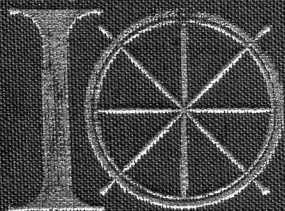


KNJIŽEVNOST



CIVILIZACIJA

KNJIŽEVNOST I CIVILIZACIJA

KNJIŽEVNOST



CIVILIZACIJA

UREDNIK
JOVAN HRISTIĆ

RECENZIJA: JOVAN HRISTIĆ ● NACRT ZA KORICE: DUŠAN RISTIĆ ●
TEHNIČKI UREDNIK: BOGDAN ČURČIN ● KOREKTOR: BIŠENIJA BA-
RETIĆ ● IZDAVAČ: IZDAVAČKO PREDUZEĆE NOLIT, BEOGRAD, TE-
RAZIJE 27 ● ŠTAMPA: BEOGRADSKI IZDAVAČKO-GRAFIČKI ZAVOD,
BEOGRAD, VOJVODE MIŠIĆA 17 ● TIRAŽ: 4.000 PRIMERAKA

TEORIJA FILMA

PRIREDIO
Dr DUSAN STOJANOVIC

NOLIT • BEOGRAD
1978

SADRŽAJ

Dr Dušan Stojanović: MISAO STARA SEDAM DECENIJA: FILM	11
--	----

Deo prvi

GENEZA I ODREĐENJE

RIČOTO KANUDO	
<i>Teorija sedam umetnosti</i> (s francuskog preveo Dušan Stojanović)	51
<i>Estetika filma</i> (s italijanskog preveo Srđan Musić)	54
HUGO MINSTERBERG	
<i>Svrha umetnosti</i> (s engleskog preveo Branko Vučićević)	64
LUJ DELIK	
<i>Fotogeničnost i mašta</i> (s francuskog prevela Gordana Velmar-Janković)	72
ELI FOR	
<i>Funkcija filma</i> (s francuskog prevela Aiša Frangeš)	78
<i>O kineplastici</i> (s francuskog prevela Aiša Frangeš)	78
<i>Mističnost filma</i> (s francuskog prevela Aiša Frangeš)	80
BELA BALAŽ	
<i>Filmska kultura</i> (s mađarskog prevela Sonja Perović)	84
LEON MUSINAK	
<i>Rađanje filma</i> (s francuskog prevela Snežana Lukić)	94
RUDOLF ARNHAJM	
<i>Film i stvarnost</i> (s engleskog preveo Dušan Stojanović)	100
ERVIN PANOFSKI	
<i>Stil i medijum filma</i> (s engleskog preveo Branko Vučićević)	117

ŽAN EPSTEN

- Inteligencija jednog mehanizma* (s francuskog prevela Svetlana Stojanović) 136

Deo drugi

MONTAŽA CARUJE

LJEV KULJEŠOV

- Montaža kao osnova filma* (s ruskog preveo Milorad Đuričić) 145

VSEVOLOD PUDOVKIN

- Filmski reditelj i filmski materijal* (s ruskog preveo Mitar Popović) 157
Filmski scenario (s ruskog preveo Mitar Popović) 164
Vreme u krupnom planu (s ruskog preveo Mitar Popović) 173

SERGEJ EJZENŠTEJN

- Montaža atrakcija* (s ruskog preveo Mitar Popović) 178
Izjava (s ruskog preveo Mitar Popović) 181
Četvrta dimenzija u filmu (s ruskog preveo Mitar Popović) 184
Razmišljanja nad kadrom (s ruskog preveo Mitar Popović) 199
Vertikalna montaža (s ruskog preveo Mitar Popović) 213

REJMOND SPOTISVUD

- O jednoj filmskoj gramatici* (s engleskog prevela Božena Kosanović) 239

ANDRE MALRO

- Nacrt za jednu psihologiju filma* (s francuskog prevela Gordana Velmar-Janković) 253

Deo treći

REALISTI, SANJALICE, VIZIONARI

FILIPO TOMAZO MARINETI

- Futuristički film* (s italijanskog preveo Srđan Musić) 267

DZIGA VERTOV

- Kinoki. Prevrat* (s ruskog preveo Milorad Đuričić) 272

HANS RIHTER

- Rđavo uvežbana duša* (s nemačkog preveo Borivoj Kaćura) 281

FERNAN LEŽE

- Novi realizam: predmet* (s engleskog preveo Branko Vučićević) 286
Povodom filma (s francuskog prevela Gordana Velmar-Janković) 288

ŽERMEN DILAK

- Estetička merila, prepreke, integralna kinegrafija* (s francuskog prevela Gordana Velmar-Janković) 292

ŽAN VIGO

- Dokumentovana tačka gledišta* (s francuskog prevela Tanja Kraus) 299

DŽON GRIRSON

- Prva načela dokumentarnog filma* (s engleskog prevela Gordana Velmar-Janković) 302

SLAVKO VORKAPIĆ

- Ka pravom filmu* (s engleskog preveo Vladimir Petrić) 310

ČEZARE CAVATINI

- Teze o neorealizmu* (s francuskog prevela Bosa Slijepčević) 318

DŽONAS MEKAS

- Nove oči* (s engleskog preveo Branko Vučićević) . . . 321

ŽAN-LUJ KOMOLI

- Na stranputici neposrednog filma* (s francuskog prevela Snežana Lukić) 326

Deo četvrti

MODERNA VREMENA

ANDRE BAZEN

- Ontologija fotografske slike* (s francuskog prevela Ivanka Pavlović) 339
Zabranjena montaža (s francuskog prevela Ivanka Pavlović) 345

ŽILBER KOEN-SEA

- Filmsko izlaganje* (s francuskog preveo Mihailo Vidaković) 355

ALEKSANDR ASTRİK

- Rađanje nove avangarde: kamera-nalivpero* (s francuskog prevela Svetlana Stojanović) 363

AMEDE EFR	
<i>Neorealizam i fenomenologija</i> (s francuskog preveo Borivoj Kaćura)	367
EDGAR MOREN	
<i>Film ili čovek iz mašte</i> (s francuskog prevela Aiša Fran-geš)	379
ZIGFRID KRAKAUER	
<i>Priroda filma</i> (s engleskog preveo Aleksandar Spasić) .	387
MAJA DEREN	
<i>Film: stvaralačko korišćenje stvarnosti</i> (s engleskog pre-veo Borivoj Kaćura)	398

Deo peti

ZNACI ILI STRUKTURE

ROLAN BART	
<i>Problem značenja u filmu</i> (s francuskog preveo Mihailo Vidaković)	417
<i>Filmske »traumatske celine«</i> (s francuskog prevela Sne-žana Lukić)	424
ŽAN MITRI	
<i>O jeziku bez znakova</i> (s francuskog prevela Gordana Velmar-Janković)	434
PJER PAOLO PAZOLINI	
<i>Rasprava o kadru-sekvenci ili film kao semiologija stvarnosti</i> (s francuskog preveo Nenad Novaković) . .	448
UMBERTO EKO	
<i>Kinematografski kod</i> (s italijanskog prevela Mirjana Drndarski)	460
ŽAN-PJER UDAR	
<i>Filmski šav</i> (s francuskog preveo Mihailo Vidaković) .	471
KRISTIJAN MEZ	
<i>Umnoženost kinematografskih kodova</i> (s francuskog prevela Gordana Velmar-Janković)	487
<i>Određivanje minimalnih jedinica i opšte proučavanje gramatike</i> (s francuskog prevela Gordana Velmar-Jan-ković)	497
<i>Strast opažanja</i> (s francuskog prevela Nada Popović)	512
NOEL BIRŠ	
<i>Propozicije</i> (s francuskog prevela Gordana Velmar-Jan-ković)	517
BIBLIOGRAFSKE BELEŠKE	549

PREDGOVOR

MISAO STARA SEDAM DECENIJA: FILM

Već sedamdeset godina jedna misao kruži kontinentima, uvlači se u tekstove proučavalaca umetnosti koji bi želeli da je zaobiđu, trijumfuje u svesti lakovernih koji poviču: »Umetnost!« na samu pojavu »živih slika«, muči snove umetničkih duša koji bi da se povere celuloidnoj traci. Šta je film? Šta znače te treperave slike koje toliko liče na život, koje se često uzdižu nad njim, koje umeju da ga obezvrede i iskrive, koje mogu da ga predodrede koliko i da mu se potčine? Da li je to poslednje ovaploćenje naše moći da sanjamo u budnom stanju, da svakodnevicu pretvaramo u snoviđenje, da maštamo o nadfantastičnim pričama i da vidimo sebe »u ogledalu zatvorenih očiju«, kako je govorio Žan-Pol Rihter (Jean-Paul Richter)? Da li je to slika naše podsvesti koja je bila osuđena da sačeka vek mašina da bi nam se ukazala u svojoj snolikoj, životolikoj odori? Da li je to naša savest pronašla puteve da otelovi na jednome mestu, u istom vremenu, sve ljudske radosti i patnje sa svih mesta i iz svih vremena za koja se zna u kosmosu? Da nije u pitanju samo optička varka koja iskorišćava slabosti naših očiju i mozga, podvala koju možemo da prozremo ako se oslobodimo iluzija da novo vreme mora da nosi i nove oblike? Da li je reč o tehničkoj igrački što je preživela svoju sudbinu proroka svemoćnog boga televizije, koji je došao da zada udarac milosti primitivnom pretku što se batrgao u svom kratkom životu sa toliko pretenzija i sa jedinim zadatkom da nagovesti ulazak božanstva u naše domove i u naša srca?

Sva ta pitanja lebde među nama već sedam decenija, i mi ih zaobilazimo, ili smo ih nesvesni, ili im poklanjamo

uzgrednu pažnju, ili dozvoljavamo da nas opsedaju kao bitne dileme naše egzistencije. A film postoji, film živi pored nas, film hoće nešto da nam kaže. I film će biti, kako jednom reče Leon Musinak (Léon Moussinac). Odgovori na pitanja stižu sedamdeset godina, iz usta proroka, iz pera pesnika, iz mašte stvaralaca. I iz tekstova teoretičara koji pišu iz oduševljenja, iz duboke potrebe da kažu ono što im izgleda da fenomen jeste ili zato što intenzivna misao nameće rešenja koja moraju da se iskažu.

A istina, poslednja i sveobuhvatna, istina o najčudesnijoj pojavi dvadesetog veka, izmiče. Čas izgleda da smo je dosegli, čas iznova saznajemo da postoje i drukčije perspektive razmišljanja. Kao i uvek kada je u igri čovekova misao. Nove generacije mislilaca nude nova rešenja, polazeći od starih ili ih zaboravljajući; pokušavaju da uspostave sinteze ili istražuju samo pojedine osobine medijuma. Neki, opet, koriste puteve drugih misaonih disciplina da bi stigli do pokretnih zvučnih slika.

Sve to zajedno čini obiman korpus koji je filmska misao, misao o filmu. Ili, kako su neki odlučili da ga zovu, filmska estetika. Ili filozofija sedme umetnosti. Ili, prosto, teorija filma.

I kako ljudski duh voli da sređuje, da pronalazi razlike i sličnosti, da svrstava sve što uzme u ruke, on sistematizuje i filmsku misao.

Evo jednog pokušaja takve sistematizacije.

Teorija kao naslućivanje

U početku je bilo samo više ili manje spretnih nagoveštaja.

Prve filmske teorije podudaraju se sa počecima filmske publicistike uopšte. A filmska publicistika početkom našeg veka bila je sasvim efemerna. Ako se izuzmu senzacionalistički novinski napisi o prvim projekcijama braće Limijer (Lumière) polovinom poslednje decenije prošlog stoleća ili o pokušajima sa zvučnim filmom na Svetskoj izložbi u Parizu 1900. godine, može da se kaže kako se o filmu tokom prve decenije njegovog postojanja nije ni pisalo. Filmska kritika, a sa njom i začeci teorijskog razmišljanja o novome medijumu, prema sadašnjim istoriografskim istraživanjima, prvi put se pojavljuju sredinom decenije kojom je otpočeo naš vek, a za priznavanje prvenstva na tom polju poslednjih godina se bore Francuska i Italija. Izgleda, bar ukoliko je o prirodi filma reč, da

Italija ima prednost. Peter del Monte je nedavno ukazao na postojanje jednog spisa pod naslovom »Tra le quinte del cinematografo« (»Među kulisama kinematografa«) u časopisu *La lettura* za oktobar 1906. godine, iz pera pisca i novinara Đustina Ferija (Giustino Ferri), u kojem se umetničke mogućnosti filma pripisuju mehaničko-registratorskim svojstvima kamere koja omogućava da se zabeleži vidljiva stvarnost. »Kinematografija je drama za oči i stoga treba da izbegava svaku psihološku složenost«, kaže Feri; ona operiše neposredno shvatljivim, pojednostavljenim sižeima, ekstremnom brzinom ponašanja, škrtošću mimike zahvaljujući kojoj se izbegava zbrka, preuveličavanjem malih gestova da bi im se podvukao značaj«. Ipak, to je nova umetnost, mada »sa najumerenijim estetskim ambicijama«, duboko povezana sa našom epohom, »jer se naši savremenici zadovoljavaju samo onim što je brzo i ekonomično«. A takvom je čini beleženje dramatisovanog prizora pred kamerom. Film, u ovoj ranoj viziji svoje umetničke sudbine, ne crpe kreativnost iz specifičnih osobina kamere, ili montaže, ili bilo koje druge svoje tehničke mogućnosti, nego iz registrovanja stilizovane pantomimske predstave. On je ekstenzija pozorišta, u odnosu na koje je — ponudiće nam Feri jednu metaforu — »kao bar u odnosu na staromodnu kafanu«; ni kafana ni bar ne rizikuju da izgube usled konkurencije. I ovaj bojažljivi nagoveštaj umetničkih mogućnosti filma nailazio je na poricanje: italijanskim intelektualcima onog vremena izgledalo je kao svetogrđe nazivati imenom umetnosti prostačku zabavu namenjenu nedeljnim izlascima nižih društvenih slojeva. Iako je Đovani Papini (Giovanni Papini) u maju 1907. godine u torinskim novinama *La stampa* objavio pretenciozni tekst »La filosofia del cinematografo« (»Filozofija kinematografa«), u kojem je naslutio da film »oseća granice naše ljudske situacije« i da spada u bit savremene egzistencije, jer »osećanje za kretanje i prolaznost zemaljskog života«, koje daje neprekidni tok snimaka na ekranu, simbolizuje »nezadrživu sudbinu stvari predodređenih da iščeznu« i manifestuje karakterističnu »tendenciju za ekonomičnošću«, usredsređujući čitavo postojanje na čulo vida, na taj medijum se i dalje gledalo kao na rđavu kopiju pozorišta nedostojnu pažnje. Budućnost filma neće biti umetnička, jer je umetnost individualnost, a film je mašina, odgovara Domeniko Tumijati (Domenico Tumiatì) na jedno pitanje u anketi lista *Il nuovo giornale*; nazivati ga imenom što pripada muzama je besmisleno zato što kinematograf »neumoljivo žrtvuje umetnost čuta-

nju mašine«, kako je u istoj anketi objasnio Saverio Procida (Saverio Procida). Ređaju se tako slične misli sve do protesta plemića Otona Šancera (Ottone Shanzer) u kojem se dostojanstveno kaže: »*La domanda che mi si rivolge /.../ mi offende non poco. Signor Direttore, sono un gentiluomo!*« U Francuskoj, gde je 1907. godine svetlost dana ugledalo nekoliko tekstova, među kojima i rani spisi Ričota Kanuda (Ricciotto Canudo), začeci filmske kritike nastaju u krilu pokreta zvanog *film d'art*, koji je postavio sebi za cilj da na ekran prenosi istorijske i literarne drame u duhu klasičnog pozorišta. Tako će krajem novembra 1908. godine Adolf Brison (Adolphe Brisson), pozorišni kritičar pariskog lista *Le temps*, objaviti prikaz filma *L'assassinat du Duc de Guise (Ubistvo vojvode od Giza)* koji neće biti puko prepričavanje zapleta, na šta se najčešće svodilo ono što se nazivalo filmskom kritikom u to doba, nego pokušaj da se primeni jedan estetski kriterijum. Brison će tvrditi da je film, za razliku od reči, koja je apstraktno razmišljanje što isključuje zgusnutu strast, prisustvo u »samom konkretnom«: likovi moraju da delaju jasno, da se liše svega veštačkog, da se svedu na suštinu. »I upravo taj posao prečišćavanja je posao umetnički«, reći će Brison. »Čim se priroda pojednostavi naporom što proističe iz ljudskog rada, pojavljuje se stil. Glumac koji pozira za kinematograf /.../ stilizuje uzdržanom harmonijom stavova, istinitim izrazom lica, postupcima ličnosti koju otelovljava. U govornom pozorištu detalji dijaloga i različitost intonacija nastupaju umesto preciznosti gesta. Ovde gest, koji se sasvim ogoljuje, mora da bude istinit«. Kinematograf se odriče svake azbuke, pa i one kojom raspolaze pantomima, jer je njegov domet sam život. »Osetiti, probrati i učvrstiti žive forme, istovremeno ih stilizujući, i neuhvatljive njihove vidove, /.../ dati atmosferu i sredinu« — to je zadatak i oruđe filma. »Ništa ne može da se uporedi sa saznanjem koje nam omogućava ljudski vid«, naglašava francuski kritičar, dodirujući tako nekoliko opštih, ali središnjih pitanja za estetičko razmišljanje o medijumu. Na kraju, pošto je naglasio da posle čas i po projekcije (ne samo filma o kojem je pisao, jer je ovaj bio znatno kraći, nego čitavog programa, sastavljenog od nekoliko »komada«) čovek dobije želju da čuje ljudski glas, Brison zaključuje: »I ovo dokazuje da film nije konkurent pozorištu: on čini da se pozorišta zaželimo, on stvara nostalgiju za pozorištem. /.../ Prosto čovek oseti potrebu da uzvikne: 'Ama recite nešto!'«

Geneza i određenje

Ali tek sa Ričotom Kanudom rodiće se prava filmska teorija i kritika. Kao što smo rekli, prve radove Kanudo je bio objavio još 1907. godine, u vreme kada je kinematograf bio u vlasti »primitivaca«, godinu dana pre nego što se objavio *film d'art*, sedam godina pre prvog Čaplina (Chaplin) i skoro čitavu deceniju pre Grifitove (Griffith) *Netrpeljivosti (Intolerance)*. U 1911. godini već su ga smatrali profesionalnim teoretičarem medijuma. Izmislio je termin po kojem je film sedma umetnost (pisao ga je najčešće velikim početnim slovom!), pobrojao je i pokušao da sistematizuje i ostalih šest po hijerarhijskom principu. Sve umetnosti potiču od dve prvođene — arhitekture i muzike — a definitivno se ovaploćuju u filmu. Kanudo staje na čelo duge kolone umetnika i teoretičara koji će u dvadesetim godinama, pa i kasnije, gledati na film kao na sintezu posredstvom koje druge umetnosti ostvaruju svoje ciljeve. Ali daleko od toga da bude samo sinteza, kinematograf će Kanudu otkriti mnoge specifičnosti: iz imitacije stvarnosti, uprkos lepim fotografijama i melodramskim pričama koje su dominirale proizvodnjom u ono vreme, film postoji zato da predstavi nematerijalno i da sugeriše emocije, a ne da saopštava činjenice. Iza privida stvari leži njihov duboki smisao koji čeka da se otkrije, i Kanudo će ustvrditi da »fotogeničnost«, neotuđivo svojstvo bića i predmeta da ispolje istinsko lice posredstvom filmske slike, na kojem će Luj Delik (Louis Delluc) kasnije graditi svoje teorije, predstavlja materiju koju film obrađuje kako bi ostvario »savršeni i potpuni prikaz duše i tela«. Sposobnost filma da pronikne u najskrivenije kuteve egzistencije čini ga idealnim sredstvom za otkrivanje intuitivnog i podsvesnoga: naš će teoretičar biti prvi iz plejade mislilaca koji će filmu dodeliti jedan bezmalo nadrealistički zadatak. Neophodno je da se odbace naslage tradicije, kulture i svesti da bi se čista srca i uma prišlo materiji života. Kao i toliki kasniji francuski kritičari, i Kanudo je svoje nade upravljao prema vitalnom američkom filmu. Holivud će biti ideal zato što ne pati od vekovnih opterećenja, što je »čist i slobodan da uči i traži«, što pripada onom ničeovskom »trećem stadijumu života«, stanju nevinosti deteta koje ne mora — kao što to moramo mi, odrasli Evropljani — da zaboravlja. Mnogo od onoga što danas smatramo savremenim postulatima filmskog izražavanja Kanudo je već bio otkrio: univerzalni karakter filmskog jezika, suvišnost tradicionalne

naracije, dinamička svojstva vidljivog sveta, a iznad svega transcendentnu lepotu koja se krije iza varljivih fizičkih aspekata svakodnevnoga.

U isto vreme — u vreme prvoga svetskog rata — pojaviće se u Americi jedan autor na koga će se kasnije često zaboravljati. Hugo Minsterberg (Hugo Münsterberg), nemački psiholog koji je na poziv prijatelja radio kao profesor u Sjedinjenim Državama, prethodnik i nagovestilac Rudolfa Arnhajma (Rudolf Arnheim), prvi će postaviti proučavanje filmskog izraza na naučnu bazu, pozivajući se na tek stasalu psihologiju geštalta, koju je Maks Verthajmer (Max Wertheimer) nedavno bio inicirao u njegovoj otadžbini. Filmska slika se razlikuje od stvarnosti i na toj razlici počivaju njena snaga i njene izražajne mogućnosti. Njom ne vladaju zakoni stvarnog prostora i vremena, pa ono što vidimo na ekranu liči na stvarnost, ali se i bitno od nje razlikuje. »Dubina i pokret podjednako nam dolaze iz sveta pokretne slike ne kao gole činjenice, već kao mešavina činjenica i simbola. Prisutne su, a ipak nisu u stvarima«. Mentalnim aktom pažnje upravlja krupni plan; gledalac je postavljen na milost i nemilost jednoj volji koja mu pruža sliku sveta što nije njegova, kakvu ranije nije poznao. »Izgleda kao da je stvarnost izgubila svoje kontinuirane veze i oblikovala se po zahtevima naše duše. /.../ Fotodrama nam priča ljudsku istoriju prevazilazeći oblike spoljnjeg sveta, naime: prostor, vreme i uzročnost, i prilagođava događaje oblicima unutrašnjeg sveta, naime: pažnji, memoriji, imaginaciji i osećanju«. Savršeno jedinstvo zapleta i slikovnog privida izoluje gledaoca od okoline i prilagođava ga slobodnoj igri duhovnih iskustava, obukavši odoru naše sopstvene svesti. »Duh trijumfuje nad materijom, a slike se odvijaju sa lakoćom muzičkih tonova. To je uzvišeno uživanje koje ne može da nam podari nijedna druga umetnost«. Tako će nemački psiholog i američki profesor preteći mnoge kasnije mislioce: Arnhajma, koji će takođe odlučujući značaj dati razlikama između filmske slike i utiska stvarnog sveta, Belu Balaža (Béla Balázs), koji će naglašavati transcendentni karakter krupnog plana, i Pudovkina (Пудовкин), koji će mnogo razmišljati o okolnosti da »reditelj vodi gledaočevu pažnju«, diktirajući mu šta će i kako u kojem trenutku gledati na ekranu.

Drugi značajni francuski teoretičar ove početne epohe, koju nazivamo epohom vizualizma — zbog naglašavanja značaja fotogeničnosti vizuelnoga — ili »mirakulizma« — kako ju je nazvao Gvido Aristarko (Guido Aristarco), zbog shvatanja da je filmska slika »otkrovenje« neslućenih vidova

stvarnosti — bio je Luj Delik. Još jedan koji je pisao o fotogeničnosti, o duhu iza slike spoljnog sveta, o prvenstvu američkog filma. On je otišao korak dalje od pret hodnika, kome će prepustiti slavu inicijatora i osnivača. Ako je otkriće pre svega stvar intuicije, onda je Delik analitičar i sistematizator. Sve što je Kanudo u nadahnuću naslutio, Delik je nadahnuto objašnjavao i razrađivao. Tako se Italijanov vizualizam — »atmosfera i dramatičnost, psihologija i ono što se kaže i nagoveštava slikama /.../ kroz intimni spoj stanja duše i unutrašnjih osećanja« — u Francuzca ovaplotio u vidu četiri teorijska elementa. Svakako je važan bio prvi, dekor, pod čim se podrazumevala ne samo scenografija, nego i filmsko uobličenje ambijenta, kadri ranje, planovi i perspektiva. Manje je zanimljiv drugi, osvetljenje, a nije naročito značajan ni treći (ili, da ostane mo verni piščevom redosledu, četvrti), maska, pod čim je Delik podrazumevao ljudsko biće, glumca. Ali poslednji elemenat toga rudimentarnog rečnika filmskog jezika koji se tek rađao u svesti, kadencia (Delikov naziv za montažni ritam), bio je od presudnog značaja: otvarao je vidike nepoznatoga. »Mogućnost smenjivanja različitih slika, /.../ dovođenje u vezu i sukobljavanje sadašnjeg i prošloga, stvarnosti i sna, među najsugestivnijim je sredstvima fotogenične umetnosti«. Kanudova ideja o »stanju duše« iza viđene stvarnosti dobila je teorijske koordinate. Ona nije više naslućivanje, nego stvarnost iz koje će se javiti Žermen Dilak (Germaine Dulac), Leon Musinak, Eli For (Elie Faure).

Eli For je prvi priznati estetičar koji će svratiti pažnju na novorođenu umetnost ekrana. Snagom vizionara koji zna o čemu govori, For će bez kompleksa pripojiti film porodici umetnosti. U njoj će ovaj biti najmlađi brat koji je nasledio najbolje osobine starijih. Kao igra, film treba da »čudesnim sredstvima ritma, dostupnog i vidu i sluhu, poveže likovnu umetnost sa muzikom i da tri dimenzije prostora u neprestanom kretanju uključi u trajanje«. Kao pozorište, on je »kolektivni spektakl u kojem je glumac posrednik«. Kao slikarstvo, »neiscrpni je otkrivalac novih prelaza, novih arabeski, novih harmonija između tonova i valera, svetlosti i senki, oblika i kretanja, volje i njenih gestova, duha i njegovih otelotvorenja«. Kao muzika, »obeležava prelaz od svešču preopterećenog pojedinca do nesvesnog stanja mnoštva, spremnog da usvoji nove jednostužne ritmove: stalna opojnost čula u neuhvatljivim, iako veoma preciznim matematičkim okvirima«. Najzad, kao sama graditeljska umetnost — koja mu je najbliža, bu-

dući da on i nije drugo do »arhitektura u pokretu« — film predstavlja »maksimum opipljivosti, ali samo približno tačnih geometrijskih odnosa«. Anoniman kao hram, on miri vreme i prostor; »još bolje, vreme, njegovom pomoću, postaje dimenzija prostora«. »Želeo bih da film, u svom jedinstvu koje se tek rađa, dovede u sklad sve ove paradoksalne odnose.« Najzad, ta umetnost, uprkos svemu što se reklo, nije ni igra, ni muzika, ni slikarstvo, ni arhitektura, pa ni fotografija. »Jednostavno — to je film.« Evo nas na tragu budućih ideja jednog Žana Epstena (Jean Epstein), grandiozne osmoze koja nagoveštava viziju novog sveta, saznanje budućnosti, neslućene senzibilitete. U veličanstvenom zamahu sveopšteg kretanja, izvan kojeg nema univerzalnih zakona, film će ne samo ujediniti mogućnosti drugih izražajnih oblika, nego i postati biološka, psihološka, društvena i etička apoteoza našeg vremena. Kada »kinemimičara« zameni »kineplastičar«, kako je For voleo da kaže, film će se uključiti u velike kolektivne ritmove što dominiraju ovim vekom. Ostvariće se predviđanja o »strogom paralelizmu i nužnoj saglasnosti« između kolektivnih pojava naučnog i umetničkog reda kakva je, između ostalih, film, i kolektivnih fenomena predstavljenih »sindikalizmom, komunizmom, standardizacijom i dominiranjem trustova« na ekonomskom polju. Reklo bi se da je film ovaploćenje vekovima snevanog duhovnog jedinstva, izgubljenog u renesansi; nova, moćna religija; kolektivni zanos što toliko nedostaje jednoj rastrzanoj epohi. Film je veličanstvena sinteza: sinteza umetnosti, sinteza društvenih pokreta, sinteza osećanja naroda, sinteza duha. Između naslućivanja Ričota Kanuda, logičkih rezonovanja Luja Delika, zanošenja pokretom Dilakove i filozofske metafizike Epstena, i sam For kao da je sinteza sasvim izuzetne vrste.

Zanosi vizualizma neće opasti, samo će dobiti konkretniju intonaciju u opusu Leona Musinaka, koji je postavljao patetičnu dilemu: ritam ili smrt. Sve u filmu je, po njemu, ritam — spoljašnji, što ga grade kadrovi u vremensko-prostornoj igri smenjivanja, i unutrašnji, koji nalazimo u samom okviru slika. Pulsacije sveta su pulsacije čoveka, a ritam je njegova duhovna potreba. Zato je *cinéma cinématographique* »moralno otkrovenje«, »druga strana stvari«, »jedinstvo čovečanstva«. Taj »trostruki opasni skok u prostoru /.../ između dva udara doboša« daće »danak u krvi za drukčiji život« u viziji komunista-vizualista Musinaka. »Autentična orkestracija slika i ritmova« postaje oruđe borbe, oruđe duha, »pre umetnosti — čudol!«.

»Vrhunac ljudske slobode« kao »matematički odnos brojeva«, »nova etapa civilizacije« koja je zasad samo žrtva kapitalističkog sistema, »stanje najviše egzaltacije« i »narodna umetnost — ili je neće biti«. *Le cinéma sera!*, uzvikivao je Musinak na najvrelijoj tački svoga revolucionarnog entuzijazma.

Pre nego što egzaltacija ranih vizualista usahne, upoznaćemo i Emila Vijermoza (Emile Vuillermoz), i Renea Švoba (René Schwob), i Albera Valantena (Albert Valentin), i Renea Alandija (René Allendy), i Andrea Levensona (André Livinson), i mnoge druge, a ponajviše čoveka koji predstavlja krunu vizualističkog mišljenja i kraj čitave jedne epohe filmske teorije — Žana Epstena.

Ako o Epstenu sudimo na osnovu njegovih ranih spisa, prvi utisak daje nam pravo da pomislimo kako on razmišljanjima o novoj umetnosti nije dao ništa što bi prevazilazilo značaj otkrića Delika, Dilakove ili Musinaka. Slično Eliju Foru, i Epsten se divi slici pupoljka koji se, usporeno snimljen, u projekciji naglo razvija u ružu ili konjanika što na ekranu lebdi nad preponom duže nego što je to naša mašta ikada zamišljala. Kao da je čitava generacija »vizualista« bila osuđena da se vrti u istom krugu ideja i opsesija: filmska slika je amalgam stvarnosti i sna, ona će nas jednom za svagda odvesti ispunjenju Umetnosti, ona je fotogeničnost i ritam, sinteza fizičkog i duhovnoga. A ipak, dok su prethodnici udarali temelje jedne teorije, Epsten je film shvatao kao funkciju, a njegovo proučavanje kao filozofsku spekulaciju. Kinematograf nije sam sebi cilj, još manje je samo estetski izraz ljudske duše. On je sredstvo svekolike intelektualne revolucije. Prvi korak u definitivnom buđenju svesti o svetu koji nas okružuje. Najviša stepenica na poslednjem uspinjanju ka istini koju su toliki umovi nagovestili, a nisu mogli da je dokažu u svoj njenoj empirijskoj uverljivosti. Svedok relativnosti znanja o životu i kosmosu, kinematograf je došao da nas razuveri u jednosmernost vremenskog toka, u kontinuiranu egzistenciju prostora, u trajnost čulnih iskustava. Tajne dimenzije života nisu samo poetske i metafizičke, već i naučne i filozofske. Zato, ako se u Epstena ponovo sreće misao da film skida velove sa skrivenih aspekata ljudskog bića i prirode, ona za njega neće biti zaključak, nego polazna tačka. »Inteligentni mehanizam«, reći će mislilac, još jednom postavlja pred pojedinca večito pitanje: *ko sam ja? kakva je moja prava priroda?* I poništiće se očiglednost postojanja, onog: »Mislim, dakle jesam«, kada mu se doda: *ali ne mislim da sam onaj koji*

stvarno jesam, jer stvarno jesam tek onakav kakvog me kinematograf otkriva. Posledice su neslućene i neizmerne. Kada čovek prvi put ugleda sebe i svet na ekranu, on se oseti prevaren, izdan, obeshrabren. Krupni plan mu prikazuje mikrokosmos kao ravnopravni vid egzistencije, a ubrzano i usporeno snimanje nude mu uvid u neočekivanu radost života. Iz diskontinuiteta dvadeset četiri sličice u sekundu rađa se savršeni kontinuitet prirode; iz životne iluzije kakvu poznajemo po iskustvu niče dimenzija bržeg ili sporijeg vremena. Kao bića sa neke druge planete, čije su vremenske koordinate nespojive sa našim, počinjemo novim očima da gledamo drevni svet oko sebe. A kada traka poteče kroz projekcioni aparat obrnutim smerom, ukazuje nam se najviše otkrovenje: vreme napušta svoj uhodani tok »od početka ka kraju«, od uzroka posledici — i evo gde se sopstvenim očima uveravamo da plamen proističe iz dima koji je pre njega postojao, opalo lišće uzleće na drvo i od žutog postaje zeleno, a čovek prvo prolazi kroz starost pa se tek onda rađa. Ta »neverovatna preobražajnost vremena«, taj »slučajni determinizam i determinisani slučaj«, ta mehanička logika koja materijalne stvari pretvara u duh a najspirituelnijim fenomenima vraća fizičko poreklo, to je nova vizija sveta iz kojeg je nestalo svega stalnog, utvrđenog i saznanog: poprište bezbrojnih »irealizama i čuda«. To je, reći će Epsten, carstvo Njegovog Veličanstva Đavola, neprekidnim rušenjem krunisanog pobjednika nad Bogom-čuvarom okamenjenih »većitih vrednosti« što nam ih kinematograf definitivno razgoličuje kao grandioznu zabludu čovečanstva.

Sa ovom je metafizikom kinematografa niz reku istorije otplovio poslednji brod vizualizma i sa njim velika epoha neobuzdanog oduševljenja filmom. Na red dolaze mislioci drukčijeg daha. Oni su uporedo, ali u senci vizualističkih oduševljenika, živeli u tim istim dvadesetim godinama. Najstariji je među njima bio Mađar Bela Balaž.

Balaž je jedan iz »klasične četvorke«: Balaž, Pudovkin, Ejzenštejn (Эйзенштейн), Arnhajm. Neki ih nazivaju sistematizatorima, jer su svodili svoja i tuđa saznanja o filmu u sisteme. Balaž je to zaista bio. Verovao je da »specifično« u filmu može da se razloži na tehničke sastojke, pa je ove svrstao u tri velike grupe. Tako se uobličila misao o autonomnim »izražajnim sredstvima« filma: promenljivoj tački snimanja, različitom odstojanju kamere od zbivanja (tu je naročito odskakao krupni plan) i montaži. Ova poslednja mu je izgledala toliko značajna da je

i zvuk podvodio pod njena načela. Kao i njegovi ruski prijatelji — u proučavanju zvuka i prethodnici — nalazio je smisao zvučnog filma u suprotstavljanju »linije vizuelnog prikaza« zvučnoj partituri. Od njih proklamovani »kontrapunkt zvuka i slike« našao je u Balažu vatrenog pobornika. Na prvi pogled, Balaž i pripada pokretu koji će postati poznat pod imenom »sovjetska montažna škola«. Teško je poreći da sličnost, čak podudarnost, postoji. Ali ona je najčešće spoljna, mada ne i slučajna. Dok su Rusi držali da je filmski kadar samo komad stvarnosti mehanički presađen na emulziju filmske trake, sirovi materijal koji svoje smisaono siromaštvo stidljivo krije pod plaštom sličnosti sa prirodom, Balaž će proglasiti da već sama »mehanički odražena« slika sveta ima svojstva estetske tvorevine. Kadar nije samo odraz, nego i izraz. Iako je funkcija montaže da iz njega izvuče maksimum asocijativnih mogućnosti i da ga pretvori u svojevrсни diskurzivni svet, on i sam ume mnogo da kaže, i to jednom izražajnošću koju ni sam Sergej Ejzenštejn nije bio spreman da razume, mada je bio najlucidniji »među svojim«. Teorija »čiste vizibilnosti« tražila je svoj danak, a Balaž je bio suviše samonikli mislilac da bi joj ga otplatio tek odavanjem priznanja dinamičkim i simboličkim vrednostima što leže u spojevima kadrova. Za Mađara je film bio više od toga. »Čovečanstvo se uči lepom i velikom jeziku mimike i gestova /.../. Čovek ponovo postaje vidljiv«, poučavao je on. Bilo je u tom oduševljavanju slikom samom za sebe nečeg od vizualističke zanesenosti latentnom irealnošću realnoga na ekranu. Balaž je i nehotice prebacio most sa žala francuskog »mirakulizma« na strmu obalu ruske »filmske dijalektike«. Ako je i bio brat Pudovkinov, nećak je bio Žana Epstena. Sigurno je da mu je francuski zanesenjak ne jednom pozavideo na onoj nadahnutoj apotezi krupnom planu, koji će se i Balažu učiniti alfom i omegom »specifičnih sredstava ekrana«. Epstenov »monolog jednoga jedinog lica«, kako je on karakterisao krupni plan, uzrašće u Balažovim knjigama do čuda mikrofizionomije, do »vizualizovanog i oformljenog duha«, do »pokretnog izraza dubokih muzičkih doživljaja«. U krupnom planu vidimo »ne nešto, jer to ne bismo mogli da pokažemo. Ali vidimo da nešto ne vidimo. /.../ Pojavilo se ‚nevidljivo lice‘«. Umesto stvarnosti, istina jedne nove dimenzije koja nije od prostora i od vremena, dimenzije fizionomije. Ne zaboravljajući ni druge »balažovske« ideje, u prvom redu toliko zloupotrebljavanu misao o identifikaciji gledaoca sa ličnostima i zbivanjima na filmskom

platnu kao psihološkoj pretpostavci nove umetnosti, naglasimo da je teoretičar Bela Balaz sigurno ostavio najdubljeg traga u svima onima koje je ikada zagolicao čudni mehanizam pokretnih senki na belom ekranu.

Rudolfu Arnhajmu, nemačkom psihologu i teoretičaru vizuelnih umetnosti, možemo da pripišemo ne jedno originalno otkriće u oblasti filmske misli. Za Minsterberga nije znao, budući da je tog preteču otkrilo tek najnovije vreme. Tražeći objašnjenje za činjenicu da pomoću sprava za mehaničku registraciju i reprodukciju stvarnosti kakva je fotografska kamera što razlaže pokret na faze i projektor koji sintetizuje te faze u celinu živog kretanja na ekranu mogu da se ostvaruju umetnički rezultati, Arnhajm se obratio onom savremenom naučnom pristupu koji se naziva psihologijom forme. Otkrio je da filmska kamera ima jednu osobinu sličnu svojstvu čovekovoga perceptivnog aparata: da automatski uobličava haotične čulne nadražaje u svedene i pojednostavljene sistemske celine i da ih tako čini pristupačnim saznanju. Prema Arnhajmu, to svođenje, u stvari ograničavanje beskrajnog okeana stvarnih pojava, nosi u sebi i mogućnosti dubljeg sagledavanja te iste stvarnosti. Baš kao što su naslućivali svi redom, od Kanuda do Pudovkina, film ne stvara potpunu iluziju života, ali isečke koje je u stanju da predstavi čini mnogo snažnijim nego što izgledaju kada ih oko, prepušteno samo sebi, sagleda u haosu drugih nadražaja što se sa njima prepliću. Bez naučnog objašnjenja ovo bi tvrđenje ostalo puka varijacija Delikove misli o »nadstvarnosti filmske stvarnosti«, Epsteinove teze o preobražavanju fizičkih zakona putem filma ili Vertovljevog (Вертoв) »kino-oka« što vidi čoveka savršenijeg od pravog čoveka. Ali Arnhajm se nije zadovoljavao intuicijom; on je dao egzaktno objašnjenje. Izražajne mogućnosti filma proizilaze iz njegove sposobnosti da redukuje vidljive aspekte stvarnosti; ova redukcija sama po sebi predstavlja preobražaj, a preobražena slika stvarnosti nosi u svojim ograničenjima moć nagoveštaja, aluzije, elipse, simbola. »Sredstva ograničavanja« filma u odnosu na stvarnost istovremeno su i »sredstva uobličavanja« autorove vizije te stvarnosti. Tako je jedinstvena tehnika preslikavanja objektivnoga, zahvaljujući svojim strukturalnim svojstvima, u isto vreme i tehnika za otelotvorenje subjektivne slike sveta. Filmsko sagledavanje uspostavlja distancu prema predmetima koje na prvi pogled verno kopira: udaljavajući se od stvarnosti, ono se približava estetici. U ta »sredstva uobličavanja«

spadaju, pre svega, okvir slike i udaljenost kamere od predmeta koji se snima, što dozvoljava selekciju »parčića života« i njihovo naglašavanje u određenom kontekstu. Zatim, ne manje značajno, tu je i svođenje trodimenzionalnog sveta na ravnu površinu, što omogućava značenja proizišla iz apsolutizovanih razlika u perspektivnim odnosima, iz pretvaranja tih razlika u metaforične elemente suprotstavljene njihovim stvarnim dimenzijama i značenjima koja se na te dimenzije nadovezuju. Fotografsko svođenje boje na crno-belu lestvicu, na sistem osvetljenja, nameće organizaciji zakone drukčije od onih po kojima se kolorističke vrednosti raspoređuju u svakodnevnom opažaju. Odsustvo nevizuelnoga čulnog iskustva znači nužnost da se nevizuelni čulni oblici zamene vizuelnim, da se dejstvo vidljivih elemenata pojača tako da sugestijama na multisenzornom planu nadoknadi taj nedostatak. Najzad, tu spada i odsustvo vremensko-prostornog kontinuiteta, mogućnost da se slika stvarnosti secka i da se od tih odsečaka gradi imaginarni svet koji živi po zakonitostima jednog diskontinuiteta što se predstavlja kao psihološki kontinuitet. Montaža u Arnhajma, za razliku od Rusa, postaje samo jedna od izražajnih mogućnosti, a ne i »estetička osnova« filma, kako je verovao Pudovkin. Sve u svemu, tehnički nedostaci omogućavaju izraz. Dosledno tome, tehničko usavršavanje filma u smislu sve većeg približavanja potpunoj iluziji stvarnosti osiromašuje umetničke mogućnosti medijuma. Zato se nemački teoretičar izjašnjavao protiv treće dimenzije, boje i zvuka na ekranu. Zvučni film je za Arnhajma jedna »hermafrodijska umetnost« što živi od otpadaka bogatoga nemog jezika koji je težnja za tehničkim napretkom potisnula u stranu. Arnhajmov esej »Novi Laokoon: umetničke sinteze i govorni film« iz 1937. godine je najžešća osuda zvučnog filma koja je ikada bila izrečena.

Bilo je vreme da se pojavi mislilac koji će dati odgovor i na novonastale probleme sa zvukom. Ejzenštejn i Pudovkin su, kao što ćemo videti, verovali da zvučni film ne može da opstane ako napusti načela montaže, tog temelja razvijenoga nemog filma, pa su spasenje videli u »kontrapunktu zvuka i slike«. Mnogi drugi, među kojima i Englez Pol Rota (Paul Rotha), smatrali su da je dovoljno da filmsku radnju prate muzika i šumovi, jer je dijalog opterećuje, usporava i vraća pozorištu. U takvoj atmosferi javiće se Ervin Panofski (Erwin Panofsky), proučavalac likovnih umetnosti, da bi 1934. godine saopštio misao o

saizražljivosti slikovnih i zvučnih formi. Otvoriće se putevi drukčijih pristupa novom obrazu sedme umetnosti, koji će dovesti Rejmonda Spotisvuda (Raymond Spottiswoode), Andrea Malroa (André Malraux) i druge rane teoretičare zvučnog filma.

Montaža caruje

Ali vratimo se desetak godina unatrag, u jednu drugu geografsku oblast. U vreme najbučnijih oduševljenja filmom u Francuskoj, u vreme prvih spekulacija Bele Balaža, u epohi najvećih dostignuća nemog filma, rađala se drukčija teorijska orijentacija u Sovjetskom Savezu. Samonikla, bez tradicija i kulturnih veza sa »filmski svesnim« nacijama zapadne Evrope, oslonjena na američke filmove još iz epohe Grifitovog uspona i na sopstvene pokušaje u krilu nastajućega novog društva, uobličavala se na briljantan način »sovjetska montažna škola«. Kao što joj i ime govori, ona će propagirati ideju da je u filmu osnovna montaža, povezivanje kadrova. Inicijativu je dao vrsni eksperimentator Ljev Vladimirovič Kulješov (Лев Вадимирович Кулешов). Početkom dvadesetih godina on će formulisati konstruktivistički princip: dejstvo filmskog iskaza počiva na načinu njegove izgradnje; kako rasporedimo kadrove takav ćemo efekat dobiti. Smisao se rađa iz veze među kadrovima, koji pojedinačno moraju da budu krajnje pojednostavljeni, kratki i puni dinamike. Snimci ljudskog lica i tanjira sa supom u gledaočevoj svesti povezaće se u osećaj gladi, a što je još zanimljivije, gledalac će taj osećaj pripisati glumcu čije je lice video na ekranu. U montažnom spoju, dva snimka stvaraju značenje koje nijedan od njih sam nije sadržao: smisao proističe iz odnosa. U skladu sa tim otkrićima, uzvikivaće eksperimentator Dziga Vertov: pomoću montaže napraviću novog, savršenog čoveka — uzeću od jednoga ruke, od drugoga noge, od trećega lice...

U Vsevoloda Pudovkina sve je sasvim obično, jednostavno, krajnje jasno (ovu reč je bio podigao na stupanj postulata). Pristupimo li nekom od njegovih teorijskih radova, činiće nam se da je pred nama udžbenik. Toliko su osnovna, toliko su nam već ušla u krv, toliko su prirodna filmu saznanja koja nam on nudi. Nema tu nikakvog filozofiranja, nikakve apstrakcije. Samo na izgled osrednjački sudovi o tome kako misao može čitko da se saopšti pomoću pokretnih slika. Sve što nam je Pudovkin rekao

svodi se na nekoliko normativa. *Knjiga snimanja*: stvaralac ima jasnu vizuelnu ideju, pa snimanju pristupa sa preciznim planom, »gvozdenom knjigom snimanja«; ništa se ne prepušta slučajnosti, čak ni dužina kadra. *Plastični materijal*: reditelj kamerom izdvaja iz stvarnosti njene najupečatljivije vidove; zahvaljujući toj selekciji kadrovi postaju jasni i izraziti nosioci njegovih stavova prema toj stvarnosti; tako se ljudsko življenje u društvu u svojoj ekranskoj otelovljenosti obogaćuje naročitim smislom — film nije identičan sa životom, samo mu je sličan. *Montaža*: kamera ne preobražava stvarnost, ona je prosto registruje, uveličavajući je pri tom; kadar je sirovi materijal; tek montaža idealno upravlja gledaočevom pažnjom, jer kamerom »iseckanu« stvarnost prekraja u novi realitet sa sopstvenim vremenskim i prostornim zakonitostima; kamera odabira kao »pažljivi posmatrač«, a montaža sintetizuje: stvaralac određuje gledaočevu svest. *Zvuk*: u stvarnosti postoje dva ritma — ritam stvarnog sveta i ritam po kojem čovek taj svet opaža; ritam utisaka menja se sa buđenjem i zamiranjem osećanja; zvučni film ta dva ritma dovodi u saglasnost tako što u slici zadržava ritam sveta, a u zvuku sledi promenljivi otkucaj subjektivnih doživljaja i obratno. *Gluma*: film otvara mogućnost jednoga višeg oblika glumačke umetnosti, jer rešava protivrečnosti pozorišne glume time što se: 1) istovremeno prikazuje u hiljadama sala, pred milionskom publikom, sa uvek istom vrednošću interpretacije (kvantitet), 2) glumac približava gledaocu u tolikoj meri da ne mora da se »impotira« do neprirodnosti (kvantitet prema kvalitetu), 3) munjevito skače kroz prostor i vreme i tako kompleksnije prikazuje stvarnost što okružuje čoveka, pa i samog čoveka, nego što to može teatar (kvalitet). Sve u svemu — elementarno, naivno i zastarelo. Pola pozajmljeng od Kulješova, a pola prepisano iz prakse onog vremena. Pa ipak, i danas, postavite li odgovarajuća pitanja jednom Hičkoku (Hitchcock), on će vam ispričati manje ili više iste stvari. Na drugima je da naprave velike misaone sinteze, da razmišljaju o prirodi medijuma, o njegovoj ontologiji, o estetici. Vsevolod Pudovkin je znao šta leži u jezgru.

A onda je stupio na scenu najznačajniji teoretičar umetnosti ekrana: Sergej Mihailovič Ejzenštejn. Taj je plodni mislilac shvatao svoj medijum — jer bio je i jedan od najvećih umetnika vremena — kao sveobuhvatni sukob. Film je univerzalni jezik u čijoj osnovi leži načelo ideografskog pisma. Dva predstavljačka kadra u sukobu nagomilavaju zajedničke dinamičko-intelektualne imenioce što se,

tako kumulisani, izdvajaju iz »slučajnosti« snimljenog materijala u »dominante« koje »zakačinju« kadar za kadar, a njihovo povezivanje stvara »novi kvalitet«. Spoj kadrova nosi u sebi vrednosti kojih nema ni u jednom kadru posebno. Iz nizanja »suprotstavljene parčadi« oslobađa se skrivena energija koja je funkcija spoja. Tako »znak višeg reda«, kontekst kadrova, stiže potencijalnu višeznačnost koju dominanta svodi natrag na »osnovnu liniju« montažnog sklopa. Ponekad uz tu liniju teče nekoliko sazvučnih linija većeg ili manjeg intenziteta. Njihovo preplitanje ili smenjivanje čini polifoniju čiji raspon pulsira od višeznačnosti do jednoznačnosti i natrag, ka »jasnoći« stvaraočeve zamisli otelovljene u montažnom bloku. Struktura filmskog dela je neprestano prevazilaženje nižih izražajnih oblika višim. Na prvom stupnju ove lestvice protivrečnosti nalazi se metrika, sukob dužina koji proizilazi iz reza. Umešajte »sadržinu« dinamičkoga kadra i u prisustvu stereometričke montaže. Suprotstavljanje emocionalnog tona »montažnog parčeta« (otelovljenog u tonalno-grafičkim vrednostima fotografije) ovim primarnim metričkim nadražajima daje tonalnu, a dovodenje svih njih u sukob sa »gornjim tonovima« (»totalnim fiziološkim ili intelektualnim dejstvima dinamičkog niza«) gornjotonsku i intelektualnu montažu. Bujica »čistog fiziologizma« pretvara se u »kretanje na nivou viših nervnih centara« i daje emocionalnu temperaturu i smisao delu. Onda se svi ovi tokovi organizuju po načelu kontrapunkta, prelazeći u sopstvene suprotnosti, sustižući se, razvijajući se i prevazilažeći jedni druge u bogatom spletu dominantni što se prepliću, spajaju, razdvajaju, gube i ponovo rađaju u dinamičkom strukturalnom jedinstvu zvanom ritam. A sukobi između »gornjeg tona« slike i »gornjeg tona« zvuka u montažnom sklopu vode njihovom povezivanju u organsku celinu zvučnog filma. Na isti način se na genetičkoj stazi medijuma nižu i sva njegova buduća tehnička usavršenja: film u boji, trodimenzionalni film i »dinamički ekran«. Ovakvo angažovanje totalnoga gledaočevog bića isprepletanim tokovima filmske strukture ne obećava ništa manje do ukidanje granica između umetnosti i nauke. Film se sa Ejzenštejnom nije odrekao misije ujedinitelja svih čovekovih duhovnih mogućnosti koju su naslućivali još rani francuski teoretičari. Naprotiv. Svoj san o zamenjivanju drugih umetnosti on je uzdigao do pretvaranja u čudesni spoj nagona i razuma, čime se dijalektički razrešava njihova vekovna suprotnost. To mora da je oduševljavalo Žana Epstena: nije li i on verovao da će film jednim dijalek-

tičkim skokom preobraziti ljudski duh? Revolucija je imala da zahvati u sve pore života moćnog organizma: nije bila u pitanju samo veličanstvena vizija mogućnosti polifone filmske strukture niti shvatanje filma kao logičkog jezika koji će saopštavati i najstroženije intelektualne sklopove, nego i izvanredno sredstvo za propagiranje ciljeva komunizma, u koji je ovaj među najobrazovanijim duhovima u istoriji sedme umetnosti vatreno verovao.

Ova će učenja, stižući se sa sebi srodnima, odrediti i Dzigu Vertova, i Semjona Timošenka (Семён Тимошенко), i pripadnike »ruskog formalizma« koji su bili i proroci buduće semiološke orijentacije u teoriji i kritici, Jurija Tinjanova (Юрий Тинянов) i Borisa Ejhenbauma (Борис Эйхенбаум), a i druge pripadnike »sovjetske montažne škole«.

Njihovo bogato iskustvo, a naročito Pudovkinovo, ostaviće neizbrisiv trag širom sveta. Od Engleza Pola Rote do Italijana Umberta Barbara, od Luiđija Kjarinija (Luigi Chiarini) do Renata Maja (Renato May) i drugih pristalica »čvrste filmske gramatike« provlačiće se misli »montažne škole« sa većim ili manjim odstupanjima ili preobražajima. Možda nijedna druga škola u istoriji filmske misli nije imala toliko učesnika i podražavalaca. Ali nas će zanimati samo dva teoretičara koji su montažnu ideju proneli kroz posleklasičnu teoriju filma (a pod tim podrazumevamo teoretičare koji su došli posle Balaža, Pudovkina, Ejzenštejna i Arnhajma, i koji su delovali sve do kraja drugoga svetskog rata), tumačeći je na svoj način ili je obogaćujući novim misaonim varijacijama, ne zaboravljajući da u njima značajno mesto daju i zvuku. Takvi su Rejmond Spotisvud i Andre Malro.

Spotisvud je pre bio sledbenik Arnhajma nego Rusa. Međutim, autohtonim misliocem ga čini poverenje u zvučni film koje učitelj nije bio spreman da podeli. Slika čini samo komponentu (»vizuelni film«) koja, da bi se ostvarila u jedinstvu »totalnog filma«, mora da se udruži sa drugom komponentom, »zvučnim filmom«. »Vizuelni film« se u analizi pojavljuje kao splet »činilaca diferenciranja« (što po definiciji nisu drugo do Arnhajmova »sredstva ograničavanja«, a dele se u »prirodna« — kamera, okvir slike, boja, pljosnatost, panorama i vožnja — i »filmična« — frekvencija, distorzija, dvostruka ekspozicija i oštrina) koji gradi strukturu filma u postupku sinteze što je upravo montaža. Metod inferencije i asocijacije omogućava izvlačenje dubljeg smisla, implicitnog dijalektici filmskog izražavanja, koja ima razne oblike. »Afektivni ton« filma je re-

zultat uzajamnog dejstvovanja dva nezavisna činioca, »sadržine« i »montažnog tona«, ali svaki od njih može da dejstvuje i u odsustvu onoga drugog. Njihov odnos se ogleda u sukobu ili u implikaciji: prvi postupak čini najniži oblik montaže, slikovni ritam, dok drugi obezbeđuje više oblike, sve do najvišeg, ideološke montaže, u kojem koncept proizilazi iz sukoba nekog elementa filma sa gledaočevom ideologijom. Sekundarna montaža stvara polje zajedničkog dejstva sadržinskog tona (psihološkog efekta proizvedenog nizom kadrova određene sadržine), montažnog tona (efekta rezova) i zvučnog činioca. I tako dalje. Postupak filma je postupak dijalektike.

Andre Malro je nalazio da je film blizak romanu. Nemi film je postao umetnost kada je razbio ograničeni prostor kadriranja i zamenio ga promenljivim prostorom što ga bira reditelj posredstvom nizanja planova i, uopšte, slobodnim odnosom prema stvarnom prostoru. Zvučni se oplotio tek onda kada je zvuk postavio u odnos kontrapunkta sa slikama. Kombinujući slike i zvuke, on je postao sredstvo analize i pripovedanja koje se manifestuje kroz ponašanje ljudi i kroz »polupriznanja« što ih likovi o sebi daju u govornom tekstu. Ali u oba slučaja junaci zadržavaju za sebe izvesnu »tajnu«. Ta tajna garantuje »veličinu životne materije« i prodiranje u unutrašnji život čoveka, što je uvek bio isključivi domen literature.

