća koje su se javile u samom početku rada Akademije bila je u tome da se višim pedagoškim instancama objasni da se ovakva škola mora organizovati na posebnom načinu sprovođenja nastave, tj. da se u njoj ne mogu primenjivati uzusi koji važe za klasične univerzitete, nego je neophodno prihvatiti individualnu nastavu (tj. da ponekad jedan profesor može da predaje grupi koja ima samo deset studenata). Praksa je pokazala ne samo da je takav način izvođenja nastave u Akademiji jedino moguće, nego da je pomoću njega jedino moguće doći do vidnih rezultata u izučavanju oblasti pozorišne umetnosti i u savlađivanju svih složenih komponenata pozorišnog, filmskog, radio i televizijskog stvaralaštva.“\*

### *Način ostvarivanja umetničke nastave režije*

Priroda studija dramskih umetnosti dakako da usmerava način i metode ostvarivanja umetničke nastave. Posle tridesetogodišnjeg iskustva dramske propedeutike danas se došlo do selektivnih kriterijuma kvalitetne univerzitetske nastave sa proporcionalno malim brojem dramskih vaspitanika. Student takve savremeno postavljene nastave nije njen objekat, već upravo ravnopravan subjekat umetničkog vaspitanja i obrazovanja, gde je, ustvari, najviši stepen estetskog, teorijskog i praktičnog studija sadržan u umetničkom vaspitanju kao samoobrazovanju uz neophodnu mentorsku saradnju nastavnika-umetnika ili teoretičara dramskih umetnosti. Saznanje da se umetnost uči iz umetnosti je tako prisutno i nezamenjivo iskustvo na našim umetničkim akademijama. Iz svega toga proizilazi visoki zahtev o studiranju dramskih umetnosti (pozorište, film, radio i televizija)

---

\* Dušan MATIĆ, *Talenat i inteligencija*, ALMANAH

kroz osobito praktično i teorijsko stvaralaštvo. Dakle, nastava nije diskurzivno-teorijska, to nije tradicionalna katedra za apstraktne rasprave, već živa i neposredna praktična, umetnički oblikovana i usmeravana prema stvaralaštvu vitalna problemska nastava. Ostvarenja studenata dramskih umetnosti ponekad prevazilaze okvire nastavnih programa i planova. To nije normativno studijsko stvaralaštvo, već slobodna kreacija umetnika u mladosti.

*Problemi nastave režije, dramaturgije, organizacije  
i teorijske nastave*

Osnivač i predavač filmske scenaristike na Dramskom fakultetu u Beogradu Ratko Đurović, i sam poznati scenarista jugoslovenskog filma, ukazuje na prolem filmske dramaturgije.

„Prva nepoznanica je bila: šta je to uopšte dramaturg a posebno filmski dramaturg, koje su to njegove stručne oznake, njegova funkcija u odnosu na filmske i TV kuće, na reditelje i pisce? Ovo pitanje može da izgleda nepotrebno, jer pozorišnih dramatura je bilo odavno, a u filmskim i radio-televizijskim studijima od njihovog osnivanja. Otprilike, znao se njihov posao, djelokrug njihovog rada. Neophodno je reći „otprilike” jer taj posao kod nas nikad i nije bio definisan (...) Svi se slažu s tim da je filmski dramaturg stručnjak koji predlaže, prihvata, bira i vrednuje teme, ideje, filmski materijal i književna djela za obradu, zatim odlučuje da li će neki sinopsisi ili scenario biti realizovan, sagledava u cjelini mogućnost njihove vizualizacije i poetsko-misaonog učinka, saraduje s piscima i rediteljima na skriptama, sastavlja repertoar u skladu sa proizvodnim planovima i politikom svoje umjetničke kuće, pomaže u odabiranju reditelja za određeni tekst (...) Ukratko, učestvuje u radu na filmskom projektu od početka, od odabiranja teme, odnosno ideje, pa do tonske kopije nekog filma, vodeći računa o zahtevima filmske dramaturgije, o umetničkom rezultatu filma. Ili, na kraju, samostalno obrađuje filmske ideje, adaptira za film

prozna dela, ili dorađuje tuđa scenarija i sinopsise (...) Uvođenjem filmske režije, filmske montaže i TV-režije, kao i pozorišne i radio-režije, proširen je i pojačan praktični rad studenata dramaturgije. Jer filmska, odnosno TV režija pružila je studentima mogućnost da samostalno, po vlastitom scenariju, realizuju igrane i dokumentarne etide i da na taj način savlađuju filmsku i TV tehniku – zanat u celini. A sem toga, da istražuju, slobodno i široko, osobine filma, da eksperimentišu i isprobavanju filmske pretpostavke i zakone vizuelne izražajnosti, kako bi im postalo svojstveno mišljenje filmskom trakom”.\*

I najzad, navodimo i mišljenje Dejana Kosanovića *O školovanju studenata u grupi organizacije* na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, na podgrupi za organizaciju filmske proizvodnje i organizaciju na televiziji:

„Praktičan rad studenata organizacije na Akademiji izvodi se, pre svega, u okviru delatnosti filmskog studija Akademije. Prilikom realizacije školskih filmova, koje režiraju studenti režije, a u kojima igraju studenti glume, studenti organizacije obavljaju sve organizacione poslove i vrše sve dužnosti, od pomoćnika vođe snimanja do direktora filma.(...) Rad katedre – kako njenih pojedinih članova tako i katedre kao radne grupe – tokom proteklih godina predstavlja neprekidno istraživanje u ovoj kod nas nepoznatoj oblasti – naučnoj organizaciji rada umetničkih delatnosti”.\*\*

Sagledavanje kompleksne umetničke nastave na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, slično je iskustvima i metodama ostvarivanja nastave u drugim jugoslovenskim umetničkim školama, ne bi bilo celovito bez uvida u teorijsku nastavu. Vladimir Petrić u svom ogledu o problemima teorijske nastave na Akademijama umetnosti ističe: „U svim umetničkim školama, naročito u onim gde studenti treba da savladaju izraža-

---

\* Ratko ĐUROVIĆ, *Filmska dramaturgija na Katedri za dramaturgiju*, u: ALMANAH-u, str. 51, 53.

\*\* Dejan KOSANOVIĆ, *Školovanje studenata u grupi organizacije*, u: ALMANAH-u, str. 62-63.

jna sredstva i zanat neke umetnosti, teorijski predmeti (koji se izučavaju uz one „glavne”, stručne) potiskuju se posredno, u drugi plan. To osećaju i sami nastavnici teorijskih predmeta, koji moraju prihvatiti činjenicu da materija koju predaju ne igra „presudnu” ulogu u konačnom uspehu jednog studenta, tj. Da on može biti odličan glumac ili reditelj i bez dobrog poznavanja istorije književnosti, pozorišta, filma, muzike, slikarstva. Uz to, sami studenti koji su se odlučili za poziv glumca, reditelja ili dramaturga, najviše pažnje usresređuju na stručne predmete, za koje smatraju da im mogu koristiti u usavršavanju njihovog talenta, dok ostale teorijske i naučne discipline osećaju kao obavezu koju, manje ili više ozbiljno, treba da „otaljaju” kako bi na vreme završili školovanje (...) Nije redak slučaj, u današnjem svetu, da se umetnici iz jedne oblasti rada vrlo uspešno ogledaju u drugoj, tj. da reditelji sve češće režiraju u pozorištu, na filmu, tj. radiju i televiziji, dok glumci već odavno znaju da se prilagođavaju različitim medijumima (...) Iskustvo je pokazalo da se teorijski predmeti sve čvršće povezuju sa glavnim stručnim predmetima i tako neposredno pmažu usavršavanju studenata različitih smerova, pri čemu se nikada ne prenebregava činjenica da je ovo visoka škola koja, pored stručnog uzdizanja u oblasti određene umetnosti, mora studentima da pruži široko i humanističko kulturno obrazovanje bez čega se ne može zamisliti celovit savremeni umetnik.”\*

O celishodnosti nastave teorije filma za mlade reditelje i njihov estetski razvoj, kao i stvarnim rezultatima teorijskih studija režija svedoči nam i Dušan Stojanović u našem razgovoru *O teoriji filma u univerzitetskoj nastavi*:

” – da su studenti stekli svest o dostojanstvu što ga medijumu kojim se bave daju napori brojnih mislilaca koji su o filmu pisali i bogatstvo ideja koje se oko filma isplelo tokom ovih nekoliko decenija njegovog postojanja.

---

\* Vladimir PETRIĆ, *Teorijska nastava na Akademiji*, u: ALMANAH-u, str. 103, 108-109.

- da su prihvatili misao i relativnosti svakog, ma kako ubedljivo obrazloženog pokušaja da se filmski fenomen jednom za svagda odredi nekom čvrstom i sveobuhvatnom definicijom i da su se ubedili u to da se i najrazličitije teorije međusobno dopunjavaju i čine jedno jedinstveno polje koje je neprestano u razvoju i kretanju;

- da su shvatili kako i naizgled najbeznačajniji tehnički detalj ima određeno mesto u celovitoj umetničkoj strukturi filma, koja ne podnosi razlikovanje svojih činilaca na „važne” i „nevažne” i da se kompletno delo podjednako poziva na svaki svoj sloj od kojeg je sačinjeno”.\*

### *Teorija i praksa, mišljenje i osećanje*

Odista, nigde kao u umetničkom stvaralaštvu, posebno dramskoj umetnosti, nigde se ne prepliću tako snažno teorija i praksa, mišljenje i osećanje, etika i estetika kao što je to slučaj u stvaralačkom radu dramskih umetnika filma, pozorišta, radija i televizije, koji svoj jezik i duh, sintaksu i gramatiku, osnovna izražajna sredstva ostvaruju u čoveku za čoveka. Humanizam dramskih umetnosti je osnova iz koje izrasta istinski angažovan, aktivan i savremen dramski umetnik, bilo da je on sineast, teatarski, radijski ili televizijski stvaralac. Nastavni planovi i programi filmske nastave na jugoslovenskim umetničkim dramskim školama nisu jednoobrzani i unificirani. Svaka Akademija prema svojim mogućnostima ostvarivanja nastave realizuje svoje programe. Na nekim visokim umetničkim školama nastava teorije i prakse filma i filmske umetnosti je strogo odvojena od studija pozorišta, glume i režije, kao što je to slučaj sa Grupom za filmsku i televizijsku režiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu i Grupom za pozorišnu režiju na istom fakultetu, a samo stotinak kilometara severnije u glavnom gradu AP Vojvodine Novom Sadu, na Akademiji umetnosti, režija se studira kao jed-

---

\* Radoslav LAZIĆ, *Teorija filma u univerzitetskoj nastavi*, Razgovor s dr Dušanom Stojanovićem, Institut za film, "Filmgraf", br. 25, Beograd, str. 83.



instvena intermedijalna umetnička disciplina (pozorišta, filma, radija i televizije). Studije na svim umetničkim akademijama u Jugoslaviji traju u proseku osam semestara (četiri akademske godine). Ispiti se polažu praktično i teorijski. U nekim akademijama jedan nastavnik prevodi glavni premet sve četiri godine, na primer, studije režije ili glume, dok je na drugim fakultetima nastava umetnosti glume ili režije organizovana po mentorskom sistemu, svake godine drugi nastavnik ili čak u istoj godini promena nastavnika, sa ciljem savlađivanja određenih umetničkih problema kod istaknutih specijalista. U toku četvoro-godišnjeg studiranja, na primer, studenti grupe za režiju (film i televizija) na beogradskom Fakultetu dramskih umetnosti studiraju sledeće predmete: filmska režija, televizijska režija, dokumentarni i namenski film, filmski i TV scenario, tehnologija filma, filmska montaža, dikcija, muzika kao primenjena umetnost, osnovi likovne kulture, teorija filma, istorija filma, psihologija, filmska režija – rad sa glumcem, snimanje zvuka, filmska kamera, fotografija, osnovi marksizma, sociologija umetnosti, osnovi opštenarodne odbrane, režija zvuka, scenografija i kostimografija, organizacija filmske delatnosti, organizacija TV delatnosti, fizička kultura. Za četiri godne profesionalnog formiranja mladih sineasta odveć zadataka, ali još uvek premalo da bi se savladali svi aspekti kompleksnog stvaralaštva filmske umetnosti. Ostalo se uči u društvu i svetu, najbolje se uči od samog života. Naravno, i u školi, od učitelja, koji govore mišlju i delom, istinom i svedoče umetničkom i estetskom akcijom.

## KAKO SAM POSTAO REDITELJ

To je bilo veoma davno.

Pre trideset godina.

Ali ja se sećam vrlo jasno, kako je to bilo.

Mislim na stvaranje mojih odnosa prema umetnosti.

Dva neposredna utiska, kao dva udara groma, odlučili su moju sudbinu u tom pravcu.

Prvi je bio komad *Turandot* u režiji F. F. Komisarževskog (gostovanje pozorišta Njezlobina u Rigi, 1913).

Od tog momenta pozorište je postalo predmet mog neprekidnog interesovanja i strasnog zanosa.

Na toj etapi, skoro bez ikakvih izgleda na učešće u pozorišnoj delatnosti, ja sam se časno spremao da idem putem inženjera-arhitekta – „stopama oca” i spremao sam se za to od malih nogu.

Drugi udar, razoran i konačan, koji je već odredio moju još neizraženu nameru da ostavim poziv inženjera i da se „odam” umetnosti, bila je *Maskarada* u bivšem Aleksandrinskom pozorištu.

Koliko sam kasnije bio zahvalan sudbini što se taj „šok” dogodio u tom momentu, kad sam već uspeo da položim ispite iz više matematike, po potpunom univerzitetskom programu, uključujući i integraciju diferencijalnih jednačina, kojih se (kao, uostalom, i ostala partija) danas, naravno, uopšte ne sećam.

Moja naklonost prema disciplinovanom mišljenju i ljubav prema „matematičkoj” tačnosti i jasnoći vaspitale su se, svakako, baš ovde.

Dovoljno je bilo da uđem u vihor građanskog rata i da se privremeno rastanem sa zidovima Arhitektonskog instituta pa da odmah spalim za sobom brodove prošlosti.

Iz građanskog rata nisam se više vratio u Institut, već sam se strmoglavce zagnjurio u pozorišni rad.

U Prvom radničkom pozorištu Proletkulta – isprva kao scenograf.

Zatim kao reditelj.

Kasnije sa istim kolektivom kao – filmski reditelj.

Ali to nije glavno.

Glavno je da je moje stremljenje prema tajanstvenoj životnoj delatnosti, koja se zove umetnost, bilo neodoljivo, pohlepno i nezasićeno. Nikakve žrtve za to nisu bile teške.

Da bih došao s fronta u Moskvu, stupam u odeljenje istočnih jezika Generalštabne akademije. Zbog toga učim hiljade japanskih reči, stotine fantastičnih crteža hijeroglifa.

Akademija – to ne znači samo biti u Moskvi, već i mogućnost da kasnije upoznam Istok, da se zadubim u prouzročitelje „magije“ umetnosti, koja je, po mom mišljenju, nerazdvojno povezana s Japanom i Kinom.

Koliko je besanih noći otišlo na bubanje nepoznatog jezika, lišenog ma kakvih asocijacija sa evropskim jezicima koje poznamo!...

Koliko sam usavršenih sredstava za veštinu pamćenja morao da primenjujem.

„Senaka“ – spina (leđa)\*

Kako da zapamtim?

„Senaka“ – Seneka.

Preksutra se preslišavam pokrivajući u svesci dlanom japansku kolonu i čitam ruski:

Spina?

Spina?!

Spina...

Spina - „Spinoza“!!!

itd., itd., itd.

Neobično težak jezik.

---

\* U pitanju je igra reči. Japanska reč „senaka“ znači na ruskom spina tj. leđa.

I to ne samo zbog toga, što je lišen zvučnih asocijacija sa jezicima koje poznajemo. Već uglavnom zato, što je sklop mišljenja koji gradi rečenicu, potpuno drugačiji, nego tok misli naših evropskih jezika.

Nije najteže zapamtiti reči, najteže je postići taj, za nas, neobičan tok mišljenja, pomoću kojega se grade istočni obrti u govoru, konstrukcije rečenica, spajanje reči, crtanje reči...

Koliko sam kasnije bio zahvalan sudbini, što me je provela kroz ovo iskušenje i što me je približila tom neobičnom toku mišljenja drevnih istočnih jezika i svesno crtane azbuke.

Baš taj „neobičan” tok mišljenja pomogao mi je da se kasnije snađem u prirodi montaže. I kad sam kasnije taj „tok” mišljenja shvatio, kao zakonitost toka unutrašnjeg osećajnog mišljenja, različitog od našeg opšteusvojenog „logičkog”, onda mi je baš to pomoglo da se snađem u najskrivenijim dubinama umetničke metode. Ali o tome kanije.

Tako je moj prvi zanos postao moja prva ljubav.

Ali roman ne teče bez oblaka, i to ne samo bujno, već i tragično.

