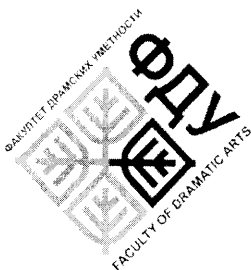


FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI

KATEDRA ZA FILMSKU I TV PRODUKCIJU



Sreten Jovanović, red. prof.

OSNOVI FILMSKE PRODUKCIJE

(PDF verzija za pripremanje prijemnog ispita)

Beograd, 2020.

SADRŽAJ:

1. FILM KAO SREDSTVO MASOVNE KOMUNIKACIJE, UMETNOST I PRIVREDNA DELATNOST	5
O pojmovima filma i kinematografije	5
Film kao sredstvo masovne komunikacije	6
Tehničke, psihološke, estetičke i sociološke osobine filma	11
Osobine filma - umetničkog dela	16
Kinematografija kao privredna delatnost	21
2. PREGLED ISTORIJE KINEMATOGRAFIJE	
DO POJAVE TONA	24
Uvod	24
Predistorija	25
Pronalazači i pronalazak kinematografa	27
Film postaje masovna zabava	29
Film postaje industrija	32
Stvaranje američke filmske industrije	35
Rađanje "Fabrike snova"	37
Film postaje umetnost	39
Razvoj filmske umetnosti u Evropi	42
Nemački ekspresionizam	43
Francuska	44
Nordijske zemlje	45
Zlatno doba sovjetskog filma	46
Američka kinematografija do pojave zvučnog filma	49
3. ISTORIJSKI RAZVOJ ZVUČNOG FILMA	51
Pronalazak i primena optičkog zapisa zvuka	51
Posledice izazvane pojavom zvučnog filma	52
Sjedinjene Američke Države	56
Francuska	59
Velika Britanija	60
Sovjetski Savez	61
Italija	63
Nemačka	64

4. KINEMATOGRAFIJA U VREME DRUGOG SVETSKOG RATA.....	65
Nemačka i Italija	65
Kinematografja u zemljama saveznika	66
Sjedinjene Američke Države.....	67
5. SVETSKA KINEMATOGRAFIJA POSLE DRUGOG SVETSKOG RATA	71
6. POČECI KINEMATOGRAFSKIH DELATNOSTI NA TLU JUGOSLAVIJE	76
Uvod.....	76
Prve filmske projekcije na tlu naše zemlje	76
Aktivnost domaćih pionira kinematografije	78
Kinematografija na tlu Jugoslavije u vreme prvog svetskog rata	80
Kinematografske delatnosti u Jugoslaviji između dva rata	81
7. RAĐANJE SAVREMENE JUGOSLOVENSKE KINEMATOGRAFIJE	84
Partizanski period.....	84
Period administrativnog upravljanja jugoslovenskom kinematografijom	85
Period decentralizacije	87
8. ORGANIZACIONI, EKONOMSKI I DRUŠTVENI POLOŽAJ SAVREMENE JUGOSLOVENSKE KINEMATOGRAFIJE DO 1982. GODINE	93
9. TEHNOLOGIJA PROIZVODNJE FILMOVA NA FILMSKOJ TRACI.....	97
Faze proizvodnje igranih filmova.....	98
Pojam, sastav i osobine filmske ekipe	103
Planiranje proizvodnje igranih filmova	110
10. EKIPA KRATKOMETRAŽNIH, DOKUMENTARNIH I ANIMIRANIH FILMOVA.....	112
11. DOPUNSKA LITERATURA	119

FILM KAO SREDSTVO MASOVNE KOMUNIKACIJE, UMETNOST I PRIVREDNA DELATNOST

O POJMOVIMA FILMA I KINEMATOGRAFIJE

Na početku je neophodno da se upoznamo sa značenjem i sadržajima osnovnih pojmova, što će olakšati dalje sporazumevanje i razumevanje materije koju izlažemo. Pojmove FILM I KINEMATOGRAFIJA srećemo u svakodnevnoj upotrebi, ali najčešće u nepotpunom ili pogrešnom značenju, što još više ističe neophodnost da ih učinimo jasnijim.

Pojmovi FILM I KINEMATOGRAFIJA upotrebljavaju se u sinonimskom odnosu, iako imaju različite sadržaje i kategorije. KINEMATOGRAFIJA je pojam višeg ranga, kojim je obuhvaćen i pojam FILM. KINEMATOGRAFIJA je pojam koji označava proizvodnju, promet i prikazivanje pokretnih zvučnih slika, kao osnovne delatnosti kinematografije i niz ostalih delatnosti koje neposredno ili posredno služe ovim delatnostima, ili iz njih proističu. Proizvodnja je grana kinematografije koja se bavi izradom filmova, a promet ili distribucija omogućavaju da pojedinačni proizvodi dođu do bioskopa - mesta potrošnje, što u poređenju sa drugim privrednim delatnostima odgovara trgovini na veliko, uvozu i izvozu. Prikazivanje označava delatnost bioskopa, organizacija u kojima se vrši neposredna potrošnja kinematografskih proizvoda - filmova.

Pored ove tri osnovne kinematografske delatnosti, postoji i niz drugih, koje nisu manje značajne, jer predstavljaju neophodne delove složenog mehanizma kinematografije. To su:

- *proizvodnja različitih sirovina i tehnike za proizvodnju filmova;*

- *školovanje umetnika i tehničara neophodnih za rad kinematografije;*

- *delovanje institucija koje se bave kinematografijom sa tehničkog ili estetičkog stanovišta (kinoteke, različiti instituti i sl.);*

- *izdavačka delatnost posvećena kinematografiji i*

- *pravni sistem i organizacije kojima se reguliše delatnost kinematografije u okvirima jedne ili više društveno-političkih celina.*

FILM je pojam koji može imati više značenja, ali ne toliko da bi to unelo kaos u sistem za koji se zalažemo. Upotrebljava se prvenstveno u dva značenja:

- da označi različite vrste sirove ili obrađene trake u kinematografiji i fotografskim delatnostima;

- za pojedinačne kinematografske proizvode različitih vrsta, kao što su: igrani, dokumentarni, crtani film itd.

Pored ova dva osnovna značenja, izraz FILM upotrebljavamo za izvestan broj ili sve proizvedene filmove određene kinematografije: jugoslovenski film, sovjetski film, američki film itd. Do ozbiljnih nesporazuma može doći ukoliko izraz FILM izjednačimo sa izrazom KINEMATOGRFIJA; uostalom, kao i uvek kada pojam više kategorije definišemo pojmom koji se već u njemu sadrži, ali kao manji deo složenije celine. Zato, uvažavajući činjenicu da se izraz FILM u svakodnevnoj upotrebi koristi šire od svog značenja, moramo ga koristiti vrlo pažljivo, da bi se izbegle zabune.

FILM KAO SREDSTVO MASOVNE KOMUNIKACIJE

Delatnost kinematografije zasniva se na brojnim tehničkim pronalascima većeg broja ljudi, a kao završni čin otkrića filma najčešće se smatra prva javna projekcija braće Limijer 1895. godine. Oni su svoj pronalazak nazvali KINEMATOGRF, spajajući grčke reči KINEMATOS (*pokret*) i GRAFOS (*pisati, zapisati*), pa je tako i čitava delatnost dobila ime. Ti tehnički pronalasci omogućili su da se zabeleži i sačuva zbivanje pred kamerom. Tridesetak godina nakon toga pronaden je način da se istovremeno sa slikom beleži i ton, čime je kinematografija stekla mogućnost da beleži i reprodukuje pokretne zvučne slike. Uz tehnički razvoj kinematografije, koji će i dalje teći, proširivao se i usavršavao način upotrebe filma. Od prvih projekcija, koje su predstavljale samo izuzetnu tehničku atrakciju, film se razvio u značajno sredstvo masovnog komuniciranja i autentičnu, najpopularniju umetnost našeg vremena. Mnogi teoretičari kulture smatraju da naša civilizacija, od Gutnbergovog pronalaska zasnovana na štampi, postaje kultura u kojoj dominiraju pokretne zvučne slike. Sistem pismenog opštenja je dopunjen, pa i potisnut pokretnim zvučnim slikama. Argumenti koji govore u prilog ove tvrdnje su brojni i u njih se svakodnevno možemo uveravati, jer izražajnim sredstvima filma, a tehničkim mogućnostima televizije, zapljusnulo nas je sredstvo masovnog opštenja izuzetne snage i uverljivosti. Pokretne zvučne slike postale su deo našeg svakodnev-

nog života u daleko širem obimu nego što je to ikada postignuto štampanom rečju. Pokretne zvučne slike će i dalje potiskivati sistem pismenog opštenja, preuzimajući deo njegovih funkcija. O dobrim, a naročito lošim posledicama ovog procesa razmišlja se i raspravlja u širokim krugovima - od laika do stručnih institucija, ali je sigurno da smo svedoci jednog neminovnog i nezaustavljivog procesa, u kojem jedan superiorniji medij nadvladava drugi, manje atraktivan i slabiji. Da ne bi došlo do zabune, treba odmah reći da film i televiziju smatramo delovima jedinstvenog sistema opštenja, u odnosu na druge oblike masovnog komuniciranja. Elektronski način trenutnog prenošenja pokretnih živih slika dao je samo neslućeni zamah ovom načinu prenošenja informacija.

Prvi filmovi prikazani gledaocima imali su vrlo jednostavan sadržaj, jer su bili snimljeni samo sa ciljem da pokažu tehničke mogućnosti novog pronalaska - *kinematografa*. Snimani su događaji iz svakodnevnog života, u kojima je bio dominantan pokret. O tome svedoče već i nazivi tih filmova: "*Ulazak voza u stanicu*", "*Izlazak radnika iz fabrike*", "*Rušenje zida*" i sl. Ali, nakon prve atrakcije, trebalo je i dalje izazivati radoznalost gledalaca, pa i privući nove. Ubrzo se shvatilo da je pokretnim slikama moguće prenositi i sadržaje, koji će pobuđivati pažnju širokog kruga ljudi i zadržati gledaoce. Film počinje da zabavlja i uzbuđuje, a paralelno sa tom funkcijom proširuje se i dalja namena pokretnih živih slika. Javljaju se redovne nedeljne vesti zabeležene kamerom - *filmski žurnali*. Različiti kulturni, politički ili drugi zanimljivi događaji snimaju se da bi bili prikazani što većem broju gledalaca, a ubrzo postaje jasno da ti snimci mogu biti izuzetni istorijski dokumenti, daleko potpuniji i ubedljiviji nego pismena zabeleška ili fotografija. Filmski snimak je najbliži potpunoj iluziji stvarnosti i kada je kasnije slici dodat ton ni jedno do sada poznato sredstvo za beleženje događaja ne može se približiti uverljivosti koje postižu pokretne zvučne slike.

Kinematografija, odnosno njeni proizvodi - filmovi su već odavno značajan deo kulture savremenog sveta, sa mnogostrukom namenom. Kinematografija je izborila svoje mesto među starijim informativnim i umetničkim medijima, jer u odnosu na štampu ili radio, filmovi deluju na više čula, ubedljivije i potpunije prenose informacije. A u oblasti zabave dostigli su popularnost o kojoj štampa ili radio nisu mogli ni sanjati. Do pojave televizije štampa i radio su bili nedostižni u brzini prenošenja informacija, ali pojava televizije skoro da je uklonila tu njihovu prednost, jer se sada i pokretne zvučne

slike mogu vrlo brzo, pa i istovremeno sa vremenom zbivanja, prenositi do gledalaca. Uz to, pokretne zvučne slike imaju prednost da gledaocima stvaraju utisak prisustvovanja događaju, što je neuporedivo potpunija informacija od opisa u novinama ili radio prenosa.

Odnos filma i pozorišta se ne može meriti kvalitetom, količinom i brzinom informacije, jer pozorište ima prevashodno umetničku i zabavnu, a daleko manje informativnu funkciju. Zato za poređenje moramo uzimati u obzir samo te funkcije kinematografije. U prvih dvadesetak godina postojanja filma smatralo se da filmovi kojima se prenosi neki događaj aranžiran pred kamerom, odnosno igrani filmovi, nisu ništa drugo nego samo snimljeno pozorište. Takvom stavu nije pogodovala samo inercija mišljenja pod uticajem starijih umetnosti, nego su tako i izgledali prvi igrani filmovi. Kamera je sa jednog mesta snimala igru glumaca, a trajanje snimljenog događaja je češće određivano dužinom trake u kameri, nego potrebama dramske radnje. Glumci su, budući da se radilo o nemom filmu, svoje misli, osećanja i odnose među likovima izražavali preteranim gestama i vrlo izraženom mimikom. Film je tada zaista ličio na karikirano pozorište bez reči. Trebalo je da prođe izvesno vreme da film razvije svoja izražajna sredstva i poseban jezik, po čemu ga danas i najmlađi gledaoci razlikuju od pozorišta. Prvobitan strah da će film ugušiti i zameniti umetnost pozorišta pokazao se neosnovanim, jer se nijedna umetnost ne razvija na račun druge, niti se međusobno isključuju. Moramo, ipak, priznati da je film donekle smanjio funkciju pozorišta, koja se ogledala u saopštavanju aktuelnih, naročito političkih ideja sa scene, jer film to može da uradi daleko brže, efektivnije i nemerljivo većem broju gledalaca. Ali to je više posledica tehničko-organizacionih osobenosti pozorišta i filma, a manje rezultat odnosa umetničko-izražajnih karakteristika jednog ili drugog medija. Mnogi i danas smatraju da je živa scenska reč jača i ubedljivija, ali tehničke osobine filma stavljaju pozorište u podređen položaj. Filmovi se mogu umnožavati i prikazivati u praktično neograničenim količinama, uz potrebu minimalnih tehničko-organizacionih uslova, a kvalitet predstave je, uvek isti. Prikazivanje neke dramske ili operске predstave zahteva odgovarajuću zgradu, složenu tehniku i prisustvo svih izvođača i pomoćnog osoblja za svaku predstavu. A takva predstava može biti izvedena samo jedan ili dva puta dnevno i samo na jednom mestu će biti istog kvaliteta.

Za prikazivanje filmova su dovoljne izuzetno jednostavne potrebe, što će u odnosu na pozorište uvek ostati izuzetna prednost.

Delatnost štampanja literarnih dela i stručne literature je područje u koje se kinematografija nije neposredno umešala, pa direktna poređenja ne bi bila adekvatna, ali u oblasti štampe, odnosno dnevnog i periodičnog informisanja, film je zašao u do tada neprikosnoveno područje dnevnih listova i raznih oblika periodičnih izdanja. Pošto je za izradu informacija pomoću pokretnih zvučnih slika ipak potrebno nešto duže vreme nego za jedno novinsko izdanje, dnevna informacija je do nedavno bila privilegija štampe, dok je filmu ostala zanimljiva i dragocena nedeljna informacija ili pregled događaja u dužem periodu, jer je slikom i zvukom mogao da dopuni novinske informacije.

Takav odnos je bio sve do posle drugog svetskog rata, kada počinje nagli razvoj televizije, odnosno elektonskog načina beleženja i prenošenja pokretnih živih slika, koje se odvija istovremeno, na teorijski i praktično neograničenom broju mesta. U prvi mah se učinilo da je kinematografiji došao kraj, jer se pojavio mlađi i superiorniji naslednik. Broj gledalaca u bioskopima širom sveta se prepolovio, a kinematografiju zahvata do tada neviđena kriza i panika. Pretskazuje se skoro smrt kinematografije, kao što je pojavom filmova bio najavljivan kraj pozorišta. Teoretičari masovnih komunikacija s pravom glorifikuju mogućnosti televizije, pa u zanosu i oduševljenju pokušavaju da konstituišu definicije televizije, ne samo kao tehničkog sredstva za prenošenje informacija, nego i specifična izražajna sredstva umetnosti koja se rađa pred nama. Izvlačeći dalje zaključke, nije teško doći do pomisli da ako televizija može sve što i film kao umetnost, a u brzini i masovnosti prenošenja informacija je nemerljivo brža, eto tužnog kraja kinematografije, najpopularnije umetnosti prethodne generacije.

Odnosi televizije i kinematografije se tek izgrađuju i bilo bi brzopleta donositi zaključke koji bi imali ambicije da budu sigurna proročanstva, ali izgleda da već imamo dovoljno podataka za jednu opreznju i realnu prognozu. Ako televizija ugrožava kinematografiju, pogledajmo prvo šta ima kinematografija i šta to može nestati pod uticajem televizije? Šta poseduje televizija, a šta nema kinematografija?

Kinematografija ima tri osnovne delatnosti:

- *proizvodnju,*
- *promet - i*
- *prikazivanje.*

Pokretne zvučne slike u kinematografiji proizvode se na filmskoj traci, uz neophodnu laboratorijsku obradu. Promet je delatnost neophodna za plansku raspodelu, ekonomsku i fizičku manipulaciju završenim proizvodima - filmovima, a prikazivanje se bavi održavanjem i eksploatacijom dvorana u kojima gledaoci kupuju kinematografske proizvode.

Proizvod televizije je vrlo sličan: pokretne zvučne slike. Za njihovu proizvodnju se značajnim delom koristi filmska tehnika, vrlo često je odnos filmske i elektronske tehnike ravnopravan, ali se odnos menja u korist elektronike. To je pre rezultat usavršavanja elektronske tehnike, nego posledica posebnih izražajnih prednosti televizije. Uostalom, nema nikakvih značajnih prepreka da se celokupna kinematografska proizvodnja pokretnih zvučnih slika, namenjenih bioskopima, obavlja na elektronski način. To je samo ekonomski problem i verovatno će zastarela tehnologija, zasnovana na filmskoj traci, biti ubrzo u kinematografiji zamenjena elektronikom.

Delatnost prometa je kod televizije pojednostavljena mogućnošću da se slika prenosi bežičnim putem, što je, opet, samo tehnički problem. Bitne razlike se javljaju u oblasti prikazivanja, jer, umesto bioskopa, televizijskim prijemnikom u kuću unosimo sopstveni bioskop. Nije teško zaključiti da će ovo biti i mesto pravog, najžešćeg sukoba kinematografije i televizije.

Ostale, prateće delatnosti kinematografije su u različitim položajima, ali nisu bitno ugrožene pojavom i razvojem televizije. Proizvodnja tehnike i sirovina za potrebe kinematografije mora pratiti naučna dostignuća, što je sudbina svih sličnih delatnosti, a ne posledica postojanja i delovanja televizije. Školovanje umetnika i tehničara za kinematografiju dobilo je pojavom televizije nove podsticaje, jer televiziji su neophodni skoro svi postojeći kadrovi kinematografije i niz novih, vrlo srodnih zanimanja. Institucije koje se bave kinematografijom su u svoje delovanje već preuzele i oblasti televizije, pa tu ne primećujemo nikakve probleme, već samo nove, sveže impulse. Istovetna situacija je i u drugim pratećim delatnostima, jer je televizija učinila da se potpunije shvati značaj i vrednost opštenja pokretnim zvučnim slikama za širenje i čuvanje kulture.

Prvobitan, vrlo naglašen, pa i predimensioniran sukob kinematografije i televizije je utihnuo, jer je bio pogrešno i procenjen. Odnose je zamagljivala različitost filmske i elektronske tehnike, porast broja TV prijemnika i zatvaranje bioskopskih dvorana. Zato

treba imati na umu samo krajnje proizvode kinematografije televizije, a oni su isti: pokretne zvučne slike. Menja se samo tehnologija proizvodnje i mesto potrošnje, ali obim proizvodnje i broj potrošača se povećava. Ako kinematografiju shvatimo kao delatnost koja se bavi proizvodnjom, distribucijom i prikazivanjem pokretnih zvučnih slika, čija je tehnologija zasnovana na filmskoj traci, a koja sada tu tehnologiju zamenjuje elektronikom, onda postaje jasno da je pojava televizije samo dalje usavršavanje i razvoj u okvirima iste delatnosti.

TEHNIČKE, PSIHOLOŠKE, ESTETIČKE I SOCIOLOŠKE OSOBINE FILMA

Delatnost koja omogućuje funkcionisanje sistema opštenja pokretnim zvučnim slikama, zasnovanim na pronalascima braće Limijer, Tomasa Edisona i drugih pronalazača, nazivamo kinematografija, a pojedinačni proizvodi tog sistema su različite vrste filmova.

U tehničkom smislu film je zasnovan na tri elementa:

1. trenutnoj fotografiji,
2. projekciji,
3. osobini ljudskog oka da izvesno vreme zadržava sliku koju je primilo.

Na osetljivoj traci filma širine 35 mm, u posebno konstruisanoj spravi - kameri, snimaju se fotografije brzinom od 24 fotograma u sekundi. Ta traka se laboratorijski obradi, doda joj se odgovarajući zvuk i nakon toga se drugom spravom - projektorom, slika prosvetljava snažnim izvorom svetla i projektuje, takođe brzinom od 24 sličice u sekundi, na belu pozadinu. Na istoj traci je zabeležen i zvuk, koji se elektromagnetskim putem reprodukuje istovremeno sa odgovarajućom slikom na filmskoj traci. Znači, na filmskom ekranu se relativno velikom brzinom smenjuju nepokretne fotografije, ali, zahvaljujući inertnosti organa vida, brzo smenjivanje nepokretnih slika pojedinih faza pokreta gledalac doživljava kao kontinuirano kretanje, odnosno, stvara se iluzija pokreta. Tehnika kojom se reprodukuje zvuk identična je onoj u radio aparatima ili magnetofonima u svakodnevnoj upotrebi, jedino što se elektromagnetski impulsi izazivaju svetlosnim putem, preko osetljive foto-ćelije. Ovaj način je najčešće upotrebljavan u standardnim bioskopskim fil-

movima, jer je najekonomičniji i najjednostavniji, ali izvestan broj filmova ima magnetski zabeležen ton.

Tehnički principi kinematografije su dosta jednostavni, što i omogućava masovnu proizvodnju i potrošnju filmova.

Psihološki, sociološki i estetički fenomen filma se proučava tek u novije vreme, zašta samo donekle nalazimo opravdanja u činjenici da je prošlo tek oko pola veka od trenutka kada se počelo shvatiti da kinematografija nije samo proizvođač jeftine, vašarske zabave nižeg ranga, već delatnost kojom će biti obeležena ova epoha, jer otvara nove i bogatije mogućnosti opštenja ljudi.

Psihološki fenomen filma se prvobitno ispoljavao naučno nemotivisanim strahom da će filmovi "iskvariti mladež", pa zatim i sve ostale, što je redovna prateća pojava svih brzo prihvaćenih i masovnih talasanja i u drugim oblastima ljudske delatnosti, kao što su moda, muzika, literatura ili revolucionarne naučne teorije i pronalasci. Takvom odnosu prema filmu pogodovala je i danas prisutna težnja da se što brže i više unovči popularnost filma, ili, što je još opasnije, da se propagiraju neke nehumane, destruktivne i politički neprihvatljive ideje. Film je i tim negativnim odredbama okvalifikovan kao sredstvo kojim se snažno deluje na svest gledalaca. Psihološke dimenzije ovog problema postaju još značajnije ako znamo da su istraživanja pokazala da daleko najveći broj gledalaca u svim zemljama sveta čini mlada publika - uglavnom ispod trideset godina starosti. Uostalom, i bez statističkih podataka ovo se potvrđuje svakom našom posetom bioskopu.

Osobina filma da snažno deluje na svest gledalaca proističe iz činjenice da pokretne zvučne slike istovremeno deluju na čulo vida i sluha, i daje film od svih medija prenošenja poruka najbliži stvaranju potpune iluzije života. Ubedljivo delovanje pokretnih zvučnih slika pojačava se tehničkim mogućnostima filma da rekonstrukcijom ili trikovima stvori iluziju stvarnog događanja i da gledaoca uvuče u zbivanje kao neposrednog učesnika. Kada, na primer, glavna junakinja filma u krupnom planu kaže svom partneru: "Volim te!", ona se obraća svakom gledaocu u dvorani.

Prirodno da je delovanje kinematografije izazvalo i pažnju sociologa, jer se radi o vrlo raširenoj pojavi, sa sociološki brojnim i zanimljivim posledicama. Predmet socioloških istraživanja je i prošlost i sadašnjost kinematografije, jer je film već preko pola veka najpopularnija zabava i umetnost čovečanstva. Filmovi otkrivaju osobine društvenog bića i stvaralaca i gledalaca. Široko utkan u svoje

vreme, film je nezamenjiv svedok prošlih i sadašnjih zbivanja, čiju je vrednost sociologija tek počela da otkriva.

Konstituišući se kao nova, autentična umetnost, film je dobio i svoje estetičare. Zadatak prvih estetičara je bio da pažnju svojih savremenika, krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina ovog veka, okrenu ka višim vrednostima i mogućnostima filmskih dela, da ih ubede da filmovi nisu mehaničko spajanje izražajnih sredstava pozorišta, baleta, literature i arhitekture, i da iz brojne proizvodnje izdvoje estetski vredne filmove, ili elemente pojedinih filmova. Tada mnogima nije bilo jasno da prisustvuju jedinstvenom događaju - radanju nove, "*Sedme umetnosti*". Dok se tragovi ostalih umetnosti gube u maglinama i mraku najdalje prošlosti, savremenicima filma je data mogućnost da prate konstituisanje umetnosti našeg vremena. Od tada, pa do danas, brojni estetičari se bave pojedinim autorima, epohama, i pravcima umetnosti pokretnih zvučnih slika. Danas je estetika filma priznata naučna disciplina, koja je uvršćena u nastavu velikog broja univerziteta u svetu, a bavi se proučavanjem izražajnih mogućnosti, dometa i estetskih vrednosti filma, sa brojnim naučnim radovima iza sebe.

Ova raznolikost uglova iz kojih se posmatra i proučava delatnost kinematografije potvrđuje njen značaj i uticaj na naš život, ali ne bi stekli potpunu sliku ukoliko bi zapostavili ekonomsku dimenziju ove složene delatnosti. Jer, po marksističkom učenju i neminovnoj analogiji sa drugim oblastima društvenog života, i u kinematografiji materijalni odnosi presudno utiču na odnose u njoj i svaki film ponaosob. Društveno-ekonomski odnosi su bili i ostaju bitno određujući činilac na sva zbivanja u kinematografiji.

Od prvobitne zanatske proizvodnje sa kraja prošlog i početka ovog veka, kinematografija se razvila do složenog ekonomskog sistema, sa tri osnovne i niz pratećih delatnosti, gde je proizvodnja organizovana na industrijski način. To znači da unutar kinematografije postoji industrijska podela rada, kontinuirana masovna proizvodnja i masovna potrošnja. Svi delovi kinematografije su povezani, međusobno uslovljeni i zavisni jedni od drugih. Da bi proizvodnja, kao osnovni deo kinematografije, mogla kontinuirano da deluje i bar održava postignuti nivo proizvodnje, mora postojati isto tako kontinuirana proizvodnja sirovina i sredstava za proizvodnju. Zatim, neophodno je obezbeđivati i posebne vrste sirovina - ideje i scenarija za snimanje različitih vrsta filmova. Na više nivoa obrazovanja školuju se kadrovi za sve grane

kinematografije, a uz sve to deluje ogroman mehanizam za distribuciju i prikazivanje filmova, koji čini jedinstven svetski sistem. Njegov zadatak je da održava nivo potrošnje kinematografskih proizvoda i obezbedi reprodukciju - vraćanje sredstava uložениh u proizvodnju. Ukoliko i jedan od delova tog ekonomskog, tehničkog i kulturno-umetničkog mehanizma radi u sporijem ritmu, ili stane, sistem je ugrožen, ili se raspada. Ove opšte ekonomske zakonitosti, koje važe i za mnoge druge oblasti, nisu tako oštro izražene ni u jednoj drugoj oblasti kulture i umetnosti, a iz njih proističu mnoge vrline i mane kinematografije, kao medija masovnog opštenja, zabave i umetničkog izražavanja. Mehanizmi kinematografije imaju svoje neumitne zakonitosti, jer svaki proizvod kinematografije treba da bude univerzalno upotrebljiv, odnosno prihvaćen na čitavom svetskom tržištu. To znači da mora da bude pogodan za prikazivanje u najvećem broju bioskopa u svetu i razumljiv velikom broju gledalaca različitih nivoa i uzrasta. Film koji uspe da zadovolji sve ove zahteve osvaja neslućenu popularnost u svetskim razmerama i ostvaruje ogroman finansijski prihod, dok filmovi koje tržište ne prihvati ugrožavaju čitav sistem opštenja pokretnim zvučnim slikama. Troškovi proizvodnje filmova su ogromni. U našoj zemlji, na primer, prosečna cena igranog filma iznosi oko 500.000 \$, što svedoči o vrlo velikom riziku proizvodnje filma. Zato pažljiviji čitalac izjava poznatih filmskih umetnika može vrlo često da pronade u štampi žalopojke o uskraćenju slobodi stvaranja. Ali, kao što smo videli, ta ograničenja proističu iz prirode kinematografije, koja stvaralocima pruža mogućnost popularnosti nedostižne u drugim umetnostima, ali i brojna ograničenja, proistekla iz složenog i glomaznog mehanizma kinematografije. Veća sloboda stvaralaštva i pravo na uvek neizvestan, ali neophodan umetnički eksperiment, mora imati svog patrona, odnosno nosioca rizika.

Videli smo da je kinematografija vrlo složena delatnost, jer istovremeno pripada privredi, kulturi u širem značenju i umetnosti. Privredna i kulturno-umetnička funkcija kinematografije se ne mogu razdvajati, iako je potiskivanje jednog od ovih atributa, na račun drugog, stalna težnja, jer se osobine industrije i osobine umetnosti vrlo teško usklađuju, a često međusobno isključuju. Ali, kinematografija se rodila u krilu tehnike, da bi ubrzo psotala umetnost industrijske epohe, i navedene suprotnosti u svom prožimanju i čine kinematografiju ovakvom kakva jeste. To je neminovnost koju svi moraju da prihvate. Zato je jedan od osnovnih zadataka produk-

cije i producenta u kinematografskim delatnostima da dovedu u neophodnu ravnotežu sve raznolike osobenosti i tokove kinematografije, čime se sprečava da pojedine od tih osobina kinematografije ometaju jedna drugu i izvrše svoju funkciju.

Sukobi industrijskih i kulturno-umetničkih faktora kinematografije se najčešće i najjače ispoljavaju u proizvodnji igranih filmova, jer je to grana kinematografije u kojoj je moguće ostvariti najzapaženija umetnička dela, a uticaj tržišta najznačajnije ističe industrijski i robni karakter proizvodnje.

Izuzetan značaj kinematografije učinio je da joj u svim društvima i društveno-političkim zajednicama bude posvećena značajna pažnja. Karakter odnosa društva i kinematografije razlikuje se od država gde je celokupna kinematografija u društvenom vlasništvu, do država u kojima društvo različitim mehanizmima i stepenima uticaja deluju na kinematografiju. Ali, po pravilu, kinematografija nije nigde van različitih oblika društvene kontrole i uticaja. Pojedinačni odnosi kinematografije i društva zavise, naravno, od društveno-političkog uređenja, pa i ekonomske snage pojedinih zemalja. U kapitalističkim zemljama su sredstva za proizvodnju i u kinematografiji najčešće u rukama pojedinaca ili grupe kapitalista, pa je tu izrazitije naglašen robni karakter proizvodnje u kinematografiji, jer prvo treba zadovoljiti zahteve tržišta, ostvriti što veći profit, pa tek tada razmišljati i o kulturno-umetničkoj funkciji kinematografije.

U zemljama sa socijalističkim društvenim uređenjem, gde su sredstva za proizvodnju u društvenom vlasništvu, a zakoni tržišta nisu tako oštro izraženi, kulturno-umetnička funkcija kinematografije je pretpostavljena tržištu i profitu.

Nije, naravno, moguće načiniti oštru, crno-belu i šematsku klasifikaciju različitih vrsta kinematografija samo prema društveno-političkim sistemima, jer postoji niz varijanti i unutar jedne kinematografije, a mnogi oblici ideološko-propagandnog delovanja se javljaju kao još jedan faktor kinematografije, uz osnovne privredne i kulturno-umetničke attribute. Zato ne postoji jednostavan recept po kome se može klasifikovati kinematografija u pojedinim zemljama, nego se i pojedine kinematografije menjaju, kako se menja svet u kojem živimo. Stoga, da bi što potpunije razumeli sve osobine kinematografije, treba uvek misliti na činjenicu da je kinematografska delatnost nedeljiv skup brojnih, kulturnih, umetničkih, ideoloških, tehničkih, tehnoloških i ekonomskih činilaca.

Prirодно da i kinematografija u našoj zemlji poseduje sve ove elemente i da se na nju odnose опште zakonitosti koje важе za kinematografiju u celini. Ali, mi smo relativno mala zemlja, sa odgovarajućim filmskim tržištem, te svi elementi kinematografije nisu podjednako izraženi. Na primer, na malom filmskom tržištu nije mogućno izrazito insistirati na privrednom karakteru kinematografije, jer bi to bitno potisnulo ostale funkcije. Zato kinematografiju u našoj zemlji smatramo prevashodno kulturnom delatnošću, sa elementima privređivanja, a kinematografija ima značajnu pomoć i podršku društva. Film je deo nacionalne kulture, sredstvo informisanja, zabave i umetničkog izražavanja. Saradnja kinematografije i televizije je sve češća i potpunija, a usmerena je ka skorom stvaranju jedinstvenog sistema опštenja pokretnim zvućnim slikama.

Pravljanje pretpostavki o budućnosti su u svim oblastima uvek krajnje nesigurne, a kada se radi o delatnostima koje su kao kinematografija bazirane na nizu tehničkih elemenata, vreme najčešće pokaže da proroci nisu bili u pravu. Pokušajmo, ipak, da zavirimo bar u bližu, izvesniju budućnost kinematografije.

Bilo kako da tehnika napreduje, pokretne zvućne slike, možda uskoro u tri dimenzije, ostaće najpopularnije sredstvo prenošenja informacija i najpopularnija umetnost. Ako pojam kinematografije pogrešno ne vezujemo za sadašnju filmsku tehniku i tehnologiju, jasno je da kinematografiji predstoji dalji razvoj, tehnićko usavršavanje i širenje oblika upotrebe i delovanja.

OSOBINA FILMA - UMETNIĆKOG DELA

Klasićne umetnosti su rodene u dalekoj prošlosti, toliko dalekoj da do nje ne dopire pisana istorija, ni najstarija predanja, a zasnivaju se na elementarnim osobinama ćoveka, kao što su pokret, glas ili reć. Njima se možemo baviti uz vrlo jednostavna pomagala, pa često i bez njih. Igra se, peva, vaja ili glumi i u najnerazvijenijim sredinama, koje su jedva odmakle od kamenog doba.

Za razliku od starijih umetnosti, film je proizvod visoko civilizovanog i tehnićki razvijenog društva i ima složenu tehnićku osnovu. Da bi film nastao trebalo je pronaći trenutnu fotografiju i složene mehanizme za snimanje i reprodukciju tih fotografija, kojima će biti stvarana iluzija pokreta. Kada su se krajem XIX veka

stekli svi tehnički uslovi za beleženje i reprodukciju pokreta, već samo to je bilo dovoljno da izazove izuzetnu radoznalost i privuče publiku da vidi "žive fotografije".

Sadržaj prvih filmova bio je isključivo podređen ilustriranju tih mogućnosti kinematografa. Zato nije trebalo da prođe više od godinu, dve pa da bude zadovoljena radoznalost gledalaca koji su bili u mogućnosti da vide žive slike, a sebe smatrali otmenijim. To su bili gledaoci prvih predstava, koje su po pravilu održavane u elitnim salama većih gradova. Organizatori tih predstava su bili pronalazači kinematografa, oni koji su konstruisali svoje varijante sprava za snimanje i prikazivanje "živih slika", ili osobe u bliskoj vezi sa njima.

Tokom dalje dve-tri godine, kada je usahla radoznalost prvog kruga gledalaca, prikazivači filmova traže publiku u manje otmenim sredinama, na periferiji većih gradova, pa zatim u manjim naseljima. Film je sada u društvu različitih opsenara, "svetskih čuda", putujućih menažerija i sličnih atrakcija, koje već stotinama godina, do današnjeg dana, zabavljaju mladariju i nepretenciozne gledaoce. Umesto glavnog i jedinog mesta u programu, koji je imao u vreme prvih projekcija, film je ovde samo deo šarene i nevine laže, na koju gledaoci svesno pristaju.

Prvi vitalni impuls, koji zaustavlja film da ne potone među otrcane vašarske atrakcije, stiže od ŽORŽA MELIJESA, pozorišnog iluzioniste iz Pariza. Istražujući mogućnosti filma, Melijes je tehničkoj napravi udahnuo dušu i pokazao da se čudo kinematografa ne iscrpljuje samo u njegovim tehničkim osobinama, već da film pruža neiscrpne mogućnosti za stvaranje novih čuda. Kinematograf kod Melijesa ne služi samo za registrovanje događaja koji nas okružuju, nego stvara nove, do tada nevidene atrakcije. U filmovima Žorža Melijesa ljudi lete na mesec, pojavljuju se i nestaju, putnička kočija se pretvara u kola za prevoz mrtvaca, - postaje jasno da je filmom moguće prikazati i najneobičnije događaje, što će za petnaestak prvih godina ovog veka dovesti do ustoličenja nove, "Sedme umetnosti". Za samo dve decenije od prve javne projekcije filmova, kinematograf, to čudo tehnike sa kraja prošlog veka, postaće sredstvo i sluga nove umetnosti.