U vreme ovih poslednjih značajnih teoretičara posleklasične škole teorija filma je već bila čvrsta i društveno priznata disciplina. U drugoj polovini tridesetih godina otvaraju se visoke filmske škole u nekoliko evropskim zemljama, a ozbiljni časopisi počinju da gaje i teoriju. Pa ipak, biće potrebna još čitava decenija dok se ne dogodi prva zaista značajna stvar posle otkrovenja montaže. Moraće da prođe drugi svetski rat i sva iskušenja koja je on doneo društvenim sredinama kojima je harao da bi se pojavile nove ideje na horizontu jednog već zrelog medijuma. Vesnik tog novog doba bio je Andre Bazen (André Bazin).

Moderna vremena

Bazen je pre svega bio kritičar, jedan od najvećih koje je film upoznao. Ali bio je i više od toga. »Ako je reč Luja Delika bila duša francuskog filma, Bazanova duša načinila ga je Delikom sutrašnjice«, govorio je Anri Langloa (Henri Langlois). »Pripadao je sasvim maloj kohorti najkorisnijih«, pisao je Žan Renoar (Jean Renoir). Bazanova zaslu-

ga leži najpre u njegovoj smelosti: da se suprotstavi oveštaloj misli o iscizeliranim »specifičnim« tehničkim sredstvima izražavanja i da nametne jedno psihologijsko učenje o »ontologiji« filmske slike koje će poslužiti kao kamen temeljac jedne globalne vizije medijuma. U filmu do izraza dolazi pradačni »kompleks mumije«, potisnuti motiv svih realističkih težnji u umetnosti, a naročito u slikarstvu. U borbi protiv prolaznosti, toga neumitnog dejstva vremena, čoveka je zaokupljala misao o materijalnom trajanju tela, jer »ovekovečiti privid putenog bića« znači »otrgnuti ga od vremena i ukotviti ga uz život«. Iz ovog kompleksa rodila se magijsko-psihološka potreba za iluzijom stvarnosnih oblika, koju je takozvana objektivnost fotografije definitivno otelovila u našem vremenu. A kada je statičnoj fotografiji pridodat pokret, pojavila se »slika trajanja, mumija promene«. Poverenje gledaoca u čulno autentično svedočanstvo snimka psihološki je uslov jednog delovanja koje će ući u mitove našeg vremena: »slika deluje kao predmet, a predmet kao slika«. U osnovi filma dejstvuje jedno osećanje »prisutnosti« u vremenu i prostoru kadra; on balsamuje i čuva od truljenja vreme, i zato je »otkrovenje stvarnoga«. »Na drugoj strani, film je jezik«, reći će Bazem. To »na drugoj strani« često je, u istoriji filma, vodilo zabludi da povezivanje slika može da sagradi utisak stvarnosti jači od nje same, a to je »antifilmska« misao. Celovitost prostora i vremena koju filmski snimak ostvaruje neophodna je za verodostojnost pripovedanja. Film je poznavao stvaraoce koji su »verovali u sliku« i one koji su »verovali u stvarnost«. Prvi su ustoličili postupak montaže, koja se često okreće protiv istinosti čulnog svedočanstva, pa se tako nameće kao »literarni postupak«. »Kada suština događaja zavisi od istovremenog prisustva dva ili više činilaca radnje, montaža je zabranjena«, reći će Bazem u slavnom saopštenju koje je pokrenulo lavinu reakcije na shvatanja tradicionalnih škola. Priča se rađa iz čulnog iskustva koje nosi »prostornu gustinu stvarnoga«, pa će film, koji »još nije pronađen«, doživeti apoteozu kada se, zahvaljujući tehničkim usavršenjima, približi savršenoj iluziji svih čula: ideja o filmu je platonovski prethodila svim pronalascima u kojima se postepeno otelovljavala (»mit totalnog filma«). U tom smislu naročitu pažnju zaslužuju dubinski kadar, kakav je u četrdesetim godinama praktikovao Viljem Vajler (William Wyler), i pripovedanje životnih činjenica karakteristično za italijanski neorealizam. Zato cilj filmskih adaptacija nije da prenesu dramski elemenat iz nekog teksta pisanog za

izvođenje na sceni, nego njegovo pozorišno svojstvo. »Neka prestanu već jednom da nas gnjave sa tim čistim filmom!«, gnušaće se Bazenov sledbenik Astrik (Astruc), poučen učiteljevim primerom. Tako je ustoličeno za ono vreme revolucionarno shvatanje, inspirisano podjednako malroovskom tezom o magijskom poreklu umetnosti i munijeovskim katoličkim egzistencijalizmom koji je osnovni smisao nalazio u unapred datoj »stvarnosti«.

Uporedo sa ovom revolucijom, profesor sa Sorbone Žilber Koen-Sea (Gilbert Cohen-Séat) daće inicijativu za zasni vanje jedne sintetičke nauke koju će nazvati filmologijom. Bilo bi to prilaženje filmu sa pozicija kako prirodnih tako i humanističkih nauka. Treba da sve one, svaka sa svog stanovišta, kažu svoje zaključke o filmu, pa će se možda jednoga dana iz sinteze heterogenih pristupa roditi autonoma disciplina sa sopstvenim metodom. Inače, Koen-Sea misli da je film još u »eri imitativnih harmonija, vizuelnih i zvučnih onomatopeja«, što mu onemogućava da zamišlja stvari u sopstvenom jeziku, ali mu pruža priliku da »prevodi« sa već postojećih jezika. Međutim, slika ne saopštava misao, već daje »materiju za misli«, ona je »posleplatonovska sestra mita« koja znači »jedinicu čiste umetnosti« u bergsonovskom smislu, pa prevođenje njoj uopšte nije prirodno: ona ne znači, ona *jeste*. Obraćajući se tako neposredno senzibilnosti, film uspostavlja simpatički kontakt sa gledaocem, jer se obraća neposrednom opažanju, jer simbol prikazuje kao realnost u kojoj činjenice stoje u izvesnom odnosu, podležući subjektivnom razumevanju, kao u životu. Filmografija svedoči o jednom logomorfizmu u kojem se svet upoznaje a ne prepoznaje, uobličava se a ne razume. Film obezbeđuje »slobodu i univerzalnost kontemplacije« time što uspostavlja vezu između svoga diskurzivnog sveta i našega ličnog jezika u koji uključujemo činjenice tog sveta. Film je, dakle, izlaganje (*discours*), »prelaženje duha koji misli sa jednog suda na drugi, bilo po redosledu uzročnosti ili po nekom drugom«; on sugerše, a mi donosimo sudove, pa »imamo osećanje da razumemo«. On je umetnost baš zato što još nije jezik, reći će Koen-Sea i time pokrenuti struju mišljenja koja će se, petnaestak godina kasnije, uobličiti u strukturalističko-semiološki pristup medijumu, sa zaključcima različitim od razmišljanja profesora sa Sorbone. Ali problem je bio postavljen, i nećemo pogrešiti ako ovog mislioca proglasimo, zajedno sa Bazenom, za osnivača moderne teorije filma.

A kada smo već kod »stubova« savremenog mišljenja, ne smemo da zaboravimo još jednog, mada deceniju mla-

đeg mislioca: Edgara Morena (Edgar Morin). Ovaj antropolog i proučavalac masovnih medijuma obnavlja davne ideje vizualista, ali pokušava da im da naučnu podlogu. Bazenov zaključak o realističnosti filmske slike služi mu kao polazište. Film nije ostao ono čemu su ga namenili njegovi pronalazači: oko filmske kamere konstruisano je zato da »hvata i reprodukuje stvarnost« kako bi naučnici mogli da prate dinamičke mikropojave u prirodi. Međutim, ubrzo posle prikazivanja prvih filmova u javnosti kinematograf se preobratio u film: oruđe naučnika se pretvorilo u spektakl, zabavu i umetnost. Zahvaljujući kojim se skrivenim osobinama taj pronalazak otrgnuo od prvobitnog cilja i pretvorio u sopstvenu suprotnost? Prosto zahvaljujući tome što film »odražava stvarnost /.../, ali i uspostavlja vezu sa snom«. Ekran kao da je dobio dušu. Film nije stvarnost, nego slika stvarnosti, fotogeničnost. On, kao i njegov preteča, fotografija, nije drugo do prisustvo odsutnoga, uspomena. Materijalna fotografska slika stiće svojstvo dvojnika, »slike-utvare čoveka«, prastare psihičke potrebe za projekcijom-identifikacijom, pomoću koje čovek nalazi sebe u spoljnjem svetu i svet u sebi. Ova potreba se kroz istoriju manifestovala na nekoliko načina, kao što su odraz u vodi, ogledalo, senka, halucinantno viđenje, i svi ti načini se obnavljaju u filmskom snimku. Fotogeničnost je složeno i jedinstveno svojstvo senke, odraza i dvojnika koje dopušta afektivnim snagama mentalne slike da se učvrste u sliku što proizilazi iz fotografske reprodukcije. Drugim rečima, pokretna fotografija idealno prima u sebe čovekovog dvojnika, omogućava mu da u njoj nađe magijski otelovljen sopstveni lik. Uz to, film ima još izuzetnih osobina, a među njima je i sposobnost da montažom razvuče ili zgusne vreme, da obezbedi svudaprisutnost, da prikaže jedan fluidniji i gipkiji svet od onoga na koji smo navikli. Ukratko, da ostvari prožimanje bića i stvari koji izmenjuju energiju u neprestanom pojavljivanju i nestajanju, jedinstveno preobrtanje mikrokosmosa u makrokosmos i obrnuto, antropomorfizma u kosmomorfizam i obrnuto, što odgovara magijskoj viziji, animističkom prenosu vrednosti u kojem bića dobijaju osobine predmeta a stvari izgled života. »Obezvređenoj stvarnosti« suprotstavljamo u filmu jednu »uvećanu afektivnu stvarnost«, u kojoj se otvaraju sva vrata doživljavanja, jer filmska tehnika objektivnoj fotografskoj slici života dodaje subjektivni prilog, pojačavajući na taj način njenu objektivnu istinu. Zato je film blizak snevanju u budnom stanju ili viziji života primitivnih naroda, mešavini stvar-

nosti i magije. Jednom »kružnom dijalektikom« slike prelaze u objektivno-subjektivni, racionalno-afektivni sistem, gde »produbljavaње i upotreba doživljajne snage slika prelaze u logos«. »Dvostruka univerzalnost, univerzalnost predmeta i univerzalnost magije, nerazlučna u stanju rađanja, predstavlja prirodni esperanto osećanja i razuma i podstiče neku vrstu veberovskog razumevanja«, zaključio francuski antropolog.

Osnivači moderne teorije filma skrenuli su pažnju na dijalektičku dvostrukost medijuma. Opažaj filmske slike veoma je sličan opažaju stvarnosti: toliko da se ona predstavlja kao odliv, kao kopija; u isto vreme, ona je i u najvećoj mogućoj meri imaginarna, i upravo ta okolnost pojačava utisak realističnosti. Filmska iluzija je, dakle, dvostruka, a njene suprotnosti rešavaju se u sintezi koja predstavlja posebni diskurzivni svet što u odnosu na svakodnevni pokazuje neobične kvalitete. Baš oni od slike sveta čine skoro magičnu viziju jednoga »višeg« vida života. Ovaj fenomen toliko se nametnuo pažnji teoretičara posle drugoga svetskog rata da će nekoliko škola raspravljati o njemu sa sopstvenih, posebnih polazišta. Tako, početkom pedesetih godina na Sorboni se formirala filmološka grupa koju je predvodio estetičar Etjen Surio (Etienne Souriau) i koja će pažnju usmeriti na »fenomen verovanja« u istinitost filmske slike. Druga grupa, okupljena oko časopisa *Revue internationale de filmologie*, usredsrediće se na psihološke pretpostavke te čulne autentičnosti. Značajni radovi u oba smera potićaće od pisaca kao što su Žan-Žak Rinijeri (Jean-Jacques Riniéri) i Anri Ažel (Henri Agel), na jednoj, i psihologa kakvi su Andre Mišot van den Berk (André Michotte van den Berck) i Anri Valon (Henri Wallon), na drugoj strani. Istovremeno, novi stvaralački pravac u italijanskom filmu, poznat kao neorealizam, inspirisaće neke mislioce (među kojima je i Bazen) da iz njegovog iskustva izvedu postavke koje se tiču same prirode medijuma. Tako će opet Amede Efr (Amedée Ayfre) konstruisati definiciju neorealizma kao »globalnog viđenja stvarnosti posredstvom globalne svesti«, koja će kasnije biti primenjena na celokupni moderni film. To će učiniti pripadnici »fenomenalističke« orijentacije, inspirisane jednim predavanjem Morisa Merlo-Pontija (Maurice Merleau-Ponty) pod naslovom »Cinéma et psychologie nouvelle« (»Film i nova psihologija«), u licu Albera Lafea (Albert Laffay), Arman-Žana Kolijea (Armand-Jean Cauliez) i opet već pominjanog Anrija Ažela u Francuskoj i Mar-

ka Šlejfera (Marc Schleifer) u Sjedinjenim Državama (ovom pravcu mišljenja doprinos je dao i estetičar Roman Ingarden u predavanjima objavljenim u Francuskoj pod naslovom »Le temps, l'espace et le sentiment de réalité« — »Vreme, prostor i osećanje realnosti«). Pod neposrednim uticajem Bazena, grupa kritičara oko pariskog časopisa *Cahiers du cinéma* (čiji je on bio prvi glavni urednik) formiraće sopstveni krug u kojem će eminentno mesto zauzeti Erik Romer (Eric Rohmer) i Mišel Murle (Michel Mourlet). Poseban značaj će među njima dobiti *politika autora*, prema kojoj svaki pravi filmski stvaralac ima svoju »mitologiju« do koje se dolazi analizom njegovog opusa kao celine. Svako pojedinačno ostvarenje vrednuje se isključivo po mestu koje to delo dobija u sistemu njegovog mišljenja: ne postoji delo, nego stvaralac, da parafraziramo Žirodua (Giraudoux). Ovo je dovelo do revizije kriterijuma u kritici, pri čemu su neki ranije zapostavljani reditelji (Premindžer — Preminger, Hoks — Hawks, Botičer — Boetticher, Mineli — Minnelli) izbili u prvi plan, na račun izvesnih uvek slavljanih stvaralaca, koji su počeli da bivaju prećutkivani (tako Rene Kler — René Clair, Marsel Karne — Marcel Carné, Anri-Žorž Kluzo — Henri-Georges Clouzot, Džon Ford — John Ford, Elija Kazan — Elia Kazan, Džon Hjuston — John Huston — i mnogi drugi). Bliski su ovim autorima bili — na planu teorije — Marsel Marten (Marcel Martin) i, naročito, Aleksandr Astrik, tvorac koncepta o kamerinalivperu. Prema njegovoj zamisli, film se stvara iz »jednog komada« kao što se piše roman, sa pretenzijom da se ostvare efekti koje može da dà »suptilno pismo« u samom »testu sveta«, »tako precizne forme da se smisao ispisuje neposredno na traku« kao teorema. Delo je sedište jedne logike, čak dijalektike, koja se ogleda u gestu, odnosima, kretanju kamere, u svemu onome što je u slici, ali ne u spektaklu, već u razlogu, u motivaciji, u samom njenom korenu. Istim stazama uputiće se i neki teoretičari iz drugih zemalja, kao Ježi Plaževski (Jerzy Płażewski) u Poljskoj i Maja Deren (Maya Deren) u Sjedinjenim Državama, preteča novog strukturalizma koji će dominirati tokom šezdesetih godina u egezezi filma.

Završni odjek ovog načina mišljenja predstavlja još jedan Nemač koji je živeo i radio u Americi: Zigfrid Krakauer (Siegfried Kracauer). Prenaglašen i dosta izvitoperen koncept »fotografičnosti« u ovog autora, krutog i strogog, dovešće do apsolutizovanja sposobnosti filma da »vaskrsava« fizičku stvarnost, što je jedno od bitnih svoj-

stava njegovih. Svaki medijum mora strogo da sledi svoje »urođene sklonosti«, ako ne želi da se ostvari kao »nečisti oblik«. A u filmu to su slučajnost, beskrajnost, neodređenost i utisak proticanja života, što zajedno obezbeđuje »filmski prilaz« stvarnosti kroz »funkciju registracije« i »funkciju otkrovenja«, dakle u terminima starih vizualističkih preokupacija.

Znaci ili strukture

Rani vidovi strukturalističkog mišljenja mogu da se nađu, kao što smo spomenuli, još u radovima ruskih formalista, koji su pisali i o filmu. Tako, Roman Jakobson (Роман Якобсон) ima nekoliko eseja o filmu još iz svoga početnog perioda, u dvadesetim i tridesetim godinama, od kojih pada u oči »Upadek filmu?« («Opadanje filma?«), objavljen 1933. godine u Čehoslovačkoj. Viktor Šklovski (Виктор Шкловский) je uzeo učešća u zbirnom delu *Поетика кино (Poetika filma, 1927)* esejom »Литература и фильм« («Književnost i film»), a napisao je i mnoštvo drugih radova, među kojima treba da se spomene »Основные закони кинокадра« («Osnovni zakoni filmskog kadra»). Boris Ejhenbaum je u pomenutoj zbirci objavio značajan tekst »Проблемы кино-стилистики« («Problemi filmske stilistike»). Kasnije, nagoveštaji strukturalističkog mišljenja pokazaće se i u opširnom radu Maje Deren *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film (Anagram ideja o umetnosti, formi i filmu)* iz 1947. godine. Ali rasplamsavanje strukturalističkog pristupa sedmoj umetnosti nastupiće tek početkom šezdesetih godina, sa sve većom popularnošću semiologije, nauke o sistemima znakova u ljudskoj komunikaciji, za koju je inicijativu još početkom veka dao švajcarski lingvist Ferdinand de Saussure (Ferdinand de Saussure), a koja se postepeno razvijala u literarnoj kritici sa Rolanom Bartom (Roland Barthes). Neće biti slučajno što će metode preuzete iz strukturalne lingvistike na filmu prvi primeniti takođe Bart. Za ovog autora karakteristično je uverenje da film nije »čisto semiološko polje« i da, prema tome, ne može da se svede na »gramatiku«, već je samo njegovo saopštenje »puno znakova« i da stoga može da bude zahvalno za semiološko ispitivanje. »Estetska vrednost filma je funkcija distance koja se uspostavlja između označavajućeg i označenoga, pod uslovom da se ostane u granicama shvatljivosti«, pisao je tada Bart, uvodeći u upotrebu termin »otkačenog znaka« («*signe décroché*«)

koji je upravo ukazivao na takvu distancu. Ali još je zanimljivije — i od neprocenjive vrednosti za semiologiju filma i danas — Bartovo iskustvo iz rada sa »tematskim filmskim testovima« iz kojeg je izvukao teoriju o filmskom označavajućem kao o strukturi koju čine *osnova* i *morfema*, to jest čulno opažljiva vizuelna predstava na ekranu i njeno kretanje, njena vremenska dimenzija. Filmsko označavajuće je bez strogih granica u vremenu; tu se »prelivanje« jedne morfeme u drugu i njihove vremenske varijacije dovode u sukob sa uobičajenim gledaočevim predstavama o stvarima, pa se u ovome izazivaju lomovi i potresi i nastaju »traumatske celine« koje su nosioci značenja. Preuzimajući Jakobsonovu podelu jezika na metaforičke i metonimijske, Bart je utvrdio kako je film »krenuo putevima metonimije«, pa su odnosi među označavajućima značajniji od odnosa označavajućih i označenih. Ovo je dalo podstreka jednom drugom francuskom teoretičaru, Žanu Mitriju (Jean Mitry), da se upusti u istraživanje filmskih znakovnih struktura i da zaključi kako je film »jezik bez znakova«. U ravni višoj od doslovnog sloja, denotacije — koja operiše, reklo bi se, prirodnim znacima, gde su označavajuće i označeno jedno, jer je njihova povezanost čvrsto motivisana — u ravni konotacije (a njena je osobina da nastaje u samoj denotaciji), označavajuće više nije slika prikazanih predmeta, nego njihov odnos. Ono je sam proces transfera čiji je rezultat u svesti označeno. Zato filmska konotacija nema znakova, već samo označavajućih, nemotivisanih, ali uvek različitih, nastalih zahvaljujući raznim kontekstima. Drugim rečima, filmska slika u kontekstu postupa kao znak, ali to nikada ne postaje, pa se film prikazuje kao sistem nesistematisovanih, nekodifikovanih i nekodifikativnih označavajućih. Zato i nema filmske gramatike, a sintaksička pravila su relativnog dometa: ona tvore stilistiku, ali ne i potpuni jezik. Zato što označavajuća u filmu vuku koren iz percepcije, a ne iz intelekcije, vrednosti izmiču svakom učvršćivanju. Označavajuća konotacije nastaju u montaži, koja se upravlja po jednoj logici implikacija, a implikacije su posledica suda, razumevanja. Dok u lingvistici ima označenoga samo ukoliko postoje označavajuća, u filmu nastaju označavajuća jedino ukoliko ima označenih. Tu je semiološka poruka uslovna: uslovljena je običnom logikom stvari i njihovih odnosa, logikom doživljanog iskustva, a ne specifičnim kodovima. Za Mitrija je film »jezik *sui generis*«, »nešto čime se nešto saopštava sa namerom da se saopšti« (što je formulacija Erika Bojsensa — Eric Buysens), pa ne može da se iz-

jednači sa lingvističkim pojmom *langue* (jezikom u užem smislu reči), koji je uvek sistematizovan i konvencionalizovan posredstvom čvrstih kodova. On je »jezik drugog stepena«, ono što je de Sosir nazivao *langage* (jezik u širem smislu ili jezik uopšte). Ne, dakle, apstraktni i apriorni semantički oblik kojem se pridodaju estetski kvaliteti, već »estetski kvalitet što se bogati svojstvima jezika«. Sličnosti filma i jezika nisu u formama, nego u struktura: klasični vidovi jezika izazivaju emocije posredstvom prethodnog formulisanja misli, a »sredstva izražavanja«, kakvo je i film, dovode do ideje (i to sasvim neodređene, zamagljene, *sugerisane* ideje) prethodnim prolaženjem kroz emociju. Film je estetički oblik koji se služi sredstvom izražavanja — slikom — čija je posledica jedan jezik u širem smislu reči. Bogatstvo tema kojima se Mitri bavio toliko je da je Kristijan Mez (Christian Metz) sa pravom smatrao da je Mitrijevo učenje sinteza koja miri naučno-estetički i filmološki prilaz medijumu, pa tako zaključuje jednu etapu razmišljanja o filmu i započinje novu epohu »preciznih i neuopštavajućih« istraživanja.

Dok u Francuskoj ova dva autora postavljaju temelje strukturalizma u teoriji filma — uz prve radove trećega značajnog teoretičara novog vremena, Kristijana Meza, koje će kasnije on sam prevazići u pravcu jednog celovitijega semiološkog tumačenja medijuma — u Italiji se pojavljuju nekoliko mislilaca koje nikakva sistematizacija teorije filma u budućnosti neće moći da zaobiđe. Najpre se pojavio literata i reditelj Pjer Paolo Pazolini (Pier Paolo Pasolini). U nekoliko obimnijih ogleda na semiološke teme on će zaključiti da pored strogo jezičkih sistema sačinjenih od kodifikovanih znakova postoje i drugi komunikacioni sistemi, kao mimički jezik što prati svakodnevne govorne manifestacije ili sistem vizuelnog čitanja stvarnosti, pod čim se podrazumeva »instrumentalni razgovor čoveka sa svetom koji ga okružuje kao ambijent jedne zajednice«, gde stvari i bića govore samim svojim prisustvom. Postoji i jezik memorije i snova, koji se izražava slikama određenog smisla (za razliku od *lin-znakova* u lingvistici, autor ove slikovne znake naziva *im-znacima*). Dok je komunikacija što počiva na *lin-znacima* (u filozofiji i poeziji) do kraja razrađena kao sistem znakova predviđenih rečnikom, *im-znaci* služe za sirovu i grubu komunikaciju zasnovanu na iracionalnim instrumentima, čime se objašnjavaju oniričke, snolike vrednosti koje se u ovakvom viđenju sveta pojavljuju uz konkretnu objektivnost bića i predmeta. *Im-znaci* imaju kratkotrajan život, jednoznačni su, deter-

minisani i neprerađeni, ali su deo opšteljudskog iskustva, memorije i sećanja iz snova za koje se vezuju brojne asocijativne nadgradnje («predgramatička istorija») što iskrsavaju čim se ti znaci postave u »gramatičku situaciju«, u redosled, u sintagmu. Upravo ta »elementarnost praoblika« i preovladavanje njihovih »predgramatičkih značenja« obezbeđuju filmu onirički karakter, metaforičnost, njegov poetski jezik. Film je u tom smislu ekstremno objektivn (jer operiše znacima stvarnosti) i ekstremno subjektivn (jer ih pretvara u im-znake memorije i snova u procesu ličnog odabiranja), novi mit i nova tehnička svest o formi. On ukazuje na ponovno »zadobijanje terena od strane građanske kulture u borbi sa marksizmom i njegovom revolucijom«, propagiranje »interne antropološke revolucije« u krilu samog kapitalizma, »neokapitalizam koji raspravlja i modifikuje sopstvene strukture« i »ponovo pridaje pesnicima pseudohumanu funkciju«, reći će marksist i pesnik Pazolini. Odnos filmske slike prema stvarnosti otkriva se u takozvanom »kadru-sekvenci«, jedinstvenom filmskom snimku događaja sa jedne tačke gledišta u prostoru i u tom smislu predstavlja subjektivni kadar čiji je jezik jezik same radnje. On odgovara posmatraču takvog događaja u stvarnosti, koji bi ga takođe čitavog sagledao sa jedne tačke, a vreme njegove apercepcije bilo bi neposredno, sadašnje vreme. Stoga »subjektivnost predstavlja krajnju mogućnu tačku realizma«. Kadar-sekvencija je nesimbolični znak, čije se vreme podudara sa realnošću kao subjektivnom vizijom snimatelja-posmatrača i spada u jezik stvarne radnje. Možemo da govorimo o semiologiji stvarnosti, koja proučava stupanje živih sintagmi u međusobne odnose na jednoj i o semiologiji filmskog jezika na drugoj strani. One su međusobno slične, jer su i filmska slika i život otvoreni i podložni razvijanju: ne možemo da im uhvatimo smisao dok ih ne završimo. Samo smrt daje smisao životu, kao što i celovitost filma daje značenje slici. Insistiranjem na promenama tačke gledišta montaža uništava subjektivnost i sadašnjost kadrova, postavljajući ih u *vreme-prošlost*. Montaža je smrt stvarnosti-sadašnjosti filmske slike, kao što je smrt definitivna montaža ljudskog života koja mu daje smisao. Filmska slika i stvarnost se ne razlikuju, ali se film i život razlikuju po tome što smo u filmu »obavezni da prihvatimo fabulu«. Film je, dakle, jezik pisan akcijom, jezik koji, semiološki gledano, ima dvostruku artikulaciju kao govorni jezik i čija gramatika poznaje četiri »načina«: reprodukciju (ili pravopisni), supstantivaciju, kvalifikaciju i verbalizaciju (ili sintaksički).

U odgovor na ova razmišljanja razviće Umberto Eko (Umberto Eco) tezu o vizuelnim kodovima što regulišu poruke filma, televizije, enformel-slikarstva, stripa, reklame i sličnih savremenih oblika opštenja. Za Eka je svaka komunikacija dijalektika između koda i poruke. I tamo gde na izgled vlada »slobodna ekspresivnost« otkrivamo dejstvovanje nekog koda, bez kojeg primalac ne bi mogao da razume poruku. On možda nije ustaljen, možda se menja, javlja se i nestaje, ali bez njega postoji samo »nered besmislenih glasova«, jer je kod »sistem koji važi u svetu znakova i koji upravlja organizacijom psiholoških sadržina u prekonstituisanim načinima mišljenja«. Ikonički, slikovni znak (koji prema tradicionalnim tumačenjima ima neke osobine predmeta što ga prikazuje, dok sada saznamo da on samo odabira istovetne »uslove za percepciju«) polazi od »koda prepoznavanja«, koji daje »određene crte predmeta« od najvećeg značaja za poruku; on je »binaran i analogijski u isto vreme«. A fotografija, kao najpotpuniji ikonički znak, nije analogon stvarnosti, nego »uporedna transkripcija u emulziji uslovljena konvencijama tehnike«. Pitanje artikulacija je veoma rastegljivo: ima kodova bez artikulacija (gde se znaće celine ne rastavljaju na manje jedinice, kao semafor, autobuske linije sa jednocifrenim brojevima ili prosjački beli štap), kodova samo sa primarnom (te celine se rastavljaju na znake, ali ne i na figure, jedinice manje od znakova, kao brojevi hotelskih soba, decimalni sistem brojeva i složeni saobraćajni signali) ili samo sa sekundarnom artikulacijom (gde se znaće celine ne rastavljaju na znake, ali se dele na figure, neznačenjske jedinice, kao ručni pomorski signali ili autobuske linije sa dvocifrenim brojevima), zatim kodovi sa dvostrukom artikulacijom (jezici u lingvistici ili šestocifreni telefonski brojevi) i kodovi sa »pokretnim artikulacijama« (gde se znaci preobraćaju u figure, figure u znaće celine, i slično, kakvi su tonalna muzika, karte za igranje ili vojni činovi). Kinematografski kod je, međutim, kod sa tri artikulacije koje treba razumeti u sklopu jednoga trodimenzionalnog sistema: u sinhronijskoj ravni fotogram je sintagmatska kombinacija celina koje čine predstave bića i predmeta, a ove se dele na znake, najmanje razaznatljive ikoničke elemente koji se grade od figura: uglovi, svetlost i senka, kompozicija. U ravni dijahronije najmanje manifestacije kretanja — kinezičke figure — grade kine, predstave pokreta, dinamičke znake, a ovi se povezuju u kinemorfe, koji su znaće celine, kinezičke

seme (ponašanje ljudi, životne manifestacije i slično) što se u kadru povezuju u sintagme. Uz to, u ovu celinu upliću se i posebne artikulacije izgovorenih reči i šumova, a naročito muzike, od kojih svaka ima svoje artikulacije (lingvističkog ili muzičkog reda). Rezultat je utisak složenoga vremensko-prostornog kontinuuma koji izgleda kao stvarnost. Ali to ne treba da nas prevari: u ovom kodu nema »prirodnosti«, nema »registracije stvarnosti«; iza spontanosti životolikog zbivanja leži kultura, ozakonjeni dogovor, kombinacija diskretnih elemenata, *jezik*. Sve, pa i poruka ikoničkih znakova, podvrgnuto je nekom kodu. U vizuelnim porukama najčešće se sreću sledeći kodovi: perceptivni (koji obezbeđuju uslove za opažaj), prepoznavalački (klasifikacija opaženih predmeta u svesti), prenosni (fizički uslovi za nastajanje senzacija koje dovode do određene percepcije), tonški (elementi dopunskih poruka kao: jačina, napetost, gracioznost i slično), ikonički (figure, znaci i seme iz predstavljačkih celina), ikonografski (ikoničke kombinacije prenesenih, metaforičkih i simboličkih značenja), kodovi ukusa i senzibiliteta (konotacije izazvane reakcijama osećajnosti), retorički (konvencionalizacije koje pretvaraju ikoničke predstave u modele ili komunikacione norme), stilistički (jedinstvena, originalna retorička rešenja koja spadaju u stil) i kodovi nesvesnoga (celine koje stimulišu projekciju-identifikaciju, podstiču reakcije i izazavaju potisnuta psihološka stanja).

Pošto je Eko pokazao da poruke nema bez koda, filmski jezik je (u širem smislu reči) morao da se pozabavi sistematskim normativima, odbacujući ideju da se filmske značenjske strukture uobličavaju bez kodova. Kristijan Mez u svojoj zreloj fazi, u sedamdesetim godinama, ustanovljava da se u filmu stiču kinematografski (specifični) i ekstrakinematografski (preuzeti iz drugih sistema) kodovi i potvrđuje svoju staru misao o tome da je istraživanje znaka u filmu uzaludan posao, jer je semiološka karakteristika filma da on značenja uobličava na nivou »velike sintagmatike«, celovitih narativnih struktura koje se formiraju u pojedinačnim filmskim tekstovima na osnovu jednog sistema što »nije zbir kodova, nego originalna kombinacija koja traži da bude ostvarena«. Tako se *sistem* filma pojavljuje kao poseban za svako pojedinačno ostvarenje (ovu misao Mez je preuzeo od italijanskog semiologa Emilija Garonija — Emilio Garroni). »Jedino čisto svojstvo nekoga filmskog sistema je da on ujedinjava više kodova, da se ne svodi ni na jedan od njih (a ni na njihov zbir), da jedne kodove suprotstavlja drugima: sistem teksta je

instanca koja kodove *premešta*, izobličavajući svaki ponasob kroz prisustvo onih drugih, skrnaveći jedne putem drugih, zamenjujući usput jedan kod drugim kodom i, na kraju krajeva, /.../ smeštajući svaki kod na određeno mesto u opštoj strukturi«. Mez istražuje relacije sintagmatskih i paradigmatičkih struktura, opšte i posebne kodove, takozvane pertinentne jedinice filma i mnoge druge semiološke probleme sa dubinom koja se u filmskih teoretičara, pa ni u semiologa, još nije sretala. Približavajući se shvatanjima grupe oko časopisa *Tel Quel* (Žak Derida — Jacques Derrida, Julia Kristeva i drugi), koja napušta proučavanje jezičkog znaka kao neophodnosti »građanske svesti« i usredsređuje se na celovitost »proizvodnje umetničkog teksta« kao dijalektičkog procesa, Mez se u poslednjoj etapi svojih istraživanja (posle 1974. godine) okrenuo povezivanju semiološkog i psihoanalitičkog pristupa filmskom označavajućem.

Zasluga je Kristijana Meza što se semiološko proučavanje filma rasprostrlo po čitavom svetu. U Engleskoj se krug teoretičara oko časopisa *Screen* bavi ovom disciplinom. Među njima svetski glas uživa Piter Volen (Peter Wollen), pisac dela *Signs and Meaning in the Cinema* (*Znaci i značenje u filmu*). U Italiji, pored autora o kojima smo govorili, ističu se Djanfranko Betetini (Gianfranco Bettetini), čija knjiga *Cinema: lingua e scrittura* (*Film: jezik i pismo*) pruža dobar pregled semioloških proučavanja u svetu do njenog objavljivanja (1968. godine), i Emilio Garoni, autor dela *Semiotica ed estetica* (*Semiotika i estetika*), da i ne pominjemo manje istaknute pisce. U samoj Francuskoj Bartov i Mezov primer sledi veliki broj mislilaca, od kojih su neki poznati estetičari (tako, Mikel Difren — Mikel Dufrenne — svoju knjigu *Esthétique et philosophie — Estetika i filozofija* — posvećuje i problemima semiologije filma). Sovjetski teoretičar Juri Lotman (Юрий Лотман) napisao je rad *Семиотика кино и проблеми кино-эстетики* (*Semiotika filma i problemi filmske estetike*), u kojem je postavio zanimljivu dijalektičku koncepciju discipline. I tako dalje.

Mi ćemo se pozabaviti još dvojicom autora — obojica su Francuzi — čije su ideje poslednjih godina ostavile vidniji trag u ovoj oblasti proučavanja. Jedan je Žan-Pjer Udar (Jean-Pierre Oudart) pisac zanimljivih radova o odnosu filma i građanske ideologije, jednog od mogućih oblika »poslednje konotacije«, kako bi rekao Roman Jakobson. U njega se naročito ističe misao o »filmskom šavu«. Pod ovim neobičnim izrazom krije se montažna kon-

strukcija na kojoj se danas najčešće gradi filmsko pripovedanje i koja se sastoji od dva kadra, od kojih prvi prikazuje ograničeno vizuelno polje, a drugi otkriva prostor koji u prethodnom kadru nije bio vidljiv i time prenosi deo odsutnoga, to jest označenoga prethodnog snimka, u čulno prisustvo, u označavajuće koje nastaje iz spoja. Filmsko polje se vezuje sa odsutnim poljem da bi ostvarilo značenjski zbir, koji je prava »diskretna jedinica« filmskog iskaza. Ovako se uspostavlja »odnos subjekta prema lancu njegovoga govora«, za razliku od tradicionalnoga subjektivnog filma, koji je »zamišljao sliku u granicama subjektivnosti, zato što se u njemu filmski subjekt podudara sa subjektom koji se filmuje«. U pitanju je dvostruki efekat: retroaktivno dejstvo na planu označenoga, koje prethodi semantičkoj razmeni između prisutnog i imaginarnog polja, i anticipacija na planu označavajućeg: dijalektički proces »sinkopiranog uživanja«. Udar je ovaj postupak vezao za Roberta Bresona (Robert Bresson) i njegov film *Le procès de Jeanne d'Arc (Proces Jovanke Orleanke)*, a »novolevičarska« kritika u Francuskoj i Engleskoj ubrzo je u njemu našla dominantni postupak građanske ideologije, koja ne može bez subjekta pripovedanja i koja »filmski šav« koristi za stvaranje subjektivističkih narativnih struktura.

Noel Birš (Noël Burch) ukazao je tokom 1967. i 1968. godine na jedan strukturalistički pristup filmu naročite vrste. Reč je o dijalektičkom poimanju medijuma s obzirom na načine strukturisanja njegovih plastičnih vrednosti. Ova moderna teorija potekla je od inspiracije serijalnom muzikom, koju vidi kao »istovremeno unutrašnju i formalnu organizaciju muzičkih parametara u okviru jednoga muzičkog prostora«. Na isti način u filmu postoje »kinematografski parametri« čija dijalektička organizacija daje strukturu, s tim što oni nisu podložni isključivo aritmetičkim zakonima kombinovanja, kao muzički, već se zasnivaju na mnogo slobodnijoj kombinatorici. U naročito zanimljivu perspektivu ova teorija postavlja vidove strukturisanja filmske sintagme koji su se sretali u onome što se u šezdesetim godinama zvalo »modernim filmom«: takozvane *strukture agresije* (lažni ili pogrešni spojevi kadrova i optički ili narativni šokovi koji stvaraju utisak nelagodnosti u gledaoca) i *aleatorne strukture* (u kojima se teži da se tradicionalna zatvorenost dela probije elementima slučaja i »prirode« koji se upliću u naraciju). Ali za naše proučavanje zanimljiviji su stavovi koje je Birš objavio 1975. godine u saradnji sa Horheom Danom (Jorge Dana).

Autor uspostavlja jednu »elementarnu taksinomiju« (po uzoru na Kristevu i Deridu) koja obnavlja misao ruskih formalista da se »estetska poruka prenosi jednim unutrašnjim sistemom kojim se potvrđuje valjanost sistema kodova što su na snazi u stvaralačkim praksama određene ideologije«. Značajni filmovi pokazuju težnju za »destrukcijom i subverzijom dominantskih kodova reprezentacije i naracije. Svaki pojedinačni sistem takvih filmova vrši redistribuciju označavajućih u vidu dvostruke strukture: one koju čine *strukturne relacije* što proizvode socijalizovana značenja zasnovana na kodovima i one koju čine *strukturnisane relacije*, to jest negaciju socijalizovanih značenja »iznad i iza jednostavne višeznačnosti estetske poruke«. Birš kaže da ovo znači »dijalektizaciju dva koncepta strukture: strukturalnog i serijalnog«. U ovoj svetlosti neka »remek-dela« filma po dosadašnjim sudovima bivaju protumačena kao puke apologije vladajućih ideologija, a druga postaju značajna zato što predstavljaju »dovođenje u križu« vladajućih kodova i ideologija na kojima se zasnivaju.

Tako savremena semiološka analiza medijuma dovodi do revolucionarnih saznanja koja su bila potpuno nepristupačna ranijim vidovima filmske egzegeze, postavljajući ih u najširi društveni i kulturni kontekst sredina i pogleda na svet u krilu kojih su nastala.

Realisti, sanjalice, vizionari

U svim ispitivanim epohama razvitka filmske teorije pojavljivali su se i mislioci koji su film videli u svetlosti saznanja ili očekivanja što su se iz korena razlikovala od onih koje smatramo reprezentativnim za vladajuća mišljenja. To su bili nosioci avangardnih shvatanja, najčešće tvorci sopstvenih poetika koje su se pokatkad uzdizale iznad ciljeva i potreba ličnih ostvarenja ili opusa do značaja opšte teorije, priželjkivane ili već delimično ostvarene.

Tako će još u godinama prvoga svetskog rata italijanski pesnik i teoretičar Filippo Tomazo Marinetti (Filippo Tomaso Marinetti), osnivač i teoretičar futurizma, u nizu futurističkih manifesta izdati i jedan manifest o futurističkom filmu. Pod uticajem ranog dadaizma i sopstvenih kubističkih preokupacija, francuski slikar Fernan Leže (Fernand Léger) objaviće viđenje »novog realizma« koji na ekranu ostvaruje predstave predmeta kakvi nikada ranije nisu

mogli da se opaze u stvarnom svetu. Treba »osetiti istinu i smeti je izneti«, nasuprot izgledu pojava u društvenom životu, čija je osnova »strah od istine«. U krugu iste ove avangarde dvadesetih godina, nemački slikar i eksperimentator Hans Rihter (Hans Richter), polazeći od čudesne sposobnosti filmske slike da nam dočara pokret, dolazio je do ritmičkog »narastanja«, »rasturanja« i »maksimalnog spajanja« masa svetlosti koja ostvaruju ljudska osećanja. Žermen Dilak, žena-reditelj i teoretičar iz kruga vizualista, videla je u filmu apsolutno autonomnu umetnost koja se zbog pogrešnih shvatanja uputila stranputicom sa koje je jedini povratak ostvarenje »integralne kinegrafije«, »muzike za oči« koju komponuju pokretne slike u spoju »kinematografije oblika« i »kinematografije svetlosti«. Sve u horu istih oduševljenika, Abel Gans (Abel Gance), stvaralac *Točka (La roue)* i *Napoleona (Napoléon)*, uzviknuće u proglasu »Le temps de l'image est venu!« (»Došlo je vreme slike!«): »Da su Eshil, Dante, Šekspir (Shakespeare) znali za film, oni bi se poslužili njime!« Na suprotnom polu, u okviru shvatanja medijuma kao dokumenta o stvarnosti, Džon Grirson (John Grierson) će pisati da je osnovni cilj filma da verno posvedoči o mukotrpnom životu čoveka koji obezbeđuje radom svojih ruku plodove za naše trpeze, verujući da posmatrač sa kamerom treba da pristupi predmetu sa iskrenim uverenjem i željom da časno obavi svoj zadatak dokumentariste, a da će umetničko, ako za njega ima uslova, doći samo od sebe. Fantasta i sanjar, pesnik Žan Vigo (Jean Vigo) pozvaće nas da obratimo pažnju na »dokumentovanu tačku gledišta« koja izaziva »drukčije odjeke od podrigivanja«. Jedan entuzijast na drugoj strani Evrope, sovjetski građanin Dziga Vertov, slično Epsteinu, poverovaće da je kamera »oko različito od čovečjeg oka«, koje može da prikaže čoveka kakvog još nikada nismo videli, »kino-oko«, a da montaža od delova sveta ume da napravi svet jedne dublje istine, »kino-istine«. Ovaj zarazni entuzijazam, koji je Vertov delio sa Ejzenštejnom, Pudovkinom, Kulješovom i drugim savremenima iz »sovjetske montažne škole«, preneće se na zvučni film i duh avangarde doživeće još mnoge preobražaje. U Holivudu naš zemljak, slikar Slavko Vorkapić (Slavko Vorkapich), propovedaće stvaralačku upotrebu medijuma u svrhe »srazmernog usklađivanja« trajanja, harmonija, kontrasta, proporcija i ritma u vizuelno-dinamičkoj montažnoj organizaciji. A da bi se očuvala ravnoteža između ovih »formativnih« nastojanja i sklonosti filma da dokumentarno slika stvarnost, kao pandan pojaviće se opet težnja ka re-

alizmu, ovoga puta nazvanog neorealizam, u kojem je, kako je govorio Čezare Cavatini (Cesare Zavattini), stvarnost sama po sebi dovoljno dramatična da zameni svaku priču, a takozvani mali čovek junak koji treba da zaokupi našu pažnju. Iz ovoga će se petnaestak godina kasnije, sa pozivom na Dzigu Vertova, pojaviti »film-istina«, čiji će ideal biti da stvarnost sagleda onakvu kakva pred kamerom postoji bez obzira na to da li o njoj, kameri, ta stvarnost vodi ili ne vodi računa, i čiji će racionalizatori biti Žan-Luj Komoli (Jean-Louis Comolli) i Luj Markorel (Louis Marcorelles). A reakcija na sve moguće realizme i dokumentarističkog i fikcionog tipa biće američki »podzemni film«, pravac koji će proglasiti apsolutnu slobodu za sve subjektivne upotrebe medijuma, bez obzira na postupke, koji idu od snimanja tabu-tema (porođaja, smrti, procesa truljenja), kao u Stena Brekidža (Stan Brakhage), preko »svakodnevnih protoka vremena«, kao u nekim ostvarenjima Endija Vorola (Andy Warhol), do slobodne igre samom tehnološkom bazom filma (emulzijom, perforacijom, svim mogućim načinima za ometanje percepcije), kao u delima Majkla Snoua (Michael Snow) ili Džordža Lendoua (George Landow). Neki teoretičari pišu o ovim eksperimentima sa žarom pravih istraživača (P. Edems Sitni — P. Adams Sitney) a neki sa strašću programatora (Džonas Mekas — Jonas Mekas).

I ove poetičke preokupacije spadaju u razmišljanje o medijumu, a njihovi pisci stoje u istoriji uporedo sa teoretičarima u tradicionalnom značenju te reči.



U antologiji tekstova iz oblasti teorije filma zadržali smo sistematizaciju koju smo čitaocu ponudili u ovom predgovoru.

Želeći da ostanemo u okviru teorijski zasnovanih spekulacija o filmu, iz antologijskog dela smo izostavili prve mislioce koji su samo sporadično dodirivali probleme prirode medijuma i o kojima smo govorili u odeljku predgovora nazvanom »Teorija kao naslućivanje«. Odeljak pod naslovom »Realisti, sanjalice vizionari«, u kojem se nalaze proglašeni programi i poetike koje nemaju teorijski karakter u užem smislu reči, smešten je u sredinu antologijskog izbora, između odeljka o sledbenicima montažnog koncepta

filma i odeljka gde se nalaze teorije koje su preobrazile shvatanje filma posle drugoga svetskog rata. To je učinjeno zato da bi se široki raspon avangardističkih tumačenja medijuma postavio u blisku relaciju i sa klasičnom filmskom mišlju i sa modernom teorijskom spekulacijom, jer tekstovi u njemu počinju još 1916, a završavaju se 1968. godine. Najzad, u ovom ogledu govorili smo opširnije samo o autorima koje će čitalac sresti u antologiji, dok smo ostale samo spominjali. Za ovaj način smo se opredelili iz uverenja da je svrha predgovora da pisce, čije tekstove donosimo u antologijskom izboru, postavi u odgovarajući misaoni i hronološki kontekst.

To su neophodna objašnjenja. Sve drugo govori samo za sebe.

Vreme je da pređemo na teoriju filma iz prve ruke.

Dr Dušan STOJANOVIC

TEORIJA FILMA

Deo prvi

GENEZA I ODREĐENJE

Ričoto Kanudo

TEORIJA SEDAM UMETNOSTI

I

Teorija sedam umetnosti naglo je osvojila sve logične duhove i rasprostrla se po čitavom svetu. U potpunu zbrku rodova i ideja ona je unela jasnoću ponovo pronađenog izvora. Nisam gord na to otkriće, jer svako teoretisanje nosi u sebi iznalaženje načela koje njim upravlja. Zaključujem samo da ona zrači, kao što sam, definišući je, zaključivao da je neophodna.

Ako su bezbrojni i zlokobni filmski trgovci verovali da mogu da prisvoje izraz »sedma umetnost«, koji njihovoj industriji i trgovini neposredno daje jedan viši smisao, oni su prihvatili odgovornost što je nameće reč: Umetnost. Njihova industrija je ostala kakva je bila, sa tehničkoga gledišta bolje ili gore organizovana; trgovina im je čas u punom cvetu, čas životari, u zavisnosti od porasta i opadanja sveopšte osećajnosti. Ako se izuzmu izvesni slučajevi kada ekranist zna šta hoće i ume da nametne svoju volju, njihova »umetnost« je uglavnom i dalje onakva kakvom su se nadahnjivali Ksavije de Montepen (Xavier de Montepin) i drugi Dekurseli (Descourcelle). Ali Film, ta umetnost potpune sinteze, to basnoslovno novorođenče Mašine i Osećanja, ostavljajući za sobom detinjstvo, sve manje dreči na sav glas. Uskoro će mu mladalačko doba zaokupiti inteligenciju i umnožiti snove; mi želimo da podstaknemo njegov rast, da ubrzamo odlazak mladosti. *Osećamo potrebu za filmom da bismo stvorili totalnu umetnost kakvoj su sve druge odvajkada težile.*

II

Evo gde treba još jednom ukratko da objasnim teoriju koju obavešteni proučavaju kao »teoriju sedam umetnosti«. Ponovo pronađeni izvor otkriva nam je u svojoj bistrini. U njemu vidimo da su stvarno dve umetnosti iznikle iz ljudskog uma da bi mu omogućile da zaustavi sve što je prolazno u životu, boreći se tako protiv umiranja privida i oblika i obogaćujući nizove generacija *estetskim iskustvom*. U zoru čovečanstva trebalo je dopuniti život, uzdižući ga iznad prolaznih stvarnosti, potvrđujući večnost stvari koje uzbuđuju ljude. Htelo se da se stvore *ognjišta osećanja* koja mogu da *na sve generacije* prošire ono što je jedan italijanski filozof nazvao »estetskim zaboravom«, što će reći radošću zbog života iznad života, zbog višestrukog lika koji svako može da otkrije izvan sopstvene ličnosti.

U *Muzičkoj psihologiji civilizacija* napomenuo sam već da su Arhitektura i Muzika neposredno izražavale tu neumitnu potrebu primitivnog čoveka, koji je pokušao da »zaustavi u večnosti« sve plastične i ritmičke mogućnosti svog osećajnoga bića. Gradeći prvu krovinjaru i igrajući svoju prvu igru uz jednostavnu pratnju glasa u taktu udaranja nogu o tle, on je otkrio Arhitekturu i Muziku. Onda je prvu ulepšao simboličnim predstavljanjem bića i stvari, čiju je uspomenu želeo da ovekoveči, dok je igri istovremeno dodao osmišljen izraz osećanja: reč. Tako je pronašao Vajarstvo, Slikarstvo i Poeziju: učvrstio je svoj san o večnosti u prostoru i vremenu. Tog trenutka njegovom se duhu nametnuo estetički Ugao gledanja.

III

Odmah napominjem da ako se Arhitektura, koja se rodila iz jedne sasvim materijalne potrebe za skloništem, potvrdila u svojoj individualnosti pre odgovarajućih dopunskih oblika, Vajarstva i Slikarstva, Muzika je, sa svoje strane, dugi niz vekova išla potpuno suprotnim razvojnim putem. Rođena iz duhovne potrebe za uzdizanjem i uzvišenim zaboravom, Muzika zaista predstavlja *neposredno saznanje i organizovanje ritmova koji vladaju čitavom prirodom*. Ali ona se bila prvo javila u svojim dopunskim oblicima, kao Igra, i Poezija, da posle hiljada godina ostvari svoju individualnu slobodu, da postane *Muzika bez igre i pesme*, Simfonija. Kao *neotuđiva suština svakoga rimič-*

kog organizovanoga lirizma, prethodeći Igri i Poeziji, postojala je pre nego što se rodilo ono što se rodilo, ono što nazivamo čistom muzikom.

I pošto svi mogući oblici postoje u Prostoru pre Arhitekture, ne postoje li i svi mogući ritmovi u Vremenu pre Muzike?

Danas se »pokretni krug« estetike trijumfalno zatvara nad ovim potpunim jedinstvom umetnosti koje se zove Kinematograf. Uzmemo li elipsu kao savršenu geometrijsku sliku života, što će reći kretanja — kretanja naše sfere, spljoštene na polovima — i projektujemo li je na horizontalni plan nekog komadića hartije, u njoj će nam se otkriti umetnost, čitava umetnost.

Stotine ljudskih vekova utopile su u tu pokretnu elipsu svoje najuzvišeniye zajedničke težnje, uvek uzdignute iznad meteža vekova i uznemirenja individualne duše. Svi ljudi, *bez obzira na to u kojem istorijskom, ili geografskom, ili etničkom, ili etičkom podneblju žive*, otkrili su najdublju radost, koja se sastojala u jednostavnom i najjačem »*samozaboravljanju*«, obavijajući se istrajnim spiralamama estetskog zaborava. Taj uzvišeni zaborav prepoznajemo u gestu pastira, bio on bele, crne ili žute puti, dok delje grančicu u očajanju svoje samoće. Ali kroz sve vekove do našeg, u svih naroda na zemlji, živele su te iste dve Umetnosti i četiri njihova dopunska oblika. Ono što su međunarodne falange pedanata pokušavale da označe kao evoluciju Umetnosti bila je samo prazna igra reči.

Po unutrašnjem i spoljašnjem zamahu, po stvaranju novih unutrašnjih i spoljnjih svetova, po rađanju ranije nezamislivih mogućnosti: unutrašnjih i spoljnjih, fizičkih i religioznih, naše se vreme ne da ni sa čim uporediti.

Naše vreme je u božanskom zanosu sintetizovalo i mnogostruka čovekova iskustva. Sveli smo sve račune praktičnog i osećajnog života. Sklopili smo brak između Nauke i Umetnosti — što će reći: otkrića, a ne činjenica Nauke i ideala Umetnosti — sjedinjujući ih da bismo *uhvatili i zabeležili ritmove svetlosti*. To je Film.

Tako je sve druge Umetnosti pomirila u sebi Umetnost nazvana Sedmom. Slikarska platna u pokretu. Plastična Umetnost što se razvija po zakonima Ritmičke Umetnosti.

Eto njenog mesta u čudesnoj radosti koju modernom čoveku nudi nagon za neprolaznošću. Oblici i ritmovi, ono što nazivamo životom, naviru iz svakog okreta projektorske ručice.

Proživljavamo prvi čas obnovljene Igre Muza, oko nove Apolonove mladosti. *Kolo svetlosti i zvukova oko vatre sa kojim ništa ne može da se uporedi: oko naše moderne duše.*

(1911)

ESTETIKA FILMA

Vizuelna drama

U »Sto stihova za zasnivanje jednog novog lirizma«, koje je objavio časopis *Revue de l'époque*, napisao sam rečenice koje su navele prijatelje i protivnike da od mene zahtevaju objašnjenje. Daću im ga na ovim stranicama. U stvari, ono se ovde nalazi na svom mestu. Evo šta sam pisao: »Opčinjavajući napredak muzike je, uz pomoć nauke, dopustio čovekovom duhu da stvori ovu umetnost, tako različitu od svih drugih umetnosti, a koja će u pravom smislu te reči biti umetnost dvadesetog stoleća«. A zatim: »Ništa nema zajedničkog između filma i pozorišta. Pozorišnoj umetnosti neprekidno su potrebni instrumenti da bi se dokazala. Film, kao i slikarstvo i vajarstvo, dve *komplementarne umetnosti arhitekture*, jednom zauvek fiksira svoje figuracije, nepromenljivo ih ovekovečuje. Da bi razvio *smotak* svojih slika pred očima ljudi, filmu su potrebni vreme i tehnički instrumenti, isto ono što je potrebno i muzici koja se nalazi u jednoj *partituri*. Međutim, on nije potpuno podređen svojim tehničkim sredstvima, mehaničkim projekcionim aparatima, jer na isti način na koji dobar muzičar može da *čita* muziku sa *njenom zvučnošću i njenim ritmom* na pentagramu a da je ne svira, dobar sineast može da *vidi* film na traci sa *njegovim ritmom i njegovom skalom* intenziteta a da ga ne projektuje«.

Možda bih još morao da objasnim redni broj »sedma«, koji se stavlja uz filmsku umetnost, a ima je tu sreću da uđe u svakodnevni govor umesto termina »nema umetnost«, koji je jedino podvlačio srodstvo filma sa pantomimom. Još me pitaju da li je to proizvoljna definicija. Dovoljno je da se razmisli o tome da u stvarnosti postoje dve umetnosti koje obuhvataju sve ostale. To su dve fokusne tačke »kugle u pokretu«, svete elipse umetnosti kojoj je čovek, još od svog postanka, pružio najbolji deo svojih emocija, osnovu svog unutrašnjeg života, naj snažnije znakove svoje borbe protiv prolaznosti stvari. Reč je o arhi-

tekturi i muzici. Slikarstvo i vajarstvo nisu ništa drugo do »dodaci« arhitekturi, ništa drugo do osećajno prikazivanje čoveka i prirode. A poezija nije drugo do napor reči — kao što je balet napor tela — da postanu muzika. Eto zašto je film, koji sažima te umetnosti, koji je *plastična umetnost u pokretu*, koji je deo »nepokretnih umetnosti«, a isto tako i »pokretnih umetnosti«, prema terminima Valentine de Sen-Poen (Valentine de Saint-Point), ili »umetnosti vremena« i »umetnosti prostora«, prema Šopenhaurovim terminima, ili, najzad, *plastičnih umetnosti* i *ritmičkih umetnosti*, eto zašto je film »sedma« umetnost.