Uvek mi se sviđala crta Isaka Njutna: zamisliti se zbog pada jabuke i izvlačiti iz toga bog zna kakve činjenice, uopštavanja i zaključke. To mi se toliko sviđalo, da sam čak i Aleksandra Nevskog snabdeo sa takvom „jabukom”, kad sam naterao tog heroja iz prošlosti da izvlači konfiguraciju strategije ledenog bojišta iz šeme nestašne bajke o lisici i zecu. Nju u filmu priča oružar Ignat...

Ali u zoru moje stvaralačke delatnosti slična jabuka učinila je i meni samom uslugu na veoma lukav način.

Na jednoj probi slučajno sam pogledao lice derana, koji se navikao da dolazi u našu sobu za probe. Iznenadilo me je do kog stepena se na mimici njegovog lica odražavalo, kao u ogledalu, sve što se dešavalo na sceni. I to ne samo mimika ili postupci pojedine ili pojedinih ličnosti koje su nastupale na pozornici, već svega i sva istovremeno.

Tada me je uglavnom zadivila baš ta istovremenost. Već se ne sećam da li se ta mimička reprodukcija onoga što je viđeno proširila i na mrtve predmete, kao što je o tome pisao Tolstoj o nekom grofovskom sluzi. (Taj je, pričajući, uspevao da izrazi pomoću svoga lika čak i život mrtvih predmeta.)

Ali na ovaj ili onaj način, postepeno sam počeo da ozbiljno razmišlja, ne samo o istovremenoj reprodukciji onoga što je video mališan i što me je iznenadilo, već i o samoj prirodi te reprodukcije.

Bilo je to 1920. godine.

Tramvaj tada nije išao.

I dugi put – od slavnihi pozornica na Karetriom rjadu, gde je bilo toliko značajnih pozorišnih početaka, do moje hladne sobe na Čistim prudovima – prilično je pomogao razmišljanje o temama koje su podstaknute kratkotrajnim posmatranjem.

Znao sam i dotada poznatu formu Džemsa, da „mi plaćemo ne zato, što smo tužni, već smo tužni što plaćemo”.

Ova formula sviđala mi se pre svega estetski, - zbog svoje paradoksalnosti, a osim toga i zbog same činjenice da se od određene pravilno reprodukovane izrazite pojave može roditi odgovarajuća emocija.

Ali ako je tako, onda, reprodukujući mimičke znake ponašanja ličnosti, mališan je istovremeno u punom obimu „preživljavao” sve ono, što glumci preživljaju u stvarnosti ili prilično ubedljivo predstavljaju na sceni.

Odrasli gledalac ponavlja mimiku glumca uzdržljivije, ali baš zato, verovatno, još intenzivnije *fiktivno*, to jest bez faktičkog uzroka i bez realnog postupka – radnje preživljava celu veličanstvenu skalu plemenitosti i herojstva koju mu prikazuje drama; ili daje fiktivno oslobođenje niskim pobudama i zločinačkim osnovama svoje gledalačke prirode – i ti ne postupkom, već putem istih realnih osećanja koja prate *fiktivno* saučesništvo u zločinima na sceni.

Na ovaj ili onaj način, ja sam se najviše zaustavio kod elementa „fiktivnosti”.

Dakle, umetnost (zasada u ovom posebnom slučaju pozorište) omogućuje čoveku da kroz zajedničko preživljavanje *fiktivno* čini herojske postupke, *fiktivno* prolazi kroz velike duševne potres, *fiktivno* bude plemenit sa Francom Marom, da se izdvoji od težine niskih instikata putem saučesništva s Karlom Morom; da se oseća mudar s Faustom; pobožan s Devicom Orleanskom; strastan s Romeom; patriota s grofom de Rizerom; da se oslobodi svih mučnih unutarnjih problema uz ljubazno učešće Korrena, Branta, Rosmera ili Hamleta, danskog pisca.

I ne samo to! Gledalac preživljava kao posledicu takvog „fiktivnog” postupka potpuno realno, konkretno zadovoljenje.

Posle *Zore Verharna* oseća se kao heroj.

Posle *Hrabrog princa* oseća oko glave oreol pobedonosnog mučenika.

Posle *Spletke i ljubavi* zadiha se od preživljene plemenitosti i žalosti nad samim sobom.

Negde na Trubnom trgu (ili je to bilo kod Starickih vrata?!) padom u vatru, ali to je strašno!

Kakav mehanizam postoji u osnovi te svete umetnosti kojoj sam počeo da služim!

To nije samo laž!

To nije samo prevara.

To nije šteta.

Užasno, strašna šteta.

Ta ko će tražiti da se to ostvari realno i istinski, kad već postoji mogućnost da za malo para dođe do fiktivnog zadovoljenja, ne mičući se iz pozorišnih fotelja, sa kojih ustaje s osećanjem apsolutnog zadovoljstva.

Tako je mislio mladi vetropir...

Ne treba zaboraviti da je autor tada imao 22 godine.

A mladost je sklona hiperbolizaciji.

Ubiti!

Uništiti!

Ja ne znam, da li je to bilo zbog sličnih viteških motiva, ili zbog istovetnih nedomišljenih misli, ali ta najplemenitija pobuda

za ubistvo, dostojna Raskolnikova, nije lutala samo u mojoj glavi.

Naokolo se čula neodoljiva buka o istoj temi uništenja umetnosti, likvidacijom njenog centralnog obeležja-lika – materijalom i dokumentom; njenog smisla – besciljnošću; njenih organčića – konstrukcijom; samog njenog postojanja – ukidanjem i zamenom praktičnim, realnim preuređenjem života bez pomoći fikcija i basni.

*Lef* je ujedinio ljude sa različitim načinom mišljenja, sa različitim prtljagom, raznim motivima na opštoj platformi mržnje prema umetnosti.

Ali šta može da učini dečak, koji još nije skočio na papučicu ekspresnog voza umetničkog stvaralaštva, ma koliko on podizao glas do falseta protiv društvenog instituta ozakonjenog stolećima – protiv umetnosti?!

I izmili misao.

Prvo – ovladati.

Zatim – uništiti.

Upoznati tajne umetnosti.

Skinuti s njih sve velove.

Ovladati njima.

Postati majstor.

Zatim skinuti s nje masku, izobličiti je, razbiti!

I evo počinje nova faza uzajamnih odnosa: ubica počinje da flertuje sa žrtvom.

On joj podilazi.

Neprestano je posmatra i proučava.

Tako motri zločinac na raspored svakodnevnog života svoje žrtve.

Tako proučava njene uobičajene puteve i prelaze.

Primećuje njene navike.

Mesta gde se zadržava.

Uobičajene adrese.

Konačno, počinje da razgovara sa predviđenom žrtvom.

Zbližava se s njom.

Postaje čak i intiman.

I potajno pogleda na čelik noža, trezni ga hladnoća njegove oštrice da i sam slučajno ne poveruje u to prijateljstvo.

Dakle, ja i umetnost se prikradamo jedno drugom.

Ona me okružuje i sputava bogatstvom svojih čari.

Ja kradom pogledam na nož.

U ovom slučaju sklapel analize služi kao nož.

Ako se posmatra izbliza, raskrinkana boginja, u očekivanju „poslednjeg akta”, u uslovima „prelaznog doba” ne može biti – beskorisna za „opštu stvar”.

Ona je nedostojna da nosi krunu.

Ali zašto da za to vreme ne pere podove?

Pa ipak, uticaj umetnosti je činjenica.

A mladoj proleterskoj državi za ispunjavanje neodložnih zadataka potrebno je beskrajno mnogo uticaja na srca i umove.

Nekad sam proučavao matematiku.

Izgleda uzalud (mada mi je kasnije koristila, a na to tada, svakako nisam pomišljao).

Nekad sam bubao japanske hijeroglife.

Izgleda, takođe, uzalud.

Tada još nisam video neku korist od njih. Da postoje različiti sistemi mišljenja uopšte, to sam uvideo, ali uopšte nisam mislio, da će mi to za na šta koristiti!

Pa šta, nabubaćemo i proučićemo još i metod umetnosti.

Ovde postoji bar to preimućstvo da sam period bubanja može da donese još i neposrednu korist.

Dakle, opet za knjige i sveske... Laboratorijske analize i epruvete. Tablice Mendeljejeva i Gej-Lisaka i Bojla-Mariota u oblasti umetnosti!...

Ali tu postoje potpuno nepredviđene okolnosti.

Mladi inženjer pristupa poslu.

I strašno se zbunjuje.

Za svaka tri reda teoretskog približavanja ka srži suštine njegove pozornice – teorije umetnosti – divna nepoznata žena donosi mu po sedam velova tajni!



To je okean muslina!  
Pravi Pokenov model!

A poznato je, da nijedan mač nije u stanju da raseče jastuk od paperja. Direktno se ne možeš probiti kroz taj okean muslina, pa ma kakvim se dvostrukim mačem kroz njega probijao!

Jastuk od paperja može da raseče naoštreni okrugli istočni jatagan pomoću karakterističnog pokreta ruke iskusnog Saladima ili Salimana.

Ne ide u glavu.

Krivina jatagana je simbol dugog zaobilaznog puta kojim je potrebno da se prikradam ka raščlanjivanju tajni skrivenih u moru muslina.

No pa šta! Još smo mladi. Vreme čeka. A sve je pred nama...

Naokolo ključa veličanstvena stvaralačka napetost dvadesetih godina.

Ona se zatrčava ludošću mladih trkača sa sumanutim izmišljotinama, fantazijama u bunilu, nezadrživom smelošću.

I sve to u strasnoj želji da se izrazi nekim novim putem, na nekakav nov način, ono što se preživljuje.

Zanos za epohu rađa, uprkos deklaraciji, suprotno proteranom terminu „stvaralaštvo” (zamenjenom rečju „rad”), uprkos „konstrukcije” (koja želi da svojim mršavim udovima uguši „lik”) - jedno stvaralačko delo za drugim.

Međutim, umetnost i njen potencijalni ubica, zajedno se uživljavaju u stvaralački proces u atmosferi dvadesetpetih godina koja se ne može ponoviti i zaboraviti.

Ubica, svakako, ne zaboravlja da se hvata za nož.

Kao što je rečeno, u onom slučaju nož je skalpel analize.

Ne zaboravimo da se mladi inženjer latio posla naučne obrade tajnosti i tajni.

Iz svake discipline kroz koju je prošao on usvaja prvu konstataciju, da, upravo, prilaženje postaje naučno od tog momenta, kada oblast istraživanja dobije jedinicu merenja.

Dakle, u potragu za jedinicom merenja umetničkog uticaja.

Nauka zna za „jone”, „elektrone”, „neutrone”.

Neka u umetnosti budu - „atrakcije”.

Tehnički termin za oznaku montiranja mašina, vodovodnih cevi, alatnih mašina premestio je iz proizvodnih procesa u svakidašnju reč.

Lepa reč „montaža” koja znači – sastavljanje. Reč, iako zasada još nije u modi, ali potencijalno ima sve uslove da postane tražena roba.

No pa šta!

Pa neka *kombinacija jedinica uticaja u jednu celinu* dobije ovu dvostruko proizvodnu, polumjuzikholsku oznaku, koja u sebi obuhvata te obe reči.

Obe iz nedara urbanizma, a svi smo mi u tim godinama bili strašno urbanistički.

Tako se rađa termin „montaža atrakcija”.

Da sam u to vreme više znao o Pavlovu, nazvao bih „teoriju montaže atrakcija” „teorijom umetničkih nadražilaca”.

Zanimljivo je napomenuti, da se tu isticao kao presudan element *gledalac*, i polazeći od toga, vršio se prvi pokušaj organizacije uticaja i dovođenja svih različitih uticaja na gledaoca *skoro na jedan zajednički imenitelj* (nezavisno od oblasti i merenja, kojima on pripada). To mi je pomoglo kasnije i u pogledu prethodnog saznanja osobenosti zvučnog filma i konačno se odredilo u teoriji vertikalne montaže.

Tako je počela moja „dvojaka” delatnost u umetnosti, stalno ujedinjavajući stvaralački i analitički rad: čas komentarišući „delo” analizom, čas proveravajući na njemu rezultate raznih teoretskih pretpostavki.

U pogledu *saznanja osobenosti umetničkog metoda* obe ove varijante pomogle su mi podjednako. I za mene je to, upravo, najglavnije, ma kako bili primljeni uspesi i tužni neuspesi!

Na „svođenju” činjenica, koje sam izvukao iz moje prakse, trudim se evo, već dugo godina. Ali o tome drugi put i na drugom mestu.

Pa dobro, šta bi sa tom ubilačkom namerom.

Žrtva se pokazala snalažljivija od ubice.

Zanela, zavela, osvojila i progutala ga za dosta dugi period vremena. Želeći da „privremeno” budem umetnik ja sam se utopio u takozvano umetničko stvaralaštvo, i samo pokatkad, kraljica koja više ne sablažnjava, već je moja neumoljiva gospodarica, „moj okrutni despot” - umetnost, dozvoljava mi da na dan-dva pobegnem do pisaćeg stola da zapišem dve-tri male misli o njenoj tajanstvenoj lepoti.

Radeći *Potemkina* mi smo doživeli stvarni stvaralački patos. A, čovek, koji je jednom osetio pravu stvaralačku ekstazu, neće se iz ove delatnosti u oblasti umetnosti, verovatno, nikada izvući.

1945.

EISENSTEIN, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1957, 91-97.

## DRAMA REŽIJE

Nije mi teško da ovde razgovaram s vama, jer sam u ovoj školi učio i pravio etide. Znam šta znači praviti film u školi i moram reći da je prva stvar, koja me je iznenadila, broj tih etida koje ste uspeli da napravite tokom poslednje godine. Mislim da je to veliki prelom, srećan za ovu školu, jer je kroz te etide zapravo najbrži put do profesije. Najbolji zato što je – ovoga puta – bez posledica, na njima možete proveriti, isprobati i postati svesni onoga što želite da uradite u budućnosti. Naravno, tu se uvek kriju prave opasnosti. I baš o tim opasnostima želim da govorim.

Šta me zapanjuje u svim tim filmovima, koje ste mi pokazali? Pre svega njihova apstraktnost. To, da se događaju svuda ili nigde. Postojao je u ovoj školi lep period, čak dva puta, kome se u sećanju rado vraćamo. Jednom, kada je ovde studirao Polanski. Između Polanskog i Skolimovskog tada je napravljeno nekoliko veoma lepih školskih filmova, koji su stvarno bili poetski filmovi. I drugi period, koji je pobuđivao naše najveće nade, kada je ovde studirao Kješlovski i grupa koja je ponovo napravila nekoliko lepih školskih etida, koje se odnose na ovaj grad – Lođ, na ove ljude, njihove probleme i stvarnost, koja okružuje zidove ove škole. A sada mi vi pokazujete etide, koje stvaraju utisak kao da su ih napravila deca koja su se rodila i vaspitavala u Holivudu. Naravno, ono što se ovde događa to je naš Holivud, ali iza ovog zida se nalazi neka stvarnost. I ta stvarnost se ne može zaobići. Na ovo ću se još vratiti. Idemo dalje – razumem da je teško napraviti kratku etidu. S\_m sam pravio filmove u školi, neuspele, što uostalom nema većeg značaja, zato što je škola samo put, etapa ka profesiji... Naravno, lepo je napraviti uspele etidu, jer

čoveka odmah smatraju sposobnim, poznatim. Ali sam isto tako video mnoge režisere u ovoj školi koji su baš napravili nezanimljive, neuspele etide a posle su se pokazali poznati stvaraoci i veoma sposobni ljudi. Zbog toga ne želim da ocenjujem ko je od vas sposobniji, a ko manje sposoban, Ovaj praktičan rad ni o čemu ne odlučuje.

Međutim, postoje izvesne crte koje su svim tim etidama zajedničke. Prva, već sam rekao da se događaju svuda ili nigde. Druga, da se sve one oslanjaju na muziku. Već sam mislio da će se makar jedan prenuti i iznenada napraviti nešto drugo. Ne. Ima se utisak kao da je ovo škola disk-džokeja, kao da posle ovoga nameravate da radite u diskoteci. To je potpuno nemoguće. Prvo, ta vaša muzika je strašno banalna. Već smo je čuli hiljadu puta. I za tu muziku su, najčešćem već izmišljene slike. Ta muzika je nečija svojina. Učite da poštujete svojinu. Ne može se tako raditi, da odnekud, iz nekog filma uzmete deo muzike i na to lepите svoje slike. Zato što je ta muzika nekome za nešto služila. Neko je tu muziku za nešto rezervisao, ona mu je bila potrebna za izražavanje izvesnih osećanja u njegovom filmu. To je neraskidivo jedinstvo, neka kulturna činjenica, koja je već u optičaju. Vi to razbijate i dograđujete svoje slike na tu muziku. Kradete nečiju ideju. Odmah iza toga se krije vaša bespomoćnost, izviruje jevtinoća i krajnja banalnost.

