



**FOVIT** - VIRTUELNI CENTAR ZA **FO**TO-**VI**DEO **TE**HNIKE

UDRUŽENJE GRAĐANA "NEZAVISNA OMLADINSKA  
ORGANIZACIJA RUME"

# TEORIJA I TEHNOLOGIJA FILMA ZA POČETNIKE

- priručnik -

Autor: Miloš Dražić

Ruma, 2009.

## 01. KRATKA ISTORIJA FILMA

### 01.1. PERIODIZACIJA FILMA

Do 1895	- Predistorija
1895-1909	- Preteče
1909-1925	- Pioniri
1925-1941	- I - Rana moderna
1941-1960	- II - Srednja moderna
1960-1978	- III - Kasna moderna
1978-1993	- Postmoderna
1993-	- Faza dekadencije

Prva zvanična filmska projekcija se održala 28.12.1895. u Parizu zahvaljujući braći Limijer. Oni su sami snimali, razvijali i projektovali filmove. Do pojave ton-filma, nemi film je uvek bio praćen nekom muzikom, koja je prilikom projekcije izvođena u sali. Žorž Milijes u film uvodi glumce, mizanscen, šminku. Na filmu on prikazuje razne mađioničarske trikove i fizičke iluzije. Filmski jezik je kod njega još na nuli, kamera je statična. Braća Limijer i Ž. Milijes su preteče filmskog jezika u stvaranju filmske umetnosti.

Godine 1909. u Parizu je održan kongres proizvođača i distributera radi standarda i tržišta. Dolazi do dogovora da se prave dugometražni igrani filmovi. Zbog raznih svađa u toku zasedanja, dobio je naziv "kongres budala". U dobu pionira (1909-1925) pojavljuju se Dejvid Grifit, Slepstik komedija, Francuska filmska anavarda, Nemački ekspresionizam. Godine 1925. pojavljuje se prvo remek delo - "Oklopnjača Potemkin" Sergeja Enzenštejna.

Filmska moderna (1925-1978) ili moderna klasika prilagođava film gledaocu, oslobađa se teatarske ukočenosti i ima tri faze: Rana moderna (1925-1941), najpoznatiji film je "Građanin Kejn" Orsona Velsa iz 1941; Srednja moderna (1941-1960), najpoznatiji film je "Do poslednjeg daha" Žan Lik Godara iz 1960; Kasna moderna (1960-1978); završava se pojavom "Ratova zvezda" Džordža Lukasa iz 1978. Film se vraća na komercijalne staze.

Postmoderna (1978-1993) je okarakterisana kompilacijama, kopiranjem, pozajmljivanjem.

Faza deklinacije od 1993. Dolazi do opadanja umetničke i autorske vrednosti filma. Među najznačajnijim rediteljima su Kventin Tarantino, Pedro Almodovar...

### 01.1. PRETEČE FILMA

**Žorž Milijes** uvodi potpuni iluzioizam koji najviše privlači publiku (i dan danas), mizanscen (siže i scenario), storibord. Patentira filmske trikove. Njegovi filmovi obično u imenu sadrže reč "put": "Put na Mesec", "Put u središte Zemlje", "Put u nemoguće", "Gumena glava". Uglavnom on lično igra u svojim filmovima. Dosta koristi duple ekspozicije, zatamljenja, maske. Od 1912. polako mu opada slava i na kraju totalno propada, postaje prosjak.

Najvažnije pojave u pretečama su:

Nagoveštaj montaže koja će biti osnova estetike nemog filma. Iz tog vremena je poznata **Brajtonska škola** koju propagiraju dvojica Engleza: Džems Vilijamson i Džordž Albert Smit. Oni koriste krupni plan i montažu. Njihovi filmovi su: "Veslačka regata", "Oponašanje filmskog žurnala", "Veliki zalogaj".

**Edvin Porter**, američki mehaničar, dolazi da radi u Edisonov studio kao snimatelj. Lagano počinje da razvija neku vrstu montaže. Ustanovljava realističan prikaz i od tada se američki film odlikuje težnjom ka realizmu i pripovedanju. Njegovi filmovi: "Život američkog vatrogasca", "Velika pljačka voza".

Godine 1908. u Parizu je formirano preduzeće "**Film D' Art**". Imalo je za cilj da bioskope privuče i sofisticiranu publiku. Sadržaj filmova je rekonstrukcija francuske istorije i ekranizacija dela uglednih pisaca. Uspeli su da privuku i intelektualce, i poznate glumce, pisce, kompozitore, slikare i snobove tog vremena. Prvi uspeli film je bio "Ubistvo vojvode od Giza" koji je rekonstruisao istorijski detalj iz Vartolomejske noći (1572). Ipak nisu razvili filmski jezik. Taj pokret je trajao do 1912.

### 01.2. DANSKI I ITALIJANSKI FILM U DOBA PIONIRA

Danski film tog vremena se zove Salonska melodrama, sa sadržajem ljubavne i erotske tematike. Takvi filmovi su se sami po sebi dobro prodavali. Tada prvi put dolazi do stvaranja filmskih zvezda, u početku seksipilnih žena zavodnica. Poznata je Asta Nilsen, glumica, i Vanderman Psilander, glumac.

Tada takođe dolazi do pojave žanrovskih reditelja i reditelja koji opslužuju arogantne filmske zvezde. Poznati reditelji su: Karl Teodor Drajer, Daglas Sirk, Lars Fon Trir, Urban Gard.

Godine 1917. dolazi do ekonomskog kraha danskog filma i većina stvaralaca ide u Nemačku i Švedsku.

Italijanski film pokazuje i buđenje filmske tehnike. Javlja se novi žanr, **peplum**. To je istorijski spektakl koji je tematikom vezan za antičku Grčku i Rim, a kasnije se uzima i mlađa istorija (Napoleon).

Poznati peplumi od 1908. do 1914. su: "Poslednji dani Pompeje", "Pad Troje", "Kvo Vadis", "Antonio i Kleopatra". Najveći uspeh je imao film "Kabirija". To je tipična spektakl akcija sa izmišljenim likovima.

Tada se uvodi veštačka rasveta i pokretna kamera što pozitivno utiče na dalji razvoj tehnologije filma. Javlja se i drugi žanr, **kult diva**, operne pevačice i filmske glumice: Lida Boreli (atraktivna glumica), Frančeska Bertini (karakterna glumica), Pina Menikeli (fatalna žena).

Javlja se filmski pravac **verizam**, koji potencira približavanje realizmu. Verizam prikazuje klasni sukob aristokratije i sirotinje. Poznati film verizma je "Izgubljena u tami".

### 01.3. DEJVID VORK GRIFIT - najznačajniji pionir

On i Enzenštejn su glavni potporni stubovi filma u početku stvaranja. Enzenštejn je rekao: "Ako Grifit duguje sve Dikensu, onda mi sve dugujemo Grifitu".

Počinje kao scenarista kod Edisona, potom malo glumi, a od 1908. počinje da režira. Od 1908. do 1914. režira preko 400 kratkih filmova inspirisan svetskim književnicima: Tolstojem, Mopasanom, Šekspirom, Dikensom... To mu pomaže da dođe do osnova filmskog jezika a to je naracija, dobra priča + dobar zaplet.

Poznajući glumački zanat on dosta dobro sarađuje sa glumcima, što se dobro odražava na film.

Dolazi do ideje krupnog plana da bi bolje oslikao emociju. To je radio na dva načina: kamera putuje i rezom. Rez je osnovno sredstvo filmskog jezika. Kroz monažu se definišu: Filmski prostor, Filmsko vreme, Filmska gluma, Filmski ritam. Grifit je često koristio Iris blendu (krug koji se sužava-širi).

Dramaturgija je uvek bila u formi "spas u zadnji čas" što diže tenziju kod gledaoca. Prvi put primenjuje Paralelnu montažu.

Grifitovi igrani filmovi:

- 1913. "Judita iz Betulije"
- 1915. "Rađanje jedne nacije"
- 1916. "Netrpeljivost"
- 1919. "Slomljeni cvetovi"
- 1920. "Dole na istoku"
- 1925. "Zar život nije lep"
- 1930. "Abraham Linkon"
- 1931. "Borba"

Dva najbitnija filma su mu "Rađanje jedne nacije" i "Netrpeljivost".

U "Rađanju jedne nacije" prikazuje se agonija juga da bi jedna nacija mogla da se rodi, građanski rat 1861. zbog ukidanja ropstva. Grifit je bio južnjak koji je odrastao i vaspitavan u tradiciji tipične američke južnjačke porodice. Sam film otkriva veliki uticaj Tolstojevog romana "Rat i Mir". Prikazan je život dve porodice (sever - jug) u obnovi posle rata, kroz retroaktivno vraćanje u prošlost. Zato vreme masovne borbe su bile fenomenalno odrađene.

Za "Netrpeljivost" je dobio silne pohvale za snagu izraza, ali je bio jako kritikovan zbog priklanjanja KKK. Film je u društvu izazvao veliki lanac nasilja, film čak je imao radni naslov "Clans Man". U filmu kroz četiri vremenski nezavisne priče govori o nasilju: pad Vavilona u VI veku p.n.e, Hristovo raspeće, Vartolomejska noć XVI vek, savremena priča o radniku koji je nevino optužen. Radnja se odvija kao četiri paralelne priče koje se polako ubrzavaju.