Ne tražimo analogije između filma i pozorišta. *Ne postoji nijedna analogija*, ukoliko se ne želi da se sve scenske manifestacije, svaki pozorišni izraz ili svaka pojava na pozornici podvedu pod etiketu: predstava. Ne postoji nijedna duboka analogija ni u duhu ni u formi, ni u sugestivnim načinima, ni u sredstvima ostvarenja između *čvrste irealnosti* ekrana i *promenljive realnosti* scene. Bedna greška naše filmske proizvodnje sastoji se baš u tom brkanju koje se objašnjava glupom potrebom da se nove stvari povežu sa starim da bi se odmah mogle prihvatiti, da bi se odredile ili shvatile bez muke. U svojoj najtajnijoj suštini, predstavi, film može da se posmatra na isti način kao biblijska prikazanja, ili kao komedija običaja, ili drama osećanja na dvorskim pozornicama, ili kao *pièce* naših buržoaskih pozorišta, kao erotske ili komedijaške tačke naših mjuzikholova, kao male satirične revije kabareja, kao masovni egzibicionizam naših »Trokadera«.

U tom okviru, bez daljnjeg, film spada u red kolektivnih manifestacija predstave, ali sa svim svojim karakteristikama, sa svojim umetničko-naučnim otkrićem, svojim blistavim čudesima i svojim komercijalnim niskostima. Izvan toga nema i ne može da ima — a nikada se nećemo zamoriti ponavljajući to — išta zajedničkog sa bilo kojom drugom manifestacijom života »objektizovanog« pred publikom.

Isto tako ponavljam da film nije više *potčinjen* svojim tehničkim sredstvima, kakva su, na primer, mehanički projekcijski aparati, nego što je muzičar potčinjen materijalnosti svojih instrumenata i svirača što će izvesti stranice koje su plod njegove inspiracije ili što je slikar potčinjen svojoj paleti ili hemijskom proizvodu, presi ili graveru koji otiskuje njegovo delo.

Ako postoji neka rodbinska veza između pozorišta i filma, to je ona na koju smo već ukazali, a koja film svrstava među ostale vidove predstave. I ništa više. Sedma

umetnost je iznad svega jedno suštinsko viđenje života. Veoma često nam ne prikazuje ništa drugo do nezanimljive i servilne ilustracije tekstova. Na najbanalniji način podseća na tradiciju latinske pantomime, na dramu gestova koja se ponavlja još od Avgustovih vremena pa do naših dana, kao i na sve ostale mimodrame. Međutim, tome je kriva samo plašljiva i nevešta mladost. Film neće za uvek ostati ilustracija bilo kakvog sižea niti niz reči koje komentarišu slike ili niz slikâ koje objašnjavaju reči. On je rođen voljom, naukom, veštinom modernog čoveka, da bi još potpunije izrazio život, da bi kroz vreme i prostor uhvatio smisao života koji se stalno obnavlja. Rođen je da bi bio »totalno prikazivanje duše i tela«, *vizuelna priča ispričana slikama naslikanim kičicama svetlosti*.

Upoređena sa nezgrapnošću pozorišta, ova umetnost izgleda puna istinske plemenitosti. Najedanput, pozorište otkriva svoju »primitivnost«, svoj vulgarni i nezgrapni način da privuče i da zadrži publiku grimasama, prerusavanjima, natprirodnim i neprirodnim preobražavanjima nekih ljudskih bića. Ličnost glumca se dodaje našoj ličnosti monstruoznim mimetizmom na koji smo, na žalost, previše navikli da bismo protestovali. A zbog tog osećanja »monstruoznosti«, više nego zbog ikakvog drugog moralnog stava, narod je prezirao »komedijaša«, a crkva ga je nekada terala iz svojih nedara. I pored toga, ljudska bića mogu da pred drugim ljudskim bićima predstavljaju podstreke duše, otelovljujući ih u držanju, u pokretima i rečima, kao što se jedan pisac identifikuje sa ličnošću koju izmišlja. Međutim, smisao »nezgrapnosti« i »monstruoznosti« proizlazi iz činjenice da se pod prividom lika nalazi ljudsko biće za koje znamo da nije to ljudsko biće. Pogađa nas kao laž kada vidimo glumca u njegovoj istinskoj odeći običnog čoveka. Na filmu sve to više ne postoji. Glumac je sličan piscu koji se za vreme rada postovećuje sa ličnostima svojih junaka, ali je sigurno već izgubio tu istovetnost kada njegova knjiga počinje da obilazi svet i da zanosi čitaoce. Glumac sedme umetnosti izražava ljudski lik. Drugi ga fiksiraju kao što stampar otiškuje pisano delo, a on prelazi na druge likove, ne živi periodično, u određenim časovima, životom drugog čoveka. U svemu tome *spiritualizovan* karakter filmske projekcije u odnosu na pozorišnu predstavu tako je očigledan da treba priznati kako je to jedna od najsmislenijih tajni njegove moći da nas uzbuđi. Film je apstrakcija kao što je apstrakcija pisana tragedija ili drama koja se čita. Film je, dakle, deo apsolutne spiritualizacije: umetnost.

Možemo opravdano da zaključimo da čitavo *predstavljano* pozorište još od svojih početaka nije ništa drugo do zametak »umetnosti predstavljanja«, one umetnosti koju jedna obična ili univerzalna reč označava kao »kinematograf«. Pod tim svakako mislimo na *predstavljano* pozorište, fizički skup nekoliko prurušenih, proizvoljno preobraženih ljudskih bića koji pred nama predstavljaju jednu figuraciju života različitu od njihovog života, koji se razdvajaju u stranoj ličnosti kao »obuzeti đavolom« ili »ovaploćeni«, a koji izazivaju naše čuđenje i bude naše interesovanje za svet okultizma.

Pisano pozorište je nešto drugo. Učestvuje u estetskoj kulturi jedne epohe i jedne rase, predstavlja »fiksaciju« jednog proizvoda inteligencije i osećajnosti.

Vizuelna drama ne može, dakle, ni na koji način da ponovi pozorišne postupke, pa ma kakvi oni bili. U ovoj oronuloj Evropi, truloj od tradicije, a i pored toga punoj zdarvlja i mašte, film je još, apsurdno, rob pozorišta. Izvan diskusije je njegova inferiornost u tehničkim inovacijama u odnosu na američki film. To je zato što Amerikanci, mešana rasa, bolje rečeno rasa bez rase — pre jedan ipak zadivljujući proizvod nego rasa, ma koliko to može da izgleda odvratno — nemaju intelektualnih tradicija, ne smetaju im nikakve ljudske prepreke. Sa estetičke tačke gledišta rođeni su sa umetnošću ekrana na isti način na koji je čitav stari svet rođen sa umetnošću zvuka, ili boje, ili kamena. *Nemaju šta da zaborave* da bi se glavačke bacili u novo stvaranje sebe samog, koje je čovek pružio čoveku. Stigli su tu sveži, laki, slobodni od svega, spremni da se pokažu zaista novima u jednoj novoj umetnosti. Treći stadijum života koji je Niče (Nietsche) prizivao, stanje nevinosti deteta koje mora sve da nauči, njihovo je stanje. Mi, međutim, moramo sve da zaboravimo, mentalnu tradiciju hiljada godina, divan duhovni stav u odnosu na izvesna predstavljanja našeg unutrašnjeg života, našu muzičku, arhitektonsku, poetsku, slikarsku, figurativnu, retoričku i baletsku slavu. Naš zadatak je mnogo teži. Gotovo je nemoguće postati ponovo dete pošto smo već bili odrasli. Ne možemo da krenemo novim putevima, novim načinima predstavljanja naše osećajnosti na isti način kao Amerikanci. Oni moraju samo da uče, da istražuju. Mi moramo da *se odučimo*, pošto smo ostvarili tolike pronalaskе. To je složeniji i duži proces. Ali kada dotle stignemo, naša stvaralačka snaga biće blistavija i značajnija. Rekli su mi da je Grifit to shvatio i da je pre kratkog vremena o tome govorio u jednom razgovoru s prijate-

ljima. Očigledno je da se, kada se maršuje sa teškim bremenom na leđima — bremenom blistave prošlosti, sporije napreduje u odnosu na onoga koji može da trči bez tereta, ali se zato bogatiji stiže na cilj.

U svakom slučaju, ne može se protivrečiti činjenici da je Amerika došla do tačnije definicije onoga što mora da bude vizuelna drama. Da je ona tamo dole bila i da ostaje siromašna invencijama, jedna u pogledu namera, detinjasta sa svojim pričama o kaubojima i šerifima, o hrabrim devojkama vičnim svim sportovima, uključujući tu i sport ljubavi, o izdajnicima sa brčinama, o Kinezima kao sa španskih zidova i bokserima sa sajmovima, o finansijerima sa debelim cigarama i stolicama na okretanje, o Japancima koji kao da su izvučeni sa lažnih kakemona što se proizvode u Minhenu. Međutim, vizuelna drama nam se otkrila svojim specifičnim sredstvima. Zamišljena je u funkciji svetlosti, a ostvarena svim naučno mogućim pronalascima, svim estetski mogućim igrama svetlosti. U njoj se ljudski likovi pojavljuju kao pokretne koncentracije svetlosti. Njihov najznačajniji vizuelni kvalitet je ne da govore, već da delaju: *ne kažu ništa, a izražavaju*.

Eto velike lekcije. A to je bio razlog zbog kojeg je Amerika morala da bude ta koja je filmu dala najveći talenat, jedinog genija koji se do danas pojavio na platnu, jedinog istinski i potpuno novog umetnika u zamislima i u izrazu, Čarlsa Čaplina (Charles Chaplin), tvorca najpotpunijeg »rečnika pokreta« koji može da se zamisli na platnu, kojim može da se »izrazi« sve, a da se ne »izgovori« ništa.

Uz bok Amerikancima su Šveđani. Plemenitiji, civilizovaniji, dublji, dali su nam čudesnu lekciju ljudske vizuelne drame zamišljene u otvorenoj prirodi, toliko *tesno povezane sa dušom i vidovima prirodnog ambijenta* da bi iste ličnosti sasvim drukčije delale kada bi se premestile na drugo mesto. Priroda je prvi put pozvana da predstavlja glavnu ličnost drame, dušu akcije, gotovo da bude *deus ex machina*. Svi mi ostali, sem nekih zadivljujućih izuzetaka koje predstavljaju novi majstori ekrana, nastavljamo da se svakim danom sve više opterećujemo pozorišnom bedom. Adaptiramo romane zamišljene u funkciji reči, ne pokreta, fabrikujemo velike romantičarske i romaneskne, istorijske i detinjaste sastave, slike iz Epinala koje nemaju snažnu ljupkost naivnosti, oleografije koje bi želele da budu kulturna dela, komedije u kojima je reč glumca nadoknađena beskrajnim didaskalijama.

Našu servilnost u odnosu na pozorište dovodimo dotle da na našim programima zlatnim slovima pišemo ime pozorišta iz kojeg je, između dve komedije, došao na ekran izvesni glumac ili glumica. On je, dakle, navikao da govori da bi izrazio neku dramu. Ne shvatamo da povezivanje imena glumca sa imenom njegovog pozorišta znači diskreditovanje samog shvatnja filmskog izraza.

Vizuelna drama je plastična umetnost. Zaustavljajući njeno razvijanje na bilo kojoj tački za vreme projekcije, ona će morati da se iskaže u izražajnoj nepokretnosti ličnosti iz slikarstva. Jedino putem pokreta koji je nametnut njenim ličnostima, aparatom iz kojeg se oslobađa dah života, drama pisana svetlošću — koja je postala umetnost pokreta — u stanju je da zanese našu osećajnost.

Izraziti čitav život, sa beskrajnom lestvicom njegovih osećanja, njegovih težnji, njegovih poraza i njegovih trijumfa, služeći se većinom igrom svetlosti, poimajući bića i stvari jedino kao *oblike svetlosti*, usklađene i orkestrirane prema oživljavajućoj ideji akcije, eto to je tajna, slava vizuelne drame. Na taj način ona nije više ni *pièce* ni »pantomima«, već najuzvišenije, najduhovnije delo naših savremenih estetskih osećanja.

[...]

O »filmskoj istini«

Stranice koje slede nisu nadahnute ni *Karnevalom istina* (*Carnaval des vérités*) Marsela Lerbijea (Marcel L'Herbier) ni *Istinom* (*Vérité*) Anrija Rusela (Henri Roussel), lepim filmovima koji su po stilu veoma različiti. »Istine« koje po svojoj volji film želi da prikaže sve će nas više terati da tražimo definiciju one složene i nove *filmske istine* o kojoj najveći deo filmskih radnika nastavlja da ne vodi računa. Jedino ta istina može da interesuje umetnike svih umetnosti.

Neosporna i, na žalost, sve veća inferiornost francuskog filma u odnosu na filmove drugih zemalja sastoji se u sve većem prenebregavanju filmske istine. To neznanje počinje izborom glumaca, pozajmljenih od pozorišta, pa se prostire do sižea, scena, pejzaža, čak i do svetlosti. Film se sve više uvaljuje u blato industrijske organizacije i prestaje da u svim vidovima bude umetnost, tvrdoglavo nastavljajući najbestijalnije trgovačko fabrikovanje proizvoda. Gubi se svaki ostatak plemenitosti u koncepciji i u određivanju ljudske vrednosti, koja je shvaćena kao trgo-

vačka roba. Glavešine na filmu došle su sa svih strana sveopšte trgovine, sa tradicionalnom pohlepnošću trgovaca koji su prodrli u hram. Za njih film nije delo, kao što je knjiga to i za izdavača i za knjižara. Nije drugo do roba koja se meri, prodaje i kupuje na metre. A onda se čudimo što se država ne odluči da film tretira drukčije od bilo kojeg industrijskog proizvoda u trgovačkoj mreži!

Gađenje koje se širi isto onako kao što se širi i film na kraju će preplaviti svu filmsku proizvodnju. Pri tom mislim na gađenje obrazovanih klasa. Više nego na bilo kojem drugom mestu, novac na filmu preuzima sve funkcije, uključujući tu i funkciju inteligencije i umetničke inicijative.

Pa ipak, postoji jedna filmska »istina« koju su izvesne zemlje-proizvođači već naučile da koriste. Nacije su gusto lišće, ponekad i previše gusto, u kojem cveta ona sinteza duhova koju sačinjavaju umetnici i uopšte intelektualci. U Francuskoj, naciji koja je pronašla film, to novo cvetanje do sada je dalo veoma malo cvetova. Svi su još tako zbunjeni pred novim otkrićem da po svaku cenu pokušavaju da se ubede da je ono deo stare baštine, da film nije ništa drugo do jedan novi vid pozorišta. Iz pozorišta se uzimaju glumci koji stalno govore, dok film zahteva da oni budu nemi. Uzima se jedna inscenacija — da tako kažemo — telesnih masa, više ili manje u ravnoteži, umesto da se delovanje prepusti *jedino* beskrajnim stupnjevima intenziteta svetlosti, masama belog i crnog u njihovim bezbrojnim nijansama. Svetlost ne mora da bude potčinjena prikazivanju ljudskog lika, već ljudski lik mora da postane svetlost humanizovana u dramskim simbolima.

Što se tiče prave »dramske istine«, to jest sukoba pojedinačnih osećanja i osećaja koji su u stanju da stvore dirljivi učinak, emociju, niko se ne brine da potraži sukob koji bi zaista bio *fotogeničan*. Svi se zadovoljavaju fotogeničnošću licâ, kao da svako lice, kada se znalački preobrazuje igrom svetlosti, ne postaje fotogenično. Obračaju se najgoroj, najnižoj i najpojednostavljenijoj literaturi samo ako ne postavlja psihološke teškoće i samo ako sadrži široku lepezu grubih sukoba pohlepnosti i strasti koji za sve trgovce melodrama predstavljaju *akciju*.

Et to je osnovna greška najvećeg broja *ekranista* i poslovnih ljudi koji njima upravljaju. Misle da je u filmu, više nego u nekom pozorišnom tekstu, potrebno ono što oni nazivaju akcijom. U stvari, u pozorištu je reč ta koja objašnjava, dok u filmu pokret mora da iskaže sve, a re-

pertoar pokreta je ograničen. Ali oni ne misle na filmsku istinu po kojoj ličnosti na ekranu ne smeju da izgledaju kao fotografisani glumci, već moraju da predstavljaju *svetlosne znake*. Ako je film zaista nešto različito od fotografisanog pozorišta, od romana ilustrovanog *uživo*, svi glumci u jednom filmu moraju da budu pretvoreni u igre svetlosti, kao što slikari igrama boja izražavaju priviđenja iz svojih snova. Ostvareno delo, film, pojaviće se tada kao plod svojih specifičnih sredstava, različitih od sredstava svojstvenih drugim umetnostima, bez mnogih objašnjavajućih didaskalija, bez pantomimskih govora, bez svih onih fotografskih skica pozorišnih scena, bez suviška pozorišta jednostavno lišenog reči.

Evo jedne od bitnih karakteristika filma. To što smo nazvali istinom života, kada se jednom prenese u umetničko delo dostojno tog imena, nije više ono što aparat može da zabeleži iz stvarnosti. Ukorenilo se u duhu umetnika, predstavlja *njegov izbor*, kao i sam njegov stil. Zadovoljiti se upravljanjem kamere na stvarnost više ili manje znalački postavljenih ličnosti ili na stvarnost jedne sa više ili manje ukusa izabrane ličnosti ne znači stvarati umetničko delo. Film nije nova etapa fotografije; to je nova umetnost. *Ekranist* pokušava da stvarnost preobrazi u sliku svog unutrašnjeg života. Da bi svom viđenju nametnuo jedan stil, ne može da se zadovolji fotografisanjem ovog ili onog mesta. Mora da uhvati svetlost i da njome radi dok ne iskaže duševna stanja, a ne spoljnje činjenice.

Umetnost nije prikazivanje realnih činjenica. Ona predstavlja evokaciju osećanja koja obavijaju činjenice. Izvesna stalna nezgrapnost — insistiram na toj reči da bih odredio onaj film koji nam dopušta da *vidimo* misao jedne ličnosti u kojoj se ona seća neke činjenice, reprodukujući mesto i događaj gde je bila glavni junak — nedopustiva je. Didaskalija kaže: on je mislio na svoj dolazak u šumu; odmah nam film poklanja kadar sa ličnošću koja se približava šumi. Međutim, nije to slika koja je u stanju da njegovom sećanju pruži ono potrebno ganuće, niti može da nas na bilo koji način gane. Onaj ko se seća *ne vidi sebe samog*, a sećanje na njegov dolazak u šumu ne može da se pruži na drugi način do nagoveštavanjem ideja i osećanja koje su ga pratile. Primeri bi mogli da se umnože do u beskraj. Međutim, gotovo uvek, banalno shvatanje fotografa odbacuje svaki pokušaj revokacije.

Ekranist uglavnom prihvata, a ne stvara spoljašnje viđenje stvarnosti koju fotografiše. Ne stvara psihološku at-

mosferu, jedinu atmosferu koja bi mogla da zameni deskriptivnu stranicu nekog romana ili usklađivanje valera u nekoj slici. Umesto da najpre zamisli svaku *sliku*, tačno onako kao što slikar najpre zamišlja *detalje* likova tako da bi gledalac iz čitavog dela izvukao *samo jednu sliku* sačinjenu od čitave celine, *ekranist* se zadovoljava time što će se gledalac sećati njegovih slika i reći: bilo je tu i lepih fotografija. Još jednom mislim na inferiornost melodijske opere sastavljene od razdvojenih melodija koje se posebno pamte, nasuprot zaista simfonijskoj muzičkoj drami.

Poneki autor je shvatio da filmska istina nema ničeg zajedničkog sa vidljivom stvarnošću. Shvatio je da sama predstava stvara različita osećanja u zavisnosti od duševnog stanja gledaoca ukoliko *ekranist*, jednom zauvek, nije znao da u svom viđenju nametne sopstveno osećanje. Ako mi se pokaže bodež koji ulazi u telo, moje osećanje se menja u zavisnosti od mog osećanja prema ruci koja drži bodež ili prema telu koje ga prima. Ali ako je *ekranist* znao da pokret obavije potrebnom psihološkom atmosferom, ako je znao da me pripremi na osećanje koje je bilo u njemu, i ja ću, po njegovoj želji, biti obuzet njegovim duševnim stanjem.

Kao i u ostalim domenima duha, i u filmu se umetnost sastoji od nametanja osećanja, a ne od izlaganja činjenica. Svakako, postoji veliko iskušenje da se sve *pokaže* putem »istinskih« slika. Zbog toga se veruje da se na ekranu vidi toliko »istine«, iako se retko oseti duboko i zaista *estetsko* osećanje. Reč »istina«, koja u ovom slučaju treba da bude zamenjena rečju »nezgrapna i površna stvarnost«, ne pripada nijednoj umetničkoj vrsti. Koji je to slikar koji je ikada želeo da »pokaže« u smislu u kojem to čine naši filmski radnici? Da li možda Leonardo, kroz verodostojno držanje svojih hermafrodita? Ili slikari rođenja Hristovog, sa njihovim idealnim kompozicijama ličnosti i životinja oko jaslara? Da li Mikelandelo (Michelangelo), sa svojom unapred promišljenom veličinom, ili Vato (Watteau), sa svojim traženjem elegancije okamenjene u ljupkosti toliko dragoj njegovom veku?

Malo je *ekranista* shvatilo da filmska istina mora da odgovara književnoj istini, slikarskoj istini, hoću da kažem suštinskoj istini koja se ne može definisati. Nijedna od njih nije »stvarnost«. Jedan trgovački putnik prebacio je Anatolu Fransu (Anatole France) da je izmislio Firencu koju on nije uspeo da pronađe kada je, stigavši na obale Arna, želeo da bedeker zameni knjigom *Crveni*

krin. Pa ipak, Frans je *izrazio* florentinsku dušu iznoseći pojedinosti sa posebnom *vizionarskom* brižljivošću, onom *svojom* vizijom koja nas potresa i zadivljuje.

Nemački filmovi kao *Kabinet doktora Kaligarija* (*Das Kabinett des dr. Caligari*), *Od zore do ponoći* (*Von Morgens bis Mitternacht*), *Torgus* (*Torgus*), sa svojim ekspresionističkim stilom, Šveđani sa osećajnim potčinjavanjem vizije dubokom stilu svojih snežnih pejzaža, a u Francuskoj Marsel Lerbije i Luj Delik — naročito ovaj prvi — a ponekad i Abel Gans, pokušavaju da svojim evokativnim rešenjima rasprostrane smisao filmske istine, filmskog stila koji bi bio u stanju da filmu pruži umetničko dostojanstvo. A i drugi su počeli da se pojavljuju.

Ostali se — prototip je možda Leons Pere (Léonce Perret) ili, možda, Dijaman-Berže (Diamant-Berger) — pohlepno hrane svojim albumima razglednica u kojima će se naći svega i svačega sem istine i plemenitosti umetnosti.

(1922)

Hugo Minsterberg

SVRHA UMETNOSTI

Analizirali smo mentalne funkcije što najmoćnije djeluju u publici fotodrame. Proučili smo sam čin opažanja slika na ekranu, opažanja njihove prividne trodimenzionalnosti, njihove dubine i njihovog prividnog kretanja. Zatim smo prešli na one psihičke činove kojima odgovaramo na opažene utiske. U prvom planu je stajao čin pažnje, ali smo potom sledili igru asocijacija, sećanja, uobrazilje, sugestije, i, najvažnije od svega, ocrnali smo podelu interesovanja. Konačno smo govorili o osećajima i osećanjima kojima praćamo dramu. Razume se, sve ovo ne iscrpljuje mentalne reakcije koje nastaju u našem duhu dok posmatramo filmsku dramu. Nismo, na primer, govorili o akciji koju u našoj duši može pokrenuti zaplet priče ili njena društvena pozadina. Patnje siromašnih, nepravda kojom se slabi mogu naterati da krenu putem zločina i stotinu drugih socijalnih motiva mogu nam se predočiti fotodramom; misli o ljudskom društvu, o zakonima i reformama, o razlikama među ljudima i ljudskim sudbinama mogu ispuniti naš duh. No to nije jedna od karakterističnih funkcija filma. To je propratni efekat koji se može pojaviti baš kao što može proizaći iz čitanja novina ili slušanja razgovora o praktičnim stvarima u svakodnevnom životu. Međutim, u svim našim razmatranjima izostavili smo i jedan drugi mentalni proces: estetsko osećanje. Govorili smo o osećanjima koja izaziva zaplet drame. Razmatrali smo osećanja kojima saučestvujemo sa likovima u nekoj sceni, delimo njihovu patnju i radost; a takođe smo govorili o onoj drugoj skupini emocija kojima zauzimamo neki mentalni stav prema ponašanju ličnosti drame. No, jamačno, postoji i treća skupina osećaja i osećanja koju

još nismo razmotrili, što će reći: uživanje u drami, naše estetsko zadovoljstvo ili nezadovoljstvo. Namerno smo ih izostavili, jer proučavanje ove skupine osećanja povlači razmatranje estetskog procesa kao takvog, a sve estetičke probleme ostavili smo za ovaj, drugi deo našeg istraživanja.

Ako zanemarimo to zadovoljstvo ili nezadovoljstvo lepotom fotodrame i razmišljamo samo o procesima opažanja, pažnje, interesovanja, sećanja, uobrazilje, sugestije i osećanja koje smo analizirali, vidimo da svuda dolazimo do istog rezultata. Činilo se da jedno opšte načelo upravlja celokupnim mentalnim mehanizmom gledaoca ili, tačnije, odnosom između mentalnog mehanizma i slika na ekranu. Uočili smo da je u svakom slučaju objektivni svet spoljašnjih zbivanja bivao menjan i uobličavan dok se nije prilagodio subjektivnim kretanjima duha. Duh razvija ideje sećanja i uobrazilje; u filmu one postaju stvarnost. Činom pažnje duh se usredsređuje na jednu posebnu pojedinost, a to unutarne stanje objektivizira se filmskim krupnim planom. Duh je ispunjen osećanjima, a posredstvom kamere ceo dekor postaje njihov odjek. Čak i kod najobjektivnijeg duhovnog činioca, opažanja, uočavamo ovu osobenu oscilaciju. Mi opažamo kretanje, ali ga opažamo kao nešto lišeno samostalnog svojstva procesa u spoljašnjem svetu, jer ga naš duh gradi od pojedinačnih slika koje ubrzo slede jedna drugu. Mi opažamo stvari u njihovoj trodimenzionalnoj dubini, no ova opet nije dubina spoljašnjeg sveta. Svesni smo njene nestvarnosti i slikovne pljosnatosti utisaka.

U svakoj od ovih odlika očigledan je kontrast spram mentalnih utisaka sa stvarne pozornice. Tamo, u pozorištu, mi svakog trenutka znamo da pred sobom vidimo stvarne, trodimenzionalne ljude, da su stvarno u pokretu kad hodaju i razgovaraju, i da je, s druge strane, naše delo, a ne deo drame, kad se naša pažnja posveti ovoj ili onoj pojedinosti, kad nam sećanje vraća prošla zbivanja, kad ih naša uobrazilja okružuje maštarijama i osećanjima. I tu, čini se, imamo sasvim određenu polaznu tačku za jedno estetičko poređenje. Ako pokrenemo neizbežno pitanje — fotodrama u poređenju sa pozorišnom dramom — izgleda da raspoložemo sa dovoljno građe za donošenje estetičkog suda. U presudu se, izgleda, jedva i može sumnjati. Zar ne moramo reći da je umetnost — imitacija prirode? Drama može da nam na pozornici pokaže istinsku imitaciju stvarnog života. Scene se odvijaju baš kao što bi se događale ma gde u spoljašnjem svetu. Pred nama

stoje ljudi od krvi i mesa, sa doista reljefnim telima. Oni se kreću kao ma koje pokretno telo u našoj okolini. Osim toga, ta zbivanja na pozornici, baš kao i događaji u životu, nezavisna su od naše subjektivne pažnje, sećanja i uobrazilje. Ona idu svojim objektivnim tokom. Pozorište se toliko približava ostvarenju svog cilja imitacije ljudskog sveta da poređenje sa fotodramom nagoveštava skoro katastrofalan promašaj umetnosti filma. Boja sveta je iščezla, liknosti su neme, nijedan zvuk ne dopire do našeg uha. Dubina scene izgleda nestvarna, pokret je izgubio prirodnost. I najgore od svega: objektivni tok zbivanja je falsifikovan; naša pažnja, sećanje i mašta premeštale su i preoblikovale zbivanja dok na kraju ne izgledaju onako kako ih priroda nikad ne bi mogla prikazati. Ono što stvarno vidimo jedva se još može nazvati imitacijom sveta kakvu nam pruža pozorište.

Kad gramofon ponavlja neku Betovenovu simfoniju, punoća tona orkestra svodi se na tanak, slabašan površinski zvuk, i niko ne bi prihvatio proizvod ploče i membrane kao potpunu zamenu za pravo orkestarsko izvođenje. Ali ipak, svaki instrument je stvarno zastupljen, i još možemo da razlikujemo violine, čela i flaute tačno u onom redosledu i tonskom i ritmičkom odnosu u kojem se javljaju u originalu. Gramofonska muzika stoga izgleda mnogo pogodnija kao zamena orkestra no film kao zamena pozorišta. Tamo svi suštinski sačinioči izgledaju očuvani, a ovde se čini da su upravo suštine izgubljene, a cilj drame — da sa najvećom mogućom realnošću podražava život — izgleda beznadežno van domašaja pljosnatih, bezbojnih slika fotodrame. Dalje bismo mogli reći da je gipsani odlivak pristojna zamena mermernog kipa. On sa divnim delom u mermeru deli isti oblik, a oponaša telo živog čoveka baš kao i mermerni kip. Štaviše, ovaj proizvod mehaničkog procesa ima istu belu boju koju poseduje originalno delo vajara. Stoga ga moramo priznati kao približan reljefnom umetničkom delu. Na isti način, litografija u boji pruža suštinske sačinioce uljane slike. Tehnički proces je svuda obezbedio reprodukciju umetničkog dela koja zvuči ili izgleda skoro kao delo velikog umetnika, a jedino tehnika filma, koja se tako očigledno trudi da reprodukuje pozorišnu predstavu, toliko zaostaje za umetnošću pozorišnog glumca. Zar dobar ukus i trezvena kritičnost ne iziskuju donošenje nepovoljnog estetskog suda? Mi možemo trpeti fotodramu zato što jevtinim tehničkim metodom, koji dopušta neograničeno umnožavanje predstava, donosi bar senku pozorišta masama koje ne mogu sebi

priuštiti da vide prave glumce. Međutim, kultivisan duh bi mogao većma uživati u gipsanim odlivcima, litografijama u boji i gramofonskoj muzici no u filmu, koji potpuno omašuje da nam pruži bitne sačinioce prave pozornice.

Čuli smo ovu poruku koja je, čak i ako nije izražena ovako jasnim rečima, svakako dugo bila prisutna u duhu svih onih koji su imali ozbiljan odnos prema umetnosti. Ona i danas verovatno još preovlađuje kod mnogih, čak i ako vrednuju ambicioznije pokušaje reditelja fotodrama tokom poslednjih nekoliko godina. Filantropsko zadovoljstvo zbog pribavljanja jevtine razonode i spoznaja da je nedavno postignut izvestan napredak kao da ublažavaju tu estetičku situaciju, ali jezgro javnog mnjenja ostaje isto: film nije prava umetnost.

A ipak je sva ova argumentacija i sve ovo olako rešavanje jednog krajnje složenog problema u osnovi pogrešno. Zasniva se na potpuno pogrešnim predstavama o ciljevima i svrsi umetnosti. Kad bi ove zablude bile napuštene i kad bi istinsko razumevanje filma uhvatilo korena u društvu, niko ne bi sumnjao da litografija u boji, gramofon i gipsani odlivak odista nisu drugo do jevtine zamene umetnosti kojima nedostaju mnogi suštinski umetnički sačiniooci, te da su, stoga, konačno potpuno nezadovoljavajuće za pravi umetnički ukus. No tada bi svi istovremeno shvatili da je odnos fotodrame prema pozorištu sasvim drukčiji, i da razlika u svemu ide u prilog filmu. *Film nije, i ne treba da bude, imitacija pozorišta. On nikad ne može pružiti estetske vrednosti pozorišta, ali ni pozorište ne može da pruži estetske vrednosti fotodrame.* Nastankom filma pojavila se potpuno nova, samostalna umetnost, koja mora da razvija vlastite životne uslove. Film bi odista predstavljao potpun neuspeh kad bi popularna teorija umetnosti koju smo nagovestili bila ispravna. Međutim, teorija je pogrešna od početka do kraja i ne sme da preprečuje put boljem uvidu koji sagledava da se pozornica i ekran suštinski razlikuju, kao što se razlikuju vajarstvo i slikarstvo ili lirska poezija i muzika. *Pozorišna drama i fotodrama su dve koordinisane umetnosti, od kojih svaka po sebi poseduje savršenu vrednost.* Jedna ne može da zameni drugu, a nedostaci jedne u odnosu na drugu odražavaju samo činjenicu da jedna ima istoriju dugu petnaest godina, a druga — pet hiljada godina. To je teza koju želimo da dokažemo, a prvi korak ka tome mora biti pitanje: šta je svrha umetnosti, ukoliko podražavanje stvarnosti to nije?

No da li je održiva tvrdnja da umetnost podražava prirodu ili, tačnije, da je imitacija bit umetnosti, ako ozbiljno razmotrimo područje umetničkog stvaranja? Zar to ne bi povlačilo očekivanje da će umetnička vrednost biti utoliko veća što se više približava idealu imitacije? Savršena imitacija, koja u svemu izgleda kao original, dala bi nam najvišu umetnost. Ipak, svaka stranica istorije umetnosti govori nam suprotno. Divimo se mermernom kipu, a preziremo kao neumetničke obojene voštane figure. Nije teško proizvesti obojene voštane figure koje toliko savršeno deluju kao stvarne osobe da se posetilac izložbe može lako prevariti i zatražiti obaveštenje od voštanog čoveka nagnutog preko ograde. Sa druge strane, koliko je ogromno rastojanje između stvarnosti i mermernog kipa sa njegovom jednoobrazno belom površinom! On nikad ne bi mogao da nas prevari i kao imitacija bi nepobitno bio promašen. Da li drukčije stoji sa slikom? Tu boja može biti sasvim slična originalu, ali je, za razliku od mermera, izgubila dubinu i prikazuje nam prirodu na pljosnatoj površini. Opet se ne bismo mogli prevariti, a slikareva ambicija nije da nas natera da za trenutak poverujemo kako je pred nama stvarnost. Sem toga, ni vajar ni slikar ne pružaju nam manje vredno delo kad nam ponude samo poprsje ili sliku glave umesto cele figure, a ipak u prirodi nismo nikad videli ljudsko telo koje se završava ispod grudi. Odličnom bakrorezu jedva da se divimo manje no slici. Tu nemamo ni plastični efekat kipa ni boje slike. Suštinske crte stvarnog modela su izostavljene. Kao imitacija, bakrorez bi bio katastrofalan promašaj. Šta se oponaša u lirskoj pesmi? Preko dve hiljade godina uživali smo u delima velikih dramatičara čije ličnosti govore u ritmovima metričkog jezika. Svaki stih u jambu je odstupanje od stvarnosti. Da su pokušavali da oponašaju prirodu, Antigona i Hamlet bi govorili svakodnevnom prozom. Da li neki divan luk, ili kube, ili kula neke zgrade oponašaju ijedan deo stvarnosti? Da li njihova arhitektonska vrednost zavisi od sličnosti sa prirodom? Ili: da li melodija ili harmonija muzike nudi iritaciju okolnog sveta?

Kad god bez predrasude razmotrimo mentalna dejstva istinskih umetničkih dela književnosti ili muzike, slikarstva ili vajarstva, dekorativnih umetnosti ili arhitekture, uočavamo da je središnja estetska vrednost upravo suprotna duhu imitacije. Jedno umetničko delo može, i mora da pođe od nečeg što u nama budi interesovanja vezana za stvarnost i što sadrži obeležja stvarnosti, te stoga ne može da izbegne izvesnu meru imitacije. *No ono postaje umet-*

nost upravo u meri u kojoj prevazilazi stvarnost, prestaje da podražava i ostavlja za sobom podražavanu stvarnost. Umetničko je samo utoliko ukoliko ne podražava stvarnost, već menja svet, odabire iz njega posebne odlike zaradi novih ciljeva, preobličava svet i kroz to je istinski stvaralačko. Podražavanje sveta je mehanički proces; preobražavanje sveta u lepotu je svrha umetnosti. Najveća umetnost može biti najudaljenija od stvarnosti.

Nemamo čak ni pravo da kažemo kako ovaj proces odabiranja iz stvarnosti znači da zadržavamo njene lepe sastojke, a prosto izostavljamo i otklanjamo ružne. Ni to, opet, nije ni najmanje karakteristično za umetnost, bez obzira na to koliko često popularni duh mogao povezivati ovu površnu ideju sa onom po kojoj se umetnost sastoji u imitaciji. Nije tačno da estetska vrednost zavisi od lepote odabrane građe. Muškarci i žene koje je slikao Rembrant nisu bili lepi. Najružnija žena može biti predmet najlepše slike. Takozvani lep predeo može, naravno, biti građa za lepu sliku predela, ali je vrlo verovatno da će takav lep vidik privući diletanta, a ne pravog umetnika, koji zna da je istinska vrednost njegove slike nezavisna od lepote modela. On zna da blatnjav seoski put, prljava gradska ulica ili beznačajna barica mogu biti građa za besmrtnu sliku. Onaj ko piše književno delo ne odabira životne prizore koji su lepi po sebi, scene koje bismo želeli da doživimo, pune ozarene sreće i radosti; on ne otklanja iz svoje slike života ono što narušava duševni mir, odvratno, ružno i nemoralno. Naprotiv, sva velika književna dela prikazala su nam tamne strane života uporedo sa svetlim. Govorila su o nesreći i bolu koliko o radosti. Mi smo patili sa našim pesnicima, a ukoliko kompozitor izražava životna osećanja, velke simfonije bile su pune patosa i tragike. Istinska umetnost je uvek bila izbor, ali nikad izbor lepih sastojaka spoljašnje stvarnosti.

Međutim, ako estetska vrednost ne zavisi od podražavalačkog pristupa stvarnosti, ni od otklanjanja neprijatnih elemenata ili pribiranja i dodavanja prijatnih crta, šta zapravo umetnik odabira i kombinuje u svome stvaralaštvu? Kako uobličava svet? Kako izgleda priroda kad je preoblikuju umetnički temperament i mašta? Šta ostaje od stvarnog predela pošto ga skicira bakropiščeva igla? Šta ostaje od tragičnih zbivanja u stvarnom životu kad ih lirski pesnik preoblikuje u nekoliko rimovanih strofa? Možda ćemo najlakše predočiti karakteristična svojstva ovog procesa ako ih suprotstavimo jednoj drugoj vrsti procesa preoblikovanja. Onaj isti predeo koji skicira slikar, onaj isti istorij-

ski događaj koji lirski pesnik interpretira svojim stihovima, ljudski duh može shvatiti na sasvim drugi način. Treba samo da pomislimo na rad naučnika. I njega može u najvećoj meri zanimati predeo koji je prikazao bakropisac: drvo na rubu litice, šibano burom, a u podnožju litice more sa penušavim talasima. I njega zaokuplja tragična smrt jednog Linkolna. No kakav je naučnikov stav? Da li je njegov cilj da reprodukuje predeo ili istorijski događaj? Razume se da nije. Smisao nauke, i znanja uopšte, sasvim bi se pogrešno shvatilo kad bi se mislilo da im je cilj prosto ponavljanje pojedinih činjenica stvarnosti. Naučnik pokušava da objasni činjenice, pa čak i njegov opis služi objašnjenju. On se posvećuje onom drvetu na litici da bi proučio njegovu anatomsku strukturu. On mikroskopom ispituje ćelije tkiva grana i lišća kako bi objasnio rast drveta i njegov razvoj iz klice. Bura što šiba grane drveta za njega je fizički proces kojem traži udaljene uzroke. Za njega je more materija koju u svojoj laboratoriji razlaže na hemijske elemente, a objašnjava je prateći geološke promene na površini Zemlje.

Ukratko, naučnika ne zanima samo određeni predmet, već njegove veze sa sveukupnim svemirom. On objašnjava događaj pozivanjem na opšte zakone koji svuda dejstvuju. Svaki pojedini rast i kretanje on povezuje sa beskrajnim lancem uzroka i posledica. On nepobitno preoblikuje iskustvo kad povezuje svaki pojedini utisak sa ukupnošću zbivanja, nalazi opšte u pojedinačnom, preobražava date činjenice u naučnu shemu jednog atomističkog svemira. Nema nikakve razlike kad je reč o istorijskom događaju. Za naučnika-istoričara Linkolnova smrt je besmislena, ako se ne sagleda u odnosu i u vezi sa celom istorijom građanskog rata i ako se ovaj, sa svoje strane, ne shvati kao rezultat celokupnog razvoja Sjedinjenih Država. A ko može shvatiti rast Sjedinjenih Država ako se cela moderna istorija ne sagleda kao njegova pozadina i ako se ideje filozofije države, koje su izgradile američku demokratiju, ne pojme u svojoj povezanosti sa celom povešću evropske političke misli tokom prethodnih vekova? Naučnik se može baviti prirodnim ili društvenim zbivanjima, talasima, drvećem ili ljudima; svaki proces i akcija u svetu postaju za njega zanimljivi jedino svojom povezanošću sa drugim stvarima i zbivanjima. Svaka tačka koju on obeleži je čvorište bezbrojnih odnosa. Shvatiti jednu činjenicu u smislu naučne spoznaje znači sagledati je sa svim njenim vezama, a posao naučnika nije da prosto zadrži činjenicu koje je svestan, već da ustanovi veze i dopuni ih svojom

mišlju dok se ne uspostavi potpun sistem međusobno povezanih činjenica u nauci ili istoriji.

Sada smo spremniji da sagledamo karakterističnu funkciju umetnika. On čini upravo suprotno od onoga čemu stremi naučnik. Obojica menjaju i preoblikuju datu stvar ili događaj zarad svojih idealnih ciljeva. Međutim, idealni cilj lepote i umetnosti potpuno je suprotan idealnom cilju naučne spoznaje. Naučnik, kao što smo videli, uspostavlja veze, čime posebna stvar gubi svu svoju posebnost. On je povezuje sa ostatkom materijalnog i društvenog sveta. Umetnik, naprotiv, preseca sve moguće veze. On svoj predeo stavlja u okvir tako da je svaka moguća veza sa okolnim svetom presečena. On stavlja kip na postolje tako da ovaj ne može da zakorači u okolnu odaju. On čini da njegove ličnosti govore u stihu, tako da se uopšte ne mogu povezati sa svakodnevnim razgovorom. On svoju priču pripoveda tako da se ništa ne može desiti okončanjem poslednjeg poglavlja. *Umetničko delo nam pokazuje stvari i događaje koji su savršeno potpuni u sebi, oslobođeni svih veza što vode izvan njihovih granica; to će reći: potpuno su izdvojeni.*

[...]

(1916)

Luj Delik

FOTOGENIČNOST I MAŠTA

Od kada je u filmu otkriven izvor lepote, činilo se sve da se on pretrpa i optereti, umesto da se teži jednostavnosti. Naši najbolji filmovi su ponekad veoma ružni zbog toga što su rađeni sa suviše marljivosti i savesnosti. Koliko puta se — svi će se složiti sa mojim mišljenjem — ono što je najbolje u jednoj večeri pred ekranom nađe u »filmskim novostima«: vojska u maršu, stada u polju, lansiranje neke oklopnjače, gomila sveta na plaži, polazak aviona, život majmuna ili smrt cveća — i tih nekoliko trenutaka deluju na nas tako snažno da ih smatramo umetnošću. To, međutim, ne kažemo za uzbudljivi film — od hiljadu osam stotina metara — koji dolazi posle toga.

Malo je ljudi shvatilo značaj fotogeničnosti. Ostali čak i ne znaju šta je fotogeničnost. Bio bih ushićen da se pod fotogeničnošću podrazumeva neki tajni savez fotografije i genija. Avaj, publika nije toliko glupa da u to poveruje. Niko je neće ubediti da fotografija uopšte može da otkrije neočekivanog genija, jer niko, koliko ja znam, nije u to ubeđen.

U sumnjivom žargonu filmskih ljudi fotogeničnost označava prosečnost ili bolje — izvinite — zlatnu sredinu. Proglašavaju fotogeničnom gospođicu Robin (Robinne), koja je lepa, proglašavaju fotogeničnom gospođicu Iget Diflo (Huguette Duflos), koja je lepa, proglašavaju fotogeničnim gospodina Matoa (Mathot), koji je, ukratko, lep mladić. Oni su, vidite, sasvim sigurno fotogenični i možemo ih smelo uvući u bilo koji film. Da li je osvetljenje pogrešno, da li je snimatelj histeričan, da li je reditelj prodavac vina ili tokar što pravi granate, da li scenario potiče od

nastojnice ili od akademika — sve je to od drugostepene važnosti; sve je spaseno ako su glumci fotogenični.

Ovakva koncepcija fotogeničnosti ne ide bez teškoća. Ona nam preta dubokom monotonijom. A monotonija u beznačajnosti — ne znam da li ste kao ja, ali... A reditelji nameravaju da te teškoće izbegnu uz pomoć sopstvenog talenta. Groteskna namera, kao što kažete, ali i namera koja s vremena na vreme nalazi svoje opravdanje. Mnoge glumice, sasvim ništavne, ali priznate kao fotogenične, što će reći, ponavljam, lišene svakog izraza, postale su slavne u filmu zahvaljujući izumima svojih reditelja. Ide se tako daleko da u prvi red dolaze mlade osobe čija se bezličnost određuje jednim licem, uzmimo: negativnim.

Očajno dosadno. Kome kažete? Ali to još nije sve. Treba da znate da ta gospoda neće ni da čuju da se govori o talentu glumaca. Fotogeničan glumac, to je idealna stvar, ali fotogeničan glumac od talenta — ne, ne, ni po koju cenu. Zar to nije lepo? Ponekad dođe do sukoba između nekog glumca od talenta i nekog reditelja od talenta. To je, naravno, veoma redak slučaj, jer je ova borba moguća samo među jednakim talentima, a u nas su reditelji od talenta još ređi nego glumci od talenta.



Ah, filmski ljudi imaju svoje ideje o fotogeničnosti! Svako je drukčije shvata, i tako ima onoliko fotogeničnosti koliko ima i ideja. Ako postoji skoro apsolutna jednodušnost u pogledu fotogeničnog tipa glumca, kao što sam vam rekao, postoji i najlepša zbrka što se svega ostalog tiče. A ostalo, šta je? Film. To jest: celokupna kinematografija. To jest: sva tehnika neophodna jednoj umetnosti.

Neznalice — kakva impozantna većina! — teže tome da fotografiju podmetnu filmu. Zbogom, fotogeničnosti!

Fotogeničnost je, međutim, sklad filma i fotografije. Jer film je jedno, a fotografija drugo. Ko to zna? To znaju mnogi ali obično ne i ljudi sa filma. Jednom, kada sam pokušavao da branim *Desetu simfoniju* (*La Dixième symphonie*) od onih kojima se nije svidela, neko je uzviknuo: »To su divne fotografije. Ali to nije film!« I meni je ostalo samo da uzvratim ovim argumentom, koji je delovao kao otkriće.

Uistinu, bilo je veoma primamljivo nastaviti sa pokušajima reljefnosti i rembrantizma kojima nas je iznenadila

Prevara (The Cheat). Onda je došlo vreme kada je fotografija prevazišla film i film više nije postojao! Nije se dovoljno govorilo o tome da su, i pored iznenađujućeg napretka, francuski filmovi znatno manje privlačni danas nego što su bili u doba kada su bili odista rđavi. Desetak ili petnaestak izuzetaka potvrđuju pravilo. Čak i naše najlepše tvorevine na celuloidu — ne imenujem ih — prazne su kao lepi kovčežići.

Tako je moralo da bude. I bilo je. Ali neka bude i drukčije! Neka ne bude više fotografije i filma! Neka se sva sredstva fotografije i ingenioznosti onih koji su fotografiju preobrazili potčine — kakva sjajna potčinjenost! — grozničavosti, oštroumnosti, ritmu filma.



Kako se brinemo za fotografiju!... Suviše smo zabrinuti, verujte mi, zbog sporosti njenog napretka. Trebalo bi se, međutim, više brinuti zbog vrtoglave neumerenosti ka kojoj vodi taj napredak. Svaki korak unapred postaje tako brzo manija da se pitamo nije li opasniji od koraka unazad.

Odakle to dolazi? Od nedostatka snobizma. Jednoj umetnosti bez snobizma teško je da uspostavi ravnotežu. Nedostaje joj ono od čega će živeti u naklonosti, a isto tako i ono protiv čega će se boriti. Sve dok snobizam publike ne bude nagnao zanatlije na žestoke napore (napore oduševljenja ili suprotstavljanja), dobre osobine našeg filma neće imati pravu vrednost. Nema sumnje da su, da bi nadoknadili snobizam gledalaca, naši reditelji i snimatelji stvorili svoj snabizam, koji je nastao iz očajničkih postupaka. I to ne zbog toga da bi stvari doveli u red.

Imali su oni snobizam svetlo-tamnog. Zna se — ne, ne zna se još dovoljno — koliko je taj snobizam stajao naše filmove. Požari, oluje, poljupci, automobilske trke, detalji pisma ili malih ukrasa — sve se punilo dimom, i to samo i jedino zbog iznenadnog, upornog ludila te gospode! Šta bi videla pijanica u Rembrantovom muzeju? Neću da kažem da su naši reditelji svi odreda pijanice, ni da svi oni poznaju Rembranta, a ni da svi nemaju pojma o filmu!

Ta ludost je preživela. Ili se bar smiruje. Gledamo filmove koji nisu sasvim u polusenci. Druga nam sada opasnost preti. Kontrasvetlost.

Ništa u fotografiji nije prirodnije od kontrasvetlosti. Ali zloupotreba kontrasvetlosti biće gora od zloupotrebe

svetlo-tamnog. Samo koga uveriti da je dobra fimska fotografija baš ona koja ne izgleda umetnička? Neka u filmu sve bude prirodno! Neka sve bude jednostavno! Ekran traži, zove, zahteva sve tananosti ideje i tehnike, ali gledalac ne treba da zna cenu tog napora, nego samo da gleda i prihvata njegov čist izraz.

Mnogo smo se podsmevali elegantnim poštanskim razglednicama od kojih je satkan italijanski film. Zar ćemo načiniti istu grešku? Ta greška neće biti ništa manja ako je okružite sa više ambicija. Onda neka bar ovi tehnički ispadi proističu iz čudi — ili genijalnosti — jednog jedinog filmskog reditelja i neka ne predstavljaju snobizam celog esnafa.

Naš film ne uspeva da izbegne one sitne greške koje opet tako snažno vređaju publiku. Zašto? Vrhunski umetnici u ovom času — a časovi brzo prolaze — ne vode računa o publici. Oni ne znaju koliko bi svoju stvaralačku kulturu brzo usavršavali kada bi shvatili sav značaj pohlepne mase. Primoran sam, međutim, da verujem da je tako nešto nemoguće, jer ne poznajem nijednog filmskog umetnika koji ume da bude i gledalac. Pa gde onda filmski umetnici traže onaj ritam, onu toplinu, onaj polet bez kojih fotogeničnost ostaje nemoćna i unakažena fotografija?

E, oni ih traže u jednoj drukčijoj predstavi. Pozorište, od koga bi trebalo da beže, jedino ih privlači.

Samim tim što se obraća celom svetu, film je nametljiviji od pozorišta. Filmsku publiku sačinjava masa, sve mase. Film nam vraća onu jednodušnu umetnost koja je nestala sa grčkim pozorištem u kojem je, sa trideset hiljada stepenastih sedišta, dramu pratila cela jedna zemlja. Neverovatna većina zemljoradnika, ribara, vojnika, koji su prisustvovali predstavama antičke drame, nije sprečavala stvaranje remek-dela. Nijedno pozorište kasnijih civilizacija nije dostiglo Eshila, Sofokla ili Evripida. Šekspir im se samo približio.

Naš film, međutim, više voli da se liši remek-dela. Borbeni filmski stvaraoci malo poznaju starogrčku tragediju i pravili bi samo još veće greške kade bi pokušali da u njoj nađu nadahnuće. Dva ili tri filmska umetnika izgovore ponekad Šekspirovo ime. Ali malo je filmskih reditelja koji znaju da čitaju.

Pitam se ne bi li oni, i pored svoje neobrazovanosti, ipak mnogo naučili u dodiru sa primitivnim čovekom? Srednji vek je u umetničkom pogledu bio obeležen velikim uticajem naroda. Taj uticaj ogleda se i u crkvenoj drami, i u vajarstvu, i u nošnji, a možda najupečatljivije

u slikarstvu. I u stilu i u sintezi nalazimo onu čistotu linije koju bismo želeli da češće vidamo u filmskim delima. Kada Abel Gans hvali velikog Direra (Dürer), sasvim je u pravu, ali genije nije dobar uzor za one koji vide samo sirovu materiju bez plamena. Ne dozivajmo genija uzalud. On će doći kada dođe, to je sve. Ja samo tražim od nekoćine naših filmskih stvaralaca da svoj proserde početnika zamene proserdeom primitivnog čoveka.



Čaroliju, magiju, natprirodne sile, tako svojstvene filmu, nalazimo i dalje samo u materiji, u sredstvima, u mnogostrukom mehanizmu ove umetnosti, a ne i u njenim ostvarenjima. Film mrzi, čini se, nepoznato i nestvarno. A jedino u ovoj oblasti mogli bismo da upoznamo i shvatimo ono što prostodušno nazivamo irealnim — kao da san nije isto toliko stvaran koliko i sama stvarnost! Ali film, gomila čuda, ne želi da sanja o čudesnom.

Možemo li, međutim, da pređemo preko činjenice da najveći uspeh filma proističe iz paradoksa koji hvata život u letu i beleži dovoljno istine da prodre u psihologiju i izgradi stil? Od kako su se pojavili veliki američki filmovi, puni vrtoglavih veština, Parižani su manje milostivi prema zastarelim mašinerijama Šatlea.

Parižani su svoju milost preneli na film. A ona je filmu veoma potrebna, iako ta nova impresionistička umetnost — koja je sposobna da sve kaže, a kojoj, u krajnjoj liniji, pomažu u tome da tako malo kaže — ovu milost nije zaslužila...

Volite li vile? Ne mislim na one pozorišne vile, koje se pojavljuju iz nekog otvora ili stabla u punom sjaju reflektorskog svetlosnog snopa koji, najčešće, padne pored njih. Volite li prave vile? Nikako ne razumem zašto vile nikada ne posećuju filmove. Sva filmska izražajna sredstva omogućavaju pojavu priviđenja. Koliko se samo mrtvih vratilo u život zahvaljujući dvostrukoj ekspoziciji. Bile su to tužne pustolovine.

Mnogo je lepih priča. Pa zar nećemo te lepe priče, koje kruže pustarama i dolinama Lorene i Bretanje, te dražesne flamanske priče u stihovima koje je Verharen toliko voleo da priča samom sebi, te bajke koje su velike dame napisale za malu decu, ta uzbudljiva predanja koja otkrivamo

čim zađemo u najzabačenije selo u Francuskoj, u Evropi, na svetu, sve te priče sa povorkama patuljaka, sa vilenjacima, vampirima, vešticama, šumskim vilama i đavolčićima, sa džinovima svih vrsta, sa dobrim palčićima, bajnim princezama, blistavim lepticama i krezubim staricama, tu čaroliju, naivnu čaroliju, čaroliju, snažnu čaroliju, i njene male i velike dobročinitelje, boginje ili nakaze u rajskim vrtovima, paklenim povorkama, u haotičnom vrzinom kolu koje se raskida sa prvim povetarcem zore, sve one lepršave ili mučne vizije koje je naša mašta konačno uobličila — ili preselila u šume, zamkove, u dvorce, u plave noći i snežne božice — *oživeti* jednoga dana čudom filmske umetnosti, koja može sve da zamisli i sve da dočara, samo ako hoće...

(1920)

Eli For

FUNKCIJA FILMA

[...]

Današnji svet, za neke siromašne duhom, nema dušu. Šta bi oni hteli? Otkrića, mašta, raspre, pobune, svakodnevna bitka između mistike, iskustva i delovanja, veličanstveni počeci jedne nove kozmogonije, biologije i psihologije, sve to stvara izobilje varnica izazvanih suprotstavljanjem ideja, osećanja i činjenica. Iz hiljadu novih dodira spoljašnjeg i unutrašnjeg života sevaju mnogobrojne munje. Jedan mimičar, Čarli Čaplin, izražava upravo pomoću mašine dramu ovih nepredviđenih razmena. Čovek drhti čitavim svojim bićem. Budući da se okean duha, slabo obuzdan obalama, valja bukom i žestinom dosad nepoznatom, zlonamerni ljudi se, zaslepljeni, uvlače u svoje rupe. Oni skrivaju svoj užas iza paravana jedne reči. Ono što oni nazivaju duhom samo su zastarele stilizacije iz religije i umetnosti. Ako nisu u stanju da stvore, pa čak ni da zamisle neku novu stilizaciju, zatvaraju oči i uši; sasvim protivno duhu, oni traže utočište na ruševinama zastarelih stilizacija.