Evo, uzmimo jednu od tih etida i pogledajmo je bez zvuka. Uočićemo – da se uopšte ne može gledati bez muzike. Međutim, s muzikom se sve može gledati. Čak zatvorenih očiju...

Taj stil, tako razvučen, dosadan – jeste televizijski stil. Televizija je od vas napravila takve filmske radnike. Pravi film se zasniva na nečem sasvim drugačijem. Gledam koliko je ovde prilaza u svakoj etidi. Otprilike 15 do 20 – ako je neko radin. Napravite 60, napravite 70 i odmah ćete videti pravi film. Ovde se ne vidi nikakav izbor. Nešto je snimljeno, prilepljeno jedno na drugo i prikazano. A pravi film je, s jedne strane, proces snimanja, a s druge strane – proces montaže. Uskraćujete sebi mogućnost, koja je najlepši trenutak u životu režisera. Naime, kada

u vreme zimskih večeri seda u sobu za montažu i počinje da stvara film. I iznenada iz onoga što je napravio, oko čega se namučio, naradio, nastaje neka slika. Neka celina. Pred vama je onda stalno neki izbor. Možete montirati malo slobodnije, malo brže, malo smešnije... Možete dati svom filmu različit ritam. Svi vaši filmovi imaju isti ritam, jer su svi isto usporeno snimljeni, praćeni, i radnja u njima isto usporeno teče. To je, nažalost, zajedničko svim tim etidama, a istovremeno neprihvatljivo. Upravo ta njihova usporenost. Živimo u zemlji u kojoj se nešto događa, nešto nas nervira, nešto uzbuđuje – a ove su svi usnuli. Ne spavajte! Probudite se i počnite da pravite filmove koji liče na film, jer će vas inače angažovati za televiziju. I biće u pravu.

U čemu se razlikuje film od televizije?

Za bioskop treba kupiti kartu. Ali čovek neće poželeti da kupi kartu ako ne očekuje da će videti nešto zanimljivo. Vi mu morate uliti nadu da će tamo nešto videti, ono čega nema na televiziji, ne samo u pogledu sadržaja. Poželeće da vidi predstavu druge vrste. Vi mu morate pružiti tu predstavu, inače, nažalost, ne možete raditi u toj profesiji.

Idemo dalje. S čuđenjem gledam da je u svim tim etidama sve snimljeno izbliza. Zar u poslednje vreme niste videli nikakve filmove? Pobogu! Pa već godinama niko tako ne snima. Tehnički direktor našeg preduzeća je nedavno kupio 17 transfokatora. Ali on isto tako ne ide u bioskop i ne zna da više niko ne pravi nikakve slike transfokatorom. Transfokatorom sam pravio poslednji film pre pet godina, a u međuvremenu sam zaboravio da tako nešto postoji. To je kao da devojka iznenada izađe u mini haljini na ulicu. Svi bi joj se smejali. Postoji izvestan stil koji se neprestano menja – želeli to ili ne, kome podleže jezik filma. Naravno, možemo reći: vi predlažete da jurimo za modom i podražavamo ono što se radi u ovom trenutku. Jasno, upravo to kažem. Bolje je podražavati ono što se u ovom trenutku radi, nego ono što se radilo pre dvadeset godina. I ovako i onako niste originalni. Gospođa Šanel je jednom rekla: „Istina je da ono što je moderno nije uvek lepo, ali ono što nije moderno uvek je

ružno”. Zamislite se nad ovim, imajući u vidu da je ovo rekla žena koja je izmislila univerzalni kostim!

Nažalost, upravo treba trčati za onim što se događa, bar sustižući ga. treba videti kako je snimljen američki film. Kamera se nalazi daleko, vidi se mesto radnje, glumci hodaju nogama... Valja sve videti. Stalo mi je da vidim ono što se događa. A kod vas ne mogu. To je izložba lica! Stvarno se može steći utisak da u tim etidama igraju sve sami bogalji, bez nogu, stomaka... samo povremeno, ako je neko nag, onda s kamera lako spusti naniže. Ali ako je obučen, onda po ekranu hodaju poprsja u koja se u vojsci gađa na strelištu, „polufigure”, zašto? Pa čovek ima noge,... i ako malo dalje postavite kameru sve će se videti.

Očigledno je da se nećeg bojite. Bojite se da postavite kameru dalje, da se neće znati o čemu je reč. Vi mislite ako se ona nalazi blizu da će biti jasno o čemu se radi? Ne! Jer već ni vaši glumci ne znaju šta želite. Ne znaju čemu težite i šta želite od njih. Sem toga, sve je usporeno, dosadno i naduveno. Mladi ste ljudi i morate imati neko „zrikavo oko”, da vidite naokolo, da ima nećeg smešnog, nećeg glupog u onome što nas okružuje. Dolazim u bioskop da mi bude bolje a ne gore. Ne dolazim u bioskop zato da mi neko puni glavu. To ne želim, nije mi potrebno. Nisam toliko glup da mi neko stalno nešto objašnjava. Želim da dođem i nešto vidim, želim da vidim svet, moju stvarnost, ali zanimljivije viđenu. Npr. toliko puta prolazim ulicom, ali nešto nisam zapazio. Zanimljivo je da poznajem tog čoveka a nisam znao da je takav. Zanimljivo je da sam bio u ovoj školi, ovde sam učio i iznenada sam je video drugačijim očima... Gledalac to očekuje od vas.

Idemo dalje. Vi se uopšte ne trudite da napravite nešto smešno. To je greška. Istina, kod nas se među „umeticima” često smatra da je smešno gore i da ga je lakše uraditi. Otud, zaklinjem se, najteže je napraviti nešto smešno. To je upravo doticanje istine. Jer ako se napravili nešto smešno, to znači da ste videli nešto, da se vaša inteligencija pokrenula, da je povezala različite pojave, videla ih u drugačijoj svetlosti. I, odjednom to

počinje da blista, odjednom počinje da znači. Odjednom gledaoci oživljuju. Svi se bude iz dosade, da bi se prijateljili s ekranom...

Te školske etide su uvek bile snimljene suviše izbliza. Jer su studenti imali loše glumce, ili su im igrale kolege. Izgledalo je da će biti podnošljivo ako ih snime izbliza. Jasno, jedna od slabosti tih etida su upravo glumci. Sada vam je bolje, jer su ovde dve škole. Nadam se da su se te dve škole složile pod žezlom jednog rektora i da više ne postoji situacija kakvu smo mi imali: da su studenti-glumci bežali iz one škole da bi igrali u našim filmovima, zbog čega su dobijali dvojke. Mislim da je to prošlo. Dobro. Prijateljili ste se. Budite dobri prema glumcima i pre svega se trudite da ih razumete. To je užasna profesija, strašna, ponižavajuća, Treba sve uraditi za te ljude, pomoći im, pokazati im neku svetlost. Da u vama, režiserima, vide nekakvu nadu za sebe, da nešto uopšte postoji na svetu za šta vredi raditi. Uspostavljajte te kontakte dok je vreme. Treba im od samog početka objašnjavati da ih razumete, trudite se da ih stvarno razumete. A isto tako se, uopšte, zamislite na čemu se zasniva igra na filmu. Na čemu se zasniva igra glumaca. Treba okrenuti neke knjige, otići Grotovskom, odnekud saznati o tome, zaviriti... inače će sve što uradite na ekranu biti užasno banalno.

Naravno da je to teško, ali kao prvo: morate znati do čega vam je stalo. Drugo: morate znati ko je onaj čovek koji se pojavljuje na našem ekranu. Kod vas to nije bliže određena ličnost. „Neko”. „On”. „Ona”. A to je najgore! Ako ste u scenariju napisali: „... on ide...”, onda uopšte ne morate praviti film. Ne! Zašto? Ja idem! Znam kako se zovem, koliko sam težak, koliko visok, kakao delujem na žene... To sve mora znati naš junak, a sve to morate znati i vi, ranije.

Čini mi se da se na to morate odlučno usresrediti: na glumce. Morate više osmatrati ljude u pozorištu. Pa u Poljskoj ima veoma mnogo divnih glumaca, neobično talentovanih, spremnih, inteligentnih... Međutim, morate im nešto predložiti. Pre svega, morate razgovarati s njima jezikom koji oni razumeju. S druge



strane, morate im pružiti neku šansu u onim likovima koji su u vašim filmovima, učinite da se kroz te ličnosti glumci mogu iskazati. Morate s njima zagovarati, a to se u vašim etidama na ekranu ne vidi.

Vratimo se opet inscenaciji. Po mom mišljenju, režija je veoma laka. Morate znati samo dve stvari: da li izbliza ili iz daleka. I da li dugo ili kratko. Ako sebi odgovorite na ta pitanja – onda sve možete režirati. Sve. U tome je i Ajzenštajn, i Čaplin, i Feline. To znači: da li treba da pridem bliže ili izdaleka? E, ne, staću dalje, videćemo... Videće? Biće razumljivo, ili ne? O, ne, sada ću prići bliže, jer me je nešto zainteresovalo... Upravo se morate ponašati tako kao da sami posmatrate neki događaj. Pa to je, sasvim jednostavno!

Ono što se mora događati neka se događa pred mojim očima. Nikada ne počinjem od toga da sam kamera. Jer nisam kamera. Normalan sam čovek, koji voli nešto da vidi što će ga zabaviti, što će ga zainteresovati. Dakle, ja ovako počinjem: najpre pokušavamo da napravimo čitavu scenu. Nikao pristup! Gde to stoji, šta govori, u kom trenutku ulazi itd. I polako, polako, očigledno najpre loše, to počinje da se komponuje u situaciju. Ocrta se radnja. Počinju da se naziru odnosi među tim ljudima. I od trenutka kada već igraju scenu u celini brže, još malo, možete li brže, možemo li brže? Tek tada ulazi ekipa. Operater dotle sedi mirno, čeka, puši. Tek onda se javlja i kaže: aha! Zna o čemu je reč. Naravno, u međuvremenu je sve već osvetlio, jer se ne može na to gubiti vreme.

Uskoro sam kraj operatera. Operater – ne sme da postoji. On ima da radi svoje, da radi dobro, ali ne sme da postoji. To je veoma važno za kolege operatere, koji su još uvek stvarali nekakve navike, kada smo još zajedno studirali, ali mislim da se i do danas zadržalo mišljenje da operateri imaju tobož puno da kažu. Ta vremena su prošla! Bespovratno! Objektivni su veoma jasni, treba vrlo selektivna, ako date 5, 6 – onda uvek izađe, unutra – 4, kraj prozora – više... To je sve jednostavno.

Pa ipak! Da nije mojih sjajnih operatera: Ježija Vujčića, Vitolda Soboćinskog, Zigmunda Samosjuka i Edvarda Kosinjenkog – moji filmovi ni upola ne bi bili tako dobri, istina, oni su se svi tako ponašali na tom planu. Bili su veliki umetnici onda kada smo zajedno smišljali film – njegov stil, koncepciju celine, da bi kasnije sve to realizovali bešumno i skromno. Jer onaj ko zna svoju vrednost ne mora je stalno dokazivati.

Zašto govorim o tome da je kod vas previše izbliza snimljeno? Zato što zapravo zbog toga kod vas nema radnje. Nema onog što je najvažnije. Film je radnja! A kada snimate sve kao pod mikroskopom – onda nema nikakve radnje. Najviše imate nekakvu izložbu portreta. Izložba lica ili mrtva priroda – to nije film. To je upravo televizija. Film se mora razlikovati sa više i promenljivim planovima.

Sa vama ne bih ovako razgovarao da nije uverenje da će mnogi od vas doći k meni, ili u drugi kolektiv, i od početka započeti objašnjavanja oko toga na čemu se zasniva film. U tome je sav naš sukob generacija.

Na primer, zašto u svojim filmovima izbegavate dijaloge? Da li je to neka zamisao? Nije reč samo o vašim etidama. To se nastavlja. Jedna od velikih slabosti uopšte poljskog filma jeste nedostatak dijaloga. Nikada nismo imali dobre pisce dijaloga, u našoj istoriji bilo je samo nekoliko pravih scenarista... Dobre dijaloge je pisao Marek Hlasko, Olek Šćibor, s vremena na vreme još poneko, u suštini to je retkost. Zbog toga smo u većini naših filmova došli dotle da su ljudi prestali uopšte da govore. Čak je postojala teorija: da to nije film kada se previše govori. Ništa pogrešnije od toga. Upravo to vodi razvučenosti, ilustrativnosti, dosadi. Počinjete da ilustrujete nešto slikama što se može reći jednom dobrom rečenicom, ili nekim dobro zamišljenim dijalogom.

Sem toga sam obratio pažnju na to da su neke etide imale dobru ideju, kao da se nešto skrivalo u njima, čak veoma zanimljivo. Na primer, veoma mi se dopala etida s dečakom koji iskače

kroz prozor. Tu je režiser dotakao nešto veoma dobro, ali ima grešaka koje škode čitavom filmu. U čemu su?

Evo, čovek izlazi u dvorište. Ali ja moram da znam da li on poznaje to dvorište, da li je to prvi put... On se osvrće kao da je tu prvi put... zašto je došao? U prvom trenutku mislim: e, došao je jer je došao, to znači iznenada je ušao, neočekivano. Ali ovde nešto pada s prozora. Možda je došao zbog onoga što pada? Ne. Ne, jer ide stepenicama i još uvek ne zna da li da ide dalje, zaustavlja se... Kratko rečeno, odjednom sve počinje od pitanja. U filmu mogu biti pitanja te vrste. U filmu možete postavljati pitanja: da li su tom molim vas, ta vrata?

Zbog toga bih želeo da znam zašto on dolazi. I mislim: ako bi u papiru nosio cipele, onda razumem da ide kod obučara, koji sigurno tu negde ima svoju radnju, u tom dvorištu. Da ima prebačen smoking značilo bi da ga nekom nosi, nekom ko stanuje na prvom spratu... I već počinje istorijski film. I tako dalje, i tako dalje. Ali moram znati ko je to i zašto ulazi u to dvorište. Recimo da sam već znao, u redu. Vidi da nešto pada odozgo. zainteresovao se. Ako gaćice padaju s prozora svako ih odmah ne nosi vlasnici. Jedni da, jedni ne. Morao bih biti siguran da je to neko ko stvarno ide gore zbog toga što mora. Ili je neko ko strašno rizikuje. Treba izabrati odgovarajućeg glumca. Takođe mora biti odgovarajuće starosti. Ili veoma star ili veoma mlad. Srednje – ne. Dobro, ide gore, u redu, dopada mi se. I šta tamo vidi? Vidi prekrasnu ženu, pojavu. Gleda je i već zna: to je to! Ona polako uzmiče, privlači ga kao na slikama Malčevskog, oslanja se leđima o prozor i iznenada izvodi sjajan salto i pada. O, Bože! On stoji, gleda ne veruje vlastitim očima. Ne želi da priđe prozoru, boji se da ona leži dole smrskana, jer je odjednom ta priča sasvim realan. Čini mu se da je naleteo na ludakinju koja skače kroz prozor. Ali za trenutak gleda, vrata se otvaraju i ona nasmejana ulazi. Stoji, ponovo ga gleda. Ponovo prilazi prozoru. Sada on vidi da je to nešto neobično. Upao je u neku klopku... Ona ponovo skače, malčice drugačije, u stranu. On se čudi, misli da

sanja, da se nalazi u drugom svetu. Onda se bez razmišljanja penje na prozor, skače za njom i tras, razbija se.

To je lepa ideja: misliš, ako drugi iskaču kroz prozor da i ti možeš. Ne budi lud! To ti ne mora uspeti. To je lepo. To je delikatno. U tome ima nečeg aktuelnog. Zato sam pomislio: ta se etida mora napraviti još jednom. Tako da bude nenametljivo remek-delo. Mislim da bio najbolje naučilo mladog režisera. Jer je u tome sva slabost filmova te vrste. Takav kratak film mora biti veoma dobar. A to je neobično teško. Dobru, savršenu etidu teže je napraviti nego dugi film. Zato se ne uzbuđujte promašajima, ali ne možete ići u sasvim pogrešnom pravcu. A većina toga što sam video već je u ideji promašaj. I to je čak smešno. Ti filmovi su tako kratki, a veoma su razvučeni. Zamislite sada dugi film.

Pokušajte da razmišljate o ovom što sam vam rekao. Naravno, govorio sam specijalno i u šaljivom tonu, jer je bolje da se sami smejemo stvarima koje radimo nego da publika ismejava naše drame. A to se, nažalost, često događa. Kada se smeje to nije toliko strašno, koliko da uopšte ne ide u bioskop i zbog toga ne može čak ni da se smeje.

Zamislite se nad tim, ako želite da se probijete ka režiji onda morate postati svesniji, odgovarati na pitanja koja sami sebi postavljate: ko sam? Ne dopustite da se zadovoljite time da je to užasni Holivud, ovi zidovi, kulise... Nisu to našu zidovi, mi ih nismo napravili, nismo deca lođskih multimilionera. Ne zaboravite to nikada!