Filmovi koji imaju delimičnu ili potpunu vrednost umetničkih dela su vrlo značajan deo delatnosti kinematografije. Oni su rezultat namere i napora da se proizvede umetničko delo, a rezultati su, kao i u drugim umetničkim delatnostima, uvek neizvesni. Poznati naziv "Sedma umetnost" koristi se da odredimo ovu vrstu filma. Izraz

"*Sedma umetnost*" prvi put je upotrebljen 1911. godine u tekstu RIČOTA KANUDA, osobe koju smatraju prvim estetičarem i teoretičarem nove umetnosti. Taj naziv ujedno znači da je film svrstan među šest klasičnih grana umetnosti, stvorenih u dalekoj prošlosti ljudskog društva. Posle nekoliko hiljada godina rodena je nova umetnost i film se pridružio muzici, slikarstvu, vajarstvu, poeziji, drami i igri.

Za relativno kratko vreme, film je samo posle dvadesetak godina od svog nastanka pronašao i izrazio sebe sopstvenim izražajnim sredstvima i filmskim jezikom, ali je neverica u tvrdnje i dokaze da je film originalna i posebna umetnost trajala nešto duže. Trebalo je izmeniti vrlo duge navike i tradiciju, što nikada nije bilo lako. Uostalom, u poređenju sa trajanjem klasičnih umetnosti, osamdesetak godina od pronalaska kinematografa je samo jedan tren.

Za potrebe ovog predmeta mi ćemo samo ukratko i pojednostavljeno dati odgovor na pitanje: šta je to novo doneo film, što bi otklonilo sve sumnje da se radi o autentičnoj umetnosti, "*možda jedinoj savremenoj umetnosti, jer je dete i mašine i ljudskog ideala*", kako je krajem tridesetih godina napisao Luj Delik, značajan francuski estetičar filma.

Osnovna izražajna sredstva filma su:

1. *Promenljivi plan,*
2. *Promenljivi ugao snimanja i*
3. *Montaža.*

Svaki film je sačinjen od određenog broja kadrova, koji predstavljaju osnovne delove filma. KADAR je deo filma, odnosno filmske trake, snimljen jednim uključenjem i isključenjem kamere. Standardni bioskopski igrani film obično ima od četiri stotine do šest stotina kadrova, ali se taj broj može upadljivo razlikovati od filma do filma, kao što se u raznim književnim delima razlikuje broj i dužina rečenica. Ponegde u jedan red staju dve-tri rečenice, a ponekad srećemo pisca koji jednom rečenicom ispunjava desetine stranica teksta. Naziv kadar uzet je iz francuskog jezika (CADRE), gde označava ram ili okvir. I u filmskoj terminologiji izraz kadar upotrebljavamo da označimo ono što obuhvata objektiv kamere. Znači, reč kadar upotrebljavamo u pojmovima DUŽINA KADRA i SADRŽAJ KADRA. FILMSKI PLAN je izraz koji označava odnos predmeta koji snima kamera, prema veličini vidnog polja objektiva kamere. Izuzetno je značajan odnos objekta snimanja prema okviru filmske slike, kako je i kod svih slikarskih dela, što se naziva kom-

pozicijom filmskog kadra, ali je to već složeniji problem i za sada nas zanimaju samo odnosi veličine objekta prema vidnom polju.

Zbog lakšeg sporazumevanja u kinematografiji su do izvesne granice standardizovani pojmovi koji označuju osnovne veličine planova. Ta podela nije, i ne može biti izuzetno precizna, jer kamera snima objekte najrazličitijih veličina, ali se ipak došlo do izvesnog zajedničkog imenitelja, gde je za utvrđivanje odnosa uzeta dimenzija čoveka. Osnovni planovi su: TOTAL, SREDNJI PLAN, AMERIKEN, SREDNJE KRUPNI, KRUPNI, VRLOKRUPNI i DETALJ. Mogu postojati brojne varijante i veličine planova i njihovih naziva, ali se o tome moraju dogovoriti i ujednačiti nazive planova svi koji učestvuju u proizvodnji jednog filma, inače može doći do neželjenih nesporazuma.

Uobičajeno je da se naziv *total* upotrebljava za kadar u kojem vidimo, na primer, jedan grad. *Srednji plan* će biti snimak ulice toga grada, gde već možemo pratiti igru glumaca. U *amerikenu* ili američkom planu glumac je snimljen do kolena. Ovaj plan je našao svoju punu funkciju u američkom vesternu, jer omogućuje da kamera priđe glumcu do najveće moguće blizine, a da još uvek vidimo nisko obešeno kaubojske revolvere, pa je po tome i dobio naziv. U *srednje krupnom planu* glumac je snimljen do pojasa, a u *krupnom planu* vidimo glavu čoveka sa delom ramena. *Vrlo krupan plan* prikazuje ljudsku glavu, a gornji deo glave ili brada su van kadra, dok u detalju vidimo samo deo lica (oko, nos, uvo i sl.). Naravno, ukoliko u kadru nema ljudske figure, ove odredbe su dosta neprecizne. Veličina plana se, najčešće, menja od kadra do kadra, a promene plana se vrše i unutar pojedinih kadrova, u slučajevima kada se kamera ili objekat snimanja približuju kameri, ili udaljuju od nje.

Isti objekat može biti sniman u istom planu na različite načine, jer kamera ima mogućnost da ga sa iste udaljenosti i istim objektivom snima iz različitih uglova. Promenu mesta kamere po visini nazivamo RAKURS. Razlikujemo *normalne rakurse*, kada je kamera postavljena u visini ljudskog oka, i *donje* ili *gornje rakurse*, kada je kamera spuštена ili podignuta u odnosu na normalan položaj. Promena ugla snimanja može imati, pored realističkog utiska (snimak zemlje iz aviona ili aviona sa zemlje) i psihološko, ili simbolično značenje. Ako je junak filma oboren na zemlju, a kamera ga snima iz gornjeg rakursa, dobija se utisak slabosti i poraza junaka, dok snimak neke osobe iz donjeg rakursa može, u spoju sa ostalim elementima filmskog izraza, dati utisak nadmoćnosti, snage i trijumfa.

Pored izbora ugla snimanja po visini, odnosno rakursa, ostaje još veći broj mogućnosti za snimanje filmskih prizora iz svih horizontalnih uglova u krugu oko objekta snimanja. Kamera menja uglove i tako određuje međusobne odnose objekata unutar kadra, pa i odnos gledalaca prema radnji filma. Promenom plana, kadra i ugla snimanja gledalac se dovodi uvek u najpovoljniji, odnosno željeni odnos prema objektu, ili radnji u filmu i nameće mu se viđenje prema zamisli stvaralaca filma.

Najsloženije, najspecifičnije pa možda i najznačajnije izražajno sredstvo filma je MONTAŽA. Reč montaža je francuskog porekla (MONTAGE) i znači sklapanje, sastavljanje. Izraz montaža u kinematografiji ima dva značaja. Jedno se odnosi na tehniku spajanja delova filmske trake, na koju je snimljena slika i ton, a u drugom značenju izraz montaža se koristi da bi označili kreativni čin postignut spajanjem različitih kadrova filma. Kada govorimo o izražajnim sredstvima filma, montažu, naravno, nećemo shvatiti kao tehnički postupak lepljenja parčića filma, nego kao stvaralački postupak. Od vremena nemog filma, do danas, izmenio se odnos prema montaži, kao što se i u drugim umetnostima menja odnos prema pojedinim izražajnim sredstvima, ali montaža ostaje bitan element filmskog izraza.

Montaža interveniše i u vremenu, i u prostoru, stvarajući "*filmsko vreme*" i "*filmski prostor*". Pored toga, spajanjem različitih kadrova stvara se nov smisao, a pojedinačni kadrovi dobijaju novo značenje. Primena, posledice i mogućnosti montaže da stvori nove vrednosti od snimljenog filmskog materijala su neiscrpne, kao što su velike mogućnosti kombinovanja i stvaranja novih i originalnih celina i u drugim umetnostima.

Montažom možemo skratiti trajanje neke radnje, ili je produžiti, a da to ne ide na račun razumljivosti. Na primer, ako jedan od likova filma u jednom kadru izlazi iz svog stana koji se nalazi u Beogradu, a u sledećem kadru vidimo isti lik kako izlazi iz aviona na londonskom aerodromu, svima će biti jasno da je on doputovao u London, iako samo putovanje nije prikazano. Filmovi su puni ovakvih i sličnih montažnih skraćivanja vremena, na koja smo se sasvim navikli i koja omogućuju da se postigne zgusnutost dramske radnje.

Realno proticanje vremena u filmu često je produženo ponavljanjem istih kadrova, ili tako što u sledećem kadru vidimo i deo radnje sa kraja prethodnog kadra.

Stvaranje novog prostora u filmu, koje se postiže montažom, redovna je, ali teško приметna pojava u igranim filmovima. To može

da primeti samo neko ko je posebno obavešten, jer često se događa da glumac u jednom kadru izlazi iz stana izgrađenog u filmskom studiju u Beogradu, u drugom kadru ide ulicom i zađe za ugao jednog trga u Novom Sadu, a u trećem kadru ući će u kuću koja se nalazi u Nišu. Gledalac će taj hibridni prostor prihvatiti kao jedinstveno mesto zbivanja, shvatajući da se glumac kreće u jednom gradu. *"Prikupljanjem odvojene parčadi prostora reditelj gradi idealan filmski prostor, koji je u potpunosti njegovo delo. On sjedinjava i povezuje odvojene elemente, koje je snimio u različitim prostorima u stvarnosti i od njih gradi filmski prostor"* - pisao je dvadesetih godina ovog veka Vsevolod Pudovkin, sovjetski reditelj i teoretičar filma.

Za Pudovkina je vezan i poznati primer koji prikazuje da montaža pojedinačnim kadrovima daje novi smisao kada ih povežemo određenim redosledom. On je uzeo tri ista, neutralna krupna plana tada poznatog glumca Možuhina i između tih krupnih planova umontirao prvo kadar tanjira sa hranom, zatim kadar jedne bebe, i na kraju kadar nekog čoveka na mrtvačkom odru. Kada je tako montiran materijal prikazan gledaocima, oni su izjavili da posle kadra sa tanjirom Možuhinov krupan plan sjajno izražava glad, posle deteta nežnost, a nakon mrtvačkog odra duboku tugu. Kada je taj filmić premontiran, tako što su spojeni samo kadrovi krupnog plana glumca Možuhina, pokazalo se da je to bio jedan te isti krupan plan, bez nekog posebnog izraza, a da je tek u spoju sa drugim kadrovima taj neutralni krupan plan dobio značenja sugerisana susednim kadrovima.

Zatim, pažljivim određivanjem dužina pojedinih kadrova stvara se ritam, odnosno dinamika filma.

Izbor, upotreba i delovanje izražajnih sredstava filma daleko je složeniji postupak nego što bi se moglo zaključiti iz ovih krajnje pojednostavljenih primera, čiji je cilj bio samo da ukaže na njihovo postojanje i pravo filma da nosi atribut *"Sedma umetnost"*.

KINEMATOGRAFIJA KAO PRIVREDNA DELATNOST

Objasnili smo da je kinematografija složena delatnost, koja u sebi podjednako sadrži i kulturno-umetničke i industrijske elemente, te da je ova dvojnost njena bitna osobina. Bez njih kinematografija ne bi bila ono što jeste, niti bi mogli shvatiti njenu prirodu ako jednu od ovih osobina zapostavimo na račun druge.

Upoznali smo se već sa osnovnim elementima kinematografije kao umetnosti, pa je neophodno da upoznamo njene privredne i industrijske osobenosti.

Proizvodi kinematografije - filmovi, pojavljuju se na tržištu - bioskopskim dvoranama, televiziji ili drugim mestima prikazivanja, pred svojim potrošačima - gledaocima. Za razliku od većine drugih privrednih delatnosti, kinematografija ne iznosi na tržište, niti prodaje svojim potrošačima materijalizovani proizvod. U kinematografiji se na široko tržište ne iznosi roba do koje potrošači dolaze novčanom razmenom i postaju njeni vlasnici. Kinematografija gledaocima nudi samo nematerijalni doživljaj, izazvan iluzijom stvarnosti, a stvoren pokretnim zvučnim slikama. Po tim osobinama kinematografija pripada svetu spektakla, kako nazivamo sve aktivnosti koje za svoju osnovu imaju ljudsku radoznalost. Reč SPEKTAKL je latinskog porekla (*spectaculum*) i označava prizor ili neku predstavu. Ovu reč srećemo često i uvek se odnosi na različite vrste prizora, koji privlače širu pažnju i radoznalost, od kulturnih i sportskih priredbi, do slučajnog prizora na ulici, koji privuče pažnju prolaznika. Svim spektaklima je zajedničko to što izazivaju radoznalost i privlače pažnju. Na tim osnovama razvijene su raznolike delatnosti, mnoge u obliku privrede, gde se zadovoljavanje radoznalosti razmenjuje za novac. Osnovna formula za uspeh u svetu spektakla je nastojanje da prizor bude što neobičniji i što neizvesniji.

Spektakli imaju poreklo u dalekoj prošlosti, a razvijali su se i menjali oblik prema zahtevima vremena. Film je samo jedan od najmlađih oblika u staroj, ali vitalnoj porodici spektakla. Ali, film se razlikuje od ostalih oblika spektakla jer ima osobine industrijske delatnosti. Ta činjenica nije posledica bolje prilagođenosti mladog filmskog spektakla, nego je proistekla iz same prirode kinematografije. Kada bi mogli, sigurno je da bi i drugi oblici spektakla koristili prednosti industrijskog načina poslovanja i svoje predstave iznosili na tržište kao industrijski proizvod. Međutim, samo u kinematografiji postoji industrijska podela rada, masovna proizvodnja i masovna potrošnja.

Zahvaljujući uspehu kod publike, već u prvoj deceniji postojanja kinematografije dolazi do podele rada na proizvođače, trgovce na veliko (distributere) i trgovce na malo (vlasnike bioskopa). Poslovi su se tako dobro razvijali da je bilo neophodno izvršiti specijalizaciju unutar kinematografije, jer inače ne bi mogli zadovoljiti sve veću potražnju. Zatim, učesnici u proizvodnji završavaju svoj deo posla izradom originalnog materijala filma, na osnovu kojeg je moguće,

uz minimalne troškove za reprodukcioni materijal, proizvesti praktično neograničen broj kopija filmova, odnosno proizvoda za tržište. Za razliku od proizvodnje materijalnih dobara ili predstave neke druge vrste spektakla (pozorišne, cirkuske, muzičke, sportske i druge predstave), troškovi umnožavanja proizvoda, odnosno ponavljanja spektakla, su u kinematografiji zanemarjuće mali. Zato svaki uspешan proizvod kinematografije može da ostvari vrlo velike prihode. Ove osobine filma kao robe brzo su privukle pažnju velikog bankarskog kapitala, što se naročito odnosi na kinematografiju u SAD, pa je proizvodnja filmova izuzetno brzo izazvala razvoj i ekonomsko učvršćenje ostalih delatnosti kinematografije, od stalnih bioskopa i distributera, do proizvodnje filmske tehnike, trake, specijalizovane štampe itd. To je postao složen privredni mehanizam, koji sam sebe štiti i reprodukuje. U ekonomski slabijim i nerazvijenijim celinama kinematografija je, zbog svog izuzetno snažnog kulturno-umetničkog, pa zato i ideološkog značaja, vrlo često zaštićena i neposredno pomagana delatnost.

Ako osobine kinematografije kao industrije priključimo onome što znamo o filmu kao kulturno-umetničkom, informativnom i zabavnom sredstvu komuniciranja, biće jasno zašto je Lenjin, posle oktobarske revolucije, izjavio: "film je za nas najvažnija umetnost".

Mogućnost umnožavanja filmova u neograničenom broju primeraka, izuzetno velika popularnost, niske cene ulaznica, minimalni tehnički uslovi za prikazivanje, razumljivost za najširi krug gledalaca, magična opčinjenost kojom publika prima iluzije filmskih prizora - učinili su da kinematografija među drugim disciplinama nema dostojnog partnera po popularnosti i snazi.

Dvojstvo kinematografije, proisteklo iz preplitanja industrijskih i kulturno-umetničkih osobina, predstavlja čvrst i neobičan sklad antagonističkih delatnosti. Industrija je promišljena i usmerena ka upotrebnoj vrednosti, a umetnost spontana, emotivno razbarušena i bez smisla za neposrednu korist. Potpomognuta industrijskim mehanizmima, umetnost može imati neslučenu snagu, ali treba reći da industrijske osobine, u vrlo brojnim slučajevima, ispoljavaju negativne uticaje na umetnost u svom okrilju. Umetničke i kulturne vrednosti filma ugrožavane su težnjom industrije da umnožava i u beskraj proizvodi robu koju tržište prihvata. Industrija zasniva svoju snagu na standardizovanoj i serijskoj proizvodnji, a vrednost umetnosti je uvek izražena originalnim, pojedinačnim delom. Ovaj antagonizam trajaće sve dok postoji ovakva kinematografija, jer to je izvor svih njenih vrlina i mana - to je priroda kinematografije.

PREGLED ISTORIJE KINEMATOGRAFIJE DO POJAVE TONA

UVOD

Upoznavanje sa prirodom kinematografije nije moguće bez poznavanja njene relativno kratke, ali bogate istorije. Istorija kinematografije biće posmatrana prevashodno kao razvoj organizacionih oblika kinematografije u svetu i na teritoriji naše zemlje. Ovaj put nije odabran samo zato što se bavimo izučavanjem organizacije filmske delatnosti, nego zato što nas istorijski materijalizam uči da je istorija ljudskog društva istorija razvoja proizvodnje, proizvodnih snaga i proizvodnih odnosa, a na njima se temelje politička i kulturna istorija i ostali vidovi društvene nadgradnje.

Iz onoga što je ranije navedeno o prirodi kinematografije, jasno je da će tokom praćenja istorijskog razvoja naša pažnja biti okrenuta ka povezanosti i uslovljenosti industrijskih i kulturno-umetničkih osobina kinematografije u prošlosti "živih slika". Pored upoznavanja zakonitosti kretanja u prošlosti, proučavanje istorijskog razvoja kinematografije u svetu i u nas pomoći će nam da shvatimo njeno mesto i značaj koje kinematografija zauzima danas u savremenom svetu.

Prošlost kinematografije možemo raščlanjavati na više načina i na različiti broj celina. Sloboda analize je, ipak, ograničena metodom proučavanja, a broj celina uvek zavisi od svrhe i cilja postavljenog zadatka. Za naše potrebe, gde na opštiji način pristupamo kinematografiji, pratićemo samo najznačajnije celine i krupnije delove istorijskog razvoja kinematografije. Kao putokaz neka nam posluži sledeća podela na periode razvoja kinematografije:

1. Predistorija kinematografije (do 1895).
2. Pronalazak i pronalazači kinematografa.
3. Film postaje masovna zabava i industrija.
4. Stvaranje američke filmske industrije i kinematografija za vreme prvog svetskog rata.
5. Film postaje umetnost.
6. Pojava optičkog zapisa zvuka.
7. Kinematografija za vreme drugog svetskog rata.
8. Razvoj televizije i njen uticaj na kinematografiju.

Prošlost kinematografije na tlu naše zemlje pratićemo u skladu sa razvojem kinematografije u svetu, uz sve osobenosti proistekle iz naših posebnih društveno-političkih, ekonomskih i kulturnih činilaca, od pojave kinematografa pa do našeg vremena.

Izložena podela na periode razvoja kinematografije načinjena je prema najznačajnijim zbivanjima unutar kinematografije i prema krupnim događajima političke i kulturne istorije, koji su se odrazili i na kinematografiju.

PREDISTORIJA

Savesni i uporni istraživači istorije su prve nagoveštaje budućih "živih slika" pronašli u pećinskim crtežima Altamire, koji pripadaju umetnosti Paleolita, od oko 1200 godine pre naše ere. Slika divljeg vepra sa osam nogu predstavlja nam težnju drevnog umetnika da što vernije zabeleži pokret, odnosno oživi crtež. To je dokaz da od pradavnih vremena čovek želi da zabeleži ne samo neki lik, nego i pokret. U Staroegipatskoj kulturi se već pojavljuje neka vrsta današnjeg stripa, a pozorišne predtave na Dalekom istoku su još pre petnaest vekova poznavale veštinu oživljavanja senki, što veoma liči na savremene crtane filmove.

Od XVII veka u Evropi se koristi "Čarobna lampa" (Laterna magika), pronalazak sveštenika ANASTASIJA KIRHERA, koji je napisao knjigu "VELIKA UMETNOST SVETLOSTI I SENKE", gde objašnjava osnovne principe na kojima se zasniva "Čarobna lampa". To je, u stvari, preteča današnjih projektor sa slajdovima. Iza providnog crteža stavljala se sveća, kao izvor svetla, a jedan objektiv je bacao projekciju na neku svetlu površinu. "Čarobna lampa" je preteča današnjih projektor, foto aparata i filmske kamere, a sve do pojave filma korišćena je u različitim oblicima spektakla.

Početakom XIX veka pojavljuje se više sprava za izazivanje raznih optičkih efekata, pa su nazvane OPTIČKE IGRAČKE. Prvu, vrlo jednostavnu optičku igračku, izradio je engleski lekar PARIS, 1825. godine. Ta sprava je nazvana TAUMATROP i nije bila ništa drugo do jedan okrugli karton sa dva konopčića na suprotnim delovima kruga. Na svakoj strani kartona je bio neki crtež, a kada se karton okretao oko konopčića kao osovine, dva crteža su se za posmatrača spajali u jedan. Tako bi ta spravica učinila da jahač, nacrtan na jednoj strani kartona, pri okretanju oko konopčića, bude na konju, koji je nacrtan na drugoj strani kartona.

Kasnije se konstruišu i složenije igračke, a sve su zasnovane na osobini oka da izvesno vreme zadržava lik opaženog predmeta, što je još u antičko vreme opisao naučnik PTOLOMEJ, posmatrajući brze pokrete svetlećih predmeta u noći. On je zapazio da svetleća tačka u pokretu, zavisno od pravca kretanja, stvara utisak neprekidne linije ili kruga. To omogućava da niz statičkih crteža, koji predstavljaju faze nekog pokreta, doživimo kao kontinuirani pokret, ukoliko se smenjuju određenom brzinom. Koristeći ovaj efekat, pojavljuje se veći broj različitih igračaka koje uveseljavaju i decu i odrasle.

Sledeći korak ka pronalasku kinematografa načinjen je spajanjem optičkih igrački koje stvaraju iluziju pokreta, sa "*Čarobnom lampom*", što je delo bečkog profesora FRANCA FON UHACIUSA. Taj prvi projekcioni aparat dobio je ime KINESTIKOP. Niz naučnika bavio se daljim usavršavanjem aparata za projekciju, a Francuz EMIL RENO 1892. godine otvara u Parizu "OPTIČKO POZORIŠTE", gde daje predstave stvarajući iluzije pokreta, tako što je projektovao na platno rukom bojene, providne sličice. Svoje predstave je nazivao "*Svetle pantomime*" i one su samo jedan korak do pronalaska kinematografa. Emil Reno je preteča crtanog filma, jer je spojio projekciju i iluziju pokreta, samo je još trebalo da bojene crteže zamene fotografije.

LEONARDO DA VINČI je u XVI veku opisao spravu nazvanu "MRAČNA KOMORA". To je kutija sa manjim otvorom na prednjoj, a mutnim staklom na stražnjoj strani. Kada se otvor kutije okrene prema nekom svetlom predmetu, na mutnom staklu će se pojaviti obrnuta slika tog predmeta. Kada je na otvor mračne komore stavljen objektiv, dobili smo jasan i oštar odraz slike na mutnom staklu. "MRAČNA KOMORA" je bila poznati rekvizit slikara, pošto je omogućavala da se sa mutnog stakla kopira odraz lika na prozirnju hartiju. Koristeći "MRAČNU KOMORU", Francuzi NIEPS i DAGER su uspeli da 1839. godine zabeleže sliku hemijskim putem, zadržavajući tako odraz lika koji se pojavljivao na mutnom staklu "MRAČNE KOMORE". Primećeno je da srebrojodid, hemijsko jedinjenje srebra i joda, reaguje na svetlost, pa su ploče sa srebrojodidom stavljenja iza objektivu "MRAČNE KOMORE". Prve fotografske ploče su bile načinjene od srebra da bi kasnije bile zamenjene staklom. Osetljivost na svetlost je bila vrlo mala, pa je izlaganje ploča uticaju svetlost kod prvih fotografija trajalo po nekoliko sati. To znači da je mogao biti snimljen samo neki nepomičan predmet, jer, da bi snimili

faze pokreta, potrebno je da izlaganje svetlosti, odnosno ekspozicija foto osetljive materije, traje samo deo sekunde. Od prvih fotografija, nazvanih DAGEROTIPIJE, po pronalazaču LUJU DAGERU, do trenutne fotografije, kako se naziva fotografija sa vrlo kratkom ekspozicijom, nije prošlo puno vremena. FOKS TALBOT pronalazi novi postupak, zasnovan prvo na srebrohloridnoj, a zatim na srebrobromidnoj emulziji, što je preteča današnjeg hemijskog osnova fotografije. Vrše se eksperimenti sa aparatima koji su u stanju da za kratko vreme načine niz kontinuiranih snimaka, u čemu je najdalje otišao francuski fiziolog MARE, konstruišući "FOTOGRAFSKU PUŠKU". On je, da bi proučavao let ptica, 1882. godine konstruisao kameru koja može da snimi 12 fotografija u jednoj sekundi. Njegov aparat je ličio na pušku, sa okruglom fotografskom pločom, koju će 1888. zameniti traka od transparentne hartije, sa foto osetljivim premazom.

PRONALAZAČI I PRONALAZAK KINEMATOGRAFA

Zahvaljujući naporima starijih pronalazača, do pronalaska kinematografa preostalo je da se načini samo nekoliko presudnih koraka. Jedan od tih koraka učinjen je 1890. godine, kada je Amerikanac DŽORDŽ ISTMAN upotrebio tada pronađeni sintetički materijal - celulozu za nosač foto osetljive emulzije. Spajanje niza pronalazaka većeg broja ljudi, od kojih smo naveli samo manji broj, završio je 1891. godine poznati američki pronalazač TOMAS EDISON, kada je patentirao kameru koja može da snimi 46 sličica u sekundi, sa trakom širine 35 mm i po četiri mala pravougaona otvora - perforacije sa svake strane slike. Perforacije su uvedene da bi zupčanci mehanizma tokom rada kamere, odnosno snimanja, precizno pokretali traku.

Svoju kameru Edison je nazvao KINETOGRAF i time su rešeni problemi beleženja pokretnih slika. Iako je Edison bio sposoban pronalazač i poslovni čovek, sa izuzetnim smislom da unovči svoje pronalaskе, kao što je desetak godina ranije učinio sa sijalicom i "Fonografom", pogrešio je u načinu na koji je počeo da koristi svoj KINETOGRAF. Nije shvatio da pokretne slike treba istovremeno prikazivati većem broju gledalaca i zato nije pokušavao da filmove poveže sa projekcijom, nego je izrađivao posebne sprave

za eksploataciju svog pronalaska. Ta sprava je nazvana KINETOSKOP i predstavljala je neku vrstu automata u koji se ubacivao novčić, a film je mogao da posmatra samo jedan gledalac. Kinetoskop je imao izgled povećeg sanduka, na čijoj se gornjoj strani, u visini očiju, nalazio otvor za gledanje filmova. U krajnjoj liniji, i to je bio izvestan oblik projekcije, ali se ta projekcija obavljala u unutrašnjosti kinetoskopa, gde se umesto ekrana nalazilo mutno staklo dostupno pogledu samo jednog posmatrača. Zato neki američki istoričari filma smatraju da je Edison otac kinematografije, a kao datum rođenja filma navode 1893. godinu, kada je Edison počeo da eksploatiše kinetoskop. Edisonove kutije za posmatranje živih slika brzo su se raširile po Americi i Evropi, zabavljajući publiku na vašarima ili posebnim salonima u koje su bili smešteni kinetoscopi. Kinetoskop je bio privlačan za publiku, jer ga je Edison ubrzo povezao sa svojim ranijim pronalaskom - FONOGRAFOM, pretečom gramofona. Ubacivši novčić u kinetoskop gledalac je mogao da prati ozvučene "žive slike".

Pre kraja 1895. godine još nekoliko pronalazača, kao na primer braća Skladanovski u Nemačkoj konstruisali su svoje aparate za snimanje pokretnih slika, ali njima nije pripala čast da budu očevi kinematografije. Kao datum rođenja kinematografije većina autora koji se bave prošlešću "živih slika" navodi dan kada je prvi put javno, sa naplaćivanjem ulaznica, publici prikazana projekcija filma. Ta prva projekcija održana je u Parizu 28. decembra 1895. godine, u lokalu "Grand kafe", na Kapucinskom bulevaru. Organizatori projekcije bili su braća LUJ i OGIST LIMIJER, vlasnici fabrike fotografskog materijala u Lionu.

Braća Limijer su, baveći se proizvodnjom fotografskog materijala, bili upoznati sa dostignućima ostalih pronalazača sprava za snimanje "živih slika" i tokom 1895. godine konstruisali su do tada najbolji uređaj, koji je služio za snimanje, obradu i projekciju filmova. Sve te operacije mogao je da obavlja njihov aparat, koji su nazvali KINEMATOGRAF. Još u martu 1895. godine braća Limijer su grupi naučnika prikazali svoj prvi film "IZLAZAK RADNIKA IZ FABRIKE LIMIJER". Do prve javne projekcije u "Grand kafeu", braća Limijer su prikazali svoje filmove na još nekoliko zatvorenih projekcija. Po današnjim kriterijima prvi filmovi braće Limijer su samo jedan duži kadar, čija projekcija je trajala oko dva minuta. Tako, na primer, u filmu "IZLAZAK RADNIKA IZ FABRIKE LIMIJER" vidimo veliku kapiju fabrike Braće Limijer, ta kapija se otvara i iz dvorišta fabrike izlazi grupa radnika. Eto, čitavog filma! Drugi, možda najpoznatiji

film braće Limijer, "ULAZAK VOZA U STANICU", prikazuje železničku kompoziciju koja dolazi iz dubine kadra, zaustavlja se pored kamere i putnici izlaze na peron. Za sve te filmičice primenjen je isti recept: kamera je nepokretna, ispred nje se nešto kreće, a trajanje filma je određeno dužinom trake koju su tada proizvodili. I naslovi ostalih prvih filmova braće Limijer ilustruju ovo pravilo. To su "RUŠENJE ZIDA", "KUPANJE U MORU", "BEBIN DORUČAK", "BURA NA MORU" itd. Jedino se film "POLIVENI POLIVAČ" razlikovao od ostalih filmova, jer ima jednostavnu komičnu radnju. Prvo vidimo baštovana, koji gumenim crevom poliva travu, a zatim dolazi jedan dečak, staje na crevo i zaustavlja vodu. Baštovan podigne kraj creva prema sebi, da bi video zašto voda ne teče, dečak tada podigne nogu sa creva i voda polije baštovana. Baštovan se okreće, spazi dečaka i pojuri za njim da ga kazni. To je prva filmska komedija.

Braća Limijer su prvi spojili trenutnu fotografiju, iluziju pokreta i projekciju, sva tri elementa na kojima je zasnovana kinematografija i od tada će "žive slike" neverovatnom brzinom poći u osvajanje sveta. Shvatajući kinematograf samo kao novi, vrlo uspešan proizvod svoje fabrike, braća Limijer su snimili veći broj filmova, obučili nekoliko mladih ljudi da rukuju aparatom, i poslali ih na razne strane sveta da reklamiraju kinematograf kao tehnički uređaj, a ne filmove kao proizvod kinematografa. Verovatno usmereni svojom profesijom tehničara, braća Limijer nisu shvatili da će veći efekat ostvariti prodajom iluzija koje izazivaju "žive slike" nego prodajom kinematografa, aparata koji proizvode te "žive slike".

Snimatelji i prikazivači filmova, koje su uputili braća Limijer, snimali su i prikazivali filmove po skoro svim zemljama Evrope i u Sjedinjenim Američkim Državama, pa su sredinom 1896. godine stigli i do naše zemlje.

FILM POSTAJE MASOVNA ZABAVA

Najranije projekcije filmova su po pravilu imale veliki uspeh kod gledalaca, ali isto tako brzo su jednostavni sadržaji prvih filmova zasitili pažnju i radoznalost gledalaca. Kada su videli i uverili se da je moguće zabeležiti i reprodukovati pokret, bila je zadovoljena njihova radoznalost. Povećava se broj prikazivača filmova, jer se razvija proizvodnja aparata za snimanje i projekciju, pa brojni vašarski zabavljači uključuju filmove u svoj program, ili se isključivo posvećuju prikazivanju "živih slika". Pošto se radoznalost prema

novom pronalasku brzo zadovoljila, trebalo je često menjati mesto prikazivanja, odnosno ići u potragu za novim gledaocima. Zato u to vreme još nema stalnih bioskopa, nego vlasnici projektoru putuju od mesta do mesta, pomerajući se iz centra velikih gradova prema periferiji, da bi za nekoliko godina stigli i do manjih naselja. Bez mogućnosti da redovno menjaju program, jer je broj filmova u opticaju bio mali, prikazivači su tražili nove gledaoce. Zato je posle prvog zanosa došlo do zapaženog opadanja interesovanja za "Žive slike". Na prelasku iz jednog u drugi vek više ne pronalazimo u novinama oduševljene opise filmova, jer "svakog čuda za tri dana dosta". Ali ova prva kriza kinematografije traje samo nekoliko godina. Tehničari su obavili svoj deo posla, predstavili su svetu svoj pronalazak, a njega sada preuzimaju oni koji u njemu vide sredstvo masovnog opštenja, informacije, zabave i umetničkog izražavanja.

Ako ima dilema i različitih mišljenja o tome ko je najviše doprineo pronalasku sprava za snimanje i reprodukciju filmova, svi se slažu da je Francuz ŽORŽ MELIJES postavio prvu i najznačajniju kariku, kojom je tehnička atrakcija spojena sa budućom funkcijom i položajem filma. Melijes u film uvodi sadržaj, čime od tehničke atrakcije nastaje spektakl, sa beskonačnim mogućnostima izazivanja i zadovoljavanja ljudske radoznalosti. To se nije dogodilo slučajno, niti je Melijes bio mudriji nego Edison, braća Limijer i ostali pronalazači. Objašnjenje je verovatno u tome što su pronalazači bili okrenuti ka tehničkim problemima, i ta njihova usmerenost zamagljivala je ostale mogućnosti filma, dok je Žorž Melijes pripadao svetu spektakla, i u njega se razumeo. Bio je mađioničar i vlasnik pozorišta u kojem su prikazivane tada vrlo popularne iluzionističke predstave. Videvši već prvu projekciju braće Limijer, Melijes je odmah pozeleo da film uvrsti u program svog pozorišta. To je i učinio 1896. godine, snimajući sam filmove za svoje potrebe. Vođen zahtevima svoje profesije, tehničke osobine filma je koristio za dobijanje efekata raznih trikova. Jedan od prvih trikova je bio efekat nestajanja. Melijes je primetio da ako snima neku osobu, pa za trenutak prekine snimanje, a ta osoba izađe iz vidokruga kamere, kada nastavi snimanje bez te osobe gledalac će kasnije na filmu videti da osoba iznenada nestaje. Igrajući se sa mogućnostima filmske kamere, Melijes je snimao trik filmove, koje je prikazivao u svom pozorištu. Gradi studio za snimanje filmova i počinje da pravi kopije na prodaje i drugima. Već 1902. godine snima "PUTOVANJE NA MESEC", prvi duži film (16 minuta) naučno-fantastičkog žanra. Istej vrsti pripadaju i njegovi filmovi "GULIVEROVA PUTOVANJA", "20.000 MILJA POD MOREM", "PUTOVANJE KROZ

NEMOGUĆE", "OSVAJANJE POLA" itd. Snimao je lažne žurnale ("ERUPCIJA ETNE", "KRUNISANJE EDVARDA VII"), pozorišna dela ("FAUST", "SEVLJSKI BERBERIN"), bajke ("PEPELJUGA") i politički aktuelne teme ("DRAJFUŠOVA AFERA"). Pokušavao je da u film uvede boju, tako što je svaka sličica filma bila posebno i ručno bojena.

Na početku svoga rada Melijes proizvodi filmove na zanatski način, što znači da je sam pisao scenarija, režirao, snimao, glumio, izrađivao dekor, pa i prikazivao filmove u svom pozorištu. Kasnije, kada postaje popularan zapošljava veći broj pomoćnika i prodaje kopije svojih filmova, što već predstavlja izvestan oblik fabričkog načina proizvodnje.