Grifitove teme su večne: borbe između dobra i zla. Dobio je Oskara za životno delo, a potom umire potpuno zaboravljen 1948.

### 01.4. ZLATNO DOBA ŠVEDSKOG FILMA

**Viktor Šestrem**, reditelj koji počinje kao pozorišni glumac. Godine 1912. debituje na filmu doveden od producenta Magnusona. Između 1912. i 1915. pravi 30 filmova koji su bili pod uticajem danske salonske škole. Godine 1916. režira film "Terije Vigen", o mornaru koji se bori za preživljavanje svoje porodice, ali ga Englezi hapse i porodica mu umire; 1918. i 1919. pravi dva filma inspirisan romanom "Jerusalim", to su filmovi "Igmarovi sinovi" i "Karim-Igmarova kći"; 1920. snima remek delo "Kočijaš"; 1922. odlazi u Holivud i tamo nastavlja sa radom, tamo snima i svoj najbolji film "Divlje Jagode" sa Ingrid Bergman.

**Moric Stiler**, reditelj koga takođe na film dovodi producent Magnuson. Bio je pod uticajem Grifita u početku i 1912. snima film "Crne maske". Kasnije se usmerava ka salonskoj komediji i tu se pronalazi. Godine 1920. snima "Erotikon", priču o bračnom petouglu, u kojoj prikazuje žene kao jači pol. Stiler se služi dinamičnom naracijom, pokretnom kamerom i brzom montažom. Stavlja se na službu Greti Garbo, koju diže do zvezda i odvodi je u Holivud. On tamo doživljava neuspeh, G.G. ga ostavlja i doživljava blistavu karijeru.

### 01.5. SLEPSTIK KOMEDIJA

Slepstik je naziv za nemu američku komediju, u kojoj je zastupljen geg, pantomima i prenaplašeni scenski pokret. Počeci datiraju od prve decenije XX veka. Sam naziv slepstik potiče od zvučnog efekta (udarac drveta o drvo) kojim su u pozorištu pocrtavani neki gegovi.

Na slepstik dosta uticaja ima francuski komičar Maks Linder, koji još pre Čaplina i Seneta pravi ovakve komedije. Njegov junak je bio kicoš koji stalno juri za lepim i lagodnim životom. Zahvaljujući I svetskom ratu u Evropi Amerikanci preuzimaju vođstvo u komediji.

**Mak Senet** je prvi autentični filmski stvaralac u ovom žanru. Pre rada na filmu bio je klovn u kabareu. Godine 1912. formira Kiston studio, koji je bio osnova kasnijem Paramauntu. Pored glume i režije bavio se i produkcijom. Davao je pečat komediji u procesu montaže, gde je bio odličan. Uveo je u filmsku komediju vrhunac razaralačke orgije-borbu sa tortama. Bio je veliki improvizator, kreirao je geg. Otkrio je Čarlija Čaplina. Živeo je od 1880. do 1960.

Slepstik komedija se deli na: englesku (P. Selers, Monti Pajton), američko-jevrejsku (Č. Čaplin, Braća Marks, Džeri Luis) i irsku (M. Senet, Baster Kiton, Red Sketon).

#### 01.5.1. MAKS LINDER

Francuski komičar (1885-1925) koji je bio začetnik burleske. Ima veliki uticaj na razvoj slepstika i preteča je Čaplinovog humora. Negovao je elegantan stil komedije, nije se bavio improvizacijom već je sve detalje proučavao unapred. Kod njega nema socijalne aluzije kao kod Čaplina. Prototip njegovog junaka je: uredan, lepo odeven i veliki švaler. Naziva ga Maks. Njegovi filmovi podsećaju na novele Mopasana. Tu dosta ima jurnjave, padanja... Ponekad ima ironije i malo zlobe. Počeo je na filmu 1905. i bio je kralj komedije do 1913.

#### 01.5.2. ČARLI ČAPLIN

Sin glumice i alhoholičara. Nastupao je od malena sa majkom u varijeteu, putujućem pozorištu. Godine 1912. na turneji po Americi otkriva ga Mek Senet i već 1914. počinje da radi u Kistonovom studiju. Stalno eksperimentiše i tako pronalazi svoj imidž - skitnica, duševno deklasirana jedinka, marginalac. Bio je lik otmene barabe. Iz godine u godinu menja produkcijske kuće, težeći boljem, stalno usavršavajući svoj lik. Daje svom liku ime Šarlo.

Godine 1918. snima vrhunac svog kratkog filma – "Emigrant"; 1921. snima dugometražni film "Mališan". Iz filma u film sve je detaljniji i vrlo proračunato prilazi novom snimanju. Godine 1925. snima film "Potera za zlatom", 1927. snima "Cirkus". Od 1931. snima zvučne filmove – "Svetlosti velegrada", "Moderna vremena", "Veliki diktator", "Gospodin Verdu".

Posle II svetskog rata lagano se gubi lik Šarla lutalice. Snima filmove "Svetlosti pozornice" i "Kralj u Njujorku". Bio je progнан iz Amerike zbog simpatija prema SSSR-u bez prava na povratak. Odlazi u Švedsku gde živi do smrti.

#### 01.5.3. BASTER KITON

Od svoje treće godine je ušao u posao, nastupao je sa porodicom u putujućem pozorištu. Godine 1917. počinje kao epizodista i lagano formira svoj lik Kameno Lice. Godine 1919. postaje zvezda.

Od 1922. radi srednjemetražne filmove, a 1923. snima svoj prvi dugometražni film "Tri životna doba" koji je bio parodija na Grifitovu "Netrpeljivost". Do 1926. glumi i režira sledeće filmove: "Naše gostoprinstvo", "Baster detektiv", "Navigator", "Sedma sreća", "Na zapad", "Bakster kao bokser"; 1927. snima film "General".

Pojava zvučnog filma i njegova bolest, alkoholizam, ga udaljavaju sve više sa platna. Posle II svetskog rata radi kao klovn u Merdanu, ili dobija po neku epizodnu ulogu (kod Č. Čaplina).

On je uvek bio Kameno Lice – lice koje se ne smeje. Ima skroman kostim, mehaničke pokrete... Jedan otužen lik koji uvek u finalu eksplodira i izbacuje revolt.

Vrlo dobro koristi filmski jezik kroz narativnu i ritmičku montažu i kroz ubacivanje radnje u ambijent.

## 01.6. EKSPRESIONIZAM U NEMAČKOJ

Prva polovina XX veka u Evropi je pokrivena avangardnom umetnošću. Ekspresionizam je prva faza nemačke filmske avangarde. Posle Ekspresionizma dolazi Kameršpil film.

Sama reč ekspresija znači izražajnost. Počeci datiraju iz 1903. a završava se 1933. dolaskom Hitlera na vlast. Zreli period nemačkog Ekspresionizma je od 1919. do 1924. godine.

Osnovne karakteristike Ekspresionizma su:

- Prikazivanje čovekovog duševnog stanja spoljnim izražajnim sredstvima. Nemački Ekspresionizam se zasniva na stanjima iz podsvesti, strahu, ljubavi, mržnji.

- Uticaj teatra na film. Maks Rajndhard – pozorišni reditelj koji predaje filmsku režiju.

- Ide se u susret avangardnoj umetnosti.

- Glad za istraživanjem unutrašnje-spoljašnje stvarnosti i samih medija. Donekle i bežanje od stvarnosti i indirektno suočavanje sa njom.

Scenografija u filmovima je pod velikim uticajem kubizma i koristi se low key svetlo. Glumci preneglašavaju glumu i šminku. Radnje su obično vezane za odnose moćnika i ljudi bez ikakve moći. Svi filmovi imaju primesu fatuma – sudbine. Razne manifestacije podsvesti i duševnih bolesti.

Preteča ekspresionizma je u filmu "Praški student" iz 1913. koji obrađuje kupovinu lika iz ogledala i posledice tog čina. Film "Kabinet doktora Kaligarija" Roberta Vineyja iz 1919. je početak zrelog doba ekspresionizma. Scenarista tog, a i drugih najpoznatijih filmova tog pravca je bio Karl Majer.

Kameršpil film je ogranak Ekspresionizma ali je bliži stvarnosti. Veza između ekspresionizma i kameršpil filma je film "Poslednji čovek" – scenario Karl Majer, režija Fridrich Murnau.

Kameršpil film obrađuje naturalističke drame između malograđanstva i njihove poslušnosti. Teme se uvek svode na degradaciju nižih slojeva, uvek sa pojavom smrti u filmu. To su filmovi o nagonima. Opisuju psihičko stanje likova. Oni teže jedinstvu radnje, vremena i mesta. Junaci su uvek u nekoj vrsti kaveza svojih nagona

### 01.6.1. KARL MAJER

Bio je vrlo precizan scenarista, skoro da je pisao knjigu snimanja. Kada je video "Oklopnača Potemkin" promenio je mišljenje i uvideo budućnost u montaži. Odlaazi za Englesku (pre II svetskog rata) gde radi sa dokumentaristima.