Mislite o svom poreklu, iz kojeg grada dolazite, ko su vaši roditelji... To je jedino što stvarno vredi. Ako ispričate nešto o sebi, ako ispričate o svom kratkom životu koji ste dosad vodili, ili ispričate o maštanjima o budućnosti – svako će doći u bioskop i svako će to gledati. Jer želimo to da vidimo, jer želimo nešto originalno, nešto drugo, neki dodir istine.

Trudite se u školi da ostvarite sve ono što se u vama kovitla. I što brže možete pokušajte to da izbacite iz sebe. Postoje takvi koji to čuvaju, jer misle da će im to ostati za kasnije, kao nekakvo blago. Ne, ni govora... treba to brzo izbaciti iz sebe, jer

još uvek ne znate šta se nalazi tamo dalje. Šta je dublje u vama. Mislite o jednoj stvari, koja je osnovna. Ne pravite samo vi prvi film, taj film takođe pravi vas. Ispod tog filma će se nalaziti vaše prezime. Videćete ga kasnije i reći: dođavola, znači da sam takav... nisam znao! Iz vlastitog filma ćete saznati ko ste, kako se zovete, videćete to napisano velikim slovima. To je najvažniji proces, i ako ne dopustite da se utopite u masi, ne dopustite da vas uvuku u pravljenju filmova kakve rade svi – uspećete.

Svaka stvar koje se latite, sve može biti vaše. Ili novo, drugo, bolje viđeno, istinitije. Radi se o tome da to bude vaše, i tada će vaš put biti jasan, svetao, što vam i želim.

*S poljskog prevela*  
*Biserka RAJČIĆ*

*Novembra 1976. na inicijativu studenata Akademije za pozorište i film u Lođu organizovani su Dani filmske škole. Za vreme dana, između ostalog, prikazano je nekoliko školskih filmskih etida, snimljenih tokom godine... Posle prikazivanja o njima je govorio Andžej Vajda. Njegov istup je objavljen u književnom listu Kultura od 19-26. decembra 1976.*

ODJEK, Sarajevo, god. XXX, 1-15. maj 1977, br. 9. str.20.

## ŠTA SVE TREBA DA ZNATE MLADI LJUDI

(...)

Imao sam priliku da vidim odličnu knjigu koju ste priključili prikazivanju moga dela – hteo sam da kažem: mnoga životnog dela, ali to ne bi bilo potpuno tačno. Treba naznačiti da sam na Jelskom univerzitetu, kao i na drugom mestima, proveo vrlo korisno vreme, radeći kao scenski tehničar. Bio sam stolar, u odeljenju dekora, a takođe i rasvetljiivač određenog broja predstava. Posle toga, nastupilo je monotono i teško doba, kada sam radio kao glumac, igrao razne vrste siledžija, ne bih li zaradio nešto novca za goli život. Posebno, bile su mi značajne za obrazovanje četiri godine koje sam proveo kao inspicijent i asistent u raznim pozorištima, pažljivo ih posmatrajući. U te četiri godine saznao sam veoma mnogo osnovnih stvari iz zanata. U međuvremenu, vodio sam vrlo intenzivan i raznovrstan život pozorišnog glumca, igrajući u nekoliko zaista dobrih komada. Sve te aktivnosti bile su od, i te kakvog, značaja za moj dalji rad.

Vremenom, došlo je do srećnih okolnosti koje su mi omogućile da režiram drame nekoliko najboljih dramskih pisaca, iz četrdesetih i pedesetih godina. Ponosan sam na činjenicu da je većina tih tekstova kasnije postala klasika američke dramske literature. Bio sam privilegovan mogućnošću da služim takvim piscima kao što su Vilijams, Miler, Bil, Indž, Arči Mekliš, Sem Berman i Bob Anderson, i da na scenu postavim neke od njihovih najboljih drama.

U tom procesu rada, svoju ulogu shvatao sam kao ulogu zanatlije koji se trudi da na najpopularniji način razume autorove intencije, krećući se u granicama u kojima se rasprostirao tekst, služeći se jezikom i stilom autora, da bi se na najprikladniji način izrazila autorova osnovna ideja i namera.

O svom radu na filmu, međutim, sasvim sa drugačije mislio.

Neki su, od vas, možda čuli za teoriju „autorskog filma”. Taj koncept je delimično izmišljotina kritičara i termin kojim oni vole često da se služe, da bi mudro srali oko ovoga ili onoga i da bi popunili svoje članke. Ipak, ta teorija, i te kako, pogađa u srž stvari, i to činjenicom da je reditelj stvarno, stvarni autor filma. Reditelj KAZUJE film, služeći se jezikom čiji je samo manji deo orkestracija rečima.

S tim u vezi, lako je zaključiti da kvalitet filmskog scenarija u manjoj meri zavisi od jezika kojim se pisac služi, a mnogo više od sklopa radnje, arhitekture filmske priče i sposobnosti da se dramatiizuje određena tema. Scenario, mi, reditelji, to brzo uvidimo, nije delo „lepe literature”, nego *struktura*. Režirajući, naučili smo da ispod epiderma reči treba tražiti i naći kostur, suštinu.

Majerholjd, veliki ruski pozorišni reditelj, rekao je da su reči ukrasti i đinđuve na haljini akcije. Govorio je o pozorištu, ali ja sam uvek mislio da se ta sentenca odnosi više na film.

Palo mi je na pamet, dok sam razmišljao o čemu večeras da vam govorim, da s obzirom da ne vidate filmske reditelje – izuzetak je da u Uesleju filmadžija stoji ovde gde ja stojim, dok je sasvim uobičajeno da se susrećete sa romanopiscima, istoričarima, pesnicima i esejistima svih vrsta – bilo bi možda zabavno ako bih pokušao da za vas, a i za svoje lično zadovoljstvo, iznesem listu onoga šta sve filmski reditelj treba da zna, kao i kave sve lične karakteristike i kvalitete treba, prvenstveno, da poseduje.

Kako mora da se obrazuje?

Od kojih veština je njegov zanat?

Kakav čovek mora da bude?

Naravno, govorim o temi koja bi mogla da stane u debelu knjižurinu, ali ne bojte se, neću vam večeras čitati jednu takvu knjigu. Pokušaću samo da naznačim oblasti znanja neophodne reditelju, a kasnije ću kazati nešto i o osobinama koje reditelja kao ličnost moraju da krasi. Bez razrađivanja i produblivanja to

ću vam servirati na način kojim bi neko studiozniji od mene označio kao poglavlja osnovne teze ili prve rečenice pasusa.

Dakle, konačno da počnemo.

Literatura. Svakako. Iz ovih perioda, sa svih jezika i svih stilova. prirodno je da je filmski reditelj bolje opremljen ako je dobro načitan. Džon Ford koji je sebe najavljivao rečenicom: „Ja pravim vesterne” bio je, i te kako, načitan čovek.

Pozorišna literatura. Ako ni zbog čega drugog, onda zbog toga da bi reditelj shvatio njenu razliku od filma. On bi, takođe, morao da proučava klasičnu pozorišnu literaturu, radi učenja pravila dobre konstrukcije, radi saznavanja o tome kako uvesti i razviti temu dela, radi shvatanja elemenata koji sačinjavaju dobru karakterizaciju, radi oučavanja dramske poezije, radio uočavanja elemenata koji čine jedinstvo akcije, naročito ono jedinstvo koje je sublimirano u klimaksu radnje i konačno da bi shvatio da je klimaks dramske radnje suštinsko i završno ostvarenje teme dela.

Zanat filmske dramaturgije. Svaki filmski reditelj, čak i u onim retkim prilikama kada ne radi sa jednim ili dva profesionalna pisca – Feline radi sa čitavim timom – mora snositi krajnju odgovornost za kvalitet scenarija. On ne samo da mora da usmerava prerađivanje i nove verzije scenarija, nego i da sam eliminiše sve ono što je nepotrebno, ispravlja i „pokriva” greške, zalaže se za neverbalna rešenja, podržava pravilnu strukturu dela, poseduje smisao za filmsko vreme, poseduje osećaj za upotrebu elipse, znajući tačno kada, gde i zašto je upotrebljava. Rečenica Roberta Frosta: „Recite sve malo brže”, odnosi se na prvenstveno na ekspozicione delove. U klimaksima radnje vreme se nerealno produžava, razvlači krupnjacima.

Filmski reditelj zna da se ispod površine njegovog scenarija nalazi podtekst, čitav registar namera i osećanja, i unutrašnjeg događanja. Reditelj ubrzo nauči da ono što je vidljivo na filmskom platnu retko kada je ono što se stvarno dešava. Jedno od glavnih izražajnih sredstava svakog reditelja je – podtekst. To je ono što on režira. Retko ćete sresti iskusnog reditelja koji drži



skriptu u rukama dok režira, retko kada čak, i gleda u tekst. Početnici, da!

Danas, većina reditelja želi da piše scenarija za svoje filmove. Tome se ne treba čuditi, jer to je jedna od najstarijih tradicija filmadžijskog posla. Kada bi Čaplin čuo da su obilne kiše preplavile Grifit park, spakovao bi se sa svojom ekipom, pomoćnim glumcima, poneo bi potrebnu tehniku i požurio na „filmično mesto” smišljajući priču za kratku komediju u kolima, a detalje pronalazeći na samoj lokaciji.

Filmski reditelj bi trebalo da poznaje komediju podjednako dobro kao i dramu. Džon Ford je običavao da većinu delova filma zove „comics”. Mislio je, pretpostavljam, na način gledanja na ljude i događaje, na pogled lišen lažnog sentimentalizma, na objektivnost u kojoj nema lažnog heroizma i koji u sebi sadrži glorifikaciju i idealizaciju služeći se pri tom humorom u najdramatičnijim trenucima filmske radnje. Ljudska komedija – kako je to nazvao jedan Francuz. To što je Bili Vajlder uvek zabavan, ne čini njegove filmove ništa manje ozbiljnim.

Jednostavno rečeno, filmski reditelj mora da zna, naučivši to kroz praksu ili osećajući, kako da pripremi i plasira šalu, kako da pripremi i izazove smeh. Dobro bi bilo da studira Čaplina i ostale majstore kratkih komedija, da bi naučio ono što se obično zove vizuelni geg, da bi naučio da zabavnost proizvede iz dogodovština, neočekivanih i šokantnih pojava, ili, jednostavno, iz smešnih lica i neobičnih tela. Vulgarni pronalasci – kora od banane i puding – osnova su našeg zanata i deo njegove vitalnosti. Vajlder i Stivens su počeli karijere praveći komedije za dve rolne, a ako se dobro sećam, i Kapra je tako počeo.

Za američke filmske reditelje bilo bi vrlo korisno da poznaju naš vodvilj i faze kroz koje je prolazio. Baš kao što Felini obožava klovnove, zabavljače po cirkusima i kabareima, i kao što im odaje poštovanje iz filma u film, tako bi za našeg filmskog reditelja bilo vrlo uputno da se malo više pozabavi čarobnjaštvom i magijom. Verujem da su neki od najlepših rezova u *Gradaninu Kejnu* postignuti zahvaljujući činjenici da je Vels bio

mađioničar, i tako razumeo dramu iznenadnog, nenadanog pojavljivanja i šokantne promene. Setite se Bergmana i toga koliko često se on koristi iluzionistima i njihovim trikovima. Filmski reditelj bi trebalo da poznaje i operu, njeno dejstvo na publiku i neke od njenih „apsurdnosti”. To je oblast u kojoj je Bernardo Bertolucci sticao svoje prvo scensko obrazovanje. Reditelj bi, svakako, trebalo da zna i poznaje američki mjuzikl, istoriju njegove prezentacije na američkim scenama, ali još više – velike američke filmske mjuzikle. Ne bi trebalo da gleda na njih s potcenjivanjem; mi ih volimo i voleli smo ih iz sasvim valjanih razloga.

(...)

I na kraju jedan poslednji post skriptum. Reditelj, taj mizerni kurvin sin, danas vrlo često mora da izađe iz svoje „umetnosti” i da pođe u lov na dolare, funte, da skuplja lire, franke i marke, da zalaže svoju porodičnu kuću, nakit svoje žene, da na tapiju stavi svoju vlastitu budućnost – a sve to zato da bi napravio film. Proces sakupljanja love, verujte mi, traje deset do sto puta duže nego samo pravljenje filma. Reditelj to mora da radi, ko bi drugi to radio? Ko drugi voli toliko film?

Eto, dragi prijatelji, videli ste šta sve morate da znate i kakvi gadovi morate da budete. Kako teško morate da se pripremite i iz koliko sve različitih oblasti. Sve sam to i ja prošao. Verujte da nikad ni za trenutak nisam prestao da se obrazujem i da usavršavam neke svoje kvalitete.

A sad, trenutak je, pritisnite me uza zid i pitajte me, ovo vam je poslednja šansa... Pitajte me kako, sa svim tim znanjem, sa svom tom mudročeu, sa svim tim pripremama i sa svim tim sposobnostima, uključujući i snažne noge profesionalnog sportiste, kako sam, dođavola, uspeo da userem neke od filmova koje sam režirao? E, pa u tome i jeste šarm celog ovog posla!

(Odlomci – prim.R.L.)

*Predavanje E. Kazana na Univerzitetu Ueslejn, u jesen 1973.*

FILMOGRAFI, Beograd, god. V. br. 16. Leto 1980.

## ŠTO JE FILMSKA REŽIJA

„Filmska režija” za mene je prirodna nužda, potreba usporediva s glađu i žeđu. Za neke samoizražavanje podrazumijeva pisanje knjiga, planiranje, mlaćenje nekog djeteta ili plesanje sambe. Ja, pak, sebe izražavam radom na filmu.

U *Le Sang d' un Poete* veliki nam Jean Cocteau pokazuje svoj alter ego kako posrće niz hodnik snomornog hotela i letimice nam pokazuje, iza svakih vratiju, po jednog činbenika od kojeg je sačinjen i koji oblikuje njegov ego. Ne pokušavajući ovdje izjednačavati svoju osobnost s Cocteanovom, pomislio sam vas povesti na putovanje mojim unutarnjim studijima u kojima se, nevidljivo, uobličavaju moji filmovi. Ova će vas posjeta, bojim se, razočarati, pribor je uvijek u neredu; vlasnik mu je odviše zaokupljen svojim brigama da bi imao srediti ga. Štoviše, osvjetljenje je na ponekim mjestima prilično slabo, a na vratima nekih soba, naći ćete riječ „privatno” napisanu velikim slovima; naposljetku, niti sam vodič nije uvijek siguran što je vrijedno truda pokazivati.

Bilo kako bilo, odškrinut ćemo nekolicinu vrata. Ne mogu jamčiti da ćete naći upravo odgovor na pitanja koja vas muče, ali, možda ćete, usprkos svemu, biti sposobni sastaviti nekoliko komadića složene zagonetke što je tvori oblikovanje filma.

Ako razmotrimo najtemeljnije počelo filmske umjetnosti, izrupičenu vrpцу, zamijetit ćemo da je sastavljena od stanovita broja malih, pravokutnih sličica – pedestdvije na metar – od koji je svaka odijeljena jedna od druge debelom, crnom crtom. Pogledamo li ih pobliže, otkrivamo da se ti uski pravokutnici, koji na prvi pogled izgledaju kao da sadrže potpuno istu sliku, razlikuju jedan od drugoga gotovo nezamjetljivim promjenama te slike. A kada pokretački stroj projektora uzrokuje da ove sličice

slijede jedna drugu na platnu, i to tako da se svaka vidi samo dvadesetinku sekunde, onda imamo privid pokreta,.

Između tih malih pravokutnika zatvara se zaslon i uranja nas u potpuni mrak samo zato da bi nas narednim pravokutnikom povratio svojom prvom napravom, drhtavom kanternom svjetiljkom i kružnim filmovima koji su se beskrajno ponavljali – nalazio bih gore spomenutu pojavu uzbuđljivom i punom zagonetnosti. Čak i danas osjetim žmarce kako sam ih osjetio kao dijete kad bih zamišljao da to stvaram privide u stvarnosti; film ne postoji nego zbog nesavršenstva ljudskog oka, naime, njegove nesposobnosti da zamjećuje odvojeno niz sličica koje brzo slijede jedna za drugim, a koje su bitno jednake. Izračunao sam: kad gledam film koji traje sat, u stvari sam dvadeset minuta uronjen u potpuni mrak. Radim na filmu, stoga, činim sebe krivim za prijevaru; koristim izum određen da iskoristi prednosti tjelesne nesavršenosti čovjeka, izum čijim posredovanjem mogu prijeneti svoje gledatelje iz danoga osjećanja u osjećanje koje mu je izravno suprotno, kao da je svaki gledatelj na klatnu; mogu natjerati gledatelje na smijeh, da viču prestravljeno, da se smiješe, vjeruju u priče, da se ogorče, ili zavape od dosade. Tada sam ili varalica ili – kad je gledalište svijesno varke – iluzionist. Sposoban sam mistificirati, a na raspolaganju imam najdragocijeniji i najviše zapanjujući magijski izum koji je ikada, od početka povijesti, stavljen u ruke pehlivana.