[...]

(1922)

O KINEPLASTICI

[...]

Film nema ništa zajedničko sa pozorištem osim — a i to je prividno, prividno u najspoljašnjem i najbanalnijem obliku — što je film, kao i pozorište, ali i kao igra, gimnastičke vežbe, procesija, kolektivni spektakl u kome je

glumac posrednik. On nije čak ni toliko blizak pozorištu koliko igra, ili vežbe, ili pak procesija, u kojima takođe vidim posredstvo između autora i publike. On, u stvari, postavlja između autora i publike tri posrednika: glumca — nazovimo ga kinemimičarom — fotografski aparat i snimatelja. (Ovde ne spominjem ekran, koji je materijalni rekvizit i kao takav predstavlja deo sale, kao što pozornica predstavlja deo pozorišta. Već po tome možemo zaključiti da je znatno manje sličan pozorištu nego muzici, gde između kompozitora i publike takođe postoje dva posrednika: izvođač i instrumenat. Konačno, i to je veoma važno, u njemu se ne govori, a to, zar ne, nikako ne spada u bitne elemente pozorišta. Šarlo, najveći od svih kinomimičara, nikad ne otvara usta; setite se da u najboljim filmovima skoro uopšte nema onih nepodnošljivih objašnjenja, inače tako učestalih na ekranu.

Čitava drama se ovde odvija u potpunoj tišini. Ne samo da se ne čuju reči, nego ni udarac noge, ni rogoborenje vetra ili svetine, ni žamor, ni šumovi prirode. Pantomima? Ni sa njom film nije u tešnjoj vezi. U pantomimi, kao i u pozorištu, kompozicija uloge, njeno celovito ostvarenje, manje-više je drukčije svake večeri, što daje i jednome i drugome sentimentalno, čak impulzivno obeležje. Sa druge strane, kompozicija filma je utvrđena jednom za svagda i kao takva se više ne menja. To daje filmu obeležje koje je svojstveno jedino plastičnim umetnostima. Osim toga, u pantomimi se osećanja i strasti, izraženi stilizovanim pokretima, svode na njihove najbitnije crte. To je prvenstveno psihološka, pa tek onda plastična umetnost. Film je u prvom redu plastična umetnost: on je u izvesnom smislu arhitektura u pokretu, koja treba da bude u neprestanom skladu i dinamičkoj ravnoteži sa sredinom i pejzažom; gde se diže i gde se ruši. Osećanja i strasti samo su povod da se radnja nastavi, da izgleda verodostojna.

Ne bih želeo da pogrešno protumačite reč »plastično«. Ova reč suviše često doziva u svest takozvane skulpturalne oblike, nepokretne, bezbojne, i odmah smo skloni da ih dovedemo u vezu sa akademskim kanonima, sa herojima pod kacigama, s alegorijama od šećerlema, cinka, lepenke ili masti. Plastika je veština da se ostvari oblik u mirovanju, ili u pokretu, i to na sve načine koji su dostupni čoveku: visoki reljef, bareljef, litografija, bakrorez, duborez, sve vrste crteža, slika, freska, igra, i ne mislim da sam previše smeo ako ustvrdim da su ritmički pokreti grupe gimnastičara, neka procesija ili vojna parada, bliži

duhu plastične umetnosti nego istorijske slike Davidove škole. Kineplastika teži i težiće iz dana u dan da se sve više približi muzici, kao uostalom i slikarstvo, i još potpunije od slikarstva, zato što joj je bitna odlika živi ritam i njegovo ponavljanje u trajanju. Ona teži da se približi i igri. Zahvaljujući uzajamnom prožimanju, preplitanju, povezivanju pokreta i kadenci izgleda nam da se čak i sasvim osrednji filmovi odigravaju u nekom muzičkom prostoru.

[...]

(1922)

MISTIČNOST FILMA

[...]

Govoreći o filmu nisam rekao ništa manje gluposti nego drugi. Mi smo već odavno stekli naviku da naznačujemo naše načine izražavanja sasvim određenim oblicima — slikarstvo, vajarstvo, muzika, arhitektura, igra, književnost, pozorište, čak fotografija — tako da je svako od nas bio sklon da dovede kinematograf u vezu sa onim oblicima koje je nekada sam najviše negovao. U početku je većina dovodila film u zavisnost od pozorišta; drugi su ga povezivali s muzikom, treći s plastičnim manifestacijama uopšte; ja sam spadao u ove poslednje. Kako film na nas deluje posredstvom vida, ja i sada mislim da nam plastično obrazovanje najviše pomaže da ga shvatimo. Ali to je sve. Film nije ni slikarstvo, ni vajarstvo, ni arhitektura, ni igra, ni muzika, ni pozorište, ni fotografija. On je nešto jednostavnije od toga: jednostavno film. Film se bar toliko razlikuje od svakoga od ovih osam jezika, koliko se svaki od njih razlikuje od svih ostalih. Mi mu tražimo one sličnosti sa ovim umetnostima koje nam se čine zgodne, i to najpre u navikama koje su one, zajedno ili svaka za sebe, u nas usadile, a zatim i u kinestetičkim odnosima koje je svaka od njih sažela sa ostalima u najpodsvesnije centre naših kortikalnih refleksa. Okolnost da se film u našoj svesti vezuje za svaku od tih umetnosti koje su dosad organizovale naša osećanja sigurno nije najmanje čudo koje nam je on doneo. Film ne zavisi ni od jedne od njih. On ih sve sadrži u sebi, raspoređuje ih, usklađuje, umnožavajući njihovu snagu svojom sopstvenom. Imajte u vidu da ja ovde više mislim na mogućnost ostvarenja nego na samo ostvarenje vizuelne simfonije što se odvija pred nama

u skladu sa zakonima sopstvene organizacije koju nam nameće, u isti mah stalno nam stavljajući do znanja čime i sami možemo da joj doprinesemo.

Prvo i jedinstveno među svim našim izražajnim sredstvima, film se ne zadovoljava samo time da ponovo uključi čoveka u svemir, da mu vrati njegove stvarne razmere, stalne u vremenu, prostoru, atmosferi, svetlosti, obliku i kretanju¹. Otkako hvatanjem šumova i uzdaha sveta može da se ostvari simfonijska orkestracija naših auditivnih i vizuelnih utisaka, on se ne ograničava samo da odredi naše mesto Majstora Stvaraoca, koji se nalazi u sveopštem središtu gde se čuje i odakle se upravlja univerzalnom simfonijom. On nas uči da, malo-pomalo, u celovitosti Bića utopimo naš glas koji će biti jedan od najponiznijih — među bezbrojnim zvučanjima i slikama gde sâmo Biće, tražeći se u sopstvenom zanosu, postaje mnogostruka čarolija. Film, koji je najpre bio u nedoumici kada je video da mu ljudski glas stoji na raspolaganju, vratio se za nekoliko etapa unazad, kao da je želeo da sebi stvori novo polje delovanja. Koliko je blizak pozorištu, toliko se udaljava od vajarstva, slikarstva, muzike i igre, iako ga baš ove umetnosti sprečavaju da zaboravi oblik, prelaze, ritam i kretanje; smetne li to s uma, mogao bi platiti životom. Ali on nosi u sebi svoje oslobođenje. Samim tim što postoji, on jedini ima tu izvanrednu snagu pomoću koje postaje, svakoga dana sve više, univerzalni jezik ljudi, dok reč to još nije postigla, i možda nikada i neće. Kao da to ne primećuje, po putu koji prelazi džinovskim koracima, novi vid pozorišta², što može da zadovolji one koji ga posmatraju u svetlosti svoje ljubavi prema spektaklu sa dijalogom; ali on će se snaći i potčiniće sebi reč, ne više

¹ U vezi s ovim želim da skrenem pažnju na odličan članak Žorža Biroa (Georges Buraud) koji je objavljen u *La grande revue* u oktobru 1930. godine.

² Kada sam video komad *Marius*, najpre u pozorištu, a zatim na filmu, shvatio sam da film nipošto ne šteti pozorištu — on ga spasava. Zahvaljujući akcentu, reljefnosti, arhitektonskom dostojanstvu, transcendentnom realizmu, nekom simbolizovanom izgledu istih scena i glumaca na ekranu, njihova stvarna prisutnost na daskama izgleda nam neverovatno smešna, bleđa, neodređena i mlitava kao neka zamagljena uspomena. Jedno od čuda filma je u tome što on može da nam vrati obezličenu veličinu dramskog izraza koju je pravo pozorište zaboravilo onog časa kad je odbacilo masku, koturne, i tako dalje — sve te instrumente što su izazvali scensku iluziju uz pomoć mehaničkih postupaka da bi naglasili čovekovu moć, stavljajući mu u službu dosad skrivene snage do kojih svemir nije mogao da dosegne, a možda ni da ih upozna.

kao glavni princip, nego kao dopunsko sredstvo. On će shvatiti da onog trenutka kad glas počne da privlači našu pažnju mi više ne osećamo lepotu njegovih vizuelnih kombinacija; kao što se u operi danas shvata da je Wagner (Wagner) bio odabrao pogrešan put kada je, insistirajući na dekoru, umanjivao sugestivnu snagu muzike. Dok zvuci — šum mora, tužaljka vetra, pev kiše i ptica, nerazumljiv žagor i graja svetine, tvornica, radilišta železničkih stanica — skladno prate proticanje slike kojoj čak pojačavaju smisao svojim kinestetičkim dejstvom, dijalog što objašnjava priču odvrća pažnju oka, a budi pažnju uha. Film nalazi svoju sugestivnu snagu i postaje ono što treba da bude jedino kad podredi priču, dijalog i monolog slici, a ne sliku monologu, dijalogu ili priči. Čarli Čaplin je tišinu zasnogda obogatio raznolikošću spoljnih odblesaka koji dopiru iz zajedničkih dubina gde se komešaju osećaji, osećanja, misli, čak apstrakcije i metafizička ili liriska zdanja duha. Dovoljni su kratak razgovor, reč, jecaj, krik koji odnekud dolazi, kao u gomili ili u prirodi, pa da reč nađe u univerzalnoj drami svoje pokretno mesto i svoju promenljivu visinu.

U filmu odmah otkrivamo stvarno ispunjene filozofske intuicije koje su okrnule kraj devetnaestog veka. On baca sliku trajanja na površinske granice prostora. Šta to govorim? On pretvara trajanje u dimenziju prostora, što prostoru pripisuje novo i ogromno značenje, značenje ne više pasivnog, već aktivnog saradnika duha. Otkako postoji film, i zahvaljujući filmu, kartezijski prostor ima još samo jednu vrednost koju bih ja nazvao topografskom. Združuju se, u stvari, bar dva polja koja su filozofi smatrali zauvek nespojivim. Upravo to daje ovoj umetnosti neuporedivo dostojanstvo i omogućava nam da je shvatimo kao nezavisnu prema ostalim umetnostima, a ujedno i da otkrijemo kojim je fizičkim zakonima vezana za sve druge. Nije teško uočiti da je film, s obzirom na svoje mehaničke mogućnosti, počeo kao fotografija i da ga sentimentalne i društvene odgovornosti koje sve više stiče kao kolektivni spektakl vezuju uz pozorište, dok iz književnosti može da crpe povode i da joj nameće pravce. Možemo odmah uočiti da će on ubrzo, kao solidan temelj koji drži vizuelni kostur shvatanja, preuzeti dosadašnju ulogu arhitekture. Ali ta će uloga od sada biti dinamična, jer će delovati u trajanju, a to već utiskuje u kretanje našeg duha osnovne promene, pošto je arhitektura, koja se uvek gradila u prostoru, na taj način doprinosila poimanju svoj najočigledniji elemenat stabilnosti. Konačno, baš tu i utvrđujemo

najtešnje srodnosti. Film zavisi od prostora kao nepokretne plastične umetnosti, zavisi od trajanja kao muzika kojoj je srodan po ritmičkom razvoju svojih tema; taj se ritam još ne može odrediti, ali već lako možemo da ga osetimo u nekim filmovima, u prvom redu u filmovima Čarlija Čaplina. Znam dobro da je igra imala ovo obeležje. Ali igra zamre kad nestane igrača. Igru ne možemo fiksirati, osim baš posredstvom filma. Konačno, igra, koja je harmonija u pokretu kao i sam film, ne otkriva ništa bolje od pozorišta taj molekularni svemir za koji još juče nismo znali, a koji prenosi i preko granica vidljivog prostora neprekidno talasanje kinematografskog kretanja i utapa pokretne mase u neprekidnu atmosferu zračnih drhtaja i svetlosnih talasa. Film, arhitektura u pokretu, prvi put u istoriji uspeva da izazove muzička osećanja koja se okamenjuju u prostoru posredstvom vizuelnih osećanja koja se okamenjuju u vremenu. To je, u stvari, muzika koja na nas deluje posredstvom oka.

[...]

1934

Bela Baláž

FILMSKA KULTURA

Vidljivi čovek

Ovo poglavlje, koje govori o vizuelnoj kulturi, razvijenoj u nemom filmu, uzeto je iz knjige *Vidljivi čovek*. Pozdravio sam u njoj nemi film kao veliku prekretnicu u istoriji kulture, ne sluteći da će se uskoro umešati govorni film. *Istina* koja je ustanovila jednu tadašnju stvarnost, ostala je istina. Ali stvarnost se razvila dalje: od tog vremena ukazala se potreba za novim definicijama, novim tumačenjima. To poglavlje neće biti interesantno samo kao delo istorijske teorije. Ne samo zato što su suština filma i njegova vizuelna sadržina ostale i dalje slike. Linije razvitka ne idu kruto u jednom pravcu. Često napredujući dijalektičkim lukom, u obliku serpentina, bacaju zrake starih iskustava na nove puteve. Pošto nam izgleda da je razvitak filma baš sada u fazi takvog nagiba unazad u kojoj se nemi film već jednom nalazio, a sada ponovo nastoji da primeni te izgubljene vrednosti, želim da uvrstim u ove redove apotezu nemom filmu koju sam napisao 1923. godine.

»Pronalaskom štampanih knjiga ljudska lica postala su vremenom nečitka. Toliko su ljudi mnogo mogli da pročitaju sa hartije da su zapostavili mimički način saopštavanja.«

Viktor Igo piše u jednoj svojoj knjizi da je štampana knjiga preuzela ulogu srednjovekovne katedrale i postala nosilac narodnog duha. Ali hiljadu knjiga počepalo je duh jedne katedrale na hiljadu raznih mišljenja. Reč je u paramparčad razbila kamen. Jedna crkva razbijena je u hiljade knjiga.

Takođe je od *vidljivog duha* postao knjiški duh, a od *vizuelne kulture kultura pojmova*. Uzrok tome su bili, razume se, ekonomski i društveni razlozi, koji su izmenili lice života. Ali malo smo pažnje obratili na to da su se u vezi s tim — sasvim konkretno — morali izmeniti i čovečije lice, oči i usta.

Na delu se sada nalazi novi izum, nova mašina, koja ljude okreće prema vizuelnoj kulturi i koja im daje novi lik, a to je: filmska kamera. To je tehnika koja služi umnožavanju i širenju duhovnih proizvoda i koja neće imati manji uticaj na ljudsku kulturu od mašine za štampanje knjiga.

Ne govoriti još ne znači da se nema šta reći. Ko ne govori može da bude pun doživljaja koji se mogu izraziti samo pokretima, u oblicima, slikama, mimici. Jer čovek vizuelne kulture ne *zamenjuje reči* gestovima. Ne daje znake umesto reči, kao gluvonemi govor prstima. Ne zamišlja reči čije bi slogove, kao neke Morzeove znake, crtao u vazduhu. Njegovi gestovi znače pojmove koji se ne mogu izraziti rečima, unutrašnje doživljaje, neracionalna osećanja, koja bi ostala neiskazana, i u slučaju da je čovek rečima već sve objasnio. To je nešto duboko u nama, na dnu duše, što treba da se izrazi, što pojmovi izraženi rečima ne mogu da tumače, kao što racionalnim pojmovima ne možemo da obuhvatimo naše muzičke doživljaje. Na licu i mimici se *pojavljuje duh* koji bez reči postaje vidljiv i dobija oblik.

Veliki period likovnih umetnosti bio je tada kad slikar nije ispunio samo apstraktnim likovima prazan prostor i čovek za njega nije predstavljao problem samo u pogledu forme. Slikari su mogli da slikaju duh i dušu, a da nisu morali da postanu »literarni«, jer se duh i duša nisu zaglavili u pojmovima, koji se mogu izraziti samo rečima, već su se bukvalno otelovili. To je bilo ono srećno doba kada su slikarska dela još mogla da imaju »temu« i »ideju«, jer se ideja nije javljala prvo u nekom pojmu izraženom rečju, i slikar nije samo naknadno »ilustrovao« taj pojam. Dušu, koja se u nekom gestu ili izrazu lica pretvorila u materiju, mogao je umetnik *da naslika ili da izvaja u svojoj prvobitnoj formi*. Ali otada je štampanje knjiga postao glavni most u duhovnom opštenju ljudi. Duša se skupila i iskristalisala uglavnom u rečima. Tanana izražajna sredstva *tela*, postala su nepotrebna. Zato nam je telo postalo kao bez duše, prazno. Ono što priroda ne upotrebljava zakržlja.

Izražajna površina našeg tela ograničena je na lice. I to ne samo zato što su ostali delovi tela pokriveni odećom. Lice je potpuno dovoljno da ispolji ono nešto preostalog telesnog izražavanja. Telo se sada ispružilo uvis kao nespretni semafor duše, koji pokušava da se izrazi kako ume. Koji put želi da pritekne u pomoć i gest ruke, što uvek podseća na melanholijsku unakaženih torzoa. U eri kulture reči duša je progovorila, ali je postala skoro nevidljiva. To je učinilo štampanje knjiga.

Film sada pokušava da kulturi dâ novi pravac ili bar novu nijansu. Milioni ljudi sede uveče po bioskopima i, *gledajući*, preživljuju sudbinu, karaktere, osećanja i štimunge, pa čak i misli, a reči su im jedva potrebne. Reči ne dodiruju duhovnu sadržinu slika i samo su prolazni atributi jedne još neuobličene umetničke forme. Čovečanstvo se uči lepom i bogatom jeziku mimike i gestova. To nisu znaci gluvonemih koji zamenjuju reči, već neposredna vizuelna korespondencija otelovljenih duša... Čovek ponovo postaje vidljiv.

Filologija i istraživanje istorije jezika ustanovili su da je poreklo jezika bilo u *izražajnim pokretima*, to jest da čovek koji počinje da govori (kao i odojče) pokreće svoj jezik, i usne, kao i ostale mišićice lica i ruku. Dakle, u stvari ne radi toga da bi njima formirao glasove. Pokret jezika i usana je u početku isto tako spontani gest, kao svaki drugi izražajni pokret tela. To što se na taj način formiraju i glasovi samo je drugostepena, propratna pojava, koja se tek docnije upotrebila u praktične svrhe. Neposredno vidljivi duh postao je tako posredni *auditivni* duh. U tom procesu — kao u svakom prelazu — mnogo se štošta izgubilo. Ali izražajni gest, pokret, maternji je jezik čovečanstva.

Sada se toga ponovo prisećamo i ponovo se tome učimo. Počeci su još primitivni i nespretni i još su daleko od tanane izdiferenciranosti umetnosti reči. Ali i sada već gest često prikazuje stvari koje umetnici reči ne mogu da uhvate ni da iskažu. Kolike bi ljudske sadržine ostale neizrečene da nema muzike! Toliko će isto da iznese umetnost mimike i gesta, koja je sada u razvitku. Ne racionalnu objektivnu sadržinu, ali ni maglovitu, neodređenu, već — kao i muzika — jasan i razumljiv ljudski doživljaj. Tako će i unutrašnje biće čoveka postati vidljivo.

Ali taj vidljivi čovek danas *više nije i još nije* pri-sutan. Kao što sam rekao, prema zakonu prirode zakržljava sve što se ne upotrebljava. Životinji koja ne grize

ispadaju zubi. U periodu kulture reči nismo u potpunosti iskorišćavali naše sposobnosti izražavanja, pa smo ih zato delimično i izgubili. Čest je slučaj da su pokreti primitivnih naroda mnogo izražajni od gestova obrazovanog Evropljanina, koji raspolaže velikim bogatstvom reči. Ne-ka prođe još nekoliko decenija filmske umetnosti i naučnici će zapaziti da je potrebno da se pomoću kinematografije sastavi leksikon pokreta i gestova, kao što se već odavno sastavljaju leksikoni i enciklopedije reči. Publiku ne čeka gramatika gestova budućih akademija, nego odlazi u bioskop i uči ih tamo.

Ali nije se smanjila izražajna sposobnost tela samo zato što smo je zanemarili kao izražajno sredstvo, već se kroz to smanjila i duša, koja je na taj način trebalo da bude izražena. Kao što sam već rekao, nije ono isti duh, ista duša, koja se jedanput izražava u gestovima, drugi put u rečima. Muzika ne izražava isto što izražava pesništvo. Vedro reči puštamo u druge dubine i drugo izvlačimo njime nego što bismo izvlačili gestovima. I ne bih želeo da me neko shvati pogrešno misleći da ja *umesto* kulture reči priželjkujem kulturu gesta i mimike. *Jedno ne može da zameni drugo*. Bez racionalne kulture pojmova i naučnog razvitka, koji je tesno povezan sa njom, nema društvenog, dakle ljudskog napretka. Današnja veza društava su reči i pisanje istih, bez kojih bi svako planiranje, svaka organizacija bili onemogućeni. A kuda vodi tendencija koja umesto jasnih pojmova hoće da reducira ljudsku kulturu na podsvesna osećanja jasno nam je pokazao fašizam.

Ovde je reč samo o umetnosti, a nipošto o zamenjivanju racionalne umetnosti reči. Nema razloga da se odrekemo jednog stečenog ljudskog bogatstva za ljubav drugog. Ni najrazvijenija muzička kultura neće potisnuti racionalnu kulturu reči.

Da se vratimo na malopredloženi primer sa vedrom. Znamo da bunar iz koga se voda ne crpe presahne. Psihologija i filologija su pokazale da naše misli i osećanja unapred određuju mogućnost izražavanja. Filologiji je poznato da reči ne stvaraju samo pojmovi i osećanja, već obratno, reči bude u nama pojmove i osećanja. To je ekonomičnost našeg duhovnog organizma, koji, kao ni telesni, ne želi da proizvodi nešto što je nepotrebno. Psihološke i logičke analize pokazale su da reči nisu samo izražajne slike naših misli i osećanja, već im, obratno, baš reči postavljaju granice. To je uzrok opasnih šablona, koji su

pratioci učevnosoti. I u tome je tok razvitka čovečjeg duha dijalektički. U ovom porastu on umnožava svoja izražajna sredstva, a nasuprot tome, umnožavanje izražajnih sredstava olakšava i ubrzava porast. Ako se, dakle, umnože izražajne mogućnosti filma, proširiće se i duh koji on može da izrazi.

Hoće li taj novi jezik mimike i izražajnog gesta u razvitku zbližavati ili razdvajati ljude? I pored vavilonske jezične zbrke, iza reči krili su se zajednički pojmovi i jezici su se mogli uzajamno naučiti. A pojmovi imaju u kulturnim društvima svoju konvencionalno određenu sadržinu. Opštevažeca gramatika još je zadržala u svom krugu pojedinca iz buržoaskog društva koji su se otuđili jedan od drugoga. I književnost krajnjeg subjektivizma je radila zajedničkim rečnikom, što je moglo da je sačuva od usamljenosti krajnjeg nerazumevanja.

Jezik mimike mnogo je individualniji, ličniji od jezika reči, mada i mimika ima svoje uobičajene forme i konvencionalno tumačenje, tako da bi se poput uporedne filologije mogao napisati naučni rad i o poređenju mimike i gesta. Ali taj jezik mimike i gesta, iako u javnosti ima svojih poznatih tradicija, nema strogih pravila, kao gramatika, koja je, blagodareći akademiji, obavezna za svakoga. Nije obavezno da se u školi dobro raspoloženje izražava ovakvim osmehom, a rđavo onakvim skupljanjem obrva. Nema mimičkih grešaka koje povlače kaznu. Ali deca, bez sumnje, zapažaju te izraze. I njih svakom prilikom neposrednije stvara unutrašnje uzbuđenje nego reči. Pa ipak će možda baš filmska umetnost dovesti i telesno do uzajamnog razumevanja i navikavanja među narodima. Nemi film ne zna za ograde različitih jezika. Posmatrajući, razumevajući međusobnu mimiku, ne samo što ćemo shvatiti ta osećanja, već ćemo ih i naučiti. Gest nije samo rezultat, već i pokretač strasti.

Film je prvenstveno iz ekonomskih razloga internacionalan, a to su uvek najznačajniji razlozi. Snimanje jednog filma toliko je skupo da se ne isplati samo za unutrašnje tržište jednog naroda. Ali uslov internacionalne popularnosti filma je internacionalna razumljivost mimike i pokreta. Folklorne specifičnosti biće dozvoljene samo kao egzotične nastranosti. Neizbežna će biti izvesna međunarodna nivelacija gestologije. Zakon filmskog tržišta iziskuje razumljivu mimiku i pokrete, koje će od San Franciska do Smirne razumeti princeza i radnici podjednako. A danas je već činjenica da jedino film govori zajedničkim, svuda

razumljivim svetskim jezikom. Folklorne specifičnosti i narodna svojstva koji put stilizuju film, ali nikada ne postaju duševni motiv i pokretač radnje, jer gest koji rešava tok i rasplet radnje mora da bude podjednako razumljiv za svu publiku, inače će proizvođač filma rđavo da prođe.

Nemi film telesno navikava ljude jedne na druge i radi na stvaranju međunarodnog tipa čoveka. Kada jednom besklasno društvo, unutar nacija i rasa, ujedini ljude, tada će film, koji čoveka čini vidljivim za svakoga, pomoći da telesna razlika između nacija i rasa ne otuđuje više čoveka od čoveka, i on će biti jedan od najkorisnijih pionira međunarodnog svetskog humanizma.

Stvaralačka kamera

To što vidimo na platnu je snimak, nije dakle stvoren na platnu (kao umetničke slike), već je postojao i ranije u stvarnosti. To što vidimo moralo se odigrati *pred filmskom kamerom*, drukčije se ne bi moglo snimiti. Umetničko stvaranje, originalna radnja odigrala se, dakle, u studiju ili u prirodi, u svakom slučaju u prostoru *ispred* kamere i vremenski *pre* snimanja. Tamo i tada su igrali glumci i osvetljavao je električar. Sve je prvo moralo da bude stvarnost pre no što je moglo da postane slika. Prema tome, film, koji vidimo na platnu, samo je fotografisana reprodukcija. U ovom slučaju — reprodukcija glume.

Ili možda u filmu, na platnu, vidimo i ono što u studiju ne možemo videti? Čak ni ako prisustvujemo snimanju scene? Koji su to efekti koji se *primarno stvaraju na filmskoj traci, usled projektovanja filma*? Šta je to što film ne reprodukuje, već stvara, i zbog čega postaje samostalna, u svojim osnovnim principima nova umetnost? Već smo rekli: promenljivo odstojanje snimanja, detaljni kadrovi, krupni plan, promenljivi ugao snimanja i montaža. I što je najglavnije, jedno novo psihološko dejstvo, koje film postiže nabrojanim tehničkim sredstvima: identifikacija.

I ako prisustvujemo svakom snimanju, i ako posmatramo sve scene odigrane u studiju, ni tada ne vidimo one slikovne efekte koji su rezultat daljih ili bližih snimaka kamere, ne vidimo, ne osećamo ni ritam koji iz njih proizilazi. U studiju vidimo u celosti svaku scenu i svaku ličnost i ne možemo da odvojimo detalje slobodnim okom.

Snimke izbliza, sa njihovim mikroskopskim detaljima, nikada ne vidimo u stvarnosti (čak ni kada stojimo do

same kamere za vreme snimanja). Izdvajanje (montažom) snimka izbliza znači i kompoziciju. Značajno je i šta ulazi u tu kompoziciju, a šta se izostavlja. Taj značaj daje kadru sama kamera i on deluje na nas samo sa platna.

Ugao snimanja, odnosno tačka posmatranja, potcrtava slikoviti oblik svake stvari, tako da često dva snimka iste stvari posmatrane sa raznih tačaka i ne liče jedan na drugi. To je najjače sredstvo filma, da okarakteriše stvari. Pomoću njega film ni u kojem slučaju ne reprodukuje, već stvara. To je pogled snimatelja, njegovo umetničko stvaralaštvo i izraz njegove ličnosti, koja se vidi samo projektovana na platno.

I najzad, *montaža*. Krajnji rezime stvaralačkog filmskog rada, koji se ne obavlja za vreme snimanja i koji stvara ritam kadrova i tok asocijacija — pa, prema tome, ne može da bude reprodukcija, jer uopšte nema »originala«, nema modela koji bi mogao da kopira, čak ni toliko koliko ga ima slikar — jeste *montaža*. Ona je *pokretna arhitektura* materije filmskih slika. Specifična i nova velika stvaralačka umetnost.

To su, eto, u osnovi novi elementi filma. Njih nije automatski doneo sobom izum filmske kamere u Francuskoj, nego su ti elementi otkriveni posle desetak godina u Holivudu.

Nalazimo se u kadru

Sva ta nova izražajna sredstva proizvela je stalna pokretnost kamere, koja ne samo što stalno prikazuje nove stvari, već ih prikazuje sa promenljivog odstojanja i sa promenljive tačke gledanja. U tome leži istorijska novina filma. Film nam je otkrio nove svetove, koji su do tada bili skriveni našem oku. Tako, na primer, dušu onoga što čoveka okružuje, lice stvari s kojima je u dodiru. Film nas je upoznao s dramatičnom snagom prostora, rečitom dušom pejzaža, ritmom masa i tajanstvenim govorom života.

Ali sve je to značilo samo nova saznanja, nove teme, nove radnje, novu materiju. Sa gledišta filozofije umetnosti bila je značajnija istorijska prekretnica, ne zato što je film prikazivao *drugo*, već što je prikazivao *drukčije* — činjenica da je u svesti gledaoca ukinuo osećanje udaljenosti dela i ujedno s tim i onu unutrašnju distancu, koja je do sada obeležavala suštinu umetničkog doživljaja.

Identifikacija

U bioskopu kamera nam odvodi pogled u prostor filmske radnje, filmskog kadra. Kao da odande gledamo i kao da smo okruženi ličnostima filma. Ne moraju da nam saopšte šta osećaju, jer vidimo ono što i oni vide i vidimo onako kako oni to vide.

Uzalud smo vezani za mesto koje smo platili, ne posmatramo odande Romea i Đulijetu. Romeovim očima gledamo u Đulijetin balkon i Đulijetinim očima vidimo odozgo Romea. Naš pogled, i zajedno sa njim, i naša svest *identifikuju* se sa licima filma. Gledamo s njihove tačke gledanja, nemamo svog ličnog gledišta. Prolazimo kroz mase, jašemo sa junakom, letimo, survavamo se, i kada na platnu jedno drugome pogledaju u oči, gledaju i u naše oči. Naše je oko u kameri i identifikuje se sa pogledom nosilaca radnje. Oni gledaju našim očima. To je psihološki akt identifikacije.

Nešto slično takvoj identifikaciji još se nije dogodilo kao redovni učinak u ma kojoj drugoj umetnosti. U tome je najdublja, nova specifičnost filozofije umetnosti filma.

Nova filozofija umetnosti

Filmska kamera je iz Evrope prenetu u Ameriku. Kako to da je filmska umetnost, ipak, iz Amerike došla u Evropu? Zašto su se u Holivudu pronašle, pre nego u Parizu, nove, specifične izražajne forme nove umetnosti? To je bio prvi slučaj u istoriji da je Evropa od Amerike primila neku umetnost.

Film je, naime, jedina umetnost koja se rodila u buržoaskom kapitalističkom društvu. Koreni svih drugih umetnosti pružaju se u prekapitalističku prošlost i zbog toga sve one, manje ili više, nose u sebi tragove oblika stvaranih za vreme starih ideologija. Tome doprinosi i *tradicija buržoaske estetike i nauke o umetnosti*, koja je propagirala ugled prekapitalističke, prvenstveno antičke umetnosti i estetike, sa njihovim »većitim zakonima«. Buržoazija je antičku umetnost, koja nije stvorena u okviru njenog društva i ideologije, podigla na stepen jedine norme i apsolutnog merila. To gledište je zastupala svaka akademija i svaka zvanična kulturna ustanova. Umetnički stav evropske kulture nije bio pogodan za onaj nagli skok u jed-

nu odista novu, *buržoasku umetnost*, koju su stvorili nepristrasni Amerikanci, ljudi neopterećeni tradicijama.

U senci konzervativne Francuske akademije, u susedstvu istorijskih umetničkih predmeta Luvra, u blizini prastare Komedi Fransez, u kojoj se Rasin (Racine) i Kornej (Corneille) danas deklamuju na isti način kao i pre dva stoleća, taj prelaz na nešto novo mogao se sprovesti mnogo teže no u devičanski neobrazovanom Holivudu. Ideologija američke buržoazije nije bila vezana za stare estetske kulturne tradicije.

Po čemu se, dakle, razlikuje tradicionalno evropsko umetničko gledište od američkog?

Princip mikrokosmosa

Stari i osnovni princip evropske estetike i filozofije umetnosti, od starih Grka do naših dana, jeste postojanje unutrašnjeg i spoljnog odstojanja i dualizma između čoveka i umetničkog dela. Taj princip sadrži i saznanje da je svaki umetnički proizvod zatvoren u sebe, a po svojoj kompoziciji mikrokosmos sa svojstvenim zakonima. Može da prikaže stvarnost, ali nije u neposrednoj ili ma kakvoj vezi s njom. Umetnički proizvod od empiričke stvarnosti koja ga okružuje ne razdvaja samo okvir slike, postament kipa, ivica pozornice. Umetnički proizvod je, po svom unutrašnjem biću, usled svoje zatvorene kompozicije i specifičnih zakona, odvojen od prirodne stvarnosti. Baš zato što prikazuje stvarnost, ne može da bude njen povezani nastavak. Iako sliku držimo u ruci, ne možemo da prodremo u njen naslikani prostor. To nije samo fizički nemoguće; ni svešću se ne možemo indentifikovati, jer slika nikada ne budi u nama zamisao da smo u njoj, mogućnost da sebe zamislimo u njenom naslikanom prostoru.

Svet pozorišnog komada, koji se odigrava na pozornici, zatvoren nam je i onda kada sedimo među glumcima na samoj pozornici ili kada je arena pozornice okružena gledaocima, kao u cirkusu. Ni tada ne možemo da budemo učesnici zbivanja. Glumci ne govore sa nama, za njih ne postojimo. Svojim prisustvom možemo da narušimo kompoziciju dela, ali nikada ne možemo da postanemo jedan od elemenata kompozicije.

Legenda o Apelesu

Unutrašnje držanje čoveka prema umetnosti nije uvek i svuda, kod svih naroda, bilo takvo. Antička grčka umetnička legenda koja govori o slikaru Apelesu izraz je evropske filozofije umetnosti. Priča se da je Apeles tako izvanredno naslikao grožđe da su se vrapci prevarili i poleтели na njega. Ali evropska legenda ne kaže da su se vrapci zasitili tim grožđem. To je bila samo slika, prikaz. Ma kako stvarno izgledala — nije mogla da postane stvarnost.

Kineska legenda

Stari Kinezi nisu smatrali proizvode svoje umetnosti tako nepristupačnim, *drugim* svetom. Njihov slikarski mit glasi ovako. Živeo jednom jedan stari slikar koji je slikao pejzaže. Naslikao je lepu dolinu na podnožju visokog brega. Kroz dolinu je vodila staza, koja se gubila iza brega. Slikaru se veoma dopala sopstvena slika, obuzela ga je strasna želja, ušao je u sliku i krenuo onom stazom koju je sam naslikao. Prodirao je sve dublje i dublje u sliku, zatim skrenuo iza brega, nestao i više se nije vratio iz slike.

Jedna druga kineska bajka priča o mladiću koji je u predvorju hrama ugledao lepu sliku na kojoj su se devojke igrale na livadi. Jedna od devojaka bila je toliko lepa da se zaljubio u nju. Ušao je u sliku i oženio se devojkom. Godinu dana docnije na slici se nalazilo još i jedno dete.

Takva bajka ili, bolje rečeno, takva mitologija umetnosti nikada se ne bi mogla roditi u glavi čoveka vaspitanog u evropskoj estetskoj kulturi. Evropljanin koji uživa u slici oseća neprikosnovenim unutrašnji prostor zatvorene kompozicije. To je osnovni princip njegove filozofije umetnosti.

Ali, eto, u glavi jednog Amerikanca iz Holivuda mogle su se roditi i takve smešne priče. Nove forme filmske umetnosti, stvorene u Holivudu, pokazuju da gledalac ni tamo ne smatra unutrašnji svet slike tako dalekim, nepristupačnim i neprikosnovenim. Eto, pronašao je umetnost, kojoj je nepoznat pojam zatvorene kompozicije, koja u gledaocu ne samo ukida osećanje odstojanja nego i namerno stvara u njemu iluziju da se nalazi u centru zbivanja, u prikazanom prostoru filma.

[...]

Leon Musinak

RAĐANJE FILMA

Teorijsko shvatanje

Do danas smo imali pozorišni film, pikturalni film, muzički film, pa i literaturni film, ne računajući mnoge druge vidove manje plemenitih pobuda, ali još iščekujemo kinematografski film, odnosno fotogeničnost, kako je govorio Luj Delik, *onaj vrhunski poetski vid stvari ili ljudi koji može da nam otkrije samo kinematograf*. Otud ovakva postavka Žana Epstena: »Nazvaću fotogeničnim svaki vid stvari, bića i duša koji stiče moralno obeležje filmskim prikazivanjem. A oblik koji filmskim prikazivanjem ništa ne dobija nije fotogeničan, ne pripada filmskoj umetnosti.«

Posledice i zaključci: film može da pokazuje i da objašnjava postupke i pokrete, dakle da bude *deskriptivan*, što je najprostiji oblik; može takođe da pokaže i objašnjava stanja duše, da bude *poetski*, što je vrhunski oblik. Tako idemo od filma-romana do filmske poeme, prolazeći kroz različite, ozakonjene rodove, koji uzimaju od svega po nešto, i to, kao što ćemo videti, najčešće rđavo, pogrešno.

Pošto je film istovremeno i vremenska i prostorna umetnost, potrebno mu je izvesno *plastično shvatanje* i izvesno moralno *otkrovenje* kadra. Sa jedne strane *izraz*, sa druge *red* i *forma*. Otuda veliki odjek kada su u pitanju postupne faze i metodi shvatanja.

Zato u filmskoj kompoziciji postoje elementi koji određuju vrednost svakog kadra — pojedinačnog dela — i vrednost filma — celine.

Prvi od tih elemenata predstavlja *osećanje* izazvano u deskriptivnom filmu temom scenarija, a u filmskoj po-

emi vizuelnom temom, osećanje izraženo i razvijeno *prikazivanjem* u kojem sa svoje strane učestvuju interpretacija, dekor, osvetljenje, planovi, jednom reči sve što se tako netačno naziva režijom. Unutrašnji ritam.

Drugi u skupu elemenata koji određuju vrednost slike jeste ritam samog filma, spoljašnji ritam.

Zato je Vijermoz mogao da kaže da je film prava orkestracija slika i ritmova.

[...]

Opšta vizuelna ideja za film može da se uzme svejedno odakle, svejedno od koga, pa i od sebe samoga.

Simfonijska poema je vrhunski muzički izraz. Vrhunski filmski izraz predstavljaće filmska poema, u kojoj će, ne koristeći se nijednim sredstvom muzike ili književnosti, slika doživeti svoj najčistiji i najuzvišeniji domet. A ta filmska poema, što će moći da obuhvati sve izražajne oblike prirode koje će umetnik transponovati prožimajući ih svojim osećanjem i svojim stvaralačkim žarom, izabraće temu iz mnoštva večnih tema života. Tada će se otkriti da u jednom vizuelnom, dakle apsolutnom delu, suštinu ne predstavlja sama tema, već izbor teme. Sva lepota zavisi od načina na koji je delo zamišljeno, interpretirano, ostvareno, od snage preobražaja i sugestije koju mu je darovao umetnik. Tako će i film steći ono neuhvatljivo svojstvo koje muzici omogućava da bude u skladu sa različitim maštarijama. Zato je moglo da se kaže da niko ne zna šta hoće da izrazi *Deveta simfonijska*; njen zvučni zanos podstiče misao ne namećući joj određenu temu, tako da se primljeno uzbuđenje koristi za snove i osećanja.

Zato ćemo, u prisustvu skladno povezanih slika, doći u iskušenje da zapušimo uši kako bismo potpuno osetili sugestije i vizuelne preobražaje osećanja, kao što, dok slušamo muziku, želimo da zatvorimo oči. Naravno, neće se odmah stići do stanja takvog blaženstva. Biće potrebno da stvaralac do te mere snažno uskladi svoj film da ritam bude dovoljan samom sebi i da se istovremeno naše oko privikne, izvežba, usavrši u opažanju beskrajnih oscilacija ritma. Zapaženo je da naš vid uočava raznolikost boja, mnogostrukost oblika, različitost stupnjeva udaljavanja ili prib-

ližavanja u perspektivi, ali da ne uočava ritmički razvoj pokreta koji posmatra, da ne vidi pokret što se nalazi u pokretu¹.

[...]

Ritam ili smrt

Ako u jednom filmu kadrovi treba da sadrže, nezavisno od svoga značenja u odnosu na celinu, sopstvenu lepotu i vrednost, ta lepota i ta vrednost mogu znatno da se umanje ili uvećaju zavisno od uloge koja se tim kadrovima daje u vremenu, odnosno od reda kojim se smenjuju.

Ritam, dakle, ne postoji samo u kadru, nego i u nizanju kadrova. Najveći deo svoje snage filmski izraz duguje *spoljšnjem ritmu*. Osećanje potrebe za ritmom toliko je jako da neki stvaraoci — koji ga nisu proučavali — takođe počinju da tragaju za njim. Montirati film znači dati mu ritam.

Ali ako znamo kako se obično vrši montaža, ne treba da se čudimo što u nekim filmovima kadrovi gube pedeset ili sedamdeset pet procenata sopstvene vrednosti.

Malo je onih koji su shvatili da je stvaranje ritma filma podjednako važno kao i stvaranje ritma kadra, da su kadriranje i montaža značajni isto koliko i režija — drugim rečima, kao ideja i njeno vizuelno ostvarenje. Zanimljivo je i to da niko nije pokušao da još u fazi pisanja scenarija odredi taj ritam nekim matematičkim odnosima, nekom vrstom mere, utoliko pre što je, izgleda, lako odrediti te odnose, jer trajanje kadra, kao i filma, u vremenu ili prostoru može da se izrazi brojem.

Ako film, zato što je plastičan, zato što je prostorna umetnost, deo svoje lepote duguje *poretku* i *formi* kadrova, ne treba da zaboravimo kako on, pošto je istovremeno i vremenska umetnost — jer su njegovi delovi uzastopni — dopunu svoje lepote nalazi u *izražajnosti* kadrova; na taj način on sadrži obeležja svih umetnosti i, mada je nastao poslednji, izgleda da mu je predodređeno prvo mesto. Ali i ta izražajnost, kao što smo već videli, treba da dobije najveću snagu zahvaljujući mestu i trajanju što se daju kadru u odnosu na celinu.

Kada počnemo da proučavamo filmski ritam zapažamo da on ima mnogo sličnosti sa muzičkim ritmom i otkriva-

¹ *L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, od Marie Jaell (Alcan).

mo veliki broj transponovanih ideja koje je tako savršeno izrazio Rene Dimenil (René Dumesnil) u svome delu *Muzički ritam*.

Ako nam se danas čini da je muzičko prilagođavanje tako potrebno, to je stoga što ne opažamo filmski ritam ili ga opažamo rđavo i onda kada postoji i zato što — posledica kretanja kadrova kojim se stvara utisak ritma — želimo da ga nađemo u muzici da bismo bili zadovoljni.

Dokazano je da ritam predstavlja duhovnu potrebu, potrebu koja dopunjava pojmove o vremenu i prostoru. Podsvesnom pojavom »stvaralačko uzbuđenje rađa se nezavisno od razuma /.../. U subjektivnom pogledu slično je u svih umetnika, a umetnosti se međusobno razlikuju samo po načinu ritmičke eksteriorizacije.«² A mi ćemo reći: filmsko delo nalazi u ritmu poredak i proporciju bez kojih ne bi moglo da ima obeležja umetničkog dela.

Uostalom, iskustvo pokazuje da na čoveka ritam uvek deluje snažnije od oblika. Dakle, na filmu je pokret sastavni deo izražajnosti kadrova, ali je ritam u koji se pretvara taj pokret deo njihovog poretka i njihovog trajanja.

Ako, na primer, u muzici akord dolazi posle ritma — jer akord može da dosadi, ali je teško da se odoli ritmu (vojni marš) — zašto bi prilikom gledanja filma oko bilo *a priori* manje osetljivo na ritam nego uho? Pre svega, to je pitanje obrazovanja.

Uho primitivnih ljudi osetljivo je za ritam, ali ne i za poredak i lepotu forme. Takvo je naše oko. Kao »prozor duše i duha«, ono zahteva lagano oplemenjivanje, vrhunsku osećajnost, duboku intuiciju. Ono, dakle, ne može da se praktično uvežba da uočava različite ritmičke pojave, već je za to potrebno temeljno proučavanje vida i fizioloških refleksa koje izaziva opažanje slika u pokretu.

Očigledno je da se oko, kao i uho, prilagođava i usavršava igrom mehanizama prilikom promena jačina i rastojanja; poznato je kako na njega deluje boja; ali ono je veoma slabo osetljivo na izvesne nijanse, nijanse koje, kada je u pitanju uho, odgovaraju jačini, visini i boji zvučova. Svešću i dušom ono vlada osećajem. Da Vinči (da Vinci) je govorio: »Oko je glavni put kojim zdrav razum može da shvati, obilno i u svem njihovom sjaju, beskrajna dela prirode (mogao je da doda: i čoveka), uho dolazi tek posle njega i oplemenjuje se slušajući priču o onome što je oko videlo«.

² J. Rousille, *Au commencement était le rythme*.

Ako je ritam duhovna potreba, trebalo bi da saznamo da li svako od nas raspolaže urođenim pojmom ili »predznanjem« o filmskom ritmu, kao što ih imamo o muzičkom i poetskom ritmu. Izgleda da to predznanje postoji. Opažamo ritam talasa, ritam metronoma, i kao što nas instinkt za podražavanjem nagoni da zvuk koji slušamo nehotice pratimo svojim glasom, dolazimo u iskušenje da oponašamo oblik predmeta koje vidimo — i njihov pokret. Dete crta čim se njegov mozak probudi za saznanja, a to uvek dolazi pre nego što počne da piše.

Čim primeti niz pokreta, oko postaje nadraženo i pokušava da ih uredi, da unese u njih neki ritam. To čine i slikar i arhitekta, ali oni, hvatajući ritam u izabranom trenutku, ostvaruju konačnu sintezu. Filmski stvaralac treba, dakle, da pokretu kadrova i pokretu tih pokreta — njihovom ritmu — da onaj značaj koji daje njihovoj formalnoj lepoti.

Takav ritam, ovde kao i drugde, ne može da bude ravnomeran. Njegova nepravilnost pojavljuje se čas u trajanju (nizanje kadrova) čas u jačini (izražajnost kadrova). Dakle, kao i u muzici, postoje jednostavni ili osnovni ritmovi, a sklad ili suprotnost dvaju ili više osnovnih ritmova daje složeni ritam.

Ta mogućna složenost ritma navodi nas da, radi lakće njegovog građenja, ispitamo upotrebu jednog grafičkog prikaza zasnovanog, poput muzičkog takta, na jedinstvu vremena, vrednosti trajanja elemenata koji sačinjavaju taj takt. Na taj način takt odista postaje »okvir u kojem postoji ritam«.

Videli smo da ritmički odnosi što ih razum uspostavlja između kadrova nisu samo odnosi trajanja, već i odnosi jačine koja istovremeno zavisi od perceptivne snage kadra i njegovog kvaliteta. Iz toga izlazi da takt, koji označava samo jačinu, ne treba da se meša sa ritmom, jer predstavlja samo njegovo praktično svojstvo.

Sa druge strane, vizuelni osećaji, kao i auditivni, imaju trajanje koje može da se opazi nezavisno od fizičkog utiska.

Postoji u stvari — osnova filma — trajnost utisaka i slika, jer mrežnjača stalno prima utiske čim slike počnu

da se nižu određenom brzinom. Ta trajnost može da se iskoristi kao elemenat ritma, što znači da ritam, da bi mogao lako da se uoči, treba da bude ograničen u pogledu brzine i složenosti.



Značaj ritmičkog elementa dokazuje se i sledećom činjenicom: za razliku od prostornih umetnosti, u kojima se celina zapaža uglavnom pre detalja, čovekova svest, da bi shvatila film, ide od posebnoga ka opštem. To znači da osnovna vizuelna ideja treba da bude uočljiva od početka, tako da gledalac može da je prati »kroz sve faze njenog razvoja do potpunog rascvetavanja«.

Dakle, u tom progresivnom procesu opažanja ritam treba da razigra memoriju, jer ona, oživljavajući glavnu misao svaki put kada se ova ponovo javi u različitim vidovima, postepeno dovodi do uočavanja detalja, do sintetičkog utiska o celini.

To vraćanje glavnoj temi ili određenom izrazu iz kojeg ovaj crpe svoju emotivnu snagu toliko je neophodno da se ponekad pretvara u lajtmotiv.

Najzad, ako je akcenat duša muzičkog ritma, utisak snage i intenziteta je isto tako duša filmskog ritma. Taj utisak dobija se izražajnom vrednošću kadra u odnosu na kadar koji mu prethodi i onaj koji dolazi posle njega. U ovom slučaju moć sugestije ritmom može znatno da se poveća. U dramatičnom trenutku — a takvih primera ima dosta — ritam postaje isprekidan i izvanredno odgovara zadihanom i neravnomernom disanju, uspostavljavajući tako još jednom stalni odnos koji postoji između jačine organskog i umetničkog ritma.

U procesu izrade knjige snimanja za svaki kadar može da se odredi koeficijent koji treba da predstavlja vrednost njegovog trajanja prilikom realizacije.

(1925)

Rudolf Arnhajm

FILM I STVARNOST

Film liči na slikarstvo, muziku, književnost i igru, pošto je i on medijum koji se može, ali se ne mora koristiti da bi se dobili umetnički rezultati. Razglednice u bojama, na primer, nisu umetnička dela i ne stvaraju se da bi to bile. Isti je slučaj i sa vojničkim maršom, senzacionalističkom reportažom o kakvoj slavnoj ličnosti ili stiptizom. Pa tako ni svaki film ne mora da bude delo filmske umetnosti.

Ima još školovanih ljudi koji odlučno poriču filmu svojstvo umetnosti. Oni kažu: »Film ne može biti umetnost, pošto mehanički reprodukuje stvarnost i ništa više«. Oni što brane ovakvo gledište polaze od analogije sa slikarstvom. U slikarstvu put od stvarnosti do slike vodi preko oka i nervnog sistema umetnika, preko njegove ruke i, najzad preko četkice kojom on povlači poteze po platnu. Tu proces nije mehaničke prirode, kao kod fotografije, gde su svetlosni zraci što se odbijaju od predmeta prikupljaju sistemom sočiva i šalju na osetljivu ploču na kojoj izazivaju hemijske promene. Da li to daje povoda da se fotografiji i filmu ospori mesto u hramu muza?

Optužbu da su fotografija i film samo mehanička sredstva za reprodukciju i da zato nemaju nikakve veze sa umetnošću treba sistematski i potpuno opovrgnuti, jer je to opovrgavanje odličan način da se upozna priroda filmske umetnosti.

Imajući u vidu ovaj cilj, mi ćemo ispitati osnovne elemente filmskog medijuma i upoređićemo ih sa odgovarajućim karakteristikama onoga što primamo čulima »iz stvarnosti«. Pri tom će se videti kako se ove dve vrste predstava međusobno bitno razlikuju i kako baš te razlike i čine izražajna sredstva filma. Tako ćemo istovremeno shvatiti i principe koji vladaju filmskom umetnošću.

*Projekcija trodimenzionalnih predmeta na
ravnu površinu*

Razmotrimo vizuelnu stvarnost jednog određenog predmeta kakav je, na primer, kocka. Ako kocka stoji predamnom na stolu, njen položaj određuje da li ću kako treba shvatiti njen oblik. Ako, recimo, opažam samo četiri strane jednog njenog kvadrata, ja ne moram da znam da se predamnom nalazi kocka, pošto vidim samo kvadratnu površinu. Ljudsko oko, kao i fotografski objektiv, posmatra stvari uvek iz jednog određenog položaja i prima samo one delove vidnog polja koje ne kriju predmeti u prednjem planu. U položaju u kojem se kocka u našem primeru nalazi pet njenih strana zaklonjeno je šestom, pa se zato jedino šesta i vidi. Ali kako ta strana može prikrivati i nešto sasvim drugo — ona može biti osnovica piramide ili komad kartona, na primer — očigledno je da naša tačka gledanja u odnosu na kocku nije dovoljno karakteristična.

Tako smo već sada utvrdili jedan važan princip: ako želim da fotografisem kocku, neće biti dovoljno samo da postavim predmet u vidno polje kamere. U stvari, sve se svodi na pitanje mog položaja u odnosu na predmet ili mesto gde sam predmet postavio. Tačka gledanja koju sam maločas izabrao pruža vrlo malo obaveštenja o pravom obličju kocke. Ali tačka gledanja koja bi otkrila tri strane kocke i njihov međusobni odnos pokazala bi dovoljno da bismo sa priličnom tačnošću mogli da razumemo šta predmet predstavlja. Pošto je naše vidno polje puno trodimenzionalnih predmeta, a naše oko (kao i kamera) posmatra to polje samo iz jedne tačke u svakom pojedinom trenutku, i pošto oko može da primi svetlosne zrake koji su se odbili od predmeta isključivo zahvaljujući njihovoj projekciji na ravnu površinu — mrežnjaču, reprodukcija i najjednostavnijeg predmeta nije mehanički proces, već se može obaviti bolje ili gore.

Druga tačka gledanja koju smo izabrali daje mnogo istinitiju predstavu kocke nego prva. Razlog tome leži u činjenici da druga tačka gledanja omogućava da se sagleda više nego prva — tri strane umesto jedne. Po pravilu, istinitost nekog saznanja ne zavisi od količine. Kada bi pitanje bilo samo u tome koja tačka gledanja omogućava sagledavanje najvećeg broja strana kocke, do najbolje bismo došli mehaničkim računanjem. Ne postoji formula koja bi nam pomogla da izaberemo najkarakterističniju tačku gledanja: tu je sve u osećanju. Da li neka osoba više »liči na

sebe« u profilu ili spređa, da li je izražajniji dlan ili druga strana šake, da li je planinu bolje snimiti sa severa ili sa zapada ne može se matematički utvrditi — to je stvar tanane senzibilitnosti.

Zato, pre nego što učinimo bilo šta drugo, treba da nateramo one što nadmeno govore o kameri kao o uređaju za automatsko registrovanje da shvate da čak i najjednostavnija fotografska reprodukcija nekog sasvim običnog predmeta traži naročito osećanje za prirodu tog predmeta, koje znatno prevazilazi granice mehaničke operacije. Kasnije ćemo primetiti da u umetničkoj fotografiji i filmu ne biramo uvek i po svaku cenu one tačke gledanja koje najbolje otkrivaju oblike predmeta; često se namerno iznalaze druge da bi se time postigli naročiti efekti.

Redukovanje dubine

Kako to da naše oči primaju trodimenzionalne utiske uprkos činjenici da površina mrežnjače beleži samo dvodimenzionalne slike? Osećaj dubine nastaje uglavnom usled razdaljine između čovekovih očiju, koje registruju dve donekle različite slike. Stapanje tih dveju slika u jednu daje trodimenzionalni utisak. Kao što je poznato, isti princip koristi se i kod stereoskopa, gde se dve slike snimaju odjednom iz dva položaja čija međusobna udaljenost odgovara razdaljini između očiju. U filmu se ovaj proces ne može koristiti bez pribegavanja nezgrapnim napravama, kao što su naočari u boji koje su neophodne ako projekciju posmatra više lica. Ostvariti stereoskopski film za jednog jedinog gledaoca bilo bi lako. Trebalo bi samo snimiti dva istovremena kadra istog događaja sa položaja koji su međusobno udaljeni nekoliko santimetara i prikazati ih tako da svaki od tih kadrova vidi samo jedno od dva gledaočeva oka. Međutim, problem stereoskopskog filma za veći auditorijum još nije rešen na zadovoljavajući način, pa je zato i osećaj dubine filmske slike minimalan. Kretanje ljudi ili predmeta iz prednjeg plana prema pozadini donekle otkriva dubinu — ali dovoljno je samo pogledati u stereoskop, koji krajnje realistički razdvaja stvari u prostoru jedne od drugih, pa da se utvrdi koliko je filmska slika »pljosnata«. To je još jedan primer suštinske razlike između vidljive stvarnosti i filma.