U "Kabinetu doktora Kaligarija" radnja se odnosi na dvoličnost. Doktor Kaligari hipnotiše studenta i tera ga na zločin – oslikavanje želje nemačke vlasti za tiranstvom.

Pisao je scenarija sa sledeće filmove: "Raskoljnikov", "Orlakeve ruke", "Umorna smrt", "Doktor Mabuze kockar", "Metropolis", "Nibelunzi", "Nosferatu - simfonija užasa".

### 01.6.2. FRIC LANG

Jevrejin rođen u Beču. Godine 1917. počinje da piše scenarija. Iste godine piše scenario za film "Indijski nadgrobni spomenik". Godine 1919. počinje da režira sa filmom "Pauci".

Od 1920. sarađuje sa nemačkom književnicom Teom Fon Harbu. Ona utiče na njega pa on ubacuje u filmove romantiku nemačkog zavičaja.

Godine 1921. snima svoj prvi ekspresionistički film "Umorna smrt" pod uticajem Grifitove "Netrpeljivosti". Godine 1922. snima "Doktor Mabuze kockar", prvo remek delo avanturističko-kriminalističkog filma. Tu metaforom priča o tadašnjem nemačkom društvu u krizi.

Godine 1924. snima film "Nibelunzi", po nemačkom epu (romantična saga), a 1926. film "Metropolis", inspirisan Njujorkom. To je projekcija bliže budućnosti gde "svemoćni um" gospodari ljudima i njihovom svešću. Slede filmovi "Žena na mesecu" iz 1929, "M" iz 1930 - prvi njegov zvučni film, "Testament doktora Mabuzea" iz 1933.

Od 1935. živi u Americi i dobija američko državljanstvo. U početku ima slobodu stvaranja pa snima socijalne drame: "Zakon linča", "Samo jednom se živi", "Ti i ja". Holivud ga polako usmerava i prinuđuje da radi komercijalne produkcije.

Snima vesterne "Povratak Frenka Džejmsa", 1940. godine – prvi njegov western i to u boji; "Junion", 1941; "Ranč prokletih", 1951. godine. Tokom II svetskog rata snima antifašističke filmove: "Lova na čoveka", "I dželiti umiru", "Ministarstvo straha". Žanr koji je najviše voleo je bio film noar sa filmovima: "Žena u izlogu", "Grimizna ulica", "Velika želja". Njegov poslednji film snimljen u Americi je bio "Izvan svake sumnje" – triler + noar.

Vraća se u Nemačku i tamo snima "Hiljadu očiju doktora Mabuzea" u kome nagoveštava ulogu TV propagande u savremenim zločinima. U njegovom opusu dominira: sudbina, krivica, osveta, prožeta pesimizmom, racionalnošću i lucidnošću.

### 01.6.3. FRIDRIH MURNAU

Počeo je kao glumac i asistent reditelja, a završio u Kaliforniji u saobraćajnoj nesreći. Između 1919. i 1922. snima filmove: "Satana", "Janusova glava", "Zamak straha", "Dečak u plavom".

Godine 1922. snima film "Nosferatu - simfonija užasa", kultni horor film (varijanta Drakule); 1923. snima film "Poslednji čovek" – kameršpil film; 1925. snima poslednji film u Nemačkoj, "Faust". U Americi 1929. godine snima remek delo "Zora", po scenariju Karla Majera. U tom filmu kamera po prvi put putuje slobodno kroz prostor. Do tragične smrti 1931. snima još: "Četiri đavola", "Hleb naš svagdašnji", "Tabu".

Kroz sve filmove je povezivao psihologiju likova sa ambijentom.

### 01.6.4. ERNST LUBIČ

Poreklom Jevrejin, rođen u Berlinu. Bio je vema spretan u erotskoj komediji, radio je komercijalne filmove ali sa dosta ukusa. Na početku je radio pseudoistorijske spektakle i melodrame. Godine 1922. odlazi u Holivud i tamo počinje da radi sofisticiranu komediju. Po njemu je nazvan određen stil komedije Lubič-tač. Zovu ga princom komedije. Lansira glumicu Polu Negri Koja mu igra glavne uloge. Ona je bila vamp-žena 20-tih.

Sa dolaskom zvuka na film počinje da radi mjuzikle: "Osma žena Plavobradog", "Biti ili ne biti", "Nebo može čekati", "Ninočka". Bili Vajder ("Bulevar sumraka", "Neki to vole vruće") je njegov učenik. Kod Lubiča se kroz zabavu veoma često i kritikuje društvo.

Od nemačkih reditelja tog perioda značajni su još **Vilijem Pabst** i **Valter Rutman**. Pabst je reditelj takozvanih uličnih filmova. Razrađuje ljudsko licemerje u srednjem staležu. Jedan od poznatijih filmova mu je "Ulica bez radosti" sa Gretom Garbo. Rutman je avangardni reditelj koji je snimao je takozvane filmove preseka Najpoznatiji film mu je "Simfonija velegrada".

## 01.7. FRANCUSKA FILMSKA AVANGARDA 1919. do 1929.

Film D' Art privlači otmeniju publiku u bioskope, ali ti filmovi nisu napredovali u izražajnim sredstvima. Posle I svetskog rata počinje eksperimentisanje na polju umetničkog filma jer tada Holivud koristeći krizu u Evropi preuzima vođstvo u komercijalnom filmu. Javljaju se bioskopi za intelektualce i polako se formiraju filmski klubovi. Pariz postaje prestižan centar avangardnih umetničkih filmova.

Tada započinje desetogodišnji period filmske avangarde, koji ima tri faze: impresionizam, čist film i nadrealizam.

Avangardni francuski film se zasniva na vizuelnoj i muzičko-ritmičkoj estetici.

### 01.7.1. IMPRESIONIZAM

Rad umetnika je bio reakcija na Film D' Art. Poznati su: Luj De Lik, Žermen De Lik, žan Epsten, Marsel Lerbije, Abel Gans...

**Riçoto Kanudo** je bio prvi filmski teoretičar i od njega potiče termin "**sedma umetnost**". On je 1911. objavio manifest sedam umetnosti:

1. Slikarstvo
2. Vajarstvo
3. Arhitektura
4. Literatura
5. Ples
6. Muzika
7. Film

Kanudo je slikarstvo, vajarstvo i arhitekturu svrstao u prostorne (plastične) umetnosti, a literaturu, ples i muziku u vremenske (ritmične). Film kao sedma umetnost je ujedno i prostorna i vremenska umetnost.



#### 01.7.1.1. Najznačajniji autori impresionizma

**Luj De Lik** - Otac filmske kritike, mada se i bavio režijom. Služio se ritmičkom montažom, mekocrtajućim filterima, dvostrukom ekspozicijom.

**Žermen De Lik** - Žena reditelj. Bila je radoznala i živahna, rado je istraživala. Radila je u sve tri faze avangarde.

**Žan Epsten** - Insistirao na crnoj pozadini mizanscena, pa pokret glumaca dolazi do izražaja.

**Marsel Lerbije** - Imao je dara za scenografiju. Namerno je preterivao u neoštrini, živoj montaži, dvostrukoj ekspoziciji.

**Abel Gans** je bio "evropski Grifit". On je najmanje intelektualan od svih pomenutih, ali je zato vrlo slobodan. Prvi oslobađa kameru ukočenosti, eksperimentiše sa montažom pre Enzenštejna, primenjuje ploviziju – široki ekran.

#### 01.7.2. ČIST FILM

To je naziv za realizaciju težnje da na filmu dominira vizuelno u odnosu na narativno. Naziva se još i autohtoni film ili apsolutni film. Poznati umetnici ove faze su: **Rene Kler** – "Pariz koji spava", "Međučin"; **Fernar Leže** - "Mehanički balet", **Men Rej** - "Vraćanje razumu", "Emak Bakija".

#### 01.7.3. NADREALIZAM

Formiran je 1922. kada je obnovljen manifest nadrealizma. Predstavlja oslobađanje iracionalnog, oslobađanje magije i sna, propagiranje ateizmičnosti.

Simbol nadrealizma je **Luis Bunjuel**, kultni reditelj i veliki Dalijev prijatelj. Njegov kultni film je "Andaluzijski pas", u kom su oslikani Bunjuelovi košmari. Tu su još i "Zlatno doba", gde on ismeva crkvu, porodicu, državu i sve sisteme vrednosti.

Druga značajna ličnost nadrealizma je Žan Kokto, glumac, pesnik, slikar, reditelj. Pomalo je bio snob pa su ga proglasili falsifikatom i poneki čak odbacivali. On je imao dosta uticaja na američke avangardiste koji su preteče anderground filma.

Kraj nadrealizma najavljuje poetski realizam u Francuskoj.

#### 01.8. SOVJETSKA ŠKOLA MONTAŽNOG FILMA

Naziva se još Sovjetskom avangardom, ili Sovjetski montažni film.

U periodu carske Rusije počinje razvoj filma u ovoj zemlji. Prvi film je "Donski kozaci" iz 1907. godine. Pioniri ruskog filma su Jakov Protazinov ("Pikova dama", "Otac Sergej") i Merhord ("Slika Dorijana Greja").