U svemu je tome, ili bi barem trebalo biti, izvorište nerješiva čudorednog proturečja za sve nas koji stvaramo filmove ili radimo na njima.

Koliko je do naših novčarskih dioničara, ovo nije mjesto za iznošenje grešaka koje oni čine iz godine u godinu, ali zasigurno će, jednom, znanstvenicima biti vrijedno otkriti neku jedinicu težine ili mjeru koju bi se moglo upotrijebiti za „izračunavanje” količine prirodnih darova, poduzetnosti, genija i stvarateljskih snaga što ih je filmska industrija ugradila u svoje temelje s pomoću strahovitih mlinova. Očigledno, svako tko ulazi u igru mora unaprijed prihvatiti pravila i nema nikakva razloga zašto bi

se rad u kinematografskoj struci više poštovao nego drugdje. Razlika je u činjenici da se, u našoj struci, brutalnost očituje otvorenije, ali ovo je uistinu, prije prednost.

Gubitak ravnoteže težih je posljedica za redatelja nego za hodače po užetu ili za akrobata koji pokazuje vještine pod cirkuskim šatorom, bez mreže. Za redatelje kao i za ekvilibrista opasnost je istoga reda: pad i pogibija. Nema sumnje da mislite da pretjerujem; rad na filmu nije opasan kao sve ono! Ja, ipak, ostajem pri svom; rizik je isti. Čak ako je, netko, kako rekoh, i pomalo magičar, nitko ne može začarati producente, ravnatelje banaka, vlasnike kina niti kritičare kad publika ne ide gledati film i ne isplaćuje obol iz kojeg su producenti, ravnatelji banaka, vlasnici kina, kritičari i magičari prisiljeni izvlačiti svoj opstanak?

Mogu vam na primjer dati nedavno iskustvo, na kojega mi podsjećanje izaziva drhtavicu – iskustvo u kojem sam stavio na kocku gubitak ravnoteže. Jedan je smion producent uložio novac u jedan od mojih filmova koji je se, nakon godinu dana neumorna rada, pojavio pod naslovom *Gola noć* (Cycklarnas afton). Osvrti su bili, općenito, razorni, publika je ostala po strani, producent je zbrojio svoje gubitke i – morao sam čekati nekoliko godina prije no što sam ponovo pokušao.

Da sam učinio dva ili tri daljna filma, novčano neuspjela, producent bi bio posve u pravu držati dobrom ideju da se ne klasi na moju nadarenost.

Na tom stupnju, iznenada bih postao sumnjivom osobom, raspikućom i u dokolici bih mogao razmišljati o beskorisnosti svojih nadarenosti; bio bih kao magičar lišen svojih naprava.

Kad sam bio mlađi, nisam imao tih strahova. Rad je za me bila uzbudljiva igra i bilo da je uspjela ili promašila, bio sam oduševljen svojim poslom kao i dijete svojim dvorcima od pijeska i gline. Ekvilibrist je plesao na svojem konopcu nesvjestan i zato nedirnut ambisom pod kojim i tvrdoćom tla cirkuskog kruga.

Igra se je promijenila u gorku borbu. Hod se po konopcu sada pokazuje u punoj svijesti o opasnosti, a da kraja za koje je konopac privezan, sada se zovu „strah” i „nesigurnost”. Ostvarenje svakoga posla pokreće sad sve izvore energije. Čin stvaranja postao je – pod učinkom podjednako unutrašnjih kao i izvanjskih i ekonomskih, uzroka – zahtjevna dužnost. Promašaj, kritika, hladnoća publike danas izaziva mnogo osjetljivije rane. Te se rane duže liječe, a njihovi su ožiljci dublji i trajniji.

Odlomak, R.L.

Prevod: Jarko Mihola

PROLOG, Zagreb, 19-20/VI/197, str. 110-115.

## VASPITANJE FILMSKOG REŽISERA

U ovoj knjizi je u glavnim crtama dato iskustvo niza godina pedagoške delatnosti. Autor nema pretenzije da ovaj rad smatra udžbenikom, ” Vaspitanje filmskog režisera” – to je zabeleženi pedagoški proces, individualno iskustvo.

(...)

Menjaju se vremena, ekran postaje nešto drugo – i u tome je sve. Jedna od najvažnijih osobina filmske umetnosti - to je poznata njena sposobnost da se neprestano i nezadrživo razvija. Kakvih tu ima samo kanona! Nije teško naučiti i ovladati raznovrsnim režijskim metodima. Ali takve vežbe i takve navike imaju veoma praktičan karakter.

Ukratko, naša pedagoška škola ne daje studentu uputstvo „kako da režira film”, da ovlada zanatom. Mi težimo tome da slušaoci našeg studija budu ispunjeni željom za znanjem, strašću za istraživanjem stvarnosti. Naravno, za stvaranje filma su potrebni sposobni stručnjaci. Ali, pre svega – filmskoj umetnosti su potrebni umetnici. Savremena filmska režija najbolje se manifestovala kroz duboko istinsko shvatanje realnog čoveka u realnoj istorijskoj sredini – eto to je ono što je podiglo našu „stručnost” u prvi plan u filmu.

Odatle potiču sva svojstva našeg pedagoškog kursa. Mi polazimo od toga da filmska režija kao oblast stvaralaštva i kao nekakvo stecište prava i obaveza rukovodioca filmske produkcije ni blizu nije iscrpljena obeležjem određene profesije. I pored stručne pripreme, pored profesionalnog obučavanja, ovde je, pre svega, neophodno upravo vaspitavanje čoveka, ličnosti, umetnika.

(...)

## *Prilaz filmskoj režiji*

Kao što znate, film se smatra sintetičkom umetnošću pod kojom se podrazumeva složena pojava asimilacije, apsorbovanja i prožimanja svih umetnosti u filmskoj umetnosti.

Naravno, može se govoriti o specifičnosti filmske umetnosti, postoji teorija filma (nauka o filmskoj umetnosti), postoji posebna veza između ekrana i gledaoca, filmska slikovitost ima svoje osobine. Pa ipak, ne može se povući oštra granica između filma i književnosti, dok, recimo u slikarstvu postoje jasne podele.

Iz toga proizilaze i mnoga svojstva filma, režijske stvaralačke delatnosti, s čime ćete se uskoro sresti. Odatle proizilaze i svojstva našeg pedagoškog procesa.

Razvoj umetnosti u celini, kao oblika društvene svesti, ima složenu, višestepenu istoriju. Zamislite veliku piramidu čiju osnovu čine književnost, pozorište, muzika, slikarstvo, a vrh – film. Vi morate svojom svešću, individualnim aparatom misli i osećanja da obuhvatite piramidu društvene svesti. To treba raditi postepeno. Pedagog mora da vas vodi po etapama razvoja filma, obraćajući posebnu pažnju na književnost,

Mislim da će vas književnost pokrenuti, probuditi u vama umetničku svest. U ovome ja nisam usamljen, mnogi pedagozi našeg Instituta (istina na razne način) oslanjali su se i oslanjaju se na umetničku književnost kao na sigurnog saveznika koji pomaže u stimulisanju, vaspitavanju, izoštravanju misli budućeg filmskog režisera. Mi ćemo koristiti i one metode rada koji su svojstveni za obučavanje i školovanje pozorišnih glumaca i reditelja. Na to ćemo upotrebiti mnogo vremena i truda – smatrajte to etapom pripreme.

Ali tesne veze između filma i književnosti biće stalno u krugu naše pažnje tokom celog našeg studentskog života.

U savremenoj filmskoj kritici, kao i među filmskim režiserima, postoje o ovome različiti pogledi koji se čak uzajamno isključuju. Vi ćete se susresti sa tvrđenjima, koje ja ne delim, o



tome da se savremeni film, koji je sada izborio za sebe očiglednu samostalnost, potpuno oslobodio uticaja književnosti. Čini mi se da su takve izjave neozbiljne. Nije uzalud da se težnja ka razgraničavanju češće ispoljava ne u principu, već u odnosu na konkretan slučaj umetničke pobjede ili stvaralačkog procesa.

Ako obratite pažnju na dela Ejzenštajna, Doženka, Pudovkina, Roma – na mišljenje ovih ljudi, koji su se, ne napuštajući filmsku režiju, više od svih bavili teorijom filma, lako

ćete opaziti da se svaki od njih, nezavisno do različitog temperamenta, erudicije, svojih posebnih sklonosti u umetnosti, neizbežno vraća književnosti kao izvoru stvaralačkih filmskih ideja.

Književnost, hteli mi to ili ne, ima najznačajniji uticaj na formiranje filmske umetnosti, njenih morfoloških obeležja, celokupnog njenog estetskog sistema, njenog samostalnog jezika. A bez književnosti film ne bi mogao da se razume.

Ako obratite pažnju na gledaoca – u procesu njegove percepcije filma videćete mnogo toga što je zajedničko sa percipiranjem knjige. Ja, na primer, smatram da je najveća pohvala za stvaraoca filma kada se kaže: „Gledao sam film – kao da sam pročitao dobru knjigu!”

Umetnost reči vlada među umetnostima i neprestano se ističe u poređenjima, u ocenama drugih pojava umetničke kulture. Za hiljadu godina svoje istorije književnost je nagomilala tradicije koje se ne mogu skinuti kao rukavice s ruke.

I etom tu mi prilazimo važnom pitanju. Šta je vrednije u procesu percepcije čitaoca-gledaoca književnosti ili filma?

Cela istorija svetske kulture sugerira nam odgovor na ovo pitanje: zajedničko stvaranje! Zajedničko stvaranje u procesu percepcije umetnosti, pa bila to knjiga, slikarsko delo ili film. Duhovno formiranje ličnosti nemoguće je van ovog izvanrednog procesa, zato uz sva savremena dostignuća radija, televizije i filma ne može se potceniti značaj knjige – vaspitača fantazije i glavnog vođe čoveka na putu shvatanja sveta.

Vaspitanje i samovaspitanje umetnika, filmskog režisera – na prvom mestu to je razvoj koji predstavlja rezultat akumulacije duševnih bogatstava. Svoju dušu nećete uspeti obogatiti van umetničke kulture koju je stvorio čovek. U knjizi su – ogromne riznice kulture. Bez književnosti mi nećemo uspeti jer našu profesiju ne možemo ograničiti kao usku specijalizaciju.

(Odlomci – prim, R.L.)

*Prevod sa ruskog*  
*Milica GLUMAC-RADNOVIĆ*

S.Gerasimov. *Vaspitanie kino-rezissera (Vaspitanje filmskog režisera)*, Moskva, Iskusstvo, 1978., str. 3-30.

## ŠKOLOVANJE FILMSKIH REDITELJA

KATEDRA ZA FILMSKU REŽIJU jedna je od najmladih katedri ove Akademije, a njenim osnivanjem prvi put je formalno priznat integritet i samosvojnost nastave ovoga predmeta u Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju. Može se reći da u konstituisanju akademije kao visoke filmske škole osnivanje Katedre za filmsku režiju predstavlja najkrupniji korak i najvažniji datum.

Ipak, ne bi se smelo, zbog ove činjenice, zanemariti sve ono što je u Akademiji učinjeno u oblasti nastave filmske režije pre osnivanja ove katedre. Od posebne je važnosti podatak da su se osnivanjem katedre samo inaugurisali rezultati koji su u nastavi već bili usvojeni, i da su konačno realizovani principi za čije su se sprovođenje nastavnici filmskih predmeta na Akademiji već ranije izborili. Zbog toga, neophodno je da se ukratko ocrtta razvoj nastave u oblasti filmske režije na Akademiji, kao i problemi sa kojima se ta nastava borila pre osnivanja katedre. Ti problemi, razume se, prisutni su u izvesnoj meri još i danas, pa i na njih treba obratiti pažnju.

Uvođenje nastave filma u širem smislu, a filmske režije posebno, rezultat je širih pedagoških razloga i društvenih uslova. Ono je nastalo, s jedne strane, kao posledica razvitka same škole, a, sa druge strane, kao funkcija razvoja i napredovanja jugoslovenske kinematografije.

Već od samog početka uvođenja nastave filma akademija se oslanjala isključivo na domaće snage. Ova činjenica je od posebnog značaja za shvatanje razvitka nastave filma i filmske režije u ovoj visokoj školi, jer se nastavnici u svom radu nisu mogli oslanjati ni na šta drugo osim na predstave o pedagoškim metodama kao i na filmsko znanje koje su stekli u sopstvenoj filmskoj praksi. Ako se ovo ima u vidu, postaće jasno da je sistematski rad u oblasti nastave filma kod nas mogao da počne tek kada je

uspon jugoslovenske kinematografije dospelo u jednu zreliju i ozbiljniju fazu, u kojoj su umetnici i stručnjaci postigli rezultate koji su učinili da njihova iskustva zasluže da budu prenošena na mlade generacije, a njih same osposobili da, razmatrajući i analizirajući rezultate sopstvenog rada i rada svojih kolega, izvuku izvesnu pozitivnu pedagošku metodologiju.

Zbog toga je početak ozbiljnije nastave filma na akademiji vezan uz prve godine ove decenije, to jest za onaj period koji se smatra prelomnim u razvoju čitave jugoslovenske kinematografije.

Od naročitog je značaja činjenica da je Akademija, još pre uvođenja sistematske i stalne nastave predmeta filmske režije (a to je učinjeno početkom školske godine 1962/63), pribavila najosnovniju tehničku bazu za sprovođenje nastave ovoga predmeta. Za ovaj poduhvat zaslužan je, pre svega, tadašnji dekan Akademije, profesor Vjeko Afrić, koji je, uostalom, i neposredni inicijator uvođenja nastave filma u nastavni plan akademije. Zahvaljujući ovakvom stanju stvari, kome je doprinelo i razumevanje republičkih prosvetnih organa, nastava filma je, već od samog početka, bila orijentisana u smislu maksimalno praktične nastave. Treba napomenuti da, i pored postojanja tehničkih mogućnosti, tokom prvih godina praktična nastava nije izvođena u zadovoljavajućoj meri zbog nedostatka finansijskih sredstava. Ova okolnost je meni, u ono vreme, jedinom nastavniku filmske režije, stvarala veoma ozbiljne probleme. Čitav jedan deo nastave za koji bi bilo logično da se obavlja kroz praksu morao je da bude sveden u verbalne, čisto teorijske okvire. Napominjem da je već tada, u samom početku nastave filmske režije, načinjen nastavni plan za ovaj predmet, u kome je precizno razrađen i plan praktičnih radova, za šta je tek trebalo obezbediti materijalna sredstva.

Veće Akademije, međutim, shvatilo je od samog početka značaj praktičnog rada u nastavi ovoga predmeta. Veći deo naših napora bio je zbog toga usmeren u pravcu stvaranja materijalnih i pedagoških mogućnosti za praktičan rad studenata, to jest za

snimanje filmova. Smatrali smo da Akademija neće postati filmska škola u pravom smislu reči sve dok se studentima filma ne omogući da tokom nastave na akademiji obavljaju praktične filmske vežbe, i što je najvažnije, da snimaju celovite filmove.

Već od samog početka cilj nam je bio da studenti filmske režije naprave tokom studija dva kratkometražna filma, jedan u vrsti dokumentarnog, a drugi u vrsti igranog filma. Taj cilj smo već sa prvom generacijom uspjeli da ostvarimo. Prva generacija je, međutim, dokumentarni film snimala na traci od 16 mm, a igrani na traci od 35 mm. Već druga generacija studenata oba filma snimala je na traci od 35 mm. U trećoj i četvrtoj godini nastave, potpomognuti finansijski od Fonda za unapređenje kinematografije, uspjeli smo da obezbedimo sredstva za praktičnu nastavu, to jest za snimanje celovitih filmova (u prvoj i drugoj godini, na žalost, kao što sam već rekao, kod prve generacije nastava je bila pretežno teorijskog tipa). To su bili naši glavni i osnovni problemi. Činjenica je, međutim, da je Akademija u oblasti praktične nastave filmske režije veoma brzo dostigla, pa i prevazišla, mnoge škole sa daleko većom tradicijom. Već godine 1966, na Kongresu filmskih škola u Pragu, filmovi naših studenata privukli su pažnju, a Akademija je prvi put od najkompletnijeg foruma dobila priznanje prema kome je rezultatima dokazala da je dostigla nivo ozbiljne nove filmske škole. Taj utisak potvrđen je kasnije i na drugim međunarodnim sastancima sličnog tipa, a naročito godine 1966. u Bristolu, Engleska. U tom, nazvao bih ga, pripremnom periodu, koji je prethodio osnivanju samostalne Katedre za filmsku režiju, snimljen je u okviru praktične nastave čitav niz kratkometražnih filmova.

Sa povećanjem broja studenata filmske režije ukazala se potreba za angažovanjem novih nastavnika i u oblasti ovoga predmeta, pa je godine 1966. angažovan filmski reditelj Radoš Novaković koji je već od ranije imao pedagoškog iskustva (tokom 1962/63. godine na akademiji je predavao profesor Novaković koji je i autor jedne originalne opšte istorije filma).