Po načinu snimanja Melijesovi filmovi pripadaju kategoriji snimljenog pozorišta, jer njegova kamera je nepomična i u dugim kadrovima snima prizore aranžirane kao na pozorišnoj sceni. U svojim prvim filmovima Melijes se čak pojavljivao na kraju filma i klanjao gledaocima.

Snimio je oko 500 filmova, ali posle 1912. godine naglo je opalo interesovanje gledalaca za njegove filmove i Melijes, duboko razočaran, uništava veliki broj negativa svojih filmova i nestaje iz kinematografije. Melijes propada kao proizvođač filmova, jer nije promenio svoj odnos prema filmu kao snimljenom pozorištu, niti je otišao dalje od zanatskog načina proizvodnje. Njegove naivne inscenacije i primitivan način proizvodnje više nisu mogle da budu konkurentne u sve razvijenijoj delatnosti kinematografije.

U vreme kada je Melijes započinjao i razvijao svoju delatnost u kinematografiji, popularnost filma su širili putujući bioskopi. To je bio jednostavan i efikasan oblik spektakla, kojem su se okrenuli mnogi dotadašnji vašarski zabavljači, pa i mnogi drugi, jer organizovanje filmskih predstava je bilo jednostavno, zarada sigurna, filmovi i aparatura nisu bili skupi, a pogodni su za rukovanje i transport. Množenje putujućih bioskopa, u prvo vreme jedinog načina prikazivanja filmova, stimulisalo je povećanje broja proizvođača i veću proizvodnju filmova, pa u prvoj deceniji ovog veka film postaje široko raširen oblik zabave. U ovom periodu javljaju se širom sveta mnogi proizvođači filmova, a u najvećem broju evropskih zemalja i SAD počinje kontinuirana proizvodnja filmova, naročito u Francuskoj, Engleskoj, Italiji i Nemačkoj. Javljaju se pioniri kinematografije i u manje razvijenim zemljama, pa od 1905. u delovima nekadanašnje Jugoslavije, koji su tada bili u sastavu Austrije i Turske, počinju da snimaju i pioniri našeg filma - dr KAREL GROSMAN u Ljutomeru i MILTON MANAKI u Bitolju.

Pored Francuske i SAD, proizvodnja filmova se razvijala i u Engleskoj, što je istorija kinematografije zabeležila pod nazivom "BRAJTONSKA ŠKOLA", prema malom mestu na obali mora, gde su od 1900. godine snimali DŽEJMS VILIJAMSON, DŽORDŽ SMIT i VILIJAM POL. Oni su i u igranom i u dokumentarnom filmu dali značajan doprinos razvoju kinematografije. Najznačajniji filmovi su: "NAPAD NA MISIJU U KINI", "OPASNO PUTOVANJE NA ARTIK", "MALI DOKTOR" itd.

U svetskoj kinematografiji do prvog svetskog rata zapaženu ulogu imali su italijanski filmovi. Započinjući proizvodnju 1904. godine, Italijani su već 1908. godine ostvarili izuzetan uspeh u SAD, prikazujući istorijski spektakl "POSLEDNJI DANI POMPEJE", režisera AMBROZIJA. Vrhunac uspeha dostigli su 1914. godine filmom "KABIRIJA", koji je režirao ĐOVANI PASTRONE. Istorijski spektakli će do danas ostati specijalnost italijanske kinematografije. Sličan uspeh postizali su i njihove salonske drame, u kojima su lansirali glumicu LIDU BORELI, prvu filmsku zvezdu.

Među značajne kinematografske sile tog vremena ubrajana je i Danska. I oni će stvoriti žanr po kojem ih i danas prepoznajemo, jer snimaju filmove sa vrlo izraženom erotikom, gde se, za to vreme skandaloznom slobodom, insistira na poljupcu. Glumica ASTA NILSEN je bila očišćenje tadašnje fatalne žene.

Kinematografija osvaja Evropu kao neviđena zaraza. Filmovi se snimaju u Austriji, Rusiji, a 1911. godine i u Kraljevini Srbiji snimljen je naš prvi igrani film "ŽIVOT I DELA BESMRTNOG VOŽDA KARADORDA". Taj vitoglavci pohod filma biće 1914. godine prekinut dugim i iscrpljujućim svetskim ratom.

FILM POSTAJE INDUSTRIJA

Među pionire filma, koji su se za pokretne slike zainteresovali kao tehničari ili zabavljači, umešao se Francuz Šarl Pate. On se pre pojave filma bavio različitim trgovačkim poslovima. U kinematografiju je ušao kao racionalan poslovni čovek i prvi je shvatio ekonomske mehanizme po kojima kinematografije treba da funkcioniše. Uočio je međusobnu zavisnost proizvodnje, prometa i prikazivanja filmova i on će formirati kinematografiju kao jedinstvenu industrijsku delatnost. Zato ga možemo nazvati prvim filmskim industrijalcem.

Žorž Melies je proizvodnju filmova razvio od zanata do fabričkog načina proizvodnje, a to je bila i granica njegovog poimanja

kinematografije. Verovatno zato je i odbio da prihvati kapital od milion franaka, koji mu je ponudila jedna grupa bankara iz Francuske. Šarl Pat je 1900. godine prihvatio taj milion, osnovao preduzeće "Braća Pate i počeo da se bavi ne samo proizvodnjom filmova, nego kinematografijom kao ekonomskom celinom. Pored igranih filmova, proizvodio je filmske novosti, tehniku za snimanje i prikazivanje filmova, traku, bavio se prodajom i prikazivanjem filmova. Uvodi u film međunatpise, kojima se objašnjava radnja, što će filmu omogućiti da prikazuje složenije sadržaje i dovesti do povećanja dužine filmova. Osnivao je po svetu svoja predstavništva, pa je za desetak godina ovladao ne samo francuskom, nego i svetskom kinematografijom. Najveći deo prihoda ostvarivao je u SAD.

Pate je ne samo prvi shvatio da pojedine delatnosti kinematografije čine jedinstvenu industrijsku delatnost, nego je prvi jasno sagledao budući informativni, zabavni i umetnički značaj filma, pa se njemu pripisuje definicija po kojoj je film škola, novine i pozorište budućnosti.

Preduzeće "Braća Pate" je dalo značajan doprinos razvoju svih oblasti kinematografije, jer počinje da redovno snima filmske novosti, a u igranom filmu stvara pokret nazvan "Umetnički film" (Film d'art). Ti filmovi su privukli i gledaoce koji su bioskopske predstave smatrali nižim oblikom zabave, namenjene neobrazovanoj publici. Scenarija za "UMETNIČKE FILMOVE" pisali su i pisci kao što su ANATOL FRANS i EDMOND ROSTAN, glumila je SARA BERNAR i drugi najpoznatiji pozorišni glumci tog vremena, a muziku za pratnju jednog filma je komponovao KAMIJ SEN SANS. Tada se i intelektualni krugovi počinju značajnije interesovati za film, a već 1911. godine je PICOTO KANUDO izrekao misao i tvrdnju da je film "SEDMA UMETNOST".

Prvi svetski rat je u Evropi zaustavio dalji razvoj filma, jer je najveći deo proizvodnje bio prekinut. U međuvremenu je Pate video američke filmove proizvedene u Holivudu i to ga je sasvim obeshrabrilo. Izjavljivao je da su američki filmovi toliko bolji nego evropski, da im je nemoguće konkurisati. Pate je posle rata prestao da se bavi proizvodnom igranih filmova i okrenuo se distribuciji američkih filmova. Njegova imperija je srušena, a svetskom kinematografijom zavladaće "FABRIKA SNOBA" stvorena u Holivudu.

Iako kratkog trajanja, delatnost Šarla Patea je značajno obeležila svetsku kinematografiju. On je razdvojio proizvodnju od prometa i prikazivanja filmova, stvarajući neophodnu podelu rada u kinematografiji, jer je dalji razvoj delatnosti zahtevao

specijalizovanje pojedinih oblasti kinematografije. Time je kinematografija postala daleko efikasnija, jer je omogućavala brži protok kapitala i, naravno, veće zarade. Tome posebno doprinosi i novina koju Pate uvodi u odnose proizvođača i prikazivača filma. On je od 1937. godine prodavao pravo prikazivanja filmova, umesto dotadašnje prodaje kopija, čime ubrzava priliv kapitala, deli rizik sa distributerom i prikazivačem filmova, a zadržava kontrolu i nad prikazivanjem filma. Tako je od male zanatske proizvodnje i primitivne varšavske eksploatacije kinematografija narasla do razvijenog i složenog sistema industrijski proizvedene i masovne trošene zabave. U prvo vreme snimanje filma je zahtevalo vrlo mala ulaganja, ali se ubrzo troškovi snimanja rasli i postajali sve veći i veći. Međutim, nagli porast troškova proizvodnje nije ugrožavao prihode, niti opstanak kinematografije, jer se tržište još brže širilo, a povećanje troškova proizvodnje je rezultiralo sve efektivnijim i spektakularnijim filmovima.

Film je rođen u svetu kapitalizma, pa privatni kapital, već na prve ispoljene osobine filma da privuče brojne gledaoce, želi da zauzme to plodno tle. Sigurno da mogućnosti filma kao kulturnog dobra nisu predstavljale cilj onih koji su ulagali sredstva u kinematografiju. Ako film može biti i roba koja ima kulturnu vrednost, još je privlačnije zgrtati kapital ako kultura bude paravan u treći za profitom. Ovi motivi su snažno pokretali razvoj svih oblasti kinematografije, ali će do naših vremena ostati kao teret i obeležje većeg dela svetske kinematografije. Početni impuls, kojim je kapital dao filmu neophodnu osnovu i snagu, izgradio je kinematografiju kao ekonomski sistem, u kojem se robni karakter filma vrlo snažno ispoljava i presudno utiče na najveći deo kinematografije.

Prateći dalji razvoj, videćemo da je industrijski sistem kinematografije, koji je Pate prvobitno izgradio kao prirodnu posledicu tehničkog osnova "*živih slika*", ubrzo morao biti obuzdavan i u većini kapitalističkih zemalja. Bez intervencija društva film bi vrlo lako i brzo mogao da izgubi vrednost kulturnog dobra, jer film kao roba na tržištu ostvaruje veliki višak vrednosti. Ovaj problem je naročito izražen kod manjih i nedovoljno razvijenih zemalja. Posle Patea kinematografija se vrlo brzo i čvrsto povezala sa najkрупnijim kapitalom, što znači da su najsnažnije kinematografije pripale i ekonomski najrazvijenijim zemljama, a zbog izuzetne popularnosti i mogućnosti uticanja na svest gledalaca, filmovi predstavljaju jedno od najsnažnijih sredstava ideološke propagande.

Zato se moraju pažljivo usklađivati industrijske i kulturno-umetničke osobine kinematografije, jer bi, prevladavanjem in-

dustrijskih atributa, naročito manje zemlje pretrpele višestruku štetu. Pored toga što bi izgubile kinematografiju kao deo nacionalne kulture, trpele bi izuzetno snažan propagandni uticaj, a sve to bi bilo praćeno i negativnim ekonomskim posledicama, jer bi se najveći deo prihoda sa filmskog tržišta odlivao u strane zemlje.

Naravno da i gušenje industrijskih osobina kinematografije dovodi do negativnih posledica, jer tada kinematografija mora biti veštački održavana, gubi svoju snagu i ekonomski se iscrpljuje, što se mora odraziti i na osnovne informativne, zabavne i umetničke vrednosti filma.

Navedene osobine kinematografije, sa svim vrlinama i manama, nisu nikakva specijalnost koju srećemo samo u oblasti filma. Sve što nosi snagu sadrži i opasnost da ta snaga bude pogrešno upotrebljena. I po tome je film čedo savremenog tehničkog sveta.

STVARANJE AMERIČKE FILMSKE INDUSTRIJE

SAD su predstavljale izuzetno pogodan teren za razvoj kinematografije. To je ogromna i bogata zemlja, u koju su se tada slivali brojni useljenici iz svih delova sveta, tražeći obećanu zemlju i zaradu. Ta mlada zemlja je gajila poseban kult prema tehničkim dostignućima i izuzetno celina preduzimljivost pojedinaca, a svaka novotarija je bila prihvatana bez ikakvih predrasuda. Potencijalni gledaoci filmova nisu bili opterećeni evropskom kulturnom tradicijom, pa su projekcije filmova daleko manje nego u Evropi bile smatrane zabavom niže kategorije. Američki gradovi su tada bujali, a veliki deo stanovnika, nedavno doseljenih, služio se samo jezikom svoje stare domovine. Film je došao kao poručen baš za taj široki sloj stanovnika SAD. Oni nisu mogli čitati novine ili knjige, niti posećivati pozorišne predstave, ali nije bilo nikakvih prepreka da prate projekcije filmova. Za razumevanje "živih slika" nije bilo neophodno poznavanje engleskog jezika, pa film vrlo brzo postaje najpopularnija zabava većine stanovnika SAD.

Do 1905. godine umnožavaju se putujući prikazivači, a ogromno i nezajažljivo filmsko tržište gutalo je sve što se pojavilo na njemu. Tu je bilo mesta i za Edisona, i za Patea, Melijesa, italijanske, danske i britanske filmove. Isti oni mehanizmi koje smo već pominjali, učinili su da se 1905. godine u Pitsburgu pojave i prvi stalni bioskopi. Tokom 1906. godine bilo je već u Pitsburgu otvoreno 100 novih stalnih bioskopa, a dve godine kasnije u SAD je bilo oko 10.000 bioskopa, što

najbolje svedoči kakvom brzinom se kinematografija u SAD širila. Ti bioskopi su najčešće bili građeni od drveta, što je u Americi uobičajena građevinska tehnika, a nazivani su "NIKL ODEONI". ODEON je u staroj Grčkoj bila zgrada u kojoj su održavana takmičenja muzičara i pesnika, a "*nikl*" je naziv novčića od pet centi. To znači da je zabava bila po vrlo pristupačnim cenama, a projekcije su održavane tokom čitavog dana. Jasno da je naglo povećanje broja stalnih bioskopa moralo povećati i potrebu za novim filmovima, jer je programe bioskopa trebalo redovno menjati. Zato se u SAD javljaju novi proizvođači filmova, mahom bivši vlasnici "NIKL ODEONA".

Zbog toga se Edison osetio ugroženim i svim silama se trudio da za sebe zadrži taj sve značajniji izvor prihoda. Nakon što mu je 1907. godine i sud priznao patentno pravo, Edison formira trust, u koji ulaze vlasnici patenata na uređaje za snimanje i prikazivanje filmova. Sudska odluka je obavezivala sve one koji su proizvodili, distribuirali i prikazivali filmove da trustu plaćaju naknadu za korišćenje patenata. Trust je okupljao nekoliko najvećih preduzeća, ali se uprkos odluci suda i Edisonovoj rešenosti da i silom istera svoja prava, ipak množio broj onih koji su se bavili nekom od kinematografskih delatnosti van okvira trusta. Oni su se trudili da izbegnu plaćanje naknade trustu, a ovaj je, ne birajući sredstva, pokušavao da ostvari svoja prava. Ovaj period prošlosti američke kinematografije istorija s razlogom naziva: "*Rat trusta i nezavisnih*". Bio je to, u mnogim slučajevima, pravi rat. Edisonov trust je imao poseban odred za borbu protiv onih koji su izbegavali da plaćaju obavezu trustu. Uspomene veterana američkog filma govore da je snimanje filmova ponekad bilo uzbudljivije od događaja ispred kamere, pa i kad su se snimali vestern filmovi. Naoružani odred trusta bi na konjima dojurio na mesto snimanja nezavisnih, razbio kameru, i uništio snimljenu traku. Bilo je tučnjave, uništenih laboratorija, pa ovaj deo prošlosti američkog filma s pravom nosi navedeni naziv. Trust je iza sebe imao zakon, ekonomsku snagu i čvrstu organizaciju. Brojni nezavisni proizvođači su se žilavo i uporno borili za održanje. David je ipak pobedio Golijata i trust se 1913. godine raspao. Pokazalo se da kinematografiju nije moguće organizovati kao ostale grane industrije. Trust je imao racionalno organizovanu proizvodnju filmova, što u drugim industrijskim delatnostima nesumnjivo predstavlja prednost, ali se u kinematografiji pokazalo kao smetnja. Filmovi trusta bili su pravljeni kao skupi, uniformisani serijski proizvodi, bez mnogo invencije i sa željom da se na tržište izbací dovoljan broj korektnih i tehničkih ispravnih

filmova, a odluka suda je obezbeđivala da se ti filmovi pojave na programu bioskopa.

Za razliku od mehanički skopljenih filmova trusta, među nezavisnim proizvođačima je vladao najsuruviji zakon borbe za održanje. Uspevali su da opstanu samo oni čije je filmove publika želela da gleda, a bioskopi pristajali da prikažu i po opasnost da im trust pravi neprilike. Njihovi su filmovi bili jeftini i prilagođeni ukusu publike, što je razumljivo, ako se prisetimo da najveći broj nezavisnih proizvođača potiče iz redova vlasnika bioskopa. Oni su primetili da gledaoci prihvataju neke od glumaca sa posebnom naklonošću, pa su snimali i posebno reklamirali filmove sa tim glumcima. Vrbovali su za veće honorare i popularnije glumce trusta, pa od tada potiče običaj da se publika poziva u bioskop isticanjem imena glavnih glumaca. Za razliku od nezavisnih, trust je svoje glumce držao u anonimnosti, da se ne bi previše isticali i stekli pravo na veće honorare. To je bila jedna od značajnih grešaka te glomazne organizacije i svedoči o njihovom nerazumevanju prirode filma, vezane za činjenicu da gledaoci žele da se identifikuju sa junacima filma. Američka kinematografija će kasnije do savršenstva razraditi svoj sistem zvezda, sa kojim su dobro upoznati i današnji gledaoci filmova.

RADANJE "FABRIKE SNOVA"

Poznavajući sa svog tržišta evropske filmove, američki proizvođači su iz njih preuzimali sve što je imalo uspeha kod publike. Naročito su nezavisni proizvođači brzo prihvatili filmske žanrove nastale u Evropi, jer je njihov opstanak neposredno zavisio od brzine kojom se uspevaju da prilagode zahtevima tržišta.

Žilavi i inventivni nezavisni proizvođači filmova su, sklanjajući se dalje od očiju i domašaja trusta, svoje centre za proizvodnju pomerali sve dalje na zapad SAD, jer je trust delovao uglavnom u velikim gradovima na Istočnoj obali. Tako su došli do Los Anđelesa, i u njegovom predgrađu, na mestu zvanom HOLIVUD, 1913. godine snimili prvi film. Na ovo mesto ubrzo će biti preseljen najveći deo, a nekoliko godina kasnije skoro celokupna proizvodnja filmova u SAD. Romantičnije nastronjeni istoričari kinematografije, navode da je Holivud odabran zato što se nalazi u blizini meksičke granice, pa su nezavisni, ako ih napadnu najamnici trusta, mogli da pobegnu preko granice u Meksiko. Možda je bilo i toga, ali postojalo je nekoliko

ozbiljnijih razloga zašto je baš Holivud odabran za centar proizvodnje filmova. Holivud ima izuzetno povoljnu klimu, sa mnogo sunčanih dana tokom godine, što je bilo veoma značajno u vreme kada filmska traka nije bila dovoljno osetljiva, a rasveta primitivna. Zatim, u neposrednoj blizini Holivuda bili su im na raspolaganju najrazličitiji tereni za snimanje. Mogli su birati između mora, šuma, planina, ravnica, reka - to su oni živopisni pejzaži, koje poznajemo iz većine američkih filmova. I na kraju, čini se da je najjači, a najmanje romantičan razlog seobe proizvodnje filmova na Zapadnu obalu bila želja da se što više udalje od poreznika, koji su, kao i trust, bili na istočnoj obali. I njih su nezavisni izbegavali, bar koliko i Edisonov trust.

Stvaranju i jačanju Holivuda doprinosi i razvoj događaja u svetu, koji će ubrzo nastupiti. Godne 1914. počeo je svetski rat, koji je poremetio internacionalni karakter kinematografije i znatno smanjio broj bioskopskih filmova, pa i bioskopskih dvorana. Sada se uglavnom snimaju filmovi za propagandne svrhe, ali to je proizvodnja van kinematografije koju smo upoznali. Prekid proizvodnje sa izuzetkom kinematografije u Danskoj, koja je delovala i tokom prve dve godine rata, kada proširuje proizvodnju i filmove plasira na nemačko tržište, dovodi i do prestanka izvoza evropskih filmova u SAD, što američkim proizvođačima daje više prostora i slobode. Tako su amerikanci ne samo dobili svoje tržište, nego su već tokom rata počeli da osvajaju filmsko tržište svojih evropskih ratnih saveznika, a nakon završetka rata američki filmovi će preplaviti i ostatak sveta. Godine 1919. u Severnoj i Južnoj Americi prikazivani su samo američki filmovi, a u bioskopskom repertoaru Evrope činili su 90% programa.

Holivud postaje neprikosnoveni gospodar svetskog filmskog tržišta, proizvodeći godišnje preko 800 igranih filmova. Brinući o zahtevima gledalaca, Holivud je preuzeo i svojom tehničkom snagom i perfekcijom usavršio sve uspešne filmske žanrove iz evropske proizvodnje. Monumentalni isterijski spektakl i drame iz *"visokog društva"* preuzeti su iz italijanske kinematografije, erotski sadržaji i avanturistički filmovi iz danskih filmova, komesije i ekranizacije poznatih literarnih dela od Francuza, detektivski filmovi iz engleske kinematografije itd. Ubrzo će američki proizvođači pronaći i dva autentična američka žanra, čiji će uspeh kod gledalaca nadmašiti sve prethodne i obeležiti svetsku kinematografiju do naših dana. Ti

žanrovi su VESTERN ili KAUBOJSKI FILM i NEMA BURLESKA ili SLEPSTIK KOMEDIJA.

Prvi film koji obrađuje temu sa američkog zapada i pripada žanru vesterna snimljen je 1903. godine. To je "VELIKA PLJAČKA VOZA", režisera EDVINA PORTERA. Posle ovog filma sledi čitav niz sličnih filmova ("MALA PLJAČKA VOZA", "VELIKA PLJAČKA BANKE" i sl.), a slava i popularnost vesterna nikada neće biti dostignuti niti ugroženi od nekog drugog žanra.

Tvorac američke neme komedije je MEK SENET, koji je 1912. godine snimio svoju prvu komediju. Mek Senet je bio glumac, reditelj i producent svojih filmova. Njegove burleske i komični likovi ČARLI ČAPLINA, BASTERA KITONA i mnogih drugih glumaca, bili su izuzetno prihvaćeni u čitavom svetu, a vrednost i privlačnost tih filmova održala se do našeg vremena. Uspešna i brojna proizvodnja filmova u Holivudu neminovno je morala da rezultira i novim kvalitetom. Potpuno je prirodno da filmski jezik i izražajna sredstva novog medija počinju da stižu nov kvalitet u proizvodnji koja je tako brojna i tehnički sve savršenija, što će filmu omogućiti da, pored zabave i prenošenja informacija, ubrzo postane i najpopularnije sredstvo umetničkog izražavanja.

FILM POSTAJE UMETNOST

Jezik filma je posledica njegove tehničke osnove, a izražajna sredstva filmske umetnosti zapažamo od vremena kada stvaraoci filmova svesno, u okvirima svoje umetničke opredeljenosti, koriste jezik filma u sistemu svog izražavanja pokretnim slikama. Naravno, u prvo vreme slike su bile neme, ali će ubrzo nauka i tehnika ponovo priskočiti u pomoć i pokretne slike dobiće zvuk.

Jezik "živih slika" rođen je sa pronalaskom kinematografa, ali je, ipak, trebalo da prođe izvesno vreme da bi uočili i definisali njegove osobine. Istoričari i estetičari filma su nešto kasnije, na osnovu najstarijih sačuvanih filmova, pokušali da utvrde redosled kojim su se pojavljivali osnovni elementi filmskog jezika i kako je počelo smišljeno i sistematsko korišćenje filmskog jezika u službi izražajnih sredstava filmske umetnosti. Teško da će se ikada moći sa potpunom izvesnošću utvrditi pravi redosled, ali ako i nije bilo baš onim redosledom koji navode istoričari, ipak će biti korisno upoznati prve korake filma ka svetu umetnosti.

Već u "ULASKU VOZA U STANICU", jednom od najstarijih filmova braće Limijer, u jednom jedinom kadru, kako su u to vreme bili snimani i ostali filmovi, srećemo čitavo bogatstvo utisaka koje mogu da donesu "žive slike", kao i brojne elemente filmskog jezika. Kompozicija putničkog voza ulazi u kadar iz dubine, dijagonalno prema pravcu kamere. Lokomotiva projuri pored kamere i iza nje se zaustavi, postavljajući vagonne ispred kamere po dubokoj dijagonali. Otvaraju se vrata na vagonima, jedni putnici izlaze, a drugi ulaze u vagonne, raspoređeni duboko po vidnom polju objektivu. Putnici se kreću u svim pravcima, a najjači utisak ostavlja približavanje jedne žene, koja iz dubine kadra dolazi do srednje krupnog plana. Već u tom filmu - odnosno kadru, imamo čitavo bogatstvo pokreta, smenjivanje planova unutar kadra, od totala do srednjeg krupnog plana i izrazito dubinski kadar. Kamera je bila tako dobro postavljena, da se i danas u filmovima voz snima najčešće sa istim položajem kamere.

Prva vožnja kamere, za šta se u filmskoj terminologiji upotrebljava i izraz FAR, primećena je u snimku koji je EŽEN PROMIO, jedan od prvih snimatelja braće Limijer, načinio iz gondole u Veneciji, vozeći se jednim od njenih kanala. Godine 1899. Englez SMIT naglašeno i svesno upotrebljava krupan plan u filmu "SMEŠNA LICA", a njegov zemljak VILIJEMSON prvi koristi paralelnu montažu. Žorž Melijes je prvi koristio niz trikova koje je načinio zahvaljujući osobinama filmske tehnike. "POLIVENI POLIVAČ" iz 1895. je prva filmska komedija. Otkrivajući jezik i mogućnosti filma, pioniri kinematografije stvarali su različite žanrove i savladavali veštinu korišćenja izražajnih sredstava filma. Melijes prvi započinje "živim slikama" da priča priču, mnogi nastavljaju njegovim putem, pa tako dobijamo razne vrste filmskog kazivanja. Francuski "Umetnički film", italijanski istorijski spektakl, engleski dokumentarni filmovi, danska erotika i avanturistički filmovi, kao i ostale vrste prvih filmova, već su predstavljali prvi korak u svetu umetnosti. Trebalo je još samo pojedinačne elemente filmskog jezika i jasne delove izražajnih sredstava spojiti u sistem i koristiti ih u svesnoj i jasno izraženoj nameri. Taj završni čin oblikovanja jezika i izražajnih sredstava filma izvršen je delom američkog reditelja GRIFITA.

DEJVID VORK GRIFIT (1875-1948) je svojim filmovima uticao na najznačajnije reditelje nemog filma, a EJZENŠTEJN je tvrdio da u filmskom jeziku ne postoji ništa što Grifit nije otkrio.

Grifit je rad na filmu počeo 1907. godine, kao glumac u preduzeću "EDISON". Od 1908. bavi se režijom, da bi do 1914. godine snimio čak preko 400 kratkih filmova. Dobar deo tih filmova snimljen je prema delima najpoznatijih književnika: Šekspira, Dikensa, Mopasana, Džeka Londona, Tolstoja i drugih. Naročito je bio pod uticajem Dikensa. Grifitovi prvi filmovi bili su vrlo slični Porterovim, čiji je bio učenik, ali ubrzo pronalazi sopstveni način izražavanja. Najznačajnije filmove snimio je u vreme prvog svetskog rata, kada je delatnost Holivuda bujala do neslućenih razmera. To su "RADANJE JEDNE NACIJE", snimljen 1915. i "NETRPEL-JIVOST", snimljen 1916. godine. Ovim delima Grifit je dostigao vrhunac svog stvaralačkog uspona. Režirao je još 15 godina, ali je to vreme stagnacije, a zatim pada umetničke i komercijalne vrednosti njegovih filmova.

Delo Dejvida Grifita je bitno uticalo i snažno obeležilo celokupan razvoj filmske umetnosti i kinematografije u celini. Elemente filmskog jezika, kao sredstva umetničkog izražavanja novog medija, koji su se povremeno, pa i slučajno javljali u delima raznih filmskih stvaralaca, Grifit koristi sistematski, sa jasnom svešću o njihovoj funkciji i u sistemu koji nedvosmisleno potvrđuje da film nije samo tehničko sredstvo, nego i medij nove umetnosti.

Umetnički rezultati Grifitovog delovanja u kinematografiji ostvareni su u monumentalnom i dostojanstvenom filmskom rodu, koji je odgovarao stilu velikih romana XIX veka. To je, očigledno, proisteklo iz Grifitove umetničke prirode i pomognute literarnom osnovom njegovih ranijih filmova i ličnih težnji. Ali u američkoj kinematografiji se pojavio jedan stvaralac koji je istim sredstvima, koja je Grifit koristio u monumentalnim epskim tvorevinama, stvorio novi filmski rod - NEMU BURLESKU. Taj rod nije tražio oslonac u literaturi, nego je inspiraciju crpeo iz savremenog života i predstavlja autentičan rod američke neme kinematografije.

Kao nijedno drugo sredstvo opštenja, film se koristi i izražava pokretom, akcijom. Naročito je u nemom periodu, kada je bio lišen pomoći reči, film okrenut pokretu. Pretvarajući taj nedostatak u vrlinu, nema burleska dovodi akciju do granica mogućeg, pa i prelazi tu granicu. Neverovatne gužve, padovi, tučnjave i trke su osnovna sredstva i snažni izvori komičnog i nemim burleskama. Likovi izmenjuju neverovatne količine batina, ali one ne izviru iz surovosti, ni ti je izazivaju, nego su, kao u današnjim crtanim filmovima, sa druge strane realnosti i prihvatamo ih kao izrazitu stilizaciju. Vrlo

česti i najrazličitiji oblici tučnjave učinili su da nemu burlesku nazivaju i SLEPSTIK KOMEDIJA. Reč SLEPSTIK označava jednu posebnu vrstu štapa, korišćenog u starim pozorišnim komedijama, koji je i pri blagim udarcima proizvodio snažne zvuke. Čitav arsenal neme burleske pojačavan je i tako što su filmovi snimani sa usporednim radom kamere, što je pri projekciji davalo poznati efekat ubrzanog kretanja. Onima koji nisu videli neme burleske, bilo bi vrlo teško objasniti do kakve su virtuoznosti, suludog tempa i neverovatne veštine dosegali ti filmovi.

Neme burleske je stvorio i razvio MEK SENET (1880-1960), bivši varijetetski glumac i klovn, a od 1908. godine producent, reditelj i glumac na filmu. Prvo kao glumac, a kasnije reditelj pod nadzorom Dejvida Grifita, od koga uči filmski zanat. Godine 1912. snimio je svoju prvu nemu burlesku, a već sledeće godine ovaj žanr doživljava pun uspeh. U prvim godinama je bio i reditelj i glumac svojih filmova, ali je kasnije režiju prepustio drugima, držeći, ipak, sve konce u svojim rukama. Glumci njegovih komedija su igrali stalne likove, pa su tako poznati mnogi tipovi koje vezujemo za Mak Senetove filmove i glumce. To su bili skitnica ČARLI ČAPLIN, bradati MEK SVEJN, razroki BEN TERPIN, debeli FATI ARBAKL i drugi. Pored ovih glumaca Mek Senet je imao i dve grupe glumaca: policajce i kupačice, pa možemo smatrati da je on stvorio čitavu školu američkih komičara nemog filma.

RAZVOJ FILMSKE UMETNOSTI U EVROPI

Evropski reditelji, koji su svojim filmovima pripremili i najavili ustoličenje filmske umetnosti, stvorili su u Evropi jednu novu klimu oko kinematografije, jer je sve širi krug intelektualaca prestajao da smatra filmove samo nižim oblikom zabave. Možda bi čak mogli reći da je Evropa, zahvaljujući svojoj kulturnoj tradiciji, ozbiljnije nego Amerikanci prihvatila mogućnost umetničkog izražavanja pomoću "živih slika". Filmska umetnost je u Evropi dobila i prve teoretičare filma. U stvari, kao i obično, pravi i dublji razlozi nalaze se u ekonomskoj i društveno-političkoj situaciji u kojoj se Evropa našla posle prvog svetskog rata. Najveći broj zemalja izašao je iz rata sa ekonomski poljuljanom privredom, naročito proizvodni deo, bile u izrazito teškom položaju.

Kinematografija SAD je nastupila na već razvijeno filmsko tržište Evrope sa holivudskom proizvodnjom, čiji sjaj je daleko zasen-

jivao sve što je do tada bilo viđeno u kinematografiji. Zatim, što je još značajnije, američka proizvodnja, ma koliko da je ulagala u svoje filmove, imala je veliko i snažno domaće tržište, od preko dvadeset hiljada bioskopa, gde je mogla da potpuno pokrije troškove proizvodnje i ostvari velike super profite. To je omogućavalo da basnoslovno skupe i kvalitetne filmove prodaju u Evropi za neverovatno niske iznose. Zato evropska kinematografija nije imala nikakvih izgleda da na sopstvenom tržištu povraća pređašnji ekonomski položaj, a još manje da pomišlja o izvozu u SAD. Zato dolazi do, na prvi pogled, paradoksalne situacije: bez nade da ostvari značajnije ekonomske rezultate, Evropa se okreće eksperimentu i avangardnom filmu - želi za stvaranjem umetničkih dela u kinematografiji. Nestali su veliki producenti u Evropi, a pojavio se niz malih proizvođača filmova, koji nemaju ambicija da njihovi filmovi ostvare velike komercijalne rezultate. Kao da se želelo da nadoknadi ono što je prethodno propušteno, sada se pravi niz filmova namenjenih uskom krugu intelektualne publike. Ti filmovi su već u svojoj zamisli odustajali od uspeha kod većeg broja bioskopskih posetilaca. Tako je američka kinematografija, izvršivši kolonijalizaciju evropskog filmskog tržišta, prosto gurnula evropsku kinematografiju da težište delovanja okrene ka filmskoj umetnosti. Zato će u ovom periodu i kinematografije evropskih zemalja biti deo kulturne klime koja je vladala u tim zemljama, a kinematografija će biti uključena u najznačajnije umetničke pravce tog vremena.

NEMAČKI EKSPRESIONIZAM

Već tokom rata, u sklopu umetničkog pravca nazvanog EKSPRESIONIZAM, koji se prvo javio u nemačkom slikarstvu 1905. godine, a kasnije zahvatio i druge umetničke discipline, nemački film prihvata ekspresionistički pristup umetnosti. Ekspresionizam dostiže pun oblik i vrhunac u filmu "KABINET DOKTORA KALIGARIJA", snimljenog 1919. godine. Režiser filma je ROBERT VINE, snimatelj VILI HAMAJSTER, a pisci scenarija su KARL MAJER i HANS JANOVIC. Uz ovaj film ne pominjemo slučajno, pored reditelja, i imena snimatelja i pisca scenarija, jer je ekspresionizam na film insistirao na pričama koje prikazuju podsvest, mračne delove ljudske duše i ponašanja, a radnja filma je smeštena u neobičan, iskrivljen i neprirodan dekor. Filmovi su po pravilu snimani samo u veštačkom dekoru. Bio je to svet kakvim ga vide nervno poremećene osobe, pa je i kamera imala vrlo zapaženu

ulogu. Junaci filmova su ludaci, vampiri, veštačka bića, razna čudovišta i slično.

Nemački ekspresionizam posle nekoliko godina slabi i prelazi u pravac nazvan KAMERNI FILM, gde isti krug autora stvara filmove koji će imati veći odjek u drugim kinematografijama. KAMERNI FILMOVI obrađuju sudbine običnih ljudi, zadržavaju ponešto ublaženu stilizaciju snimanja u odnosu na ekspresionizam, a vraćaju se realističkom dekoru.

FRANCUSKA

Dok je u Nemačkoj, zbog izuzetno velikog ekonomskog haosa, bio manje primetan pritisak američke kinematografije, Francuska je bukvalno bila preplavljena izuzetno komercijalnim američkim filmovima, koji su imali punu naklonost distributera, vlasnika bioskopa i najšireg kruga gledalaca. I tako, pošto im je uskraćena mogućnost da prave film-robu, sasvim je prirodno što mali francuski proizvođači snimaju filmove namenjene užem krugu intelektualne publike, posebnim bioskopima i klubovima ljubitelja filma - umetnosti.

Pod uticajem Grifita, KAMERNOG FILMA i impresionističkog shvatanja umetnosti u slikarstvu, javlja se pokret koji želi da istakne vrednost filma kao svojstvene, "Sedme umetnosti". Traga se za onim osobinama filma koje izvire iz njegovih vizuelnih elemenata, a odbacuje se literatura i veza sa pozorištem, uspostavljena još u vreme "UMETNIČKOG FILMA". Taj pokret je nazvan FRANCUSKI IMPRESIONIZAM.