Godine 1919. komunisti organizuju Državni Komitet za Kinematografiju. Tada počinje nagli razvoj filma zbog njegove velike propagandne moći. Tada se snimaju tzv. agitke koje promovišu komunističku partiju SSSR-a; Film-voz – pokretne radi- onice za snimanje, razvijanje i projekciju filmova, koje se kreću po celom SSSR-u.

Od 1924. počinje uspon škole montažnog filma. Montaža je ključno oružje kojim se film odvaja od pozorišta. U zlatnom periodu pojavljuju se autori: Sergej Enzenštejn, Vsevolod Pudovkin, Aleksandar Dovženko, Ljev Kulješov, Dizga Vetrov.

##### 01.8.1. SERGEJ ENZENŠTEJN

Bio je sin arhitekta, a i sam je studirao arhitekturu. Od 1920. radi u Polet Kultu kao scenograf i pedagog. Na početku prihvata biomehanički princip glume. Godine 1923. debituje kao reditelj u pozorištu, a 1924. snima prvi svoj film "Štrajk", inspirisan Grifitovom "Netrpeljivošću". Tu lansira termin montažna atrakcija ili montaža asocijacija.

Godine 1925. snima film "Oklopnjača Potemkin" prema istinitoj priči o pobuni mornara iz 1905. Ovaj film smatra se za prvo remek delo filmske umetnosti. Tu je primenjena analitička montaža, pogotovo u scenama masakra na Odeskim stepenicama. U filmu ima i montaže asocijacija.

Godine 1927. snima film "Oktobar" od državnog značaja. Tu primenjuje intelektualnu montažu. U filmu "Staro i novo" prvi put uvodi glavni lik. Tu primenjuje montažu gornjih tonova. Od tada mu karijera kreće nizbrdo. Od 1929. do 1932. boravi u inostranstvu. Staljin polako počinje da ga mrzi, što mu govori preko svojih komesara za kulturu. Preko Pariza ide u Holivud gde radi projekat "Da živi Meksiko", ali mu producenti oduzimaju materijal.

Godine 1933. vraća se u SSSR gde počinje ponovo ali prinuđen na saradnju sa Staljinom. Po narudžbini od Staljina radi filmove "Aleksandar Nevski" i "Ivan Grozni". Ti filmovi su bili propaganda pred II svetski rat.

Kako zvuk dolazi na film tako montaža gubi značaj koji je imala. Enzenštejn primenjuje kontrapunkt i to naziva vertikalnom montažom.

Umire 1948. godine za radnim stolom. Bio je čovek – genije.

### **01.8.2. LJEV KULJEŠOV**

Poznat po istraživanjima u montaži. Poznat je efekat Kulješov:

- Filmski prostor – mladić i devojka su na različitim mestima, a susreću se na trećem mestu
- Filmska gluma – krupni plan glumca koji ravnodušno gleda, a montažom se ubacuju kadrovi hrane, gole devojke, leša...
- Filmski lik – krupni detalji od 10 različitih glumaca koji rade istu stvar. Montažom se stiče utisak da je to jedna osoba.

Godine 1923. snima filmove "Neobični doživljaji mister Vesta u zemlji boljševika", "Po zakonu", "Veliki uništitelj".

### **01.8.3. VSEVOLOD PUDOVKIN**

Po profesiji je bio glumac i prolazio je kroz razne uticaje. Na njega najviše utiče Kulješov. Kasnije počinje da radi filmove i okreće se teoriji Stanislavskog i primeњуje montažu koja je u funkciji kontinuiteta i gradacije. Bio je veliki prijatelj sa Enzenštejnom ali je imao i velike polemike o primeni montaže.

Godine 1926. počinje samostalno da režira i pravi film "Mati", prema romanu M. Gorkog. To je pandan "Oklopnjači Potemkin" i tu je utkana teorija Stanislavskog u svaki detalj. Godine 1927. snima film "Kraj Sankt Peterburga", kao pandan "Oktobru" i komediju "Potomak Džingis Kana". Godine 1932. snima film "Običan slučaj" – sećanja na rat. Kasnije po naredbi Staljinovih komesara za kulturu radi filmove za promociju komunističke partije SSSR-a.

Pudovkin je bio poznat po Gvozdenoj knjizi snimanja. Zahtevao je od glumaca poznavanje tehnike snimanja i montaže. Čak je tražio da i glumci učestvuju u pisanju knjige snimanja.

### **01.8.4. ALEKSANDAR DOVLŽENKO**

Bio je pesnik iz Ukrajine. Zastupao je poetski simbolizam na filmu. Pisao je i scenarija tako lepo da čovek uživa u njima. Njegovi filmovi: "Zvoni gora", "Arsenal", "Zemlja".

Bio je najveći majstor slikanja prirode i atmosfera. I on je morao da pravi filmove po Staljinovoj porudžbini. U toku rata je radio dokumentarne filmove u Ukrajini. Posle njegove smrti, 50-tih, njegova supruga režira još nekoliko filmova po njegovom scenariju.

### **01.8.5. DIZGA VETROV**

Poznat i kao Denis Kaufman, najznačajniji dokumentarista u prvoj polovini veka filma. Njemu je dokumentarni materijal bio podloga za propagandu.

Lansirao je dva pojma: Kinopravda – mesečnik o filmu i Kinooko. Snimio filmove "Čovek sa filmskom kamerom" i "Tri pesme o Lenjinu". Posle rata biva zapostavljen jer se ne snalazi u Staljinovim zahtevima.

## **01.9. HOLIVUD DVADESETIH GODINA XX VEKA**

Holivud okuplja najznačajnije filmske autore tog vremena. Amerikanci koriste odsustvo filma u Evropi za vreme I svetskog rata, a to utiče dvostruko na evropski film. Tržište je preplavljeno američkim filmom, pa se pokušava parirati Americi umetničkim filmom.

U Holivudu se stvaraju velika udruženja (trustovi) koja se bave produkcijom. Postiže se vladavina reditelja autorskih filmova od strane producenata (velikih banaka) koji finansiraju i prodaju filmove, tj. počinje industrijska proizvodnja filma. Toliki kvantitet je ipak dao i nešto kvaliteta. Tada se formiraju tipski reditelji (žanrovski).

U to vreme Amerika trpi društvene, političke i ekonomske slomove. Dešava se raspad Viktorijanskog mentaliteta. Pojavljuje se zakon o prohibiciji, što učvršćuje pozicije organizovanom kriminalu. Javljaju se zahtevi za kontrolom filmske produkcije – donosi se Hejsov zakon.



Godine 1922. organizuje se udruženje producenata i distributera, a na mesto šefa dolazi, ne slučajno, cenzor Hejs. Njegovi kodeksi propisuju trajanje pojedinih scena bukvalno u sekundama.

Krajem 20-tih dolazi do kraha Njujorške berze. Ruzvelt politikom nju-dila uspeva da za nekoliko godina smiri stvari u zemlji. Za to vreme Holivud se usmerava da stvara ulepšanu sliku. To izaziva pojavu američkog sna. To je san siromašnog evropskog izbeglice. Američki film uglavnom propagira američki san.

U toj monotonj dramaturgiji se ipak izdvajaju neki umetnici koje niko nije mogao uceniti jer su bili samostalni i finansijski jaki (Čaplin, Kiton).

Najznačajniji žanrovski reditelji su:

Ernst Lubič – komedije

Mervin Leroj – gangsterski fim

Džon Ford – western

Vilijem Vajdler – društvena drama

Alfred Hičkok – triler

Vinsent Mineli – mjuzikl

Sesil De Mil – kamerman, reditelj koji se bavi raznim žanrovima. Bio je simbol ranog Holivuda i majstor erotizovanog kiča. Sam producirao svoje filmove

### 01.9.1. MJUZIKL

Godine 1927. pojavljuje se prvi zvučni film "Džez pevač" sa Al Džonsonom. To je velika prekretnica u dotadašnjem razvoju filma. Sinhroni zvuk je imao za cilj da obezbedi sinhronizaciju plesa i muzike, a potom i dijaloga. Mnogi, do tada veliki glumci, otpadaju dolaskom zvuka na film zbog problema sa izgovorom, sa lošom dikcijom, ružnom bojom glasa... Zvuk omogućava stvaranje tipično američkog žanra – mjuzikla.

Zlatno doba mjuzikla su 50-te. U početku je ovaj žanr bio pod uticajem evropske operete, ali kasnije mnogo veći utisak ostavljaju Blues, Jazz, Rock. Mjuzikl je kompletitao fabriku snova i sada je slika bila još sugestivnija.

Pionir mjuzikla bio je koreograf Bazbi Berkli. On je dovodio ljude sa Brodveja na film. Za njega se vezuje kič (preterano ulepšavanje), ali je taj kič ustvari začim koji američki san čini neodoljivim. Berkli je osetio moć rada u filmskim studijima, moć kamere i moć montaže. Mjuzikl je omogućavao dozu erotike bez cenzure.

Ernst Lubič povezuje muziku i pesme dramaturški sa radnjom filma.