Utisak koji dobijamo posmatrajući filmsku sliku nije u potpunosti ni dvodimenzionalan ni trodimenzionalan, već

se nalazi negde na sredini između tih krajnosti. Filmski snimci su u isto vreme i površinski i prostorni oblici.

[...]

Nedostatak trodimenzionalnog utiska jače ističe i međusobno zaklanjanje predmeta u perspektivi. U stvarnom životu ili kod stereoskopa međusobno zaklanjanje predmeta prihvata se uglavnom kao nešto što proističe iz slučajnog rasporeda tih predmeta. Ali kada se to zaklanjanje prenese na površinsku sliku, ono se pretvara u upadljive izreze. Ako čovek drži pred sobom novine tako da mu jedan njihov deo pokriva pola glave, ivice novina izgledaju toliko oštre da nam se čini da su se urezale u lice. Štaviše, kad nema trodimenzionalnog utiska ni neke druge pojave, poznate psiholozima kao konstante veličine i oblika, ne dolaze do izražaja. Fizički posmatrano, slika koju neki predmet što leži u vidnom polju oka baca na mrežnjaču smanjuje se srazmerno kvadratu udaljenosti. Ako se predmet koji se nalazi na metar od oka povuče unatrag za još jedan metar, prostor koji njegova slika zauzima na mrežnjači smanjiće se na četvrtinu prostora prethodne slike. Slično reaguje i fotografska ploča. Otuda na fotografiji čoveka koji sedi nogu ispruženih prema kameri vidimo stvorenje ogromnih udova i mnogo manje glave. Zanimljivo je, međutim, da utisci u stvarnom životu ne odgovaraju slikama koje se stvaraju na mrežnjači. Ako jedan čovek stoji na metar daleko od nas, a drugi, iste visine, na dva metra, prostor koji zauzima drugi ne izgleda nam kao četvrtina prostora koji ispunjava prvi. Isto tako, ni čovečja ruka ispružena prema nama ne čini nam se neproporcionalno velika. Onu dvojicu prihvatamo kao ljude iste visine, a ruku kao normalnu. Ova pojava poznata je pod imenom konstanta veličine. Osim onih ljudi koji crtaju ili slikaju, što će reći naročito obučениh, većina nije u stanju da vidi stvari onako kako se one odražavaju na mrežnjači oka. To je jedan od razloga što običnom čoveku teško polazi za rukom da »tačno precrtava« stvari. Za funkcionisanje konstante veličine bitan je jasan trodimenzionalni utisak. U stereoskopu tako nešto moguće je ostvariti i pomoću obične fotografije, dok na filmu teško da se to uopšte može postići. Čovek koji je dvaput dalje od kamere nego neki drugi izgleda na filmskoj slici mnogo niži i tanji od ovoga.

Isti je slučaj i sa konstantom oblika. Slika površine stola na mrežnjači oka liči na odgovarajuću fotografiju: njena prednja ivica, pošto je bliža gledaocu, izgleda mnogo šira nego zadnja, a pravougaona površina u slici dobija izgled trapeza. To, međutim, u praksi ne važi, bar ukoliko

je u pitanju običan čovek: on *vidi* površinu kao pravougaonik i tako je i crta. Prema tome, promene nastale u perspektivi nekog predmeta koji se proteže u dubinu ne opažaju se, već se nesvesno zamenjuju drugim predstavama. To se naziva konstantom oblika. U iole izražajnoj filmskoj slici površina stola, naročito ako je ovaj blizu kamere, izgledaće spređa veoma široka, a vrlo uzana pozadi.

U stvari, ove pojave ne nastaju samo zbog nedostatka trodimenzionalnosti, nego i zbog nerealističnosti filmske slike — nerealističnosti koja zavisi od odsustva boje, postojanja okvira platna i sličnog. Rezultat svega ovoga jeste da se proporcije i oblici na platnu ne pojavljuju u svojim pravim odnosima, već se deformišu u perspektivi.

Osvetljenje i odsustvo boje

Naročito je značajno što je odsustvo boje, za koje bi se moglo reći da predstavlja suštinsko odstupanje od prirode, ostalo skoro nezapaženo sve dok film u bojama svojim pojavljivanjem nije skrenuo pažnju publike na taj problem. Svođenje svih boja na crno i belo, što čak ni valere ne ostavlja netaknute (crveno se, na primer, može na slici pojaviti i kao veoma tamno i kao veoma svetlo, što zavisi od emulzije), znatno menja sliku stvarnog sveta. Pa ipak, svako ko gleda film prihvata svet na platnu kao prirodan. Do toga dolazi zahvaljujući pojavi »parcijalne iluzije«. Gledalac se ni najmanje ne uzbuđuje što je u tom svetu nebo iste boje kao ljudsko lice; on nijanse sivog prihvata kao crveno, belo i plavo na zastavi, crne usne kao crvene, belu kosu kao plavu. Lišće na drveću je isto tako tamno kao i ženska usta. Drugim rečima, ne samo da se svet koji se sastoji od bezbroj boja pretvara u crno-beli svet, već u tom procesu i sve kolorističke vrednosti menjaju svoje međusobne odnose: pokazuju se sličnosti koje u svetu prirode ne postoje; stvari koje u stvarnosti nisu ni u kakvoj neposrednoj kolorističkoj vezi ili su sasvim različitih boja prikazuju nam se kao da su iste boje.

Filmska slika liči na stvarnost zato što u njoj osvetljenje igra veoma važnu ulogu. Osvetljenje, na primer, mnogo pomaže da se konture nekog predmeta jasno izdvoje. (Krateri na površini Meseca praktično se ne vide kada je mesec pun, pošto sunčevi zraci padaju upravno na njega i ne stvaraju senke. Da bi se ivice planina i dolina videle, sunčeva svetlost treba da dolazi sa strane.) Štaviše, pozadina mora biti toliko svetla da se objekt dovoljno izdvoji iz

nje; ona ne sme biti išarana svetlošću do te mere da se predmet ne može jasno sagledati zato što izvesni delovi pozadine izgledaju kao delovi predmeta ili obratno.

Ova pravila odnose se, između ostalog, i na složenu umetnost fotografisanja vajarskih dela. Čak i kad se ne zahteva ništa više do obična »mehanička« reprodukcija, teškoće često zbunjuju i vajara i fotografa. Sa koje strane treba snimiti statuu? Sa koje daljine? Da li je osvetliti spreda, otopzadi, sa desne ili sa leve strane? Od toga kako se ovi problemi reše zavisi da li će fotografski ili filmski snimak podsećati na pravi predmet ili će ličiti na nešto sasvim drugo.

Okvir slike i udaljenost od predmeta

Naše vidno polje je ograničeno. Vidljivost je najjača u sredini mrežnjače, jasnoća slike smanjuje se prema ivicama i najzad nastupa granica vidnog polja, koju nameće struktura samog organa. Zato, ako se oči upere na određenu tačku, vid obuhvata ograničen prostor. Međutim, ova činjenica nema velikog praktičnog značaja. Većina je nje potpuno nesvesna, pošto se oči i glava mogu slobodno pokretati i mi tu mogućnost stalno koristimo, pa nam ograničenost vidnog opsega ne smeta. Iz ovog, ako ne i iz drugih razloga, mišljenja nekih teoretičara i praktičara filma da ograničena slika na filmskom platnu u potpunosti odgovara ograničenom vidnom polju u stvarnom životu potpuno su pogrešna. Ta mišljenja nemaju nikakve psihološke vrednosti. Ograničenje filmske slike i ograničenje vida ne mogu se upoređivati prosto zato što stvarni opseg ljudskog pogleda nema nikakvih granica. U praksi je vidno polje neograničeno, beskrajno. Jedna prostorija može se sagledati kao da čitava ulazi u vidno polje, iako je oči ne mogu obuhvatiti iz jednog jedinog položaja; do toga dolazi zato što pogled, dok posmatramo stvari, ne ostaje nepomičan, već se neprestano kreće. Pošto glavu i oči možemo pomerati, čitavu prostoriju vidimo kao neokrnjenu celinu.

Drukčije je sa filmom i fotografijom. Da bismo to dokazali, pogledajmo običan snimak načinjen nepokretnom kamerom. O kadrovima u vožnji i panoramskim snimcima govorićemo kasnije (ni ta pomoćna sredstva ni u kojem slučaju ne mogu da zamene prirodni opseg vida niti imaju takav cilj). Ograničenja slike odmah padaju u oči. Do izvesne granice fotografisani prostor se vidi, a onda dolazi ivica slike, koja odseca sve što je izvan nje. Pogrešno bi

bilo ovo ograničenje smatrati za nedostatak. Kasnije ću pokazati da je stanje sasvim obrnuto, to jest da baš ovakva ograničenja daju filmu pravo da se nazove umetnošću.

Ovo ograničenje (a i nedostatak osećaja gravitacije) objašnjava zašto je često tako teško da se pomoću fotografije jasno dočara prostorna orijentacija u snimljenom prizoru. Ako, na primer, snimimo planinski nagib odozdo ili niz stepenica odozgo, gotova slika, na naše veliko iznenađenje, često neće davati utisak visine i dubine. Teško je čisto vizuelnim sredstvima prikazati uspon ili pad ako se bar komad horizontalnog zemljišta ne unese u sliku kao sredstvo za orijentaciju. Slično ovome, da bi se prikazala veličina nekog predmeta, drugi predmeti moraju poslužiti za upoređenje. Na primer, ako želimo da pokažemo visinu drveta ili zgrade, postavimo pored njih ljudske figure. U stvarnom životu čovek hoda i posmatra svet oko sebe; čak i ako pretpostavimo da se penje uz planinsku stazu sa očima neprestano uprtim u tle, on još oseća opšti položaj okolnog prostora u odnosu na sebe samog. Ta percepcija stvara se uglavnom zahvaljujući njegovim mišićima, a osećaj ravnoteže svakog trenutka precizno ga obaveštava u kakvom se odnosu nalazi njegovo telo prema horizontali. Zbog toga on može tačno da proceni vizuelni utisak nagiba. U sasvim je drugom položaju čovek koji posmatra fotografiju ili sliku na ekranu. On se oslanja samo na ono što mu pokazuju oči, bez ikakve pomoći drugih delova tela. Štaviše, da bi se snašao, on se može poslužiti samo onim delom vizuelne situacije koji je ušao u okvir slike.

Opseg slike je u vezi sa udaljenošću kamere od predmeta. Što je manji isečak stvarnosti koji ulazi u sliku, to kamera mora biti bliže predmetu, pa će i predmet biti u slici veći, i obratno. Ako se snima grupa ljudi, kamera mora biti udaljena nekoliko metara od njih. Prikazujemo li samo čovečju ruku, kamera će se primateći sasvim blizu, da u sliku ne bi ušli drugi predmeti koji se nalazi u okolini. Zahvaljujući tome ruka će postati ogromna i prostiraće se preko celog platna. I kamera, kao i čovek koji se slobodno kreće, može da posmatra predmet i izbliza i iz daljine — očigledna činjenica koju moramo pomenuti, pošto se na njoj zasniva jedno važno sredstvo umetničkog izražavanja. (Promena opsega i veličine mogu se postići i objektivima različitih žarišnih daljina. Efekti su slični, ali kako se udaljenost od predmeta ne menja, nema ni promene perspektive.)

Veličina predmeta na platnu zavisi delimično od udaljenosti kamere od njega, a delimično i od toga koliko se slika uvećava pri projekciji gotovog filma. Stepen povećanja zavisi od objektiva projekcione mašine i veličine bioskopske dvorane. Film se može prikazivati u bilo kojoj veličini — slike mogu biti male kao slike dečje čarobne lampe ili džinovskih razmera, kao u najvećem bioskopu. Ali između veličine slike i njene udaljenosti od gledalaca postoji određen funkcionalni odnos. U bioskopskoj dvorani gledalac sedi relativno daleko od platna. Zbog toga projekcija mora biti velika. Međutim, ljudi koji gledaju film u nekoj sobi sede sasvim blizu ekrana, pa projekcija može biti znatno manja. Ipak, razlike u veličinama u praksi su mnogo izrazitije nego što bi trebalo da budu. U velikim bioskopima projekcija je veća nego u malim. Gledaoci koji sede u prednjim redovima vide znatno prostraniju sliku nego oni u zadnjim. Međutim, nije svejedno kolika je slika koju gledalac vidi. Kadrovi se snimaju da bi se prilikom projekcije proizveo efekat izvesne relativne veličine. Na velikoj projekciji, ili kada je gledalac blizu slike, pokreti izgledaju brži nego na manjem ekranu, pošto u prvom slučaju slika obuhvata veći prostor nego u drugom. Pokret koji u velikoj slici izgleda brz i haotičan može u manjoj biti savršeno pravilan i prirodan. Od relativne veličine projekcije, štaviše, zavisi koliko će detalji u slici padati gledaocu u oči; očigledno je da postoji velika razlika između takvog posmatranja nekog čoveka koje omogućava da se izbroje tačke na njegovoj kravati i posmatranja koje samo neodređeno otkriva šta slika prikazuje — tim pre što, kao što smo naglasili, veličina predmeta u slici služi filmskom reditelju za postizavanje određenog umetničkog efekta. Otuda, ako gledalac sedi suviše blizu ili suviše daleko, mogu nastupiti neprijatna i upadljiva izvitoperavanja onoga što je umetnik hteo da kaže. Ni danas još nije moguće prikazati film velikom auditorijumu tako da svaki njegov član vidi sliku u pravim dimenzijama. Naposljetku, gledaoci mogu sedeti samo u redovima koji se nižu jedan za drugim, jer produžavanje redova u širinu dovodi do toga da oni što sede na krajnjim bočnim sedištima vide deformisanu sliku — a to je mnogo gore.

Odsustvo prostorno-vremenskog kontinuiteta

Posmatrač u stvarnom životu doživljava svako opažanje ili niz opažanja kao prostorni i vremenski kontinuitet. Pretpostavimo da ja gledam dva čoveka koji razgovaraju u nekoj sobi. Razdaljina između njih i mene je, recimo, pet metara. Ja bih mogao razdaljinu i da promenim, ali ta promena ne bi nastupila naglo. Ne bih se odjednom našao metar i po u stranu od svog ranijeg položaja: morao bih da prođem kroz međuprostor. Ako bih napuštao prostoriju, ne bih se iznenada obreo na ulici. Da bih do nje stigao, trebalo bi da krenem iz sobe, da izađem na vrata, da siđem niz stepenice. Slično je i sa vremenom. Nije moguće odjedanput videti ono što će ta dvojica činiti kroz deset minuta. Tih deset minuta moraju prvo u celosti da prođu. U stvarnom životu nema vremenskih i prostornih skokova. Vreme i prostor su kontinuirani.

U filmu nije tako. Vremenski period koji snimamo možemo svakog trenutka prekinuti. Posle jedne slike može odmah doći nova, koja prikazuje nešto što se zbilo u sasvim drugo vreme. Na isti način može se narušiti i kontinuitet prostora. Trenutak ranije stajao sam stotinak metara daleko od neke kuće. Odjednom sam neposredno pred njom. Pre nekoliko časova bio sam u Sidniju. Trenutak kasnije mogu se naći u Bostonu. Treba samo da spojim dva komada trake. U praksi se ova sloboda obično ograničava time što je predmet filma neko zbivanje, pa se vodi računa o logičnom jedinstvu vremena i prostora koji obuhvataju različite slike. Naročito se moraju poštovati pravila o vremenu.

U filmskoj sekvenci kadrovi se nižu jedan za drugim po vremenskom redosledu — ukoliko ne dođe do nekog odstupanja kakvo je, na primer, pričanje ranijih doživljaja, snova ili uspomena. U takvom jednom »flešbeku« vreme opet prirodno teče, ali radnja se odvija izvan glavne priče, pa ne mora da bude ni u kakvom tačno određenom vremenskom odnosu prema njoj (»pre« ili »posle«). U pojedinačnim scenama, međutim, tok pojedinih događaja zahteva odgovarajući vremenski redosled. Ako prikažemo opšti plan čoveka koji diže revolver i ispaljuje ga, dizanje ruke i pucanj ne mogu se ponoviti u krupnom planu koji zatim dolazi. Činiti to značilo bi vremenski nizati događaje jedne za drugim iako su se oni zbili istovremeno.

Pojave koje se istovremeno dešavaju najjednostavnije se prikazuju u jednoj jedinoj slici. Vidim li nekoga kako piše za stolom u prednjem planu, a drugoga kako u po-

zadini svira na klaviru, prizor je sâm po sebi jasan, bar što se vremena tiče. Ipak, ovaj se metod iz umetničkih razloga često izbegava i situacija se pokazuje u posebnim kadrovima.

Ako želimo da se dva odvojena toka zbivanja shvate kao događaji koji se odvijaju istovremeno, možemo ih prosto prikazati jedan za drugim, u kojem slučaju sadržina mora obavestiti gledaoca o njihovoj jednovremenosti. Najprimitivniji način takvog obaveštavanja predstavljaju natpisi u nemom filmu («Dok je Elajza lebdela između života i smrti, Edvard se ukrcavao na brod u San Francisku») i druga slična sredstva. Objavljeno je, na primer, da konjske trke počinju u tri časa i četrdeset minuta: scena prikazuje sobu punu sveta koji se interesuje za trke; neko vadi džepni sat čije skazaljke pokazuju tačno tri sata i četrdeset minuta. Sledeća slika — trkačka staza sa konjima na startu! Događaji koji se istovremeno zbivaju mogu se prikazati i pomoću razdeljivanja pojedinih kadrova na odlomke i međusobnog smenjivanja tih odlomaka, pri čemu se razvoj različitih događaja prikazuje naizmenično.

U pojedinačnim kadrovima vremenski kontinuitet ne sme se nikada narušavati. Ne samo da se istovremena zbivanja ne mogu prikazivati jedna posle drugih, već se ne sme izostaviti ni najmanji delić vremena. Ako neki čovek ide od vrata prema prozoru, radnja se mora prikazati u celini; ne može se, na primer, izbaciti njen srednji deo i dozvoliti da gledalac vidi čoveka koji je pošao od vrata, a onda naglo skočio do prozora. To deluje kao grub prekid radnje, bar ukoliko se na mesto izbačenog delića vremena ne umetne nešto što će ga zameniti. Vreme u kadru može se skraćivati samo kada se namerno želi postići komičan efekat. /.../ Međutim, kako bi vrlo često bilo neumetnički i dosadno prikazivati čitave događaje, jer su neki njihovi delovi suvišni, tok radnje se katkad prekida odlomcima scena koje se istovremeno događaju na nekom drugom mestu. Na ovaj način mogu se prikazati samo oni trenuci u razvoju svakog događaja koji su neophodni za radnju, a da se ne povezuju stvari koje su vremenski sasvim odvojene. Ali bez obzira na to, svaki kadar dobrog filma mora se još u scenariju tako savršeno pripremiti da sve što je neophodno — i samo ono što je neophodno — dogodi u najkraćem vremenskom roku. Mada se vremenski kontinuitet ni u jednom pojedinačnom kadru ne sme narušiti, vremenski odnos između kadrova koji prikazuju različita mesta u principu nije određen, pa se zato često ne može reći da li se drugi kadar zbiva pre, za vreme ili posle

prvog. Ovo se jasno vidi iz mnogih nastavnih filmova kod kojih nije važna vremenska, već samo tematska celina. Na primer: »...ukrotiti se mogu ne samo zečevi, nego i lavovi«. Prva slika — zečevi izvode svoju tačku. U okviru ovog kadra mora se voditi računa o vremenskom kontinuitetu. Druga slika — dresura lavova. Ni ovde se ne sme narušiti vremenski kontinuitet. Međutim, ta dva kadra ne stoje ni u kakvoj vremenskoj vezi. Dresura lavova može se izvoditi pre, za vreme ili posle tačke sa zečevima. Drugim rečima, vremenska veza ne bi ovde imala značaja, pa zato i ne postoji. Slične situacije javljaju se povremeno i u igranim filmovima.

Ako sekvence vremenski treba da idu jedna za drugom, njihova veza mora jasno da proizilazi iz sadržine filma, kao i kad je reč o istovremenom zbivanju; to što dve sekvence na platnu dolaze jedna za drugom ne znači samo po sebi da ih treba shvatiti kao sekvence koje se i zbivaju tim redom.

Ipak, film može mnogo slobodnije da postupa sa prostorom i vremenom nego pozorište. I u pozorištu je moguće da se scena događa u sasvim drugo vreme i na sasvim različitom mestu od prethodne. Ali scene koje se zasnivaju na realističkom kontinuitetu mesta i vremena vrlo su dugačke i ne trpe prekide. Svaku promenu označava potpuno zaustavljanje radnje — zavesa se spušta ili se scena zamračuje. Moglo bi se pretpostaviti da publici nije prijatno da gleda brojne nepovezane događaje na istoj sceni. Što to nije tako treba da zahvalimo jednoj vrlo čudnoj pojavi: iluzija koju stvara pozorišna predstava (i film) samo je parcijalna. U svakoj pojedinoj sceni preovlađuje naturalizam. Ličnosti moraju govoriti onako kao što ljudi govore u stvarnom životu: sluga kao sluga, a vojvoda kao vojvoda (iako čak i tu postoje ograničenja: i sluga i vojvoda moraju govoriti razumljivo i glasno). Moderni salon ne sme se osvetliti pomoću lampe iz antičkog Rima, niti se pored Dezdemonine postelje može postaviti telefon. A ipak, soba na sceni ima samo tri zida — četvrti, onaj koji bi se isprečio između pozornice i publike, ne postoji. Nema gledaoca koji se ne bi nasmejao kad bi neki deo dekora pao i otkrio da je zid sobe samo obojeno platno ili kada bi se revolverski pucanj čuo nekoliko trenutaka pre no što revolver stvarno opali. Ali isto tako nema ni gledaoca kome bi izgledalo neprirodno što soba na pozornici ima samo tri zida. Takvo odstupanje od stvarnosti prihvatamo zato što ga nameće tehnika pozornice. Eto dokaza da je iluzija parcijalna.

Moglo bi se reći da pozornica pripada dvema različitim sferama koje se delimično prepliću. Ona reprodukuje prirodu, ali samo delimično — samo takvu prirodu u kojoj su vreme i prostor drukčiji nego što su stvarno vreme i prostor dvorane u kojoj se nalazi publika. U isto vreme, pozornica je izlog, prikaz, mesto zbivanja. Ona po tome spada u domen fikcije. Komponenta iluzije u pozorištu relativno je jaka zbog stvarnog prostora (pozornica) i stvarnog proticanja vremena. Kad posmatramo neku sliku — na primer, fotografiju koja leži na stolu pred nama — iluzija je veoma bleđa. Fotografija, kao i pozornica, predstavlja naročito mesto i naročito vreme (trenutak vremena), ali to ne čini uz pomoć stvarnog prostora i stvarnog proticanja vremena, kao pozorište. Površina slike samo *predstavlja* prostor koji smo fotografisali; to predstavljanje toliko je apstraktno da uopšte i ne može stvoriti iluziju pravog prostora.

Film — oživljena slika — nalazi se negde na sredini između pozorišta i statične fotografije. On stvara predstavu prostora, ali ne onako kao što se to postiže na pozornici, uz pomoć stvarnog prostora, već prenošenjem na ravan, kao obična fotografija. Uprkos tome, utisak prostora iz mnogih razloga nije tako bleđ kao na statičnom snimku. Gledalac doživljava izvesnu iluziju dubine. Ali dok traje prikazivanje filma, vreme, za razliku od fotografije, prolazi kao i na pozornici. Ovo proticanje vremena može se iskoristiti da bi se opisao neki stvarni događaj, ali ono ipak nije takvo da se ne bi moglo prekinuti a da gledalac taj prekid ne oseti kao nasilje. U stvari, u filmu još ima nečeg od »pljosnate«, dvodimenzionalne fotografije. Statične slike mogu se posmatrati duže ili kraće, kako se hoće, a mogu se i nizati jedna za drugom, čak i kada prikazuju sasvim različite vremenske periode.

Prema tome, i film, kao i pozorište, dočarava parcijalnu iluziju. On u izvesnom stepenu stvara utisak istinskog života. Ova komponenta je utoliko jača što film, za razliku od pozorišta, može prikazivati pravi, nepatvoreni život u stvarnoj sredini. S druge strane, on je u mnogo čemu po prirodi sličan nepokretnoj slici na način na koji pozornica to nikada ne može da bude. Po odsustvu boje, po trodimenzionalnoj dubini, po oštroj ograničenosti prizora ivicom platna, i slično, film se vrlo spretno udaljava od realizma. On je uvek i »pljosnata« razglednica i poprište živog zbivanja.

Iz rečenog proizilazi umetničko opravdanje onoga što nazivamo montažom. Već sam naglasio da film, pošto beleži

stvarne događaje na komade celuloidne trake koji se međusobno spajaju, može da povezuje stvari koje u realnom vremenu i prostoru nisu ni u kakvoj međusobnoj vezi. Međutim, ova mogućnost je prvenstveno i čisto mehaničke prirode. Moglo bi se očekivati da gledaoca obuzme osećaj fizičke neprijatnosti, sličan morskoj bolesti, dok gleda film sastavljen od raznorodnih kadrova. Pretpostavimo da u prvom kadru vidimo nekog čoveka koji zvoní na kućnim vratima. Neposredno posle toga pred nama se pojavljuje sasvim drugi prizor — unutrašnjost kuće; devojka polazi da vidi ko je napolju. Gledalac je grubo bačen kroz zatvorena vrata. Devojka otvara i vidi posetioca. Odjednom se tačka posmatranja ponovo menja i mi gledamo devojku posetiočevim očima — još jedna vratolomna promena u deliću sekunde. A onda se u dnu predsoblja pojavljuje žena i mi sledećeg trenutka preskačemo razdaljinu koja nas odvaja od nje da bismo se našli u njenoj neposrednoj blizini.

Moglo bi se pomisliti da ovo munjevito poigravanje prostorom deluje veoma neprijatno. Pa ipak, svaki posetilac bioskopa zna da pri tom ne nastaje nikakvo osećanje nelagodnosti, već da se scene slične onoj koju smo opisali mogu pratiti sa savršenom lakoćom. Kako da to objasnimo? Mi smo o pomenutoj sekvenci govorili kao da se dogodila u životu. Ali ona nije stvarnost i gledalac — što je veoma značajno — ne doživljava (potpunu) iluziju njenog postojanja. Kao što sam rekao, iluzija je samo parcijalna i film istovremeno stvara i utisak realnog zbivanja i utisak slike.

Rezultat ove »slikovnosti« filma jeste, prema tome, da sekvenca koju čine vremenski i prostorno različiti kadrovi ne deluje kao nešto proizvoljno. Mi te kadrove posmatramo mirno kao što bismo posmatrali zbirku poštanskih razglednica. I baš kao što nam na razglednicama ni najmanje ne smeta beskrajna različitost mesta i vremena, to nam nije neprijatno ni na filmu. Ako u jednom trenutku vidimo ženu u dnu sobe u totalu, a u sledećem njeno lice u krupnom planu, nama se prosto čini da smo »okrenuli stranicu« i da posmatramo novu sliku. Kada bi filmski snimci stvarali prejaku iluziju prostora, montaža bi verovatno bila nemoguća. Nju omogućava baš delimična nerealističnost filmske slike.

Dok se pozornica razlikuje od života samo po tome što joj nedostaje četvrti zid, što se mesto radnje menja i što ljudi govore teatralnim jezikom, film se mnogo više udaljava od stvarnosti. Gledaočev položaj neprestano se me-

nja — može se reći da se njegovo sedište u stvari nalazi na mestu sa kojeg kamera snima. Gledalac u pozorištu uvek je na istoj razdaljini od pozornice. U bioskopu on kao da skače sa jednog mesta na drugo: posmatra iz daljine, izbliza, odozgo, kroz prozor, zdesna, sleva. Ali, kao što sam rekao, taj privid vara, jer polazi od pretpostavke da situacija o kojoj je reč fizički postoji. U stvari, pred gledaocem se jedna za drugom nižu slike snimljene iz najrazličitijih uglova, i mada se položaj kamere za vreme snimanja stalno menjao, gledalac se uopšte ne pomera sa mesta na kojem sedi.

Mnogi ljudi navikli da precizno misle smatraće teoriju »parcijalne iluzije« neodređenom i sumnjivom. Zar nije u samoj biti iluzije da bude potpuna? Zar može neko ko okružen prijateljima sedi u svojoj fotelji u Njujorku uobražavati da se nalazi u Parizu? Smemo li poverovati da vidimo unutrašnjost sobe ako je trenutak ranije na istom mestu bila ulica? Da, to je moguće! Prema zastarelom psihološkom shvatanju koje je još duboko ukorenjeno u masama, iluzija može biti upečatljiva samo ako je potpuna do poslednjeg detalja. Ali svako zna da i najnezgrapnija dečja škrabotina ljudskog lica, koju sačinjavaju dve tačke, zarezi i crtice, može biti veoma izražajna i dočaravati gnev, radost ili strah. Utisak je jak, mada predstava ni izbliza nije potpuna. Što nam je ona dovoljna objašnjava se time da ni u stvarnom životu nikada ne opažamo sve detalje. Ako smo uhvatili izraz nečijeg lica, to ne znači da smo u mogućnosti da kažemo da li dotična osoba ima plave ili kestenjaste oči, da li nosi ili ne nosi šešir i slično. Otuda je dovoljno da se reprodukuju samo bitni elementi pa da budemo zadovoljni i da steknemo potpun utisak, koji je utoliko više umetnički ukoliko je sažetiji. Tako se i na filmu, a i u pozorištu, iluzija ostvaruje samo onda kada sadrži bitne elemente događaja. Dok se ljudi na platnu ponašaju kao ljudska bića i prolaze kroz sasvim moguće situacije, nije neophodno da se pred nama zaista pojave živi stvorovi ili figure u realnom prostoru — oni su dovoljno stvarni i onakvi kakvi su. Mi, dakle, možemo da u isto vreme prihvatimo stvari i događaje i kao životne i kao imaginarne, kao stvarne predmete i kao običnu igru svetlosti na projekcionom platnu. A to baš i omogućava filmsku umetnost.

Odsustvo nevizuelnoga čulnog sveta

Mehanizam očiju ne funkcioniše nezavisno od drugih delova tela: on neprestano saraduje sa ostalim čulima. Otuda iznenađujući rezultati koji nastaju kada od očiju očekujemo da nam bez pomoći drugih čula dočaraju izvesne predstave. Poznato je, na primer, da se pri posmatranju filmskog kadra snimljenog u vrlo brznoj vožnji stvara osećaj vrtoglavice. Ona nastaje usled toga što se naše oči u datom trenutku nalaze u svetu različitom od sveta koji obično doživljavamo zahvaljujući kinestetičkim reakcijama čitavog organizma: telo je u našem slučaju mirno. Oči se ponašaju kao da su svi delovi tela u pokretu, dok nas druga čula, uključujući tu i osećaj ravnoteže, izveštavaju da oni miruju.

Osećaj ravnoteže za vreme gledanja filma zavisi od toga šta nam prenose oči i ne trpi kinestetičke podsticaje kakvi postoje u stvarnom životu. Otuda, zaključci o izvesnim sličnostima između funkcionisanja ljudskog oka i kamere do kojih ponekad dolazimo — na primer, upoređenja između pokretljivosti očiju i pokretljivosti kamere — obična su obmana. Ako ja pomeram oči ili glavu, menja se i moje vidno polje. Trenutak ranije možda sam gledao prema vratima; sada posmatram policu za knjige, zatim trpezarijski sto, a onda gledam kroz prozor. Međutim, ta panorama ne kreće se ispred mojih očiju: ja ne stičem utisak da se razni predmeti pomeraju. Umesto toga, meni je jasno da je soba i dalje nepokretna, ali da luta pravac mog pogleda i da usled toga opažam i druge delove statične prostorije. U filmu nije tako. Ako se kamera za vreme snimanja okreće oko svoje vertikalne osovine, policu za knjige, sto, prozor i vrata pomeraće se preko platna za vreme projekcije; tu se zaista oni kreću. Pošto kamera nije deo tela, kao glava i oči, gledalac ne može tvrditi da se baš ona pomera. On vidi samo to da predmeti na platnu menjaju mesta i u prvi mah logično zaključuje da se ti predmeti kreću. /.../ Ako se scena koju snimamo može sasvim lako razumeti, ako nije teško orijentisati se u njoj, gledalac pre ili posle ispravlja svoj utisak. Kada kamera, na primer, otpočne da snima nečije noge, a onda se lagano diže prema glavi, gledalac vrlo dobro zna da čovek koga vidi ne tone nogama nadole ispred statične kamere. Međutim, filmski reditelji često obrću ili naginju kameru, snimajući kadrove koji se trenutno ne mogu tako lako shvatiti, što iznenada dovodi do osećaja kakav ima čovek u čamcu koji se ljulja na talasima. Ovo je ponekad

sasvim nenamerno, ali ipak izaziva vrtoglavicu kod publike. Razlika između kretanja očiju i kretanja kamere povećava se time što je u filmu, kako sam već rekao, opseg vidnog polja utvrđen, dok vidno polje očiju praktično nema granica. Predmeti se u slici neprestano pojavljuju ili nestaju iz nje, dok se pred očima prostire nenarušen prostorni kontinuitet, po kojem pogled luta kako mu je volja.

Prema tome, kretanje u filmu je relativno. Kako nema telesnih senzacija koje bi pokazale da li kamera stoji ili se kreće, i, ako se kreće, kojom brzinom i u kojem pravcu, pretpostavlja se — zbog nedostatka dokaza — da je nepokretna. Otuda, ako se nešto u slici pomera, u početku izgleda da je u pitanju kretanje samog predmeta, a ne voznja kamere ispred statičnog objekta. U krajnjem slučaju ovo dovodi dotle da pravac kretanja izgleda obrnut. Na primer, ako se automobil u vožnji snima iz drugog automobila koji ga prestiže, slika će prikazati prvi automobil kako na izgled ide unatrag. Međutim, moguće je jasno naznačiti koje je kretanje relativno a koje apsolutno, i to prikazivanjem karaktera i ponašanja predmeta u slici. Ako iz kadra očigledno proizilazi da se kamera nalazila na kolima u vožnji — što će reći, ako se deo ovih kola vidi i ako, za razliku od pejzaža, on ostaje stalno u istom delu snimka — biće jasno da se kola kreću, a da je okolni pejzaž statičan.

Postoji i relativnost prostornih koordinata — »iznad«, »ispod« i slično. Ovo delimično prouzrokuje pojave koje smo opisali ranije u odeljku o okviru slike. Fotografija nagnute ravni ne mora davati utisak padine, jer ne postoji osećaj gravitacije koji pomaže gledaocu da shvati »šta je gore a šta dole«. Ne može se osetiti da li je kamera u normalnom položaju ili posmatra pod uglom. Otuda, sve dok nešto ne pokaže suprotno, projekciono platno prihvata se kao vertikalna ravan. Postavimo li kameru iznad kreveta da bismo odozgo snimili glavu čoveka koji u njemu leži, lako se može stvoriti utisak da čovek u postelji sedi i da smo jastuk postavili uspravno. Bioskopsko platno stalno je vertikalno, mada je kamera bila okrenuta nadole i stvarno je snimala horizontalnu površinu. Ovaj efekat može se izbeći samo tako šta će se prikazati dovoljan deo okoline, koja će omogućiti gledaocu da se u slici snađe.

Što se drugih čula tiče, nikada nijedan gledalac iz epohe nemog filma, koji je u bioskop odlazio bez predrasuda, nije osećao nedostatak šumova koje bi čuo da su se prikazani događaji zbivali u stvarnom životu. Nikome

nije smetalo odsustvo zvuka koji proizvode noge u hodu, ni šuštanje lišća, ni otkucaja časovnika. Odsustvo takvih zvukova (naravno, i govor je jedan od njih) jedva se i primećivalo, mada bi u stvarnom životu ono delovalo kao užasan šok. Ljudi su tišinu u bioskopu smatrali za prirodnu stvar, jer nikada nisu gubili osećanje da je ono što gledaju na kraju krajeva samo slika. Ipak, to osećanje ne bi bilo dovoljno samo po sebi da se odsustvo zvuka ne oseti kao neprijatno narušavanje iluzije. Što do toga nije dolazilo treba opet zahvaliti nečemu o čemu smo ranije govorili: da bi se dobio celovit utisak, nije neophodno da on bude potpun u naturalističkom smislu reči. Mnogo štošta što opažamo u stvarnom životu može izostati sve dotle dok ono što je ostalo sadrži bitne karakteristike pojave koja se prikazuje. Tek kada je došao zvučni film odsustvo zvuka u nemom filmu palo je u oči. Ali to nije dokazivalo ništa i nije moglo poslužiti kao argument protiv nemog filma čak ni posle pojave zvuka.

Slično je i sa čulom mirisa. Nije isključeno da neko zamišlja da oseća miris tamnjana dok se na platnu prikazuje služba u katoličkoj crkvi — stimulus svakako postoji. Naravno, osećaj mirisa, ravnoteže ili dodira nikad se u filmu ne izaziva direktnim podsticajima, već se dočarava posrednim putem, preko čula vida. Iz toga proizilazi važno pravilo da film ne treba graditi na događajima čije se glavne karakteristike ne mogu vizuelno izraziti. Svakako da se revolverski pucanj može pojaviti kao ključna tačka nekog nemog filma, ali vešt reditelj će se lako osloboditi potrebe za stvarnim zvukom pucnja. Gledaocu je dovoljno da vidi kako je revolver opalio i, možda, kako ranjeni čovek pada.

[...]

Ervin Panofski

STIL I MEDIJUM FILMA

Filmska umetnost je jedina umetnost čijem su razvoju od samog početka bili svedoci sada živi ljudi; a ovaj razvoj je utoliko zanimljiviji što se odvijao u okolnostima suprotnim prethodnim primerima. Nije umetnički poriv doveo do otkrića i postepenog usavršavanja jedne nove tehnike, već je tehnički izum doveo do otkrića i postepenog usavršavanja jedne nove umetnosti.

To nam pomaže da shvatimo dve suštinske činjenice. Prvo: da prvobitna osnova uživanja u pokretnim slikama nije bilo neko objektivno zanimanje za određenu sadržinu, a još manje estetičko zanimanje za formalni prikaz te sadržine, već puko uživanje u činjenici da je izgledalo da se stvari kreću, bez obzira na to koje su to stvari. Drugo: da su filmovi — najpre prikazivani u »kinetoskopima«, to jest kinematografskim »panoramama«, no koji su se već 1894. godine mogli projektovati na platno — prvobitno proizvod jedne istinske narodne umetnosti (dok, po pravilu, narodna umetnost proizlazi iz onog što se naziva »visokom umetnošću«). U samom početku nalazimo jednostavno registrovanje kretanja: konji u galopu, vozovi, vatrogasna kola, sportska takmičenja, ulični prizori. A kad se došlo do pravljenja narativnih filmova, njih su proizvodili snimatelji, koji su bili sve drugo samo ne »producenti« ili »reditelji«; u njima su nastupali ljudi koji su bili sve drugo samo ne glumci, a u njima su uživali ljudi koji bi se grdno uvredili da ih je iko nazvao »ljuditeljima umetnosti«.

Glumci za te arhaične filmove obično su skupljani u nekom kafeu, gde su nezaposleni pozorišni statisti ili obični građani, posednici prikladne spoljašnjosti, imali običaj

da se sastaju u određeno vreme. Preduzimljivi snimatelj bi ušao, najmio četiri ili pet pogodnih likova, i snimio film, brižljivo ih upućujući šta da rade: »Sad se pravi kao da udaraš ovu gospođu po glavi«, a gospođi: »A vi se pravite da padate kao pokošeni«. Ovakvi filmovi su prikazivani zajedno sa onim čisto faktografskim zapisima »kretanja radi kretanja« u nekoliko malih i prljavih bioskopa, koje su, uglavnom, posećivali »niži slojevi« i po neki mlađić u potrazi za avanturom (sećam se, oko 1905. godine u celom Berlinu postojao je samo jedan zabiti i pomalo ozloglašeni *Kino*, koji je iz nekog neobjašnjivog razloga nosio englesko ime *The Meeting Room*). Nije čudo što je »bolji svet«, kada je polako počeo da se odvažuje i zalazi u te prve bioskope, činio to ne tražeći normalnu i možda ozbiljnu zabavu, već s onim karakterističnim osećanjem samosvesne snishodljivosti s kojim mi, u veselom društvu, možemo da zaronimo u folklorističke dubine Koni Ajlanda ili nekog evropskog kermesa; još pre nekoliko godina bio je propisan stav među društvenim ili intelektualnim uglednicima da čovek može priznati kako uživa u takvim strogo obrazovnim filmovima, kao što je *Polni život morske zvezde* (*The Sex Life of the Starfish*), ili u filmovima sa »lepim predelima«, ali nikad i ozbiljnu sklonost prema narativnim filmovima.

Danas se ne može poreći da su narativni filmovi ne samo »umetnost« — naravno, nisu često dobra umetnost, no to važi i za druge medijume — već da su, uz arhitekturu, strip i »komercijalno oblikovanje«, jedina u potpunosti živa vizuelna umetnost. Film je vaspоставio onu dinamičnu vezu između proizvodnje i potrošnje umetnosti koja je, iz razloga odveć složenih da bi se ovde razmatrali, žalosno istanjena, ako ne i potpuno prekinuta, na mnogim drugim poljima umetničke delatnosti. Dopadalo se to nama ili ne, film je taj koji, više no ijedna druga pojedina sila, oblikuje mišljenja, ukus, jezik, odevanje, ponašanje, pa čak i fizički izgled publike koja obuhvata preko šezdeset odsto stanovništva Zemlje. Kad bi svi ozbiljni lirski pesnici, kompozitori, slikari i vajari bili zakonom primorani da obustave svoje delatnosti, jedan prilično mali deo javnosti postao bi svestan te činjenice, a još manji bi zbog toga ozbiljno žalio. Kada bi se ista stvar dogodila sa filmom, društvene posledice bile bi katastrofalne.

Dakle, u početku su postojali čisti zapisi kretanja, bez obzira na to šta se kretalo, to jest preistorijski preci naših »dokumentarnih filmova«, a ubrzo potom prve priče, to jest preistorijski preci naših »igranih filmova«. Žudnja za

elementom pripovedanja mogla se zadovoljiti samo pozajmicama od starijih umetnosti, i očekivalo bi se da pozajmljivanje od pozorišta bude prirodna stvar, jer je pozorišni komad na izgled *genus proximum* narativnog filma, budući da se sastoji od priče što je izvode osobe koje se kreću. Međutim, u stvarnosti je oponašanje pozorišnih predstava bilo srazmerno pozni i potpuno osujećeni razvoj. U početku se dogodila sasvim druga stvar. Umesto da oponašaju pozorišnu predstavu, već opskrbljenu izvesnom količinom kretanja, najraniji filmovi su dodavali pokret prvobitno statičnim umetničkim delima, tako da bi taj blistavi tehnički izum mogao da ostvari svoj trijumf bez zalaženja u sferu više kulture. Živi jezik, koji uvek ima pravo, podržao je taj razuman izbor kada još govori o *moving pictures* (pokretnim slikama) ili, jednostavno, o *picture* (slici), umesto da prihvati pretenciozan i u suštini pogrešan naziv *screen play* (filmska drama).

Statična dela oživljavana u najranijim filmovima odista su bila slike: rđave slike iz devetnaestog veka i razglednice (ili voštane figure *à la* madam Tiso — *Tussaud*), uz dodatak stripova — koji čine najvažniji koren filmske umetnosti — i sadržine popularnih pesmica, senzacionalističkih časopisa i petparačkih romana; a filmovi nastali iz ovog nasleđa obraćali su se neposredno i veoma snažno mentalitetu narodne umetnosti. Oni su — često istovremeno — zadovoljavali, prvo: primitivno osećanje za pravdu i pristojnost, kad su vrlina i marljivost bivale nagrađene, a porok i lenjost kažnjeni; drugo: čistu sentimentalnost, kao kada je »tanki mlaz fiktivne ljubavne priče« prolazio »prilično serpentinskim kanalima«, ili kada bi se Otac, mili Otac vratio iz krčme da zatekne svoje čedo kako umire od difterije; treće: iskonski nagon za krvoprolićem i surovošću, kao kad je Andreas Hofer stajao pred vodom za streljanje ili kada se (u jednom filmu iz 1893—1894) glava Meri, kraljice Škotske, stvarno odvojila od trupa; četvrto: sklonost blagoj pornografiji (sa velikim zadovoljstvom se sećam jednog francuskog filma, oko 1900. godine, u kojem su prividno, ali ne i stvarno, punačka dama i, prividno ali ne i stvarno, vitka dama prikazane kako oblače kupaće kostime — jedna poštena, neskrivena *porcheria*, koja je znatno manje za osudu no filmovi sa Beti Bup, koji se sada više ne proizvode, i, žao mi je što moram da kažem, neke od skorašnjih produkcija Volta Diznija — Walt Disney); i, konačno, ono primitivno osećanje za komično, slikovito opisano kao *slapstick*, što se

pothranjuje sadističkim i pornografskim instinktom, bilo uzetim pojedinačno ili u spoju.

Tek oko 1905. godine neko se odvažio na filmsku adaptaciju *Fausta* (prilično je karakteristično da su glumci još »nepoznati«) i tek je 1911. godine Sara Bernar (Sarah Bernhardt) pozajmila svoj ugled jednoj neverovatno smešnoj filmskoj tragediji, *Elizabeta, kraljica Engleske* (*Queen Elisabeth of England*). Ovi filmovi predstavljaju prvi svestan pokušaj da se film presadi sa stupnja narodne umetnosti na stupanj »prave umetnosti«, ali takođe svedoče o činjenici da se ovaj pohvalni cilj nije mogao ostvariti na tako jednostavan način. Ubrzo se shvatilo da je oponašanje pozorišne predstave sa nepokretnom pozornicom, utvrđenim ulascima i izlascima i izrazito literarnim ambicijama upravo ono što film mora da izbegava.

Legitimni putevi evolucije su otvoreni, ne udaljavanjem od narodnoumetničke prirode primitivnog filma, već njenim razvojem unutar granica njenih vlastitih mogućnosti. Oni praiskonski arhetipovi filmova na stupnju narodne umetnosti — uspeh ili odmazda, sentimentalnost, senzacionalizam, pornografija i grubi humor — mogli su da procvetaju u istinsku istoriju, tragediju i ljubavnu priču, zločin, pustolovinu i komediju čim se shvatilo da se mogu preobraziti — ne veštačkim dodavanjem literarnih vrednosti, već korišćenjem jedinstvenih i specifičnih mogućnosti novog medijuma. Značajno je da počeci tog legitimnog razvoja prethode pokušajima da se film obdari višim vrednostima sa strane (presudno razdoblje su godine od 1902. do oko 1905), a odlučne korake su učinili ljudi koji su sa stanovišta ozbiljnog pozorišta bili laici ili osobe spolja.

Te jedinstvene i specifične mogućnosti mogu se definisati kao *dinamizacija prostora* i, sledstveno, *izražavanje vremena prostorom*. Ova tvrdnja je sama po sebi očigledna do trivijalnosti; međutim, ona spada u onu vrstu istina koje se, upravo zbog svoje običnosti, lako zaboravljaju ili zanemaruju.

U pozorištu je prostor statičan; drugim rečima, prostor prikazan na pozornici, kao i prostorni odnos gledaoca prema prizoru, nepromenljivo je utvrđen. Gledalac ne može da napusti svoje mesto, a dekor pozornice se ne može promeniti u toku čina (osim sporednih pojedinosti, kao što su izlazak meseca ili navlačenje oblaka, ili nezakonitih pozajmica od filma, kao što su okretne kulise ili pozadine koje klize). Međutim, u zamenu za ovo ograničenje, pozorište ima tu prednost da je vreme, medijum ose-

ćanja i misli koji se mogu izraziti govorom, slobodno i nezavisno od ma čega što se može događati u vidljivom prostoru. Hamlet može da izgovori svoj slavni monolog ležeći na divanu, u daljini, ne radeći ništa, i samo mutno razgovetan za gledaoca i slušaoca, a da ga ipak svojim golim rečima očara osećanjem najsilovitijeg emocionalnog zbivanja.

U pogledu filma, situacija je obrnuta. Gledalac i tu zauzima utvrđeno mesto, ali samo telesno, ne kao subjekt estetičkog doživljaja. Estetički, on se neprestano kreće kako se njegovo oko poistovećuje s objektivom kamere, koji neprestano menja odstojanje i smer. Kao što je gledalac pokretan, iz istog razloga je pokretan i prostor koji mu se prikazuje. Ne kreću se samo tela u prostoru, već se kreće i sam prostor, približavajući se, udaljavajući, okrećući se, pretapajući se i nanovo kristališući, blagodareći kontrolisanom kretanju i menjaju fokusa kamere i montaži različitih kadrova — da ne pominjemo takve specijalne efekte kao što su priviđenja, preobražaji, nestajanja, usporeno i ubrzano kretanje, kretanje unatrag, i filmovi zasnovani na trikovima. To otvara jedan svet mogućnosti o kojem pozornica ne može ni da sanja. Ostavljajući po strani fotografske trikove kao što su učešće bestelesnih duhova u radnji, u seriji filmova o Toperu, ili efektnija čuda što ih čini Roland Jang (Roland Young) u *Čoveku koji je mogao da čini čuda (The Man Who Could Work Miracles)*, postoji, na čisto činjeničnoj ravni, nebrojeno bogatstvo tema koje su »tradicionalnoj« pozornici nedostupne, kao što su to za vajara magla ili vejavica; sve vrste silovito elementarnih pojava i, obrnuto, događaja od već mikroskopskih da bi bili vidljivi pod normalnim uslovima (kao što su injekcija seruma donesenog avionom koja u poslednjem trenutku spasava život ili smrtonosni ujed komarca-prenosnika žute groznice); prizori velikih bitaka; sve vrste operacija, ne samo u hirurškom značenju, već i u značenju svakog stvarnog građenja, razaranja ili eksperimentisanja, kao u filmu *Luj Paster (Louis Pasteur)* ili *Madam Kiri (Madame Curie)*; stvarno veličanstven prijem, koji se odvija kroz mnogobrojne odaje nekog dvorca ili palate. Takve odlike, pa čak i prost prelaz s mesta na mesto pomoću automobila što se pogibeljno probija kroz gust saobraćaj ili motornog čamca kojim se krmani kroz luku po noći, neće samo uvek zadržati svoju primitivnu filmsku privlačnost, već takođe ostaju izvanredno delotvorne kao sredstva za pobuđivanje osećanja i stvaranje napetosti. Povrh toga, film ima moć, koje je pozorište sa-

svim lišeno, da prenosi psihološke doživljaje neposredno projicirajući njihovu sadržinu na ekran, kao da svest junaka zamenjuje okom gledaoca (kao kad zamišljanja i halucinacije pijanca, u inače precenjenom *Propalom izletu* — *Lost Weekend* — izgledaju kao sušta stvarnost, umesto da budu opisani golim rečima). Međutim, svaki pokušaj da se misli i osećanja prenese isključivo, ili makar prvenstveno, govorom ostavlja nas sa osećanjem nelagodnosti, dosade ili i s jednim i s drugim.

Ono što podrazumevam pod mislima i osećanjima »prenesenim isključivo, ili makar prvenstveno, govorom« jeste naprosto sledeće: nasuprot naivnim očekivanjima, pronalazak zvučne trake 1928. godine nije mogao promeniti osnovnu činjenicu da film, čak i pošto je naučio da govori, ostaje slika koja se kreće i ne preobraća se u napisani tekst koji se glumi. Njegova suština ostaje niz vizuelnih sekvenci koje spaja neprekinuti tok kretanja u prostoru (izuzimajući, naravno, one zastanke i prekide koji imaju istu kompozicionu vrednost kao pauza u muzici), a ne neprekidna studija ljudskog karaktera i sudbine koja se prenosi efektnom, a još manje »krasnom« dikcijom. Ne pamtim iskaz o filmu koji više zavodi na stranputicu no što je onaj Erika Rasela Bentlija (Eric Russell Bentley) u proletnjem broju časopisa *Kenyon Review* za 1945. godinu: »Mogućnosti govornog ekrana razlikuju se od mogućnosti nemog dodatkom dimenzije dijaloga — koji može biti poezija«. Ja bih predložio drugu tvrdnju: »Mogućnosti govornog ekrana razlikuju se od mogućnosti nemog time što integrišu vizuelno kretanje sa dijalogom za koji je, stoga, bolje da ne bude poezija«.

Svi mi, ukoliko smo dovoljno stari da se sećamo razdoblja pre 1928. godine, pamtimo starovremenskog klavirista sa pogledom prikovanim za ekran, koji zbivanja proučava muzikom prilagođenom njihovom raspoloženju i ritmu; a takođe pamtimo čudno i sablasno osećanje koje bi nas obuzelo kada bi klavirist za nekoliko minuta napustio svoje mesto i pustio da se film odvija sam za sebe, dok je tamu ispunjavalo jednolično zvrjanje mašinerije. Dakle, čak ni nemi film nikad nije bio nem. Vidljivi prizor je uvek iziskivao, i dobijao, zvučnu pratnju, koja je, od samog početka, razlikovala film od proste pantomime i pre ga svrstavala — *mutatis mutandis* — zajedno sa baletom. Pojava govornog filma nije toliko značila »dodatak« koliko preobražaj: preobražaj muzičkog zvuka u artikulisani govor, te, sledstveno, preobražaj kvazipantomime u potpuno novu vrstu spektakla koji se razlikuje od baleta i srodan je po-

zorišnom komadu utoliko što se njegov zvučni sačinilac sastoji od razumljivih reči, a razlikuje se od pozorišnog komada i srodan je baletu po tome što se ovaj akustički sačinilac ne može odvojiti od vizuelnog. U filmu ono što čujemo ostaje, na sreću ili nesreću, neraskidivo sliveno s onim što vidimo; zvuk, artikulisan ili neartikulisan, ne može da izrazi ništa više no što se istovremeno izražava vizuelnim kretanjem; a u dobrom filmu to čak i ne pokušava. Sažeto rečeno, scenario — ili, kao što se vrlo prikladno naziva, *skript* — filma podlozan je onome što bi se moglo nazvati *načelom saizražljivosti*.

Iskustveni dokaz ovog načela pribavlja činjenica da se, kad god dijaloški ili monološki element zadobije privremenu prevagu, sa neminovnošću prirodnog zakona pojavljuje »krupni plan«. Šta postiže krupni plan? Pokazujući nam, u uveličanom vidu, ili lice govornika, ili lica slušalaca, ili oboje naizmenice, kamera preobražava ljudsku fizionomiju u ogromno poprište radnje na kojem — ukoliko su izvođači kvalifikovani — svaki tanani pokret crta lica, skoro neprimetan s prirodne razdaljine, postaje izražajan događaj u vidljivom prostoru i time se potpuno integriše sa izražajnom sadržinom izgovorene reči; dok na pozornici izgovorena reč ima jače, a ne slabije dejstvo, ako nam već nije dozvoljeno da prebrojimo dlake u Romeovom brku.

Ne znači da je scenario zanemarljiv činilac u stvaranju filma, već samo da se njegova umetnička svrha razlikuje po vrsti od svrhe pozorišnog komada, a još više od svrhe romana ili pesme. Kao što uspelost gotske dovratne figure ne zavisi samo od njenog kvaliteta kao vajarskog dela, već takođe, ili čak i više, od njene uklopivosti u arhitekturu portala, tako uspelost filmskog scenarija — po tome nije lišen sličnosti sa operским libretom — zavisi ne samo od njegovog kvaliteta kao književnog dela, već takođe, pa čak i više, od njegove uklopivosti u zbivanja na ekranu.