Impresionizam je ostavio daleko više tragova i ostvario jači uticaj na dalji razvoj filmske umetnosti, nego ekspresionizam u nemačkom filmu, jer nije težio stilizaciji, stranoj prirodi filma, nego je izražajnost postizao slikanjem i kombinovanjem elemenata stvarnosti. Stvarnost je ostajala netaknuta, a subjektivno viđenje života postizano je upotrebom objektivna, osvetlenjem, kompozicijom kadra, dvostrukom ekspozicijom i drugim filmskim sredstvima, koja ne stilizuju stvarnost, nego samo drugačije vide sliku sveta oko nas. Težili su da se izraze fotogeničnošću i ritmom filmskih slika.

Javlja se niz značajnih stvaralaca filmova: LUJ DELIK, ŽERMEŃ DILAK, ABEL GANS, RENE KLER, MARSEL LERBIJE, ŽAN EPSTEN i mnogi drugi. Navodimo i neke od značajnijih

filmova tog perioda. To su: "TIŠINA" i "ŽENA NIOTKUDA", L. Delika, "ŠPANSKA SVEČANOST" i "NASMEJANA GOSPOĐA BEDE", Ž. Dilak, "ELDORADO" i "NOVAC" M. Lerbijea, "PAD KUĆE AŠER", Ž. Epstena, "TOČAK" i "NAPOLEON", A. Gansa i niz drugih filmova.

Uz impresionizam u francuskom filmu tog vremena javlja se i pokret pod imenom FRANCUSKA AVANGARDA, kao oznaka za energičnija istraživanja mogućnosti filma, a kao autore filmova koji se svrstavaju među tadašnju avangardu, srećemo i deo reditelja vezanih za impresionistički pravac. Avangardne filmove snimaju ABEL GANS ("LUDILO DOKTORA TIBA" - 1915), RENE KLER ("MEĐUČIN" - 1924), ŽAN KOKTO ("KRV JEDNOG PESNIKA" - 1930), i drugi.

Intelektualni uzlet filma u Francuskoj privukao je i umetnik koji su pripadali NADREALISTIČKOM pravcu. Pesnik ANTONEN ARTO piše scenario, ŽERMEN DILAK režira 1927. godine prvi nadrealistički film "ŠKOLJKA I SVEŠTENIK", a i danas aktivni reditelj LUIS BUNJUEL, sa slikarom SALVADOROM DALIJEM, snima poznati nadrealistički film "ANDALUZIJSKI PAS" (1928).

NORDIJSKE ZEMLJE

Danska kinematografija je, zahvaljujući ratom uzrokovanim poremećajima na filmskom tržištu Evrope, iskoristila prazninu izazvanu povlačenjem francuskih filmova, pa je razvila proizvodnju, koju plasira na nemačko tržište. To je bio kratak, ali značajan ekonomski uspeh danaskog filma, koji će doneti i određene umetničke rezultate.

Sasvim na kraju ekonomskog uspeha danske kinematografije, posle poznatog reditelja URBANA GADA, koji ostvaruje mnogo uspeha filmovima sa glumicom ASTOM NILSEN, velikom "zvezdom" evropskog nemog filma, pojavljuje se reditelj KARL TEODOR DRAJER (1899-1968), jedna od najznačajnijih ličnosti u umetnosti nemog filma.

Godine 1912, kao novinar počinje da saraduje na pisanju filmskih scenarija, zatim radi kao montažer, a 1918. režira prvi film. Za tumače likova u svojim filmovima Drajer je uzimao profesionalne glumce, a rediteljski postupak zasnivao je na dostignućima tada najznačajnijih evropskih reditelja i Amerikanca GRIFITA. Snimio je malo filmova, samo trinaest, a najpoznatiji i najznačajniji je

"STRADNJE JOVANKE ORLEANKE" (1928), snimljen na samom kraju nemog perioda kinematografije.

Koristeći se istim okolnostima koje su omogućile ekonomski uspeh danske kinematografije, kratkotrajan uspeh doživeće i Švedska kinematografija. Tokom dve prve posleratne godine, dok američki film još nije stigao da osvoji sve zemlje Evrope, švedska kinematografija uskače u prazan prostor i doživljava ekonomski i umetnički uspon. Švedska je tada dala svetskoj kinematografiji dva značajna reditelja. To su VIKTOR ŠESTEREM (1879-1960) i MORIC STILER (1883-1928).

Šestrem je u kinematografiju došao 1912. godine iz pozorišta, gde je glumio i režirao. Njegov najznačajniji film je "KOČIJAS" (1920). Šestrem je 1922. prešao u Holivud, gde je do 1929. godine snimio desetak filmova za kompaniju METRO-GOLDVIN-MAJER.

I MORIC STILER dolazi u kinematografiju 1912. godine iz pozorišta. Kao i Šestrem, i on prve filmove snima prema danskim uzorima. Najpoznatiji film tog žanra mu je "EROTIKON" (1920), u kojem sa dosta ironije, i još više erotike, prikazuje odnose u jednoj porodici "višeg društva". Najznačajnije domete postigao je filmovima koje snima prema romanima poznate književnice SELME LAGERLEF: "BLAGO GOSPODINA ARNA" (1919), "SAGA O GUNARU HEDU" (1922) i "SAGA O GESTI BERLING" (1924). U ovom trećem filmu zapažena je mlada početnica GRETA GARBO. Stiler je svoje glumačko otkriće odveo u Nemačku, pa zatim u Holivud. Greta Garbo će postati jedna od najvećih zvezda u istoriji kinematografije, a Stiler je do svoje smrti režirao u Holivudu tri neuspela filma.

ZLATNO DOBA SOVJETSKOG FILMA

Od završetka prvog svetskog rata, pa do pojave zvučnog filma, evropska kinematografija je dala čitav niz značajnih umetnika, ne samo reditelja, nego i pisce scenarija, snimatelje, scenografe, glumce i druge. Još je veći broj filmova koji su doprineli razvoju nove umetnosti i predstavljaju značajna dela filmske umetnosti i kulture uopšte. U to vreme, izdvojena oružjem i ekonomskom blokadom od ostalog dela sveta, započela je trajanje prva zemlja socijalizma. Narod bivše ruske imperije gradio je novu državu, a film prihvatio kao svoju umetnost. Kao nikada pre toga, film je oslobođen trke za profitom i negativnih posledica zakona tržišta, pa će potvrditi i razviti svoje sposobnosti da bude najznačajnija umetnost XX veka.

Pobedom oktobarske revolucije uveden je nov odnos prema kulturi uopšte, pa i kinematografiji. Osnova se Filmsko odeljenje Komesarijata za prosvetu. Na čelu Komesarijata bio je ANATOLIJ LUNAČARSKI, koji nam je ostavio svedočanstvo o Lenjinovim rečima, koje pokazuju kakav je bio odnos nove socijalističke vlasti prema kinematografiji: "Film je za nas, od svih umetnosti, najznačajniji". Te reči je Lenjin izgovorio kada je posle revolucije trebalo odlučiti o pomoći društva svojetskoj kinematografiji.

Sve oblasti kulture oslobođene su robovanja tržištu, a Lenjin je dobro shvatao moć i sugestivnost filmske slike, sredstva koje može izuzetno da pomogne širenju ideje socijalizma. Rusija je ogromna, a veliki deo stanovništva bio je nepismen, pa je i značaj filma, kao sredstva ideološke propagande i širenje kulture, bio izuzetno velik. Tako je film, po prvi put od svog nastanka, smatran delom nacionalne kulture i pruženi su mu svi uslovi za razvoj, koje mu je mlada socijalistička država mogla dati. Zato će godine koje slede i biti zapisane u istoriji kinematografije kao ZLATNO DOBA SOVJETSKOG NEMOG FILMA.

Prve godine sovjetske kinematografije bile su u znaku takozvanih "AGITKI", kratkih propagandnih filmova, snimljenih najčešće dokumentarno, a najznačajniji autor takvih filmova bio je DZIGA VERTOV (1896-1954), praktičar i teoretičar sovjetskog i svetskog dokumentarnog filma. Prvih godina posle revolucije snimao je samo nedeljne žurnale, a zatim mesečne filmske preglede i niz dokumentarnih filmova, koje naziva "KINO OKO" i "KINO ISTINA".

Vertov je pisao: "*Dole gradanske bajke - scenarija. Živeo život kakav jeste!*". Materijale za svoje filmove lovio je kamerom, težeći da snimi netaknutu realnost. Vršio je brojne eksperimente sa svim izražajnim sredstvima dokumentarnog filma, pisao teorijske rasprave, školovao mnoge sovjetske i uticao na brojne strane stvaraoce dokumentarnih filmova. Uz hronike i "KINO ISTINE", značajni su mu filmovi "NAPRED SOVJETI" (1926), "ŠESTI DEO SVETA" (1926), "ČOVEK SA FILMSKOM KAMEROM" (1929). Značaj i delatnost Vertova protežu se i u eru zvučnog filma, pa i u vreme drugog svetskog rata, kada je ponovo snimao filmske žurnale.

Po redosledu pojavljivanja u sovjetskoj kinematografiji, drugi značajan stvaralac je LEV KULJEŠOV (1899-1970). Kulješov je vršio montažne eksperimente, bavio se problemima filmske glume i predavao glumu na Visokoj filmskoj školu u Moskvi. Pored značajnog doprinosa teoriji, Kulješov je i zapaženi stvaralac filmova. Najznačajniji filmovi su mu: "NEOBIČNI DOŽIVLJAJI MINSTERA VESTA

U ZEMLJI BOLJŠEVIKA" (1924), "ZRAK SMRTI" (1925) i "PO ZAKONU" (1926).

Sovjetska kinematografija tog vremena dala je i jedno od najznačajnijih imena filmske umetnosti i teorije filma svetske kinematografije. To je SERGEJ EJZENŠTEJN (1898-1948), koji je, kao i mnogi drugi pre njega, u kinematografiju došao iz pozorišta.

Već u pozorištu je Ejzenštejn režirao svoj prvi kratki film, kao deo pozorišne predstave, a prvim dugometražnim filmom, "ŠTRAJK" (1925), postižu značajan uspeh i pokazuje smisao za režiju scena sa velikim brojem učesnika. Posle prvog uspeha povereno mu je da snimi film o revoluciji iz 1905. godine, ali Ejzenštejn se odlučuje da snimi film ne o čitavom toku te revolucije, nego samo o jednoj njenoj epizodi, o pobuni mornara na oklopnjači "POTEMKIN" u Odesi. Od tog epizodnog događaja, koji je prethodio oktobarskoj revoluciji, Ejzenštejn je snagom svog talenta načinio umetnički simbol ideje čitave socijalističke revolucije i jedno od najznačajnijih dela filmske umetnosti uopšte. "OKLOPNJAČA POTEMKIN" (1925) smatra se vrhunskim, nedostignutim delom umetnosti nemog filma.

Ejzenštejn je i svojim ostalim filmovima nemog perioda ("OK TOBAR" i "STARO I NOVO"), potvrdio da je izuzetno značajna stvaralačka ličnost, a srešćemo ga i u zvučnom periodu sovjetske kinematografije.

U samom vrhu sovjetskih stvaralaca je i VSEVOLOD PUDOVKIN (1893-1953). Njegovi filmovi i teorijski radovi uvršćeni su među najznačajnija klasična dela filmske umetnosti i teorije.

Najznačajniji nemi filmovi Vsevoloda Pudovkina su "MATI" (1926), prema poznatom romanu Maksima Gorkog, "KRAJ PETROGRADA" (1927) i "POTOMAK DŽINGIS KANA" (1928).

Pored njih dvojice, u raznovrsnoj sovjetskoj kinematografiji tog vremena, deluju brojni reditelji čije stvaralačke ličnosti čine raznolik i bogatu lepezu.

ALEKSANDAR DOVŽENKO (1894-1956) je svojim najpoznatijim filmom "ZEMLJA" (1929), stekao epitet pesnika sovjetske kinematografije, a istorije filmske umetnosti zabeležile su i imena režisera KOZINCEVA, TRAUBERGA, ROMA, OLGE PREOBRAŽENSKJE i drugih.

Nov odnos društva prema kinematografiji, iskrena inspiracija i stvaralačka sloboda učinili su da posle oktobarske revolucije bude stvorena kinematografija čija celovitost umetničkih rezultata i uticaj na dalje tokove razvoja filmske umetnosti neće biti ponovljen u daljoj istoriji kinematografije.

AMERIČKA KINEMATOGRAFIJA DO POJAVE ZVUČNOG FILMA

Holivud tih godina je bio prava "Fabrika snova", ali ti snovi su najčešće samo vešto načinjene šećerleme, namenjene najširem tržištu. U vreme burnog ekonomskog prosperiteta Amerika se trudila da proizvede idealističku sliku o sebi, što će dovesti do prohibicije i osnivanja raznih grupa za zaštitu američkog morala. Odmah je na udar došla i kinematografija, kao značajan potencijalni izvor nemorala i javljaju se zahtevi za uvođenje stroge kontrole sadržaja i načina prikazivanja događaja u filmovima. Da bi preduhitrili eventualno uvođenje cenzure i mešanje spolja, proizvođači i distributeri su formirali svoje udruženje, kao instrument autocenzure. Na čelu udruženja bio je VIL HEJS, dotadašnji ministar pošta u SAD, po kojem ovo udruženje dobija naziv "HEJSOVA KANCELARIJA" (HAYS OFFICE). Udruženje je imalo za zadatak da lažna predstava o američkom moralu i načinu života bude dosledno podržavana u holivudskim filmovima, i ta autocenzura će američke filmove učiniti sterilnijim nego što bi to moglo uspeti bilo kojoj spoljnoj cenzuri. Uz nadzornike proizvodnje, koje su postavljale velike banke, ovaj oblik kontrole proizvodnje gušio je svaku izrazitiju individualnost u holivudskoj proizvodnji i samo su retki pojedinci uspevali da prođu kroz taj splet prepreka.

Među njima je, naravno, ČARLS SPENSER ČAPLIN (1889-1977), pisac scenarija, glumac, reditelj i, nešto kasnije, kompozitor muzike za svoje filmove, jedna od najznačajnijih ličnosti svetske kinematografije. Rođen je u Engleskoj, u glumačkoj porodici, a karijeru započinje kao putujući glumac, takode u Engleskoj. Posle jedne turneje po Americi, 1914. godine, počinje da snima u kompaniji MAK SENETA. Napreduje od glumca do reditelja i postepeno gradi lik skitnice ČARLIJA, koji će ga proslaviti. Prvih godina snimio je veliki broj kratkih filmova - komedija za različita preduzeća, a samo tokom 1914. godine glumio je u trideset pet filmova. Uskoro će svet upoznati filmski lik skitnice i odrpanca, koji pokušava da bude otmen i dostojanstven. Polucilinder i tamno odelo u jadnom stanju, nakostrešeni brkovi, ogromne cipele i obavezan štap su kostim tog filmskog junaka. Kada ga neki od mnogobrojnih udaraca obori na zemlju, Čarli će, nakon što ustane, prvo doterati svoj "otmeni" kostim. Taj neuništivi junak zapažen je već u prvim filmovima, kakvi su "ŠAMPION" (1915), "KARMEN" (1916), "TIHA ULICA" (1917), "USELJENIK" (1917), ili "PUŠKU O RAME" (1918).

Prava vrednost Čaplina kao glumca i reditelja biće u punoj meri iskazana tek u njegovim dužim filmovima, jer ritam kratkih burleski nije dozvoljavao razvijanje lika, što će kasnije biti najznačajnija osobina Čaplinovih filmova. Najznačajnija dela Čaplinovog nemog perioda su: "MALIŠAN" (1921) i "POTERA ZA ZLATOM" (1925).

Američka nema komedija tog vremena imala je niz popularnih glumaca, od kojih su najpopularniji bili BASTER KITON, HAROLD LOJD, HARI LENGDON, STEN LOREL i OLIVER HARDI.

Ostali žanrovi u američkoj kinematografiji bili su u nepovoljnijoj situaciji nego nema burleska, jer je ekonomski efikasna organizacija strogo kontrolisala svaki svoj proizvod.

Američki sistem proizvodnje filmova trudio se da sve stvaralačke ličnosti ukalupi u čvrste šablone, a značajni filmovi mogli su nastati samo kao posledica grešaka tog sistema, ili kada bi izuzetne sposobnosti nekog reditelja uspele da oplemene deo te šablonizirane proizvodnje.

Sterilišući sopstvene stvaralačke ličnosti, Holivud dovodi u Ameriku niz poznatih evropskih reditelja, kao što su MURNAU, ŠESTREM i drugi, koji su trebali da osveže američku kinematografiju. Ali i oni se ubrzo gube u industrijskoj podeli rada i postaju samo beznačajni deo mašinerije za proizvodnju filmova i dolara.

Među onim američkim rediteljima koji su uspevali da šabloniziranoj proizvodnji daju pečat svoje ličnosti i stvore umetnički vrednija dela je DŽON FORD (1895-1973), poznat kao nenadmašni stvaralac vesterna. On je jedan od najplodnijih filmskih reditelja uopšte, a njegovo stvaralaštvo proteglo se do naših dana, za koje vreme je snimio oko 200 filmova. Najpoznatije filmove snimio je posle pojave zvučnog filma, o čemu će biti reči kasnije.

ISTORIJSKI RAZVOJ ZVUČNOG FILMA

PRONALAZAK I PRIMENA OPTIČKOG ZAPISA ZVUKA

Mnogi su uporno pokušavali da na razne načine dodaju pokretnim slikama zvuk, jer je bilo više nego jasno, ako film želi da stvori potpunu iluziju stvarnosti, da mu nedostaje zvuk. Snimani su mnogi filmovi u kojima je pokušavano da slika dobije zvučnu pratnju i takve filmove nazivamo "ozvučenim filmovima". Jedan od takvih je bio i "HAMLET", sa Sarom Bernar u naslovnoj ulozi, koji je 1902. prikazan u Ljubljani. U tim filmovima zvuk je sniman na ploče, koje je bilo vrlo teško, pa skoro i nemoguće uskladiti sa odvijanjem radnje na ekranu. Zatim, što je bio još veći problem, kvalitet reprodukcije sa tadašnjih gramofona bio je vrlo nizak, a ton nedovoljno jak, da bi ga veći broj posetilaca bioskopa dobro čuo. I pored svih poteškoća bilo je dosta bioskopskih dvorana opremljenih za prikazivanje tako "ozvučenih" filmova.

Ali, to je bio složen i skup postupak, koji nije mogao biti prihvaćen i primenjen onoliko široko koliko je bilo neophodno kinematografiji kao industrijskoj delatnosti. Posle prvog svetskog rata, kada je Holivud čitavom svetu nametnuo svoju "fabriku snova", a nemi film skoro do savršenstva razvio svoja izražajna sredstva, nije bilo interesa, niti bi ekonomski bilo opravdano eksperimentisati i ulagati značajna sredstva u delatnost koja već donosi izuzetne profite.

Međutim, početkom dvadesetih godina razvoj elektronike stvara mogućnost da se sa uspehom reši problem ozvučavanja filmova. Nemci su ponovo, od 1923. godine, istraživali način usklađivanja slike i zvuka. U tome su dosta odmakli, ali su zbog nedostatka kapitala taj patent prodali Amerikancima. Već 1925. godine bili su rešeni tehnički problemi koji omogućuju da slika dobije odgovarajući zvuk. Naučnici su uspeli da zvučne talase pretvore u električne impulse, a da ove pretvore u svetlost promenljivog intenziteta, čiji titraji odgovaraju zvučnim talasima. Tu promenljivu svetlost bilo je moguće zabeležiti na filmskoj traci, pored odgovarajuće sličice na filmu. Zato je ovaj sistem dobio naziv "OPTIČKI ZAPIS ZVUKA". Tako je dobijena fotografija zvuka, zabeležena na filmskoj traci između ruba slike i perforacija. Za vreme prikazivanja filma

zvuk se dobijao obrnutim putem od onog na koji je zabeležen. Poseban izvor svetlosti prosvetljavao je fotografiju zvuka (FONOGRAM), a iza tog izvora svetlosti i slike zvuka postavljena je fotoćelija, osetljiva na promenu intenziteta svetlosti. Prolazeći između izvora svetlosti i fotoćelije, fonogram je menjao intenzitet svetlosti koja pada na fotoćeliju i to je stvaralo promenljive električne impulse, koji su pretvarani u prvobitni zvuk. Pretvaranje električnih impulsa u zvuk bilo je tehnički rešeno već 1876. godine, pronalaskom telefona, a ovde je novi tehnički element bila fotoćelija, kojom je prvo snimljena slika tona, a zatim pročitani fonogram. Ovaj tehnički pronalazak je u SAD usavršila grupa naučnika na čelu sa LI DE FORESTOM. Patent je bio vlasništvo poznate telefonske kompanije "BEL" i ona ga je pokušala prodati preduzeću "FOKS", tada jednoj od velikih filmskih kompanija. "FOKS" nije bio zainteresovan za patent, ali je tada manje filmsko preduzeće "BRACA VORNER" otkupilo pravo korišćenja novog pronalaska. Tih godina javljaju se znaci stagnacije interesovanja za film, kao nagoveštaji moguće krize. O tome svedoče i eksperimenti za nekoliko novih elemenata filma, kao što su boja, širi ekran i "reljefni film", koji su u to vreme vršeni. Prihodi kinematografije u SAD su do 1926. rasli, a u 1927. godini prihod je prvi put bio manji nego prethodne godine. Pošto u svim krizama uvek prvi stradaju najslabiji, preduzeće "BRACA VORNER" je 1926. bilo pred finansijskom propašću. Istorijaska anegdota kaže da im je tada kao jedini kapital bio ostao pas RIN TIN TIN, filmska zvezda i ljubimac gledalaca u čitavom svetu.

Nalazeći se u situaciji kada više nisu imali šta da izgube, kompanija "BRACA VORNER" odlučila se da snima zvučne filmove, koristeći novi pronalazak. Godine 1927. prikazao je njihov film "DŽEZ PEVAČ", prvi film se optičkim zapisom zvuka. Taj događaj se smatra početkom ere zvučnog filma. "DŽEZ PEVAČ" je postigao neverovatno veliki uspeh kod gledalaca i izazvao iznenađenje svih proizvođača filmova. Kompanija "FOKS" će odmah ispraviti učinjenu grešku i od 1928. godine snima zvučne filmove, a sledeće godine će to učiniti i ostala američka filmska preduzeća.

POSLEDICE IZAZVANE POJAVOM ZVUČNOG FILMA

Pojava optičkog zapisa tona prouzrokovala je jedan od najburnijih i najznačajnijih potresa i krizu u svetskoj kinematografiji. U jesen 1929. godine počela je u Americi velika ekonomskih kriza, koja

će uzdrmati čitav svet, pa je i to doprinelo da prve godine zvučnog filma budu i godine velikih previranja u svetskoj kinematografiji. Primena optičkog zapisa zvuka izmenila je ekonomske odnose u kinematografiji i dovela do korenitih promena u filmskoj umetnosti.

Izgleda na prvi pogled neobično, ali, iako je publika oduševljeno prihvatila zvučni film, celokupna kinematografija bila je protiv uvođenja zvuka. Kada malo pažljivije analiziramo posledice primene optičkog zapisa zvuka na film, uverićemo se da je za takav odnos prema zvuku bilo i dosta, i ozbiljnih razloga.

Posmatrano sa ekonomskog stanovišta, nije se činilo previše mudrim ulagati velike investicije i menjati način proizvodnje u trenutku kada prihodi od filma počinju da opadaju, a opšta ekonomska situacija je sve nepovoljnija. Umesto oprobano i uhodanog sistema, proizvođači filmova su sada morali da nabave tehniku za snimanje zvuka i pronadu stručnjake koji će obavljati taj deo posla, dok su ateljeji morali biti prilagođeni za nov način snimanja. Mnoge zvezde, vezane za filmske kompanije dugoročnim ugovorima na velike iznose, sada su bile neupotrebljive, jer su koristili izražajna sredstva zasnovana na prejakoj mimici i preteranom gestu, što je u nemom filmu nadoknađivalo odsustvo reči. Zatim, što je bio još češći slučaj, nisu bili u stanju da interpretiraju tekst, ili im glas nije bio fonogeničan. Dogadalo se da nežna lepotica progovori grubim, promuklim glasom i sa nekim nepodnošljivim provincijalnim naglaskom, a muževni heroj nemih filmova cvrkuće kao devojčica. Zato je veliki broj zvezda nemog filma u trenutku nestao iz kinematografije.

Uvođenje zvuka u film bitno je izmenilo i način režije filmova, pa najveći američki reditelji, izuzimajući ČAPLINA, nisu upseli da se prilagode novom načinu rada, niti su mogli da prihvate izražajna sredstva zvučnog filma. GRIFIT napušta kinematografiju, ŠTROHAJM postaje glumac, a ŠTERNBERG i VIDOR se utapaju u masu konvencionalnih reditelja.

Na muke su stavljani i pisci scenarija, jer scenario za nemi film je predstavljao samo opis dramske radnje, a sada se pojavljuju dijalozi, pa scenario postaje vrlo blizak dramskim delima pisanim za pozorište. Zato će zvuk napraviti selekciju među piscima scenarija, nakon čega će mnogi otići iz kinematografije, a pojavije se novi, koji će znati da iskoriste prednosti dijaloga, muzike i šumova.

Distributeri su takođe bili protiv zvučnog filma, jer su svi filmovi - roba kojom oni trguju, postali skuplji, što će smanjiti i njihove prihode. Zatim, a to je bila i najveća poteškoća izazvana pojavom optičkog zapisa zvuka, zvučni film nije više bio onako

univerzalno upotrebljiv proizvod, koliko je to bio nemi film. Pojavio se problem jezičkih barijera, jer francuski, nemački, italijanski ilsi drugi gledaoci ne mogu da prate film u kojem se govori engleskim jezikom. U Južnoj Americi, do tada neprikosnovenom tržištu Holivuda, govori se španski i portugalski. Činilo se da jezička barijera predstavlja nepremostivu prepreku za zvučne filmove.

Ni vlasnici bioskopa nisu bili oduševljeni zvučnim filmom, iako su gledaoci, oduševljeni novim elementom filma, punili dvorane. Da bi mogli da prikazuju zvučne filmove, bioskopi su morali da uložea značajna sredstva u nabavku opreme za zvuk i adaptaciju bioskopa.

Čak su i teoretičari umetnosti nemog filma bili listom protiv uvođenja zvuka, jer im se činilo da će zvuk uništiti umetnost i svesti film na bukvalno podražavanje života. Za takav stav su imali dosta opravdanja u prvim zvučnim filmovima, dok još nije bio pronađen način za stvaralačku primenu zvuka, pa su filmovi bili ispunjeni najbanalnijim zvucima iz stvarnosti. Režiseri i snimatelji tona su zvuk shvatili kao novu igračku, pa su pretrpavali filmove realističkim šumovima korzka, otvaranja i zatvaranja vrata, razbijanja stakla i sličnim zvučnim efektima. Pevalo se i sviralo i kada je trebalo i kada to film nije zahtevao, pa to vreme mnogi nazivaju "terorom zvuka", jer je sve drugo bilo manje važno od igrarije sa zvukom.

Vidimo da je u trenutku pojave zvučnog filma celokupna kinematografija bila protiv njega. Uprkos tom opštem otporu, već 1929, samo dve godine nakon premijere film "DŽEZ PEVAČ"; svi američki producenti prelaze na proizvodnju zvučnih filmova. Zato je bio dovoljan samo jedan, ali vrlo jak razlog: publika je bila oduševljena pokretnim zvučnim slikama i više nije želela da gleda neme filmove.

Sigurno je da do pojave zvučnog filma, pa ni posle tog vremena, nije došlo do tako snažnog previranja, koje je istovremeno zahvatilo i izmenilo filmsku tehniku i tehnologiju proizvodnje, izražajna sredstva filmske umetnosti i ekonomske odnose u svetskoj kinematografiji.

Pored vrlo značajnih promena koje je ton doneo američkoj kinematografiji, još veći potres donosi zvučni film u okvirima svetske kinematografije. Ozbiljno je uzdrmana premoć američkog filma na svetskom filmskom tržištu. U prvo vreme američki filmovi nisu mogli da budu prikazivani van engleskog jezičkog područja, ali su holivudski filmovi izazivali otpor i u Velikoj Britaniji, iako govore istim jezikom. Do snažnog talasa protesta protiv američkih filmova

došlo je u Engleskoj zbog tvrdnje da će deca pokvariti jezik gledajući holivudske filmove.

Američka kinematografija će grozničavom brzinom početi da traži načine kojima može da premosti jezičke barijere. Snimaju nekoliko verzija istog filma, tako što, na primer, imaju po dve ili tri garniture glumaca, za svaki jezik po jednu, pa se američki glumci u istim scenama smenjuju sa nemačkim ili francuskim. Praktikuju, čak, da nemačke verzije snimaju u Nemačkoj, gde su imali investiran veliki deo kapitala, pa i značajan uticaj. Takav način proizvodnje je zahtevao izuzetno velike troškove i nije se mogao dugo održati. Zatim, pokušavaju da tekst prevoda filma projektuju na poseban ekran pored slike, da bi nešto kasnije bio pronaden sistem direktnog utiskivanja prevoda na kopiju filma i sinhronizacija na druge jezike, kako se i danas prevode strani filmovi. Tako je omogućeno da filmovi zadrže internacionalni karakter i opštu upotrebnu vrednost, ali unekoliko umanjenu u odnosu na period nemog filma.

Pojavljuju se novi filmski stvaraoci, koji jezik nemog filma, zasnovan na montaži i vizuelnim simbolima, zamenjuju izražajnim sredstvima koja odgovaraju zvučnom filmu. Sada je bilo moguće preneti na ekran i daleko složenije sadržaje, pa se kinematografija okreće literaturnoj baštini. Snimanje filmova prema značajnim literarnim delima i postojanje jezičkih barijera, koje se više nikada nisu mogle do kraja ukloniti, davalo je snažan podsticaj naročito kinematografijama ekonomski i tehnički snažnijih i kulturno razvijenih zemalja, koje su pre prvog svetkog rata imale značajne kinematografije (francuska, britanska, italijanska i nemačka kinematografija). Bez obzira na zanatsku veštinu, tehničku superiornost i veličinu sredstava koju je Holivud bio u stanju da uloži u svaki film, i prosečni posetioci bioskopa morali su da primete bitnu razliku između, na primer, američkog i francuskog filma, snimljenog po nekom Balzakovom ili Stendalovom romenu. Postaje očigledno da su filmovi deo nacionalne kulture, a, uz to, zvučni film je i daleko snažnije sredstvo ideološkog uticaja i različitih oblika propagande, nego što su to bili nemi filmovi. Zatim, prikazivanje stranih filmova je uvek značilo i značajno odlivanje finansijskih sredstava, jer uvozom filmova se ne stiču nikakva materijalna sredstva, ali se otuđuje deo nacionalnog dohotka. Zato će, kao neposredna posledica previranja izazvanih pojavom zvučnih filmova, mnoge zemlje uskoro početi da na razne načine štite sopstvenu kinematografiju.

Najpotpuniji zakon o filmu donet je u Velikoj Britaniji, a mnoge zemlje su sledile njen primer. Tako su zakonodavno regulisane kinematografije u Francuskoj, Italiji i drugim zemljama

da bi krajem 1931. godine i u Kraljevini Jugoslaviji bio donet prvi zakon o filmu.

Iako vrlo različiti od zemlje do zemlje, ti zakoni su ipak imali dosta zajedničkih crta. Njima je zaštićena domaća kinematografija kao privredna delatnost, a filmovi kao proizvodi koji imaju i kulturnu vrednost, sada su bili oslobođeni od preteranog pritiska stranih kinematografija.

SJEDINJENE AMERIČKE DRŽAVE

Porast broja posetilaca bioskopa, vrlo značajno izražen neposredno posle pojave prvih zvučnih filmova, nije dugo trajao. U 1933. godini privredna kriza u SAD dostigla je vrhunac, koji se morao odraziti i u kinematografiji. Celokupna američka privreda je uzdrmana, a od 19.000 bioskopa u SAD zatvoreno je šest hiljada, što znači da je filmsko tržište smanjeno za skoro jednu trećinu. Trebalo je da prođe četiri-pet godina pa da se američka kinematografija oporavi od tog gubitka na sopstvenom tržištu. Ako se setimo da je pojava zvuka pomogla jačanje nacionalnih kinematografija u Evropi, što je, svakako, smanjilo američke profite od izvoza, jasno je da se američka kinematografija našla u situaciji koja se bitno razlikovala od bezbriznih godina posle prvog svetskog rata. Zato je sa zvukom u američku kinematografiju došlo i izvesno otrežnjenje, koje će potisnuti dotadašnji lepršavi i zabavljački duh Holivuda. Zvučni film, sam po sebi, približava filmske stvaraoce realističkom postupku, jer zvučne slike teže podnose stilizaciju, primenjivanu u nemim filmovima. A realnost ekonomske krize, sa deset miliona nezaposlenih, još više je doprinela da se filmovi, napokon, okrenu životu oko sebe. Američki tip dobrovoljne cenzure, koji je ranije prihvatila kinematografija, postao je precizniji i jači, ali, ipak, poneki film uspeva da dostigne stepen kritičkog odnosa prema životu. Tako je stvoreno nekoliko značajnih realističkih filmova, jer su se pojavili autori koji su na taj način pristupali filmu.

Reditelj LUIS MAJLSTON (1895) snimio je 1930. godine film "NA ZAPADU NIŠTA NOVO", prema čuvenom romanu ERIH MARIE REMARKA. I u drugom žancu, filmu "MIŠEVI I LJUDI" (1940), snimljenom prema socijalnom romanu DŽONA ŠTAJNBEKA, Majlston pokazuje izuzetnu veštinu i smisao za realističku obradu teme.

Niz američkih reditelja su snimali filmove koji su obrađivali tada vrlo aktuelan problem gangsterizma, a neki od tih filmova bavili su se i dubljim uzrocima gangsterizma u SAD, pa dostižu oblike društvene kritike, jer su analizirali sredinu koja rađa gangstere. Često su scenarija za te filmove pisali novinari, dobro upoznati sa sredinom i okolnostima američkog podzemlja.

Gangsterski film će posle 1930. godine postati jedan od najpopularnijih žanrova svetske kinematografije. Tome je možda najviše doprineo uspeh filma "MALI CEZAR" (1930), reditelja MERVINA LEROJA (1900), a "LICE S OŽILJKOM" (1932), u kojem reditelj HAUARD HOKS rekonstruiše događaje iz života Al Kaponea, najpoznatijeg američkog gangstera, smatra se vrhuncem gangsterskog žanra.

Među komercijalno uspešnim i poznatim rediteljima Holivuda tog vremena srećemo ime FRENK KAPRE (1897). On može da posluži kao reprezentativni uzorak tipa uspešnog američkog reditelja. U njega su producenti imali poverenja, cenzura ga nije napadala, estetičari smatraju njegove filmove zanimljivim, ali ne bitnim po istoriju filmske umetnosti, dok je publika punila dvorane da bi videla njegove filmove.

Među brojnim Kaprinim filmovima različitih dometa najpoznatiji su: "DOGODILO SE JEDNE NOĆI" (1936), "GOSPODIN DIDS IDE U GRAD" (1936) i "GOSPODIN SMIT IDE U VAŠINGTON" (1939).

Američku stvarnost, bez izrazitog poniranja u dublju društvenu kritiku, ali sa osobenim rediteljskim pristupom, obrađuje evropski reditelj FRIC LANG (1890-1976). Za vreme boravka u Americi Lang je snimio tri značajnija filma: "ZAKON LINČA" (1936), "SAMO JEDNOM SE ŽIVI" (1937) i "TI I JA" (1938). Kasnije se oprobao u vesternu i drugim žanrovima, sa dosta uspeha kod publike, ali sve manje priznaje kritike.

Pojava zvučnog filma dovela je do stvaranja jednog filmskog žanra, koji će ostati specijalnost američke kinematografije. To je MUZIČKI FILM osobenog stila, poznat i pod nazivom MJUZIKL. U prvo vreme su na ekran prenošene uspešne muzičke predstave sa pozornica Brodveja, ali će mjuzikli ubrzo iskoristiti mogućnosti koje im pruža filmska tehnika i spojiti igru, pesmu, dramsku radnju sa sposobnostima filmske slike. Vešto baratajući desetinama baletskih igračica, u basnoslovno bogatim dekorima, mjuziklima su se uspešno bavili režiseri BAZBI BERKLI, LOJD BEJKON, ERNEST LUBIČ, RUBEN MEMULJEN i drugi. Mjuzikli su posle gangsterskih filmova bili tada najpopularniji američki žanr, a njegove najveće zvezde

tog doba su glumci, igrači i pevači FRED ASTER i DŽINDŽER RODŽERS. Ali to je tek bio početak mjuzikla, koji će pun razvoj i slavu dostići posle drugog svetskog rata.