Paralelno sa naporima za ostvarivanje što je moguće obimnijeg i potpunijeg plana praktične nastave, Akademija je nastojala da i nastavu teorije filma upotpuni i proširi. Tokom tog perioda uvedeno je nekoliko novih, isključivo filmskih predmeta: Istorija filma (nastavnik: vanr. profesor Vladimir Petrić), Teorija filma (nastavnik: docent Dušan Stojanović) i Filmska montaža (nastavnik: predavač Marko Babac). Još od samog početka sistematske nastave filma u akademiji bio je uveden predmet Tehnika realizacije filma (nastavnik: docent Predrag Delibašić). Rad i napori docenta Delibašića, kao i rezultati koje je postigao u nastavi svog predmeta, izuzetno su doprinosili rešavanju problema praktične nastave filmske režije u periodu koji je prethodio osnivanju katedre. Bez uvođenja i postojanja ovih predmeta, kao i bez ostvarivanja jednog ozbiljnog nivoa praktične nastave, Akademija ne bi bila danas ono što jeste – ozbiljna filmska škola u kojoj je nastava filma dostigla zavidan akademski i stručni nivo.

Godine 1968, konačno je osnovana Katedra za filmsku režiju. Njeno osnivanje rezultat je napora cele Akademije, a neposredno je uslovljeno razvojem nastave filmske režije i domaćeg filma uopšte. Članovi Katedre za filmsku režiju su danas tri nastavnika filmske režije: vanredni profesor Radoš Novaković (šef katedre), nastavnik Vladan Slijepčević, vanredni profesor Aleksandar Petrović. Članovi katedre su, takođe, nastavnik tehnike realizacije filma, docent Predrag Delibašić, nastavnik TV-režije, docent Sava Mrmak, nastavnik filmske montaže, predavač Marko Babac, asistenti Boško Bošković, Branislav Obradović i Radomir Šaranović. U rad katedre se, povremeno, kada to problematika zahteva, uključuju i ostali nastavnici filmskih predmeta.

Katedra rešava sve praktične i teorijske probleme nastave filmske režije na Akademiji. Ona najuže saraduje sa Filmskim studiom akademije i praktično usklađuje celokupan rad na izradi školskih filmova.

Jedan od najkrupnijih nedostataka u radu katedre, koji je bio prisutan u nastavi filmske režije još pre osnivanja katedre, jeste nedovoljna povezanost sa ostalim katedrama, a naročito sa nastavniciima filmske dramaturgije. Za ovo postoje i objektivni razlozi, jer su se nastavnici filmske režije (orijentišući svoju nastavu u smislu najpozitivnijih i najmodernijih shvatanja filmske umetnosti) trudili, i trude, da od studenata izgrađuju celovite autorske ličnosti. Mada je ovaj koncept ispravan i u prvom periodu razvoja nastave filma na akademiji jedino moguć, u perspektivi, sa porastom broja studenata, nastavu bi trebalo proširiti u smislu jedne veće saradnje sa Odsekom dramaturgije, imajući u vidu da su jednoj razvijenoj filmskoj produkciji, pored režisera autorskog tipa, potrebni i režiseri preciznih i ograničenih ambicija. U svakom slučaju, čitav ovaj kompleks saradnje i usklađivanja nastave filmske režije sa Odsekom za dramaturgiju čeka da bude rešen.

Drugi problem koji veoma ozbiljno ugrožava nastavu filmske režije jeste neusklađenost nastave teorijskih predmeta (naročito predmeta van filma u užem smislu) sa zahtevima obimnog praktičnog rada u okvirima predmeta filmske režije. Za efikasno rešenje ove situacije potrebne su, međutim, ozbiljne strukturalne izmene nastavnog plana. Period pred kojim se nalazimo označavaće, po mom mišljenju, vreme rešavanja ovih problema naporima cele akademije. Razume se da se i nastavnici koje obuhvata Katedra za filmsku režiju bore sa nedostatkom stručne literature, a naročito sa nedovoljnim brojem prevedenih stručnih knjiga. Kako su ovi problemi, manje ili više, zajednički svim katedrama Akademije, ja ih ne bi posebno isticao niti analizovao, jer će o njima biti više reči u člancima drugih nastavnika objavljenih u ovom almanahu.

Svaki nastavnik filmske režije na akademiji predaje svoj predmet u okvirima sopstvenog nastavnog plana. Postoji, međutim, jedna šira zajednička osnova čija je glavna svrha usklađivanje tempa teorijske i praktične nastave. Ovakav koncept koji, na prvi pogled, može da izgleda nedovoljno sistem-

atična, dao je do sada veoma dobre rezultate i, s obzirom na osobenosti predmeta, predstavlja jednu moguću praktičnu formulu. Uostalom, sasvim je u skladu sa osnovnim principom nastave režije filma na Akademiji da se od studenata formiraju kreativne autorske ličnosti, a ne praktičari ograničenih umetničkih horizonata.

Svi nastavnici filmske režije predaju svoj predmet imajući u vidu i materiju koju studenti savlađuju kod ostalih nastavnika filmskih predmeta, članova i nečlanova katedre. Taj momenat saradnje sa ostalim nastavnicima filmskih predmeta izvanredno je važan. Dobri kolegijalni odnosi doprineli su stvaranju jednog stanja u kome studenti kompleksnu materiju filmske režije izučavaju uz puno učešće nastavnika filmske montaže, tehnike realizacije filma, teorije i istorije filma. ne gubeći ništa od svoje individualnosti. Nastava filmske režije, na taj način, istovremeno koristi i jedan kolektivan, reklo bi se, timski rad svojih nastavnika filmskih predmeta.

Od osnivanja Katedre za filmsku režiju filmovi koje su režirali studenti akademije postigli su lepe i značajne uspehe (o čemu postoji posebno obaveštenje u ovoj knjizi).

Nije redak slučaj da studenti još tokom studija otpočnu da samostalno režiraju filmove u filmskim preduzećima. Ova pojava ima i dobrih i loših strana; u svakom slučaju, katedra sa njom mora da računa. Tokom poslednje dve godine uspostavljena je veoma plodna konstruktivna saradnja sa filmskim preduzećem „Dunav-film”; studenti filmske režije svoje diplomске filmove često realizuju kroz koprodukciju Filmskog studija Akademije i „Dunav-filma”. Ova praksa pokazala je dobre rezultate, jer se studenti navikavaju na profesionalan rad već u toku studija. Osim toga, kontakti sa produkcijom, kanalisani kroz nastavu, omogućuju im da se, kasnije, bez velikih potresa uključe u profesionalnu delatnost.

Na kraju, treba reći još i ovo: svi studenti koji su diplomirali filmsku režiju na Akademiji, osim jednog, uključili su se u rad proizvodnih filmskih preduzeća, i to, uglavnom kao samostalni režiseri, a neki od njih su već snimili i zapažene filmove.



## ZAMISAO I NJENA REALIZACIJA

Da sagledamo sada neka praktična pitanja vezana za realizaciju zamisli. Mislim, da ima smisla početi naš razgovor sa označavanjem pojma mizanscen.

U filmu mizanscen, kao što je poznato, označava način raspoređivanja i kretanja izabranih objekata u odnosu na ravan kadra. Čemu služi mizanscen? Na ovo pitanje u devet slučajeva od deset će vam odgovoriti: on služi zato da izrazi smisao onoga što se zbiva. I to je sve. Ali svoditi namenu mizanscena samo na to ne treba, jer to bi značilo krenuti putem koji vodi u jednu stranu – stranu apstrakcije. De Santis u završnoj sceni filma *Dajte muža Ani Zakeo* stavio je, kao što se svi sećate, junaka i junakinju sa obe strane gvozdene rešetke od ograde. Ta rešetka direktno kaže: ovaj par je rasturen, sreće nema, kontakt je nemoguć. Ispada, da konkretna, individualna neponovljivost događaja dobija najbanalnije značenje zato, što mu je saopštena trivijalna, agresivna forma. Gledalac odmah udara u „plafon” takozvane autorove zamisli. Ali nevolja je u tome što mnogim gledaocima prijaju takvi udarci o „plafon”, od njih dolazi mir: događaj je „uzbudljiv”, a uz to mi misao je jasna i ne treba naprezati mozak, svoje oči, ne treba se udubljavati u konkretnost onoga što se zbiva. A takve rešetke, tarabe, ograde, ponavljaju se bezbroj puta u mnogim filmovima, uvek značeći jedno te isto.

Šta je to mizanscen? Da se osvrnem na najbolja književna dela. Završna epizoda u romanu Dostojevskog *Idiot*. Knez Miškin zajedno sa Rogožinom prolazi u sobu, gde iza zavese leži ubijena Nastasja Filipovna i već miriše, kako kaže Rogožin. Oni sede na stolicama nasred ogromne sobe, jedan naspram drugog, tako da im se dodiruju kolena. Zamislite sebi sve to i biće vas pomalo strah. Ovde mizanscen nastaje iz psihološkog stanja

konkretnih junaka u datom momentu, on neponovljivo iskazuje složenost njihovih odnosa. Prema tome, reditelj, gradeći mizanscen, obavezno mora da polazi od psihološkog stanja junaka, da nalazi nastavak i odraz tog stanja u celokupno unutrašnjoj dinamičkoj usmerenosti situacije i vraćati sve to na istinu jedinstvene, naizgled direktno posmatrane činjenice i na neponovljivost njena fature. Samo će onda mizanscen moći uskladiti konkretnost i višeznačnost stvarne istine.

Ja nikad nisam mogao da shvatim, kako je moguće, na primer, graditi mizanscen, polazeći od bilo kakvog slikarskog dela. To znači, stvarati animirano slikarstvo, a usled toga, uništavati film.

Mizanscen ne izražava misao, on izražava život.

Svi takozvani rediteljski „izumi” su – dvosmislenost. Ti izumi su neprijatelji režije i u mizanscenu, i u montaži, i u načinu snimanja, rečju, u svemu. Gledalac se odnosi prema tim „izumima” kao prema sistemu hijeroglifa, nastoji da dešifruje svako „uputstvo”. Gledalac više ne zahteva samo simbole već i da se ti simboli lako konzumiraju.

A reditelj u takvoj situaciji nastupa u ulozi rukovodioca, koji čvrsto vodi gledaoca kroz film, upućujući ga da ovo treba gledati ovako, a ono – onako. Rečju, reditelj - nastupa kao vodič. Neka vrsta „prsta ukazujućeg”. Taj reditelj – vodič i jeste ona vrsta komercijalnog reditelja, na šta nas usmerava naš komercijalni film, ali, nažalost, to je glas vapijućeg u pustinji, jer to je strašno teško. Međutim, reč nije u tome. Taj reditelj-vodič ne stvara umetnost, već neku vrstu igre dodavanja. Ali, uprkos tome, komercijalni film postoji, i jedan od glavnih aduta njegove „izražajnosti” jesu ” rediteljski izumi”.

Breson je najdalji od takvog „stila”. On se u svojim filmovima pretvara u demijurga, u stvaraoca nekakvog sveta, koji je za dlaku da postane stvarnost, pošto tamo nema ničeg, gde biste mogli da otkrijete izveštačenost, tendencioznost ili remećenje jedinstva. Kod njega je sve izjednačeno skoro do neizražajnosti.

To je izražajnost, koja je dovedena do takvog stepena izoštrenosti i sažetosti, da prestaje da bude izražajna.

(...)

\*\*\*

Eksterijer pripremiti za snimanje mnogo je teže nego podići studio. Neizbežno dolazi do raznih ispravki zbog svetla, vremena itd. To je važan, kao u svemu drugom, princip selekcije. Teško je dovesti u red kaos, koji imamo u relanosti eksterijera, da stvorimo određeno kolorističko stanje, svetlosno, koje god hoćete. Pri tome da postignete to, da se vaši napori ne primete. To je veoma teško.

Koliko puta sam bio u prilici da čujem komplimente na račun scene koja nije mnogo komplikovana, ali njoj je bili precizno dočarano stanje prirode. Imam u vidu epizodu sa požarom za vreme kiše u *Ogledalu*. Treba da vam kažem, da je ta scena sama sebe proizvela. Snimali smo je dva puta. Prvi put je bila kiša, ali nije uspevao požar. I, kada smo snimali po drugi put, već smo svesno hteli da sačuvamo tu unikatnost, taj požar za vreme kiše.

Svaki pejisaž u filmu treba da bude slučajan, treba da se stvara i da se odmerava pomoću ličnog odnosa prema svakom drvetu. Treba da bude ne samo eksterijer, već produhovljeni eksterijer.

U vezi sa snimanjem u eksterijeru postoji bezbroj klišea. Naprimer, takozvana filmska kiša. Nikada to nemojte da snimate. Bolje uopšte ne snimati kišu, nego je „označavati” pomoću brandspojntova (bradnspoint – mehanizam za „iscrtavanje kiše po principu ‘tačka-crtica’” /prim.prev./). To su metode komercijalnog filma.

Treba imati u vidu da ne može da se prenese na ekran bilo koje stanje prirode. Neke egzotične stvari izgledaju najčešće neprirodno, naročito u boji.

Primetio sam, da ako u sceni postoji kadar, najčešće opšti, koji najbolje dočarava suštinu objekta, onda drugi kadar nije potreban. Ovde je bolje manje nego više.

Obično je teško spojiti materijal, koji je snimljen u eksterijeru, i u studiju, ako je obuhvaćen u velikim komadima, blokovima. Mnogo je bolje naizmenično kombinovati studio i eksterijer, onda su razlike manje uočljive.

Uopšte, raditi u studiju je veoma prijatno. Možete da radite neverovatne stvari, i shodno tome, da ste sigurni u izvodljivost vaših zamisli u uslovima studija u kome snimate.

Felini u filmu *Kazanova* sve je snimao u studiju: reke, more, snegom prekrivena polja, buru u Venecijanskoj laguni. Ne sumnjam, da nju nije bilo moguće snimati u eksterijeru.

To je dobar primer toga, da je u stvaranju lika, važna iluzija života, a ne sam život.

Kao primer uspešnog studijskog snimanja u mojoj praksi mogu da navedem „autorovu kuću”, gde autorov sin Ignat pali vatru.

U principu, kada računate na studio, uvek, do najsitnijih detalja treba da budete sigurni u postizanje rezultata, koji vam je potreban.

Odlomak – R.L.

*Prevod s engleskog: Anđelija Polikarpova*

Andrej Tarkovski, *Lekcije iz filmske režije*, Iskustvo kino, 9, 1990, 101-108.

## GRAMATIKA FILMA

### ČEMU OVA KNJIGA?

#### *Kako smo naučili da čitamo...*

Čitanje zahteva dugo i mučno učenje. Da dete oseti kao stvarna ona slova koja sriče iz svog bukvara, potrebno je vrlo mnogo rada, brige i truda. To je njegov prvi susret sa svetom razuma.

Ono mora da shvati da znaci b, r, o, d, znače brod, tu ogromnu stvar koja pišti, ljulja se i plovi morem. Kada stigne dotle, ono je zadivljeno i veruje da je steklo čarobni ključ bajki koje je čovek poverio knjigama. Pa ipak, ono je načinilo tek prvi korak.

Ono ne razume razgovore koje čuje, novine i knjige kojih se dokopalo.

Ono će morati još mnogo da uči da bi upoznalo govorni i pisani jezik.

Da primetimo odmah ovo: u filmskom jeziku se većina gledalaca nalazi na prvom stupnju, na onome na kome dete saznaje da grafički znaci znače brod.

Posle reči, dete mora da nauči rečenicu: glagol koji označava radnju, imenicu koja predstavlja stvari, dodatke koji određuju tu radnju i tu stvar.

Ono mora da se upusti u logičku analizu i da nauči da jedna umetnuta rečenica stavlja radnju u određeno vremensko razdoblje, a da neka druga označava neku određenu okolnost.

Najzad će vremenom naučiti da proza sastavljena od ovih rečenica ima sopstveni ritam i da taj ritam varira prema piscima i da svoju punoću dostiže u poeziji. Saznaće takođe da govor,

esej, dokument, novinski članak, roman ili pozorišni komad potpadaju svaki pod specijalne zakone iskovane tradicijom i obogaćene u svakoj generaciji stvaralačkim naporom umetnika.

Tokom vremena ovo učenje dovodi sve do razumevanja najlepših tekstova našeg jezika.

Sintaksa i stilistika stvaraju nas gospodarima našeg teksta, sa tehničke strane, i tim više sposobnima da primimo njegovu lekciju o lepoti i njegovo humano saopštavanje.

Što smo više gospodari teksta, to smo sve sposobniji za tu lekciju. Prelazimo sve do muzike reči: dok ona očarava naše uši, naše srce uočava tajnu vezu koja se nalazi u tekstu.

Niko i ne misli da porekne da je ovo obrazovanje potrebno da bi se prihvatila suština poruke jednog govornog ili pisanog teksta. Niko nikada neće tvrditi da su logična analiza ili zakoni scene bez značaja za razumevanje *Britanikusa* od Rasina ili *Blagoveštenje Marije*.

