

FILMSKI SODELAVCI

Ni še tako dolgo tega, kar sem si predstavljal, da so snemalci simpatični fantje, ki se trudijo z izdelavo ljubkih kompozicij in skrbijo za blesteč videz glavnih igralk. Zdelo se mi je, odkrito rečeno, da pomeni novi sistem, ki jih je počastil z nazivom „direktor fotografije“, le vljudnostni domislek — olepševanje stvari z novim imenom in nič več. Toda to je bilo preden me je doletela sprememba in me od pisanja snemalnih knjig dejansko prestavila na sceno, k delu z ljudmi iz ceha. Prav kmalu sem moral pod težo delovnih izkušenj popraviti svoje predstave in prepričal sem se, da sodijo filmski snemalci kot razred zase med verjetno najbolj nepogrešljive in vendar na splošno podcenjevane ljudi Hollywooda. Prvo veliko presenečenje me je doletelo, ko sem odkril, da jih zanima še vse kaj drugega kot le izdelovanje gledljivih sličic, ki je seveda, povsem samoumevno, del njihovega posla. Kajti veliko bolj kot to so predvsem umetniki v filmskem pripovedovanju zgodb. Svoje zgodbe pripovedujejo skozi kamero, namesto pisane ali govorne besede. Velikokrat lahko — če si le pripravljen izkoristiti ta njihov občutek za vizualno dojetanje vsebine zgodbe, uspešno podajo skozi preprost slikovni učinek dramske poteze, ob katerih so si pisci ali režiserji najverjetneje zaman prizadevali in garali. Če za trenutke spregovorim izključno kot pisec, si želim, da bi obstajal način, ki bi moškim in ženskam, ki nam pišejo scenarije, zagotavljal možnost, da bi se pri svojem delu zblížali z ljudmi, ki zgodbo posnamejo. Gledano s stališča piscev, nam večina razmišlja v glavnem, če ne celo izključno, znotraj igralskih situacij in dialoga. Pa vendar pišemo za izrazno sredstvo, katerega osnovna poteza je govorica podob. Situacije in dialog so potrebni, bog ve, da so, če pa izgubimo izpred oči osnovno vizualno privlačnost tega medija, se nam lahko zgodi, da bomo za uspešno izpeljavo neke poteze ali situacije, do katere bi sicer enostavneje prišli vizualno, porabili zajetno mero besed.

Kot pisec sem pogosto tuhtal, zakaj je v mojih snemalnih knjigah od takrat, ko so zapustile moj pisalni stroj, do trenutka, ko so prispele na platno, prišlo do takih sprememb. Sedaj vem. Kot večina ostalih piscev preprosto nisem znal pisati za kamero: včasih sem napisal kaj takega, kar se je na sceni izkazalo za neustrezno; drugikrat sem iz istega razloga poskušal ubesediti zadeve, ki jih je moč preprosteje povedati s samo filmsko akcijo. Celo med režiranjem dveh filmov sem nenehno doživljal, da sta mi pripovedno naravnana snemalca kot sta Arthur Edeson — z njim sem posnel svoj prvi film **The Maltese Falcon**, — in Ernest Haller, s katerim sedaj delava **In This Our Life**, ponujala predloge, spričo katerih smo lahko naenkrat obšli kar celo stran dialoga tako, da smo isto zamisel izpeljali vizualno, z manj traku in veliko učinkoviteje.

Kot režiser sem se naučil visoko ceniti predloge snemalcev. Res je, da sem še dokaj mlad in nov v tem poslu, pa si vseeno ne morem misliti, da bi katerikoli režiser, ki mu je resnično mar svoje produkcije, kdaj postal tako velik in izkuščen, da bi lahko prezrl predloge, ki tako samoumevno prihajajo od njegovega družabnika pri kameri.

Kajti človek za kamero je lahko natanko to — režiserjev sodelavec: pravzaprav so-režiser, ki prevzema vso odgovornost za vizualno izvedbo produkcije, režiserju pa tako dopušča, da se posveti igralcem in njihovem delu. Naziv „direktor fotografije“ je torej mnogo več kot pusta fraza! Zelo specifično definira neprecenljive usluge, ki jih lahko filmski mojster ponudi produkciji — če mu le dopustimo. Kaj naj pomeni vizualna plat produkcije? Mislim, da veliko več, kot golo slikovno kompozicijo, z „visoko“ ali „nizko“ ključno osvetljavo ali videz zvezdnice! Dandanes zadevajo snemalce knjige, na primer, predvsem dialog, s komaj opazno skiciranimi namigi, ki se tičejo prizorišča, in z rahlo ali pa sploh neoznačenimi snemalnimi koti kamere in opravi. Če bi zgodbo posneli izključno po smernicah v snemalni knjigi, bi najverjetneje pristali pri filmu, ki bi ga v 80 do 90 % sestavljali posnetki iz daljnega plana. Pisci, vidite, pričakujejo od ljudi na sceni, da bodo zgodbo razstavili v posamezne sestavne dele, ali kot jim menda pravijo Rusi, „montažne enote“. In ena prvih reči, ki sem se jih bil naučil, ko sem pričel z režijo, je bila, da to niti najmanj ni tako enostavno, kot se morda sliši. Preračunati si moraš, kako boš usklajal vsak kader v razmerju do ostalih, ki bodo končno tvorili sekvenco, tudi če posamezne vmesne kadre lahko posamešne v medsebojni odvisnosti in časovno ločeno. Potem je potrebno obdržati v spominu detajle, kot npr., da v nizu vmesnih posameznih kadrov dveh oseb, ki se pogovarjata, ohranjaš like na platnu v isti velikosti; skrbiš za pravilne smeri gibanja, da pri igralcih ne pride do očitne zmešnjave med enim in drugim prizorom, pa celo preverjaš smer, v kateri naj bi en igralec zrl v drugega „zunaj polja“, zato, da bi na platnu stvari teklo povsem naravno.