Fred Aster i Džindžer Rodžers su bili najpoznatiji plesni par Holivuda. Tokom 40-tih se pojavljuje reditelj Vinsent Mineli koji je potpuno objedinio sve činioce mjuzikla. Njegovi najpoznatiji filmovi su "Amerkanac u Parizu" i "Ži-Ži". Poznat reditelj mjuzikla bio je i Džim Keli.

### 01.10. HOLIVUD TRIDESETIH GODINA XX VEKA

Nasuprot mjuziklu javljaju se filmovi koji se okreću realizmu: gangsterski filmovi, detektivski filmovi i film noar – proistekao iz predhodna dva.

Reditelj Luis Majlston radi ekranizacije poznatih književnih dela: "Na zapadu ništa novo", "Naslovna strana", "Miševi i ljudi".

Mervin Leroj ustoličuje gangsterski film. "Mali Cezar" je prvi film gde je glavni lik mafijaš. Obično su mafijaše igrali Džems Kegni, Hemfri Bogart... "Ja sam begunac" je film o američkim zatvorenicima van Amerike.

Vilijem Velmen je reditelj koji je dobio prvi Oskar za najbolji film (1928). Film se zvao "Kрила" i govorio je o uspehu avijacije u I svetskom ratu.

Hauard Hoks snima film "Lice sa ožiljkom" (uspon i pad Al Kaponea). Fric Lang snima filmove "Zakon linča", "Samo jednom se živi", "Ministarstvo straha". Frenk Kapra, davajući podršku politici nju-dila, pravi optimističke komedije sa njegovim likom G. Smitom.

Džon Ford, poreklom Irac, bio je plodni američki reditelj. Snimio je oko 130 filmova. Uglavnom je radio vesterne: "Gvozdeni konj", "Izgbljena patrola" (ključni film 30-tih), "Moja draga Klementina", "Tvrđava Apača", "Nosila je žutu traku". U poznijoj karijeri preispituje svoje ideje i svoj odnos prema filmu. Samokritički gleda na prethodni rad na filmu. Tu su filmovi: "Tragači", "Jesen Čejena", "Crni narednik", "Čovek koji je ubio Liberti Valansa".

### 01.11. EVROPSKI FILM DVADESETIH GODINA XX VEKA

Javlja se neorealizam; najpoznatiji film ovog pravca je "Kradljivci bicikala". To je ujedno i sinonim za neorealizam.

Jezgro ovog pravca u filmu je u vremenu od 1945. do 1950. godine. Poznati predstavnici su: Viskonti, Roselini, De Sika, Cvatini... Felini i Antonioni su reditelji koji imaju korene u neorealizmu, a kasnije izrastaju u velike autore.

### 01.11.1. NEOREALIZAM

U Italiji 20-tih dolazi na vlast Musolini sa svojom Fašističkom partijom. Tada se sprovodi stoga cenzura u opštem javnom životu. Filmovi služe za propagandu fašizma. Reditelji koji rade takve filmove su profesionalci, a ne članovi partije. To su bili Aleksandro Blazeti i Karlone.

Jedine korisne stvari od Musolinija tridesetih su:

- osnivanje visoke filmske škole
- otvaranje filmskog grada.

Eskapistička linija u proizvodnji filma svodi se na bekstvo od stvarnosti. U filmu se to rešavalo kadrovima belog telefona. U tim produkcijama koje nisu doticale politiku i svakodnevnici, glavni predmeti su zaista bili beli telefoni. Javlja se i kaligrafija – adaptacije književnih dela. Pojavljuje se dokumentarni film: film "Ljudi na dnu" reditelja De Robertisa oslikava život u podmornici.

Preteče neorealizma 30-tih su kritičari i teoretičari filma Mikelandelo Antonioni i Đuzepe De Santis. Oni kritikuju kaligrafiju i podržavaju dokumentariste. Godina 1942.-43. pojavljuju se filmovi koji su preteče neorealizma. Autori ovih filmova su Lukino Viskonti (reditelj, iz aristokratske porodice iz Milana, počeo u pozorištu, bio asistent Renoaru), Alesandro Blazeti ("4 Koraka u oblacima"), Vittorio De Sica ("Deca gledaju").

Pojavi neorealizma doprinosi narušena filmska industrija posle II svetskog rata. Filmovi se snimaju na ulici bez veštačkog svetla i vrlo često sa neprofesionalnim glumcima.

Roselini je radio takve filmove: "Rim - otvoreni grad" i "Nemačka godine nulte". Roselini je hladan i objektivan, pa tako i projektuje svoju viziju na film.

De Sica je drugačiji. On je osećajni realista (idol mu je Čaplin). Njegovi filmovi su nosioci Oskara "Čistači cipela" i "Kradljivci bicikala", kao i "Čudo u Milanu" i "Umberto D".

De Sica i Felini su dobili po četiri Oskara.

Najradikalniji film ovog pravca je film "Zemlja drhti" od Viskontija.

### 01.11.2. NADREALIZAM DUŠE

Nastaje 50-tih godina XX veka. Najznačajniji autori su Federiko Felini i Mikelandelo Antonioni.

Felini je snimio filmove "Svetlosti varijetea", "Beli šejk", "Ulica", "Kabrijine noći", "Sladak život", "8 i 1/2". On nosi u sebi spoj pune profesionalnosti i improvizacije. Posle filma "8 i 1/2" filmovi mu se granaju u dve grupe: savremena civilizacija ("Klovnovi", "Roma", "Amarkord", "Grad žena") i stare civilizacije ("Satirikon", "Kazanova", "Proba orkestra", "Plovi brod").

Antonioni je pandan Feliniju. Njegov rad je strogo odmeren i suzdržan. Zvali su ga ženski reditelj. Svoje probleme sagledava u svetu žena. Muškarci su u njegovim delima II klasa. On obrađuje muško-ženske odnose. Najpoznatiji filmovi su mu: "Krik", "Avantura", "Noć", "Pomračenje", "Crvena pustinja".

### 01.12. POLJSKA POSLERATNA KINEMATOGRAFIJA

Između dva rata Poljska kinematografija je bila srednje razvijena. Pola Negri je bila Poljakinja koja je preko Nemačke otišla za Ameriku.

Posle II svetskog rata (1953) javlja se škola subjektivnog realizma. Od 1954. njen naziv označava otcepljenje od političko-ideološkog korišćenja filma koji je diktiran od strane SSSR-a. Najznačajniji autori ove škole su Anžej Vajda, Jerži Kavalerovič, Anžej Munk. Kasnije se javlja tzv. talas moralnog nemira, koji predvode Anžej Vajda, Kšištof Zanusi i Kšištof Kješlovski. U ovom talasu se prikazuje moralno stanje i etičko ispitivanje društva.

### 01.13. ČEŠKI FILM

Češki film je bio srednje razvijen između dva rata. Najznačajniji reditelj iz međuratnog perioda je Gustav Mahati, koji radi erotske sapunice.

Posle II svetskog rata osniva se Akademija u Pragu. Sredinom 50-tih pojavljuje se pokret Češko proleće koga čine školovani filmski reditelji Miloš Forman, Jirži Mancel, Vera Hitrilova.

## 01.14. POSLERATNI ENGLISKI FILM

Britanski film je od samih početaka pokazivao kvalitete u pogledu dokumentarnih filmova. Najpoznatiji dokumentarista je Džon Grifson. Što se tiče igranog filma, dva najveća imena su Čarli Čaplin i Alfred Hičkok. Poznati engleski producent i reditelj je Aleksandar Korda.

Kvalitet engleskog filma je uvek bio izražen putem izvrsnih glumaca. Film je ostao u senci zbog američkog kapitala koji je diktirao filmove po američkom ukusu i zbog jake nacionalne TV (BBC). Zato se javlja pokret Free Cinema čiji su predstavnici Linzi Enderson, Karl Rajš, Toni Ričardson. Takođe se javlja i britanski socijalni film (realizam) čiji su nosioci Džon Slenzindžer, Džon Bermen, Kenet Louč.

## 01.15. MAĐARSKI FILM

Poznata imena su: Mihalj Kertez (reditelj filma "Kazablanka"), Bela Balaš (teoretičar), Bela Lugoši (glumac vampir), Zoltan Fabri (posle II svetskog rata), Ištvan Sabo.

## 02. FILMSKA REŽIJA

### 02.1. REDITELJ

Profesija novijeg datuma. U antičko doba je pisac bio kao reditelj a u Šekspirovo doba to je bio najstariji glumac. U početku reditelj se bavio tehničkim stvarima, nije bilo kreativnosti. Sa složenijim zahtevima dolazi do formiranja scena. U rimskim pozorištima se polako scena zatvara.

Prava uloga reditelja se javlja tek u zatvorenim pozorištima u Evropi. Tek od pronalaska filmske kamere rediteljska profesija dobija na značaju. Reditelj povezuje rad svih ostalih učesnika u procesu stvaranja. Jedini je u projektu od početka do kraja.

#### 02.1.1. POSAO REDITELJA

Najodgovorniji član ekipe, donosi presudne odluke. Čovek koji upravlja radom celokupne ekipe. Jedini zna celu istinu o filmu.

Osnovna načela filma:

- Teza – scenario;
- Antiteza – snimanje filma (sukob ideje sa realnošću);
- Sinteza – montaža, postprodukcija (ritam, kompromisi).