### ***Morali smo da naučimo da vidimo...***

Paradoks: još uvek ima ljudi koji tvrde da proučavanje gramatike i stilistike filma šteti emociji koja dolazi od nekog filma. Ova se greška rađa od nesvesnog preziranja filma i neznanja intelektualnog rada.

Kao što nam teško i ozbiljno učenje pravila pisanog jezika dozvoljava da proniknemo u skrivenu lepotu *Britanikuma*, isto tako će na, i manje ozbiljno ali isto tako teško učenje pravila filmskog jezika dozvoliti da proniknemo u skrivene lepote *Građanina Kejna* ili *Andela greha*.

Poznavanje filmskih pravila će nam pomoći da malo pomalo otkrijemo u filmovima ono bogatstvo ideja i oblika koji su nedostupni neupućenima. Ono će uvećati našu radost zbog otkrovenja: harmonija slika, muzike, dijaloga i konstrukcije s službi jedne čovečanske poruke. Tim bolje ćemo znati da je film u staju da snimi nevidljivo: da nam skoro na opipljiv način otkrije razvoj jedne duše, njenu vrednost, njen pad ili trijumf. Ako je

„film sopstvenim metodama sposoban da izazove jaka uzbuđenja, treba da uđemo u njegovu tehniku da bismo ga shvatili”.

### ***... da naučimo da gledamo...***

U početku, 1895, film se zadovoljavao sa registrovanjem pokreta a naročito „savremenih događaja”. On je vrebao sve što se kreće. Alu uskoro je shvatio da može da uhvati i skrivenije pokrete, pokrete duše. I on se smelo bacio u analizu osećanja. Uhvaćen je pokret duše i otkriven na ekranu. „Ljudska duša počinje da peva na filmu”. „Ritam slika i kadenca njihove povezanosti postaju dirke na kojima najbolji scenaristi pokušavaju da izmame emotivne drhtaje”. I ljudska duša se predaje, prenosi, „i mnogobrojnim zracima prodire u dušu gledaoca.”

„Jedan revolver iz fijke se uzdiže do položaja ličnosti drame. Revolver u krušnom planu više nije revolver, to je ličnost-revolver, to jest želja ili kajanje zbog zločina, neuspeha, samoubistva. On je mračan kao iskušenje noći, sjajan kao odble sak priželjkivanog zlata, ćutljiv kao strast, grub, zdepast, težak, hladan, nepoverljiv, preteći. On ima karakter, običaje, uspomene, volju, dušu.” (Ž. Epsten)

### ***... da naučimo da biramo...***

Film treba da zauzme svoje mesto u životu kulturnog čoveka kao i literatura, muzika ili slikarstvo. On može da služi kao povod drugim umetnostima: ta mu osobina nije naročito značajna, ali je ne treba zanemarivati. On je jedan od organa za obaveštavanje i formiranje naroda celog sveta: spoljni razlog ali veoma važan. A pre svega on je izvanredno efikasno sredstvo za upoznavanje. On nam dozvoljava da upoznamo ljudsku dušu iz najrazličitijih aspekata. On je čvrsto vezan za svakodnevnu stvarnost. On je otvoren prozor u široki svet. On nam pomaže da pronađemo čoveka, koji je uvek isti na svim geografskim širinama, sa njegovom plemenitošću i potčinjenošću, sličan nama samima.

Ima on još i nešto više: film izražava duhovnost. Slika govori duhu: pod spoljnom ona ima skrivenu unutrašnju stranu. Ta skrivena strana ponekad poremeti spojnu stranu. „Film ima dušu” – i mi treba da je otkrijemo pomoću slike. Da bismo došli do tog otkrića, treba savršeno da poznamo izražajna sredstva koja su upotrebljena.

Film od gledaoca traži osećanje logike – a za uzvrat on ga u njemu razvija. Slike, radnja, tekst i muzika su znaci koji treba da budu rastumačeni. Pomoću njih mi pronalazimo život, osećanja, pouku. Filmska kultura je potrebna za pravilno tumačenje pri-zora koji nam se daje.

### *Odgovori na neke primedbe*

Da bismo zagospodarili dišom filma, treba apsolutno da vežbamo uz minimum gramatičke i logičke analize. Ovom intelektualnom gimnastikom se ne treba baviti jedino zato da bismo otkrili posle svakog krupnog plana, svake elipse ili totala njihova značenja, baš kao što ne tražimo nikakve dodatke podmetu ili prirodu kad čitamo neku knjigu. Njen cilj je da uvežba duh da malo-pomalo, nesvesno, po određenoj proceduri pronikne u duboki smisao dela. Ako čitalac knjige reaguje više nego gledalac filma, to je zato što je naučio da reaguje pomoću elementa analize koje je naučio u toku svoje mladosti. Pa ipak, premda smo toliko godina proveli u nastojanju da osposobimo naš razum da procenjuje i analizira pisane tekstove, mi smo vrlo često zaboravljamo ovo vežbanje kad je u pitanju film.

Film je, besumnje, rasonoda. Čita se takođe radi zabave, ali se suviše često zaboravlja da treba prvo naučiti da se čita, da se razume i rasuđuje, da bi se dostigla potpuna intelektualna rasonoda, nesvesno primenjujući znanje stečeno u toku duge prethodne pripreme.

Malo-pomalo naučićemo da uživamo u jednom filmskom delu, da izaberemo najbolje među njima.



Zašto poklanjamo toliko pažnje izboru kravate, haljine ili knjige, a kad se radi o filmu, skoro nikad ne mislimo da je potrebno i njega birati?

Zašto su najveći klevetnici filma uvek oni koji ga nikad ne gledaju i koji ga ocenjuju po jednom ili dva filma, koja se nisu čak trudili ni da izaberu, i koji su baš među najgorima?

Zašto se argumenti protiv filma izvlače iz malo preporučljivih filmova? Svakako, ne bi trebalo da bude loših filmova – baš kao što ne bi trebalo da bude ni loših knjiga. Pa ipak, knjige se izdaju i prodaju, a nikome ne pada na pamet da zbog toga osudi celu književnost.

Film, baš kao i književnost, može da bude deo naše kulture pod jednim uslovom: da se potrudimo da pokušamo prodreti u njega, a on će nas za to nagraditi predajući nam tajne koje će za nas biti stalni izvor prave intelektualne kulture.

### *POTREBA GRAMATIKE*

Mi smo se trudili da sakupimo u idućim stranicama elemente filmske gramatike. Druge su umetnosti starije i zbog toga vođene strogim i praktično nepromenljivim pravilima; tako nije sa „Bogom Limijerom”, starim samo nešto više od šezdeset godina. On je još daleko od svog punog razvoja; baš u ovom trenutku ga gledamo kako polako korača ka novom obliku: trećoj dimenziji. Ipak, to je jedina umetnost zbog koje čovek iz 1956. godine može da bude ponosan: poznaje je od rođenja i mogao je potpuno da oprati njen razvoj; gledao ju je prvo nemu, a zatim kako se ogleda sa rečima, kako osvaja svet, kako se interesuje za sve probleme, čak i najskrivenije. Besumnje, ona je još uvek u povojima, ali ih već cepa i „raste”, „koristeći se onim što su joj njeni umetnički preci doneli”.

U svom sadašnjem obliku, film je potčinjen izvesnim pravilima, možda ne nepromenljivim, ali koja se uglavnom nalaze u svim njegovim pojavama; ona su malo po malo stvorila zakon i upravljaju „umetnošću da se tačno prenesu ideje pokret-

nih slika koje stvaraju film!" (Dr. Rober Bataj). Ova nova umetnost je složena: u njoj se intimno prepliću muzička i slikarska kompozicija, da bi se stvorilo nešto manje ili više homogeno, čiji zakoni nisu još jasno utvrđeni.

Pokušaćemo da otkrijemo intimnu strukturu, način života i izražavanja „sedme umetnosti”.

„Pred ekranom, prethodno praznim, mi ćemo se diviti osnovnim vidovima: listu, ruci, vodi, uhu. Zatim: drvetu, telu, reci, licu. Zatim: vetru u lišću, hodu čoveka, toku reke, jednostavnim izrazima lica. Treba naći značenje izvesnog niza slika, kao što dete mora da pogodi, malo-pomalo, šta znače zvuci koje čuje.” (Rene Kler).

Naučićemo šta je „veliki” film: „Veliki film?”

„Muzika: po kristalima diša koje se sudaraju ili se traže, po harmoniji vizuelnog povratka, čak i po samom ćutanju;

„Slikarstvo i vajarstvo: po kompoziciji.”

„Arhitektura: po konstrukciji i po rasporedu.”

„Poezija: po dahu sna ukradenim iz duše bića i svari.

„I igra: po unutrašnjem ritmu koji se prenosi u dušu i iznosi je iz vas da bi je pomeša sa glumcima u drami.

„Sve se u njemu događa.”

„Veliki film? Evanđelje sutrašnjice. Most snova iz jedne epohe u drugu. Umetnost alhemičara, veliko delo za oči.” (Abel Gans).

## ANALIZA

Analizirati, to je: „Odrediti tačno cilj koji je imao autor i sredstva upotrebljena da bi se on postigao: istaći glavne ideje, a onda i sporedne koje se skupljaju ispod svake od njih, opravdati red kojim su one prikazane, položiti računa o odnosima i rečenicama; takav metod treba usvojiti da bi se osigurala njegova efikasnost.” (Ž. Dres – *Francuska kompozicija*).

U filmu je slika konkretno sredstvo da nam se nametne neka ideja. Naprimer, revolver koji nam se pokazuje nameće ideju

zločina koji će biti izvršen. Slike koje se nižu bude u nama više ideja, koje se povezuju da bi formirale jedno celovito delo; sporedne ideje doprinose da se rodi glavna ideja, koja mora na kraju da izdvoji od dela.

Rad na analizi se odnosi na:

TEMA: Šta se htelo izraziti?

IZBOR SREDSTAVA: Kako se u tome uspelo? Da li su ubedljiva obrazloženja koja su upotrebljena? Da li je postupak koji se primenjuje takav da može da nam nametne emocije i osećanja koja osećamo ili bi trebalo da ih osećamo, ili je upotrebljen bez razloga, samo da bi se, naprimer, pokazao virtuozičnost?

PLAN: Da li postoji u prikazanom filmu? Da li svaki od njegovih delova zauzima mesto koje odgovara važnosti uloge koju on treba da odigra u celini radnje? Da li je u rastućoj proporciji prema napredovanju radnje?

UVOD: Da li je dovoljno jasan i dobro prilagođen žanru prikazanog dela (jednostavan, ozbiljan, pompezan, burleskan, dugačak, sažet, tajanstven, itd.) i da li dobro ispunjava svoju ulogu izlaganja teme?

RAZVOJ: Da li je on stvarno izlaganje i diskusija zaključka? Da li su činjenice koje treba upoznati prikazane jasno i postupno? Da li smo sačuvali utisak stvarnosti? Da li su iskazani argumenti takve prirode da mogu da služe kao dokazi, sjedinjujući se postupnim redom ka pokazivanju jedne iste teze – i da li je poslednji od njih bio odlučujući? Da li su argumenti suprotni tezi potrebni, da bi nas, naprimer, skrenuli s pravog puta, zavarali, i da li doprinose razvoju radnje?

ZAKLJUČAK: Da li nas zadovoljava po izloženim argumentima, po našem sopstvenom poznavanju materije, prema poznatim zakonima (u svim oblastima)? Da li je emocija koja se javlja takva da može da spreči rasuđivanje? Da li smo se saživljivali sa filmom? Da li je efekat iznenađenja bio dobro udešen? Itd...

Da bi ostvario sve ove ciljeve, film se služi izvesnim postupkom koji je određen u *filmskoj gramatici*. Ona „proučava pravila koja vladaju u umetnosti vernog prenošenja ideja nizom pokretnih slika koje stvaraju film” (Betaj: *Filmska gramatika*)

### ROĐENE JEDNE UMETNOSTI

Teško je pripisivati mnogobrojnim producentima filmova očinstvo za razne elemente koji tokom odina, slažući se jedna na drugi, čine danas jedno neosporno umetničko jedinstvo.

Većina autora stavlja rođenje kinematografije kao „samostalne umetnosti” u vreme negde oko 1918. godine. Ranije se film ludirao po vašarima i vrlo često su se producenti zadovoljavali da ubrzanim ritmom snabdevalu vlasnike vašarišta kilometrima potrebne trake.

Međutim, malo-pomalo, iz tih mnogobrojnih obrtaja ručice izbija jedna novi i tajanstveni govor, sastavljen od slučajnih pronalazaka primenjivanih sa više ili manje sreće sve dok ne nađu pogodno značenje. „Lepota pokretnih slika, lagani i jasni načini prikazivanja ličnosti, njihovog postepenog izvlačenja iz senke, pažnja koja se poklanja oblicima, detaljima porodičnog života, nekom predmetu, životinji, ljudskom liku, tajanstveni jezik filma, uzbudljiva kompozicija svetla i senke, istina i poezija koje se sjedinjuju” (Bardeš i Brazijak) pojavili su se izgleda prvi put posle dvadeset godina rada.

Sintaksa ekrana, to jest „način da se, prekoračujući formule pozorišta, vide, čuju i prikažu scene”, nametala se tada zahvaljujući „postepenom otkriću” mnogobrojnih pronalazaka koje dugujemo prvim stvaraocima. Film takav kakav danas imamo, plod je dugog i mučnog istraživačkog rada prvih reditelja, a naročito Meliesa. „Njihova istraživanja, često delimična i loše usklađena, loše korišćena, poslužila su kao osnova za Grifitov rad, i kada je postavio kompletan sistem sredstava, koji će služiti kao vodič za mnogo godina, Grifit se koristio njihovim naporima i naročita mu je zasluga što ih je organizovao i oštro suprotstavio pozorišnoj tehnici.” (Bardeš i Brazijak).

Posle Prvog svetskog rata, film se obogaćuje novim i širokim rečnikom. Tehnika postaje gipkija u „prevođenju u slike ili u niz slika nejasnih ili tananih utisaka, koji su oblast slikara, muzičara i pesnika.” Velika imena kinematografije traže da u novoj umetnosti izraze ono što samo ona može da kaže i „između 1914. i 1918., godine mogli su se videti umetnici sa najstrožim kriterijumom kako joj odaju poštovanje i smatraju je za umetnost po mogućnostima ravnu onim umetnostima o čijem se rangu ne diskutuje.”

„Govorni” film je sve poremetio. Reč je unela u film novi način izražavanja. „Svet šumova i zvučna atmosfera koja prati svako od naših vizuelnih primanja, postali su zahvaljujući ovom izumu prevodljivi; filmu je dat novi smisao; zvučna temperatura koja daje svoj krug toplote svakom od naših stanja, nevidljivo praćenje života, ili suptilni šum tišine, sve to veselje tako bogato, tako plodno šumovima, - kakva divna stvar!” (Bardeš i Brazijak). Ali isto tako, kakvo olakšavajuće rešenje!

Mnogi producenti su se prihvatili pre svega unosnih dela, makar žrtvovali kvalitet, a stvaranje dobrih filmova, ostalo je briga samo nekoliko istraživača koji su surovo branili mesto tako teško zauzeto. Danas je film „postao internacionalna kuhinja”. On ima „poštenu sintaksičku mešavinu različitih sredstava izražavanja, koja se nalaze svugde u odgovarajućim proporcijama i koja odgovara svima sadržajima”.

Treća dimenzija je tako isto dala svoj prilog zgradi sazidanoj pre 50 godina. Ona traži svoju put u atmosferi nepoverenja. Tehnička sredstva koja postoje i koja će tek doći, ako budu dobro shvaćena i upotrebljena sa punim poznavanjem, zajedno ili odvojeno, daće virtuoznosti ove mlade umetnosti značajnu skalu sredstava za istraživanje sveta i ljudske duše.

Prevod s francuskog: Ksenija Veljković

Žos Rože, *Flimska gramatika*, Jugoslovenska kinoteka, 1960.

## MALI REČNIK OSNOVNIH POJMOVA FILMA

### **Filmska traka**

Celuloidna traja premazana osetljivom emulzijom: 8 mm, 16 mm, 35 mm.

### **Filmska tema**

Ono o čemu film govori. Predmet o kojem film govori.

### **Ideja filmskog dela**

Ono što je autor filma hteo da kaže filmom. Poruka dela.

### **Filmska gramatika**

„Proučava pravila koja vladaju u umetnosti vernog prenošenja ideja nizom pokretnih slika koje stvaraju film”  
(Bataj: *Filmska gramatika*)

### **Sastavne jedinice filma:**

(Analogno podeli književnog dela na delove, periode, rečenice i reči – Ježi Plaževski, *Jezik filma*)

### **Kvadrat**

Najmanja statička jedinica, isečak osvetljene trake (24 kvadrata eksponira kamera u 1 sekundi, i tako snima prirodan pokret – prim. R.L.)

### **Kadar**

(Fr. *Le Cadre*, okvir – prim. R.L.)