Otuda je to još jedan iskustveni dokaz načela saizražljivosti — mali su izgledi da dobri filmski scenariji budu dobro štivo i retko su objavljivani u vidu knjige; dok se, obrnuto, dobri pozorišni komadi moraju znatno menjati, skraćivati, ili, sa druge strane, bogatiti umecima da bi postali dobri filmski scenariji. U Šoovom (Shaw) *Pigmalionu*, na primer, stvarni proces Elajzinog fonetskog obrazovanja, i, još važnije, njen konačni trijumf na veličanstvenom prijemnom, mudro su izostavljeni; mi vidimo — ili, tačnije, čujemo — neke uzorke njenog postepenog lingvističkog usavršavanja i konačno je srećemo, posle povratka sa pri-

jema, pobjedničku i divotno udešenu, ali duboko povređenu odsustvom priznanja i saučestvovanja. U filmskoj adaptaciji upravo su ove dve scene ne samo dodate, već i snažno naglašene; mi prisustvujemo bajnim delatnostima u laboratoriji sa nizom obrtnih diskova i ogledala, orguljskih cevi i lelujavih plamičaka, i učestvujemo na ambasadorskom prijemu, u koji su, zarad napetosti, ubačeni mnogi trenuci preteće katastrofe i jedan mali protivzaplet. Ove dve scene, kojih nema u komadu, i čak neostvarljivih na pozornici, nepobitno su činile vrhunce filma, dok se šooovski dijalog, mada nemilice skraćen, u izvesnim trenucima činio pomalo dosadan. I kad god, kao što se dešava u tolikim drugim filmovima, poetsko osećanje, muzički izliv ili kakva literarna domisljica (čak, žao mi je što moram da kažem, i neke od verbalnih dosetaka Grauča Marksa — Groucho Marx), potpuno izgube vezu sa vidljivim kretanjem, oni osetljivom gledaocu bukvalno izgledaju neumesni. Svakako je užasno kada mekušni junak, posle samoubistva svoje ljubavnice, baci četirmetarski pogled na njenu fotografiju i kaže — manje no saizražljivo — nešto u smislu da je neće nikad zaboraviti. Međutim, kad umesto toga toliko uzvišeno recituje poeziju — više no saizražljivu — kao što je Romeov monolog kraj Đulijetinog odra, još je gore. Rajnhartov (Reinhardt) *San letnje noći* (*Midsummer Night's Dream*) verovatno je najnesrećniji veliki film koji je ikad proizveden, a Olivijeov (Olivier) *Henri V* (*Henry V*) duguje svoj srazmerni uspeh, ostavljajući po strani pogodnost tog određenog komada za adaptaciju koja je maltene dar providenja, tolikim *tours de force* da će, ako bog da, ostati izuzetak umesto da postavi uzor. On spaja »razborito kresanje« sa umetanjem spektakla, neverbalnu komiku sa melodramom, koristi jedno sredstvo koje će možda biti najbolje označeno kao »indirektni krupni plan« (divno Olivijeovo lice u sebi sluša ali ne izgovara veliki monolog) i, najvažnije, kreće se između tri ravni arheološke realnosti: rekonstrukcije elizabetanskog Londona, rekonstrukcije događaja iz 1415. godine kako su zapisani u Šekspirovom komadu, i rekonstrukcije predstave tog komada na pozornici samog Šekspira. Sve ovo je savršeno legitimno, no, pri svem tom, najviša pohvala filmu uvek će dolaziti od onih koji, poput kritičara *New Yorkera*, baš nemaju sklonosti ni prema filmu *au naturel* ni prema Šekspiru *au naturel*.

Kao što spisi Konana Dojla potencijalno sadrže sve moderne detektivske romane (izuzev surovih uzoraka škole Dešajela Hemeta), tako filmovi proizvedeni između 1900.

i 1910. godine unapred postavljaju sadržine i metode filma kakav danas poznajemo. Ovo razdoblje proizvelo je inkunabule vesterna i kriminalnog filma (zapanjujuća *Velika pljačka voza — The Great Train Robbery* — Edvina S. Portera — Edwin S. Porter — iz 1903. godine) iz kojih su se razvili moderni gangsterski, pustolovni i kriminalistički filmovi (potonji su, ako su dobro urađeni, još jedan od najpoštenijih i najautentičnijih vidova filmske zabave, u njima je prostor dvostruko nabijen vremenom, pošto se gledalac ne pita samo »Šta će se desiti?« već i »Šta se ranije desilo?«). Isto razdoblje videlo je pojavu fantastično-maštovitog filma (Melijes — Méliès) koji će dovesti do ekspresionističkih i nadrealističkih eksperimenata (*Kabinet doktora Kaligarija, Krv pesnika — Sang d'un poète* — i tako dalje), na jednoj strani, i do površnijih i spektakularnijih bajki, kao *Hiljadu i jedna noć*, na drugoj. Komedijska, koja će kasnije trijumfovati sa Čarlijem Čaplinom, još nedovoljno cenjenim Basterom Kitonom (Buster Keaton) braćom Marks i pretholivudskim ostvarenjima Renea Klera, dosegla je pristojnu visinu sa Maksom Linderom (Max Linder) i drugima. U istorijskim i melodramskim filmovima položeni su temelji filmske ikonografije i filmske simbolike, dok u ranom stvaranju D. V. Grifita nalazimo ne samo izvanredne pokušaje psihološke analize (*Edgar Alan Po*) i društvene kritike (*Špekulacija žitom — A Corner in Wheat*), već i takve osnovne tehničke novine kao što su opšti plan, vraćanje u prošlost i krupni plan. A skromni filmovi zasnovani na trikovima i crtane šale utrli su put mačku Feliksu, mornaru Popaju i Feliksovom čudesnom potomku, Mikiju Mausu.

Unutar ograničenja koja su sami sebi nametnuli, raniji Dizniji filmovi i izvesne sekvence u poznijim¹ kao da

¹ Pravim ovu razliku, jer je, po mome mišljenju, predstavljalo gubitak milosti božje kada je *Snežana (Snow White)* uvela ljudsku figuru i kada je *Fantazija (Fantasia)* pokušala da slikom prikaže velika dela svetske muzike. Sama vršina animiranog filma je u animiranju, to jest, obdarivanju beživotnih stvari životom ili živih bića — drukčijom vrstom života. On proizvodi metamorfozu i takva metamorfoza je čudesno prisutna u Diznijevim životinjama, biljkama, olujnim oblacima i železnicama. Dok njegovi patuljci, ulickane princeze, brđani, igrači bezbola, nakarminisani kentauri i *amigos* iz Južne Amerike nisu preobražaji, već u najboljem slučaju — karikature, a u najgorem — falsifikati ili prostakluci. Međutim, što se tiče muzike, valja imati na umu da se njena filmska upotreba ništa manje ne zasniva na načelu saizražljivosti no filmska upotreba izgovorene reči. Postoji muzika koja dopušta, ili čak iziskuje, pratnju vidljive radnje (kao što su igre, baletska muzika i sve vrste operskih kompozicija) i muzika za koju

predstavljaju hemijski čist destilat filmskih mogućnosti. Oni zadržavaju najvažnije folklorne elemente — sadizam, pornografiju, humor što ga oboje porađaju i moralnu pravdu — skoro bez razblaživanja, i često te elemente spajaju u neku varijaciju na primitivni i neiscrpnii motiv Davida i Golijata, trijumf prividno slabog nad prividno jakim, a njihova fantastična nezavisnost u odnosu na prirodne zakone daje im moć da tako savršeno integrišu prostor sa vremenom da prostorni i vremenski doživljaji vida i sluha postaju skoro uzajamno zamenljivi. Niz mehurova sapunice, što bivaju redom probušeni, ispušta niz zvukova koji visinom i volumenom tačno odgovaraju veličini mehurova; tri resice Kita Vilija — mala, velika i srednja — trepere u sazvučju sa notama tenora, basa i baritona; a sam pojam statičnog postojanja potpuno je ukinut. Nijedan stvoreni predmet, bila to kuća, klavir, drvo ili budilnik, nije lišen sposobnosti organskog, zapravo antropomornog kretanja, izraza lica i fonetske artikulacije. Uzgred rečeno, čak i u normalnim, »realističkim« filmovima mrtva stvar, pod uslovom da se može dinamizirati, može da igra ulogu glavnog junaka, kao što čine stare lokomotive u *Generalu* (*The General*) Bastera Kitona i u *Vodopadima Nijagare* (*Niagara Falls*). Svima je živo u sećanju kako su raniji ruski filmovi koristili mogućnost heroiziranja svih vrsta mašinerije; i možda nije puki slučaj što dva filma, koji će ući u istoriju kao veliko komično i veliko ozbiljno remek-delo nemog razdoblja, nose imena i daju besmrtnost ličnostima

važi suprotno, a to, opet, nije pitanje kvaliteta (većina nas s pravom pretpostavlja valcer Johana Štrausa — Johann Strauss — nekoj Sibelijusovoj simfoniji), već pitanje namere. U *Fantaziji* je balet nilskih konja bio čudesan, a sekvence »Pastoralne simfonije« i »Ave Maria« bedne, ne zato što je u prvom slučaju animirani crtež bio nesavrnjivo bolji no u druga dva (v. gore) i svakako ne otud što su Betoven i Šubert suviše velike svetinje da bi se prikazale slikom, već naprosto zato što je Ponkijelijeva »Igra satova« saizražljiva, dok »Pastoralna simfonija« i »Ave Maria« to nisu. U slučajevima poput ovih čak i najbolja muzika koja se može zamisliti i najbolji animirani crtež koji se može zamisliti ići će nauštrb efikasnosti svakog od njih, umesto da je povećavaju.

Eksperimentalni dokaz za sve ovo pružio je nedavni Diznijev film *Sviraj moju muziku* (*Make Mine Music*) gde su velika dela svetske muzike srećom bila ograničena na Prokofjeva. Čak i među ostalim sekvencama najuspešnije su bile one u kojima je ljudski element bio odsutan ili sveden na najmanju meru: »Kit Vill«, »Balada o Džoniju Šeširu i Alisi Plavom Šeširiću«, i, iznad svega, odista veličanstveni kvartet Gudmen (*Goodman*).

dva velika broda: Kitonov *Navigator* (*The Navigator*, 1924) i Ejzenštejnov *Potemkin* (*Броненосец Потёмкин*) (1925).

Razvoj od trzavih početaka do ovog veličanstvenog vrhunca nudi nam čaroban prizor jednog novog umetničkog medijuma koji postepeno postaje svestan svojih legitimnih, to će reći isključivih, mogućnosti i ograničenja — prizor koji nije lišen sličnosti sa razvojem mozaika, koji je započeo prenošenjem iluzionističkih žanr-slika u trajniji materijal i dosegao vrhunac hijeratičnim supernaturalizmom Ravene; ili sa razvojem bakroreza, koji je započeo kao jevtina i priručna zamena za iluminaciju knjiga i dosegao vrhunac čisto »grafičkim« stilom Direra.

Nemi film je upravo tako razvio svoj određen stil, prilagođen specifičnim uslovima tog medijuma. Dotle nepoznat jezik je nametnut publici koja još nije bila kadra da ga čita, i što je publika postajala pismenija, utoliko su se u jeziku mogla razvijati prefinjavanja. Saksonskom seljaku oko 800. godine nije bilo lako da shvati značenje slike koja prikazuje kako jedan čovek sipa vodu na glavu drugog, a čak i kasnije, mnogima je bilo teško da pojme značenje dveju dama što stoje iza prestola nekog cara. Publici oko 1910. godine nije bilo manje teško da razume značenje neme radnje u filmu, i reditelji su koristili sredstva razjašnjavanja slična onima koja nalazimo u srednjovekovnoj umetnosti. Jedno od ovih bili su štampani natpisi ili pisma, iznenađujući ekvivalenti srednjovekovnih *titula* i traka sa geslima (još ranije, postojali su čak tumaći koji bi govorili *viva voce*: »On sad misli da je njegova žena umrla, međutim, nije« ili »Ne želim da vređam dame u gledalištu, ali sumnjam da bi ijedna od njih toliko učinila za svoje dete«). Drugi, manje nametljiv metod objašnjavanja bilo je uvođenje utvrđene ikonografije, koja je od početka obavestavala gledaoca o osnovnim činjenicama i likovima, baš kao što su one dve dame iza cara, jedna s mačem a druga s krstom, bile jedinstveno određene kao Hrabrost i Vera. Pojavili su se, prepoznatljiviji po standardizovanom izgledu, ponašanju i obeležjima, tipovi kojih se svi sećamo, *Zavodnica* i *Poštena devojka* (možda najubedljivije moderne protivvrednosti srednjovekovnih oličenja *Poroka* i *Vrline*), *Porodični čovek* i *Negativac* — ovaj potonji je bio obeležen crnim brkovima i štapom. Noćni prizori su virazirani plavo ili zeleno. Karirani stolnjak je, jednom za svagda, označavao »siromašnu ali poštenu sredinu«; srećan brak, koji će ubrzo ugroziti senke prošlosti, simbolisala je mlada supruga koja mužu sipa jutarnju kafu; prvi poljubac je uvek najavljavao damino

nežno poigravanje partnerovom kravatom i uvek je bio praćen izbacivanjem damine leve noge. Ponašanje likova je bilo predodređeno u skladu s tim. Siromašni ali pošten radnik, koji bi, izašavši iz svoje kućice sa kariranim stolnjakom, naišao na napuštenu bebu, nije mogao a da je ne odnese kući i ne odgaji što bolje ume; Porodični čovek nije mogao a da ne podlegne, ma koliko privremeno, kušanjima Zavodnice. Posledica je bila da su ove rane melodrame posedovale veoma zadovoljavajuće i utešno svojstvo, jer su se događaji oblikovali, bez komplikacija individualne psihologije, u skladu sa jednom čistom, aristotelovskom logikom, koja je toliko nedostajala u stvarnom životu.

Ovakva sredstva su postepeno postajala manje potrebna kako se publika navikavala da sama tumači radnju, a izum govornog filma ih je praktično ukinuo. Međutim, čak i sada se — mislim sasvim legitimno — održavaju ostaci načela »utvrđenog stava i obeležja« i, suštinskije, jedno primitivno ili folklorno shvatanje konstrukcije zapleta. Čak i danas primamo zdravo za gotovo da će bebino obolevanje od difterije biti skloni da se dogodi dok su roditelji odsutni, i da ono, kad nastupi, rešava sve njihove bračne probleme. Čak i danas od pristojnog detektivskog filma tražimo da se ne sme ispostaviti da je nadzornik domaće posluge — ubica, mada može biti šta bilo, od agenta Britanske tajne službe do pravog oca kćeri u toj porodici. Čak i danas volimo da vidimo Pastera, Zolu, ili Erliha (Ehrlich) kako pobeđuju uprkos gluposti i zlobi, a njihove supruge sve vreme u njih veruju, veruju. Čak i danas pretpostavljamo srećno finale sumornom ili bar uporno iziskujemo poštovanje aristotelovskog pravila da priča mora imati početak, sredinu i kraj — pravila čije je ukidanje toliko doprinelo otuđivanju široke publike od uzvišenijih sfera moderne književnosti. I primitivna simboličnost se održava u takvim zabavnim pojedinostima kao što je završna sekvenca *Kazablanke (Casablanca)*, u kojoj čarobno pokvareni i ispravno nastrojani *préfet de police* baca praznu bocu mineralne vode »Viši« u korpu za otpatke; i u onim upečatljivim simbolima natprirodnog kakav je *Smrt ser Sedrika Hardvika (Sir Cedric Hardwicke)*, prerusena u »Gospodina u putničkom mantilu koji se ne prestano trudi« (*Pozajmljeno vreme — On Borrowed Time*), ili *Hermes Psihopompos Kloda Rejnisa (Claude Rains)*, u prugastim pantalonama direktora vazduhoplovne kompanije (*Evo gospodina Džordana — Here Comes Mister Jordan*).

Najuočljiviji napredak postignut je na područjima režije, osvetljavanja, fotografije, montaže i same glume. Međutim, dok je na većini tih polja razvoj tekao bez prekida — mada, naravno, ne bez skretanja, lomova i zapadanja u arhaičnost — razvoj glume je pronalaskom govornog filma doživeo nagao prekid, tako da se stil glume u nemim filmovima već može ocenjivati retrospektivno, kao jedna izgubljena umetnost, ne bez sličnosti sa slikarskom tehnikom Jana van Ajka ili, da nastavimo ranije poređenje, sa Direrovom tehnikom bakroreza. Brzo se shvatilo da gluma u nemom filmu nije značila ni pantomimsko prenaplašavanje pozorišne glume (kao što su listom i pogrešno pretpostavljali profesionalni pozorišni glumci koji su sve češće blagoizvolevali da nastupaju u filmovima), niti se stilizacija mogla potpuno odbaciti; čovek snimljen dok ide niz brodski mostić na običan, svakodnevan način, izgledao je, kad bi se rezultat pojavio na ekranu, kao sve drugo samo ne kao čovek koji ide niz brodski mostić. Ako je film trebalo da izgleda i prirodan i osmišljen, gluma se morala obavljati na način koji se podjednako razlikovao od stila pozornice i od stvarnosti običnog života; valjalo je postići da govor bude nešto bez čega se može, time što će se uspostaviti organski odnos između glume i tehničkog postupka snimanja — baš kao što je u Direrovim bakrorezima odsustvo boje nadoknađeno uspostavljanjem organskog odnosa između nacрта i tehničkog postupka rezanja u bakru.

I to su upravo postigli veliki glumci nemog razdoblja, a značajna je činjenica da najbolji među njima nisu došli sa pozornice, čija je kristalisana tradicija sprečila da jedini film Eleonore Duze (Eleonora Duse), *Pepeo (Cenerentola)*, bude nešto više od dragocenog dokumentarnog snimka Eleonore Duze. Umesto toga, oni su došli iz cirkusa ili varijetea, kao što je bio slučaj sa Čaplinom, Kitionom i Vilom Rodžersom (Will Rogers); ili niotkud posebno, kao što je bio slučaj sa Tedom Barom (Theda Bara), sa njenom velikom evropskom parnjakinjom, danskom glumicom Astom Nilzen (Asta Nielsen), i sa Gretom Garbo; ili sa svih mogućih mesta pod kapom nebeskom, kao što je bio slučaj sa Daglasom Ferbenksom (Douglas Fairbanks). Stil tih »starih majstora« odista se mogao uporediti sa stilom bakroreza po tome što je bio, i što je morao biti, preteran u poređenju sa pozorišnom glumom (baš kao što su oštro rezani i energično zakrivljeni *tailles* rezaljke bili preterani u poređenju sa potezima olovke ili kičice), ali i bogatiji, tananiji i beskrajno precizniji. Umanjujući, ako

ne i ukidajući ovu razliku između filmske i pozorišne glume, pojava govornog filma je tako suočila glumce i glumice nemog filma sa jednim ozbiljnim problemom. Baster Kiton je podlegao iskušenju i propao. Čaplin je najpre pokušao da se odupre i ostane tanani arhaičar, ali je konačno popustio, postigavši samo skroman uspeh (*Veliki diktator* — *The Great Dictator*). Jedino je veličanstveni Harpo dosad uspešno odbijao da izusti ijedan artikulisan zvuk; i jedino je Greta Garbo, u izvesnoj meri, uspela da, u načelu, preobrazi svoj stil. Ali čak i u njenom slučaju čovek ne može a da ne oseća da je njen prvi govorni film *Ana Kristi* (*Anna Christie*), gde je najveći deo vremena mogla da se skloni u nemu ili jednosložnu nabusitost, bio bolji od njenih kasnijih uloga; a u drugoj, govornoj, verziji *Ane Karenjine* najslabiji trenutak je izvesno onaj kada izgovara veliki ibzenovski govor svome mužu, a najsnažniji kad se ćutke kreće peronom železničke stanice dok njeno očajanje poprima oblik saglasjem njenog kretanja (i izraza) sa kretanjem noćnog prostora oko nje, ispunjenog stvarnim šumovima vozova i zamišljenim zvukom »čovečuljaka sa čekićima«, što je neumitno, a da ona to gotovo i ne shvata, goni pod točkove.

Nije čudo što se ponekad oseti neka vrsta nostalgije za nemim razdobljem i da su razrađena sredstva za spajanje vrlina zvuka i govora sa vrlinama neme glume, kao što su »indirektni krupni plan«, već pomenut u vezi sa *Henrijem V*; ples iza staklenih vrata u filmu *Pod pariskim krovovima* (*Sous les toits de Paris*); ili, u *Povesti jednog varalice* (*Historie d'un tricheur*), Gitrijevo (Guitry) prepričavanje zbivanja iz njegove mladosti, dok se sama zbivanja »nemo« izvode na ekranu. No ovo nostalgično osećanje nije argument protiv govornog filma kao takvog. Njegov razvoj je pokazao da, u umetnosti, svaki dobitak povlači izvestan gubitak na drugoj strani računске knjige, ali da dobitak ostaje dobitak, pod uslovom da se ostvaruje i poštuje suštinska priroda medijuma. Može se zamisliti da su, kada su pećinski ljudi Altamire počeli svoje bizone da slikaju prirodnim bojama umesto da samo urezuju obrise, konzervativniji pećinski ljudi predskazivali kraj paleolitske umetnosti. Međutim, paleolitska umetnost se razvijala dalje, pa će se i film razvijati. Novi tehnički izumi uvek pokazuju sklonost da umanje već dosegnute vrednosti, naročito u medijumu koji samo svoje postojanje duguje tehničkom eksperimentisanju. Najraniji govorni filmovi beskrajno su zaostajali za tada zrelim nemim filmovima, a najveći deo sadašnjih filmova u tehnikoloru još

zaostaje za sada zrelim crno-belim zvučnim filmovima. No čak i ako se ostvari mora Oldosa Hakslija (Aldous Huxley), pa se doživljaji ukusa, mirisa i dodira nadodaju na doživljaje vida i sluha, čak i tada možemo kazati, zajedno sa Apostolom, kao što smo rekli kad smo se prvi put suočili sa zvučnom trakom i filmom u tehnikoloru, »u svemu imamo nevolje, ali nam se ne dosađuje, zbunjeni smo, ali ne gubimo nadu«².

Iz zakona vremenom nabijenog prostora i prostorom vezanog vremena sledi činjenica da scenario, za razliku od pozorišnog komada, *nema estetsko postojanje nezavisno od njegovog izvođenja i da njegovi likovi nemaju estetsko postojanje izvan glumaca.*

Pozorišni pisac piše u lakovernoj nadi da će njegovo delo biti neprolazni alem-kamen u riznici civilizacije i da će se prikazivati u stotnama predstava, koje su tek prolazne varijacije postojanog »dela«. S druge strane, scenarist piše za jednog producenta, jednog reditelja i jednu glumačku podelu. Njihov rad postiže isti stepen trajnosti kao njegov, a kad bi isti ili sličan scenario snimio drugi reditelj i igrali drugi glumci, proizašao bi sasvim drugi »komad«.

Otelo ili Nora su određeni, materijalni likovi koje stvara pozorišni pisac. Mogu se glumiti dobro ili loše, i mogu se »tumačiti« na ovaj ili onaj način, no oni krajnje određeno postoje, bez obzira ko ih igra ili čak da li se uopšte igraju. Filmski lik, međutim, živi i umire sa glumcem. To nije entitet »Otelo« koji tumači Robson (Robeson) ili entitet »Nora« koji tumači Eleonora Duze; to je entitet »Greta Garbo« otelovljen u liku zvanom Ana Kristi ili entitet »Robert Montgomeri (Robert Montgomery)« otelovljen u ubici koji, koliko mi znamo ili želimo da znamo, može ostati večno anonimn, ali nikad neće prestati da opseđa naše sećanje. Čak i kad se zgodi da su imena likova Henri VIII ili Ana Karenjina, kralj koji je vladao Engleskom od 1509. do 1547. godine i žena koju je stvorio Tolstoj, oni ne postoje izvan bića Grete Garbo i Lona (Laughton). Oni su samo prazni i bestelesni obrisi, poput seni u Homerovom Hadu, koji poprimaju svojstvo realnosti tek kada ih ispuni živa krv glumca. I, obrnuto, ako je filmska uloga rđavo odigrana, od nje doslovno ništa ne ostaje, bez obzira koliko je zanimljiva psihologija lika ili koliko su reči kitnjaste.

² Novi zavjet, Korinćanima poslanica druga, 4:8 (prim. prev.).

Ono što važi za glumca, važi, *mutatis mutandis*, za većinu drugih umetnika, ili zanatlija, koji doprinose stvaranju jednog filma: za reditelja, snimatelja zvuka, izvanredno važnog snimatelja, čak i za šminkera. Pozorišna predstava se uvežbava dok sve nije spremno, a onda se ponavlja u trajanju od tri uzastopna sata. Prilikom svake predstave svi moraju da budu prisutni i obave svoj posao, a posle svako odlazi kući na spavanje. Posao pozorišnog glumca se, dakle, može uporediti sa poslom muzičara, a posao pozorišnog reditelja sa dirigentovim. Poput njih, pozorišni glumci i reditelji imaju izvestan repertoar koji su uvežbali i koji prikazuju u nizu potpunih ali prolaznih predstava; to danas može biti *Hamlet* a sutra *Aveti* ili *Život s ocem per saecula saeculorum*. Delatnosti filmskog glumca, odnosno filmskog reditelja, mogu se, međutim, uporediti sa delatnostima likovnog umetnika i arhitekta, pre no sa delatnostima muzičara i dirigenta. Pozorišni posao je kontinuiran, ali prolazan; filmski posao je isprekidan, ali trajan. Pojedine sekvence se rade na parče i preko reda, u skladu sa najefikasnijom upotrebom dekora i osoblja. Svaki delić radi se ponovo i ponovo dok ne uspe, a kad je ceo film montiran i sklopljen, svi su sa njim gotovi zauvek. Nepotrebno je reći da sam ovaj postupak ne može a da ne pojača čudnu istovetnost između ličnosti filmskog glumca i njegove uloge. Nastajući deo po deo, bez obzira na prirodan sled događaja, »lik« može da preraste u objedinjenu celinu jedino ako glumac uspe da bude Henri VIII ili Ana Karenjina, a ne samo da ih igra, tokom celog zamornog razdoblja snimanja. Čuo sam od najpozvanijih da je Loton odista bio nesnosan za vreme onih šest ili osam nedelja tokom kojih je glumio kapetana Blaja, ili tačnije — bio kapetan Blaj.

Moglo bi se reći da film, nastao zajedničkim naporom u kojem svi doprinosi imaju istu meru trajnosti, predstavlja najpribližniji moderan ekvivalent srednjovekovne katedrale; uloga producenta manje-više odgovara ulozi biskupa ili nadbiskupa; uloga reditelja — ulozi glavnog arhitekta; uloga pisaca scenarija — ulozi skolastičkih savetnika koji postavljaju ikonografski program; a uloga glumca, snimatelja, montažera, snimatelja zvuka, šminkera i raznih tehničara — ulogama onih čiji je rad pribavljao fizički entitet gotovog proizvoda, od vajara, majstora vitraža, livaca bronzne, drvodelja i kvalifikovanih zidara pa sve do radnika u kamenolomu i drvoseča. A ako razgovarate sa ma kojim od ovih saradnika, on će vam kazati, sa savršenom *bona fides*, da je njegov posao u stvari naj-

važniji — što je sasvim tačno utoliko što se bez njega ne može.

Ovo poređenje može izgledati svetogrдно, ne samo zato što ima srazmerno manje dobrih filmova no dobrih katedrala, već i zato što su filmovi komercijalni. Međutim, ako se komercijalna umetnost definiše kao svaka umetnost koja nije proizvedena prvenstveno da zadovolji stvaralački poriv svog tvorca nego je prvenstveno namenjena zadovoljavanju zahteva patrona ili publike kupaca, mora se reći da je nekomercijalna umetnost pre izuzetak no pravilo, i to prilično skorašnji i ne uvek srećan izuzetak. Mada je tačno da je komercijalnoj umetnosti uvek izložena opasnosti da završi kao prostitutka, podjednako je tačno da nekomercijalnoj umetnosti uvek pretila opasnost da završi kao usedelica. Nekomercijalna umetnost nam je dala Seraovu *Grande Jatte* i Šekspirove sonete, ali i mnogo čega što je ezoterično do nerazumljivosti. I, obrnuto, komercijalna umetnost nam je dala mnogo do odvratnosti prostačkog ili snobovskog (to su dve strane iste stvari), ali i Direrove bakropise i Šekspirove drame. Ne smemo zaboraviti da su Direrovi bakropisi delimično pravljeni po narudžbi, a delimično u svrhu prodaje na slobodnom tržištu; i da su Šekspirove drame — nasuprot ranijim maskama i intermecima koje su na dvoru stvarali aristokratski amateri, te su sebi mogli dozvoliti da budu toliko nerazumljivi da čak i oni koji su ih opisivali u štampanim naučnim radovima ponekad nisu uspevali da uhvate name-ravano značenje — bile namenjene da privuku, i privlačile su, ne samo nekolicinu odabranih, već i svakog ko je bio spreman da plati šiling za ulaznicu.

Upravo ovaj zahtev razumljivosti čini komercijalnu umetnost vitalnijom od nekomercijalne, te stoga, na sreću ili nesreću, potencijalno mnogo delotvornijom. Komer-cijalni producent može da vaspitava i da kvari široku publiku, a može dopustiti širokoj publici — ili, tačnije, svojoj predstavi o širokoj publici — da i njega samog vaspitava i kvari. Kao što dokazuje izvestan broj izvesnih filmova koji su se pokazali kao veliki komercijalni uspesi, publika ne odbija da prihvati dobre proizvode ako ih dobije. Činjenica da ih ne dobija vrlo često nije toliko posledica komercijalizma koliko nedovoljne razboritosti i, mada to može delovati paradoksalno, prevelike bojažljivosti u primeni komercijalizma. Holivud veruje da mora da proizvodi ono »što publika želi«, dok bi publika primila sve što Holivud proizvede. Kad bi Holivud, za sebe, odlučio šta želi, to bi prošlo — čak i kad bi odlučio da se

»mane zla i čini dobro«. Da se vratimo tamo odakle smo krenuli. U modernom životu film je ono što je većina drugih vidova umetnosti prestala da bude — potreba, a ne ukras.

Da stvari tako stoje shvatljivo je ne samo sa sociološkog gledišta, već i sa stanovišta istorije umetnosti. Procesi svih ranijih umetnosti predstavljanja saobraženi su, u većoj ili manjoj meri, jednom idealističkom poimanju sveta. Te umetnosti, da tako kažemo, dejstvuju odozgo nadole, a ne odozdo prema vrhu; one polaze od ideje koju treba projektovati u bezobličnu materiju, a ne od predmeta što sačinjavaju materijalni svet. Slikar radi na praznom zidu ili platnu koje organizuje u sliku stvari i osoba, u skladu sa svojom idejom (koliko god tu ideju pothranjivala stvarnost); on ne barata samim stvarima i osobama, čak ni kada radi »prema modelu«. Isto važi za vajara sa njegovom bezobličnom gomilom ilovače ili neobrađenim blokom kamena ili drveta; za pisca sa njegovim listom hartije ili diktafonom; pa čak i za pozorišnog scenografa sa njegovim praznim i bedno ograničenim isečkom prostora. Film, i jedino film, može da bude na visini onog materijalističkog tumačenja sveta koje, dopadalo se to nama ili ne dopadalo, prožima savremenu civilizaciju. Izuzimajući vrlo specifičan slučaj crtanog filma, film organizuje materijalne stvari i osobe, a ne nekakav neutralni medijum, u kompoziciju koja dobija svoj stil, a može čak postati fantastična ili nevoljno simbolična³, ne toliko putem tumačenja u umetnikovom duhu koliko stvarnim baratanjem materijalnim predmetima i uređajima za registrovanje. Medijum filma je materijalna stvarnost kao takva; materijalna stvarnost Versaja osamnaestog veka — bez obzira da li je reč o originalu ili holivudskom faksimilu, koji se za sve estetičke svrhe i potrebe od njega ne može razlikovati — ili prigradske kuće u Vestčesteru; materijalna stvarnost *rue de Lappe* u Parizu ili pustinje Gobi, stana Paula Erliha u Frankfurtu ili ulica Njujorka pod kišom; materijalna stvarnost mašina i životinja, Edvarda Dž. Ro-

³ Ne mogu a da ne smatram da je završna sekvenca novog filma braće Marks *Noć u Kazablanci* (*Night in Casablanca*), gde Harpo neobjašnjivo uzurpira mesto pilota velikog aviona, izaziva nesračunljivu pustoš uključujući jednu majušnu komandu za drugom i postaje sve luđi od radosti što je veća nesrazmera između njegovog malog napora i veličine katastrofe — veličanstven i zastrašujuć simbol čovekovog ponašanja u atomskoj eposi. Braća Marks bi, nema sumnje, energično odbacila ovo tumačenje, no isto bi učinio i Direr da mu je iko rekao kako njegova *Apokalipsa* nagoveštava kataklizmu reformacije.

binsona (Edward G. Robinson) i Džimija Kegnija (Jimmy Cagney). Svi ovi predmeti i osobe moraju se organizovati u umetničko delo. Mogu se aranžirati na sve moguće načine («aranžman«, naravno, obuhvata i takve stvari kao što su šminka, osvetljenje i fotografija), ali se od njih ne može pobeći. Sa ovog stanovišta postaje očigledno da pokušaj podvrgavanja sveta prethodnoj umetničkoj stilizaciji, kao što je slučaj sa ekspresionističkim dekorima *Kabineta doktora Kaligarija* (1919), nije mogao biti ništa više do uzbudljiv eksperiment koji je mogao da izvrši samo mali uticaj na opšti tok zbivanja. Unapred stilizovati stvarnost pre no što se sa njom uhvatimo ukoštac svodi se na izvršavanje problema. Problem je kako baratati nestilizovanom stvarnošću i kako je snimiti tako da rezultat ima stila. To je zadatak ništa manje legitiman i ništa manje težak od ma kojeg u starijim umetnostima.

(1934—1947)

Žan Epsten
INTELIGENCIJA JEDNOG MEHANIZMA

Začarani točkovi

Ponekad neko dete primeti na platnu slike automobila koji se ravnomerno kreće, ali mu se točkovi okreću u trzajima, čas u jednom čas u drugom pravcu, pa čak, u nekim trenucima, klize ne okrećući se. Zapanjen, naime uznemiren zbog ovog nesklada, mali posmatrač upita nekog odraslog koji mu, ako zna i ako ga udostoji, objasni ovu očiglednu protivrečnost, pokuša da opravda ovaj nemoralni primer anarhije. Najčešće, uostalom, zapitkivač se zadovolji odgovorom koji ne razume dobro, ali se događa da neki filozof od dvanaest godina otada zadrži izvesno podozrenje prema prizoru koji pruža ćudljivu i možda lažnu sliku sveta.

Zastrašujući portreti

Razočaranje i obeshrabrenje — to je uobičajeni utisak početnica, čak i onih lepih i talentovanih, kada na projekciji prvi put vide i čuju sopstvenu prikazu. Na svojoj slici otkrivaju mane za koje ne misle da ih stvarno imaju; smatraju da su izneverene, da su ih objektiv i mikrofon oštetili; ne prepoznaju, niti prihvataju takve crte svog lica, taj naglasak svog glasa; svaka se pred svojom dvojnicom oseća kao u prisustvu svoje sestre, neke strankinje koju nikad ranije nije srela. Kinematograf laže, kažu one. Retko se ta laž čini povoljnom, retko ulepšava.

Bilo da je nagore ili nabolje, kinematograf uvek svojim zapisom i svojom reprodukcijom preobražava subjekt, iznova od njega stvara drugu ličnost, čiji izgled do te mere

može da uzbudi svest da se ona zapita: »Ko sam ja? Koji je moj pravi identitet?« A to je svojevrsno oslabljivanje očiglednosti postojanja i onog: »Mislim, dakle jesam«, kojem treba da se doda: »Nisam za sebe mislio da sam takav kakav jesam.«

Ličnost materije

Krupni plan vrši drugi atak na uobičajeni red pojavnih oblika. Slika oka, ruke ili usta koja zauzima čitavo platno — ne samo zato što je uvećana tri stotine puta, nego i zato što se vidi izdvojena iz organske celine — dobija autonomiju neke životinje. To oko, ti prsti, te usne su već bića koja, svako za sebe, imaju svoje granice, svoje pokrete, svoj život i sopstveni cilj. Postoje po sebi. Više se ne čini nestvarnim da postoji posebna duša oka, ruke ili jezika, kao što su verovali vitalisti.

U dubini zenice objavljuje se neki duh. Želeli bismo da dotaknemo taj duboki pogled da nije ispunjen tolikom, možda opasnom snagom. Više ne izgleda nestvarno ni to da je svetlost izmerljiva. Iz središta očnog sočiva nazire se zbrkan i protivrečan svet u kojem se prepoznaje univerzalni monizam Smaragdne table, jedinstvo pokretnog i pokretanog, sveprisutnost istog života, težina misli i duhovnost tela.

Jedinstvo života

Ovaj prevrat u hijerarhiji stvari još više se naglašava ubrzanom ili usporenom filmskom reprodukcijom pokreta. Konji lebde iznad provalije; biljke gestikuliraju; kristali se sparuju, reprodukuju se, zaceljuju svoje rane; lava mili; voda postaje ulje, guma, drvenasta smola; čovek stiže gustinu oblaka, konzistenciju pare; postaje prava vazdušasta životinja, graciozna kao mačka, okretna kao majmun. Svi utvrđeni sistemi prirode bivaju iščašeni. Preostaje samo jedno carstvo — život.

U pokretima, čak i onim najljudskijim, razum se povlači pred nagonom koji jedino može da upravlja tako istančanim, tako iznijansiranim i tako slepo pravilnim i srećnim igrama mišića. Čitav univerzum je velika životinja, a kamenje, cveće i ptice su tačno usaglašeni organi koji učestvuju u jedinstvenoj zajedničkoj duši. Tolike stroge i površne klasifikacije, za koje pretpostavljamo da postoje u prirodi, veštačke su tvorevine i zablude. Ispod tih varki otkrivamo svet homogen u biti i čudno anarhičan.

Obrti u univerzumu

Bezbrojna iskustva su pripremila dogmu nepovratnosti života. Sve evolucije, u atomu, galaksiji, neorganskom, životinjskom i ljudskom svetu, dobijaju utroškom energije svoj neopozivo jednosmeran pravac. Postojan porast entropije je taj zapor koji sprečava zupčanike zemaljske i nebeske mašine da se ikad pokrenu unatrag. Nijedno vreme ne može da se vrati svom izvoru; nijedna posledica ne može da prethodi svom uzroku. A svet koji bi težio da se oslobodi ovog vektorskog poretka ili da ga izmeni čini se fizičkim nemogućim, a logički nezamislivim.

Međutim, evo kako u jednom starom avangardnom filmu, u nekoj burleski, vidimo scenu koja je snimljena naopako. Kinematograf, odjednom, jasno i tačno opisuje svet koji ide od svog kraja ka svom početku, antiuniverzum koji je dotada čovek jedva uspevao sebi da predstavi. Uvelo lišće uzleće sa zemlje da bi se nakalemilo na grane drveća; kapi kiše izbijaju iz zemlje prema oblacima; lokomotiva guta svoj dim i pepeo, udiše svoju paru; mašina troši hladnoću da bi davala rad i toplotu. Cvet se rađa iz suvarka i vene u pupoljak koji ulazi u stabljiku. Ona se, stareći, povlači u seme. Život se javlja samo kroz vaskrsenje, prolazi i napušta staračku oronulost da bi se rascvetao u zrelosti, involuirao tokom mladosti, zatim detinjstva i najzad se rastapa u prenatalnu neodređenost. Ovde opšte odbijanje, opadanje entropije i neprekidni porast energije predstavljaju istine suprotne Njutnovom (Newton) zakonu, Karnoovim (Carnot) i Klauzijusovim (Clausius) načelima. Posledica postaje uzrok; uzrok posledica.

Da li je struktura univerzuma dvosmislena? Dopušta li kretanje napred i kretanje unatrag? Dozvoljava li dvostrukom logiku, dva determinizma, dve suprotne svrhovitosti?

Film, instrument ne samo umetnosti, nego i filozofije

Već nekoliko vekova mikroskopi i astronomska sočiva služe da povećaju moć domašaja vida, tog glavnog čula, a razmišljanje o ovako osvojenim, novim vidovima sveta, čudesno je izmenilo i razvilo sve filozofske i naučne sisteme. Svakako, došao je red na film da počne da broji u svoje uspehe otkrića za koja se videlo da su značajna, posebno u oblasti analize kretanja. Međutim, sprava koja je stvorila »sedmu umetnost« u očima publike predstavlja

pre svega mašinu za obnovu i uprošćavanje pozorišta, za proizvodnju neke vrste spektakla pristupačnog džepu i intelektualnom nivou najbrojnijeg proseka u čitavom svetu. To je, izvesno, vrlo blagotvorna i zanosna uloga, kojoj je jedina greška u tome što svojom slavom guši ostale mogućnosti ovog istog instrumenta, koje prolaze gotovo nezapažene.

Zbog toga se do sada poklanjalo malo ili nimalo pažnje mnogim osobenostima filmskog prikaza stvari; jedva da smo naslutili da nas filmska slika upozorava na čudovište, da nosi delotvoran otrov koji može da pokvari čitav razumski poredak, velikom mukom zamišljan u sudbini univerzuma.

I dalje, otkriti znači shvatiti da predmeti nisu onakvi kakvim smo ih zamišljali; saznati više znači, pre svega, napustiti najjasnija i najizvesnija utvrđena znanja. Nije izvesno, ali nije neverovatno da ono što nam izgleda čudna izopačenost, zapanjujući nekonformizam, neposlušnost i greška, u pokretnim slikama na platnu može poslužiti da se prodre još jedan korak u to »užasno naličje stvari« od kojeg se i sam pragmatičar Paster užasavao.

[...]

Povratak pitagorejskoj i platonovskoj poeziji

Dakle, prizor sveta koji oživljava na platnu podstiče da se zamisli stvarnost sasvim različite prirode od one koja se javlja u većini klasičnih filozofija. Reč je o vrlo malo supstancijalnoj stvarnosti, koja priznaje svoj gotovo čisto metafizički karakter. Ona se sastoji, pre svega, u lokalizaciji u prostor-vremenu, koja je proizvod grupisanja četiri prostorno-vremenska odnosa koji uspostavljaju vezu između dve tačke stvarnosti. Amper (Ampère) je u tri vrste stvarnosti koje je razlikovao ubrajao, pored fenomenalne i noumenalne, i stvarnost odnosa. Oni su proizvod matematičkih i mehaničkih funkcija koje se ovde ostvaruju pomoću mašine. Bilo da su mišljeni mehanički ili organski, odnosi ostaju ideje, i to ideje broja. Stvarnost se svodi na ideju i na broj.

Nije, znači, toliko u pitanju to što čovek ili njegova mašina otkrivaju stvarnost koja unapred postoji, nego to što je više konstruišu prema matematičkim i mehaničkim pravilima prostor-vremena koja su još u većoj meri unapred utvrđena. Stvarnost, jedina saznatljiva stvarnost, nije,

nego se ostvaruje, proizvodi se ili, tačnije, treba je proizvesti. To je moguće jedino u unapred datom okviru, koji je determinisan građom izvršioca zaduženog da primeni formulu, to jest mislećeg aparata, bilo da je ovaj ljudski ili nije. To je svuda tako. Eksperimentisanje koje proističe iz nekog idejnog plana daje eksperimentalne rezultate kojima nemamo prava da pripišemo išta u vezi sa prirodom stvarnosti koja bi prethodno postojala, netaknuta bilo kakvim posmatranjem. Iskustvo nikada nije nepri-strasno; i kada je najčasnije može da bude samo tendenciozno; dokazuje samo ono za šta je stvoreno da dokaže, kao što drvo jabuke, organizovano da proizvodi jabuke, nikada neće roditi zrna kafe.

Kinematograf je takođe eksperimentalni uređaj koji gradi, to jest misli, jednu sliku sveta; otuda stvarnost koja je unapred determinisana strukturom oblikujućeg mehanizma. Kao što termometar, oko, visak, uho ili elektroskop mogu da saznaju i izdvoje, to jest pronađu, jedino termičku, svetlosnu, gravitacionu, zvučnu, odnosno električnu stvarnost; kao što su visinometar ili hronometar u stanju da biraju, to jest zamišljaju, među svim mogućnostima stvarnosti, isključivo prostorne ili isključivo vremenske vrednosti, isto tako kinematograf ima sposobnost, ali obaveznu, da ostvari (da učini stvarnom) kombinaciju prostora i vremena, da prostorne promenljive pomnoži sa vremenskom promenljivom, iz čega proističe da je filmska stvarnost u biti ideja kojoj može da se pripiše samo idejno i veštačko postojanje, to jest da je neka vrsta podvale. Samo to podvaljivanje se izuzetno približava načinu na koji i sama čovekova svest, obično sebi, proizvodi idealnu stvarnost.

Bez sumnje, ideja, prava pravcata ideja, ona koja još nije sasvim ideja, rađa se iz dodira i uz odobrenje čulne stvarnosti (čulne za mašinu ili za čoveka). Ali to zrno misli se zatim odvajaju od stvarnosti, kao što seme napušta stablo i razvija se samo od sebe, sve dok ne postane prava ideja koja sada sa svoje strane ponovo stvara stvarnost po sopstvenoj slici kao za sopstvenu upotrebu, i njome vlada. Kont (Compte) je s pravom tvrdio da »svest nije predodređena da vlada, nego da služi«; ipak, da bi svest mogla da bude korisna, da može da služi, treba prvo da vlada.

Tako nas kinematograf vraća pitagorejskoj i platonovskoj poeziji; stvarnost je samo harmonija ideja i brojeva. Pravo govoreći, nauka, čak i ne znajući, nikada nije prestala da usklađuje svoj razvoj sa ovim shvatanjem, starim

više od dve hiljade godina. Međutim, danas više nije tajna da matematika leži u osnovi stvaranja. Fizika otvoreno tvrdi da može da sazna, da je oduvek saznavala i da će saznavati stvarnost samo u obliku mogućeg, to jest u obliku brojčanih pravila koja propisuju uslove u kojima je stvarnosti, eventualno, odobreno da se dogodi. Osnovna stvarnost više ne postoji kao supstancijalna tačka, nego kao grupa algebarskih formula koje ograničavaju ili, tačnije, stvaraju izvesnu, sasvim fiktivnu oblast prostora koja je mesto te stvarnosti kojoj ništa ne može u većoj meri da se približi.

(1946)

Deo drugi

MONTAŽA CARUJE

Ljev Kulješov

MONTAŽA KAO OSNOVA FILMA

Cilj moje knjige je da upozna čitaoca sa metodima moga rada — rada Kulješovljeve grupe.

Neću govoriti o stanju tog metoda danas, već o tome kako se taj metod razvijao i kakve je forme danas dobio. Taj moj rad na filmu, kao i rad cele naše grupe, započeo je pre nekih jedanaest do dvanaest godina, a tek poslednjih godina, zahvaljujući revoluciji, zahvaljujući promeni celokupne proizvodne usmerenosti, počeli su da se ostvaruju značajniji rezultati.

Na početku je bilo veoma teško i smatram da je potrebno da pomenem sve etape kroz koje je prolazio naš rad.

Uoči imperijalističkog rata ruska kinematografija je dostigla prilično obimne razmere; počela je da proizvodi robu koja je išla na tržište i donosila određenu zaradu. Na film je nagnula masa ljudi — glumaca, reditelja, scenarista, snimatelja, željnih lake zarade na novom poslu. Međutim, filmska industrija u Rusiji toliko je bila neorganizovana da su u nju nagnuli najvećim delom avanturisti. Tako su filmski radnici bili neka vrsta mešavine probisveta, avanturista, ljudi veoma neodređenih zanimanja i neodređenog društvenog položaja, a što je najglavnije — ljudi bez ikakvih znanja, koji su hteli da po svaku cenu izvuku novac od filma i nimalo ih se nisu ticali njegov kulturni napredak i njegov razvitak.

Istovremeno, film je dospao u centar pažnje, o njemu se pisalo u novinama i časopisima. Jedni su govorili da je baš to prava umetnost, drugi da to nije nikakva umetnost, već najobičnija besmislica i tome slično.

Javlaju se površni članci, pa uzbuđeni i površni odgovori na njih, reklo bi se prava kritičarska borba, a sve je to bilo sasvim neozbiljno.

Tada je grupa ljudi, koja se zajedno sa mnogom ozbiljno interesovala za film, postavila sebi čitav niz zadataka i počela da ih rešava. Pre svega, rekli smo sebi, da bi se odredilo šta je to film, treba otkriti ona posebna svojstva i ona posebna sredstva koja deluju na gledaoca, koja postoje samo u filmu i nigde drugde.

Ako pogledamo, recimo, bilo koju drugu umetnost, na primer muziku, u njoj ćemo naći određen zvukovni materijal. Zvukova je u prirodi izuzetno mnogo i te zvukove, taj muzički materijal kompozitori dovode u određeni poredak, u određenu međusobnu zavisnost, to jest organizuju ih u neku formu — harmoničku, ritmičku — stvarajući na taj način muzičko delo.

Znali smo da je isto tako i u slikarstvu: materijal koji ono organizuje jesu oblik i boja. I u svim drugim umetnostima je bilo moguće odrediti materijal, način njegove obrade i način organizacije.

Kada smo u to vreme počeli da analizujemo film, bilo nam je veoma teško da odredimo šta je njegov materijal, kako se on organizuje, koje je glavno, osnovno sredstvo kojim film deluje, čime se film razlikuje od ostalih vrsta predstavljanja i od ostalih umetnosti. Nama je, međutim, bilo potpuno jasno da film ima svoja posebna svojstva kojima deluje na gledaoca, jer se filmsko delovanje na gledaoca oštro razlikuje od delovanja drugih vrsta predstavljanja, ono je karakteristično samo za tu umetnost.

Onda smo počeli da analizujemo filmove i da ispitujemo kako su sastavljeni; da bismo utvrdili koji je glavni činilac filmskog delovanja, uzeli smo deo filma, razbili ga na sastavne delove i počeli da tragamo gde je i u čemu je ono filmsko što određuje samu bit filmskog stvaralaštva.

Zamislite nas gde uzimamo deo filmske trake na kojoj divni glumci, u divnom dekoru, igraju divnu scenu. Snimatelj je tu scenu veoma dobro snimio. Pogledali smo taj deo na ekranu — i šta smo videli? Videli smo živu fotografiju veoma dobrih glumaca, živu fotografiju veoma dobrog dekora, veoma zanimljivu scenu, zanimljivo pronađenu sadržinu, izvanrednu fotografiju i tako dalje, ali ni u jednom od tih elemenata nema filma. Sasvim je jasno da je film takva stvar, takav fotografski izum, koji prikazuje kretanje; a ono o čemu sam govorio nema ničeg zajedničkog sa pojmom filma, sa filmskom slikom. Vidimo da

tu nema nikakvih posebnih načina i sredstava filmskog delovanja na gledaoca. Pošto smo došli do tih veoma mračnih zaključaka, koji su nam pokazali da u onome što smo ispitivali filma nema, da nema nikakvih samo njemu svojstvenih osobina, produžili smo naša istraživanja. Počeli smo da obilazimo bioskope i da posmatramo koji i kako napravljeni filmovi najviše deluju na gledaoca, to jest kojim bismo filmovima, kakvim metodom napravljenim filmovima bismo mogli da ovladamo gledaocem i da, u skladu sa tim, onim što smo zamislili i što želimo da mu pokažemo utičemo na njegovu svest onako kako smo želeli. Tada nam uopšte nije bilo važno da li je to delovanje bilo korisno ili štetno po gledaoca, jedino nam je bilo važno da pronađemo to sredstvo filmskog delovanja, a znali smo da ćemo, ako ga nađemo, umeti da ga usmerimo tamo gde je potrebno. Odlučili smo da počnemo od centralnih bioskopa, ali nam je odmah postalo jasno da će naša posmatranja imati malo vajde od tih bioskopa. Prvo — zato što je u njih odlazila bogatija publika, a ispoljavanje osećanja je za bogatu i vaspitanu publiku znak rđavih manira: treba se uzdržavati, treba najneprimetnije regovati na ono što se dešava. Drugo — u skupe se bioskope u to vreme odlazilo više iz romantičnih pobuda — tamo je bilo tamno, postojale su lože, pa je to bilo zgodno mesto da se prijatno provede vreme sa prijateljicom ili prijateljem. I treće — veoma veliki broj gledalaca odlazio je u skupe bioskope iz sasvim nezdravih pobuda, to jest išli su da vide »božanstvenog Palonskog (Палонский)«, »božanstvenog Maksimova (Максимов)«, »božanstvenu Halodnaju (Холодная)«, Karali (Коралли) i tako dalje.

Publika jevtinijih bioskopa je slabije vaspitana, mnogo grublja, mnogo neposrednija, lišena nezdravih pobuda i zato mnogo snažnije reaguje na zbivanje i predstavu koju posmatra. Otuda, ako joj se nešto u filmu dopada, ta publika pljeska, viče da je to dobro; ako joj se nešto ne dopada, ona zviždi i glasno se buni. Bilo nam je lakše da, posmatrajući tu publiku, vršimo ispitivanja i da izvodimo zaključke. I pokazalo se da su se u prvom redu dopadali strani, a ne ruski filmovi.

Strani filmovi su najviše privlačili gledaoca i primoravali ga da na njih reaguje. To je bilo veoma jednostavno objasniti. Stvar je u tome što je tehnika pravljenja stranih filmova bila mnogo savršenija od tehnike pravljenja ruskih filmova; u stranim je filmovima bila jasnija i preciznija fotografija, brižljiviji izbor glumaca, zanimljiva i bogatija režija, i zato su strani filmovi već i samom svojom

čistotom i svojom tehničkom stranom privlačili mnogo više publike nego ruski filmovi. Od stranih filmova najveći su utisak ostavljali, najviše buke i aplauza izazivali američki filmovi. Kada je postalo očigledno da u pogledu delovanja na gledaoca američki filmovi stoje na prvom mestu, latili smo se njihovog izučavanja; počeli smo da analizujemo njihovu konstrukciju u celini, a ne više samo pojedine delove filma. Uporedili smo dva filma, jedan američki i njemu nasuprot jedan ruski film i utvrdili da je razlika među njima neobično velika. Pokazalo se da je ruski film sastavljen od veoma malog broja dugih montažnih delova, snimljenih sa jednog mesta. U isto vreme, američki film je bio sastavljen iz veoma velikog broja kratkih montažnih delova, snimljenih sa raznih mesta, što se objašnjavalo prvenstveno time što američki gledalac, za novac kojim kupi bioskopsku ulaznicu, želi da dobije najviše utisaka, da vidi najbolju predstavu i najviše zbivanja. U američkom filmu je trebalo u određenu dužinu filma smestiti bezbroj događaja i prikazati ih na najbolji i najprikladniji način, zato što, ponavljam, Amerikanac za svoj dolar želi da dobije najbolju predstavu.

Upravo zahvaljujući tom komercijalnom karakteru američkih filmova i samom tempu američkog života, mnogo bržem nego što je to ruski i evropski, u američkim filmovima pada u oči činjenica da su sastavljeni od velikog broja najsitnijih montažnih delova, od niza sitnih scena, spojenih jednim sasvim određenim redosledom, nasuprot ruskim filmovima koji su se, u to vreme, sastojali od veoma malog broja dugih scena, povezanih na jedan izuzetno monoton način.

Radeći dalje, proveravajući delovanje filma na gledaoca, upoređujući američke filmove sa ruskim, uverili smo se da se osnovno sredstvo delovanja na gledaoca putem filma, sredstvo karakteristično samo za film — nije prosto pokazivanje sadržine montažnih delova, nego njihova međusobna organizacija, njihovo kombinovanje, konstrukcija, drugim rečima međusoban odnos montažnih delova, njihov redosled, način smenjivanja jednog montažnog parčeta drugim. Eto, to je osnovno sredstvo filmskog delovanja na gledaoca.

Nije toliko važna sama sadržina montažne parčadi koliko spajanje dva montažna parčeta različitih sadržina i način njihovog povezivanja i smenjivanja.

Pošto se u američkim filmovima montažni delovi brzo smenjuju, ta smenjivanja i kombinacije gledalac veoma jasno oseća. U ruskim filmovima montažna parčad se sme-

njuje veoma sporo i učinak delovanja koji bi trebalo da proizide iz tog smenjivanja u ruskim filmovima je neuporedivo slabiji nego u američkim. Zamislimo, recimo, ogradu dugačku deset vrsta; prva polovina te ograde obojena je crvenom bojom, a druga zelenom. Onome ko je ogradu obojio važno je da čovek, idući pored nje, uoči smenu te dve boje — međusoban odnos zelenog i crvenog — da shvati kako one zajedno zvuče i kako se opažaju. Zamislite kako idete pet vrsta duž zelene boje, onda naide crvena i pet vrsta idete duž crvene boje; zamislite sada da je ograda još duža i da je sledećih pet vrsta plava boja; dok dođete do plave boje zaboravićete da je pre crvene bila zelena, jer ste izgubili neverovatno mnogo vremena na opažanje jedne iste boje. Ako bi ta ograda menjala boju posle svakog metra — zelena, crvena, plava, zelena, crvena, plava i tako dalje — petnaest vrsta — vi biste sve vreme opažali kombinaciju međusobnih odnosa te tri boje.

Isto se dešava i u filmu: kod duge montažne parčadi, kod sporog smenjivanja scena, ne vidite celu konstrukciju, celu organizaciju filmskog materijala. Kod kratke montažne parčadi i brzog smenjivanja scena — međusoban odnos pojedinih delova i opšta organizacija su vam izvanredno jasni: trenutno ih opažate.

Dakle, shvatili smo da je sredstvo delovanja na gledaoca sam sistem smenjivanja montažne parčadi od koje je sastavljen film.

Lepljenje parčadi od kojih je napravljen film po utvrđenom redu tehnički je nazvano montažom. Zato smo 1916. godine objavili da je osnovno sredstvo filmskog delovanja na gledaoca, to jest ono sredstvo na kojem moramo najpre da radimo (zanemarujući neko vreme, možda i nekoliko godina, sve druge filmske elemente) montaža, to jest međusobno smenjivanje parčadi.

Montaža je organizacija filmskog materijala.

Otuda je postalo sasvim jasno da pojedina montažna parčad, pojedini sastavni delovi filma još nisu i sam film, već su samo njegov materijal. Mi smo, naravno, znali da u pripremanju materijala treba polaziti od najstrožih zahteva i da će biti potreban izuzetno naporan rad da bi se ostvario materijal najvišeg kvaliteta. Ali tada za to nismo imali vremena, jer je bilo toliko teatralnosti, toliko pogrešnog prilaženja filmu, toliko neshvatanja šta je filmsko, da je bilo neophodno da se odloži rad na samome materijalu, da se prizna da u tom trenutku, u tim godinama, takav rad nije potreban. Svu pažnju i sav napor

trebalo je usmeriti na organizaciju materijala, na organizaciju filma, to jest na montažu.