Pravi simbol umetničkog prestiža Holivuda tog vremena, pa i nosioce komercijalnog uspeha američkog filma, predstavljala su tri podjednako velika, ali različita umetnika: ČARLI ČAPLIN, DŽON FORD I VOLT DIZNI.

Čaplin je na pojavu zvuka reagovao odbijanjem, kao i ostali veliki reditelji nemog filma. Ipak je nastavio da snima uspešne filmove i u zvučnom periodu, ali su njegova dela neobičan spoj izražajnih sredstava nemog i zvučnog perioda. Iako je pokazao izuzetno osećanje za muziku, pa je i sam komponovao muziku svojih filmova, Čaplin će progovoriti u filmu tek 1940. godine.

Do drugog svetskog rata snimio je samo dva filma, što za njegov tempo rada ne predstavlja ništa neobično, jer je dugo i studiozno pripremao svaki film.

U "SVETLOSTIMA VELEGRADA" (1931), glavni junaci su skitnica Čarli, slepa prodavačica cveća i jedan milioner. Odnosom tih likova Čaplin ismejava društvene odnose i lažni moral.

"MODERNA VREMENA" (1936) su Čaplinov obračun sa položajem čoveka u kapitalističkom društvu, gde su ljudi svedeni na položaj šrafčića u proizvodnoj mašineriji. Na kraju filma će Čarli sa svojom devojkom otići u budućnost, drumom kojem ne vidimo kraj.

DŽON FORD (1895-1973) je jedan od najplodnijih filmskih reditelja uopšte, sa preko 200 igranih filmova i više od pola veka aktivnog delovanja u američkoj kinematografiji. Već samo to bi bilo dovoljno pa da ga zabeleže sve istorije filma. Pripada onoj malobrojnoj grupi reditelja čijim stvaralačkim ličnostima nisu preterano smetali kruti šabloni američke filmske proizvodnje, ni strogo rešeto cenzure.

Njegovo ime simbolizuje bioskopskim gledaocima najpopularniji američki žanr - vestern, ali filmovi žona Forda obuhvataju daleko šire tematske oblasti i žanrove. Naročito su značajni njegovi filmovi koji obrađuju socijalne teme.

Svakako najpoznatiji Fordov film je "POŠTANSKA KOČIJA" (1939), sa tada mladim DŽON VEJNOM u glavnoj ulozi. Vejn će ostati njegov omiljeni glumac i u daljih tridesetak godina. Mnogi smatraju "POŠTANSKU KOČIJU" najvećim vesternom koji je ikada snimljen, a na poznatim listama "Deset najboljih filmova svih vremena" obično se nađe mesta i za taj film.

Među brojnim delima Džona Forda posebno se ističe film "PLODOVI GNEVA" (1940), snimljen prema romanu DŽONA ŠTAJNBeka, očigledno Fordovom omiljenom piscu, jer koristi njegova dela za snimanje nekoliko filmova.

"PLODOVI GNEVA" su priča o jednoj porodici, koja starim automobilom luđa Amerikom u vreme ekonomske krize. Štajnbekov roman je primer izuzetne kritike američkog društva, što je Ford sjajno preneo u medij filma.

Jedinstvenu pojavu, ne samo američke, nego i svetske kinematografije, predstavlja delo VOLTA DIZNIJA (1801-1966). Sigurno da je on najpopularniji autor u kinematografiji uopšte, a njegovu slavu ugrožavaju samo junaci koje je on stvorio: MIKI, ŠILJA, PAJA, PLUTON i drugi.

Dizni je počeo kao tehnički crtač, od 1922. godine bavi se crtanim filmom, a 1923. je stigao u Holivud. Stvorio je mnoge junake, a broj filmova bi bilo vrlo teško utvrditi. Izuzetno je usavršio tehniku crtanog filma, bravurozno baratajući crtežom, animacijom, bojom i muzikom.

Godine 1937. snimio je Dizni svoj prvi dugometražni crtani film "SNEŽANA I SEDAM PATULJAKA", a posle njega sledi čitav niz sličnih: "PINOKIO", "DAMBO", "BAMBI", "PETARPAN", "DAMA I SKITNICA", "PEPELJUGA", "ALISA U ZEMLJI ČUDA" i dr.

Nakon dugometražnih crtanih filmova Dizni sve više snima filmove o prirodi. Izuzetnom veštinom i tehnikom u njima su postignuti neobični efekti, a ponekad je stvoren svet koji je bliži Diznijevim crtanim filmovima, nego stvarnom životu.

FRANCUSKA

Filmski umetnici su u Francuskoj, kao i u drugim zemljama, neprijateljski reagovali na pojavu tona, smatrajući da će on istisnuti filmsku umetnost, u ime komercijalnih ciljeva.

Na pojavu zvučnih filmova najoštrije je reagovao RENE KLER, izjavljujući da je zvučni film samo vešta trgovačka izmišljotina. Ali, dogodiće se da Kler brzo promeni mišljenje, pa je 1930. snimio prvi značajan francuski zvučni film: "POD KROVOVIMA PARIZA". U njemu je Kler pokazao kako on smatra da treba koristiti zvuk u filmu.

U svojim zvučnim filmovima Kler je obrađivao savremene društvene teme, sa komičnim elementima, ironijom, pa i delimičnom

društvenom satirom. Filmovi su mu bili puni muzike, a glumci često pevaju tamo gde bi trebalo da govore.

Posle svog prvog zvučnog filma, Kler snima "MILION" (1931) i "DAJTE NAM SLOBODU" (1931), gde dalje razigrava svoju vrstu humora, muzičku osnovu filma, pa i baletske elemente.

Uz Klera, i posle njega, u francuskoj kinematografiji deluje nekoliko značajnih reditelja: RENOAR, FEJDER, KARNE, DIVIVIJE, a svi imaju jedan opšti zajednički imenitelj. Kao i Kler, i oni obrađuju savremene realističke teme, sa osobenim pristupom, u kojem često ima specifične poezije, različite kod svakog od njih. Zajednički su dali francuskoj kinematografiji filmove visoke umetničke vrednosti.

VELIKA BRITANIJA

Donošenje zakona o filmu se u Velikoj Britaniji poklopilo sa pojavom optičkog zapisa zvuka, pa je britanski film u eru zvučnog filma ušao pod vrlo povoljnim okolnostima. Uprkos ekonomske krize, koja je značajno pogodila i Veliku Britaniju, naglo jača proizvodnja domaćih filmova i to menja situaciju na britanskom filmskom tržištu, gde je američka kinematografija bila do tada zastupljena sa 95% bioskopskog programa. Donet je propis po kojem u prvo vreme mora biti 7,5%, a zatim 20% domaćih filmova na repertoaru bioskopa. To stimuliše domaće proizvođače, pa je od 26 igranih filmova, koliko ih je proizvedeno 1926. godine, 1929. broj filmova porastao na 128, a 1934. godine sa 225 filmova izbijaju na drugo mesto u svetu po broju proizvodnih igranih filmova.

Za taj period britanske kinematografije obeležen je delovanjem ALEKSANDRA KORDE (1893-1958), koji je pre dolaska u Veliku Britaniju snimao u Mađarskoj, Nemačkoj i Francuskoj. Prvi film u Velikoj Britaniji snimio je 1933. godine. Bio je to "PRIVATNI ŽIVOT HENRIKA VIII", kojim je engleska kinematografija ostvarila najveći komercijalni uspeh na svetskom filmskom tržištu.

Pored Aleksandra Korde, koji će kasnije delovati uglavnom kao producent britanska kinematografija tog vremena dala je dva velika majstora filmske režije. Jedan od njih, ENTONI ESKVIT (1902), počeo je karijeru u eri nemog filma, kada ga već smatraju za jednog od boljih engleskih reditelja. Njegovi poznatiji filmovi su "JAVITE ENGLESKOJ" (1933) i "PIGMALIN" (1938).

Drugi značajan engleski reditelj tog vremena je dobro poznat i današnjim posetiocima bioskopa. To je čuveni majstor kriminalis-

tičkih filmova ALFRED HIČKOK (1899-1980). On je već kao dvadesetogodišnjak počeo da radi na filmu, crtajući međunatpise, a 1922. režira prvi film.

Najpoznatiji Hičkokovi filmovi iz perioda kada je radio u britanskoj kinematografiji su "UCENA" (1929), "BROJ 17" (1932), "ČOVEK KOJI JE SUVIŠE ZNAO" (1934), "39 STEPENICA" (1935). Posle 1939. prelazi u Holivud, gde uspešno režira do naših dana.

Za britanske igrane filmove tog perioda ne bismo mogli reći da su se preterano bavili problemima svog vremena, niti su, kao tadašnji francuski filmovi, negovali neku od realističkih formi. Ali engleska kinematografija je stvorila izuzetnu školu dokumentarnog filma, koja je sa velikim uspehom slikala scene iz svakodnevnog života.

Osniivač i vođa tog dokumentarističkog pokreta u britanskom filmu bio je DŽON GRIRSON (1898). Grirson je samostalno režirao samo jedan film ("RIBARSKI BRODOVI" - 1929), ali je rukovodio proizvodnjom i učestvovao u izradi brojnih filmova različitih autora, koji su sledili njegove ideje i shvatanja dokumentarnog filma: POL ROTA, BEZIL RAJT, HENRI VOT i drugi, a kasnije će im se pridružiti i ROBERT FLAERTI.

SOVJETSKI SAVEZ

Pojava zvuka nije bitno uticala na sovjetsku kinematografiju, bar ne onoliko koliko smo zapazili u ostalim kinematografijama sveta.

Zvuk je vrlo sporo, oprezno i postepeno uveden u sovjetsku kinematografiju, pa njegova pojava nije predstavljala burnu ekonomsku i umetničku prekretnicu, kao u ostalim zemljama sveta.

Ali, zato su na sovjetsku kinematografiju uticali drugi faktori, koji su zaustavili buran razvoj i procvat filma, započevet posle oktobarske revolucije. Od umetnički najznačajnije kinematografije svog vremena, sovjetski filmovi će se spustiti do nivoa prosečnosti, a zatim i ispod njega.

Sovjetski Savez se ekonomski oporavljao od zaostalosti carske Rusije, revolucije, građanskog rata i strane intervencije, pa je doživljavao brz ekonomski razvoj. Privreda je jačala, a Sovjetski Savez je tražio svoj put u socijalizam. Određeno je da privrednu, pa i ostale delatnosti, treba centralizovati, što će pomoći planski razvoj celokupne zemlje.

Ako je taj način organizovanja bio dobar za druge delatnosti, pa možda i za oblasti prometa i prikazivanja filmova, centralizacija je u proizvodnom delu kinematografije dala negativne rezultate. Preduzeća su postala glomazna i bez samostalnosti, a njima se rukovodi sa jednog, administrativnog mesta. To ograničava delovanje preduzeća, a umetnicima oduzima dotadašnju slobodu stvaralaštva, i ubija individualnost autora. Uskoro će doći i do promena u unutrašnjoj politici Sovjetskog Saveza, koje će dotadašnju slobodu stvaralaštva nove, revolucionarne umetnosti, zameniti programskim zahtevima, na osnovu kojih umetnost mora da bude podređena opštoj politici i neposrednim ciljevima izgradnje socijalizma. Takav odnos prema svim umetničkim disciplinama biće ubrzo (1932) formulisan teorijom "SOCIJALISTIČKOG REALIZMA". To će biti kraj metaforičnih filmova, a put prema individualnom junaku, u funkciji sve jačeg ispoljene Staljinove ličnosti i uticaja. Doći će do naglog opadanja broja proizvedenih igranih filmova i još većeg pada umetničkog kvaliteta filma. Godine 1930. proizvedeno je oko 100 filmova, 1935. jedva 40, a 1937. godine proizvodnja je spala na 25 igranih filmova godišnje. Kao da više niko nije mogao, niti se usuđivao da snima filmove.

U trenutku pojave zvučnih filmova, Ejzenštajn, Pudovkin i Aleksandrov izdaju Manifest o upotrebi zvuka u filmovima, gde upozoravaju na opasnosti da zvuk potisne montažu, kojoj su oni ukazivali toliko pažnje. Zalagali su se za upotrebu zvuka koja neće ilustrovati filmsku sliku, nego će biti izrazito asinhrona, da bi se željeni efekat dobio tek u kontrapunktu slike i zvuka. Ovaj Manifest imao je značajnog uticaja na sovjetske zvučne filmove. Pudovkin je pokušavao da teorijski pristup primeni zvuka u filmu proveri u praksi, ali je ozbiljno napadan za formalizam u umetnosti, što je tada bila veoma ozbiljna optužba. Dovženko će snimiti samo tri, najblaže ocenjeno, osrednja filma. Ejzenštejn je onemogućen da stvara i svoj prvi zvučni film će uspeti da završi tek 1938. godine ("ALEKSANDAR NEVSKI"). Između 1929. i 1932. godine boravio je u Parizu, a zatim u SAD. U Meksiku je snimio materijale vrlo ambicioznog filma "DA ŽIVI MEKSIKO", koji je trebalo da prikaže prošlost i sadašnjost Meksika. Snimanje filma je finansirao poznati američki književnik APTON SINKLER, ali Ejzenštejn nije uspeo da završi film i vraća se u Sovjetski Savez. Od materijala snimljenih u Meksiku amerikalci su montirali više filmova, od kojih je najpoznatiji "BURA NAD MEKSIKOM". I Ejzenštejnu je posle povratka u SSSR pridodat epitet formaliste, uz niz još težih kvalifikacija, pa je tek 1938. mogao da snimi "ALEKSANDRA NEVSKOG". To nije bilo remek delo, ranga

"OKLOPNJAČE POTEKIN", ali je značajan doprinos filmskoj umetnosti.

U to vreme javlja se i niz novih imena sovjetskih filmskih reditelja i nekoliko poznatih, ali ne i velikih filmova. Verovatno najpoznatiji od njih je "ČAPAJEV" (1934), Georgija (1899-1946) i Sergeja (1900-1959) Vasiljeva. Zanimljivo da su se oni na špici filma potpisivali kao "BRAĆA VASILJEV", iako nisu bili u srodstvu. Zapažen je i film NIKOLAJA EKA (1902) "PUT U ŽIVOT" (1931), koji je rađen u dobrom maniru sovjetskih nemih filmova, a, iako je to zvučni film, ipak je delimično imao međunatpise.

ITALIJA

Posle pojave tona fašistička Italija, na čijem čelu je bio BENITO MUSOLINI, posećuje veću pažnju kinematografiji. Osnovana je GENERALNA DIREKCIJA ZA KINEMATOGRAFIJU, koja je brinula o italijanskom filmu, dotirala domaću proizvodnju, davala posebno nagrade uspelim filmovima, ali i pazila da filmovi budu u skladu sa fašističkom ideologijom, jer je Direkcija bila neposredni organ Ministarstva propagande. U Rimu je 1937. izgrađen moderan i veliki studio za snimanje filmova, poznata "ČINEČITA" ("Filmski grad"), a uz nju je osnovana i škola za obrzaovanje filmskih kadrova - EKSPERIMENTALNI CENTAR KINEMATOGRAFIJE. Kao posledica tih mera, proizvodnja je, od samo desetak igranih filmova, koliko je proizvedeno 1920, 1939. godine, narasla na preko 80 filmova. Uprkos brojnim povlasticama i kontroli, Musolinijev propagandni aparat nije uspeo da italijansku kinematografiju potpuno podredi svojim ciljevima. Bili su malobrojni filmovi u kojima je izrazito propagirana fašistička ideologija, a većina reditelja je, najverovatnije zahvaljujući osobenosti italijanskog duha, pobešla u obradu tema udaljenih od stvarnih životnih problema. Zato su najbrojnije bile komedija lakog i površnog zapleta. Do početka rata najpoznatiji reditelji su bili ALEKSANDRO BLASETI (1900) ; MARIO KAMERUNI (1895), ali ni za jedan njihov film ne bi mogli reći da je imao veći značaj i umetničku vrednost.

Posle početka drugog svetskog rata italijanska kinematografija će daleko više postati sredstvo fašističke propagande, ali će se tada početi javljati i reditelji koji će posle rata proslaviti italijanski film.

NEMAČKA

Ekonomska kriza je brzo i u snažnom talasu stigla u još neoporavljenu Nemačku. Zato se zvučni film sporo probijao, a veća preduzeća za proizvodnju filmova su ostala bez neophodnog kapitala. U situaciji ekonomske krize, sa puno nezaposlenih, a političkih nesigurnoj situaciji, koja je pripremala dolazak Hitlera na vlast, opet se ponavlja slučaj da takvo doba rađa vredne filmove. Od 1930, pa do dolaska Hitlera na vlast, biće u Nemačkoj stvoreno nekoliko značajnih filmskih dela.

Filmovima "GRAD TRAŽI UBICU" ili "M" (1931) i "TESTAMENT DR MABUZEJA" (1933) FRIC LANG je nagovestio doba i političke prilike koje će Nemačkoj doneti Hitler. Organizovan teror, u čemu učestvuje i policija, a bandom rukovodi jedan ludak, to su teme koje je Lang obradio, služeći se najboljim tradicijama ekspresionističkih filmova.

Američki reditelj JOZEF FON STERNBERG je u Nemačkoj snimio čuveni film "PLAVI ANĐEO" (1930) sa MARLENOM DITRIH i EMILOM JANINGSOM u glavnim ulogama. I taj film je snimljen u stilskom maniru starijih nemačkih filmova. Priča o starom profesoru, koji se zaljubljuje u kafansku igračicu i pevačicu, imala je veliki uspeh i kod gledalaca i kod kritičara.

GEORG VILHEM PABST je snimio tri značajna filma. "ZAPADNI FRONT 1918" (1930), koji smatraju njegovim remekdelom, zatim "PROSJAČKU OPERU" (1931), prema pozorišnom komadu BERTOLDA BREHTA i "DRUGARSTVO" (1939), sa temom iz života radnika.

Javlja se nekoliko reditelja sa umetnički vrednijim filmovima, ali i više autora sa filmovima u kojima se zastupa ideja revanšizma za prvi svetski rat, kao i filmovi u kojima se veliča rat. Tokom 1933, posle dolaska Hitlera na vlast, a naročito 1934. godine, nacisti su potpuno preuzeli kinematografiju u svoje ruke. Od tada, pa do kraja drugog svetskog rata, nemačka kinematografija će neposredno služiti interesima nacizma.

KINEMATOGRAFIJA U VREME DRUGOG SVETSKOG RATA

NEMAČKA I ITALIJA

Nemačka i italijaska kinematografija bile su podređene državnim interesima, u vreme dok su države kojima su služile porobile Evropu i znatan deo sveta. U ratu nije moglo biti ni govora o nekoj slobodi u kinematografiji, koja bi bila van interesa vlas-todržaca. U Nemačkoj je pritisak bio tako jak da je kinematografija proizvodila filmove bez ikakvih umetničkih vrednosti, a propaganda je imala najdirektnije oblike i metode, bilo da se radi o istorijskim temama, ili o motivima iz rata, koji je bio u toku. Veći deo proizvodnje filmova bio je okrenut zabavnim sadržajima, naročito komedijama, snimljenim bez ukusa, stila i umetničke obrade. Zapanjuje pogled na tadašnje filmske časopise, jer u godinama koncentracionih logora širom Evrope i užasnih genocida, sa ilustrovanih stranica smeše se plavokose lepotice i gospoda u frakovima. To je bila posledica želje za zavaravanjem, svesno skrivanje užasnih slika razaranja i ubijanja.

Istorija filma će od niza autora i filmova nacističke Nemačke zapisati samo jedno ime: LENI RIFENŠTAL. Ona je imala status neke vrste Hitlerovog zvaničnog reditelja dokumentarnih filmova. Njen najpoznatiji film je "TRIJUMF VOLJE" (1935), dokumentarac o velikom zboru nacista u Nirnbergu. Nepregledna masa uniformisanih nacista bila je snimana sa više filmskih kamera, pa je od tog materijala načinjen film koji ima formalnu čistoću i monumentalnost, zbog hiljada i hiljada ljudi pred kamerama. Leni Rifenštal je snimila i dugometražni film o berlinskoj Olimpijadi, održanoj 1936. godine. Trebalo je da taj film glorifikuje nemačku naciju kroz sportske uspehe, ali su američki crni atletičari, naročito DŽESI OVENS i Rifenštalovoj i Hitleru, pokvarili računicu.

Najnehumaniji politički pokret u istoriji nije uspeo da ostvari ni jedno vrednije umetničko delo u kinematografiji, a razlog tome treba tražiti u činjenici da je osnov umetnosti humanost. Na nemačkom primeru tokom drugog svetskog rata to se potvrdilo i u svim drugim umetničkim disciplinama. Taj nehumani poredak je jedino uspeo da kinematografiju čvrsto organizuje i do kraja kontroliše. Snimljeni su milioni metara trake, jer su brojni filmski snimatelji bili zaduženi da snimaju sve što bi moglo da koristi

nacističkoj propagandi. Svaka vojna jedinica imala je "*Propagandnu grupu*", koja je svoje materijale slala na centralno mesto, gde su montirani propagandni filmovi za prikazivanje u Nemačkoj i u bioskopima porobljenih zemalja.

U Italiji nije bila uspešno izvedena ni centralizacija kinematografije, pa su paralelno uz državna, delovala i manja privredna proizvodna preduzeća. Ona se nisu suprotstavljala zvaničnoj kinematografiji, ali su, ponekad, uspevali da snime i neku političku neutralnu temu, ili se zaklanjali iza formalističkog pristupa filmu. To su bili reditelji različitih umetničkih opredeljenja, a iz njihovih redova će se roditi posleratni pravac ITALIJANSKOG NEOREALIZMA, čije klice su stvorene već za vreme rata. Reditelj i glumac VITORIO DE SICA, pisac scenarija ČEZARE CAVATINI, reditelji LUKINO VISCONTI, ROBERTO ROSELINI, ALBERTO LATUADA i drugi, biće glavni stvaraoci *Neorealizma*, koji će bitno uticati na dalje tokove filmske umetnosti.

KINEMATOGRAFIJA U ZEMLJAMA SAVEZNIKA

I kinematografije zemalja saveznika, udruženih protiv sila osovine BERLIN-RIM-TOKIO, koristile su film za svoje ratne ciljeve.

Potreba za snažno izraženom propagandom je i na toj strani potisnula značajna umetnička ostvarenja, ali su te zemlje u drugom svetskom ratu imale humani cilj i zadatak da čovečanstvo oslobode nacizma, fašizma i japanskog militarizma. Zato je bilo moguće da, iako u nešto manjem broju, ipak budu stvarana dela visoke umetničke vrednosti.

Kinematografija u Sovjetskom Savezu je tokom drugog svetskog rata bila u vrlo teškom položaju. Sovjetski Savez je nosio najveći teret suprotstavljanja Hitleru, zemlja je bila opustošena, pa nije bilo vremena za rešavanje umetničkih problema, jer je potreba za očuvanjem morala naroda bila najpreča. Uz sve ove nedaće prisutan je bio i kult Staljinove ličnosti. Zato je proizvodnja filmova bila okrenuta dokumentarno-propagandnim filmovima, dok su igrani filmovi bili vrlo malobrojni, a sa vrlo jasno određenim zadacima. Tako je PUDOVKIN 1941. snimio "SUVROVA", PETROV "KUTUZOVA" (1943), ERMLER "ONA JE BRANILA OTADŽBINU" (1943), a LEO ARNŠTAM je 1944. snimio popularni film "ZOJA".

U Velikoj Britaniji je ARTUR RENK, poslovni čovek, koji se pre toga bavio trgovinom, upravo pred rat ostvario monopol u celokupnoj britanskoj kinematografiji, protežući svoj uticaj i na engleske dominione. Njegova vladavina kinematografijom Velike Britanije trajala je do završetka rata.

Vezujući se za tradiciju svog dokumentarnog filma, britanski igrani filmovi ratne tematike dostizali su visok umetnički nivo. Zatim, rađa se i jedan novi način pravljenja filmova. Snimani su igrani filmovi sa autentičnim glumcima i u stvarnim ambijentima. Tako su se dokumentarni i igrani žanr izmešali, dajući vrlo dobre rezultate. Taj novi žanr je nazivan DOKUMENTARNO IGRANI FILM.

Među rediteljima takvih filmova najpoznatiji su ČARLS FRENĐ (1909), MAJKL PAVEL (1908), HENRI VOT (1906), a ratne filmove su snimali i ENTONI ESKVIT, KEROL RID, DEJVID LIN i drugi. Poznatiji filmovi iz tog perioda su PAUELOV film "ŠESTORICA IZ PODMORNICE" (1941), ESKVITOV "RONIMO U ZORU" (1943), LINOV "BORIMO SE NA MORU" (1942), FRENDOV "SAN DEMETRIO, LONDON" (1943), RIDOV "PUT PRED NAMA" (1944), VOTOV "DEVETORICA" (1942) i niz drugih. Uz igrane filmove snimljen je i veliki broj dobrih, klasičnih dokumentarnih filmova o ratu.

SJEDINJENE AMERIČKE DRŽAVE

Američka kinematografija je tokom rata izgubila vrlo značajno evropsko tržište, ali je zato povećala izvoz filmova u Južnu Ameriku. Godišnja proizvodnja od preko 500 filmova, smanjena na 300 do 400 filmova, ali je Holivud, služeći se iskustvom iz prethodnog svetskog rata, pripremao filmove kojima će posle rata ponovo osvojiti Evropu. Očekivali su da će posle rata ponovo uspostaviti apsolutnu vladavinu američke kinematografije u Evropu.

Deo američkih reditelja pozvan je da radi filmove za vojsku, a drugi su snimali u Holivudu. Ratni događaji su otupili oštricu cenzure, pa će američka kinematografija, otrežnjena surovim ratom i oslobođena slepog robovanja lažnom moralu, stvoriti niz vrednih dela. Zato istoričari filma ocenjuju godine rata kao vreme značajnog umetničkog uspona američkog filma.

Ipak, da ne bi smatrali da je to vreme idilične slobode stvaralaštva u američkog kinematografiji, treba napomenuti da je

već 1938. godine osnovana po zlu poznata "KOMISIJA ZA ISPITIVANJE ANTIAMERIČKE DELATNOSTI", na čelu sa autentičnim negativcem iz života - senatorom MAKARTIJEM. Značajnu funkciju u toj komisiji imao je i mladi advokat RIČARD NIKSON, koji se već tada isticao reakcionarnim shvatanjima. Ta komisija će se tek posle drugog svetskog rata proćuti poznatim "*lovom na veštice*", kada su progonjeni mnogi napredni Amerikanci, a među njima i pisci scenarija, reditelji, glumci i drugi filmski radnici. Ali ratna situacija nije dozvoljavala komisiji da se razmahne, pa je ostalo prostora za proizvodnju društveno angažovanih filmova.

Vojska je nakon stupanja SAD u rat pozvala mnoge poznate reditelje da za nju snimaju filmove i za njih su radili DŽON FORD, VILIJEM VAJLER, DŽORDŽ STIVENS, FRENK KAPRA, DŽON HJUSTON i drugi. Kapra je sa grupom reditelja (ANATOL LITVAK, ENTONI VEJLER, GOTFRID RAJNHARD, JORIS IVENS) režirao dokumentarnu seriju "ZAŠTO SE BORIMO" (1942-1945), Hjuston je režirao dokumentarni film "BITKA ZA SAN PIJETRO" (1944), a Vajler film o avijaciji "MEMFIS BEL" (1944). Džon Ford je u to vreme za mornaricu režirao filmove o borbama američke flote na Pacifiku. Neki od tih filmova su tako istinito i angažovano prikazivali ratne strahote, da su ih vojni cenzori morali da "ulepšavaju".

Ostali reditelji su, koristeći nešto veće slobode u proizvodnji filmova, stvorili niz dela koja se značajno razlikuju od uniformisanih proizvoda iz ranijeg perioda. Čitava grupa autora snimala je savremene, realističke filmove, koje istorija filma naziva "CRNA SERIJA". Bilo bi preterano reći da je namera tih autora bila analiza i kritika američke svakodnevice, jer su insistirali na strahu, zlu, nasilju i odsustvu moralnosti. Bila je to reakcija na sladunjave filmove standardne proizvodnje. Početak "Crne serije" označio je poznati film "MALTEŠKI SOKO" (1941), DŽONA HJUSTONA, sa HEMFRI BOGARTOM u glavnoj ulozi. Bogart se ovom ulogom proslavio, pa će sa velikim uspehom nastaviti da igra filmske junake koji gube.

Uspeliji filmovi ove vrste su: "UBITI MOG DRAGOG" (1944), EDVARDA DMITRIKA, "LORA" (1944) OTA PREMINGERA I "DVOSTRUKO OSIGURANJE" (1944) VILIJEA VAJDLERA.

Niz američkih autora su, poneti talasom "*Crne serije*", počeli da snimaju filmove u kojima obrađuju aktuelne teme, ponirući u njih mnogo dublje nego što smo navikli da vidimo u holivudskim fil-

movima. Taj drugačiji duh je ušao i u druge žanrove, pa se tokom rata menjaju i vesterni i američke filmske komedije. Početkom drugog svetskog rata pojavljuje se jedan autor, koji će postati simbol američke kinematografije i jedno od najznačajnijih imena umetnosti filma. To je bio ORSON VELS (1915). Njegov prvi film, "GREADANIN KEJN" (1941), obeležava početak savremene filmske umetnosti.

Pre dolaska u Holivud, Orson Vels se bavio pozorištem i radio-dramama. Bio je glumac, režiser, pisac. U pozorištu je režirao niz klasičnih tekstova (Šekspir, Šo, Bihner i drugi), a proslavio se neobičnim izvođenjem radio-drame "RAT SVETOVA", prema romanu H.Dž.Velsa. Ta radio-drama, u kojoj je opisana zamišljena invazija Marsovaca na Zemlju, emitovana je za radio-program bez najave i objašnjenja da se radi o drami i bila je tako uverljivo izvedena da je izazvala neverovatnu paniku u SAD. Nastao je haos ogromnih razmera, jer su ljudi zakrčili puteve, bežeći od mesta gde su se, po radio-drami, spustili Marsovci.

Postavši popularan na tako neobičan način, mladi Vels je pozvan u Holivud, gde je dobio široka ovlašćenja za snimanje filmova. U "Građaninu kejnu" jedan novinar pokušava da posle smrti značajnog građanina utvrdi kakav je on ustvari bio i zato intervjuiše ljude koji su bili bliski građaninu Kenu. Njihove priče su različite, često suprotne, da bi na kraju bila sklopljena pre slika američkog društva, nego pokojnog moćnika.

Vels je 1942. snimio "VELIČANSTVENE AMBERSONOVE", film koji tematski nastavlja problem iz "Građanina Kejna", odnosno analizira likove nosilaca moći u američkom kapitalizmu. Ali nikada više Orson Vels neće ponoviti umetnički rezultat svog prvog filma.

Na početku drugog svetskog rata, dok SAD još nisu ušle u rat, ČARLI ČAPLIN će snimiti "VELIKOG DIKTATORA" (1940). Istorija se neobično poigrala, pa je u ličnosti ADOLFA HITLERA dala Čaplinu mogućnost da glumi jednog pravog diktatora, ne menjajući masku. Hitler je u istoriju ušao sa već poznatim Čaplinovim brkovima i gestikulacijom koja kao da je preuzeta iz Mak Senetovih komedija.

U "Velikom diktatoru" Čaplin je tumačio dve uloge: diktatora HINKELA i malog jevrejskog berberina, diktatorovog dvojnika. Čaplin je u ovom filmu prvi put progovorio, ali će kao diktator govoriti nekim nerazumljivim jezikom, parodijom na Hitlerovo ćernjanje u govorima. Čaplin je ismejavao Hitlera - diktatora, ali je to bilo pre

nego što će Hitler do kraja otkriti svoj čudovišni karakter, pa su kasniji zločini nacizma pokazali da je Čaplinova satira vrlo blaga, u odnosu na Hitlerovu monstruoznost.

Period drugog svetskog rata ostavio je u kinematografiji značajne tragove u arhivskim filmovima. Film je tada već bio tehnički vrlo usavršen, pa je veliki broj snimatelja na filmsku traku beležio mnoge događaje tokom rata. Deo tih filmskih materijala korišćen je neposredno za potrebe vojnih izviđanja, analize ili obuku, od dela materijala su montirani filmovi za javno prikazivanje u različite svrhe, a originali svih snimaka su deponovani u filmske arhive.

Tokom rata je od dokumentarnih snimaka načinjen veliki broj propagandnih filmova, bilo u obliku žurnala, ili filmova o određenom događaju. Ti filmovi su korišćeni za informisanje i podizanje morala sopstvene vojske i stanovništva, a nacistički i fašistički okupatori su takve filmove prikazivali u okupiranim zemljama, da bi demonstrirali svoju snagu i ubedili ih u nepobedivost okupatorske vojske. Film je sve češće upotrebljavan uz ostala propagandna sredstva, jer je postalo jasno da je njegov uticaj izuzetno snažan.

SVETSKA KINEMATOGRAFIJA POSLE DRUGOG SVETSKOG RATA

Drugi svetski rat je bitno izmenio političko i ekonomsko lice sveta, što se neminovno moralo odraziti na sve druge oblasti, pa i na kinematografiju. Među zemljama pobednicama izdvojile su se SAD i SSSR i one će znatno uticati na događaje u svetu posle rata. Jedna od najznačajnijih promena je pojava većeg broja zemalja u kojima je uspostavljen socijalistički društveni poredak, dok je do početka rata postojala samo jedna socijalistička zemlja. Odmah po završetku rata dojučerašnji saveznici su započeli sukob bez oružja - takozvani HLADNI RAT, koji će sve zemlje sveta razvrstati u dve grupe: ZAPADNU - kapitalističku i ISTOČNU - socijalističku. Deset godina posle rata, nakon konferencije u Bandugu, održane 1955. godine, na inicijativu J. B. TITA i predsednika indijske vlade NEHRUA, stvoren je pokret NESVRSTANIH ZEMALJA, koje ne žele da učestvuju u suprotstavljanju Istočnog i Zapadnog bloka. Preko stotinu zemalja, mahom novooslobođenih kolonija, žele da učestvuju u rešavanju svih značajnih svetskih problema, ali ne i da služe političkim, vojnim i ekonomskim interesima dvaju blokova. Te političke promene neposredno se odražavaju i na svetsku kinematografiju, jer je ona čvrsto utkana u društveno-ekonomske, političke i kulturne tokove sredine u kojoj deluje.

Najznačajnija promena u svetskoj kinematografiji ogleda se u opšte prihvaćenom stavu da film treba da bude deo nacionalne kulture, jer bez domaće proizvodnje filmova svaka nacionalna kultura biće nepotpuna i bitno osiromašena. Videli smo da je takav odnos uspostavljen prema filmu odmah posle oktobarske revolucije u Sovjetskom Savezu, a istovetna situacija će se ponoviti i u svim novim socijalističkim zemljama, gde se, uz veliku pomoć društva, formiraju nacionalne kinematografije. Kapitalističke zemlje su sve potpunije štitile domaću kinematografiju, a novooslobođene zemlje, bivše kolonije, trude se da formiranjem sopstvene proizvodnje filmova oslabe ekonomski i kulturni kolonijalizam razvijenih država.

Jasno je da su ove promene dovele do značajnog povećanja broja zemalja koje proizvode filmove i na sopstvenom tržištu uživaju određene oblike zaštite od konkurencije stranih kinematografija. A svaka nacionalna kinematografija ima brojne i snažne ideološke, ekonomske i kulturno-umetničke motive za prodor na filmsko tržište

drugih zemalja. Svetska kinematografija je u celini povećana novim proizvođačima, brojem filmova i bioskopa, ali je smanjena mogućnost plasmana filmova na svetskom filmskom tržištu. Naravno, to se najviše odnosi na američku kinematografiju, koja će ostati prva filmska sila sveta, ali više nije apsolutni vladalac u svetskoj kinematografiji, kako je bilo između dva svetska rata. Američka kinematografija sada dominira zahvaljujući vrhunskom tehničkom nivou svojih filmova, vrlo visokoj zanatskoj veštini stvaralaca, skupocenim i spektakularnim filmovima, a što je najvažnije - niskim cenama. Filmsko tržište SAD je dovoljno veliko i bogato da već na njemu mogu biti pokriveni troškovi proizvodnje i najskupljih filmova, pa američki proizvođači mogu da izvoze filmove po najnižim cenama, a da ipak ostvare super profite. Gledaoci su se godinama navikavali da gledaju američke filmove, a i najjači svetski distributeri pripadaju američkom kapitalu, pa sve to doprinosi da SAD ostanu prva filmska sila sveta. Nekoliko godina posle završetka rata, prvo američka, a zatim i svetska kinematografija, biće zahvaćene novom velikom krizom, koju je izazvao razvoj televizije.

Televizija se razlikuje od kinematografije upotrebom elektronske tehnike, kojom pokretne zvučne slike može da bežičnim putem prenosi na daljinu. Zvučne slike se istovremeno prenose na sva mesta prikazivanja - do televizijskih prijemnika, a moguće je sliku i zvuk preneti istog trenutka kada se događaj i odvija. Deo televizijskog programa proizvodi se i filmskom tehnikom, naročito kada nije neophodno da se snimak odmah emituje, ili, još češće, kada se radi o aranžiranim - igranim programima.