Iz izkušnje vem, da režiser lahko bolje dela tako z igralci kot z zgodbo nasploh, če svojega direktorja fotografije sprejme za dejanskega so-režiserja, ki prevzame nase vse podrobnosti. In večina direktorjev fotografije — vsaj kar se tiče ljudi Edesonovega in Hallerjevega kova — to tudi z veseljem stori. Priznavajo sicer, da občutno več in naporneje delajo; zato pa z odobravanjem gledajo na to, saj jim omogoča ustvarjalnejši odnos do produkcije — svoj delež prispevajo z namenom, ustvariti delo, ki bo tako vizualno kot verbalno in dramsko izjemno uspelo. Doselej smo v praksi to počeli takole. Pred začetkom snemanja sva s snemalcem skupaj preučila snemalno knjigo, kar se le da podrobno. Domenila sva

se za osnovno razpoložensko sliko in vizualno obdelavo. Ves čas snemanja sva delala skupaj, v popolnem partnerstvu. Zvečer je direktor fotografije vzel snemalno knjigo domov in razčlenil naslednji snemalni dan v okviru vizualne obdelave. Natanko tako sem se tudi sam posvetil zadevam, ki naj bi me pripravile na uspešno dramsko vodenje. Človek, kot je npr. Haller, ima navado vse razvrstiti na hitre skice, ki naj grafično ponazorijo vsak prizor, kot in postavitev.

Zjutraj pred snemanjem skice skupaj preveriva, da lahko zadovoljivo uskladiva svoje koncepte. Potem nadaljujema z njihovo izvedbo na platnu, vsak v svojem delu posla. Seveda se včasih ne ujameva povsem; takrat se s snemalcem kot je Edeson ali Haller pogovoriva, in si razjasniva, zakaj pravzaprav naj bi določen prizor izpeljali na predviden način, oziroma zakaj ne. Včasih prislunem načinu, kako želi Ernie obdelati določen prizor, nakar ga v svoji nevednosti vprašam, zakaj tega ni moč opraviti kako drugače. Na to mi seveda lahko odgovori s pametnim razlogom, ki temelji na dolgoletnih izkušnjah ustvarjanja vseh mogočih vrst filmov — ali pa ugotoviva, da sva naključno zadela ob drobec nečesa novega in uporabnega. Kakorkoli že, film je zaradi tovrstnega sodelovanja dosti na boljšem.

Odkrito rečeno menim, da bi na splošno naši filmi — vsekakor pa „A“ produkcije — ogromno pridobili, če bi v zaključnih fazah nastajanja snemalne knjige kakor tudi na sceni, uporabili prednost, ki jo nudi soudeležba fotografsko izurjenih možganov. Če se strinjate s konceptom Orsona Wellesa ali ne, nas večina meni, da je **Citizen Kane** v vsakem pogledu opazen dosežek filmskega pripovedništva in mislim, da nikakor ne zmanjšujem Wellesove priznane briljantnosti v vlogi producenta-režiserja, če poudarim, da je povsem izkoristil sposobnosti Gregga Tolanda — tako, da sta z direktorjem fotografije zadnjih osem ali deset tednov skupaj delala v pripravah na produkcijo, nato pa mu je Welles pustil domala proste roke pri vodenju vizualne izvedbe filmske zgodbe med samim snemanjem. Mirno lahko trdim, da **Citizen Kane** brez tega ne bi bil tako nezadržno filmski.

Sodelovanje pred produkcijo bi prinašalo svoj delež tudi v dolarjih in centih. Nedvomno bi občutno zmanjšalo stroške za ponovljena snemanja, scensko postavitev in kar je takega. Naučil sem se, da lahko spreten, več snemalca pokaže, kako stvari predstaviti s kamero, ne da bi jih tudi zares morali postaviti v drago, pristno okolje. Če za primerjavo pobliže pogledamo enega najbolj vidnih prizorov v filmu **Citizen Kane**, ugotovimo, da so preprosto uporabili ogromen kamin, veliko stopnišče in domiselno kamero.

Pri pisanju oziroma pripravi snemalne knjige si pogosto zabeležimo določen prizor ali sekvenco pod opombo „predelati“, da bi ga prepustili skrbi osebja za specialne efekte. Morebiti bi bilo učinkoviteje dogajanje posneti na čisto preprost način — in prizore, ki smo jih povsem prezrli, bolj ekonomično obelati s „triki“! Ko bi dovolj zgodaj v sodelovanje pritegnili to izjemno poznavanje tehnike in produkcijskih postopkov, bi se tozadevno gotovo ognili dobršnemu delu bolj ali manj dragih napak.

V idealni postavi bi torej režiser, direktor fotografije in scenarist delali drug ob drugem že tedaj, ko snemalna knjiga dobiva svojo dokončno obliko, da izrišejo vsak kot in scensko postavitev sproti, dokler ne dospejo do samega snemanja — s snemalno knjigo, ki združuje besede in skice v pristen tehnični načrt produkcije kot zaključene celote. Tako bi prihranili pri scenografiji, snemalnem času, pa tudi pri že kar običajno preveč posneti metraži in ponovljenih posnetkih in naredili film, ki bi bil dramsko in vizualno skladnejši, mnogo preprosteje in z več zanesljivosti prav zato, ker smo upoštevali živo fotografsko mišljenje človeka, ki svet dojemata skozi optiko gibljivega slikovnega zapisa, kot enakovrednega sodelavca.

JOHN HUSTON

IZ AMERICAN CINEMATOGRAPHER, DECEMBER 1941

PREVEDLA JUDITA DINTINJANA