Najmanja dinamička jedinica, isečak trake između dva montažna reza, spoja.

## Scena

Odsečak filma sastavljen od nekoliko, ili desetak, kadrova koji se ističu jedinstvom mesta i vremena.

## Sekvenca

Deo filma sastavljen od nekoliko, ili desetak, scena koji se ističe jedinstvom radnje, iako je najčešće lišen jedinstva mesta i vremena.

## Film

Kompoziciona celina završena i potpisana od reditelja.

## Plan

(po Žos Rožeu, *Gramatika filma*)

Plan je sinonim za *sliku – reč*.

Plan je predstavljanje misli slikom.

On daje manje ili više široku sliku o nekoj sceni prema ideji koju bi trebalo da izrazi ili prema predmetu ili osobi na koju valja da privuče pažnju.

On može da predstavlja:

*Jednostavnu misao*: ulicu.

*Ili složenu*: veliki bulevar prekriven snegom, po kojem se kreće mnoštvo ljudi i vozila – mesto: zimi u velikom gradu.

*Ili statičnu*: praznu ulicu.

*Ili dinamičnu*: vrlo živu ulicu, po kojoj jedna osoba progoni dugu.

On može da stvori različita osećanja: strah, moru, razaranja, smeh...

*Od prikazane slike i načina kako je prikazana rađa se ideja koju hoće reditelj* (podvukao R.L.).

Planovi se nadovezuju jedan na drugi, da bi izazvali niz misli koje stvaraju film.

Plan ima jedno prvenstvo nad rečju. Reč je apstraktna i apeluje na maštu, koja mora sebi da predstavi misao koju sadrži. Plan je relativno konkretan, jer nam daje direktno „sliku” ideje.

„Objasniti čoveka prirodom gde živi, u određenom vremenu, njegovom zemljom, kućom, enterijerom, komforom, odećom, osobama s kojima je u dodiru, predmetima kojima se služi, licima koja voli ili mrzi” (Rože ne navodi izvor – prim. R.L.).

Planovi mogu da ispune sve funkcije reči u jednoj rečenici. Oni se mogu uporediti s priložima koji određuju prirodu misli, odgovarajući na niz pitanja koja bi se mogla postaviti.

### **Kadriranje**

Kadriranje se sastoji u isticanju glavnog predmeta u okviru koji sačinjavaju ivice slike. Važna stvar ili osoba postavlja se jasno u odnosu na ivice slike, čuvajući harmoničnu ravnotežu svih elemenata koji se istovremeno pojavljuju, ne odvrćajući pažnju gledalaca.

### **Veličina plana**

Veličina plana ustanovljava se prema veličini glavnog predmeta u odnosu na ivice slike.

### **Opis plana – total**

Odgovara na pitanje – *Gde?*

Prilog za mesto, i ponekad za vreme, opšti plan daje opšti okvir radnje. To je čas geografska karta, čas ogromna panorama ili izgled snimljen iz aviona, ili pejzaž iz planine ili iz ravnice (uporedite: total u vestern - filmovima)

### **Srednje-opšti plan**

Odgovara na pitanje – *Gde? Kada? Kako?*

Njime se ističe dekor radnje. On nam daje okvir radnje s *njenim ambijentom*. Ambijent će se stvoriti, na primer, vojnim defileom, noćnim slavljem, banketom...



### **Srednji plan**

Odgovara na pitanje – *Gde? Ko?*

Srednji plan skuplja ličnosti u dekoru gde se raspoznaju detalji. On nam predstavlja glumca aktivno, nezavisno od dekora koji nam je poznat iz opšteg plana. On stvara ljudsku atmosferu.

### **Srednje-krupni plan (AMERIKEN)**

Odgovara na pitanje – *Šta rade? Zašto?*

Srednje-krupni plan napušta grupu glumaca da bi nam prikazao najviše četiri lika u kadru. On ih izdvaja da bi ih uveo u radnju, dozvoljava nam da ih bliže upoznamo, da vidimo opštu liniju njihove igre i da procenimo njihove stavove. On će nam se, recimo, pokazati savršeno opravdanim, kada nam pokazuje besglumaca koji se izražava naglim pokretom ruku i donjeg dela tela (uporedite: *ameriken* u *vesternu!*)

### **Krupni plan**

U krupnom planu glava glumca pokriva celo platno. Njegovo lice nam je potpuno izloženo, i po njegovim crtama i očima možemo pročitati šta njegov mozak misli, intimne i duboke reakcije njegove duše. On nam se približava, gotovo da nas dodirne, da nam se ispovedi i izloži svoja osećanja. Mi opštimo s njim, mi smo mu sasvim bliski. Krupni plan se naročito primenjuje u psihološkim dramama, koje se ispoljavaju pre svega na licu (uporedite: Bergman, *Lice u lice*).

Progresivna upotreba planova na filmu bi trebalo da bude u skladu s razvojem dramske radnje. „Može se primetiti da u dramskom filmu srednji i krupni planovi postaju sve brojniji ukoliko se zbivanje približava raspletu. To je zato što akcija raste.” (Ž. Š. Partije i R. P. Deplank: *Iza ekrana*).

## *POKRETI KAMERE*

Film je dinamička umetnost. Bez kinesteziije nema filma. Pokret je suština filma. *Bioskop*, grčka reč, znači „život gledati”.

### **Panorama**

To je kruženje kamerom koja može da se obrće u svim pravcima oko svoje ose (uporedite: panorame u vesternima).

### **Vožnja - far**

Kamera se pokreće za vreme snimanja zajedno sa svojim stativom.

### **Panorama u vožnji**

Kamera kruži na svom stativu dok se kreće na kolicima.

### **Zum - plus**

Pokret objektivom u kome privlačimo neku ličnost kao u dvogledu.

### **Zum – minus**

Prostor vidnog polja se širi. Ličnost u prostoru. Oba pokreta objektivna često se upotrebljavaju na televiziji.

## *UGLOVI SNIMANJA*

Ugao snimanja i način kadriranja određuju stil režije.

### **Gornji rakurs**

Kamera je smeštena na nivo višem od predmeta ili ličnosti koje snima. Ovaj ugao snimanja smanjuje, spljoštava ličnost ili predmet jače ili slabije, prema zahtevima režije ("ptičija perspektiva")

### **Donji rakurs**

Kamera je smeštena niže od predmeta koji snima. Ovaj ugao snimanja, „žablja perspektiva”, povećava značaj ličnosti li predmeta.

### **Normalni rakurs**

Kamera postavljena u prirodan odnos prema predmetu snimanja. Daje objektivnu sliku predmeta i ljudi koje snima.

### **Dvostruka ekspozicija**

Na glavnoj slici je utisnuta druga, providna slika. Melijes je 1906. slučajno pronašao *dvostruku ekspoziciju*. „Njegov snimatelj je eksponirao dva puta na istoj traci različite slike, i posle razvijanja filma Melijes je otkrio da se vrlo jasno vide obe snimljene slike. Tako se rodila dvostruka ekspozicija.” (A. Bertoni: *Esej o filmskoj gramatici*)

### **Interpunkcija filma**

Otamnjenje – zatamnjenje – pretapanje – rez – trikovi.

### **Filmske vrste i žanrovi**

Zavise od tema i ideja koje režiseri ostvaruju.

### **Stil filma**

Određuje reditelj uglovima snimanja i načinom kadriranja.

Radoslav Lazić, *Traktat o filmskoj režiji*, str. 263-267.

## O AUTORU ZBORNIKA



LAZIĆ, Radoslav je srpski reditelj, estetičar i dramski pedagog. Rođen je u Sanskom Mostu 13. 9. 1939. godine. gimnaziju i potom studije na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju završio u Beogradu, gde je diplomirao režiju u klasi prof. Vjekoslava Afrića, 1964. godine. Uporedo je studirao istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Postdiplomske studije iz oblasti teatrologije apsolvirao je na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Specijalističke studije završio na

Université, Paris VII, Diplome d'Etudes approfondies (1981.) i Diplôme doctorat de 3<sup>e</sup> cycle (1984.) iz oblasti Etudes techniques et estétiques du Théâtre. Doktorsku disertaciju *Jugoslovenska dramska režija, 1918.-1991., Teorija i istorija, praksa, propedeutika* odbranio na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu 1993. Kao pozorišni reditelj režirao oko 50 dramskih predstava na scenama Beograda, Zagreba, Novog Sada, Subotice, Niša, Banja Luke, Varaždina, Kumanova, Leskovca, Zrenjanina, Sombora, Vršca, Pančeva. Režirao prvo izvođenje Sterije na sceni Državnog teatra Tirgu-Mureš u Rumuniji. Kao pristalica multimedijalne orijentacije, režirao je na televiziji, radiju i filmu, te za scenu lutkarskog teatra.

Od 1976. godine bavi se pedagoškim radom na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, najpre kao umetnički saradnik za predmet režija, a od 1984. godine kao predavač za predmet Istorija i estetika režije u svim medijima, naime, u pozorištu, na filmu, radiju i televiziji). Od 1977. godine stalni je saradnik, a potom i urednik časopisa za pozorišnu umetnost *Scena*, kao i urednik rubrike *RTV-estetika* u časopisu *RTV-teorija i praksa*. Saradnik je mnogih časopisa u zemlji i inostranstvu, gde objavljuje rezultate svojih estetičkih istraživanja u oblasti pozorišne,

filmske, radijske, televizijske, operске i lutkarske režije, njene istorije i estetike. Lazićevi radovi prevedeni su na više evropskih jezika. Saradnik stručnih domaćih i svetskih enciklopedija.

Autor, proređivač, urednik ili priređivač je sledećih knjiga: *Estetika modernog teatra (koautor sa Dušanom Rnjakom)* 1976; *Kultura režije*, 1984; *Dramska režija*, 1985; *Traktat o režiji*, 1987; *Pariska theatralia*, 1988; *Traktat o filmskoj režiji*, 1988; *Fenomen režija*, 1989; *Rasprava o filmskoj režiji*, 1991; *Traktat o lutkarskoj režiji*, 1991; *Svet režije*, 1992; *Hermeneutika režije*, 1993; *Rečnik dramske režije*, 1996; *Jugoslovenska dramska režija*, 1996; *Estetika TV režije*, 1997; *Teatrološki brevijar*, 1998; *Estetsko doživljavanje teatra*, 1999; *Estetika operске režije I, II*, 2000; *Nušićev teatar komike*, 2002; *Estetika lutkarstva*, 2002, *Umetnost rediteljstva*, 2003; *Filozofija pozorišta*, 2004; *Svetsko lutkarstvo*, 2004, *O glumi i režiji. Razgovori s Plešom*, 2005; *Knjiga režije. Bojanov „Dundo”*, 2005; *Japanski klasični teatar. 12 No drama*, 2006; *Dijalozi o režiji. Od Stanislavskog do Grotovskog*, 2007; *Nušićev teatar za decu*, 2007; *Kultura lutkarstva*, 2007; *Umetnost lutkarstva*, 2007, *Propedeutika lutkarstva*, 2007; *Magija lutkarstva*, 2007; *Daske koje život znače*, 2007; *Estetika radiofonske režije*, 2008; *Teatar – život dvočasovni*, 2008; *Traktat o glumi*, 2008; *Traktat o scenografiji i kostimografiji*, 2009; *Biti glumac*, 2009; *Sara Bernar, Umetnost teatra*, 2009; *Aleksandar Saša Petrović*, 2010; *Pozorišno slikarstvo*, 2010; *Lutkarski Theatrum Mundi*, 2010; *Savremena dramska režija*, 2011; *Režija filmske animacije*, 2012, *Veselo pozorje “Kalamandarija,,*, 2012, *Biti reditelj*, 2012; *Bitirežiser* 2012.

Radoslav Lazić je autor oko 50 zbornika i tematskih brojeva časopisa posvećenih umetnosti pozorišta, filma, radija i televizije, u kojima je naglasak na režiji, na istraživanju fenomena režije, estetskih procesa rediteljske umetnosti u sinhronim traganjima za estetikom režije, njene teorije, istorije i propedeutike. Dobitnik je nagrade Akademije za pozorište, film, radio i televiziju (1964) za svoj umetnički rad, naime, režiju, a za režiju predstave *Tri sestre* A. P. Čehova, subotičkog Narodnog pozo-

rišta na XX susretu vojvođanskih pozorišta Pohvalu (1970). Dobitnik je Povelje za saradnju i doprinos u ostvarivanju istraživačkih projekata Zavoda za proučavanje kulturnog razvitka Srbije i Povelje filmskog časopisa Sineast, 1988.

Radoslav Lazić je držao predavanja na univerzitetima u Parizu, Beogradu, Zagrebu, Ljubljani Sarajevu, Osijeku, Banja Luci, Cetinju, Novom Sadu, Teheranu, Rotenburgu, iz oblasti istorije i estetike režije. Član je stručnih žirija, udruženja književnika, dramskih umetnika, i međunarodnih asocijacija SIBMAS, FIRT, AICET, počasni član UNIMA i ASSITEJ. U novosadskom Prometeju, uređivao Biblioteku dramskih umetnosti (pozorište, film, radio, televizija, video), koju sada uređuje kao Autorska izdanja u Beogradu, gde objavljuje temeljna dela iz istorije, teorije i estetike dramskih umetnosti (Apija, Arto, Stanislavski, Tarkovski, Bergman, Grotovski, itd.). U Autorskim izdanjima objavljuju se dela iz sopstvene teatrološke, filmološke i estetičke istraživačke laboratorije. Autor posebnu pažnju posvećuje antologijama, hrestomatijama i zbornicima kao sintezama u panorami savremenih i klasičnih dela iz estetike, istorije i teorije dramskih umetnosti.

Osnovu naučno-istraživačkog rada Radoslava Lazića predstavlja *Jugoslovenska dramska režija / (1918 – 1991) / Teorija i istorija, praksa, propedeutika*, zajedno sa *Rečnikom dramske režije*, imenikom osnovnih pojmova dramske režije. Ostali delovi njegovog istraživanja se organski nadovezuju na njih i predstavljaju otvorenu celinu istraživanja po načelu Work in Progress, dela u nastajanju.

Dobitnik internacionalne nagrade za životno delo „Mali Princ” za izuzetan doprinos razvoju kulture i scenske umetnosti za decu na XII Međunarodnom festivalu pozorišta za decu, Subotica, 2004. Dobitnik nagrade za sveukupni doprinos razvoju lutkarstva u Srbiji, 2008. i dobitnik Međunarodne nagrade za doprinos razvoju dramskog odgoja, Mostar, 2009; dobitnik priznanja za desetogodišnji doprinos razvoju Lut-festa, Istočno Sarajevo, 2009, kao i Povelje “Zlatna anima” za životno delo, Lut.fest Ist. Sarajevo, 2012.

## SADRŽAJ

<i>Rita Fleis</i> BREVIJAR PROPEDEUTIKE FILMSKE REŽIJE .....	4
<i>EDITORIAL</i> <i>Radoslav LAZIĆ</i> KAKO, ZAŠTO, ČEMU BITI REŽISER .....	5
<i>U V O D</i> <i>Radoslav LAZIĆ</i> O STRUČNOM VASPITANJU I OBRAZOVANJU FILMSKIH REDITELJA .....	8
<i>Sergej M. EJZENŠTEJN</i> KAKO SAM POSTAO REDITELJ .....	18
<i>Andžej VAJDA</i> DRAMA REŽIJE .....	28
<i>Elija KAZAN</i> ŠTA SVE TREBA DA ZNATE MLADI LJUDI .....	38
<i>Ingmar BERGMAN</i> ŠTO JE FILMSKA REŽIJA .....	43
<i>Sergej. A. GERASIMOV</i> VASPITANJE FILMSKOG REŽISERA .....	47
<i>Aleksandar Saša PETROVIĆ</i> ŠKOLOVANJE FILMSKIH REDITELJA .....	51
<i>Andrej TARKOVSKI</i> ZAMISAO I NJENA REALIZACIJA .....	57
<i>Žos ROŽE</i> GRAMATIKA FILMA .....	61
<i>Radoslav LAZIĆ</i> MALI REČNIK OSNOVNIH POJMOVA FILMA .....	70
<i>O AUTORU ZBORNIKA</i> .....	76

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

791.634(082.2)

791.633-051(082.2)

BITI režiser : brevijar dramskog  
vaspitanja i obrazovanja : filmska režija /  
[priređio] Radoslav Lazić. - Beograd : R.  
Lazić, 2012 (Beograd : Foto futura). - 80  
str. ; 21 cm. - (Biblioteka dramskih  
umetnosti)

Tiraž 500. - Str. 70-75: Mali rečnik osnovnih  
pojmovâ filma / Radoslav Lazić. - O autoru  
zbornika: str. 76-79. - Napomene i  
bibliografske reference uz tekst.

ISBN 978-86-84283-39-1 (R. Lazi?)

1. Лазић Радослав [уредник] [аутор додатног  
текста] [издавач], 1939-

а) Филмска режија б) Филмски режисери  
COBISS.SR-ID 193370892