Zato možemo zaključiti da su film i televizija po mnogo čemu ne samo vrlo slični, nego i identični. Baš zbog toga što je slična kinematografiji, televizija je u mogućnosti da je ugrozi, jer iste proizvode nudi na daleko efikasniji način. Elektronska osnova televizije pruža joj mogućnost da svoje proizvode direktno isporučuje potrošačima - u njihove kuće. Raznovrstan program, koji se emituje dobar deo dana, a u SAD i svih 24 sata dnevno, sa mogućnošću biranja nekoliko vrsta programa, zatim iluzija da taj program dobijamo besplatno, sve to čini da gledalac radije ostaje u kući uz televizor. Da bi otišao u bioskop, gledalac mora da se obuče, izađe iz kuće po kiši, zimi ili letnjoj vrućini, da se probija kroz gradsku gužvu, traži mesto za parkiranje, pa da, na kraju, ne dobije ulaznicu ili gleda dosadan film.

Vrhunac krize u američkoj kinematografiji dostignut je 1952. godine. Godišnja proizvodnja filmova je bila prepolovljena, od 26.000

bioskopa zatvoreno je 6.000 dvorana, a preostali bioskopi nisu bili puni kao ranije, jer je broj poseta bioskopima opao za skoro 50%. Te godine su gubici u proizvodnji filmova iznosili oko 6 miliona dolara. Postalo je jasno da više nema šale sa televizijom, niti ju je sada iko mogao smatrati neozbiljnim konkurentom. Pokazalo se da ranije prognoze o tome da će televizija, kao tehnička atrakcija, brzo izaći iz mode i da neće moći trajno da za sebe veže gledaoce, nisu bile tačne. Bez jačih posledica prošle su i zamerke da televizija brzo zamara gledaoce, kvari im oči, loše utiče na decu, pa i da zračenje TV ekrana može da izazove razne bolesti. Kinematografija je, napokon, shvatila da mora preduzeti neke konkretne mere, ako želi da zadrži preostale gledaoce. Nije bilo nimalo lako odupreti se ekspanziji televizije, jer je ona mogla sve što i film, ali to radi brže i jeftinije.

Ofanziva kinematografije počela je na dva fronta - tehničkom i programskom.

U to vreme je televizijski program emitovan samo u crno-beloj tehnici, pa kinematografija počinje da sve svoje filmove snima u boji. Zatim, iskorišćena je prednost daleko većeg bioskopskog ekrana, pa je kinematografija snimala sve više spektakularnih filmova, sa puno scena u kojima učestvuju veliki broj statista. Na relativno malom ekranu televizijskih prijemnika takve slike ne mogu da izazovu pravi efekat. A da bi još više istakli ovu prednost, u kinematografiju su uvedene nove tehnike širokih ekrana: SINEMASKOP, PANAVIŽN, TOD-AO SISTEM, VAJDSKRIN, SENERAMA i drugi. Pokušavali su, ali bez mnogo uspeha, da stvore efekat trodimenzionalne filmske slike i zvuka, uz još neke druge tehničke novine, koje bi zadržale preostale i privukle nove gledaoce filmova. Kinematografija je sada proizvodila manje filmova, ali su ti filmovi bili daleko skuplji. Visina proizvodnih troškova postala je vrlo značajan elemenat reklame i velike kompanije su posebno isticale milione dolara uložene u proizvodnju i basnoslovne honorare filmskih "zvezda". time su isticali ekskluzivnost svojih filmova, u odnosu na svakodnevnu i skromniju proizvodnju pokretnih živih slika na televiziji.

Proizvođači filmova su počeli da uzimaju u obzir i činjenicu da je televizija izrazito porodični medij, pa pred televizorom zajedno sede nekoliko generacija. Znajući da televizija mora da ima posebne obzire kada pravi i emituje program, kinematografija je želela da ta njena ograničenja iskoristi u svoju korist. Zato će unositi u filmove sve više elemenata koji isključuju decu kao gledaoce, a kloni ih se i deo odraslih gledalaca. U filmovima je sve više scena brutalnosti,

nasilja i krvi. Dok su do tada junaci filmova umirali na romantičan način i skoro spokojno zatvarali pažljivo našmikanе oči, kamera sada u krupnom planu snima agoniju junaka, anatomski analizirajući učinak metka ili strele. Da ne bi ponešto u brzini promaklo gledaocima, stradanje junaka će najčešće biti prikazano usporenim snimkom. Uostalom, današnji posetioci bioskopa dobro poznaju te naturalističke sklonosti proizvođača filmova. Programskim akcijama kinematografije bili su obuhvaćeni i problemi seksa i erotike. To oduvek zahvalno područje filmske aktivnosti doživelo je još značajnije promene. Zagrljaji RUDOLFA VALENTINA, nekada neodoljivog ljubimca ženskog dela publike, današnjim gledaocima su isto tako neodoljivo - smešni. Upotreba i zloupotreba erotike postali su obavezan deo svih komercijalno usmerenih filmova. Ako po filmskoj priči nije neophodno da muče ili ubijaju glavne junake, lako će pronaći razlog da ih razgolite pred kamerom - bar dok se umivaju, jer ruke moraju prati. A koliko prilike dozvoljavaju, erotika se razvija do pornografije.

Od tada, pa do danas, postoji vrlo jednostavan recept za pravljanje komercijalnih filmova: NASILJE i EROTIKA, a najbolje je kada se ta dva elementa spoje.

Akciji vraćanja gledalaca priključili su se i bioskopi, tako što su dvorane sve udobnije, a pre, za vreme i posle projekcije, posetioci mogu da kupuju osvežavajuća pića, sladoled i sl. Jedno vreme su američki bioskopi više zarađivali na tome, nego na ulaznicama.

Zaustavljeno je opadanje broja posetilaca bioskopa, čemu je, pored toga što se kinematografija prilagodila novim uslovima poslovanja, sigurno doprinelo i izvesno smirenje najjačeg talasa interesovanja za televiziju. Zatim će tokom nekoliko narednih godina doći i do blagog porasta broja gledalaca filmova.

Televizija se najbrže razvijala u SAD, pa je američka kinematografija i prva doživela neprijatno iskustvo sa televizijom. Sličan proces se kasnije odvijao i u ostalim kinematografijama sveta. Čak je i procenat opadanja broja gledalaca bio sličan, jer se najčešće kretao između 40% i 60%. Neobično visok procenat opadanja broja poseta bioskopima zabeležen je u Velikoj Britaniji, gde je poseta bioskopima smanjena za oko 90%, u odnosu na godinu u kojoj je britanska kinematografija imala najveći broj gledalaca. Od većih evropskih zemalja najmanji pad broja gledalaca, samo oko 15-20%, primećen je u Italiji i Španiji. Sovjetski Savez nije uključen u tu grupu zemalja, jer je tamo uvođenje i širenje televizijske mreže i programa

praćeno neprekidnim rastom broja gledalaca. međutim, to niukoliko ne dovodi u sumnju zaključke o odnosu kinematografije i televizije, jer se radi o vrlo specifičnim uslovima zemlje koja neposredno kontroliše i planira svoju kinematografiju i televiziju.

U našoj zemlji televizija je počela da se razvija nešto kasnije, pa je rekordni pad broja gledalaca bio tek 1971, kada smo imali 80 miliona posetilaca bioskopa, što prema 130 miliona u 1960. godini iznosi smanjenje za blizu 40%.

Kada se smirio stres izazvan naglim razvojem televizije i kada je zaustavljen pad broja posetilaca filmova, kinematografija je počela razlošnije da se odnosi prema televiziji, pa se razvijaju sve širi oblici saradnje.

U međuvremenu smo od pojave televizije pa do danas stekli i neophodno vremensko odstojanje, potrebno za izvlačenje potpunijih zaključaka. To omogućuje da dodemo do tačnije ocene o prirodi prvobitnih sukobljavanja ta dva najmasovnija medija i da jasnije sagledamo njihov značaj imesto u savremenom svetu. Danas već znamo da opadanje interesovanja za posete bioskopima ne treba pripisivati samo razvoju televizije, nego i da se život savremenog čoveka znatno izmenio u odnosu na vreme kada je gledanje filmova u bioskopima bila najznačajnija i jedina zabava najširih slojeva društva. Zato dalja razmatranja funkcije i značaja pokretnih zvučnih slika, bilo da su proizvedene na celuloidnoj traci za prikazivanje u bioskopima, ili da elektronskim putem stižu iz "čarobne kutije" u našem stanu, moraju da obuhvate šira područja čovekovog života. Jasno je da su pokretne zvučne slike od popularne zabave postale obavezni deo našeg života, ne samo u kući i bioskopu, nego i na poslu i u školama. Treba naučiti kako sa njima da živimo, razumevamo ih, i kako da ih što bolje i potpunije koristimo.

POČECI KINEMATOGRAFSKE DELATNOSTI NA TLU JUGOSLAVIJE ŽPONDASLOV

UVOD

U vreme rađanja kinematografije, poslednjih godina XIX veka, teritorija naše zemlje bila je podeljena na više država, odnosno pripadala je dvema velikim i dvema malim monarhijama. Kraljevina Srbija, sa dinastijom Obrenovića, bila je privredno nerazvijena, a politički i ekonomski pritisnuta Austro Ugarskom monarhijom sa severa, turskom carevinom sa juga, a iznutra izjedana političkim borbama. Kneževina Crna Gora, manja nego današnje granice SR Crne Gore, predstavljala je svetski politički raritet, jer je sa oko 300.000 stanovnika odolevala dvema carevinama. Bez izlaza na more, stisnuta na prostor u nepristupačnim planinama, Crna Gora je bila i politički i prirodno izolovana od ostalog sveta.

Posle prvog svetskog rata, kada je osnovana Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca, situacija se bitno izmenila, jer je stvorena jedna veća političko-ekonomska celina, što znači da je oformljeno i daleko veće filmsko tržište. Ali to neće bitno uticati na položaj kinematografije, jer su građanska klasa i mladi agresivni kapitalisti vodili borbu za što veće profite, a prema sopstvenoj zemlji se ponašali kao prema osvojenoj koloniji.

Zahvaljujući takvoj situaciji, do završetka drugog svetskog rata na teritoriji naše zemlje nije postojala kontinuirana kinematografska delatnost, niti je nacionalna kinematografija bila potpuno formirana.

PRVE FILMSKE PROJEKCIJE NA TLU NAŠE ZEMLJE

Prva javna projekcija na tlu naše zemlje održana je u Beogradu, 6. juna 1896. godine u lokalu "ZLATAN KRST" na Terazijama. Na tom mestu se danas nalazi kafana "DUŠANOV GRAD". Iz novinskih izveštaja saznajemo da su beograđani videli program filmova poznatih i sa prve projekcije braće Limijer, među kojima su bili "ULAZAK VOZA U STANICU", "RUŠENJE ZIDA", "KUPANJE U MORU" i drugi. Program je sačinjavalo devet filmčića, a menjan je svakog drugog dana.

Četiri meseca kasnije, 8. oktobra 1896. godine, prve filmske projekcije videli su stanovnici Zagreba. I ove projekcije su održane u uglednoj dvorani "KOLA", u centru Zagreba, a privukle su značajnu pažnju novina i gledalaca.

Ljubljanci su poznali "žive fotografije" 16. novembra 1896. godine na projekciji održanoj u salonu hotela "PRI MALIČU". Novine su najavljivale da "žive fotografije dolaze" i opisivale sadržaj filmova, među kojima je takođe bio "ULAZAK VOZA U STANICU".

Za sada je poznato da su prve projekcije u Novom Sadu odražen novembra 1896. godine, u Sarajevu jula 1897. godine, a za ostale naše krajeve nema pouzdanih podataka.

U proučavanju prošlosti, pa često i u drugim oblastima, obično najveći značaj ima ono što je prvo, dok drugim i ostalim značajno pada vrednost. Po takvom načinu vrednovanja druga projekcija filmova u Beogradu, koju je ANDRE KARE organizovao krajem februara i početkom marta 1897. godine, ne bi imala većeg značaja da tom prilikom nisu snimljeni prvi filmski materijali na našem tlu. Prema napisima u novinama tog vremena, tada su snimljeni filmčići: "TRAMVAJSKA STANICA NA TERAZIJAMA", "IZLAŽENJE RADNIKA IZ FABRIKE DUVANA", "KRALJEV POVRATAK IZ SOFIJE", "ŠETNJA NA KALEMEGDANU" i "POLAZAK NJEGOVOG VELIČANSTVA IZ DVORA U SABORNU CRKVI". Filmovi nisu sačuvani, ali sigurno je da su to bili filmčići u jednom kadru, kao i ostali filmovi tog vremena.

Najstariji sačuvani film snimljen na teritoriji Srbije je "KRUNISANJE KRALJA PETRA I", koji je 1904. snimio ARNOLD MJUR VILSON, srpski počasni konzul u Šefildu. Taj dragoceni filmski materijal, u dužini od 560 metara (oko 20 minuta), čuva Jugoslovenska kinoteka.

Posle prvih projekcija i prvih snimanja na teritoriji naše zemlje sigurno je sledio i niz drugih projekcija, jer su filmovi postali deo inventara putujućih zabavljača, pa ih je bilo vrlo teško beležiti. Ostali su samo tragovi većih putujućih bioskopa, koji su imali razloga i sredstava da se reklamiraju u štampi tog vremena.

Vlasnici putujućih bioskopa uglavnom su bili stranci. Oni su često snimali i prve filmske materijale u našoj zemlji, pa je teško napraviti granicu između putujućih prikazivača filmova i prvih stranih snimatelja na tlu naše zemlje.

AKTIVNOST DOMAĆIH PIONIRA KINEMATOGRAFIJE

U Ljutomeru, na području tadašnje Austrije, advokat dr KAREL GROSMAN snimio je nekoliko filmskih prizora. On je 1905. snimio "IZLAZAK SA MISE U LJUTOMERU" i "SAJAM U LJUTOMERU". Pored navedenih materijala, sledeće godine će snimiti filmčić "U VRTU", a sva tri filma su sačuvana.

Među pionirima domaće kinematografije na počasnom mestu nalazi se ime bitoljskog fotografa MILTONA MANAKIJA (1880-1964). Brat Miltona Manakija je putovao po svetu i doneo mu filmsku kameru i nešto trake. To je bilo 1907. godine, kada Milton snima svoje prve filmske kadrove. Izneo je kameru u dvorište, snimio žene koje pređu vunu. Film "PRELJE" je kao i još neki drugi Manakijevi filmovi srećom sačuvani i ostaje dragocen svedok prošlosti filma na našem tlu.

Manaki je, uz "Prelje", snimio još nekoliko filmčića o narodnim običajima ("PANDUR", "FOLKLORNI MOTIVI", "SEOSKI OBIČAJI"), nešto više materijala o događajima u Bitolju ("MLADOTURSKJE MANIFESTACIJE U BITOLJU", "VEŠANJE MAKEDONACA", "ULAZAK SRPSKE VOJSKE U BITOLJ"), a najznačajniji i najpotpuniji njegov film je "POSETA SULTANA REŠADA SOLUNU I BITOLJU", snimljen 1911. godine. Ovaj film je, pored još nekoliko Manakijevih filmskih materijala, sačuvan.

U Vojvodini srećemo jednog izuzetnog filmskog entuzijastu - ERNESTA BOŠNJAKA, vlasnika bioskopa u Somboru. On je 1909. godine kupio filmsku kameru i snimio film "U DRŽAVI TEP-SIHORE", u kojem su somborske devojske izvodile neke baletske tačke u Gradskom parku.

Vrlo je zanimljiva pojava mladog VLADIMIRA TOTOVIĆA, novosadskog maturanata. On je srednju školu pohađao u Budimpešti, gde se bliže upoznao sa filmom, jer je nastupao kao glumac u nekoliko mađarskih filmova. Po povratku u Novi Sad, Totović je 1915. godine napisao scenario, režirao i glumio u filmu - "DETEKTIV KAO LOPOV". Čvrsto odlučivši da se posveti filmu, Totović odlazi u Beč, gde glumi u nekoliko filmova. Karijeru mu prekida poziv u vojsku, a 1917. godine Totović je poginuo na italijanskom frontu.

Godine 1911. počinje u Kraljevini Srbiji vrlo značajna kinematografija aktivnost, a nosioci tih aktivnosti bili su SVETOZAR BOTORIĆ i braća SAVIĆ.

Botorić je bio vlasnik hotela i bioskopa "Pariz", a sa grupom glumaca Narodnog pozorišta osnovao je "UDRUŽENJE ZA

SNIMANJE SRPSKIH FILMOVA". Oni će snimiti naš prvi igrani film "ŽIVOT I DELA BESMRTNOG VOŽDA KARADORĐA", čija premijera je održana u novembru 1911. godine. Snimatelj filma je bio Francuz LUJ DE BERI, a uloge su tumačili ILIJA STANOJEVIĆ-ČIČA, MILORAD PETROVIĆ, DOBRICA MILUTINOVIĆ i drugi glumci Narodnog pozorišta. Film nije sačuvan.

Istovremeno kada i Botorić, u Beogradu su delovali i drugi značajni pioniri naše kinematografije - BOŽA, PERA i SVETOLIK SAVIĆ. Braća Savić su proizveli više dokumentarnih i jedan igrani film, od oko 15 minuta - "JADNA MAJKA". Premijera je održana aprila 1912. godine.

Prema do sada poznatim podacima, prvi stalni bioskop na tlu naše zemlje otvoren je 1906. godine u Zagrebu. Bio je to bioskop "UNION", vlasništvo jednog italijanskog akcionarskog društva.

U Splitu, kulturnom i ekonomskom centru Dalmacije, javiće se prvi pionir domaće kinematografije na tlu Hrvatske. To je JOSIP KARAMAN. Bavio se fotografijom, a 1910. kupio je filmsku kameru i počeo da snima dokumentarne filmove, koje je prikazivao u svom bioskopu. Nekoliko njegovih filmova je, srećom, sačuvano. Karaman je najčešće snimao značajne događaje iz života Splita, kao što su: "SOKOLSKI SLET U SPLITU" (1910), "PROCESIJA SVETOG DUJE" (1910) i "SPROVOD SPLITSKOG NAČELNIKA VICKA MIHALJEVIĆA" (1911). Nije poznato zašto je posle 1911. prestao da snima filmove, ali najverovatnije je shvatio da je snimanje filmova vrlo skupa zabava, naročito kada se taj film eksploatiše u samo jednom bioskopu.

Godinu dana posle Karamana javlja se još jedan pionir naše kinematografije - JOSIP HALA, koji će kao profesionalni snimatelj delovati u našoj kinematografiji preko pola veka. Godine 1911. kupio je filmsku kameru, nastanio se u Zagrebu i počeo da snima. Iste godine snimio je dva dokumentarna filma na i danas popularne teme: "PLITVIČKA JEZERA" i "SINJSKA ALKA". Za vreme balkanskih ratova snimao je ratne operacije za francusku firmu "EKLER". Sačuvana su dva materijala koje je Hala tada snimio ("OPSADA SKADRA" i "ZAUZEĆE TARABOŠA"), dok dva starija filma nisu sačuvana.

KINEMATOGRAFIJA NA TLU JUGOSLAVIJE U VREME PRVOG SVETSKOG RATA

Tokom prvog svetskog rata, kada je linija fronta razdvajala naše krajeve, razvila se u Zagrebu vrlo živa kinematografska delatnost, koja se bitno razlikuje od do sada pomenutih pokušaja na tlu naše zemlje.

Između 1917. i 1923. godine u Zagrebu je razvijena kinematografska delatnost kakva se neće ponoviti tokom narednih tridesetak godina. Tih šest godina zagrebačke kinematografije predstavljaju zaokružen istorijski period naše kinematografije.

U drugoj polovini 1917. godine, HAMILKAR BOŠKOVIĆ i JULIJUS BERGMAN, tadašnji i bivši sekretar Hrvatskog Zemaljskog Kazališta osnivaju "KROACIJU", preduzeće za proizvodnju filmova. Njihov prvi film, ujedno i prvi igrani film snimljen na teritoriji Hrvatske, bio je kratki igrani film "BRCKO U ZAGREBU", proizvedene istovremeno sa osnivanjem preduzeća.

Bošković i Bergman su se, takođe, oslanjali na pozorišne glumce, pa su sa njima snimili više igranih filmova, među kojima je bio i "MATIJA GUBEC", prema romanu AUGUSTA ŠENOEA. Nakon formiranja Kraljevine SHS Bošković će osnovati novo preduzeće, o čemu će biti reči kasnije.

U Srbiji je ĐOKA BOGDANOVIĆ, vlasnik bioskopa "KASINA", angažovao strane snimatelje da za njega snimaju ratne događaje dokom balkanskih ratova. Kinooperater bioskopa "KASINA" bio je SLAVKO JOVANOVIĆ, koji će postati prvi srpski filmski snimatelj. Zanat snimatelja je naučio od stranaca koji su snimali u Beogradu, a od 1912. godine počinje da samostalno snima dokumentarne materijale o raznim događajima u Beogradu ("ZAKLETVA REGRUTA", "POVRATAK SRPSKIH POBEDNIKA" i drugi).

Za vreme boravka na Krfu, srpska vojska je po ugledu na Francuze, 1916. godine formirala svoje FILMSKO ODELJENJE. To je naša prva državna filmska institucija, što pokazuje dalji porast svesti označuju i mogućnosti korišćenja filma. U tom Filmskom odeljenju bio je MIHAILO MIHAILOVIĆ, zvani "MIKA AFRIKA", značajni pionir naše kinematografije i u daljem periodu. Filmsko odeljenje je snimilo dosta materijala o završnim ratnim operacijama na našem tlu, ali su ti materijali izmešani sa stranim snimcima, pa je nemoguće tačno utvrditi šta su i koliko snimili naši ljudi.

KINEMATOGRAFSKE DELATNOSTI U JUGOSLAVIJI IZME/U DVA RATA

Do stvaranja jedinstvene države jugoslovenskih naroda posle prvog svetskog rata nije bilo objektivnih uslova za razvoj kinematografije. Privredno nerazvijeni, ekonomski slabi, teritorijalno razjedinjeni - bili smo bez ikakvih izgleda da stvorimo domaću kinematografiju. Kada je formirana Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca činilo se da će mnogo šta biti izmenjeno, pa su naši narodi dočekali stvaranje prve zajedničke države sa mnogim nadanjima i velikim optimizmom. Ali, kao i u mnogim drugim oblastima, nadanja su bila izneverena i u kinematografiji. Kinematografija je bila prepuštena na milost i nemilost uticaju stranih kinematografija, čemu nije imala snage da se odupre.

Krajem prvog svetskog rata Hamilkar Bošković, sa novim kompanjonom Teodorom Milićem, osniva akcionarsko društvo "KROACIJA", koje će snimiti čak pet igranih filmova ("TKO", "VRAGOLJANKA", "MOKRA PUSTOLOVINA", "DVIJE SIROTE" i "DAMA U CRNOJ KRINKI") i nekoliko dokumentaraca. Nabavili su tehniku za snimanje, opremili laboratoriju za obradu filmova, pa, čak, organizovali i rad škole za filmske glumce. Bilo je to vrlo temeljno zamišljeno i dobro vođeno preduzeće za snimanje filmova, sa velikim ambicijama i planovima. Nakon formiranja Kraljevine SHS njihovo preduzeće menja naziv u "JUGOSLAVIJA", akcionarsko društvo, očekujući da će svojom delatnošću razviti na čitavoj površini nove države.

Do 1923. godine snimili su igrane filmove "BRIŠEM I SUDIM", "JEFTINA KOSTA", "KOVAČ RASPELA" i "STRAST ZA PUSTOLOVINAMA", veći broj dokumentarnih filmova i započeli redovnu proizvodnju nedeljnih žurnala. Ali, pokazalo se da nisu u stanju da izdrže konkurenciju stranih, naročito američkih filmova, pa se delatnost "Jugoslavije" ugasila 1923. godine. Tako je završen najznačajniji pokušaj da se između dva rata organizuje kontinuirana proizvodnja filmova. Nakon toga ćemo sretati samo pokušaje usamljenih pojedinaca, bez i jednog zapaženijeg rezultata.

Možda najtipičniji primer našeg upornog filmskog entuzijaste pruža aktivnost ERNESTA BOŠNJAKA. Dovodio je saradnike iz inostranstva, u novinama objavljivao konkurse za filmske glumce, vršio probna snimanja, a zabeleženi su i njegovi pokušaji da proizvede igrane filmove "LAŽI RADI MENE" (1923), "FAUN" (1924) i "MOJA DRAGA KOLEVKA" (1924). Nemamo pouzdanijih podataka o sudbini ovih filmova, a Bošnjaka je, verovatno, tek pojava

zvučnog filma ubedila da njegov usamljeni napor nema izgleda na uspeh.

U Beogradu će KOSTA NOVAKOVIĆ, apotekar i vlasnik bioskopa "KASINA", snimiti kraću igranu burlesku, "KRALJ ČARLSTONA" (1926), a nešto kasnije i ambiciozniji dugometražni film "GREŠNICA BEZ GREHA" (1928). Jednu od glavnih uloga u ovom drugom filmu tumačio je VIKTOR STARČIĆ, koji će tridesetak godina kasnije ispričati da je sa premijere filma, nakon samo nekoliko prvih kadrova, postišeno pobjegao iz zamračene dvorane bioskopa.

U Beogradu je u to vreme, osnovano preduzeće "ADRIJA NACIONAL FILM", koje će 1930. snimiti film "KROZ BURU I OGANJ", koji je režirao MILUTIN IGNJAČEVIĆ, jedan od naših prvih pisaca o filmu.

Mogli bi nabrojati još desetak sličnih primera pokušaja snimanja filmova, ali bi svi oni govorili o neuspesima, bilo da je film neslavno propao u bioskopima, ili da nije završen. Kinematografija je već bila vrlo razvijena, pa se teško moglo dogoditi da jedva priučeni pojedinac, sa malo sredstava, ugroz basnoslovno skupe holivudske proizvode. A kada se uskoro pojave zvučni filmovi, proizvodni proces će postati daleko složeniji, što će još više onemogućavati pokušaje pojedinaca u proizvodnji filmova.

Takva situacija nije pružala nikakve nade za uspostavljanje kontinuirane proizvodnje domaćih filmova. A onda, sasvim iznenada, u do sada još nedovoljno rasvetljenim okolnostima, 1930. godine se srećemo sa pokušajima da se donese Zakon o zaštiti proizvodnje domaćih i kontroli uvoza stranih filmova. Prvi nacrti Zakona nagoveštavali su mere zaštite domaćeg filma kakve su preduzete u Velikoj Britaniji, ali je krajnji rezultat bio daleko manji. Krajem 1931. godine stupio je na snagu ZAKON O UREĐENJU PROMETA FILMOVA. Već po nazivu možemo zaključiti da je težište Zakona okrenuto trgovini filmova, a ne proizvodnji. Ipak je njime bitno izmenjen položaj domaćih filmova na našem tržištu, jer je Zakon određivao da domaći "kulturni filmovi" moraju da sačinjavaju 5% ukupnog programa svakog bioskopa. "Kulturnim filmovima" su tada nazivani različiti kratki i dokumentarni filmovi. Za domaće igrane filmove Zakon je određivao da u prvo vreme moraju sačinjavati 7%, a godinu dana kasnije 15% ukupnog programa svakog bioskopa. Ukoliko neki od bioskopa ne prikaže domaće filmove u određenim procentima, obavezni su da u centralni državni fond uplate novčane iznose srazmerno količini neprikazanih domaćih filmova. Iz tog centralnog fonda trebalo je da bude finansirana domaća proizvodnja filmova.

Kao neposredna posledica donošenja ZAKONA O UREĐENJU PROMETA FILMOVA, tokom 1932. godine naglo je porasla proizvodnja "kulturnih filmova", dok se proizvodnja igranih filmova nije bitno povećala, jer za snimanje dugometražnih igranih filmova nije bilo potrebnih uslova. Prema nedovoljno pouzdanim podacima, tokom 1932. godine je snimljeno više metara domaćeg filma, nego tokom svih prethodnih petnaest godina postojanja Kraljevine Jugoslavije.

Ali, Zakon je izazvao veliko nezadovoljstvo i otpor bioskopa i distributera, a američka kinematografija izvršila je pritisak odlukom da povuče svoje filmove iz Jugoslavije. Uz to, želeći da ispune zakonske odredbe i iskoriste trenutnu potražnju domaćih filmova, na programe bioskopa stavljeni su na brzinu snimljeni, ili vrlo stari domaći filmovi.

Zato je već 1933. godine Zakon izmenjen, time što su izbačene odredbe o prikazivanju obaveznog procenta domaćih filmova, izuzev što su bioskopi ostali obavezni da na programu imaju pet procenata domaćih "kulturnih filmova". Tako je domaći film ponovo doveden u položaj u kojem se nalazio i pre donošenja Zakona.

Godine 1930. osnovan je "JUGOSLOVENSKI PROSVETNI FILM". Preduzeće koje se neredovno i bez većih uspeha bavilo proizvodnjom kratkometražnih dokumentarnih filmova.

U Sloveniji su, više amaterski nego profesionalno, snimljeni filmovi "U KRALJEVSTVU ZLATOROGA" (1931) i "TRIGLAVSKE STRMINE" (1932).

Beogradski filmski entuzijasti, okupljeni u filmskom klubu, snimili su "AVANTURE DOKTORA GAGIĆA" (1933). Za najbolji film tog vremena smatra se "S VEROM U BOGA", čiji je režiser, pisac scenarija i snimatelj bio MIHAJLO POPOVIĆ. Mihajlo Popović će posle drugog svetskog rata biti snimatelj značajnih jugoslovenskih filmova, pa je bio i dobitnik pulske "ZLATNE ARENE" za snimateljski rad.

Između dva rata srećemo niz imena ljudi koji su veliki deo svoje energije i ličnih sredstava uložili u pokušaje da proizvedu domaće filmove, ali su njihovi napori ostali usamljeni, bez pomoći društva, pa, zato, i značajnijih rezultata. Možda će najjasnije i najsazetije ilustrovati situaciju u našoj kinematografiji između dva rata citat iz članka objavljenog u novinama 1922. godine, gde piše da "... država, vlada i današnje najuticajnije ličnosti, u golemoj konzervativnosti svojoj, sprečavaju, globe i zatiru naš film u zametku".

RAĐANJE SAVREMENE JUGOSLOVENSKE KINEMATOGRAFIJE ŽPONDASLOV

PARTIZANSKI PERIOD

Kraljevina Jugoslavije je aprila 1941. godine bila napdanuta od Nemačke, Italije, Bugarske i Mađarske, vojnički brzo poražena i raskomadana na delove, koje su okupatori međusobno podelili, a na delu teritorije bivše Kraljevine Jugoslavije oformljena je marionetska NEZAVSINA DRŽAVA HRVATSKA. Okupirani delovi su bili u različitom statusu, ali svugdje je uspostavljen teror nacističkog i fašističkog poretka. Okupacija naše zemlje nije ličila onoj u Francuskoj, Holandiji, ili nekim drugim evropskim zemljama, jer je teritorija i stanovništvo bivše države bilo osuđeno na definitivno razdvajanje, a deo naroda na ropstvo i fizičko uništenje.

U leto 1941. godine započeo je ustanak protiv okupatora i domaćih izdajnika, pa u našoj zemlji i nije postojao period okupacije, nego je sve vreme trajao narodnooslobodilački rat, koji je povela Komunistička partija Jugoslavije.

Nemci su, po već oprobanoj sistemu, snimali svoje ratne operacije, kako su to činili i u drugim zemljama tokom drugog svetskog rata. Sigurno je snimljeno veoma mnogo filmskih materijala, ali nije poznato ni koliko je sačuvano, jer su nemački filmski arhivi posle rata prebačeni u SAD ili SSSR i samo su delimično dostupni javnosti.

Borba za oslobođenje zemlje imala je ne samo oslobodilački, nego i klasni karakter, jer je za krajnji cilj imala promenu društvenog uređenja bivše Jugoslavije, odnosno stvaranje socijalističke državne i društvene zajednice naših naroda. Komunistička partija je povela u borbu sve one koji su želeli da se bore protiv okupatora i njihovih domaćih saradnika, a tokom narodnooslobodilačkog rata komunistička partija je objašnjavala krajnji cilj te borbe - stvaranje socijalističkog društvenog poretka. U tako složenim uslovima, gde je, istovremeno uz oslobodilački rat, vođena i borba za klasno oslobođenje, bilo je jasno da film može da posluži kao snažno sredstvo kojim će biti objašnjavani oslobodički zadaci i revolucionarni ciljevi. Zato je već u jesen 1943. godine VRHOVNI ŠTAB NARODNOOSLOBODILAČKE VOJSKE I PARTIZANSKIH ODREDA JUGOSLAVIJE izdao "NAREDBU O SNIMANJU DOKUMENATA O

PARTIZANSKOJ BORBI". Tada su, kamerom zaplenjenom od neprijatelja, načinjeni prvi partizanski dokumentarni filmski snimci. Trebalo je da taj materijal bude poslat na obradu u inostranstvo, ali je uništen na Glamočkom polju, kada je u novembru 1943. poginu i IVO LOLA RIBAR.

Teški uslovi partizanskog ratovanja nisu dozvoljavali da se pre oslobodenja Beograda film koristi u narodnooslobodilačkom ratu, iako bi pomoć filma tada bila dragocena. U kasnijoj fazi rata ponešto su snimale strane misije pri našem Vrhovnom štabu, ali su ta snimanja obavljali za svoje potrebe i materijal koristili po svom nahodađu. Tako je načinjen i poznati, često korišćeni filmski snimak Maršala Tita ispred pećine u Drvaru, snimljen nešto pre nemačkog desanta.

Samo nekoliko dana nakon oslobodenja Beograda, osnovana je pri Vrhovnom štabu FILMSKA SEKCIJA, a njen prvenstveni zadatak je bio snimanje daljeg toka borbi za oslobodenje zemlje.

Ubrzo se pojavio i prvi rezultat rada Filmske sekcije. U januaru 1945. završen je prvi film naše posleratne kinematografije. To je filmski žurnal - "KINOHRONIKA BR.1". Do kraja rata završene su još dve "KINOHRONIKE", a ubrzo zatim i prvi dokumentarni filmovi: "JASENOVAC", "OSLOBODENJE ZAGREBA" i "LJUBLJANA POZDRAVLJA OSLOBODIOCE".

Novembra 1944. godine u Beogradu je osnovano DRŽAVNO FILMSKO PREUDZEĆE, koje je brinulo o raspodeli filmova za bioskope, odobravalo za prikazivanje stare filmove i vodilo brigu o drugim poslovima u vezi sa radom bioskopske mreže.

Drugi svetski rat je na teritoriji naše zemlje završen 15. maja 1945. godine, čime je završen i Partizanski period jugoslovenske kinematografije.

PERIOD ADMINISTRATIVNOG UPRAVLJANJA JUGOSLOVENSKOM KINEMATOGRAFIJOM

Završetkom rata i stvaranjem države sa socijalističkim društvenim uređenjem, položaj kinematografije u našoj zemlji je bitno izmenjen. Nakon socijalističke revolucije sredstva za proizvodnju prešla su u društveno vlasništvo, a proizvodi rada više ne služe stvaranju kapitala za nagomilavanje privatnog vlasništva, nego su namenjeni zadovoljavanju društvenih i pojedinačnih potreba, te

proširenju materijalne osnove rada, koja će podjednako koristiti svim članovima našeg društva. Na isti način se rešavaju i odnosi u kulturi, jer proizvodi kulturnih dobara ne služe sticanju viška prihoda, nego su prvenstveno namenjeni zadovoljavanju kulturnih potreba svih članova društva.

Zato se od početka stvaranja naše socijalističke zajednice ulažu posebni naponi, ne samo da kulturna dobra budu svima dostupna, nego i da se najširi slojevi vaspitaju i steknu navike da osele potrebu za njima.

Takav je bio odnos prema svim oblastima kulture i umetnosti, među koje je tada uvrštena i kinematografija. Zato je društvo vodilo izuzetnu brigu o kinematografiji, a uprkos teškoj situaciji, kada je posle rata trebalo obnoviti razrušenu zemlju, odvajana su za potrebe kinematografije značajna sredstva.

Počela je redovna proizvodnja filmskih žurnala i dokumentarnih filmova. proizvodnjom filmova rukovodila je centralna državna ustanova - "FILMSKO PREDUZEĆE DFJ", a sredinom 1946. osnovan je KOMITET ZA KINEMATOGRAFIJU VLADE FNRJ. U pojedinim republikama osnovani su Republički komiteti za kinematografiju. Republički komiteti za kinematografiju bili su pod rukovodstvom Saveznog komiteta, a imali su svoja preduzeća za proizvodnju i preduzeća za distribuciju filmova. Tako je celokupnom kinematografijom rukovođeno sa jednog, centralnog emsta, neposrednog organa države, počemu se ovaj način upravljanja naziva SISTEM DRŽAVNOG CENTRALIZMA. U prvim posleratnim godinama tako je bio organizovan celokupan društveno-ekonomski sistem naše zemlje, jer jedino tako je bilo moguće da se planski i intenzivno obnovi privreda, demokratizuje kultura i postavi temelj novih društvenih odnosa.