U evropskom filmu reditelj se uključuje u projekat već od faze pripreme scenarija. Bitan deo rediteljskog posla je podela uloga. U Americi u većini slučajeva reditelju su određeni glumci, sponzori, manji je uticaj na scenario osim u nezavisnim produkcijama.

Reditelj koji se najmanje vidi a iskorišćava kvalitete svojih saradnika je dobar reditelj.

Reditelj mora da bude mnogostruko obdaren umetnik sa istančanim ukusom, estetskim osećajem, poznavanjem epoha, mora da zna zakone glumačkog stvaralaštva, da bude dobar psiholog, da poznaje slikarstvo, kompoziciju slike, da prati pozorište (glumci, mizanscen), da ima osećaj za politički i društveni trenutak.

Kod dobrog reditelja lako je poznati lični stil.

### 02.1.2. STVARALAŠTVO REDITELJA

Zakone stvaralaštva određuje reditelj lično (individualno). Moguća greška u radu je da faktičku istinu zameni sa umetničkom istinom. Najbolji igrani filmovi teže da budu kao dokumentarni (istiniti) a dokumentarni teže da budu kao igrani. Može se desiti da igrani film bude mnogo autentičniji od dokumentarnog i obrnuto. U bioskopu gledalac svesno pristaje da bude manipulisan.

Prilikom kreiranja stvarnosti neke epohe mora da se vodi računa da se ne pojavi neki element koji ne pripada toj epohi jer će gledalac koji poznaje epohu proceniti da je reditelj diletant.

Svaka umetnost mora da prođe kroz fazu zanata. Postoji teorija da gluma zastareva svakih 10 godina pa se dešava da stari filmovi izgledaju smešno.

Reditelj stalno radi neku selekciju, on neprestano odvaja bitno od nebitnog. Ostavlja ono što je bitno za priču i lik. Nešto je uvek bitnije od nekih drugih stvari. Hičkok je rekao da je film stvarnost iz koje su izbačeni elementi dosade.

Nešto što je stvarno može na filmu da bude manje uverljivo od recimo scene napravljene u studiju zato što su u studiju izbačeni nebitni elementi. Ono što je veštački napravljeno deluje uverljivije na filmu.

Svaki reditelj ima potrebu da pokaže svoju ideju koja ne mora da bude u vezi sa temom. Reditelj mora da razlikuje temu i ideju da ne povuče znak jednakost među njima. Ako to uspešno uradi onda je stvorio novu filmsku stvarnost. Svaka tema može da se prikaže na hiljadu načina a reditelj bira jedan način da bude prikazana i to je njegova ideja. Reditelj mora da se nađe u koordinantnom sistemu teme i ideje.

### 02.2. ZAKONITOSTI ORGANIZACIJE PROSTORA NA FILMU

Svet je jedinstvo vremena i prostora. U filmu je moguće sve što u životu nije moguće. Razvlačenje, skraćivanje vremena... Moguće je napraviti prostor koji ne postoji. Bez reditelja je nemoguće poimanje novostvorenog prostora. Jako je bitno da se gledalac oseća komforno u novostvorenom prostoru, da ima sigurnost. Na filmu nikada nećemo naći potpunu kopiju nekog prostora. Imamo samo parčiće koji nam definišu prostor. Kombinacijom različitih prostora stvara se jedan jedinstveni, novi prostor.

### 02.2.1. KADRIRANJE

Kadar je osnovna jedinica režije. Analogno literaturi kadar je kao reč. Kadrom se gradi filmski prostor.

Kadar ima tri značenja:

- Ono što vidimo kroz zuher – na snimanju
- Svaki pojedinačni fotogram filmske slike (snimljenog prizora)- u montaži
- Snimljena filmska traka, svaki snimljeni dubl

Prostor, kadriranje, mizanscen. U svim ovim slučajevima govorimo o kadru.

Kadriranje je čin formiranja filmskog prostora (biranje objektiva, ugla snimanja, pokreta u kadru). Kadriranje je promena mesta i ugla snimanja. To je najdelikatniji rediteljski poduhvat. Po kadriranju možemo poznati dobrog ili lošeg reditelja.

Kadar uvek mora da bude u funkciji teme i ideje. Hičkokov film "Konopac" snimljen je u samo 10 kadrova. Dužina kadra bila je limitirana samo dužinom filmske rolne. Kada je morao da se napravi rez pribegnuto je varijanti skrivenog reza gde se scena završavala a sledeća počinjala tako da se rez ne primeti. Sve je bilo u funkciji snimanja filma u jednom kadru. Korišćena je pokretna scenografija da bi se kameri omogućio pokret. Filmovi u jednom kadru su izuzetak od pravila (više su egzibicija i forma).

Reditelj kadriranjem vrši izbor događaja. To je sredstvo za usmeravanje gledaočeve pažnje na nešto. Kadriranjem se vrši izbor delova prostora. Kadriranje je sugestija kojom može najviše da se manipuliše. Stvarnost pretvara u dramski događaj.

Osnovna razlika filma u odnosu na pozorište je kadar. U pozorištu sami vršimo selekciju događaja na sceni koji nas okupiraju u datom momentu. U filmu reditelj kadriranjem određuje našu pažnju (približava ili udaljava događaj). Moglo bi da se kaže da je film pozorište sa letećom pozornicom gledanom iz raznih perspektiva, ponekad i neverovatnim.

Gledalac prima poruke kroz kadriranje koje mora da poštuje određene principe. Ako se reditelj ne drži sistema kadriranja on onda skreće pažnju sa nečeg bitnog na nešto nebitno i gledalac počinje da sumnja u istinitost. Sve mu postaje neuverljivo. Sistem kadriranja mora da se poštuje sve vreme snimanja filma.

### 02.2.1.1. VRSTE KADROVA

Vrste kadrova (po širini zahvata), prihvaćeno kod većine reditelja:

#### 1. Široki total (ŠT)

Neodređeni delovi pejisaža od satelitskog snimka Zemlje, reke sa dolinama i brdima. Ljudska figura se ne vidi ili jedva raspoznaje. Ovaj plan je vezan za geografske odrednice. Određuje lokaciju. Klimatske odlike. Nema aktera. Ima informativni karakter. Obično se koristi kao uvodni kadar, za vreme špice. Saznajemo gde će se radnja dešavati.

#### 2. Total

Bolje vidimo čoveka, nestaju delovi pejisaža. Možemo da vidimo ljudsku figuru koja se kreće, možemo da odredimo pravac kretanja. Jasno vidimo da tu žive ljudi da se kreću, vidimo da li je gužva ili ne (Njujork, saobraćajna gužva). Mnogo nam je jasniji prostor.

#### 3. Opšti plan (polu total)

Ako se zaustavimo u prethodnom prostoru vidimo recimo kuću gde će se dešavati radnja. Možemo da vidimo figuru čoveka da vidimo koji kostim nosi. Možemo da procenimo da li je film iz srednjeg veka ili iz XX veka. Ovaj plan nas uvodi u priču budućeg filma. Može da se vidi veća grupa ljudi i da shvatimo da su to recimo pobunjenici.

#### 4. Srednji plan

Od ovog plana govorimo o ljudskoj figuri. Vidi se cela ljudska figura. U ovaj plan može da stane 4 – 5 ljudi. Figure su cele, mogu da se kreću. Zgodno je za akcione scene (trčanje, tuča...). Vidi se cela figura. Prisutna je motorika ruku i nogu. Kretanje u grupi.

#### 5. Ameriken

Vidi se čovek do ispod kolena. Potiče iz vestern filmova kada je bilo potrebno da se revolverašu vide pištolji za opasačem. U ovaj plan mogu da se smeste 3 – 4 ljudi.

#### 6. Srednje krupni plan

Početak ulaženja u ljudsku intimu. Od pojasa na gore. Najčešće je u kadru dvoje ljudi, može i jedan. Ljudsko lice je već dominantno. Lice i ruke su bitni za ovaj plan.

#### 7. Krupni plan

Čovekovo lice. Najvažniji plan. Plan zbog koga film ima veliku popularnost. Treba ga obazrivo koristiti.

#### 8. Vrlo krupni plan

Delovi ljudskog lica. Oči i nos ili nos i usta. Plan je ekstremno, koristi se u pojedinim žanrovima. Nije preterano prirodan.

#### 9. Detalj

Odnosi se uglavnom na predmete. Nosi informaciju bitnu za dramsku radnju. Nešto mora da je jako bitno da bi bilo kadrirano kao detalj.

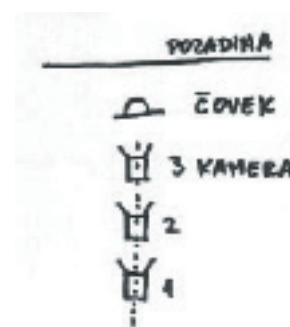
### 02.2.1.2. SISTEMI KADRIRANJA

Sistem kadriranja uvek čini neparan broj kadrova, najmanje 3.

Kamera se nikada ne pomera bez nekog određenog razloga. Razlog može biti: dužina kadra (postaje dosadan); promena vizure (dramska radnja nas tera da promenimo poziciju kamere) dobijamo jasniju situaciju; premeštanje kamere da bi bolje pratili odnos među akterima.