Zato smo tada objavili nešto što nije sasvim tačno, a to je: nije važno *kako* je urađena montažna parčad, važno je samo *kako* je ta parčad grupisana, kako je grupisan film. Neka je materijal i rđav, važno je jedino da se dobro organizuje.

Tada je to bio određen politički potez. Nije se drukčije mogla probiti breša u glavama onih od kojih je zavisio naš rad, jer nisu bili u stanju da sve odjednom shvate. Osnovna bitka naše filmske partije koju smo započeli bila je bitka za *montažu*, za stav da je *ona osnova filma*, a ne pojedina montažna parčad, ne materijal, koji je na drugome mestu i kojim se treba baviti tek potom.

Kratka montaža je tada dobila ime američke montaže, dugačka — ruske montaže.

Pored toga što su pravili svoje filmove na principu brze montaže, Amerikanci su pokazali još neke, nama sasvim nepoznate stvari. One se sastoje u ovome. Zamislimo scenu: sedi čovek u sobi za pisacim stolom, počinje da misli na nešto neprijatno, odluči da se ubije, uzima iz fioke pisaceg stola pištolj, prinosi ga slepoočnici, pritiska obarač, pištolj pali — čovek pada.

U Rusiji bi ovu scenu snimali na sledeći način: postavili bi kameru, a ispred kamere dekor, i ovako bi razmišljali: čovek živi u sobi — treba izgraditi sobu: četiri zida ne ide, izgradićemo tri; u sobi treba da postoje prozori i vrata, gradimo prozore i vrata; u sobi mogu da budu tapeti, na tapetima cvetići, oblepljujemo zidove tapetima. Na zidovima su slike. Na prozoru je cveće. U sobi treba da bude ormar, peć. Sve ćemo mi to staviti; pisaci sto se ukrašava pisacim priborom, baš kao i u životu.

Za stolom sedi glumac i glumi kako mu je veoma teško, uzima iz fioke pištolj, prinosi ga čelu i puca. Snimatelj snima celu tu scenu, traka se razvija, kopira, zatim se prikazuje, a na ekranu gledalac treba istovremeno da posmatra zavese na prozorima, slike po zidovima i tako dalje. On vidi maloga glumca okruženog velikim brojem stvari, i u trenutku kada glumac otkriva najsuštinskija psihološka proživljavanja, gledalac može da posmatra nožicu pisaceg stola ili sliku što visi na zidu, to jest: sve što se zbiva na ekranu do gledaoca dolazi na jedan sasvim razdrobljen način.

Amerikanci su snimali na sasvim drugi način: oni su svaku pojedinu scenu razbijali na pojedinu montažnu parčad, na niz parčadi iz kojih se sastoji scena, pri čemu su

svaki pojedini momenat snimali tako da se u njemu vidi samo ono što je najneophodnije. Čak su i za opšti plan pravili dekor u kojem nije bilo sitnica. Ako im je potrebno da dobiju utisak sobe, oni su to postizali uz pomoć nekog detalja. Ako tapeti nisu imali nikakav radni zadatak, ako nisu imali nikakvu funkciju, zidovi su zatamnjavani, postajali su crni, a u svetlosti su ostajali samo oni predmeti koji su u tom trenutku bili neophodni.

Pored toga, oni su sve scene snimali takozvanim krupnim planom, to jest, kada je trebalo da se pokaže lice čoveka koji pati, oni su pokazivali samo lice; ako taj čovek izvlači fioku stola i uzima revolver, prikazivali su fioku i ruku koja uzima revolver; kada je trebalo pritisnuti obarač, oni su snimali prst koji pritiska obarač zato što ostali predmeti, pa i cela sredina u kojoj je glumac u tom trenutku, nisu bili važni. Taj način snimanja samo onog momenta kretanja koji je potreban u određenom montažnom parčetu, dok se ostalo ne snima, bili smo nazvali »snimanje američkim planovima«, i ono je takođe ušlo u osnovu novog filma koji smo se spremali da stvaramo.

Prema tome, pre nego što smo počeli naš eksperimentalni rad, pre nego što smo počeli da ostvarujemo bilo kakve nove rezultate, oglasili smo našu prvu radnu parolu koja se svodila na sledeće: filmski materijal čine pojedinačna montažna parčad samoga filma. Nemamo nikakvih mogućnosti da se bavimo obradom filmskog materijala i zato privremeno izjavljujemo da filmski materijal za nas ne postoji, da nam je svejedno kakav je. Sada proučavamo način organizacije tog materijala, to jest montažu, jer je montaža glavna snaga filmskog delovanja, jer je ona svojstvena samo filmu. Naj snažniji utisci postižu se montažom, i to ne montažom čitavih scena, nego scena snimljenih američkim kadrovima, to jest takvih scena u kojima svako pojedino montažno parče prikazuje samo ono što je neophodno da gledalac vidi, i to na najkrupniji i najjasniji način.

To su osnovni stavovi koje smo bili istakli na početku svoga rada pre deset ili jedanaest godina.

Danas se u filmu bavimo već savim drugim stvarima. Ali sve to čime se danas bavimo rodilo se iz ovih osnovnih pretpostavki.

Metod o kojem sam maločas govorio doveo je do prilično krupnih rezultata: sve najbolje što je stvoreno u sovjetskom filmu stvoreno je ovim metodom. Ceo evropski i sovjetski film radi tim metodom, čiji su tvorci Ame-

rikanci. Pošto smo razvili i iskoristili ono što su stvorili Amerikanci, danas prenosimo rad na drugi front, na front filmske kulture. Međutim, da nismo imali u svojim rukama ono što je bilo osnova filmskog delovanja, sasvim je sigurno da ne bismo mogli da ostvarimo nikakve rezultate, jer da nismo ovladali filmskim materijalom, ne bismo mogli ništa ni da pružimo.

Da se vratimo na staro. Pošto smo ustanovili da je neophodno da se prvenstveno radi na montaži, počeli smo da analizujemo samu montažu i da utvrđujemo njena osnovna svojstva i postupke.

Mislim da će ovo o čemu ću sada govoriti izgledati prosto smešno, toliko je naivno, primitivno i opšte poznato. Ali tada je to (a bilo je sasvim nedavno) ličilo na takav neverovatnan »faturizam« da su se protiv njega borili na najžešći način. I zbog toga što smo bili takvi revolucionari forme, naša grupa — drugovi sa kojima sam radio, pa i ja sam — često je morala da prekida posao. Meni se čak dešavalo da kod kuće nisam imao ni novaca ni cipela, a sve samo zato što sam ostvarivao filmsku ideju koju nikako nisu htele da prihvate filmske cifte.

Prvo svojstvo montaže — danas apsolutno svima jasno, dok ga je u ono vreme trebalo dokazivati sa penom na ustima i sa neverovatnom energijom — jeste mogućnost paralelnih i jednovremenih zbivanja, to jest: zbivanje može istovremeno da se dešava i u Americi, i u Evropi, i u Rusiji, može paralelno da se montira tri, četiri ili pet tematskih linija. Film će ih sve okupiti na jednome mestu. Pre deset godina trebalo je neverovatno mnogo borbe da bi se utvrdila ova najelementarnija istina.

Sva osnovna načela montaže o kojima ću govoriti primenio sam prvi put u filmu *Projekt inženjera Prajta* (*Проект инженера Прајта*). Prilikom snimanja *Projekta inženjera Prajta* naišli smo na neke teškoće: bilo nam je potrebno da ličnosti — otac i kćer — idu poljem i vide stub dalekovoda sa električnim vodovima. Tehničke okolnosti su nas sprečavale da to snimimo na jednom mestu. Morali smo da snimimo stub i dalekovode na jednom mestu, a odvojeno, na drugom mestu, oca i kćer gde idu poljem; snimili smo ih kako gledaju negde gore, kako govore o dalekovodu i kako odlaze. Dalekovod, koji smo snimili na drugome mestu, umetnuli smo u taj prolazak poljem.

To je najobičnija, najlakša stvar, koja se danas radi na svakom koraku.

Pokazalo se da je pomoću montaže moguće stvarati čak nekakvu novosazdanu zemljinu površinu, koja nigde ne postoji: u stvari, tuda nisu išli ti ljudi i tu nije bilo tog dalekovoda, ali je u filmu izgledalo da ljudi tuda idu i da se dalekovod nalazi pred njihovim očima.

Posle nekoliko godina napravio sam složeniji eksperiment. Snimio sam jednu scenu; u njoj su igrali Hohlova (Хохлова) i Oboljenski (Оболенский). Oni su bili ovako snimljeni: Hohlova je u Moskvi, ide Petrovkom pored prodavnica Mostorga, a Oboljenski ide obalom reke Moskve (ta dva mesta međusobno su udaljena oko tri vrste). Ugladaju se, nasmeju i pođu jedno drugom u susret. Susret smo snimali na Prečistenskom bulevaru, koji se nalazi na trećem kraju grada. Rukuju se ispred Gogoljevog spomenika i nekud gledaju. Ovde se montira parče iz američkog filma *Bela kuća u Vašingtonu* (*The White House in Washington*). Sledeći kadar — oni su na Prečistenskom bulevaru: odluče da idu, odlaze i penju se velikim stepenicama crkve Hrista Spasitelja. Snimamo ih, montiramo i ispada da se penju stepenicama Bele kuće u Vašingtonu. Prikazali smo taj film, to parče, i svima je izgledalo jasno da se Mostorg nalazi na obali reke Moskve, da je između Mostorga i reke Moskve Prečistenski bulevar, gde se nalazi spomenik Gogolju, a da je naspram spomenika vašingtonska Bela kuća. Pri tom nije upotrebljen nikakav trik, nikakva dvostruka ekspozicija. Učinak je bio postignut isključivo organizacijom materijala, metodom njegove filmske obrade. Ta scena je dokazala neverovatnu snagu montaže, koja se odista pokazala toliko moćnom da je mogla da iz korena izmeni materijal. Iz te scene je postajalo jasno da je osnovna snaga filma u montaži, jer montažom može i da se razruši, i da se izgradi, i da se konačno preradi materijal.

Idemo dalje: za vreme snimanja te scene nedostajalo nam je jedno montažno parče — rukovanje Hohlove i Oboljenskog, koji su u tom trenutku bili odsutni. Uzeli smo kaput Oboljenskoga i kaput Hohlove — i snimili smo, ispred Gogoljevog spomenika, dve tuđe ruke gde se rukuju. Umontirali smo te ruke, i kako su pre toga Hohlova i Oboljenski već bili prikazani, zamena je ostala potpuno neprimećena.

To me je navelo na misao o drugom eksperimentu. U prvom smo izgradili proizvoljan prostor na zemlji; na

jednoj liniji zbivanja izgradili smo proizvoljan dekor. U drugom eksperimentu ostavili smo istu pozadinu i istu liniju kretanja čoveka, ali smo iskombinovali same ljude. Snimio sam devojkicu koja sedi pred ogledalom, šminka oči i obrve, stavlja ruž na usne, obuva cipele.

Služeći se jedino montažom, prikazali smo devojkicu koja u prirodi, u stvarnosti, ne postoji, jer smo snimili usne jedne žene, noge druge, leđa treće i oči četvrte žene. Polepili smo montažnu parčad, dovodeći je u određenu međusobnu vezu, i dobili sasvim novog čoveka uz pomoć sasvim realnog materijala. Ovaj primer takođe pokazuje da je sva snaga filmskog delovanja u montaži. Samim materijalom nikada ne bi mogle da se postignu takve neobične, reklo bi se neverovatne stvari. To nije moguće ni u jednoj drugoj umetnosti osim u filmu, pri čemu se to ne postiže trikom, već jedino organizacijom materijala, jedino njegovim dovođenjem u ovakav ili onakav poredak. Uzmimo jednostavniji primer: čovek stoji kraj vrata — to snimamo opštim planom — zatim pređemo na krupni plan i njime snimimo glavu drugog čoveka. Na taj način možete da na figuru Nate Vačnadze (Нато Ваचनाдзе) prilepate lice Hohlove, pri čemu opet neće biti u pitanju trik, nego montaža; to jest organizacija materijala, ne tehnički trik.

Kada smo postigli ovakve stvarne rezultate, kada smo već osetili izvesnu snagu, preduzeli smo još dve stvari. Još od ranije se u nas vodio spor oko toga da li od montaže zavisi šta u određenom psihičkom stanju glumac proživljava. Govorili su da se montažom to ne može preinčiti. Sporili smo se sa jednim značajnim filmskim glumcem, kome smo govorili: zamislite ovakvu scenu — čovek dugo čami u tamnici i izgledneo je, jer mu ne daju da jede; donose mu tanjir supe, on se neobično raduje toj supi i halapljivo je srče.

Druga scena: čovek je u tamnici, daju mu da jede, dobro ga hrane, sasvim je sit i presit, ali tuguje za slobodom, za pticama, za suncem, za kućicama, za oblacima, otvaraju mu vrata i izvode ga na ulicu, i on vidi i ptičice, i oblake, i sunašce, i kućice, i raduje se tome. Onda smo zapitali toga glumca: da li će lice čoveka koji reaguje na supu i lice čoveka koji reaguje na sunce, u filmu biti jednako ili neće? Glumac se pobunio: svakome je jasno, odgovorio je, da će reakcija na supu i reakcija na slobodu biti sasvim različite.

Tada smo snimili ta dva parčeta i — ma kako da sam ih premeštao i ma koliko da smo ih posmatrali — niko nikakve razlike na licu toga glumca nije uočavao, mada je njegova gluma bila apsolutno različita. Kod pravilne montaže, čak i ako se koristi glumčeva igra usmerena na nešto sasvim drugo, ona će, ipak, u gledaočevim očima izgledati onako kako je to potrebno montažeru, jer i sam gledalac dograđuje montažno parče i vidi ono što mu se sugeriše montažom.

Video sam, čini mi se u filmu Razumnoga (Разумный), ovakvu scenu: stan nekoga sveštenika i u njemu na zidu fotografija Nikole II; grad zauzimaju crveni; uplašeni sveštenik okreće fotografiju, a na njenoj drugoj strani — lik nasmejanog Lenjina. Ta mi je fotografija bila poznata i na njoj se Lenjin nije smejao, ali je u filmu to mesto toliko bilo smešno i publika ga je tako veselo primala da sam i sâm, nekoliko puta proveravajući fotografiju, video kako se Lenjin smeje. Posebno sam se za to zainteresovao, uzeo sam fotografiju koju su snimali i video da je izraz lica na fotografiji ozbiljan. Montaža je bila tako urađena da smo i nehotice ozbiljno lice ispunili onim izrazom koji je odgovarao situaciji, to jest montaža je izmenila rad glumca. Prema tome, montaža je imala kolosalan uticaj na obradu materijala. Pokazalo se da je montažom moguće menjati u ovom ili onom pravcu glumčevu igru, njegovo kretanje.

Kada smo počeli da pravimo filmove zasnovane na montaži, počeli su da nas napadaju: »Zaboga, pa vi ste potpuno poludeli futuristi, prikazujete filmove sastavljene od najsitnijih parčića, pred očima gledalaca nastaje neverovatna zbrka — parčići skakuću jedan za drugim toliko brzo da je nemoguće da se čovek snađe u onome što se zbiva na ekranu«. Uzeli smo u obzir i stali da razmišljamo — na koji je način moguće kombinovati montažnu parčad, a da ne bude tih skokova i udara. Na primer: na montažnom parčetu je voz koji se kreće, i to sa desne ka levoj strani ekrana, i u poslednjem kvadratu zauzima neki položaj u levom uglu platna; u prvom kvadratu sledećeg montažnog parčeta novi predmet zauzima neki položaj u desnom uglu ekrana; ako polepate ova dva montažna parčeta, prebacivanje pogleda sa jedne strane ekrana na drugu izazvaće utisak skoka, izazvaće nervnu razdraženost koja će uznemiriti gledaoca, omešće mu utisak lakog prelaza.

Prema tome, pravac kretanja u poslednjem kvadratu prethodnog montažnog parčeta i u prvom kvadratu slede-

ćeg treba da je isti; ako pravci nisu isti, obavezno će doći do skoka.

Ako snimate okrugao predmet, a montirate ga sa četvrtastim, o tome takođe treba voditi računa; ako snimate veliko lice, a montirate ga sa nešto malo manjim, i o tome treba voditi računa; i onda neće biti nikakvih udara i skokova. Ako se o tome ne bude vodilo računa, pred očima će se pojaviti razdražujući darmar.

[...]

(1929)

Vsevolod Pudovkin

FILMSKI REDITELJ I FILMSKI MATERIJAL

Filmski metod

U početku je materijal sa kojim su radili pozorišni i filmski reditelji bio istovetan: jedni isti glumci koji na isti način kao i u pozorištu igraju scene, samo što su ovde kraće i u većini slučajeva nisu praćene rečima. Sama struktura glumačkog rada ni po čemu se nije razlikovala od pozorišnog. Jedino je bilo pitanje kako najjasnije zameniti reč gestom. Bio je to period kada su film s pravom nazivali surogatom pozorišta. Ali sa pojavom pojma montaže se stvar suštinski izmenila. Ispostavilo se da u filmskoj umetnosti pravi materijal uopšte nisu one realne scene na koje se mogao usmeriti objektiv kamere. Pozorišni reditelj uvek ima posla sa realnim, istinskim procesima. Oni su njegov materijal. Delo koje on konačno stvori i inscenira — a to je scena koja je postavljena i igra se u pozorištu — takođe je realan i istinski proces koji se odvija u uslovima realnog vremena i prostora. Ako se pozorišni glumac nalazi na jednom kraju scene, on ne može da se nađe na drugom pre nego što napravi potrebnu količinu koraka, i ovaj prelazak je neizbežnost uslovljena zakonima realnog prostora i vremena, sa kojima pozorišni reditelj uvek ima posla i koje nije ovlašćen da prekorači. U stvari, prilikom rada sa realnim procesima uvek je neizbežan čitav niz prelaza koji međusobno povezuju udarne momente radnje. Kada pak pređemo na filmskog reditelja, ispada da su njegov pravi materijal samo oni parčići filma na kojima su sa raznih tačaka gledišta snimljeni pojedini momenti neke pojave. Jedino iz ovih parčića se stvara ekranska slika koja predstavlja filmski izraz snimane

pojave. Znači, materijal filmskog reditelja uopšte nisu realni procesi koji se odvijaju u realnom vremenu i prostoru, već su to oni parčići filma na kojima je taj proces snimljen. Ova filmska traka se nalazi u potpunoj vlasti reditelja koji se bavi njenom montažom. Stvarajući ekransku sliku neke pojave, on može da uništi sve prelazne momente i samim tim da maksimalno koncentriše radnju u vremenu, do onog stepena koji on želi. Ovaj postupak koncentracije u vremenu, postupak koncentracije radnje pomoću udaljavanja nepotrebnih prelaznih momenata, nalazimo u uprošćenom obliku i u pozorištu. On se ispoljava u podeli komada na činove. Kada između prvog i drugog čina prolazi nekoliko godina, to je u suštini isti taj postupak koncentracije radnje u vremenu. Ovaj postupak je na filmu ne samo doveden do maksimuma, već predstavlja samu suštinu filmskog izražavanja. Ali iako ima mogućnost da približi u vremenu dva susedna čina, pozorišni reditelj ne može da isto to učini sa pojedinim pojavama ili scenama. Filmski reditelj koncentriše u vremenu ne samo pojedine scene, već čak i kretanje jednog čoveka. U suštini, ono što smo nazivali filmskim trikom samo je karakterističan postupak filmskog izražavanja. Da bi se na ekranu prikazao pad čoveka sa šestog sprata, snimanje se može obaviti na sledeći način: najpre se snima čovek kako pada kroz prozor u mrežu, ali tako da se mreža ne vidi na ekranu, a zatim se snima pad istog tog čoveka sa jednog sprata. Oba parčeta snimljena su na jedno daće prilikom prikazivanja potreban utisak. Katastrofalni pad nije postojao u stvarnosti, on se pojavio samo na ekranu i bio je stvoren od dva parčeta snimljene filmske trake splepljenih zajedno. Iz procesa realnog, pravog pada čoveka sa ogromne visine uzimaju se samo dva momenta: početak pada i njegov kraj. Prelazni pad je uništen, i to se ne može nazvati trikom — to je filmski način izražavanja, potpuno sličan onom udaljavanju sa scene pet prelaznih godina koje odvajaju prvi čin od drugog. Između onoga što se zbiva u stvarnosti i ekranskog prikazivanja postoji suštinska razlika; ona i određuje film kao umetnost. Kamera kojom upravlja reditelj prima na sebe obavezu da izbacuje suvišno, da tako vodi gledaočevu pažnju da on gleda samo ono što je važno, samo ono što je karakteristično. Kada se snimala gomila, kamera se, obuhvativši njenu masu u opštem planu, bacala u gužvu, hvatajući karakteristične detalje. Ovi detalji nisu slučajni, oni su odabrani, i to tako odabrani da iz njihovog zbira, kao zbira pojedinih elemenata, bude sastavljena opšta slika po-

jave. Pretpostavimo da je za neku snimanu gomilu karakterističan njen sastav: napred idu crvenoarmejci, iza njih radnici, iza radnika pioniri. Ako bi snimatelj zamislio da pokaže gledaocu sastav ove procesije tako što bi prosto postavio kameru na stalno mesto i puštao pred objektivom gomilu da se neprekidno kreće od početka do kraja, on bi naterao gledaoca da utroši na posmatranje isto onoliko vremena koliko bi bilo potrebno da čitava gomila prođe pokraj njega. Snimivši na takav način procesiju, on bi naterao gledaoca da se sam snalazi u onoj masi detalja koji bi prošli pokraj njega zajedno sa manifestacijom. Korišćenjem čisto filmskog postupka mogu se snimiti zasebno tri kratka parčeta: crvenoarmejci, radnici i pioniri. Ako zatim ova tri parčeta kombinujemo sa snimljenom opštom slikom gomile, dobićemo sliku procesije, i u toj slici ništa neće biti izgubljeno. Gledalac će moći da oceni i veličinu gomile i njen sastav; jedino će trajanje primanja utisaka od strane gledaoca biti drukčije.

Filmsko vreme i prostor

Pomoću filmske kamere koja se premešta po volji reditelja stvara se posle lepljenja snimljene parčadi (montaže) novo filmsko vreme. To nije ono realno vreme koje je u stvarnosti bilo potrebno za pojavu što se odvijala pred kamerom; to je novo ekransko vreme koje je uslovljeno jedino brzinom posmatranja, jedino količinom i dužinom trajanja pojedinih elemenata izabranih radi ekranskog prikazivanja snimanog procesa. Svaka pojava odvija se ne samo u vremenu, već i u prostoru. Vreme na ekranu bilo je različito od realnog, bilo je povezano samo sa dužinom pojedinih parčića snimljenog filma, koje je kombinovao reditelj. Kao i vreme, ekranski prostor je povezan sa osnovnim postupkom koji primenjuje filmski stvaralac — sa montažom. Lepeći parčiće, filmski stvaralac oblikuje novi, ekranski prostor. Pojedine elemente koje je, možda, snimio na traku na raznim mestima realnog, pravog prostora on sjedinjuje, zgušnjava ih u ekransko vreme. Usled već pomenute mogućnosti uništavanja prelaznih momenata, koja postoji u celokupnom radu na filmu, ekranski prostor je sliven od elemenata realnosti koje je istrгла kamera. Setimo se primera pada čoveka sa šestog sprata. Ono što je u stvarnosti pad u mrežu sa tri metra visine i pad sa klupe sa metar i po visine na ekranu je ispalo kao let od preko dvadeset metara. Kulješov je 1920. godine

snimio radi eksperimenta ovakvu scenu. 1. Mladić ide sleva nadesno. 2. Žena ide zdesna nalevo. 3. Susreću se i rukuju. Mladić pokazuje rukom. 4. Pokazana je velika bela zgrada sa širokim stepeništem. 5. Mladić i žena se penju širokim stepeništem.

Pojedini snimljeni parčići bili su slepljeni navedenim redom i pokazani na ekranu. Gledaoci su potpuno jasno shvatili ovako spojene parčiće kao celovitu radnju: susret dvoje mladih, poziv da se uđe u kuću u blizini i ulazak u tu kuću. Međutim, parčići su bili snimljeni na sledeći način: mladić je bio snimljen pored zgrade robne kuće, dama blizu spomenika Gogolju, bela kuća bila je uzeta iz američkog filma (predsednički dom u Vašingtonu), a penjanje uz stepenište bilo je snimljeno pored hrama Hrista Spasitelja. Šta se dogodilo? Gledalac je sve shvatio kao celinu, dok je snimanje obavljeno na raznim mestima. Parčići prostora koji su bili istrgnuti snimanjem ispali su na ekranu koncentrisani. Pojavilo se ono što je Kulješov nazvao »novosazdanom zemljinom površinom«. U procesu lepljenja stvoren je novi filmski prostor koji nije postojao u stvarnosti. Zgrade odvojene hiljadama kilometara ispale su zbližene u prostoru koji je iznosio nekoliko desetina koraka.

Filmski materijal

Znači, ustanovili smo osnovnu razliku između rada pozorišnog i filmskog reditelja. Pozorišni reditelj radi sa realnom stvarnošću, koju on može deformisati samo ostajući sve vreme u granicama zakona stvarnog, realnog prostora i vremena. Filmski reditelj ima kao svoj materijal filmsku traku. Materijal od kojega on stvara svoja dela nisu živi ljudi, nije pravi pejzaž, nije realna stvarna dekoracija, već su to samo njihove slike snimljene na pojedinim parčićima trake koje on može skraćivati, menjati i međusobno povezivati na bilo koji način. Na ovim parčićima fiksirani su elementi realnosti; kombinujući ih na bilo koji način koji je pronašao, skraćujući ih i produžavajući po svojoj želji, on stvara svoj »ekranski« prostor i svoje »ekransko« vreme. On ne deformiše realnost, već se koristi njom radi stvaranja nove realnosti, a najkarakterističnije i najvažnije u ovom radu je to što zakoni prostora i vremena, koji su u stvarnosti neizbežni i nesavladivi, u filmskom radu postaju elastični i poslušni. Film skuplja elemente stvarnosti da bi od njih stvorio novu stvarnost koja pripada samo njemu, a zakoni prostora i

vremena, koji su nesavladivi kada radite sa živim ljudima, dekoracijom i scenskim prostorom, na filmu su sasvim drukčiji. Ekransko vreme i prostor koje stvara filmski umetnik potpuno su mu potčinjeni. Osnovni postupak filmskog izražavanja — stvaranje celovite slike od pojedinih parčića, elemenata, kada se može odbacivati sve suvišno, ostavljajući samo najsnažnije i najvažnije — krije u sebi izuzetne mogućnosti. Svakome je poznato da što bliže priđemo onome što posmatramo, što manje materijala istovremeno padne u naše vidno polje, što više približavamo ispitujući pogled — tim više detalja zapažamo i naše posmatranje postaje još isprekidanije. Mi više ne obuhvatamo objekat u celini, mi redom biramo svojim pogledom detalje i sada već od njih, asocirajući, dobijamo utisak o celini, ali beskrajno izrazitiji, dublji i izoštriji nego kada bismo posmatrali objekat izdaleka, obuhvatajući opštim pogledom celinu i ne videći, neizbežno, detalje. Ako zaželimo da nešto posmatramo, uvek ćemo biti u stanju da počnemo od opštih kontura i zatim, produbljujući svoje izučavanje do krajnjih granica, da ga obogaćujemo sve većom i većom količinom detalja. Snaga filma je upravo u tome što mu je karakteristična osobina da može reljefno i izrazito da pokazuje detalje. Snaga filmskog izražavanja leži u njegovoj stalnoj težnji da produbi, da prodre svojim objektivom-posmatračem što je moguće dublje prema središtu svake pojave. Filmska kamera kao da se neprekidno i napregnuto probija u sam centar života, trudi se da se uvuče tamo kuda nikada ne dospeva prosečni posmatrač koji svet oko sebe površno obuhvata letimičnim pogledom. Filmska kamera ide dublje, ide bliže prema svemu što se samo može videti i, naravno, snimiti na traci. Kada prilazimo nekoj realnoj pojavi, mi moramo utrošiti izvestan napor i vreme da bismo od opšteg prešli na pojedinačno, da bismo produbili svoje posmatranje do one granice kada počinjemo da primećujemo i percipiramo detalj. Film u procesu montaže odbacuje, uništava ovaj napor. Filmski gledalac je idealni, najpronijljiviji posmatrač, a takvim ga čini reditelj. U pronađenom duboko skrivenom detalju nalazi se momenat otkrića, stvaralački momenat koji karakteriše rad umetnika, jedini momenat koji daje izuzetnu cenu pokazivanju stvari. Pokazati stvar onako kao što je svako vidi znači ne uraditi ništa. Ne treba nam materijal koji dobijamo od prvog letimičnog pogleda što obuhvata samo opšte i površinsko, već nam treba materijal koji ćemo dobiti od napregnutog, ispitivačkog pogleda što može i želi da vidi dublje. Zato su se najsnažniji umetnici,

filmski radnici koji najjače osećaju film, udubljavali u detalje, zato oni odbacuju opštu konturu svake pojave, zato oni odbacuju prelazne momente koji su neizbežan atribut svakog naturalizma. Kada pozorišni reditelj radi sa svojim materijalom, on nije u stanju da izvede iz gledaočevog vidnog polja onaj ton, onu masu opštih neizbežnih kontura u koje su zatočeni izraziti momenti i detalji. On može jedino da podvuče ono što je potrebno, a gledalac mora da se sam usredsređuje na podvučeno. Filmski umetnik, naoružan kamerom, beskrajno je jači. Gledaočeva pažnja potpuno se nalazi u njegovim rukama. Objektiv kamere je gledaočevo oko. Ono gleda i vidi samo ono što želi da pokaže reditelj ili, tačnije, ono što reditelj vidi u datoj pojavi.

Analiza

Kada nestane opšta šablonska kontura i na ekranu se otkrije duboko skriveni detalj, tada filmsko izražavanje postiže krajnju granicu spoljašnje izražajnosti. Film oslobađa gledaoca od suvišnog rada koji se sastoji u odbacivanju nepotrebnog iz polja njegove pažnje, pokazujući mu detalj bez okvira; uništavajući rasejanu pažnju, on štedi gledaočevu snagu i samim tim postiže maksimalnu izoštrečnost utiska. Setimo se nekih momenata iz viđenih filmova u kojima su izuzetno daroviti reditelji postigli efekat maksimalne izražajnosti. Uzmimo, na primer, epizodu suđenja iz Grifitove *Netrpeljivosti*. U filmu postoji scena u kojoj žena sluša izricanje smrtne kazne mužu koji nije kriv za zločin. Reditelj je pokazao ženino lice: bojažljiv, drhtavi osmeh kroz suze, i odjednom za trenutak gledalac vidi njene ruke, samo ruke koje grčevito štipaju kožu na tim istim rukama. To je jedan od najsnažnijih trenutaka filma. Mi ni za trenutak nismo videli celu ženu. Na ekranu su bili samo njeno lice i ruke, i možda zahvaljujući tome što je uspeo da iz čitave mase realnog materijala uzme i pokaže samo dva najizrazitija detalja, reditelj je i postigao onu neobičnu impresivnu snagu koja je svojstvena ovom parčetu. Ovde se na primeru ponovo susrećemo sa oštrim izborom o kome smo ranije govorili — sa mogućnošću da se odbaci sve što je prelazno, sve što je nevažno, što igra samo ulogu veze i neizbežne realnosti, i da se ostave samo izrazite kulminacione tačke. Na ovoj mogućnosti se zasniva suština impresivne snage montaže, osnovnog postupka filmskog stvaralaštva. Veza i prelazno vreme ili međuprostor svojstveni su realnosti. U stvarnosti se oni mogu narušiti

samo različitim naprežanjem gledaočeve pažnje. Ja mogu da zaustavim svoj pogled na licu, da skliznem pogledom po telu i pažljivo se zagledam u ruke — tako bi uradio gledalac posmatrajući realnu ženu u stvarnoj situaciji. Film izbacuje klizanje pogleda. Na filmu gledalac ne troši suvišnu energiju. Uništavajući prelazne momente, reditelj poklanja gledaocu sačuvanu energiju, napaja ga njom, i lik stvoren od niza oštih detalja percipira se sa ekrana ubedljivije nego što bi to bilo u stvarnosti. Po tome rad filmskog reditelja uvek ima dvojak karakter. Pre nego što stvori ekransku sliku (lik), on za nju mora imati materijala; on ne može i ne sme, ako hoće da radi na filmski način, da snima realnost onako kako nju zamišlja stvarni, prosečni posmatrač. Da bi stvorio ekransku sliku, on mora odabrati one elemente od kojih će ona kasnije biti složena. Da bi ove elemente sakupio, on mora da ih nađe. I tako se susrećemo sa potrebom da se izvrši svojevrsna analiza svake realne pojave koju reditelj želi da iskoristi za snimanje. Svaka pojava mora da prođe kroz izvestan proces sličan onome koji se u matematici zove »diferenciranje« — razbijanje na delove, na elemente. Ovde se tehnika posmatranja sjedinjuje sa stvaralačkim momentom izbora potrebnih karakterističnih elemenata za buduće delo. Da bi stvorio svoju ženu na sudu, Grifit je, verovatno, zamišljao, a možda i video desetine očajnih žena, i nije video samo njihove ruke i glave, već je izabrao osmeh kroz suze i ruke, stvorivši od njih nezaboravnu filmsku sliku. Uzmimo drugi primer. U filmu *Oklopnjača Potemkin*, koji je sjajan po svojim filmskim svojstvima, reditelj Ejzenštejn je snimao pokolj gomile na odeskom stepeništu. Bežanje naroda niz stepenište dato je vrlo škrto i ne ostavlja tako snažan utisak, a kolica sa majušnim detetom koja su se otrgla od ubijene majke i kotrljaju se naniže doživljavaju se kao vrhunac tragične napetosti, kao impresivni udar. Ova kolica su detalj, isto onako kao i dečak sa razbijenom glavom. Gomila analitički rastavljena na delove otvorila je široko polje stvaralačkom izboru reditelja, a tačno pronađeni detalji u montaži daju epizode izuzetne impresivne snage. Još jedan jednostavniji primer, ali vrlo karakterističan za rad na filmu. Kako, na primer, prikazati automobilsku nesreću? Čovek je dospeo pod automobil. Realni materijal je veoma složen i bogat. Tu spadaju i ulica, i automobil u pokretu, i čovek koji prelazi ulicu, zatim automobil koji naleće na čoveka, uplašeni šofer, kočnice, čovek koji je dospeo pod točkove, automobil koji nastavlja kretanje po inerciji i, najzad, leš. U stvarnosti sve se

događa po neprekidnom redosledu. Šta je napravio od ovog materijala jedan američki reditelj u filmu *Maestrov sin (Daddy)*? Na ekranu su pokazani sledeći parčići ovakvim redosledom: 1. Ulica sa automobilima u pokretu; čovek okrenut leđima kameri prelazi ulicu; prekriva ga automobil koji nailazi. 2. Vrlo kratko promiče uplašeno lice šofer a koji povlači kočnicu. 3. Isto tako kratko lice žrtve iz čijih otvorenih usta izleće krik. 4. Snimljene odozgo, sa šoferovog mesta, noge koje promaknu pored točka koji se vrti. 5. Zakočeni točkovi automobila klize. 6. Leš pored zaustavljenog automobila. Parčići su montirani u vrlo brzom, oštrom ritmu. Da bi stvorio nesreću na ekranu, reditelj je bogatstvo pojave koja se u stvarnosti razvija neprekidno rastavio analitički na sastavne delove — elemente — i škrto odabrao među njima šest koji su mu bili potrebni. Pokazalo se da su oni ne samo dovoljni, već i da iscrpno prenose svu oštrinu prikazanog događaja. U radu matematičara posle razlaganja na elemente — »diferenciranja« — dolazi stapanje nađenih elemenata u celinu — takozvana »integracija«. U radu filmskog reditelja proces analize, razlaganja na elemente, takođe predstavlja samo početni, polazni momenat iza koga mora da sledi rad na stvaranju celine iz pronađenih delova. Naći elemente, naći detalje pojave — to znači samo izvesti pripremne radove. Od ovih delova se, na kraju krajeva, mora dobiti celovito delo. Kao što sam već rekao, realnu automobilsku nesreću koja se događa u stvarnom životu posmatrač može rastaviti na desetine, možda čak i na stotine odvojenih momenata. Reditelj je pak uzeo od njih samo šest — on je izvršio izbor, a taj izbor je, naravno, unapred bio određen slikom nesreće, koja se ne događa u stvarnosti, već na platnu, i koja je, nesumnjivo, postojala u rediteljevoj glavi još pre njenog faktičkog pojavljivanja na ekranu.

(1926)

FILMSKI SCENARIO

Plastični materijal

Scenarist mora uvek imati na umu da svaka rečenica koju napiše mora na kraju biti plastično izražena u nekom vidljivom obliku na ekranu i da, prema tome, nisu važne reči koje piše, već one *spolja izražene* plastične slike koje on tim rečima opisuje. Ove plastične slike ne nalaze se

baš tako lako u stvarnosti. Pre svega, one moraju biti jasne i izražajne. Čovek upoznat sa književnim radom može vrlo dobro da zamisli šta je to izražajna reč i šta je to izražajan jezik; on zna da postoje precizne, izražajne reči i da postoje uverljive, izražajne konstrukcije sastavljene od reči — rečenice. On, takođe, zna da je razvučen, nejasan i prepun suvišnih reči jezik neiskusnog autora zapravo rezultat neznanja da se reč odabere i njome vlada. Sve što smo rekli o književnom radu možemo potpuno primeniti na rad scenarista; jedino što kod njega plastična slika dolazi umesto reči. Mi moramo umeti da pronađemo i koristimo plastični materijal (materijal spolja izražen): to jest, u bezbrojnoj količini materijala koji nam pružaju život i posmatranje života valja umeti pronaći i odabrati takve oblike i takva kretanja koji najjasnije i najubedljivije izražavaju *svu punoću* scenarističke zamisli.

Navešćemo nekoliko primera koji će nam to razjasniti.

U filmu *Napad na poštu u Virdžiniji (Tol'able David)* postoji epizoda u kojoj u radnju stupa novo lice — skitnica, odbegli robijaš. Ultraneгатivan tip. Zadatak scenarista je da dâ njegovu karakteristiku. Razmotrićemo kako je to učinjeno, opisujući niz uzastopnih parčica.

1. Skitnica — momak degenerativnog tipa, lica obraslog čekinjama, sprema se da uđe u kuću, ali se zaustavlja, obrativši na nešto pažnju.

2. Krupno lice skitnice koji gleda.

3. Pokazuje se ono što on vidi — to je sićušno maće koje spava na suncu.

4. Ponovo je pokazan skitnica — on podiže težak kamen, sa očiglednom namerom da njime uništi sićušno stvočenje, ali ga u tom trenutku slučajno gurne drug koji unosi stvari u kuću i to ga omete da izvrši svoju svirepu nameru.

U ovoj maloj epizodi nema ni jednog titla koji nešto objašnjava, a ona ipak ostavlja živ i jasan utisak. Zašto? Zato što je pravilno i uspešno odabran plastični materijal.

Maće koje spava je besprekoran izraz potpune bezbrižnosti i neškodljivosti, i zato težak kamen u rukama ogromnog čoveka odmah postaje simbol neumesne, besmislene svireposti. »Skitnica je zla životinja« — ovakav zaključak se neizbežno rađa u glavama gledaoca koji je video scenu. Cilj je postignut. Karakteristika je data, a njena apstraktna sadržina potpuno je izražena pomoću uspešno izabranog plastičnog materijala.

Uzmimo još jedan primer iz istog filma. Sadržina scene je sledeća: u porodici farmera dogodila se nesreća — sta-

riji sin osakaćen je udarcem kamena, otac umire od srčanog udara, a mlađi sin (momčić, junak filma) zna da je vinovnik svih nesreća skitnica koji je mučki napao brata. Nekoliko puta u toku filma dečak pokušava da se osveti nitkovu. Oruđe osvete je starinska puška. Kada su osakaćenog brata doneli kući i otupela od očajanja porodica se okupila oko postelje, dečak je sam, krišom, čas plaćući čas stiskajući zube, stavio metak u pušku. Iznenadna očeva smrt i molba majke, koja u očajanju obgrli sinu noge, zadržavaju njegov gnev. Dečak je ostao jedina nada porodice. Jednom se on ponovo krišom prikrada pušci i skida je sa zida, ali glas majke koja ga moli da joj kupi sapun primorava dečaka da brzo okači pušku i odjuri u dućan. Obratite pažnju kako je ovde majstorski iskorišćena ružna starinska puška. Ona kao da oličava želju za osvetom koja muči dečaka. Svaki put kada bi se ruka mašila prema oružju, gledalac zna šta se događa u junakovoj duši. Nisu potrebni ni natpisi ni objašnjenja. Setite se scene sa sapunom za majku koju smo maločas opisali. Okačiti pušku i otrčati u dućan — to znači zaboraviti na sebe zbog drugog. To je cela karakteristika, tu su i naivna neposrednost poludeteta i svest o dužnosti, koja počinje da se rađa.

Još jedan primer iz filma *Kožne rukavice* (*The Leather Pushers*). Tamo postoji ovakvo parče: čovek sedi za stolom, očekujući starog prijatelja, puši cigaretu, a pred njim se nalaze pepeljara i šolja nedopijenog čaja, prepunjeni neverovatnom količinom opušaka. Gledalac odmah može da zamisli koliko dugo čeka taj čovek i koliki je stepen njegovog uzbuđenja koje ga primorava da popuši maltene stotinak cigareta.

Iz navedenih primera postaje jasno šta se podrazumeva kada se kaže: izražajan, plastičan materijal. Ovde smo videli mače, skitnicu, kamen, pušku, opuške, i ni jedan od ovih predmeta ili ljudi nisu bili uvedeni slučajno, svaki je i dalje bio vizuelna slika kojoj nisu potrebna objašnjenja i ujedno imao postojano i jasno značenje.

Iz toga za scenarista proizilazi važno pravilo: radeći na svakom pojedinačnom parčetu, on mora pažljivo razmisliti i izabrati svaku vizuelnu sliku; mora pamtiti da za svaku misao, za svaki pojam mogu postojati desetine i stotine plastičnih izraza, ali među njima scenarist mora izabrati najjasnije i najizrazitije. Sa posebnom pažnjom valja se odnositi prema ulozi predmeta, stvari u filmu. Odnosi među ljudima većinom se razjašnjavaju razgovorom, rečima, a sa stvarima niko ne razgovara; zato je rad sa njima, izražen

u vidljivim radnjama, izuzetno zanimljiv za filmskog umetnika, kao što smo i videli iz navedenih primera. Pokušajte da zamislite gnev, radost, zbunjenost, žalost i tome slično, ali ne izražene rečima i gestovima koji ih prate, već izražene radnjama povezanim sa nekim predmetom — i videćete kakve će vam slike ispunjene plastičnom izražajnošću pasti na pamet. Rad na plastičnom materijalu je veoma važan za scenarista. U procesu rada on se uči da zamišlja napisano onako kako ono treba da se pojavi na ekranu, a ova veština je neophodna za pravilan i produktivan rad.

Moramo se truditi da svoju misao izražavamo vizuelnom slikom — jasnom i izrazitom. Ako je u pitanju karakteristika lica — treba ga postaviti u takve uslove da se ono nekom radnjom ili pokretom pokaže u pravoj svetlosti (setimo se skitnice i mačeta). Ako je u pitanju prikazivanje događaja — treba odabrati takve scene koje će najizrazitije vizuelno otkriti suštinu prikazanog događaja.

Način obrade materijala: montaža koja konstruiše

Filmska slika, pa prema tome i scenario, uvek su razbijeni na vrlo veliki broj zasebnih parčića (tačnije, konstruišu se od tih parčića). Ceo scenario razbijen je na delove; svaki deo razbijen je na epizode; svaka epizoda na scene i, na kraju, svaka scena se konstruiše od niza parčića snimljenih sa raznih tačaka gledišta. Pravi scenario na osnovu koga se može raditi mora neizostavno imati u vidu ovo glavno svojstvo filmske trake. Scenarist mora umeti da na hartiji piše onako kako će se to prikazivati na ekranu, tačno označavajući sadržinu svakog parčeta i njihov redosled. Konstruisanje scene od pojedinih parčića, epizoda od scena, delova od epizoda, i tako dalje, naziva se *montažom*. Montaža je jedno od značajnih oruđa za izazivanje utisaka kojim vlada filmski umetnik, pa prema tome i scenarist. Upoznaćemo se redom sa načinima montaže.

Montaža scene. Svakome ko je video nove filmove poznat je pojam krupnog plana. Na primer, naizmenično prikazivanje lica sabesednika za vreme dijaloga. Prikazivanje ruku i nogu preko celog ekrana — sve nam je to svima poznato. Ali da bismo umeli pravilno da koristimo krupne planove, moramo shvatiti njihov smisao, a njihov smisao je u ovome: krupni plan nasilno usmerava pažnju gledaoca na onaj detalj koji je u datom slučaju jedino

važan za radnju. Pretpostavimo da u sceni igraju tri čoveka. Ako se suština sastoji u *opštem* toku radnje (makar u tome da sva trojica podižu neki težak predmet), oni se snimaju istovremeno u takozvanom *opštem* planu. Ako pak jedan od njih prelazi na samostalnu radnju koja ima suštinski značaj za scenario (na primer, odvaja se od drugih i oprezno vadi iz džepa revolver), tada se kamera usmerava samo na njega. Njegova radnja snima se posebno. Sve što je rečeno važi ne samo za pojedine ljude, već i za pojedine delove čoveka ili predmeta. Pretpostavimo da snimaju čoveka koji, na izgled, mirno sluša sabesednika, ali istovremeno savlađuje bes. Taj čovek neprimetno lomi grčevito cigaretu stisnutu u ruci. Ova ruka će nezastavno biti na ekranu prikazana odvojeno, *krupno*, inače je gledalac neće primetiti i karakteristični detalj će propasti. Ranije je postojala (a i sada se susreće) predstava o *krupnom* planu kao »prekidanju« *opšteg* plana. Ne postoji nikakvo »prekidanje«. Postoji zakonomerna konstrukcija. Da bismo sebi objasnili suštinu konstruisane montaže scene, uzećemo sledeći primer. Zamislimo da smo posmatrači scene koja se odvija pred nama: čovek stoji pokraj kuće, okreće glavu na levu stranu; ispostavlja se da se kroz baštenska vrata oprezno provlači drugi čovek. Obadvojica se zaustavljaju, dosta udaljeni jedan od drugoga. Prvi vadi neki predmet i pokazuje ga drugome, kao da ga draži. Ovaj besno steže pesnice i baca se na prvoga. U tom trenutku kroz prozor trećeg sprata pomalja se žena i viče: »Milicija!« Protivnici se razbeže. Kako se ova scena može posmatrati?

1. Posmatrač gleda u prvog čoveka: ovaj je okrenuo glavu.

2. Kuda on to gleda? Posmatrač skreće pogled na istu stranu i vidi čoveka koji ulazi na vratanica. Čovek se zaustavlja.

3. Kako se prvi čovek odnosi prema njegovoj pojavi? Novo skretanje pogleda: prvi je izvadio predmet i draži njime drugoga.

4. Kako reaguje drugi? Opet skretanje pogleda. Ovaj je stisnuo pesnice i bacio se na protivnika.

5. Posmatrač se malo udaljio i gleda kako se oba protivnika tuku.

6. Krik odozgo. Posmatrač podiže glavu i vidi na prozoru ženu koja viče.

7. Posmatrač spušta pogled i vidi rezultat upozorenja — ljude koji beže.

Posmatrač je bio u blizini ovih ljudi i video je sve detalje, video je jasno, ali je morao da okreće glavu čas levo, čas desno, čas gore, zavisno od toga kuda su ga vukli interesovanje i redosled razvitka scene. Ako bi se nalazio daleko od mesta radnje i obuhvatao pogledom odjednom dvojicu ljudi i prozor trećeg sprata, dobio bi samo opšti utisak o sceni, nemajući mogućnosti da razmotri pojedinačno ni prvog čoveka, ni drugog, ni ženu. Sada smo se sasvim približili suštini montaže koja konstruiše. Njen cilj je da reljefno pokaže razvitak scene, uzmeravajući pažnju gledaoca čas na jedan čas na drugi pojedinačni momenat. Objektiv kamere zamenjuje pogled posmatrača, a okretanje kamere čas prema jednom čas prema drugom čoveku, čas na jedan čas na drugi detalj mora se pokoravati istoj potrebi kao i skretanje posmatračevog pogleda. Filmski umetnik, želeći da postigne najveću jasnoću, reljefnost i izrazitost, snima pojedine parčiće scene, pokazuje ih sjedinjene, usmerava pažnju gledaoca i primorava ga da gleda onako kako bi to radio sam pažljivi gledalac-posmatrač. Iz svega toga je jasno zašto montaža koja konstruiše može da ostavi čak i emocionalni utisak. Zamislite uzbuđenog posmatrača neke scene koja se brzo odvija. Njegov uzbuđeni pogled brzo se prebacuje s mesta na mesto. Ako ga budemo imitirali kamerom, dobićemo niz slika, parčića koji se brzo smenjuju, i stvorićemo *nemirnu montažu scene*. Suprotnost od toga biće dugački parčići koji se smenjuju pretapanjem, koji zahtevaju mirnu sporu montažu (tako se može, na primer, sa stanovišta pešaka koji korača, snimati stado koje se vuče putem).

Prema tome, ustanovili smo šta je suština montaže koja konstruiše scenu. Ona je konstruiše od pojedinih parčića, među kojima svaki usredsređuje pažnju gledaoca samo na suštinski momenat radnje. Redosled ovih parčića ne može biti bilo kakav, već mora odgovarati prirodnom prenošenju pažnje zamišljenog posmatrača (a gledalac je, na kraju krajeva, upravo to). U tom redosledu mora postojati svojevrsna logika, a nje će biti samo onda kada u svakom parčetu bude postojao impuls za prenošenje pažnje na drugu tačku. (Na primer: 1. čovek okreće glavu, gleda; 2. pokazuje se to što on vidi.)

Montaža epizoda. Za film je uopšte karakteristično dosledno usmeravanje pažnje gledaoca na razne momente razvoja radnje. To je njegov osnovni postupak. Videli smo da se pojedina scena, a ponekad čak i kretanje jednog čoveka, konstruišu na ekranu od pojedinih parčića. Filmska slika nije običan zbir zasebnih scena. Kao što se od par-

čica konstruiše scena prožeta nekom povezanom radnjom, tako se pojedine scene skupljaju u grupe, obrazujući završne epizode. Epizoda se konstruiše (montira) od scena. Pretpostavimo da nam je zadato da konstruišemo ovakvu epizodu: dva špijuna se probijaju s namerom da dignu u vazduh skladište baruta; uz put jedan od njih gubi pismo sa uputstvom za rad. Treće lice nalazi pismo, obaveštava stražu i stiže na vreme da uhapsi špijune i spase skladište. Ovde se scenarist najpre sukobljava sa istovremenošću nekoliko radnji na raznim mestima. Dok se špijuni probijaju prema skladištu, treće lice je našlo pismo i žuri da pozove stražu. Špijuni su skoro pred ciljem, straža je obaveštena i pojurila prema skladištu. Špijuni završavaju rad, straža stiže na vreme. Ako bismo nastavili sa ranijim upoređenjem kamere sa posmatračem, morali bismo ne samo da je okrećemo sa jedne strane u drugu, već i da je prenosimo s mesta na mesto. Posmatrač (kamera) čas prati špijuna na putu, čas snima užurbanost u karauli, čas pokazuje rad špijuna pored skladišta, i tako dalje. Ali prilikom spajanja pojedinih scena (u montaži) raniji zakon sukcesivnog redosleda i dalje je na snazi. Povezana epizoda dobiće se na ekranu jedino u slučaju ako se pažnja gledaoca bude pravilno prenosila sa scene na scenu. A ova pravilnost je uslovljena sledećim okolnostima: gledalac je video špijune, video je gubitak pisma i, najzad, čoveka koji je našao to pismo. Čovek s pismom je odjurio po pomoć. Kod gledaoca se pojavljuje neizbežna uznemirenost: da li će nalazač pisma uspeti da spreči nesreću? Scenarist istog trenutka odgovara, pokazujući špijune kako se približavaju skladištu; njegov odgovor zvuči kao upozorenje: »ostalo je malo vremena«. Uzbudenje gledaoca — »hoće li stići« — nastavlja se; scenarist pokazuje kako straža istrčava iz karaule. Vremena ima vrlo malo — pokazuje se početak rada špijuna. Prebacujući tako pažnju čas na spasioce čas na špijune, scenarist odgovara prirodnim impulsima interesovanja gledaoca i pravilno konstruiše (montira) epizodu. U psihologiji postoji zakon koji dokazuje da ako emocija rađa određene pokrete, onda je moguće izvođenjem tih pokreta izazvati emociju. Ako scenarist uspe da prenese uravnotežen ritam prebacivanja interesovanja uzbuđenog gledaoca, ako uspe da konstruiše momente narastanja interesovanja za to »šta se radi na drugom mestu?« i da na vreme prebaci gledaoca tamo kuda bi uzbuđeni gledalac želeo, onda će ovako stvorena montaža uspeti da zaista uzbudi gledaoca. Moramo shvatiti da je montaža, u suštini, nasilno svojevuljno upravljaja-

nje mislima i asocijacijama gledaoca. Ako je montaža prosto nesređeno spajanje raznih parčića, gledalac neće ništa shvatiti (neće percipirati); ako pak montaža bude usaglašena sa tačno odabranim tokom događaja ili kretanja misli, bilo uzbuđene bilo spokojne, ona će gledaoca uzbuđivati ili smirivati.

Montaža kao oruđe utiska: montaža koja upoređuje

U odeljku o montaži epizode već smo govorili o tome da montaža nije samo prost način spajanja pojedinih scena ili parčića, nego i postupak koji upravlja »psihičkim stanjem« gledaoca. Sada nam predstoji upoznavanje sa najvažnijim specijalnim načinima montaže, koji imaju za cilj delovanje na gledaočevo stanje.

Kontrast. Zamislite da pričate o teškom položaju čoveka koji gladije; priča će ostaviti još jači utisak ako tom prilikom spomenete besmisleni proždrljivost bogataša.

Odgovarajući način montaže upravo je zasnovan na ovom prostom kontrastnom upoređenju. Na ekranu se utisak kontrasta postiže još oštrije zahvaljujući tome što se sa epizodom proždrljivca može uporediti ne samo epizoda gladnog čoveka, nego se i pojedine scene ovih epizoda, pa čak i pojedini parčići scena mogu upoređivati, kao da primoravamo gledaoca da neprekidno upoređuje dve radnje, pojačavajući jednu drugom. Montaža po kontrastu je jedan od najjačih i ujedno najuobičajenijih šablonskih postupaka, pa se ne sme zloupotrebljavati.

Paralelizam. Postupak paralelizma blizak je kontrastu, ali je znatno širi. Njegovu suštinu možemo jasnije pokazati na primeru. U jednom od još nesnimljenih scenarija postoji ovakvo mesto: radnik, jedan od vođa štrajka, osuđen je na smrt; izvršenje kazne određeno je za pet časova ujutru. Epizoda je montirana ovako: fabrikant — gazda osuđenika — izlazi pijan iz restorana i gleda na sat: četiri časa. Pokazuju osuđenika na smrt — pripremaju ga za odlazak. Fabrikant zvoni na vratima, navijajući sat — pola pet. Ulicom prolaze crne kočije pod stražom. Sobarica koja otvara vrata — žena osuđenika — postaje žrtva iznenadnog besmislenog nasilja. Pijani fabrikant hrče na postelji, noga sa zavrnutom nogavicom, ruka opuštena dole, vidi se narukvica sa časovnikom, strelica se približava petom času. Radnika vešaju. Ovde se dve tematski nepovezane radnje povezuju i idu paralelno zahvaljujući časovniku koji pokazuje približavanje izvršenja kazne. Ovaj časovnik

na ruci tupe životinje kao da povezuje sve bliži tragični rasplet sa njegovim glavnim vinovnikom, koji stalno promiče kroz svest gledaoca. Postupak je nesumnjivo zanimljiv i može se razvijati veoma raznovrsno.

Upoređenje. U finalu Ejzenštejnovog *Štrajka (Стачка)* pokolj radnika prekida se momentima ubistva bika na klanici. Reklo bi se da scenarist hoće da kaže: kao što mesar udarcem malja obara bika, bili su hladnokrvno i svirepo postreljani radnici. Postupak je naročito interesantan zbog toga što putem montaže uvodi u gledaočevu svest čisto apstraktan pojam, ne koristeći natpise.