Kinematografija je postala izuzetno značajna delatnost, pa se naglo razvijaju sve njene oblasti. Osnovana su proizvodna preduzeća u glavnim gradovima republike: "AVALA FILM" u Beogradu, "JADRAN FILM" u Zagrebu, "TRIGLAV FILM" u Ljubljani, "BOSNA FILM" u Sarajevu, "VARDAR FILM" u Skopju i "LOVCEN FILM" u Cetinju. Snimaju se filmovi svih žanrova, a u Beogradu je započeta izgradnja velikog i modernog Filmskog grada. Godine 1947. osnovana je i VISOKA FILMSKA ŠKOLA u rangu fakulteta, na kojoj su se školovali filmski režiseri i glumci. Pored toga, započele su sa radom i dve srednje škole, gde su obučavani kadrovi za mnoga filmska zanimanja. Niz mladih ljudi je upućeno na školovanje u Čehoslovačku i SSSR.

Prvi igrani film nove Jugoslavije, romantičarska i herojska "SLAVICA", u režiji VJEKOSLAVA AFRICA, pojavila se pred gledaocima 1947. godine. Ubrzo zatim završen je i drugi igrani film, "ŽIVJEĆE OVAJ NAROD", režisera Nikole Popovića.

Trebalo je da prođe samo godinu, dve od završetka drugog svetskog rata pa da stvorimo celovitu jugoslovensku kinematografiju. Pred drugi svetski rat Jugoslavija je imala nešto preko 400 bioskopa, posle rata ih je sačuvano oko 350, a pet godina nakon rata, 1950. godine, imali smo već oko 1.000 bioskopa. Do tada je proizvedeno 13 dugometražnih igranih, 270 dokumentarnih i kratkometražnih filmova i oko 300 filmskih žurnala. U kinematografiju je ulagano deset puta više nego što su iznosili svi prihodi jugoslovenske kinematografije.

Ovaj period naše filmske prošlosti završen je 1951, ali je proces izmena, odnosno decentralizacije, počeo već 1950. godine. Za to vreme stvoreni su tehnički, ekonomski i kadrovski osnovi jugoslovenske kinematografije, jer je potpuno izmenjen odnos društva prema filmu, koji je nedvosmisleno postao deo nacionalne kulture i uživao veliku pažnju i materijalnu pomoć društvene zajednice. Sistem administrativnog upravljanja imao je i niz nedostataka, ali su se oni počeli pojavljivati tek kada je kinematografija bila u stanju da se oslanja na sopstvene snage, a centralizovani birokratski aparat je postao kočnica daljeg razvoja. Ništa nije moglo zameniti centralizovano plansko rukovođenje kinematografijom u vreme kada su se ni iz čega izgrađivali njeni temelji, ali će taj glomazni aparat kasnije postati skup, spor i ograničavati dalje osamostaljivanje kinematografije.

Dete je bilo rođeno i odnegovano do prvih koraka, a sa da ga je trebalo pustiti da se slobodnije kreće.

PERIOD DECENTRALIZACIJE

Promene koje su se zbivale u našoj kinematografiji posle 1950. godine, nisu prvenstveno uzrokovane događajima u noj samoj, nego su posledica daleko širih promena našeg društva tog vremena. Tada je završen prvi period stvaranja našeg društvenog sistema i pristupilo se daljoj izgradnji celokupnih društveno-ekonomskih odnosa. To je vreme kada su, uvođenjem radničkog samoupravljanja, sredstva za proizvodnju predata radnicima na upravljanje.

Prelazak na sistem radničkog samoupravljanja načinjen je sredinom 1950, ali je u kinematografiji, zbog njenog specifičnog

položaja, promena sistema izvršen tek 1951. godine. Tada su ukinuti Komiteti za kinematografiju, a kinematografija je počela da deluje na samoupravnim principima.

Osnovne delatnosti kinematografije svrstane su u tri grupe:

a) Proizvodnja filmova b) Predmet filmova c) Prikazivanje filmova

Te tri oblasti našle su se tada u različitim privrednim delatnostima. Proizvodnja je pripala privrednoj delatnosti, promet je svrstan među trgovinske delatnosti, dok je prikazivanje postalo komunalna uslužna delatnost. Time su pojedine grane kinematografije dobile status koji više odgovara njihovoj funkciji u ekonomskom i tehnološkom sistemu kinematografije. Sasvim opravdano se očekivalo da će dalji razvoj kinematografije teći slobodnije i u skladu sa zakonitostima koje odgovaraju svakoj od pojedinih grana. Ovo razdvajanje delatnosti kinematografije nosilo je realnu opasnost prevelikog razdvajanja pojedinih oblasti, jer, iako imaju različite prirode poslovanja, sve tri osnovne delatnosti kinematografije moraju činiti jedinstven sistem, čiji osnovni zadatak je proizvodnja, promet i prikazivanje pokretnih zvučnih slika.

Proizvodnja se našla u najosetljivijem položaju, jer se jedino ona isključivo bavi domaćim filmom, dok je pretežni deo delatnosti prometa i prikazivanja posvećen uvezenim filmovima. Dalji razvoj kinematografije pokazao je da će baš otuda i poteći osnovni problemi današnje kinematografije, ali je to nauk do kojeg smo došli tek kasnije.

Društvo je tada bilo svesno da proizvodnja niti može, niti sme biti prepuštena sama sebi, pa je kinematografija, a posebno proizvodnja domaćih filmova, dobila status delatnosti od posebnog društvenog značaja. Proizvodnja je imala posrednu i neposrednu pomoć društva, gde su posredne pomoći obuhvatale različite povlastice za poslovanje i zaštitu na domaćem filmskom tržištu, a neposredna pomoć vršena je finansiranjem većeg dela proizvodnje domaćih filmova.

Tokom decentralizacije kinematografije najveće promene su izvršene u oblasti proizvodnje. Preduzeća za proizvodnju filmova, koja su do tada posedovala tehniku za snimanje i obradu filmova, a u njima su kao državni službenici bili zaposleni svi kadrovi neophodni za proizvodnju filma, bila su reorganizovana. Izdvojene su FILMSKE TEHNIČKE BAZE, koje su posedovale tehniku za snimanje i obradu. Pored tehničkih baza, oformljena su FILMSKA

PROIZVODNA PREDUZEĆA, kao radne organizacije koje će društvenim i delimično svojim sredstvima proizvoditi filmove. Filmski umetnici, najznačajniji deo filmskih kadrova, bio je prebačen u status SLOBODNIH FILMSKIH RADNIKA, što znači da su se nalazili van stalnog radnog odnosa. Za snimanje svakog domaćeg filma društvena sredstva stavljena su na raspolaganje filmskim proizvodnim preduzećima, ona su sa tehničkim bazama ugovarala koršćenje tehnike, a filmske umetnike i ostale filmske radnike angažovali su ugovorom za rad na svakom filmu posebno.

Vidimo da je situacija u kinematografiji postala daleko složenija. Proizvodna preduzeća i tehničke baze morale su da posluju po privrednom računu, što znači da su bili obavezni da vode brigu o odnosu prihoda i rashoda, a država je nadoknađivala eventualnu negativnu razliku. Pokrivanje negativne razlike moralo je biti ograničeno planom svakog preduzeća, inače bi privredna računica bila bez ikakvog osnova. Slobodni status filmskih radnika obećavao je kvalitativnu selekciju, jer se pretpostavljalo da će za svaki projekat biti angažovani najbolji i najpoznatiji filmski radnici.

Kao i u svim drugim radnim organizacijama, i u kinematografiji su osnovani radnički saveti, a proizvodna preduzeća dobila su slične organe - UMETNIČKE SAVETE, koji su imali zadatak da brinu o društvenim interesima u oblasti proizvodnje. Zato su u Umetničkim savetima bili i predstavnici društva. Preduzeća za promet i preduzeća za prikazivanje filmova takode su imali slične savete, koji su štitali društvene interese u oblasti prometa i prikazivanje filmova.

Sistem samoupravljanja u kinematografiji susreo se sa jednim ozbiljnim problemom, za koji ni do danas nije pronađeno odgovarajuće rešenje. Videli smo da su slobodni filmski radnici (FILMSKI UMETNICI I NJIHOVI SARADNICI), bili van redovnog radnog odnosa, a nešto kasnije će im se priključiti i skoro sve ostale filmske profesije. Oni su bili organizovani u UDRUŽENJA FILMSKIH RADNIKA, koja su uključena u donošenje svih značajnijih odluka u kinematografiji, a imali su pravo da pod određenim uslovima učestvuju u radu samoupravnih organa preduzeća u kojem su bili angažovani za proizvodnju određenog filma. Međutim, UDRUŽENJA FILMSKIH RADNIKA okupljala su većinu neposrednih proizvođača u kinematografiji i najznačajnije stvaraoce filmova, pa njihovo povremeno i delimično uključivanje u rad samoupravnih tela organizacija za proizvodnju filmova nije moglo da im obezbedi

ravnopravno učešće u u sistemu radničkog samoupravljanja. Takva situacija će u proizvodnoj delatnosti kinematografije ubrzo dovesti do ispoljavanja različitih, često suprotnih interesa.

Period decentralizacije je doneo niz vrlo pozitivnih rezultata, ispunjavajući najveći deo u njega uloženi očekivanja. Slobodan status filmskih radnika doveo je do povećanog ličnog zalaganja i podizanja umetničkog kvaliteta filmova. Udvostručio se broj proizvodnih preduzeća, što je stvorilo atmosferu pozitivne konkurencije. Filmovi su snimani daleko racionalnije, proizvodni ciklus jednog filma je bitno skraćen, umetnički i komercijalni uspeh postao je bitan element vrednovanja rada svakog preduzeća, a broj proizvedenih filmova je povećan. Do 1962. godine snimljeno je oko 120 dugometražnih igranih filmova i preko 1500 kratkih, dokumentarnih i crtanih filmova. Naročito značajan uspeh postižu crtani filmovi proizvedeni u Zagrebu, pa je pojam "ZAGREBAČKA ŠKOLA CRTANOG FILMA" postao poznat u svetskim razmerama, a rezultati crtanih filmova predstavljaju do danas najznačajniji umetnički domet jugoslovenske kinematografije. Grupa jugoslovenskih autora crtanog filma unela je u svetsku proizvodnju crtanih filmova značajnu svežinu, jer su koristili moderan likovni izraz, a teme filmova su bile okrenute problemima savremenog života. Uspeši naših crtanih filmova kulminirali su 1961. godine, kada je DUŠAN VUKOTIĆ dobio najpoznatiju filmsku nagradu "OSKAR" za svoj film "SUROGAT". Pored Vukotića, tada su naši najpoznatiji autori crtanih filmova bili NIKOLA KOSTELAC, DRAGUTIN VUNAK, VATROSAV MIMICA i drugi.

Dokumentarni filmovi su beležili buran razvoj našeg društva, pa je iz najvećeg broja filmova zračila autentična stvarnost. Zato i dokumentarni filmovi jugoslovenske kinematografije uskoro dostižu značajan međunarodni ugled, a među najpoznatijim autorima dokumentarnih filmova, bili su KRSTO ŠKANATA, MILENKO ŠTRBAC, ŽIKA ČUKULIĆ i drugi.

Igrani film je završio svoj period šegrtovanja, pa u ličnostima režisera RADOŠA NOVAKOVIĆA, VLADIMIRA POGAČIĆA, FRANCE ŠTIGLICA, BRANKA BAUERA i drugih, dobijamo oformljene filmske stvaraoce. Publika je vrlo rado gledala domaće filmove, a osvojili smo i nekoliko uglednih priznanja na inostranim festivalima. "VELIKI I MALI" (1956) VLADIMIRA POGAČIĆA je na festivalu u Karlovim Varima dobio nagradu za režiju, "DOLINA MIRA" (1956) FRANCA ŠTIGLICA bila je vrlo zapažena na festivalu

u Kanu, a glumac DŽORDŽ KICMILER dobio je nagradu za svoju ulogu. Najveći uspeh kod gledalaca postigao je film "DEVETI KRUG" (1960) FRANCA ŠTIGLICA, a stekao je i priznanje kritičara, jer je ušao u uži izbor za dodelu nagrade "Oskar".

Podizanje kvaliteta domaćih igranih filmova omogućilo je da 1951. počne izvoz naših igranih filmova. Za kinematografije sa malim domaćim tržištem izvoz uvek predstavlja izuzetno značajnu kategoriju prihoda, jer je to mogućnost proširenja tržišta. Naš izvoz će od tada uglavnom da raste, ali, na našu žalost, nikada neće dostići visinu prihoda koji bi mogli biti da izmene ekonomski položaj naše proizvodnje filmova.

Poslovanje po privrednom računu upućivalo je kinematografiju da traži nove izvore finansiranja, pa su u to vreme snimljene i prve filmske koprodukcije, a tehničke baze su počele da pružaju usluge strancima koji snimaju u našoj zemlji.

Reorganizacija kinematografije, kojom je prestalo potpuno finansiranje svih delatnosti kinematografije, nego upućuje na samofinansiranje, uz značajnu pomoć društva, naročito se primetno odrazilo u delatnosti proizvodnje, jer ona ne bi mogla da opstane bez neposredne finansijske pomoći društva.

U prvim godinama decentralizacije, do 1956, razlika između troškova proizvodnje i ostvarenih prihoda domaćih filmova pokrivena je iz budžeta republika, a Zakon o filmu, donet 1956. godine, odredio je da se kinematografija finansira iz SAVEZNOG FONDA ZA UNAPREĐENJE DOMAĆEG FILMA. Sredstva fonda prikupljala su se tako što je dotadašnji porez na promet od bioskopskih ulaznica, u visini od 17% cene ulaznice, ustupljen kinematografiji. Ovako prikupljena sredstva delila su se na dva dela: 30% je bilo namenjeno za održavanje postojećih i izgradnju novih bioskopskih dvorana, a 70% sredstava Fonda odlazilo je proizvodnji filmova. Deo sredstava namenjenih proizvodnji raspoređivao se tako što je oko trećine dodeljivano na osnovu procenjenog kvaliteta filmova, a ostale dve trećine fonda deljene su po automatizmu, na osnovu broja gledalaca svakog filma. Ali, broj proizvedenih filmova rastao je znatno brže nego što su se povećavala sredstva Fonda, koja uskoro nisu bila dovoljna za podmirenje negativne razlike u proizvodnji filmova.

Godine 1960. i 1961. jugoslovenska kinematografija je dostigla svoj ekonomsko-proizvodni vrhunac, posle čega počinje silazna putanja. Proizvodnja je 1961. dostigla broj od 32 domaća igrana

filma, a ukupan broj gledalaca u našim bioskopima je 1960. godine prešao cifru od 130 miliona. Jugosloveni su tada posećivali bioskopske predstave po osam puta godišnje u proseku, dok je od ukupnog broja gledalaca 20% pripadalo gledaocima domaćih filmova. U odnosu na dve-tri godine pre toga, proizvodnja se utrostručila, pa sredstva fonda više nisu bila dovoljna da pokrivaju ukupnu negativnu razliku koja se javljala u proizvodnji. Razvoj televizije još nije ugrožavao kinematografiju, jer je 1961. u Jugoslaviji bilo samo 60.000 televizijskih prijemnika, a program je emitovan samo nekoliko sati dnevno. Danas broj televizora iznosi skoro 4,5 miliona aparata, što znači da se broj TV prijemnika povećao sa preko 70 puta. Zato će u narednom periodu kinematografija morati da se suoči sa tim problemom, koji je ukupan broj posetilaca bioskopa u sledećih deset godina smanjio za oko 40%. Videćmo kasnije da televizija nije jedini, ali je svakako najznačajniji uzročnik opadanja broja bioskopskih posetilaca.

Ekonomski vrhunac, pa zato i početak silazne putanje jugoslovenske kinematografije, dogodio se u vreme kada su preduzete mere za dalju decentralizaciju našeg društveno-ekonomskog sistema, pa će te mere zahvatiti i kinematografiju. Tada je niz nadležnosti federacije preneto na republike, pa se u kinematografiji, umesto SAVEZNOG FONDA, osnivaju REPUBLIČKI FONDOVI ZA UNAPREĐENJE DOMAĆE KINEMATOGRAFIJE. Prema periodizaciji prošlosti naše kinematografije, koju smo načinili za potrebu naših proučavanja, ti događaji predstavljaju početak savremenog perioda našeg filma. U njega je kinematografija ušla kao značajna kulturno-umetnička i ekonomska delatnost, sa razvijenom proizvodnjom, preko 1600 bioskopskih dvorana, oformljenih kadrovima u svim oblastima kinematografije, značajnim društvenim uticajem i ugledom u svetu, za koji su naročito zaslužni naši crtani i dokumentarni filmovi. U savremeni period naša kinematografija je prenela i dva krupna problema, za koje ni do danas nije pronađeno pravo rešenje. Osnovni problem je u vezi sa obimom i načinom finansiranja proizvodnje domaćih filmova, a u vrlo bliskoj vezi sa njim je i nepotpuno rešen položaj slobodnih filmskih radnika - neposrednih proizvođača u najznačajnijoj grani kinematografije. Rad na rešavanju ta dva ozbiljna problema obeležava i današnju kinematografiju u našoj zemlji.

*ORGANIZACIONI, EKONOMSKI I DRUŠTVENI
POLOŽAJ SAVREMENE JUGOSLOVENSKE
KINEMATOGRAFIJE
DO 1982. GODINE*

Savremena jugoslovenska kinematografija organizovana je po principima koji su u skladu sa našim opštim društveno-ekonomskim sistemom, što znači da se osnovni organizacioni oblici konstituišu u pojedinim republikama, odnosno pokrajinama. A poslovi koji su od interesa za čitavu našu zemlju, kao što su uvoz filmova, učešće na stranim festivalima, ili jugoslovenskim festivalima filmova, vode se zajednički usklađuju u posebno organizovanim telima, gdje su pojedine republike i pokrajine zastupljene po delegatskom sistemu.

Ovakva organizaciona šema omogućava kinematografiji da bude usmerena prema interesima i posebnostima svake od republika, odnosno pokrajina. Zato su i najviši pravni akti - ZAKONI O KINEMATOGRAFIJI posebno doneti u svakoj republici i pokrajini. Ti Zakoni bitno se ne razlikuju jedan od drugog i njima se samo određuju opšti odnosi kinematografije i društva, kao i osnovni principi unutrašnjih odnosa u kinematografiji. Bliže odredbe o organizaciji kinematografije donose svojim aktima radne organizacije, odnosno samoupravnim sporazumima dve ili više organizacija, kako to određuje Zakon o udruženom radu. Ukratko rečeno, i u zakonodavnim oblastima kinematografija je postavljena kao integralni deo našeg samoupravnog socijalističkog društva, privrednog i političkog sistema.

ZAKON O KINEMATOGRAFIJI SR SRBIJE donet je 1978. godine i u njemu se navodi da su u oblasti kinematografije sledeći poslovi od posebnog društvenog interesa:

- donošenje programa za proizvodnju filmova,
- odobravanje stavljanja u promet domaćih filmova,
- donošenje programa za promet filmova,
- donošenje programa za prikazivanje filmova,
- ocena ostvarivanja programa,
- čuvanje filmova i filmskog materijala i
- imenovanje inokosnog izvršnog organa.

Da bi se ostvario neposredan uticaj društva, u upravljanju poslovima od posebnog društvenog interesa učestvuju delegati društvene zajednice, kako je to uobičajeno i u drugim oblastima gdje

postoje izraženi značajni društveni interesi kao, na primer, u školstvu i drugim oblastima kulture i umetnosti.

Zakon definiše pojam samostalnih filmskih radnika, odnosno radnih ljudi koji ličnim radom samostalno vrše različite poslove u proizvodnji filmova. Istovremeno su navedeni i opšti uslovi u kojima samostalni filmski radnici udružuju svoj rad i sredstva sa organizacijama udruženog rada za proizvodnju filmova. Ostavljeno je pravo i obaveza da se Društvenim dogovorom i samoupravnim sporazumima bliže odrede sva pitanja od posebnog društvenog interesa, kao i zajedničkih interesa u kinematografskim delatnostima.

Deo Zakona posvećen je uslovima pod kojima se mogu javno prikazivati filmovi i načinu na koji se filmovi odobravaju za promet. Prema tim odredbama Zakona, odobrenja za stavljanje u promet domaćih filmova daje organ upravljanja organizacije udruženog rada koja je proizvela film, a odobrenje za javno prikazivanje stranih filmova daje Republička komisija za pregled filmova, koju iz različitih struktura imenuje Republičko izvršno veće.

Zakon određuje da se pravo na javno prikazivanje može uskratiti filmovima:

- čija je sadržina upravljena protiv društvenog i državnog uređenja Jugoslavije, bratstva i jedinstva naroda i narodnosti Jugoslavije, mira i prijateljstva među narodima i protiv čovečnosti,
- čija sadržina vređa čast i ugled naroda i narodnosti Jugoslavije,
- čija sadržina vređa javni moral ili štetno utiče na vaspitanje omladine.

Zakon o kinematografiji je, postupajući u duhu našeg sistema prepustio da se Društvenim dogovorom i samoupravnim sporazumima donesu bliže odredbe o organizaciji i radu kinematografije, ali taj posao nije doveden do kraja.

Još uvek nisu precizno određeni odnosi proizvodnje, prometa i prikazivanja filmova, a i mnogi problemi unutar tih osnovnih delatnosti kinematografije nisu pravno razrešeni. Na tome se radi, ali još nema zadovoljavajućih rezultata, niti je tempo rada na rešavanju problema onakav kakav bi želeli.

Iako kinematografija mora da bude jedinstvena delatnost, još nisu usklađeni svi interesi pojedinih elemenata kinematografije. To se naročito ogleda u rascepanosti svake od oblasti kinematografije, jer ima više distributera nego što je opravdano u odnosu na broj filmova koje uvozimo, kao i mnogo više organizacija za proizvodnju

filmova nego što je potrebno u odnosu na godišnju proizvodnju. Zato se ponekad dogodi da godišnji broj proizvedenih domaćih igranih filmova bude manji nego broj organizacija udruženog rada koje se bave proizvodnjom.

Neposredna društvena pomoć namenjena proizvodnji domaćih filmova, koja se posebnim društvenim mehanizmima dodeljuje posredstvom Samoupravne interesne zajednice za kulturu, postaje zbog toga manje efikasna, a problemi kinematografije se umnožavaju.

Tačan broj osnovnih organizacija udruženog rada u kinematografiji nije lako tačno utvrditi, jer su, naročito u oblasti proizvodnje, izmene vrlo česte. Danas na području SR Srbije van pokrajina radi više od deset organizacija za proizvodnju filmova, koje godišnje proizvedu u proseku manje od dva filma.

Uvozom i distribucijom filmova samo na području SR Srbije bez pokrajina bavi se pet radnih organizacija, a na teritoriji čitave zemlje ih ima blizu dvadeset, iako bi bilo moguće da samo dve takve radne organizacije zadovolje sve potrebe naše zemlje u toj oblasti. I po najblagonaklonijim merilima, sigurno ih ima dvostruko više nego što je neophodno da bi se filmovima snabdela nešto preko 1300 bioskopa, koliko ih ima danas u Jugoslaviji.

Ovakvo iscepkana kinematografija teško uspeva da usaglasi međusobne interese, što pogoršava opšti ekonomski položaj kinematografije. U najnepovoljnijem položaju nalazi se proizvodnja domaćih filmova, jer njena delatnost zahteva ulaganje velikih finansijskih sredstava, pošto je za proizvodnju jednog domaćeg igranog filma danas potrebno uložiti oko 500.000 \$. Ta sredstva nije moguće u potpunosti vratiti sa malog domaćeg tržišta gde trpi i oštru konkurenciju uvezenih filmova, a na značajnije prihode od izvoza ne može se računati.

Bioskopska mreža, koja bi trebalo da bude ekonomski osnov domaće kinematografije je, izuzev u većim gradovima, tehnički zastarela i loše opremljena, pa često ne može ni sama sebe da izdržava.

U daleko najboljem ekonomskom položaju nalaze se distributeri filmova, ali ih je svake godine sve više, pa se i njihovi pojedinačni prihodi znatno smanjuju.

Očigledno je da su ekonomski i organizacioni uslovi poslovanja kinematografije dosta nepovoljni, što mora biti razrešeno samoupravnim sporazumevanjem, koje će biti u duhu interesa celokupne kinematografije. Ekonomski jača i organizaciono stabilna

kinematografija biće u stanju i da potpunije izvršava svoju značajnu društvenu funkciju, kao što je sigurno i da će takva kinematografija imati i povoljniji društveni status. U tom slučaju će briga društva, izražena i u neposrednoj finansijskoj pomoći kinematografiji, biti veća.

U nekoliko poslednjih godina jugoslovenska kinematografija je osvežena pojavom više mladih autora, koji su privukli pažnju najšireg kruga gledalaca. To pokazuje da domaća kinematografija ne gubi značaj kao deo nacionalne kulture i da se možemo nadati njenom daljem usponu.

TEHNOLOGIJA PROIZVODNJE FILMOVA

NA FILMSKOJ TRACI

Iako živimo u vreme burnog, pa i neverovatnog tehničkog i tehnološkog razvoja u svim oblastima nauke i tehnike, proizvodnja filmova se odvija po postupku starom skoro pola veka. Tehnički i tehnološki napredak u kinematografiji je jedva primetan, zašta postoji nekoliko razloga. Promena tehnike i tehnologije bi dovela do nesagledivih finansijskih posledica u svim granama kinematografije, što bi poremetilo odnose koji su sve ugroženiji televizijom i drugim uzrocima smanjenja broja bioskopskih posetilaca.

Zato se filmovi i danas snimaju na traci formata 35 mm, koji je, verovatno slučajno, još u XIX veku odredio T.A. Edison. Pokušaj uvođenja trake širine 70 mm, kojom se dobija neuporedivo kvalitetnije projekcija, zatim "trodimenzionalna" projekcija i slični pokušaji nisu uspeali, jer bi u tom slučaju svi proizvođači trake i tehnike za snimanje i projekciju morali zameniti tehniku, a svi bioskopi izbaciti stare i nabaviti nove uređaje.

Ekonomska realnost, koja je pokazivala da broj gledalaca ne raste, nego, na protiv, opada, ukazivala je da treba zadržati i do maksimuma efikasno koristiti postojeću tehniku.

Od svojih početaka film je bio univerzalno upotrebljiv proizvod. "*Ulazak voza u stanicu*", "*Bebin doručak*" ili "*Poliveni polivač*" bili su atrakcija gde god da su prikazani. To svojstvo univerzalne upotrebljivosti filma kinematografija brižno čuva, pa je i posle pojave zvučnog filma uspela da premosti jezičku barijeru. Zato bez ikakvih smetnji gledamo filmove proizvedene u Japanu, Švedskoj, Meksiku, Francuskoj ili SAD.

Da bi to bilo moguće, filmska traka mora biti standardne širine i istih fizičkih i hemijskih osobina. To omogućuje da se umnožava, obrađuje i prikazuje u svim zemljama sveta, jer sva tehnika i način izrade filmova su identični na svim meridijanima.

Pored tehničkih standarda, izuzetna pažnja posvećuje se i repertoarskim standardima, počevši od dužine bioskopskog programa, pa do daleko suptilnijih standarda u žanru, sadržaju, i načinu prikazivanja događaja.

Sve to je uslovlilo da i način proizvodnje igranih filmova, koji su osnov kinematografije, bude identičan gde god se proizvodi bioskopski film.

Ti filmovi se snimaju na negativ traci širine 35 mm. Negativ se razvija, a zatim se od njega izrađuje (kopira) radna kopija, odnosno pozitiv slike. Radnu kopiju koristi filmska ekipa da bi montirala film u njegovom definitivnom obliku. Ton se snima na magnetsku traku, koja je iste širine i oblika kao filmska traka. Poslednjih godina se tonska traka presnimava na traku širine 17,5 mm, jer je ta širina dovoljna za beleženje tona, ali se, naravno, zadržavaju identične perforacije (porezi na filmskoj traci) jer je neophodno da se ton montira zajedno sa slikom, na istim uređajima. Perforacije na traci slike i tona obezbeđuju da se tokom montaže filma obezbedi sinhronitet slike i zvuka, jer pogonski mehanizam na isti način pokreće i sliku i ton.

Način snimanja i obrade filmske trake uslovljavaju da svi proizvođači filmova koriste ili identičnu ili vrlo sličnu tehniku. Jasno je da tehnika određuje tehnologiju, pa zato i u organizaciji i radu filmskih ekipa širom sveta ima vrlo malo razlike.

FAZE PROIZVODNJE IGRANOG FILMA

Tehnika, tehnologija i repertoarski standardi učinili su da pri izradi igranog filma imamo sledeće proizvodne faze:

I PRETHODNE PRIPREME

II OPŠTE PRIPREME

III NEPOSREDNE PRIPREME

IV SNIMANJE I OBRADA

Prethodne pripreme počinju oformljavanjem ideje budućeg filma, a završavaju se izradom scenarija. Strožije ocenjujući, ova faza ne pripada proizvodnji niti joj je moguće odrediti početak i dužinu trajanja. Ideja filma može godinama da sazreva i da se razvija u piscu scenarija, da bi bila realizovana posle dvadesetak ili više godina. A ukoliko, na primer, za scenario filma prihvatimo Šekspirovog "Hamleta", tada je ova proizvodna faza trajala oko 400 godina. Put do scenarija je kraju neizvestan i neodređen, pa je to i osnovna karakteristika ove proizvodne faze.

Na početku opštih priprema je usvojen scenario, dok na kraju je izrađen elaborat filma. Između toga obavljaju se brojni i značajni poslovi umetničkog, ekonomskog i organizacionog planiranja budućeg filma. Tada se formira embrion filmske ekipe, koja će pripremiti projekat. Ova faza je jasnije određena nego prethodna, jer

je tu već prisutan finansijer filmskog projekta, određen broj ljudi, rokovi i finansijske posledice.

Kada je elaborat filma usvojen, u toku neposrednih priprema angažuje se ostatak članova filmske ekipe i pristupa pripremama za snimanje filma. Ovo je relativno kratka i jednostavna faza proizvodnje, tokom koje se, na osnovu elaborata filma, priprema snimanje.

Snimanje je najpoznatija, najskuplja, fizički najintenzivnija i najsudbonosnija faza proizvodnje filma. Sve pripreme, sav prethodni intelektualni, umetnički i finansijski ulog se sada realizuje. Mogućno je ostvariti što je zamišljeno, snimati bolji film ili pokvariti sve što je do sada urađeno. Pored brojnih subjektivnih faktora, to se naročito odnosi na reditelja i tumače glavnih uloga, i brojni objektivni faktori utiču na ovu proizvodnu fazu. Procentima je teško izraziti raznolikost filmske proizvodnje, ali veliki deo filmova biva snimljen u otvorenom prostoru, gde je teško predvideti klimatske uslove. Treba nam običano vreme, a pojavi se sunce - očekujemo sneg, a proleće stigne mesec dana ranije. Budući da film teži ostvarenju potpune iluzije stvarnosti, izbegavajući, osim u posebnim slučajevima, stilizaciju, duboko je vezan za prirodni ambijent, pa time i za nepredvidljive klimatske uslove.

Zatim, u ovoj fazi je pokrenut potpuni i najširi sastav filmske ekipe, sva tehnika, objekti, glumci i statisti. Za razliku od proizvodnih faza koje prethode ili slede snimanju, ovde je neophodno da sve radne operacije budu isplanirane u dan, pa i sat. Svaka promena izaziva značajne finansijske posledice, jer se danas jedan dan snimanja u relativno jevtinom jugoslovenskom igranom filmu procenjuje na oko 10.000 \$.

Ovo je proizvodna faza u kojoj svi članovi filmske ekipe rade sa maksimalnom koncentracijom i fizičkim naporom, jer rad traje bar deset časova dnevno i odvija se u svim vremenskim uslovima.

Tokom obrade filma bitno se smanjuje intenzitet rada i rizik po uspeh filma. Prvo, smanjen je broj članova ekipe, jer nema više kostimografa, scenografa, snimatelja, glumaca, statista, iznajmljivanja skupe tehnike i objekata itd. Zatim, rad se nastavlja u filmsko-tehničkoj bazi, gde smo nezavisni od uticaja nesigurnih klimatskih uslova. Zato troškovi rada nisu ni približno visoki kao troškovi snimanja. Sada ima vremena da smanjena ekipa doraduje ono što je urađeno tokom snimanja. Tu će filmski materijal biti montiran i laboratorijski i tonski obrađen.

Kao kraj ove faze smatra se izrada I tonske kopije filma. Međutim, da bi filmska ekipa do kraja izvršila svoj zadatak, neophodno je da se nakon toga izvrši obračun i likvidacija finansijskog i materijalnog poslovanja filmske ekipe.

Proizvodne faze nije moguće mehanički razdvojiti, jer se one najčešće prelivaju jedna u drugu. Tako, na primer, obrada filma teče paralelno sa snimanjem, ali se najvažniji i najobimniji deo borade ipak obavi u fazi obrade. Isto tako ne može se šablonski kruto najbrojati redosled radova u pojedinim fazama, koji bi važio za sve igrane filmove, jer je svaki film specifičan proizvod. Ipak, u najvećem broju filmova proizvodnja se odvija ovim redosledom:

I-Prethodne pripreme

1. *Stvaranje i uobličavanje ideje filma*
2. *Izrada sinopsisa*
3. *Izrada scenarija*
4. *Procena umetničkih, proizvodno-tehničkih i ekonomskih mogućnosti ekranizacije scenarija.* Ovde započinju rad reditelj i direktor budućeg filma, koji će i načiniti grubu predračun i plan realizacije. Taj predračun i plan mogu pokazati da nema kadrovskih ili finansijskih mogućnosti za realizaciju scenarija i u tom slučaju se odustaje od projekta.

II-Opšte pripreme

1. *Konsultacije reditelja i direktora sa glavnim saradnicima u proizvodnji filma.* Finansijski razlozi u našoj kinematografiji najčešće uslovljavaju da to budu samo direktor fotografije, scenograf i organizator snimanja, dok bi po prirodi posla trebalo da se u rad uključe kostimograf, montažer slike, snimatelj tona, sekretar režije i šef rasvete.

2. *Izbor objekata i lokacija budućeg filma,* gde se odlučuje o mestima snimanja, šta će biti snimljeno u prirodnim objektima, a šta će se graditi u studiju ili eksterijeru. Dok se to ne učini nije moguće pristupiti sledećoj radnoj operaciji, zato je neophodno da scenograf već tada načini skice i tlocrte objekata u kojima će se snimati.

3. *Izrada knjige snimanja.* To je postupak kojim se, još pretežno literarni scenario, prevodi na tehnički jezik filma. Knjiga snimanja treba da sadrži:

- a. *odelu na objekte i kadrove*
- b. *opis radnje u svakom kadru*
- c. *označenu dužinu svakog kadra*

d. način na koji kamera snima svaki kadar (objektiv, plan, rakurs, pokrete kamere, eventualnu potrebu fara, kрана i druge efekte)

e. raspored glumaca, dekora i rekvizite na sceni

f. opis dekora i atmosfere

g. dijalog, odnosno tekst svakog kadra

h. oznaku doba godine i dana za svaki objekat

i. opis muzike, šumova i drugih zvučnih efekata za svaki kadar.

Navedeni sadržaj knjige snimanja jasno pokazuje da u njenoj izradi treba da učestvuju i montažer slike, kostimograf, snimatelj tona, sekretar režije i šef rasvete, jer se knjigom snimanja određuje način i delokrug njegovog učestvovanja u proizvodnji filma.

Knjiga snimanja je najznačajniji dokument u proizvodnji filma, na osnovu kojeg proističe rad i svih drugih članova filmske ekipe. Što je preciznija i detaljnija, to će svima biti lakše da kvalitetnije obave svoj deo posla.

Najveći deo filma, njegov misaoni i umetnički sistem, mora biti rešen već u knjizi snimanja. Tokom realizacije su moguće i izmene, ali u razumnim granicama, gde se neće narušiti osnovna i planirana struktura filma.

Videćemo u daljem toku izlaganja koliko je knjiga snimanja značajan dokument za sve članove filmske ekipe.

4. *Angažovanje članova ekipe* koji su neophodni za dalji rad. To su, uglavnom, asistenti režije, scenografije, kostimografije itd.

5. *Diskusija knjige snimanja*, u kojoj se svi članovi ekipe detaljno upoznaju sa knjigom snimanja i usaglašavaju stavove o onome što iz tehničkih razloga nije zapisano.

6. *Izrada elaborata sektora* režije, scenografije, kostimografije, kamere, tona i organizacije.

7. *Usaglašavanje elaborata pojedinih sektora*.

8. *Izrada plana snimanja*, sa vremenskim rasporedom snimanja pojedinih kadrova prema mestima snimanja, objektima, glumcima i tehnicima.