Premeštanjem kamere izostavljamo nešto što je ne bitno za gledaoca. Reditelj kontroliše šta je bitno a šta nebitno.

#### Prilaženje po osi objekta



Pri ovoj vrsti kadriranja pozadina ostaje ista ali se javlja skok na rezu. Poželjno je da akter ima neki pokret koji će napraviti vezu između kadrova. Ustanovljeno je da je najbolji efekat ako je 70% pokreta u opštem planu a 30% u krupnijem planu. Tako se ublažava šok zbog skoka pozadine.

Što je veća razlika u širini plana lakše se napravi rez (npr total i krupni plan)

Širi objektivni traže veće pomeranje od užih objektivni.

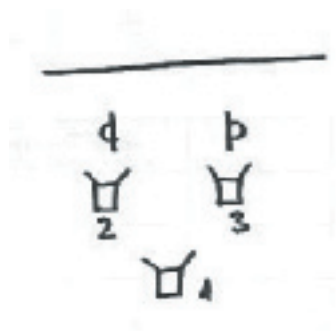
Mnogo manje vremena (manje kadrova) je potrebno da se odaljimo od prizora. Nije neophodna postupnost kao kod prilaženja.

## Prilaženje pod uglom

U ovom slučaju pozadina se menja i nema šoka na rezu. Ne odnosi se na totale i široke totale jer se prilaženje ne primećuje. Mogu da se tretiraju svi planovi uži od opšteg.

Prilaženje pod uglom nema efekta ako je ugao manji od 30 stepeni. Za manje uglove opet se doživljava šok jer je promena u pozadini neznatna. Slični planovi se teško spajaju.

## Sistem paralelnih uglova



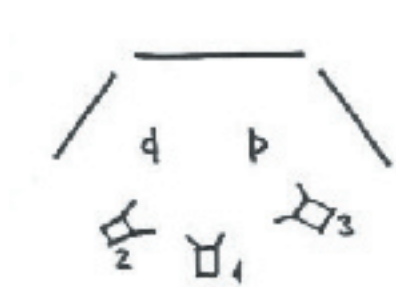
To je najekonomičniji način kadriranja. Potrebno je obezbediti manji radni prostor kad se koristi.

Koristi se u pirotehničkim efektima (npr. kiša) ili za masovne scene (sukob dve vojske), potrebno je posebno osvetljenje.

Kadar 1 je širi a 2 i 3 su isti planovi. Dobro je da postoji pokret. Potreban je samo jedan scenografski zid (pozadina).

Loša strana je da su akteri stalno prikazani iz profila, ne vidimo im oči.

## Sistem spoljašnjih suprotnih uglova

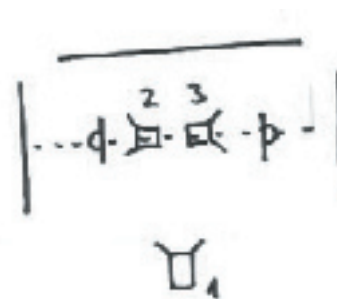


Ovakav način kadriranja otkriva veći deo prostora. Koriste se za prikazivanje međuljudskih odnosa.

U kadrovima 2 i 3 prisutna su oba aktera. Jedan je skoro anfas a drugi u polu profilu, leđima okrenut.

Lakše se prave rezovi. Dobro je i za enterijere i za eksterijere.

## Sistem unutrašnjih suprotnih uglova



Obuhvata najveći deo prostora i najskuplji je. Najangažovaniji u emotivnom smislu. Najčešće za enterijere.

Akteri su u krupnim planovima, anfas, gledaju u kameru. Najprezentniji odnosi među akterima. Najveća identifikacija sa gledalištem.

Loša strana - akteri su odvojeni, nisu zajedno u kadru.

Sistemi mogu da se kombinuju međusobno. Prelazak sa sistema na sistem je uvek posle neparnog kadra. Prelazak je moguć i pokretom kamere.

### 02.2.1.3. OSE AKCIJE – RAMPE

#### Orijentacija i snalaženje

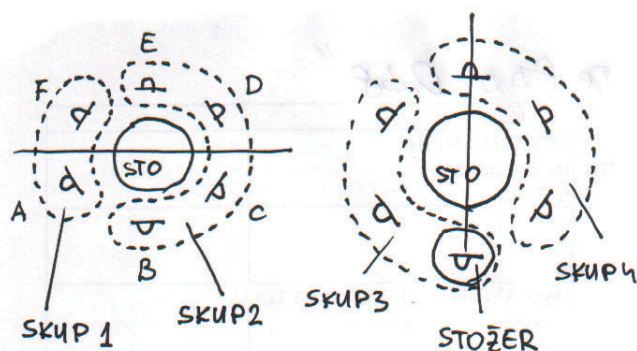
Rampa služi da se spreči mogućnost konfuzije u prostoru. Rampa je nepostojeća linija koja određuje generalni interes gledališta. U jednoj sceni može biti više rampe.

Na sceni se dešavaju sukobi među akterima. Osa akcije među akterima je rampa. To je glavni orijentir za snalaženje u prostoru. Ako je više aktera na sceni reditelj odvaja manje važne aktere i rampu formira u odnosu na glavne aktere.

Ako je na sceni samo jedan akter rampa je pravac njegovog kretanja. Ako se ne kreće orijentir za osu akcije, rampu je njegov pogled. Ako se akter kreće rampa se menja. Ako se kreću i akter i kamera rampa ne postoji. Preskakanjem rampe gledalac stiče utisak da akteri gledaju jedan drugom u potiljak.

Ako je više aktera u sceni reditelj mora da formira grupe (skupove) aktera i onda grupu tretira kao jednog aktera. Rampa je između dve grupe. Menjanjem odnosa uspostavljaju se nove grupe i nove rampe. Jedan akter se bira da bude stožer i on svojim pogledom uspostavlja novu osu akcije, obično u krupnom planu. On skreće pažnju pravcem svog pogleda na novu rampu.

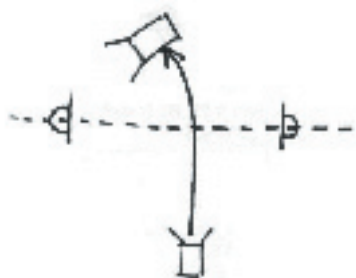




Svaki preskok rampe otkriva novi prostor. Rampa ne sme da se preskače proizvoljno.

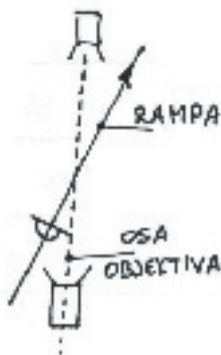
Pomoćna sredstva za izbegavanje šoka pri preskoku rampe su:

- Kamera u pokretu preskoči rampu. Približava se osi akcije i polako prelazi na drugu stranu rampe.
- Jak pokret po vertikali (lift, skok, naglo ustajanje sa stolice...) omogućavaju nam da preskočimo rampu a da ne izazovemo šok.
- Kada dominira rotaciono kretanje
- Veoma krupan plan (briše prostorne odnose)
- Široki total (uopštavaju se prostorni odnosi)
- Ekstremno donji ili gornji rakursi
- Pojava nove ličnosti u sceni
- Pojava neutralnog kadra (nema dramsku težinu), detalj



Situacija kada rampa mora da se preskoči a pritom ne pravi konfuziju u prostoru:

Akter odlazeći, udaljavajući se od kamere pod vrlo ostrim uglom seče osu objektiv. Sledeći kadar se postavlja simetrično, znači preskače se rampa i snima ga anfas.



Master šot - Uspostavlja prostorne odnose (opšti ili ameriken). Sadrži u sebi sve ono što je bitno za scenu koja se odigrava. Ništa više od onog što je neophodno: akter, prostor, predmete. To je najuži izrez totaliteta scene.

Istabilšing šot - Najširi plan u sceni. Manje vezan za dramsku radnju i služi za prostornu orijentaciju. Širi je od master šota i uvek je total.

Riestabilšing šot - Kadar koji ponovo uspostavlja prostor. Uvek je total.

## 02.2.2. OBJEKTIVI

Izbor objektivu je jedno od izražajnih sredstava reditelja.

Objektivi se dele na:

- Širokougaoi – 9, 12, 16, 18 mm
- Normalni - 28, 30, 32, 35 mm
- Teleobjektivi – 70, 75, 100, 150, 200, 400, 600, 1000 mm

Sve brojke se odnose na 35 mm kamere, a ako se koristi 16 mm kamera onda su vrednosti upola manje.

Granična vrednost između širokougaoih i normalnih objektivu je 50 mm. Ovaj objektiv zove se još i portretni. Idealan je za slikanje ljudskih portreta. Ljudsko lice je u prvom planu i koristi se za krupne planove. Često ga koriste fotografi.

Normalni objektivu imaju vizuru najpribližniju ljudskom oku. Ostavljaju utisak realističnosti. Kretanje kroz kadar je najpribližnije kretanju u realnom životu.