9. *Usvajanje plana obrade filma*, sa vremenskim rasporedom montaže, naknadne sinhronizacije dijaloga i šumova, snimanje šumova i atmosfera, pisanje i snimanje muzike, izrade špice i trikova filma, definitivne sinhronizacije i prijema prve tonske kopije i foršpana.

10. *Izrada predračuna troškova proizvodnje filma*, sa detaljnim pregledom planiranih troškova po vrstama i pojedinačnim cenama.

11. *Prihvatanje elaborata filma i donošenje odluke da se film realizuje.*

12. *Propaganda filma predviđena za ovu fazu.*

III-Neposredne pripreme

1. *Definitivno formiranje ekipe.*

2. *Potpisivanje sporazuma o formiranju Filmske proizvodne zajednice i pojedinačnih ugovora o angažovanju za rad na filmu.*

3. *Ugovaranje tehnike i usluge tehničkog osoblja za filmskom proizvodnom bazom i laboratorijom.*

4. *Izrada i iznajmljivanje garderobe i rekvizite.*

5. *Početak radova na izgradnji scenografskih objekata.*

6. *Probe tehnike, trake, probna snimanja glumaca, kostima, maski i probe kojima se utvrđuje karakter fotografije filma.*

7. *Sklapanje ugovora sa ostalim davaocima uloga i poslovnim partnerima.*

8. *Propaganda filma predviđena za ovu fazu.*

IV-Snimanje

1. *Snimanje slike (sa ili bez tona).*

2. *Razvijanje negativa i izrada radne kopije.*

3. *Pregled snimljenih materijala.*

4. *Izrada dnevnih, nedeljnih i mesečnih proizvodnih i finansijskih izveštaja.*

5. *Propaganda filma predviđena za ovu fazu.*

V-Obrada

1. *Definitivna montaža slike.*

2. *Redakcija.*

3. *Nahsinhronizacija dijaloga i šumova.*

4. *Prikupljanje, prepisivanje, snimanje i montaža šumova.*

5. *Redakcija slike sa montiranim dijalogom.*

6. *Snimanje, prepisivanje i montiranje muzike.*

7. *Izrada špice i trikova.*

8. *Redakcija pred sinhronizaciju filma.*

9. *Sinhronizacija i prepis sa magnetskog na optički zapis.*

10. *Razvijanje i startovanje tog negativa.*

11. *Montaža negativa*

12. *Čitanje svetla.*

13. *Izrada I tonske kopije.*

14. Izrada foršpana.
15. Prijem I tonske kopije i foršpana.
16. Izrada dubl pozitivna filma (lavand).
17. Izrada dubl negativna filma.
18. Prepisivanje i razvijanje II ton negativna.
19. Izrada internacionalne trake.
20. Propaganda filma predviđena za ovu fazu.
21. Definitivni obračun, analiza troškova filma i likvidacija poslovanja ekipe.

Obrada filma je tehnički i tehnološki najsloženiji deo proizvodnje, jer se u ovoj fazi na vrlo složenim uređajima obrađuje slika i zvuk filma. Slika se postupnim putem montira do definitivne verzije, da bi prema montiranoj radnoj kopiji u laboratoriji bio izmontiran originalan negativ filma.

Za to vreme se paralelno radi na zvučnom delu filma, da bi na kraju, postupkom koji se naziva sinhronizacija, svi zvučni elementi filma (muzika, šumovi, dijalog i atmosfera) preneli na jednu traku. Postupak tonske obrade obavlja se na magnetskoj traci, da bi tek nakon sinhronizacije filma magnetski zapis bio prepisan na optički. Spajanjem montiranog originala negativna slike i optičkog zapisa zvuka dobijamo definitivni proizvod - I tonsku kopiju filma.

POJAM, SASTAV I OSOBINE FILMSKE EKIPE

Termin EKIPA označava u svim oblastima grupu ljudi na određenom, zajedničkom poslu. U proizvođenju filmova to će, naravno, biti filmska ekipa. Ona je osnovna organizaciono-radna jedinica za proizvodnju jednog filma. Zavisno od karaktera filma ona može trajati od 50 do 150 članova, a ukoliko se radi o vrlo složenom filmskom projektu i nekoliko stotina članova ekipe, sa više hiljada saradnika.

Iako ima jedinstven zadatak (proizvodnju jednog igranog filma) filmska ekipa ima vrlo raznolik sastav. Sačinjavaju je vrhunski umetnici, specijalizovani filmski stručnjaci, polukvalifikovani i nekvalifikovani radnici. Broj i vrsta osoblja koje sačinjava filmsku ekipu zavisi od karaktera filma, pa ga nije moguće univerzalno odrediti.

Da bi se bliže upoznali sa filmskom ekipom pokušajmo je analizirati, odnosno razčlaniti na osnovne delove.

Podeli ekipe se pristupa na različite načine, koji su poznati i širem krugu poznavalaca kinematografije. Jedna od takvih podela je sledeća:

- UMETNICI
- UMETNIČKI SARADNICI
- FILMSKI TEHNIČARI
- POMOĆNO OSOBLJE

Ova podela u grupu umetnika svrstava one čiji je doprinos filmu moguće posebno ocenjivati kao umetničko delo. Tu pripadaju REDITELJ, PISAC SCENARIJA, DIREKTOR FOTOGRAFIJE, SCENOGRAF, KOSTIMOGRAF, KOMPOZITOR i, ponekad, GLUMCI.

Jasno je da doprinos filmskom delu može da se meri kod svih navedenih zanimanja, pa za te poslove i žiriji filmskih festivala dodeljuju posebno nagrade. Ogradili smo se u slučaju glumaca, jer tumači glavnih uloga mogu biti deca, neupućeni "naturšćici", pa i simpatične dresirane životinje.

U grupu umetničkih saradnika ova podela stavlja one čiji rad direktno utiče na umetnički kvalitet filma, ali njihov umetnički doprinos nije moguće posebno vrednovati. Prema ovom kriteriju, u toj grupi bi bili: POMOĆNIK REŽISERA, ASISTENT REŽIJE, SNIMATELJ, MONTAŽER SLIKE, MONTAŽER MUZIKE I ŠUMOVA, TONSKI SNIMATELJ, ASISTENT SCENOGRAFA, ASISTENT KOSTIMOGRAFA, SLIKAR MASKI itd.

Grupu tehničkih saradnika sačinjavaju svi ostali članovi filmske ekipe, koji su zaposleni na radnim mestima gde se zahteva specifično filmska kvalifikacija. To bi bili: DIREKTOR FILMA, ORGANIZATOR SNIMANJA, SEKRETAR REŽIJE, SCENSKI MAJSTOR, ŠEF RASVETE itd.

Pomoćni radnici su deo ekipe koji obavlja poslove za koje nije potrebna stručna sprema: STATISTI, FIZIČKI RADNICI, itd.

Ovakav način podele filmske ekipe je verovatno i najpoznatiji, jer se sa tom podelom svakodnevno srećemo u sredstvima javnog informisanja. Ipak, takvom pristupu filmskoj ekipi je moguće staviti brojne i ozbiljne zamerke.

Prvo, reč je o mehaničkoj kvalifikaciji koja polazi od radnog mesta i zanimanja u filmskoj ekipi, ne uzimajući u obzir rezultate rada, koji su jedino merodavni u proceni da li je neko umetnik ili ne.

Zatim, šta da radimo sa filmovima koji ni po najblagonaklonijem kriteriju ne mogu dobiti atribut umetničkog dela? Očigledno

da u tom slučaju ova podela nema nikakvog osnova. A ako znamo da je najveći broj bioskopskih filmova proizveden samo sa namerom da zabavi gledaoce, ne težeći neizvesnosti umetničkog čina, jasno je da treba izbegavati ovakav pristup filmskoj ekipi.

Kao i u drugim oblastima, tehnika i tehnologija rada moraju biti presudni činioci u analizi strukture i sastava jedne radne organizacije, što je u našem slučaju filmska ekipa. Zato, ako filmsku ekipu posmatramo iz tog ugla, vrlo jasno će se izdvojiti grupe radnika koje imaju zajednički zadatak u okviru jedinstvene proizvodnje filma. Te grupe nazivamo SEKTORIMA filmske ekipe. Van filmske ekipe ti sektori nemaju nikakvu funkciju, ali u ekipi oni predstavljaju deo bez kojeg bi proizvodna mašinerija bila bespomoćna.

U toj podeli skoro da nema radnih mesta, odnosno zanimanja, kod kojih se javlja dilema: Gde ih svrstati?

Prema ovom kriteriju filmska ekipa ima sledeću strukturu:

I-Sektor režije

1. režiser
2. pomoćnik režisera
3. prvi asistent režisera
4. drugi asistent režisera
5. sekretar režije
6. montažer slike
7. asistent montaže
8. montažer muzike i šumova
9. pirotehničar
10. oružar
11. tumači glavnih uloga
12. režiser II ekipe
13. režiser supervizor
14. pisac scenarija
15. lektor
16. kompozitor
17. glumci epizodnih uloga
18. pisac dijaloga
19. statisti
20. konsultanti
21. kaskaderi i dubleri

II-Sektor kamera

1. direktor fotografije
2. snimatelj (švenker)
3. I asistent kamere (šarfer)

4. *II asistent kamere*
5. *fotograf*
6. *snimatelj specijalnih efekata*
7. *snimatelj II ekipe*
8. *asistent snimatelja II ekipe*
9. *šef rasvete*
10. *rasvetljivači*
11. *agregatista*
12. *konsultanti*
13. *pomoćni radnici*
14. *klaper*

III-Sektor scenografije

1. *scenograf*
2. *asistent scenografa*
3. *filmski arhitekta*
4. *rekviziter nabavljač*
5. *scenski rekviziter*
6. *scenski majstor*
7. *scenski radnici*
8. *scenograf opreme*
9. *scenograf specijalnih efekata*
10. *scenograf realizator*
11. *grupa za izvođenje radova*
12. *dekorateri*

IV-Sektor kostimografije

1. *kostimograf (slikar kostima)*
2. *asistent kostimografa*
3. *slikar maski*
4. *masker*
5. *šminker*
6. *asistent šminkera*
7. *frizer*
8. *vlasuljar*
9. *garderober*
10. *pomoćni radnici*
11. *krojači-izvodači kostima*

V-Sektor tona

- 1. snimatelj tona*
- 2. mikroman*
- 3. tonski kamerman*
- 4. tonski inženjer*
- 5. pomoćni radnici*

VI-Sektor produkcije

- 1. direktor filma*
- 2. I voda snimanja*
- 3. II voda snimanja*
- 4. pomoćnik vode snimanja*
- 5. pomoćnik direktora filma*
- 6. administrativni sekretar ekipe*
- 7. evidentičar (analitičar)*
- 8. blagajnik*
- 9. nabavljač*
- 10. magacioner*
- 11. vozači*
- 12. bifeđžija*
- 13. kurir*
- 14. voda statista*
- 15. pomoćni radnici*
- 16. čuvari*
- 17. daktilograf*
- 18. lekar*

Navedeni spisak radnih mesta i zanimanja u ekipi igranog filma sadrži i varijante koje se ne pojavljuju u svim ekipama, kao i spoljne saradnike ekipa.

U sektoru režije varijante zanimanja su REŽISER II EKIPE i REŽISER SUPERVIZOR. Režiser II ekipe pojavljuje se obično u velikim projektima, kada je neophodno da se radi sa dve ekipe, da bi što racionalnije i ekonomičnije snimili spektakularne scene, ili da II ekipa uštedi vreme snimajući manje značajne delove filma. Ukoliko ne postoji stalna potreba za II ekipom, pomoćnik ili jedan od asistenata režije će obaviti taj zadatak u kraćem vremenskom periodu, uz saradnju jednog vode snimanja i jednog od asistenata kamere. Režiser supervizor se pojavljuje u slučajevima kada treba pomoći mladom režiseru, odnosno kada producent želi da iskusni reditelj nadgleda rad neiskusnog režisera.

Od pisca scenarija, pa nadalje, pobrojani su spoljni saradnici sektora, čiji rad nije odlučujuće važan za rad ekipe, bilo da se radi o povremenoj saradnji, ili je već o onima koji vrlo kratko učestvuju u proizvodnju filma (epizodisti, statisti i sl.).

U sektoru kamere varijante zanimanja predstavljaju SNIMATELJ SPECIJALNIH EFEKATA, koji se javlja samo u posebnim slučajevima, dok za SNIMATELJA II EKIPE važi sve što je rečeno o REŽISERU II EKIPE. ŠEF RASVETE, RASVETLJIVAČI I AGREGATISTA bi mogli biti tretirani kao poseban sektor, ali im neposredna uputstva za rad izdaje DIREKTOR FOTOGRAFIJE, pa po tom principu i pripadaju sektoru kamere. POMOĆNI RADNICI su po prirodi svog posla spoljni radnici, a KONSULTANTI se pojavljuju kada u ambicioznom projektu proizvođač trake i laboratorija žele da već tokom snimanja obezbede maksimalni kvalitet slike. Tada će njihovi delegati pomagati tokom snimanja i obrade slike.

U sektoru scenografije varijante zanimanja su SCENOGRAF OPREME, SCENOGRAF SPECIJALNIH EFEKATA I SCENOGRAF REALIZATOR.

SCENOGRAF OPREME se pojavljuje samo u scenografski vrlo složenim projektima, kada, na primer, treba izgraditi neki stari ambijent, gde se mora rekonstruisati svaki predmet, svi detalji scenografske rekvizite (Stara Grčka, Rim, Egipat, srednji vek i sl.).

SCENOGRAF SPECIJALNIH EFEKATA je zanimanje vezano za upotrebu maketa i drugih filmskih igrarija, pomoću kojih je moguće stvoriti iluziju zemljotresa, poplava i sličnih efekata.

SCENOGRAFA REALIZATORA srećemo u slučajevima kada GLAVNI SCENOGRAF načini projekat koji će realizovati neko drugi.

GRUPA ZA IZVOĐENJE RADOVA pripada kategoriji spoljnih saradnika, jer se angažuje samo za realizaciju određenih poslova sektora scenografije. Zavisno od karaktera filma i načina rada SCENOGRAFA, GRUPU ZA IZVOĐENJE RADOVA mogu sačinjavati najrazličitija zanimanja - od molera, farbara, tesara, bravara, pa do gipsera, kaširera, slikara i drugih.

Među članovima sektora KOSTIMOGRAFIJE su i oni koji se bave maskom glumaca, jer kostim i maska imaju jedinstvenu funkciju. Spoljni saradnici su POMOĆNI RADNICI I KROJAČI - IZVOĐAČI KOSTIMA - ukoliko se delovi kostima ili čitav kostim izrađuju od materijala koji se ne šije (oklopi i sl.).

Najmanji među sektorima je onaj koji brine o tonu. U jugoslovenskoj praksi najčešće ga sačinjavaju samo SNIMATELJ TONA I MIKROMAN, dok se ostala zanimanja i radna mesta pojavljuju u daleko manjem broju slučajeva, pri vrlo složenim poslovima. Tada će TONSKI KAMERMAN da neposredno rukuje uređajima za snimanje zvuka, a TONSKI INŽENJER objedinjuje rad sektora i odgovara za ukupan kvalitet zvuka.

Najraznolikiji je sektor ORGANIZACIJE, jer on rukovodi svim pomoćnim službama ekipe. Spoljni saradnici su VOĐE STATISTA, POMOĆNI RADNICI I ČUVARI.

Iako jasno uočljivi i izdvojeni prema osnovnom zadatku svakog sektora, tokom proizvodnje filma sektori ne deluju kao izdvojene organizacione jedinice, nego su deo jedinstvenog organizma filmske ekipe. Ako značenje reči SEKTOR potražimo u matematici, koja kaže da je to isečak, odnosno deo kruga omeđen lukom i dva poluprečnika, onda možemo filmsku ekipu vrlo prikladno i grafički predstaviti.

U središnjem delu kruga nalaze se rukovodioci pojedinih sektora, kojima su priključeni POMOĆNIK REŽISERA i VOĐA SNIMANJA. Taj deo filmske ekipe nazivamo štabom, jer on neposredno rukovodi radom ekipe tokom snimanja. Nije slučajno što se ovde upotrebljava termin koji najčešće vezujemo za vojsku ili za neke vanredne događaje (Štab za odbranu od elementarnih nepogoda), jer snimanje filma i jeste vanredni događaj, sličan vođenju vojnih operacija. Zato mora postojati štab ekipe, kao telo koje usklađuje rad svih sektora i čije odluke moraju biti neposredne i efikasne.

Srednji deo kruga popunjavaju ostali članovi filmske ekipe, a u spoljnom prstenu su smešteni saradnici koji samo povremeno učestvuju u radu ekipe, ili svoj deo posla obavljaju van nje (PISAC SCENARIJA, KOMPOZITODR i dr.).

Filmska ekipa se formira za snimanje jednog filma i nakon završetka proizvodnje iscrpljuje se i njena funkcija. I teorijski je teško zamisliti da filmska ekipa u istom sastavu realizuje više filmova. Promene su neminovne, pa i neophodne, naročito zbog karaktera filmske proizvodnje, u kojoj nema kontinuiranih radnih operacija u dužem vremenskom periodu, kao na primer, u proizvodnji automobila. Zatim, rokovi na koje se angažuju pojedini članovi ekipe su vrlo raznoliki, pa bi veliki deo ekipe morao mesecima da besposlen čeka do sledećeg filma. Pored ovoga, ista ekipa bi snimala filmove na sličan način, a u karakteru filma je vrlo izražena težnja za original-

nošću, jer svaki novi proizvod treba da se razlikuje od prethodnog i svih drugih. Tada će tržišna vrednost filma biti veća.

I pored toga mnogi delovi filmske ekipe ispoljavaju težnju da u istom sastavu idu iz filma u film. To je naročito izraženo unutar pojedinih sektora i među neposrednim saradnicima. Sektor kamere vrlo često u nepromenjenom sastavu radi po nekoliko godina, a reditelj uvek želi da mu saradnici budu osobe u koje se može pouzdati, odnosno, sa kojima već ima pozitivna iskustva.

Filmska ekipa deluje u specifičnim uslovima, gde se nekoliko meseci vrlo intenzivno radi, najčešće u teškim okolnostima (kiša, sneg, vrućina, noć i sl.), pa se pri formiranju filmske ekipe uvek poštuju lični afiniteti. Šefovi sektora će odabrati svoje saradnike, a štab ekipe će voditi brigu o skladnoj strukturi filmske ekipe. Budući da je svaki film novi proizvod, neophodno je da članovi ekipe neprekidno usklađuju rad, dopunjujući se međusobno. U izuzetno napornim uslovima to ne bi bilo moguće bez skladnih ličnih odnosa i međusobnih afiniteta. Zato je ono što bi u drugim delatnostima nazivali privatizacijom, u filmskoj ekipi nužnost, bez koje bi ekipa vrlo loše funkcionisala.

PLANIRANJE PROIZVODNJE IGRANIH FILMOVA

Brojni i raznoliki sastav filmske ekipe ne bi mogao da funkcioniše ukoliko rad ne bi bio detaljno planiran. Rečeno je već da je knjiga snimanja osnovni dokument na osnovu kojeg se planiranja proizvodnja igranih filmova. Na osnovu nje biće načinjeni elaborati sektora filmske ekipe, a oni će, objedinjeni, činiti operativni i finansijski plan filma.

Sektor režije mora da najveću količinu radne energije tokom izrade proizvodnog plana uloži da bi drugim sektorima što detaljnije preneo svoj koncept i videnje budućeg filma. Jedino tako mogu svi elementi filma (kamera, scenografija, kostim itd.) biti usklađeni tokom snimanja. Elaborat sektora režije je razrada scena, u kojima su zadaci tumača glavnih uloga, epizodista i statista do detalja isplanirani. Pomoćnik ili I asistent režije će sa Vodom snimanja načiniti plan rada ekipe po danima, gde treba predvideti i kojim redom će svakoga dana teći snimanje.

Sektor kamere ima jednostavniji zadatak upravljenju elaborata filma, jer je njegova prevashodna funkcija da registruje ono što se aranžira ispred kamere. Elaborat ovog sektora obično sadrži popis tehničkih sredstava sa kojima će biti snimljen film. Naročito je značajno da bude tačno naznačena vrsta i količina rasvete, jer je ona značajni izazivač troškova i bitno utiče na tempo rada.

Elaborat sektora scenografije je najčešće vrlo obiman. Zakup objekata u kojima će film biti snimljen, najam ateljea, gradnje ili adaptacije odnose veliki deo troškova filma, pa već i po tome sektor scenografije značajno utiče na organizaciju rada u filmskoj ekipi. Zatim, čak i scenografske razrade objekta koji nisu preterano složeni, zahtevaju vrlo obimnu tehničku dokumentaciju.

Elaborat sektora kostimografije je jednostavniji nego onaj koji izrađuje scenografija, naročito u jugoslovenskoj praksi, gde nisu brojni filmovi koji imaju složene kostimografske zahteve. Njihov elaborat je sačinjen od skica kostima i kostimografske rekvizite, tehničkih nacrtta kostima (krojeva) i uzoraka tkanina.

Najmanje potreba za izradom sopstvenog elaborata ima sektor tona, pa njega i retko srećemo u praksi. Najčešće je to samo spisak potreba i plan rada sektora tona.

Sektor organizacije ima daleko složeniji zadatak. On mora da uskladi sve pojedinačne elaborate pojedinih sektora, da načini plan priprema, snimanja i obrade filma i da, na kraju, izradi detaljan predračun troškova proizvodnje filma. Tako objedinjen elaborat filma je osnov prema kojem se organizuje proizvodnja svakog igranog filma.

EKIPA KRATKOMETRAŽNIH, DOKUMENTARNIH I ANIMIRANIH FILMOVA

Za razliku od ekipe igranih filmova, ekipe kratkometražnih i dokumentarnih filmova nemaju ustaljeni oblik i način rada. Znamo da igrani filmovi, namenjeni prikazivanju u bioskopima na čitavom svetskom filmskom tržištu, imaju vrlo čvrste tehničke i repertoarske standarde. Iz toga proizlazi i isovetna tehnologija proizvodnje igranih filmova, bez obzira da li se film snima u Holivudu, Japanu, Africi ili Jugoslaviji. Videli smo već da tehnologija proizvodnje određuje sastav i način funkcionisanja filmske ekipe, pa zato je sasvim razumljivo da o filmskoj ekipi za snimanje igranih filmova možemo govoriti kao o jednoj standardnoj radnoj celini.

Kratkometražni, a naročito dokumentarni filmovi, nisu vezani za filmsko tržište na način koji poznajemo iz primera igranog filma. Dokumentarne filmove karakteriše izuzetna raznolikost žanrova, nestandardne dužine i najrazličitija namena. Činjenica je da se i dokumentarni filmovi proizvode tehnikom koja je istovetna onoj koja se upotrebljava za proizvodnju igranih filmova, ali je način upotrebe te tehnike u proizvodnji dokumentarnih filmova različit od filma do filma, što znači da dokumentarni filmovi ne moraju da imaju istovetnu tehnologiju proizvodnje.

Organizovanje proizvodnje igranih filmova zasniva se na knjizi snimanja, koja, po pravilu, ne postoji u proizvodnji dokumentarnih filmova. Za snimanje igranih filmova uvek se ispred kamere aranžira događaj koji će biti snimljen, dok se u proizvodnji dokumentarnih filmova snima događaj onakav kakav postoji u životu. Ponekad se za dokumentarni film može napisati vrlo opsežan scenario, a u vrlo retkim slučajevima čak i precizna knjiga snimanja. To se događa ako nameravamo da snimamo dokumentarni film o nekom događaju gde se tačno zna šta će se zbivati pred kamerom. Na primer, ako snimamo dokumentarni film o proizvodnom procesu u fabrici gde postoje uvek stalne radne operacije, pa će reditelj moći da se do detalja upozna sa predmetom koji obrađuje budući film. Neće biti nikakvih teškoća da se za takav film načini knjiga snimanja, u kojoj će biti tačno naznačeni svi kadrovi, onako kako se navode u knjizi snimanja igranog filma. U tom slučaju će i planiranje proizvodnje dokumentarnog filma biti sasvim slično planiranju rada na igranom filmu. Od takve vrste dokumentarnih filmova, pa do snimanja iz-

nenadnih događaja, kada nije moguće baš ništa planirati, nalazi se neizmerno bogatstvo različitih varijanti dokumentarnih filmova. Kao što je vrlo redak primer da se dokumentarni film može da planira na način koji poznajemo kod proizvodnje igranih filmova, tako su retki slučajevi da se dokumentarno snima neki iznenadni događaj kakve su poplave, zemljotresi ili neki drugi neočekivani događaji. U tim slučajevima se ekipa dokumentarnog filma će biti formirana za samo nekoliko sati, preuzeti filmsku traku i finansijska sredstva, pa odmah započeti snimanje. Ako izuzmemo ove ekstremne primere, možemo, ipak, navesti neke uobičajene standarde oblika i načina rada ekipa dokumentarnih filmova u našoj kinematografiji. Ekipu dokumentarnih filmova najčešće sačinjavaju:

1. *reditelj*
2. *organizator snimanja*
3. *snimatelj slike*
4. *asistent snimatelja slike*
5. *snimatelj tona*
6. *montažer*
7. *rasvetljivač*
8. *vozač*

Prema svemu što je navedeno u raznolikosti proizvodnje dokumentarnih filmova, jasno je da će ovakav oblik ekipe biti menjan i dopunjavan, ali u svakom slučaju ovo su članovi ekipe koji se pojavljuju u najvećem broju dokumentarnih filmova. Ponekad se dogodi da nema organizatora snimanja, što na prvi pogled može da izgleda neobično, jer značaj organizatora je velik i u proizvodnji dokumentarnog filma. Ali to ne treba da zbunjuje, jer u takvoj ekipi će uvek da postoji asistent režije, koji obavlja sve organizacione poslove. Bez obzira na naziv radnog mesta, bilo da u ekipi postoji organizator snimanja ili asistent režije, oni će obavljati istu vrstu poslova. Primećujemo takođe da nema funkcije direktora fotografije, a snimatelj ima samo jednog asistenta. To je zato što se u dokumentarnim filmovima snimatelj slike ne bavi pretežno postavljanjem svetla u kadru, jer se češće snima pri postojećim svetlosnim uslovima ili uz dodatnu pomoćnu rasvetu, niti neko drugi može da obavlja poslove švenkera. U dokumentarnim filmovima kadar se ne aranžira, niti se vrše probe svakog kadra, već snimatelj i reditelj hvataju život ispred kamere. Zato kompozicija kadra i pokreti kamere nisu do detalja dogovoreni i nekoliko puta isprobani, pa snimatelj mora sam da gleda kroz kameru, pokreće je i komponuje

kadar. Asistent snimatelja u dokumentarnim filmovima obavlja poslove šarfera i drugog asistenta kamere.

Ponekad se u ekipi dokumentarnih filmova pojavljuje i montažer muzike i šumova, ali češće montažer slike, pored toga što montira sliku i ton sa dokumentarnim zvukom filma, postavlja u film i muziku, obično arhivsku.

Elaborat dokumentarnog filma će se, takođe, bitno razlikovati od elaborata igranog filma. On se, najčešće, sastoji od scenarija, vrlo skraćenog plana proizvodnje koji se zadovoljava samo rokovima izrade filma, i predračuna troškova koji je sveden samo na manji broj elemenata.

Proizvodnja dokumentarnih filmova odvija se u tri osnovne faze koje poznajemo i iz proizvodnje igranih filmova. To su: PRIPREMA, SNIMANJE i OBRADA. I ovde se srećemo sa teškoćom da odredimo osobine pojedinih faza proizvodnje, jer se i tu ispoljava raznolikost dokumentarnih filmova.

Već smo naveli da za dokumentarni film mogu da postoje duge i obimne pripreme, koje se malo razlikuju od priprema za snimanje igranog filma, ali smo naveli i primer da se faza priprema obavlja za samo sat ili dva. Između te dve krajnosti može da postoji niz varijanti. Za razliku od priprema u proizvodnji igranih filmova, gde imamo niz standardnih postupaka, pripreme dokumentarnog filma zavisice od osobenosti svakog projekta.

I faza snimanja dokumentarnih filmova je vrlo neujednačena po trajanju. Ponekad se dokumentarni film snimi za izuzetno kratko vreme, što se redovno javlja kod dokumentarnih snimanja događaja koji vrlo kratko traju. Tako će, na primer, scene pomračenja sunca biti snimane desetak minuta, koliko one stvarno traju. Nije redak slučaj da se na dokumentaran način prate događaji koji imaju vrlo dugo vreme trajanja, pa će i period snimanja u tim slučajevima trajati godinu, dve ili više. Snimanje dokumentarnog filma o izgradnji Đerdapa trajalo je više godina, koliko i izgradnju hidroelektrane. A pre više od trideset godina počelo je snimanje izgradnje Novog Beograda, koje i dalje traje, pretvorivši se u trajnu delatnost, što znači da snimanje tog dokumentarnog filma nema ograničeno trajanje.

Pored ovih primera izuzetno kratkih i izuzetno dugih snimanja, period snimanja najvećeg broja dokumentarnih filmova traje oko petnaestak dana.

Period obrade u proizvodnji dokumentarnih filmova, kada ga poredimo sa trajanjem obrade dugometražnih igranih filmova, traje

nesrazmerno dugo u odnosu na period snimanja i dužinu filma. Najveći broj dokumentarnih filmova je preko šest puta kraći nego standardni bioskopski film, ali period njihove obrade traje skoro koliko i obrada igranih filmova. Do toga dolazi zato jer dokumentarni filmovi dobijaju konačan oblik tek u fazi montaže. Za dokumentarne filmove nije neobično da bude napisan određen scenario, da se snimi materijal koji ima malo dodirnih tačaka sa napisanim scenarijem, a da nakon montaže film pripremi treći oblik. Takav postupak bi u proizvodnji igranih filmova sigurno vodio u ekonomsku, a verovatno i umetničku katastrofu, dok je u proizvodnji dokumentarnih filmova to vrlo često slučaj. Zato je razumljivo što faza obrade u proizvodnji dokumentarnih filmova traje relativno duže, jer se tek u obradi traga za definitivnim oblikom dokumentarnog filma. Kod igranih filmova najveći deo tog posla mora biti obavljen u knjizi snimanja.

Možemo izvući zaključak da proizvodnja dokumentarnih filmova u najvećem broju slučajeva daleko jednostavnije nego proizvodnja igranih filmova, a način rada ekipe dokumentarnih filmova se može podrediti sa izuzetno smanjenom ekipom igranog filma i vrlo pojednostavljenim procesom proizvodnje. Dokumentarni filmovi imaju posebne stvaralačke specifičnosti, ali to ne pripada oblasti organizacije filmske proizvodnje.

Ekipa za snimanje kratkih igranih filmova se, u principu, ne bi trebalo da razlikuje od ekipe koja snima dugometražni igrani film. I jedan i drugi pripadaju žanru igranog filma, a razlikuju se samo po dužini. Znamo da je standardna dužina dugometražnih igranih filmova oko 2.500 metara, ili 1,5 čas trajanja, dok se kratkometražnim igranim filmovima smatraju filmovi do oko 850 metara, ili do 30 minuta trajanja.

Ako smatramo da filmska ekipa koja je proizvela film "Neretva" pripada kategoriji velikih filmskih ekipa, biće nam jasno da ekipa koja bi trebalo da snimi samo 30 minuta najspektakularnijeg dela "Neretve" mora biti potpuno istog sastava, da bi dobili istovetan deo u trajanju od samo 30 minuta. Nema zanimanja, niti radnog mesta, kojeg bi se tada mogli lišiti, iako nameravamo da snimamo 6-7 puta kraći film.

Ipak, ne znamo da je u praksi bilo koje kinematografije formirana tako velika ekipa da bi se snimio samo deo filma od pola sata. To bi bilo krajnje neracionalno, jer snimanje kratkometražnih igranih filmova uvek podrazumeva i ulaganje daleko manjih sredstava u proizvodnju. Ako se formira velika ekipa i ulažu ogromna

sredstva, onda će biti snimljen film u standardnoj bioskopskoj dužini, jer samo on može da bude normalno eksploatisan na tržištu i povratiti uložena sredstva. Kratki igrani filmovi proizvode se sa namerom da budu dodatak glavnom bioskopskom programu, ili za prikazivanje u televizijskom programu. Ti ekonomski rzalozil sprečavaju da u proizvođenji kratkih igranih filmova bude pokrenuta glomazna i skupa mašinerija velike filmske ekipe.

Kratkometražni igrani filmovi zato i nisu tako brojni u kinematografiji, jer ulaganje u njih nikada nema potpuno ekonomsko opravdanje. Kada se, ipak, pristupi proizvodnji kratkih igranih filmova, njihova ekipa će biti daleko manja nego kada bi formirali eipu po principima koji važe za dugometražne igrane filmove. Umesto normalne ekipe, koja ima pun broj zanimanja i radnih mesta, ekipa kratkog igranog filma biće krajnje reducirana, a po broju zanimanja i radnih mesta nalaziće se između ekipe igranog i dokumentarnog filma. U svakom slučaju, moraće da ima scenografa, kostimografa, direktora fotografije, sekretara režije, montažera muzike i šumova, šminkera i jošneka zanimanja, ako to potrebe filma zahtevaju. Bitna razlika između ekipa kratkog i dugometražnog filma je što su sektori ekipa smanjeni do krajnjih granica. Najčešće scenograf i kostimograf nemaju asistente, a broj ostalih radnika je sveden na najmanji broj koji omogućava snimanje.

Celokupan proces proizvodnje kratkih igranih filmova odvija se po istom tehnološkom postupku kao i snimanje dugometražnih igranih filmova, zato će organizacija rada biti ista, ali će sve, naravno, biti jednostavnije i u manjem obimu.

Ekipe za snimanje crtanih, animiranih. lutka i kolaž filmova pripadaju potpuno drugačijoj kategoriji organizacionih problema, naročito u odnosu na igrane filmove, a u velikoj meri se razlikuju od proizvodnje dokumentarnih filmova. Iako koriste filmsku tehniku za registrovanje crteža, lutki ili kolaža, tu ne postoji proizvodna filmska ekipa kakav smo upoznali kod igranih i dokumentarnih filmova. Bilo o kojoj kategoriji crtanih ili animiranih filmova se radi, snimanje se obavlja u zatvorenom prostoru, a objekat snimanja je crtež, kolaž ili lutka. Dok je snimanje igranih i dokumentarnih filmova pretežno terenski posao, snimanje crtanih, animiranih i lutka filmova pripada tipu posla koji bi mogli nazvati kancelarijskim. Za crtane i animirane filmove crteži ili kolaži se postavljaju u uređaj koji se naziva trik sto, gde je stalno učvršćena kamera. Na špicama tib filmova možemo da uočimo da se pojavljuje daleko manji broj imena, a nazivi zanimanja

se bitno razlikuju od onih koje srećemo u igranim filmovima. Uvek se pojavljuje pisac scenarija i reditelj, alinema snimatelja, direktora filma, sektora kostima, rasvetljiivača i skoro svih ostalih bitnih članova ekipe igranog filma. A pojavljuju se nova zanimanja, kao što su: autor karaktera, slikar pozadine, glavni animator, animatori i sl. Ime organizatora se ne pojavljuje uvek na špici crtanih i animiranih filmova, jer organizator, kakvog poznajemo iz igranih ili dokumentarnih filmova, ovde i nema. Organizacija rada tih filmova je vrlo jednostavna i obično jedan organizator u radnoj organizaciji koja proizvodi dokumentarne i animirane filmove vodi celokupnu godišnju proizvodnju. To je organizator proizvodnje, čiji rad se bitno razlikuje od rada organizatora u ostalim proizvodnim delatnostima kinematografije.

Na primeru ekipe za snimanje crtanih i animiranih filmova potvrđuje se pravilo da tehnologija najdirektnije određuje način organizovanja proizvodnje, što znači i broj zanimanja i radnih mesta u ekipi. Crtani i animirani filmovi služe sa filmskom tehnikom i izražajnim sredstvima filma, ali se načinom proizvodnje bitno razlikuju od ostalog dela kinematografije. Možemo da zaključimo da organizacija rada i funkcija organizatora u proizvodnji crtanih i animiranih filmova nije ni približno značajna kao u proizvodnji igranih, pa i dokumentarnih filmova.

LITERATURA

1. Urlih Gregor i Eno Ptalas, ISTORIJA FILMSKE UMETNOSTI, Institut za film, Beograd, 1978.

2. Kosanović Dejan, POČECI KINEMATOGRAFIJE NA TLU JUGOSLAVIJE 1896-1918, Institut za film i Univerzitet umetnosti, Beograd, 1985.

3. Behlin Peter, EKONOMSKA HISTORIJA KINEMATOGRAFIJE, "Zora", Zagreb, 1951.

4. Vladimir Petrić, UVOĐENJE U FILM, Umetnička akademija, Beograd, 1968.

5. Ernest Lindgren, UMETNOST FILMA, Matica Srpska, Novi, Sad 1966.