Širokougaoi objektivu su kasnije pronađeni (tridesetih godina). Grek Toland (snimatelj) je ličnost koja je zaslužna za pronalaženje, razradu i korišćenje objektivu 12 mm. Objektiv 9 mm je ekstremno širok i zove se riblje oko.

Pronalaskom širokougaoih objektivu nastala je revolucija u korišćenju objektivu. Dobijena je nova estetika. Širokougaoi objektivu produžuju sliku po perspektivi, krive sliku po horizontali i vertikali. Prostor se širi. Slika dobija oštrinu po dubini i može da se koristi za istovremeno korišćenje više planova u istom kadru. Tri do četiri plana po dubini imaju istu oštrinu što nije slučaj kod normalnih objektivu.

Koriste se za snimanje enterijera gde nema mesta da se kamera dovoljno udalji od aktera. Kretanje po dubini se dramatično ubrzava. Brzo seljenje aktera po dubini, prelaženje iz prvog plana u drugi i obrnuto. Kretanje levo, desno se usporava. Mana mu je što deformiše ljudsko lice u krupnom planu.

Krajem pedesetih i šezdesetih godina došlo je do zasićenja korišćenja širokih objekta i počinje češće korišćenje teleobjektiva sve do šezdesetih i sedamdesetih godina

Teleobjektivi nemaju dubinsku oštrinu. Pozadina je lelujava amorfn masa i ne prepoznavamo sadržaj. Smešta aktere u nedefinisan prostor. Akter je usamljen, otuđen... Čovek je u prvom planu. Prostor se tretira na sasvim drugi način u odnosu na širokougao. Ima osobinu da sastavlja planove (iako su akteri udaljeni i desetak metara jedan od drugog, po dubini, kroz tele objektiv izgleda kao da stoje jedan iza drugog. Kretanje po dubini se dramatično usporava (akter treba da pređe dug put a u kadru se jedva pomeri). Kretanje levo, desno se dramatično ubrzava.

Zum objektiv (zoom) su objektiv koji imaju promenljivu žižnu daljinu. Prvi zum objektiv su bili od 28 do 150mm. Koriste se za izdvajanje nekog detalja od celine u jednom kadru. Mana je što ljudsko oko nije naviklo da mu se pozadina približava i da se menja oštrina.

Unutar jedne scene preporučljivo je da se koristi jedna vrsta optike da ne bi zbunili gledaoce. U samom filmu se koriste kombinacije objekta. Dobro je koristiti jednu grupu objekta tokom filma, a ako je nemoguće postići željene efekte onda se izbor širi.

### **02.2.3. KAMERA U POKRETU**

Do sredine prošlog veka kamera je bila na stativu. Nije bilo pokretanja kamere zbog glomaznosti. Sa pojavom zvuka bilo je još teže pokretati kameru. Prva stanovišta su bila da je pokretanje kamere neprimodno, da ruši iluziju koja je do tada postojala. Džon Ford je rekao "Zakucaj kameru i osloni se na montažu". Drugo naprednije stanovište je bilo: oslobođena kamera je najviše estetski unapredila film, odvojila ga od pozorišta.

Pokrenuta kamera je mogla kvalitetnije da prikaže neki prostor. Postoji kontrapunkt između nečega što stoji i nečega što se pokreće. Javlja se pozitivan kvalitet kod nečega što je pokrenuto. Pokrenuta kamera izražava: iščekivanje, radost, napetost, polet...

Kretanje kamere je dramsko događanje. Kretanje kamere je metafora ali mora biti pripremljeno da bi dalo određeni smisao. Svako pokretanje kamere mora biti osmišljeno. Prethode kadrovi pripreme. Kretanje kamere je prirodnije od zuma.

Vrste kretanja određuju sledeći činioci:

- Izbor objekta
- Mizanscen – fizičko kretanje aktera
- Kretanje kamere

#### **02.2.3.1. STVARNO KRETANJE KAMERE**

Vožnja ili far kretanje, po načinu izvođenja može biti

- Frontalni far
- Kružni far
- Bočni far

##### **Frontalni far**

Ostavlja utisak subjektivnog kadra. Treba da simulira brzinu ljudskog kretanja. Ako je snimljen širokougao optikom smanjuje nelagodnost kod gledaoce, smanjuje se drmanje kadra. Idealna kombinacija za ovaj far je korišćenje širokougaoog objekta i stedikema. Pogodan je za kraća kretanja.

Ako na primer snimamo aktere u kolima koja se kreću, teško je smestiti sve ljude i tehniku u kabinu automobila. Onda je kamera izvan vozila. "Spajder" se koristi za idealno ravne površine u studiju

##### **Bočni far**

Za dijalogske scene. Za prećenje nekog kretanja. Obično se snima teleobjektivom

##### **Kružni far**

Idealan kružni far je 360 stepeni, obično je od 170 do 180 stepeni. Na primer za snimanje dijaloga za stolom (Džon Hjuston, "Mrtvi"). Ovakav far ima analitičku ulogu, proniče u odnose među ljudima. Sugerise se najznačajniji deo, posebna važnost. Može da znači i zaustavljanje vremena.

Kretanje kamere ka nekom cilju može da znači povećavanje napetosti i obrnuto. Far ka akteru može da znači i razmišljanje, povećavanje značaja tom liku, neku unutrašnju aktivnost i obtnuto: gubitak, zaborav, beznađe...

Važna je i brzina pokreta kamere. Nagli pokret može da znači iznenadnu odluku. Sporo kretanje ima veliku dramsku tenziju, može da predstavlja latentnu opasnost. Efekat kamere koja se kreće je uvek veći ako je kamera van objekta koji se kreće. Kretanje likova i kamere povećava dinamiku. U montaži je teže montirati ako je snimljeno pokretnom kamerom. Pri kretanju kamere nema proizvoljnosti.

### **02.2.3.2. RELATIVNO KRETANJE KAMERE (ŠVENK - PANORAMA)**

Pokretanje oko ose kamere. Svi planovi se kreću istom brzinom. Povećava se plastičnost i utisak treće dimenzije. Dele se po nameni (opisni, korektivni, tenzioni) i vrsti kretanja (horizontalni, vertikalni, kružni, slobodni).

#### **Opisni, ilustrativni švenkovi**

Pokret oko ose nam pomaže da opišemo prizor. Ima informativnu važnost, ilustruje prizor. Reditelj pokazuje jedan deo prostora. Zgodan je za početke ili za neki rezime. Švenk uvek ide sa manje bitnog prizora na više bitan prizor. Može da se kreće po potpuno ravnopravnim elementima i tada sugerise utisak nabiranja (švenk po vojsci).

Pokret levo-desno znači optimizam (može da se koristi kao dolazak, otvaranje priče). Desno-levo znači pesimizam (odlazak, kraj priče).

Opisni švenk uvek počinje iz statične pozicije i završava se – stane.

#### **Korektivni švenk**

Pokret kamere da bi zadržali oštrinu, zadržali glumce u kadru ili zadržali kompoziciju.

To su vrlo mali pokreti kamere koje gladalac ne primećuje. Najbolji su u kombinaciji sa drugim kretanjima, recimo farom ili nekim mizanscenskim pokretom. To je izuzetno dragocen pokret. Korektivni švenkovi se uvećavaju tokom proba. Treba paziti da korekcija kadra ne ide pre mizanscena.

#### **Tenzioni švenk**

Tenzioni švenk je svesna rediteljeva odluka. To je najrečitiji primer filmskog govora. Koristi se ako neki lik očekuje nekoga. Švenk od lika koji očekuje na vrata (neko će se pojaviti). Taj švenk povećava napetost. Ako dvoje ljudi priča, cela akcija je u švenkovima. Akcija, reakcija.

Podela švenkova po vrsti kretanja je mehanička podela.

**Slobodni švenk** prati lik. Recimo ptica koja leti.

**Kružni švenk** zahvata ugao od 360 stepeni ili najmanje 180 srepeni. Objekat mora da se pripremi. Da bi uspeo priprema traje veoma dugo. Ima punu analitičku dimenziju i veliku dramaturšku vrednost.

Po brzini izvođenja švenkovi mogu biti:

#### **Veoma brz švenk – filaž**

Međuprostor u ovom švenku gubi svoju dimenziju, zamagljen je, neoštar. To je znak interpunkcije na filmu. Sugerisemo da se prostor raspao, da se neka radnja istovremeno dešava na drugom mestu.

**Veoma spor švenk – puzeći švenk** stvara utisak da je vreme stalo, raspalo se. Sugerise nadolazeću latentnu opasnost.

### **02.2.3.3. OPTIČKO KRETANJE KAMERE**

Deli se na zum kretanje ili trik kretanje.

Kod zum kretanja prividno se približavamo ili udaljavamo od objekta. Odvaja detalj od celine.

Trik kretanje je rear projekcija, back projekcija, chroma key...

#### 02.2.3.4. KOMBINOVANO KRETANJE

Apsolutna interakcija svih vrsta kretanja. Na primer paralelno kretanje glumca i fara.

Za vertikalna kretanja koristimo kranove. Za posebno akcentovanje scene koristimo veliki kran. Scene snimane kranom imaju izuzetno jak akcenat.

Kran + far šine + kretanje glumca + korektivno zum kretanje je primer izuzetno komplikovanog kombinovanog kretanja.