Istovremenost. U američkim filmovima se finale scenarija konstruiše na bazi istovremenog brzog razvoja dve radnje, pri čemu od toka jedne zavisi ishod druge. Na primer, u filmu *Netrpeljivost* finale savremenog dela filma konstruisan je ovako: radnik je osuđen na vešanje, već ga ispovedaju i vode prema vešalima, ali on može biti spašen ako njegova žena uspe da stigne automobilom guvernerov voz i dobije naredbu o pomilovanju. Ceo finale konstruisan je na neprekidnom prikazivanju čas sumanute jurnjave automobila koji sustiže voz, čas postepenog pripremanja izvršenja kazne i osuđenikovog lica. U poslednjem trenutku, kada su dželatove ruke već spremne da povuku poslednji potez, prističe pomilovanje. Cilj ovog postupka je da se gledalac dovede do maksimalnog uzbuđenja, stalno razmišljajući: »Hoće li stići? Hoće li stići?«

Postupak je čisto emocionalan i danas nam je već prilično dosadio, ali je van sumnje da je to najsnažniji postupak za finale od svih koji su dosad prikazani.

Lajtmotiv (podsećanje). Često je za scenarista zanimljivo da posebno podvuče osnovnu misao scenarija. Radi toga postoji postupak koji zovemo podsećanje. Njegovu suštinu možemo lako pokazati na primeru. U antireligioznom scenariju koji je želeo da na primeru pokaže svirepost i licemerje crkve u službi carizma nekoliko puta ponavlja se isto parče: lagano zvoni crkveno zvono i pojavljuje se natpis: »Zvonjava crkvenih zvona objavljuje svetu strpljenje i ljubav«. Parče se pojavljuje upravo u trenutku kada scenarist želi da istakne besmislenost strpljenja i licemernost propovedane ljubavi.

Sve ovo što smo rekli o montaži koja upoređuje ne iscrpljuje, naravno, celokupno bogatstvo ovog postupka. Za

nas je bilo važno samo da pokažemo kako montaža, pošto je na specifičan način svojstvena filmu, predstavlja u rukama scenarista moćno oruđe za stvaranje utisaka. Njeno pažljivo proučavanje u filmovima, kada se poveže sa talentom, nesumnjivo će dovesti do otkrivanja novih mogućnosti, a u vezi s tim i do stvaranja novih formi.

(1926)

VREME U KRUPNOM PLANU

U toku rada na jednom od poslednjih filmova pala mi je na um misao da se fiksiranje gledaočeve pažnje na izdvojenom detalju može izvoditi ne samo u sferi prostornih konstrukcija, već i u sferi vremenskih konstrukcija. Odavno pronađena takozvana »cajtlupa« navela me je na praktično ostvarenje zamišljenog postupka.

Jednog leta tridesete godine bio sam u Moskvi na sednici u Palati rada. Nakon završetka sednice na ulici je padala jaka kiša, pa sam morao sačekati njen prestanak. Sedeo sam u sobi i kroz otvoren prozor posmatrao kako se o kamenu prozorsku ploču razbijaju veličanstveni snažni mlazevi vode, ravnomerni i nekako smireni. Uvis su odska-kale okrugle kapi, čas krupne koje su se prelivale i blistale čas sitne koje su nestajale u vazduhu. Kapi su se kretale, poskakujući i padajući raznovrsnim krivim putanjama u složenom ali jasnom ritmu. Voda je udarala o kamen, rasprskavala se kao prozirna drhtava lepeza, padala, a okrugle blistave kapi ponovo su poskakivale, presecajući se sa sitnom vodenom prašinom koja se razletala na sve strane.

Prekrasna kiša! Ne samo da sam je posmatrao, već sam potpuno osećao njenu svežinu, vlagu, njeno raskošno izobilje. Osećao sam se kao da sam zagnjuren u nju. Ona mi je lila na glavu, na ramena. Zemlja je, verovatno, prestala da je upija, prepuna vlage. Kao što to često biva leti, kiša je prestala da pada skoro iznenada, roneći svoje poslednje kapi već pod zracima sunca. Izišao sam iz zgrade i, prolazeći kroz baštu, zaustavio sam se da pogledam čoveka koji je kosio. Bio je go do pojasa. Mišići na leđima skraćivali su se, rastezali od ravnomernih zamaha. Mokra oštrica kose poletela bi naviše, dospevala pod sunčeve zrake i za trenutak bi blesnula kao oštar, zaslepljujući plamen. Prišao sam mu bliže. Kosa se zarivala u visoku vlažnu travu, a podrezana trava padala je na zemlju neopisivim gipkim kretnjama. Svetlucave kapi vode treperile su na

krajevima oštirih savijenih listova, kotrljale se i padale. Čovek je kosio, a ja sam stajao i posmatrao. I opet me je obuzelo neobično uzbudljivo osećanje raskoši ovog prizora. Nikada nisam video tako divnu mokru travu! Nikada nisam video kako se kotrljaju kapljice po žlebovima njenih uzanih listova! Prvi put sam video kako padaju njene pokošene stabljike! I kao uvek, po svojoj stalnoj navici (to je verovatno poznato svim filmskim rediteljima), pokušao sam da zamislim sve to na ekranu.

Setio sam se desetak puta snimljene i u mnogim filmovima pokazane kosidbe, i snažno sam osetio siromaštvo tih loših fotografija u poređenju sa izvanrednom sadržajnošću i bogatstvom onoga što sam video. Valja samo zamisliti ravnog, sivog čoveka koji maše dugačkim štapom uvek malo ubrzano, zamisliti travu snimljenu odozgo, sličnu svojoj raščupanoj kudelji, pa da postane jasno koliko je sve to siromašno i primitivno. Sećam se Ejzenštejnovog filma *Staro i novo* (*Старое и новое*), koji je tehnički izvanredno napravljen, gde je prikazano takmičenje kosača, sa veoma složenom montažnom razradom. Ničega se ne sećam odatle, osim ljudi koji brzo razmahuju slabo raspoznatljivim kosama.

Kako obuhvatiti, kako preneti ono potpuno i duboko osećanje stvarnih procesa koje me je danas dva puta zapanjilo? Mučio sam se na putu do kuće, skrećući misli čas na jedno čas na drugo, shvatajući i odbacujući, probajući i razočaravajući se. I odjednom, najzad, otkriće! Shvatio sam da čovek koji promatra, proučava i upija u sebe menja u svojoj percepciji stvarne prostorne i vremenske odnose: *on sebi približava udaljeno i zadržava brzo*. Ja mogu, ako se pažljivo zagledam u daleki predmet, da ga bolje vidim nego što bih video bliži. Tako se na filmu pojavio krupni plan, koji odbacuje *suvišno* i usredsređuje pažnju na ono što je *potrebno*. Isto tako se može postupiti i sa vremenom. Usredsređujući se na detalj nekog procesa, ja relativno usporavam brzinu tog detalja u svojoj percepciji. Setite se mnogobrojnih opisa svojih opažaja, koje su dali ljudi iznenada suočeni sa opasnošću koja im se brzo približavala. Zahuktali voz izgleda u poslednjem trenutku kao da je ukočen ili da se kreće veoma lagano. Svima je poznat izraz »minut koji je trajao satima«. Kada reditelj snima scenu, on menja položaj kamere, čas je približavajući čas je udaljujući od glumca, zavisno od toga na čemu želi da usredsredi pažnju gledaoca — na opštem kretanju ili na pojedinom licu. Na taj način on savlađuje prostorno ustrojstvo scene. Zašto da ne učini isto to i sa

vremenom? Zašto da ne istakne za trenutak neki detalj kretanja, usporivši ga na ekranu i učinivši ga naročito reljefnim i neviđeno jasnim? Zar kišu koja se razbijala o kamenu prozorsku ploču i travu koja je padala na zemlju nije zadržala moja pojačana pažnja? Zar nisam, zahvaljujući toj pojačanoj pažnji, video znatno više nego što sam obično video?

Pokušao sam da u mislima snimim i montiram košenje trave približno na ovaj način:

1. Stoji čovek go do pojasa. U rukama drži kosu. Pauza. Čovek zamahuje kosom. (Čitavo kretanje ide normalnom brzinom, to jest snimljeno je normalnom brzinom.)

2. Zamah kose se nastavlja. Čovekova leđa i ramena. Lagano se prelivaju, naprežući se, mišići. (Snimljeno »cajtlupom«, vrlo brzo, usled čega se na ekranu dobija veoma sporo kretanje.)

3. Oštrica kose se u kulminacionoj tački lagano okreće. Sunčev odsjaj blesne i gasi se. (Snimanje »cajtlupom«.)

4. Oštrica leti naniže. (Normalna brzina.)

5. Ceo čovek normalnom brzinom pravi otkose u travi. Jedan otkos. Drugi otkos. Zamah... I u trenutku kada je oštrica kose dodirnula travu...

6. ...podsečena trava se lagano (»cajtlupa«) njiše, pada, savijajući se i roneći blistave kapi.

7. Lagano se rastežu leđni mišići; čovek pravi zaokret ramenom.

8. Ponovo lagano pada trava.

9. Kosa se brzo odiže sa zemlje.

10. Čovek isto tako brzo zamahuje kosom. Kosi i zamahuje.

11. Normalnom brzinom kose ljudi, zamahujući istovremeno kosama.

13. U zatamnjenju se gubi čovek koji lagano podiže kosu.

Ovo je vrlo približna skica. Posle stvarnog snimanja ja sam montirao drukčije — mnogo složenije, radeći sa parčićima snimljenim vrlo različitom brzinom. Unutar pojedinih planova bile su nove, istančanije gradacije brzina. Kada sam snimljeno posmatrao na ekranu shvatio sam da je osnovna misao bila pravilna. Novi, svojevrstan ritam koji se dobijao kombinovanjem snimaka različite brzine davao je produbljeno, rekao bih izvanredno obogaćeno osećanje onoga što je prikazivano na ekranu. Slučajni gledaoci, koji nisu bili upoznati sa suštinom ovog postupka, priznavali su da su imali skoro fizički osećaj vlažnosti, težine i snage.

Pokušao sam da snimim i montiram isto tako i kišu. Snimio sam opšte i krupne planove različitim brzinama, »cajtlupom«. Spori udarci prvih teških kapi po prašini. One padaju rasprskavajući se u posebne tamne loptice. Pad kapi na površinu vode: brz udarac, odskaje prozirni stubić, lagano se smanjuje i razilazi u obliku isto tako laganih krugova. Povećanje brzine ide paralelno sa sve jačom kišom i širenjem plana. Veliki, širok obuhvat guste mreže koju pravi jaka kiša, i odjednom naglo krupni plan mlazeva koji se razbijaju o kamenu balustradu. Poskakuju blistave kapi; njihovo kretanje je izvanredno sporo: može se videti cela složena i neobična igra njihovih izukrštanih letova. Ponovo se ubrzava kretanje, ali kiša se već smanjuje. Poslednji idu planovi mokre trave pod suncem. Trava se lagano njiše na vetru, kapi se odvajaju i padaju naniže. Ovo kretanje, snimljeno velikom brzinom pomoću »cajtlupe«, prvi put mi je pokazalo da se može snimiti i pokazati *kretanje trave usled vetra*. U ranijim slikama video sam samo *suvu, histerično ustreptalu kudelj*.

Ja sam duboko uveren u potrebu i delotvornost novog postupka. Neobično je važno shvatiti duboko suštinu snimanja »cajtlupom« i ne koristiti ga kao trik, već kao mogućnost da se *svesno*, na potrebnim mestima, *u bilo kom stepenu* uspori ili ubrza kretanje. Mora se znati kako da se iskoriste sve moguće brzine, od najveće, koja na ekranu daje izvanrednu sporost kretanja, do najmanje, koja daje neverovatnu brzinu. Ponekad vrlo *malo usporenje običnog hodanja* nekog čoveka pridaje ovome *težinu i značaj* koji se *ne mogu odglumiti*. Pokušao sam da montiram eksploziju granate, lepeći je od parčića različite brzine. Lagani početak; vrlo brz uzlet; malo usporen rast; lagano se spušta zemlja, i odjednom na gledaoca vrlo brzo leti grumenje; za trenutak, naglo se smenjujući, let postaje lagan, težak i strašan; zatim, isto tako iznenada, grumenje ponovo leti brzo. Ispalo je veoma dobro.

Snimanje »cajtlupom« praktikuje se već odavno. Uzbudljiva osobenost usporenog kretanja na ekranu, mogućnost da se vide realno postojeće forme koje se ranije nisu mogle osetiti i videti — sve to toliko snažno deluje na gledaoca da su reditelji često umetali u filmove parčiće snimljene »cajtlupom«. (Uzgred budi rečeno, čar talentovano »uhvaćenog« pokreta na crtežu često zavisi od istog efekta »cajtlupe«, samo što ovde njenu ulogu igra slika-revo oko.) Ali svi reditelji koji su koristili usporeno kretanje nisu radili nešto što je po mom mišljenju najvažnije. Oni nisu uključivali usporeno kretanje u montažu — u

opšti ritmički tok filma. Ako je »cajtlupom« snimana konjska trka, ona je cela snimana na taj način i isto tako cela umetana u film, kao »uvodna« epizoda. Čuo sam da je Žan Epsten snimio »cajtlupom« ceo film (čini mi se *Pad kuće Aser*, prema pripoveci Poa), koristeći efekat usporenog kretanja da bi scenama dao mističnu nijansu. Ali ja ne govorim o tome. Ja govorim o različitom stepenu usporavanja brzine kretanja, uključenom u konstrukciju montažne fraze. Kratko parče snimljeno »cajtlupom« može se smestiti između dva dugačka normalna parčeta, usredsređujući za trenutak pažnju gledaoca na mesto koje je potrebno. »Cajtlupa« u montaži ne izobličuje stvarni proces. Ona ga prikazuje produbljeno i tačno, svesno rukovodeći gledaočevom pažnjom. To je uvek karakteristično za film. Pokušao sam da montiram udarac pesnicom o sto na sledeći način: pesnica brzo leti prema stolu i u trenutku kada ga dotiče, sledeće parče pokazuje čašu koja lagano odskaka, ljulja se i pada. Iz ovog spajanja brzog i sporog parčeta ispaao je skoro čujan težak udarac koji se izvanredno snažno osećao.

Dugotrajni procesi prikazani na ekranu nakon montaže parčića snimljenih različitom brzinom dobijaju svojvrstan ritam, neki poseban dah. Oni postaju živi, zato što im se dodaje puls ocenjivačke, selektivne i asimilirajuće misli. Oni ne klize kao pejzaž u prozoru vagona pred ravnodušnim pogledom putnika naviknutog na taj put. Oni se razvijaju i rastu kao priča talentovanog posmatrača koji je video stvari ili proces tako jasno kao niko pre njega. Uveren sam da se ovaj postupak može proširiti na snimanje čoveka — njegove mimike i gestova. Ja već znam iz iskustva kakav dragoceni materijal predstavlja ljudski osmeh snimljen »cajtlupom«. Izrezao sam iz takvog parčeta prekrasne pauze na kojima su se smejale samo oči, a usne još nisu počele da se osmehuju. »Kрупni plan vremena« ima ogromnu budućnost. Naročito u zvučnom filmu, gde je ritam, precizniji i složeniji usled spoja sa zvukom, naročito važan.

(1932)

Sergej Ejzenštejn

MONTAŽA ATRAKCIJA

1. Pozorišna linija Proletkulta

U dve reči. Pozorišni program Proletkulta ne predviđa »korišćenje vrednosti prošlih epoha« ili »pronalaženje novih oblika pozorišta«, već ukidanje same institucije pozorišta kao takvog i njegovo zamenjivanje stanicom za pokazivanje dostignućâ u podizanju *nivoa opremljenosti masa za svakidašnjicu*. Organizacija radionica i razrada naučnog sistema za podizanje ovog nivoa predstavljaju direktan zadatak naučnog odeljenja Proletkulta u sferi pozorišta.

Sve ostalo što se radi nalazi se pod znakom »zasad«; zadovoljava sporedne, a ne osnovne zadatke Proletkulta. Ovo »zasad« događa se u dva smera, oba pod zajedničkim znakom revolucionarne sadržine.

1. *Prikazivačko-pripovedačko pozorište* (statično, svakidašnje — predstavlja desno krilo): (to su) *Zore Proletkulta*, *Lena* i niz nedorađenih režija istog tipa; to je linija bivšeg Radničkog pozorišta (pri CK Proletkulta).

2. *Agitaciono-atrakciono* (dinamično i ekscentrično — predstavlja levo krilo) — to je linija koju smo ja i V. Arvatov (В. Арватов) predložili za rad Pokretne trupe moskovskog Proletkulta.

Ovaj pravac se u začetku, ali dosta određeno ocrtavao već u *Meksikancu* — zajedničkoj režiji autora ovog članka i V. S. Smišljajeva (В. С. СМЫШЛЯЕВ) (Prvi studio МНТ). Zatim dolazi do potpunog principijelnog razilaženja na sledećem zajedničkom radu (*Na obronku* od V. Pletnjova — В. Плетнёв), što je dovelo do rascepa i kasnijeg odvojenog rada koji predstavljaju *Kola mudrosti* i... *Ukročena goropad*, a da i ne pominjemo da je Smišljajev stvorio »teo-

riju strukture scenskog prizora« i da je prevideo sve što je vredelo u dostignućima *Meksikanca*.

Smatram da je ovo odstupanje bilo potrebno, budući da svi kritički prikazi *Kola mudrosti* pokušavaju da pronađu nešto zajedničko sa bilo kakvom režijom, ali zaboravljaju da pomenu *Meksikanca* (januar—mart 1921. godine), iako *Kola mudrosti* i čitava teorija atrakcije predstavljaju dalju razradu i logičan razvoj onoga što sam ja uneo u tu režiju.

3. *Kola mudrosti* (su) započeta u Peretru (i dovršena nakon spajanja obe trupe), kao prvi rad u oblasti *agita* na osnovu novog metoda ustrojstva predstave.

2. Montaža atrakcija

Upotrebljava se prvi put. Potrebno je objašnjenje.

Gledalac postaje osnovni materijal pozorišta; zadatak svakog utilitarnog pozorišta (agitacionog, reklamnog, zdravstveno-prosvetnog i tako dalje) jeste da obradi gledaoca u željenom smeru (raspoloženju). Oruđe obrade su svi sastavni delovi pozorišnog aparata (način na koji Ostužev priča ne vredi više od boje trikoa koji nosi primadona, udaranje u talambase vredi koliko i Romeov monolog, a cvrčak na ognjištu ništa manje od plotuna ispaljenog ispod sedišta u gledalištu), svedeni u svojoj raznorodnosti na jednu jedinicu — koja ozakonjuje njihovo prisustvo — na njihovu atraktivnost.

Atrakcija (sa stanovišta pozorišta) jeste svaki agresivni trenutak pozorišta, to jest, svaki njegov element koji gledaoca izlaže čulnom ili psihološkom delovanju, eksperimentalno proverenom i matematički sračunatom na određene emotivne potrese kod onoga koji percipira; sa svoje strane, ovi (potresi) u svojoj ukupnosti jedini uslovljavaju mogućnost percipiranja idejne strane onoga što se demonstrira — konačnog ideološkog zaključka. (Put do saznanja »kroz živu igru strasti« specifičan je za pozorište.)

Čulno i psihološki, naravno, ali onako kako neposrednu stvarnost shvata i barata ovim elementima, na primer, pozorište Ginjol: kopanje očiju, ili odsecanje ruku i nogu na sceni, ili sudelovanje lica na sceni preko telefona u košmarnom događaju udaljenom desetak kilometara, ili položaj pijanca koji oseća približavanje propasti, a čije molbe da mu se pomogne ljudi shvataju kao buncanje; u tom smislu, dakle, a ne u razvijanju psiholoških problema, gde atrakciju predstavlja već sama tema kao takva, koja postoji i deluje i *izvan* date radnje, pod uslovom da je dovoljno

aktuelna. (To je greška u koju upada većina agitacionih pozorišta, zadovoljavajući se u svojim režijskim postavkama atrakcijama samo ove vrste.)

Atrakciju u formalnom smislu ja uvodim kao samostalni i osnovni elemenat konstrukcije predstave — kao molekularnu (to jest, složenu) jedinicu *delotvornosti* pozorišta i *pozorišta uopšte*. Ovome u potpunosti odgovaraju Grosov (Grosz) »slikovni arsenal« ili Rodčenkovi (Родченко) elementi fotografske ilustracije.

»Složenu« — jer je teško razgraničiti gde se završava privlačnost plemenitosti junaka (psihološki momenat) i počinje momenat njegove lične dopadljivosti (to jest njegovo erotsko delovanje); lirski efekat niza Čaplinovih scena neodvojiv je od atraktivnosti specifične mehanike njegovih pokreta; isto je tako teško razgraničiti gde religiozna patetika ustupa mesto sadističkom zadovoljstvu za vreme scena mučenja svetaca u misterijama.

Atrakcija nema ničeg zajedničkog sa trikom. Trik (a vreme je da ovaj odveć zloupotrebljavani termin vratimo na mesto koje mu pripada) predstavlja završeno dostignuće u nekoj veštini (prvenstveno akrobatici), samo jednu vrstu atrakcije, odgovarajuće serviranu (ili, u cirkuskom žargonu — »prodanu«); u terminološkom značenju, budući da označava nešto apsolutno i *u sebi* završeno, trik je direktna suprotnost atrakciji, koja se bazira isključivo na relativnom — na reakciji gledaoca.

Ovaj pristup iz osnove menja mogućnosti koje postoje u principima konstrukcije »delujuće strukture« (predstava u celini): umesto statičkog »odraza« datog događaja koji je neophodan na osnovu teme i mogućnosti da se on reši jedino putem delovanja koja su logički skopčana sa takvim događajem, predlaže se novi postupak; to je slobodna montaža proizvoljno odabranih, samostalnih (a takođe i takvih koja deluju i van date kompozicije i sižejne scene) delovanja (atrakcija), ali tačno usmerenih na postizanje određenog konačnog tematskog efekta — montaža atrakcija.

Put koji potpuno oslobađa pozorište od ugnjetavanja dosad odlučujućeg, neizbežnog i jedino mogućeg »iluzornog prikazivanja« i »predstavljanja«, čineći to pomoću prelaska na montažu »realnih izveštačenosti«; istovremeno, taj put dozvoljava i uplitanje čitavih »prikazivačkih delova« u montažu, i povezanu sižejnu intrigu, ali ne više kao nešto što je samo sebi dovoljno i što određuje sve ostalo, već kao atrakciju sa snažnim delovanjem, svesno odabranu za postizanje datog cilja. Jedina osnovna delotvornost predstave su atrakcije i njihov sistem, a ne »otkrivanje piščeve zami-

sli«, »tačno tumačenje autora«, »istinито odražavanje epohe« i tome slično. Svaki izvežbani reditelj je po njuhu, intuitivno, već koristio atrakciju na ovaj ili onaj način, ali, naravno, ne u smislu montaže ili konstrukcije, već »u harmoničnoj kompoziciji« (odakle je potekao čak i sopstveni žargon — »efektan završetak predstave«, »bogat izlazak«, »dobra caka« i tome slično); međutim, bitno je to da je sve ovo bilo rađeno samo u okviru logičke verovatnoće (da ima »opravdanje« u dramskoj radnji), a što je najvažnije, rađeno je nesvesno i sa sasvim drugim ciljem (bilo kojim od nabrojanih »u početku«). Preostaje samo da se prilikom razrade sistema ustrojstva predstave glavna pažnja prenese na ono što tu pažnju zaslužuje, na šta se ranije gledalo kao na dopunu i ukras, a zapravo je bilo osnovni provodnik režijskih nenormalnih namera, i da se *ovaj postupak uvede kao metod režije* (u čemu se i sastojao rad Proletkultovih radionica od jeseni 1922. godine) — ne vezujući sebe pijetatom koji izvire iz svakodnevne logike i književne tradicije.

Rad na filmu, a naročito u mjuzikholu i cirkusu, jeste dobra škola za montažera, jer u suštini, napraviti dobru predstavu (sa formalnog stanovišta) — znači stvoriti čvrst mjuzikholsko-cirkuski program, polazeći od postavki dramskog dela koje je uzeto za osnovu (programa).

[...]

(1923)

IZJAVA

(u zajednici sa V. Pudovkinom i G. Aleksandrovim — Г. Александров)

Ostvaruju se zavetni snovi o zvučnom filmu.

Izumevši tehniku zvučnog filma, Amerikanci su započeli prvu etapu njegovog realnog i brzog nastanka.

U istom smeru intenzivno radi Nemačka.

Danas ceo svet govori o nemom filmu koji je progovorio.

Mi koji radimo u SSSR dobro shvatamo da sa našim tehničkim mogućnostima nećemo moći tako brzo da pristupimo praktičnom ostvarenju zvučnog filma. Istovremeno, smatramo da je vreme da kažemo svoju reč o nizu principijelnih postavki stvaralačkog karaktera, tim pre što,

prema informacijama koje stižu do nas, novo usavršavanje filma pokušavaju da iskoriste u nepravilnom smeru.

Nepravilno razumevanje mogućnosti novog tehničkog otkrića ne samo što može zakočiti razvoj i usavršavanje filma kao umetnosti, već preti i da uništi sva njegova savremena formalna dostignuća.

Savremeni film, koji operiše vizuelnim slikama, snažno deluje na čoveka i s pravom zauzima jedno od prvih mesta u nizu umetnosti.

Poznato je da je *montaža* osnovno i jedino sredstvo koje omogućava filmu takvu snagu delovanja.

Učvršćivanje montaže kao glavnog sredstva delovanja postalo je neosporan aksiom na kome se izgrađuje svetska filmska kultura.

Uspeh sovjetskih filmova na svetskom ekranu uslovljen je u znatnoj meri nizom onih načina montaže koje su oni prvi otkrili i ustalili.

1. Stoga su za dalji razvoj filma značajni samo oni momenti koji jačaju i proširuju montažne načine delovanja na gledaoca.

Ako svako novo otkriće razmotrimo sa ovog stanovišta, lako možemo otkriti ništavan značaj filma u boji i stereoskopskog filma u poređenju sa ogromnim značajem *zvuka*.

2. Zvuk je pronalazak koji predstavlja nož sa dve oštrice, i njegova najverovatnija upotreba kreneće linijom najmanjeg otpora, to jest linijom *zadovoljavanja radoznalosti*. U prvom redu linijom komercijalnog korišćenja najtraženije robe, to jest *filmova koji govore*. Takvih u kojima će zvuk biti zapisan naturalistički, tačno se podudarajući sa kretanjem na ekranu i stvarajući nekakvu »iluziju« ljudi koji govore, predmete koji zvuče i tako dalje.

Prvi period senzacija neće naškoditi razvoju nove umetnosti, ali je opasan drugi period koji će nastupiti zajedno sa uvenućem nevinosti i čistote prvog percipiranja novih fakturnih mogućnosti; umesto toga on će učvrstiti epohu automatskog korišćenja zvuka za »visoko kulturne drame« i ostale »fotografisane« predstave pozorišnog karaktera. Ovako upotrebljen zvuk uništavaće kulturu montaže.

Svako nalepljivanje zvuka na montažne parčiće povećaće njihovu inerciju i njihov samostalni značaj, što će, bezuslovno, ići nauštrb montaže, koja, pre svega, ne operiše parčićima, već upoređivanjem parčića.

3. Samo *kontrapunktsko korišćenje zvuka* u odnosu na vizuelno montažno parče pruža nove mogućnosti montažnog razvoja i usavršavanja.

Prvi eksperimentalni radovi sa zvukom moraju biti usmereni u pravcu njegovog oštrog nepodudaranja sa vizuelnim slikama.

I samo će ovakav »juriš« dati potreban osećaj koji će dovesti kasnije do stvaranja novog *orkestarskog kontrapunkta* vizuelnih i zvučnih slika.

4. Novo tehničko otkriće nije slučajni momenat u istoriji filma, već je za kulturnu filmsku avangardu organski izlaz iz čitavog niza ćorsokaka koji su izgledali bezizlazni.

Prvim ćorsokakom valja smatrati natpis i sve bespomoćne pokušaje da se on uključi u montažnu kompoziciju kao montažno parče (razbijanje natpisa na delove, povećanje ili smanjenje veličine slova i tako dalje).

Drugi ćorsokak predstavljaju parčići koji objašnjavaju (na primer, opšti planovi), koji čine da montažna kompozicija postane teška i usporavaju tempo.

Svakim danom postaju sve složeniji tematika i sižejni zadaci, a pokušaji njihovog rešavanja postupcima samo »vizuelne« montaže dovode ili do nerešivih zadataka ili zavode reditelja u oblast neobičnih montažnih konstrukcija koje izazivaju strah od nerazgovetnih besmislica i reakcionarne dekadencije.

Zvuk tretiran kao novi montažni elemenat (kao samostalni sabirak sa vizuelnom slikom) neizbežno će uneti nova sredstva ogromne snage u izražavanje i rešavanje najstroženijih zadataka što nas pritiskaju nemogućnosti njihovog savlađivanja putem nesavršenih metoda filma, koji operiše samo vizuelnim slikama.

5. *Kontrapunktski metod* konstrukcije zvučnog filma ne samo što neće oslabiti *internacionalnost* filma, već će dovesti njegov značaj do još neviđene snage i kulturne visine.

Sa ovakvim metodom konstrukcije filma neće doći do zatvaranja u nacionalna tržišta, kao što se to događa sa pozorišnim komadom i kao što će se događati sa »filmovanom« dramom, već će pružiti mogućnost da ideju utemeljenu u filmu još uverljivije pronesemo kroz ceo svet, čuvajući njenu svetsku rentabilnost.

ČETVRTA DIMENZIJA U FILMU

I

Tačno pre godinu dana, 19. avgusta 1928. godine, pre nego što sam pristupio montaži *Starog i novog* pisao sam u časopisu *Жизнь искусства* br. 34, u vezi sa gostovanjem japanskog pozorišta:

»...U kabukiju postoji jedinstveni, monistički osećaj pozorišnog »nadraživača«. Japanac ne gleda na svaki pozorišni eksperiment kao na nesamerljive jedinice raznih kategorija delovanja (na razne čulne organe), već kao na jedinstvenu jedinicu *pozorišta*.

Obraćajući se različitim čulnim organima, on (sa svakim pojedinačnim »parčetom«) računa na konačan *zbir* nadražaja mozga, ne brinući o tome *kojim* od puteva ide...« (*Жизнь искусства*, br. 34, 19. avgust 1928. godine.)

Pokazalo se da je ova karakteristika pozorišta kabuki bila proročanska.

Ovakav postupak ušao je u osnovu montaže *Starog i novoga*.

*
* *
*

Ortodokсна montaža je montaža po *dominantama*, to jest sastavljanje parčića po njihovom pretežnom (glavnom) obeležju. Montaža po tempu. Montaža po glavnom pravcu unutar kadra. Montaža po dužinama (trajanju) parčića i slično. Montaža po prednjem planu.

Dominirajuća obeležja dva parčeta koja stoje jedno pored drugoga postavljaju se u razne konfliktne odnose, usled čega se dobija neki od izražajnih efekata (mi ovde mislimo na *čisto montažni efekat*).

Ovaj uslov obuhvata sve stadijume intenzivnosti montažnog upoređenja — impulsa:

od potpune suprotstavljenosti dominanti, to jest oštro kontrastnog sklopa,

do jedva primetnog »prelivanja« iz parčeta u parče. (Znači, sve slučajeve konflikta i slučajeve njegovog odsustva.)

Što se tiče same dominante, na nju nikako ne možemo gledati kao na nešto samostalno, apsolutno i postojano. Raznim tehničkim postupcima obrade parčeta njegova dominantna može biti određena više ili manje, ali nikako apsolutno.

Karakteristika dominante je promenljiva i veoma relativna.

Otkrivanje njene karakteristike zavisi od istog tog sastavljanja parčića čiji je uslov sastavljanja ona sama.

Krug? Jednačina sa dve nepoznate?

Pas koji hvata sebe za rep?

Ne; jednostavno, to je tačna definicija onoga što jeste.

Zaista,

ako imamo čak i *sekvencu* montažnih parčića:

1) sêdi starac,

2) séda starica,

3) beli konj,

4) krov zatrpan snegom,

nama, ipak, još ni izdaleka nije poznato »radi« li ova sekvenca za »starost« ili za »belinu«.

I ova sekvenca može da traje vrlo dugo, sve dok se ne pojavi parče-oznaka, koje odjednom »krsti« *celu* sekvencu u ovo ili ono »obeležje«.

Zato se i preporučuje da se takav indikator stavi što je moguće bliže početku (u »pravovremenom« sklopu). Ponekad se to mora uraditi čak i... natpisom.

Ovi razlozi potpuno isključuju nedijalektičko postavljanje pitanja o jednoznačnosti kadra u sebi.

Kadar nikada neće postati slovo, a uvek će ostati višeznačni hijeroglif.

I čita se samo upoređivanjem, kao i hijeroglif, koji dobija specifična *značenja*, *smisao*, pa čak i *usmena izgovaranja* (ponekad dijametralno suprotna) jedino u *zavisnosti od povezivanja* izolovanog tumačenja hijeroglifa ili od malog znaka, indikatora tumačenja, postavljenog sa strane.

Za razliku od ortodoksne montaže po posebnim dominantama, *Staro i novo* je montirano na drugi način.

Na smenu »aristokratizmu« pojedinačne dominante došao je postupak »demokratske« ravnopravnosti svih nadraživača posmatranih sumarno, kao kompleks.

Stvar je u tome što dominantna (sa svim ogradama u pogledu njene relativnosti) ni izdaleka nije jedini nadraživač u nekom parčetu, iako je najjači. Na primer, seksualni nadražaj (*sex appeal*) koji dolazi od američke filmske junakinje-lepotice prate i drugi nadražaji: fakturni — od materijala njene haljine, svetlosni — od karaktera njene osvetljenosti, rasno-nacionalistički (pozitivni — »tip prave Amerikanke«, ili negativni — »kolonizatorica-porobljivačica« za crnački ili kineski auditorijum), socijalno-klasni i tako dalje

Jednom reči, *centralni nadraživač* (neka to bude, na primer, seksualni koji smo pomenuli) prati čitav kompleks drugostepenih.

To je sasvim u skladu sa onim što se događa u akustici (i njenom posebnom slučaju — instrumentalnoj muzici).

Tamo uporedo sa zvučanjem osnovnog dominirajućeg tona zvuči čitav niz sporendih, takozvanih gornjih i donjih tonova. Njihovo međusobno sukobljavanje i sukobljavanje sa osnovnim tonom, i tako dalje, obavijaju osnovni ton čitavom gomilom drugostepenih zvučanja.

Dok u akustici ova sporedna zvučanja predstavljaju samo elemente koji »smetaju«, dotle u muzici, pošto je kompozicija vodila o njima računa, ona spadaju u najsjaj-nija sredstva kojima deluju levi kompozitori (Debisi — Debussy, Skrjabin — Скрѣбин).

Ista stvar je i u optici. Tamo ona postoje u vidu aberacija, izobličenja i drugih defekata koje uklanjaju sistemi sočiva u objektivima, a kada je kompozicija o njima vodila računa, daju čitav niz kompozicionih efekata (menjanje objektivna od »28« do »310«).

Osim toga, kada se vodi računa o sporednim zvučanjima samog snimljenog materijala, to nam daje, u punoj analogiji sa muzikom, vizuelni *gornjotonski kompleks parčeta*.

Montaža *Starog i novog* zasniva se upravo na ovom postupku. Ova montaža se uopšte ne zasniva na *posebnoj* dominantni, već uzima za dominantu zbir *nadražaja* svih nadraživača.

Taj svojevrsni montažni *kompleks unutar parčeta*, koji nastaje od sukobljavanja i spajanja pojedinih njemu svojstvenih nadraživača,

nadraživača koji su po svojoj »spoljašnjoj prirodi« raznovrsni, ali se mogu svesti na gvozdeno jedinstvo svoje refleksno-fiziološke suštine;

fiziološke, jer je i »psihičko« u percepciji samo fiziološki proces *više nervne delatnosti*.

Prema tome, za opšte obeležje parčeta uzeto je njegovo fiziološko zbirno zvučanje *u celini*, kao kompleksno jedinstvo svih nadraživača koji ga sačinjavaju.

To je onaj naročiti »osećaj« parčeta, koji izaziva parče u celini.

A to je za montažno parče isto ono što su kabukijevski zahvati za pojedine scene kabuki pozorišta (vidi početak).

Za osnovno obeležje parčeta uzet je njegov zbirni konačan efekat na moždanu koru u celini, nezavisno od toga kojim putem su sastavni nadražaji doprli do njega.

Ovako postignuti *zbirovi* mogu se međusobno povezivati u razne konfliktne spojeve, ujedno otkrivajući potpuno nove mogućnosti montažnih rešenja.

Kao što smo videli, usled same genetike ovih zahvata, mora ih pratiti neobična *fiziologičnost*.

Kao i onu muziku koja stvara svoja dela na izrazitom korišćenju gornjih tonova.

Ne Betovenova *klasika*, već Debisijeva ili Skrjabinova *fiziologičnost*.

Mnogi ljudi ističu neobičnu fiziologičnost delovanja *Starog i novoga*.

A to je upravo zato što je film *Staro i novo* prvi koji je montiran na principu vizuelnog gornjeg tona.

Sam *način* montaže može biti zanimljivo proveren.

U treperavim klasičnim daljinama budućeg filma on će, naravno, koristiti i montažu u gornjoj tonici i, istovremeno, montažu po obeležju dominantni (tonika), ali se, kao i uvek, novi način u prvo vreme uvek potvrđuje u principijelnom zaoštavanju pitanja.

Gornjotonska montaža je na prvim koracima svoga nastanka morala uzeti smer koji oštro ide *nasuprot* dominante.

U mnogim slučajevima, doduše, i u samom *Starom i novome*, već se mogu naći takva »sintetička« spajanja tonalne i gornjotonske montaže.

Na primer, »zagnjurivanje pod ikone« u »procesiji«, ili zrikavac i kosačica za seno montirani su *vizuelno* po *zvučnoj* asocijaciji, sa namernim otkrivanjem i njihove prostorne sličnosti.

Ali metodski su karakteristični, naravno, adominantni sklopovi. Ili takvi u kojima se dominantna pojavljuje u vidu čisto fiziološke formulacije zadatka (što je isto). Na primer, montaža početka »procesije« po »stepenu ispunjenosti« pojedinih parčića »zanosom« ili »sovhoza« po liniji »mesožderstva«. Uslovi vanfilmskih disciplina, koji stavljaju najneočekivanije fiziološke znakove jednakosti između materijala za koje se inače može reći da su logički, formalno i u svakodnevnom životu apsolutno neutralni jedan prema drugome.

Postoje i mnogobrojni slučajevi montažnih spojeva koji zvuče kao podsmevanje ortodoksnoj sholastičkoj montaži po dominantama.

To se najlakše može otkriti ako se film provrti »na montažnom stolu«. Samo tada će se sasvim jasno otkriti potpuna »nemogućnost« onih montažnih spojeva kojima

obiluje *Staro i novo*. Tada će se otkriti i krajnja jednostavnost njene metrike i »mere«.

Čitavi ogromni odeljci pojedinih delova idu na parčicama potpuno jednake dužine ili sa apsolutno primitivnim deljivim skraćenjima. Čitavo složeno ritmički *čulno* nijansiranje spajanja parčića sprovedeno je skoro isključivo linijom rada na »psihofiziološkom« zvučanju parčeta.

Ovako krajnje zaoštreno izloženu osobinu montaže *Starog i novoga* ja sam i sâm otkrio »na stolu«.

Kada sam morao skraćivati i podrezivati.

»Stvaralačka ekstaza« koja prati sastavljanje i montažno komponovanje, »stvaralačka ekstaza« u kojoj čuješ i osećaš parčice, u tom trenutku već prolazi.

Skraćivanje i podrezivanje ne traže nadahnuće, već samo tehniku i znanje.

I evo, odmotavajući na stolu »procesiju«, nisam uspeo da spajanje parčića podvedem ni pod jednu od ortodoksnih kategorija (unutar kojih gazduješ čistim iskustvom).

Na stolu, u stanju *mirovanja*, potpuno je neshvatljivo po kojem su obeležju odabrani.

Ispostavlja se da se kriterijumi za njihovo sastavljanje nalaze izvan uobičajenih filmskih kriterijuma.

I ovde otkrivamo još jednu zanimljivu crtu u sličnosti vizuelnog gornjeg tona sa muzičkim.

On se isto tako ne može ispisati u statiku parčeta kao što se gornji tonovi muzike ne mogu ispisati u partituru.

I jedan i drugi iskrsavaju kao realna veličina samo u dinamici muzičkog ili filmskog *procesa*.

Gornjotonski konflikti, o kojima je unapred vođeno računa, ali su »nezapisivi« u partituru, iskrsavaju tek sa dijalektičkim nastankom prilikom brzog prolaska filmske trake kroz kameru i prilikom izvođenja simfonije.

Vizuelni gornji ton je, kako ispada, pravo parče, pravi element... četvrte dimenzije.

Dimenzije koja je u trodimenzionalnom prostoru prostorno neprikaziva, a iskrsava i postoji samo u četvorodimenzionalnom (tri plus vreme).

Četvrta dimenzija?!

Ajnštajn (Einstein)? Mistika?

Vreme je da prestanemo da se plašimo »kakane« četvrte dimenzije.

Posedujući takvo izvrsno oruđe spoznaje kao što je film, koji čak i svoj nerazvijeni oblik fenomena, osećaj kretanja, rešava četvrtom dimenzijom — mi ćemo uskoro naučiti da se konkretno orijentišemo u četvrtoj dimenziji isto

onako komotno kao što se osećamo u svojim domaćim papučama!

I moraće da se postavi pitanje o... petoj dimenziji.

Gornjotonska montaža predstavlja novu montažnu kategoriju dosad poznatog niza montažnih procesa.

Neposredan *primenjeni* značaj ovog načina montaže je *ogroman*.

I to upravo za goruće pitanje savremenog filma — za zvučni film.

*
* *
*

U već citiranom tekstu na početku članka, ukazujući na »neočekivanu dodirnu tačku« — sličnost kabukija i zvučnog filma — pisao sam o kontrapunktskom metodu spajanja vizuelnog i zvučnog lika.

»... Da bismo ovladali ovim metodom moramo u sebi razviti novo čulo: *sposobnost svođenja vizuelnih i zvučnih percepcija na »zajednički imenilac«*.

Međutim, *zvučne i vizuelne percepcije su nesvodive na »zajednički imenilac«*.

One su veličine raznih dimenzija.

Ali vizuelni gornji ton i zvučni gornji ton su veličine *jedne dimenzije*.

Ako je kadar vizuelna *percepcija*, a ton zvučna *percepcija*, onda su *i vizuelni i zvučni gornji tonovi zbirno fiziološki osećaji*.

I, prema tome, pripadaju jednom istom redu van zvučnih ili slušnih *kategorija*, koje su samo provodnici, putevi koji vode njegovom postizanju.

Za muzički gornji ton (otkucaj) više ne odgovara termin: »čujem«.

A za vizuelni — »vidim«.

Za oba nastupa nova jednorodna formula: »osećam«.

Teorija i metodologija muzičkog gornjeg tona su razrađene i poznate (Debisi, Skrjabin).

Staro i novo uspostavlja pojam vizuelnog gornjeg tona.

Na kontrapunktskom konfliktu između vizuelnog i zvučnoga *gornjeg tona* rodiće se kompozicija sovjetskog zvučnog filma.

II

Da li je metod gornjotonske montaže postupak koji je tuđ filmu i veštački na njega nakalemljen, ili je on, jednostavno, takvo kvantitativno nagomilavanje jednog obeležja da ono pravi dijalektički skok i počinje da figurira kao novo kvalitativno obeležje?

Drugim rečima, da li je gornjotonska montaža dosledna dijalektička etapa razvoja opšteg montažnog sistema zahvatâ i postoji li njena stadijumska sukcesivnost u odnosu na druge vrste montaže?

Poznate formalne kategorije montaže svode se na sledeće. (Kategorija montaže, budući da se montaža karakteriše sa stanovišta specifičnosti procesa u raznim slučajevima, a ne po spoljašnjim »obeležjima« koja prate ove procese.)

1. Metrička montaža

Ima kao osnovne kriterijume sastavljanja apsolutne dužine parčića. Međusobno spajanje parčića se obavlja njihovim dužinama u formuli-shemi. Realizuje se u ponavljanju ovih formula.

Napetost se postiže efektom mehaničkog ubrzanja putem deljivih skraćivanja dužine parčića, uz uslov da se sačuvaju formule međusobnih odnosa ovih dužina (»dvostruko«, »trostruko«, »četvorostruko« i tako dalje).

Prost oblik ovog načina montaže predstavljaju tročetvrtinske, marševske i valcerske montaže Kulješova (3/4, 2/4, 1/4 i tako dalje).

Primer za izrođavanje postupka: metrička montaža na metru složene deljivosti (16/17, 22/57 i tako dalje).

Ovakav metar prestaje da fiziološki deluje, jer protivreči »zakonu prostih brojeva (odnosa)«.

Prosti odnosi, obezbeđujući jasnoću percepcije, samim tim uslovljavaju maksimalno delovanje.

I zato ih uvek nalazimo u zdravoj klasici u svim sferama:

arhitektura, boja u slikarstvu, složena kompozicija u Skrbina — uvek su kristalno jasno odmereni u svojim »sastavnim delovima«; geometrizacija u mizanscenama, jasne sheme racionalizovanih državnih ustanova i tako dalje.

Kao negativan primer može nam poslužiti film Dzige Vertova *Jedanaesti* (Одиннадцатый), gde je metrički modul toliko matematički složen da se u njemu može usta-

noviti zakonomernost samo sa »aršinom u rukama«, to jest ne percepcijom, već merenjem.

To nipošto ne znači da moramo biti »svesni« metra prilikom percipiranja. Sasvim obrnuto. I kada ne dolazi do svesti, on je ipak neosporan uslov *organizovanosti* osećaja.

Njegova tačna određenost dovodi »u unisono« »pulsiranje« stvari i »pulsiranje« gledališta. Bez toga ne može između njih biti nikakvog »kontakta«.

Odveć velika složenost metričkih odnosa dovodi do haosa percepcije umesto tačne emocionalne napetosti.

Treći slučaj metričke montaže nalazi se između ova dva: to je metrička novina u složenom naizmeničnom smenjivanju prostih parčića koji se nalaze u međusobnom odnosu (ili obrnuto).

Primeri: igranje lezginke u *Oktobru* i patriotska manifestacija u *Kraju Petrograda*. (Drugi primer može se po liniji *čisto metričke* montaže smatrati klasičnim.)

Što se tiče unutarkadarske strane ove vrste montaže, ona je potpuno *podređena* apsolutnoj dužini parčeta. Zato se ona pridržava grubo dominantnog karaktera rešenja (moguće »jednoznačnosti« kadra).

2. Ritmička montaža

Ovde se u određivanju faktičke dužine parčića pojavljuje kao *ravnomeran* elemenat njihova ispunjenost unutar kadra.

Sholastika apstraktno određivanih dužina zamenjuje se elastičnošću uzajamnog odnosa *faktičkih* dužina.

Ovde se faktička dužina ne poklapa sa matematičkom dužinom koja joj je dodeljena u skladu sa metričkom formulom. Ovde se praktična dužina parčeta određuje kao izvedena dužina iz specifičnosti parčeta i one njegove »teorijske« dužine koja mu pripada po shemi.

Ovde je sasvim moguć i slučaj da parčići budu metrički potpuno jednaki i da se ritmičke figure dobijaju isključivo kombinovanjem parčića po obeležjima unutar kadra.

Formalna napetost pomoću ubrzanja ovde se postiže skraćivanjem parčića ne samo u skladu sa formulom deljivosti osnovne sheme, već i narušavanjem toga kanona.

A najbolje uvođenjem materijala koji je intenzivniji u istim obeležjima tempa.

Kao klasičan primer možemo uzeti »Odeske stepenice«. Tamo »ritmički doboš« vojničkih nogu koje se spuštaju narušava sve uslovnosti metrike. On se pojavljuje izvan intervala propisanih metrom i svaki put u drugom rešenju kadra. Konačno narastanje napetosti dato je *prebacivanjem* ritma koraka (vojnika) koji se spuštaju niz stepenice u drugi, novi vid kretanja — u sledeći stadijum intenzivnosti iste *radnje*, u kolica koja se kotrljaju niz stepenice.

Ovde kolica rade u odnosu na noge kao direktan stadijumski ubrzivač.

»Silazak« nogu prelazi u »kotrljnje« kolica.

Uporedite radi kontrasta gore pomenuti primer iz *Kraja Petrograda*, gde su napetosti rešene dorezivanjem *jednih istih* parčića do minimalne ćelijske montaže.

Metrička montaža je potpuno podesna za slična uprošćeno-marševska rešenja.

Za složenije ratmičke zadatke ona je nedovoljna.

Njena nasilna primena »bez obzira na to« u sličnim slučajevima dovodi do montažnih neuspeha. To se dogodilo, na primer, u *Potomku Džingis Kana* sa religioznim igrama. Montirana na osnovu složene metričke sheme, koja nije ispravljena specifičnošću opterećenja sadržanih u parčićima, ova montaža nije mogla da postigne potreban ritmički efekat.

I u mnogim slučajevima izaziva nedoumicu kod stručnjaka i zabrkanost percepcije kod običnog gledaoca (ovakav slučaj može biti veštački ispravljen muzičkom pratnjom, što se i dogodilo u datom primeru).

Treću vrstu montaže ja bih nazvao —

3. Tonalna montaža

Ovaj termin pojavljuje se prvi put. On predstavlja naredni stadijum koji dolazi posle ritmičke montaže.

U ritmičkoj montaži je za *kretanje* unutar kadra uzeto faktičko premeštanje (ili predmeta u polju kadra, ili premeštanje oka po usmeravajućim linijama nepokretnog predmeta).

U ovom slučaju pak, kretanje se shvata šire. Ovde pojam kretanja obuhvata *sve vrste kolebanja* koja potiču od parčeta.

Ovde se montaža vrši po obeležju *emocionalnog zvučenja* parčeta. Pri tom *dominantnog*. Opšti ton parčeta.

Ako ga sa stanovišta percepcije odlikuje emocionalna tonalnost parčeta, odnosno »impresionistički« pokazatelj, onda je to obična zabluda.

Karakteristika parčeta je isto tako zakonomerno merljiva i ovde, kao i u najprostijem slučaju »aršinskog« merenja u gruboj metričkoj montaži.

Samo su jedinice merenja ovde druge. I same veličine merenja su druge.

Na primer, stepen svetlosnog kolebanja parčeta u celini ne samo što se apsolutno može izmeriti pomoću selektivne fotoćelije, već se potpuno gradaciono može percipirati golim okom.

I ako mi parče, rešeno prvenstveno svetlosno, uslovno emocionalno označimo kao »mračnije«, to se može uspešno zameniti matematičkim koeficijentom prostog stepena osvetljenosti (slučaj »svetlosne tonalnosti«).

U drugom slučaju, označavajući parče kao »parče koje oštro zvuči«, veoma je lako svesti ovu oznaku na pretežnu količinu oštrougljih elemenata kadra koji preovlađuju nad zaokupljenima (slučaj »grafičke tonalnosti«).

Tipičan primer tonalne montaže predstavlja igra sa kombinovanjem stepena mekofokusnosti ili raznih stepena oštine.

Kao što smo već rekli, ovaj slučaj se zasniva na *dominirajućem* emocionalnom zvučanju koje potiče od parčeta. Za primer može nam poslužiti »magla u odeskoj luci« (početak »korote za Vakulinčukom u *Potemkinu*).

Ovde je montaža izgrađena isključivo na emocionalnom »zvučanju« pojedinih parčića, to jest na ritmičkim kolebanjima koja ne proizvode premeštanje u prostoru.

Ovde je zanimljivo da pored osnovne tonalne dominante podjednako radi nešto kao druga, drugostepena *ritmička* dominantna parčića.

Ona kao da je karika koja povezuje tonalni sklop date scene sa ritmičkom tradicijom čiji dalji razvoj upravo predstavlja tonalna montaža u celini.

Ritmička montaža je specijalno preinačenje metričke montaže.

Ova drugostepena dominantna realizovana je u jedva приметnom kolebanju vode, u lakom njihanju usnulih usidrenih brodova, u dimu koji se lagano diže, u galebovima koji se lagano spuštaju na vodu.

Prvo govoreći, i to su već elementi *tonalnog* karaktera. Kretanja — premeštanja koja su montirana po tonalnom, a ne po prostorno-ritmičkom obeležju. Ovde se prostorno

nesamerljiva premeštanja spajaju po njihovom emocionalnom zvučanju.

Ali glavni indikator sastavljanja parčića ostaje potpuno u sferi spajanja parčića po njihovim osnovnim optičkim svetlosnim kolebanjima. (Stepen »maglovitosti« i »osvetljenosti«.) A u poretku ovih kolebanja otkriven je potpuni identitet sa rešenjem u molu kakvo postoji u muzici.

Osim toga, ovaj primer nam pruža obrazac *konsonancije* u spajanju kretanja kao premeštanja i kretanja kao *svetlosnog kolebanja*.

Intenzifikacija napetosti i ovde ide linijom *pumpanja* jednog istog »muzičkog« obeležja dominante.

Kao naročito očigledan primer takvog narastanja može nam poslužiti scena »zakasnele žetve« (*Staro i novo*, peti deo).

I u koncepciji filma u celini i u ovom posebnom slučaju poštovan je njegov osnovni rediteljski postupak.

A to je konflikt između »sadržine« i »forme« koja je za njega tradicionalna.

Patetična struktura primenjena je na nepatetičan materijal. Nadraživač je odvojen od situacije koja mu je svojstvena (na primer, tretiranje erotike u filmu) sve do paradoksalnih toničkih sklopova. Industrijski »spomenik« je, kako se pokazalo, pisaca mašina. Svadba... ali bika i krave. I tako dalje.

Zato je tematski *mol* žetve rešen *durom* bure i kiše. (Pa i sama žetva — tradicionalno durska tema rodosti u rasplamsalim zracima sunca — uzeta je za rešavanje molске teme, uz to još nakvašene kišom.)

Ovde narastanje napetosti ide putem unutarnjeg jačanja zvučanja jedne iste dominantne strune. Sve veći »*pritisak*« parčeta *pred nepogodu*.

Kao i u prethodnom primeru, tonalnu dominantu — kretanje kao svetlosno kolebanje — prati i ovde druga dominantanta, ritmička, to jest kretanje kao premeštanje.

Ovde je ona realizovana u sve jačem vetru koji se zgušnjava iz vazdušnih »strujanja« u vodene »bujice« kiše. (Potpuna analogija: koraci vojnika koji prelaze u kolica.)

U opštoj strukturi uloga kiše i vetra ovde je potpuno identična sa vezom između ritmičkih klaćenja i besfokusnosti mrežnjače u prvom primeru. Istina, *karakter* međusobnih odnosa direktno je suprotan. Nasuprot konsonanciji prvog primera, ovde imamo obrnut slučaj.

Nebesa koja se zgušnjavaju u crnu nepomičnost suprotstavljena su sve dinamičnijem vetru koji raste i zguš-

njava se iz vazdušnih »strujanja« u vodene »bujice« — naredni stadijum intenzivnosti dinamičnog napada na ženske suknje i zakasnelu rač.

Ovde nam sukob dve tendencije — narastanje statike i narastanje dinamike — daje očigledan primer *dissonance* u tonalno-montažnom sklopu.

Sa stanovišta emocionalnog percipiranja »žetva« je primer *tragičnog* (aktivnog) mola, za razliku od *lirskog* mola (pasivnog) kakav je »odeska luka«.

Zanimljivo je da su oba primera montirana po prvoj vrsti kretanja, koja dolazi iza kretanja kao premeštanja. Naime, po »boji«:

u *Potemkinu* od tamno-sive ka magličasto-belom (koju opravdava »svitanje«),

u »žetvi« od svetlo-sive u olovno-crnu (koju opravdava »približavanje nepogode«), to jest linijom učestalosti svetlosnih kolebanja, čija se *učestalost ubrzava* u jednom slučaju i *usporava* u drugom.

Imamo potpuno ponavljanje filma prostog metričkog sklopa, ali uzetog u novoj, znatno višoj klasi kretanja.

Kao četvrta vrsta kategorija montaže može se sa punim pravom istaći:

4. Gornjotonska montaža

Kao što se vidi, gornjotonska montaža, okarakterisana na početku članka, predstavlja organski dalji razvoj linije tonalne montaže.

Kao što smo gore ukazali, ona se od nje razlikuje zbirnim vođenjem računa o svim nadražajima parčeta.

A ovo obeležje izvodi percepciju iz *melodički emocionalne obojenosti u neposrednu fiziološku čulnost*.

Smatram da je i to novi stadijum.

Ove četiri kategorije su *načini montaže*.

Oni će postati *montažni sklop* u pravom smislu onda kada stupe u konfliktne odnose između sebe (u primerima koje smo navodili to se upravo događalo).

Na taj način oni, ponavljajući jedan drugog shemom međusobnih odnosa, idu ka sve istančanijim podvrstama montaže, koje organski proizilaze jedna iz druge.

Tako se prelazak od metričkog načina na ritmički stvarao kao uspostavljanje konflikta između dužine parčeta i kretanja unutar kadra.

Prelazak na tonalnu montažu — kao konflikt između ritmičkog i tonalnog načela u parčetu.

I najzad, gornjotonska montaža — kao konflikt između tonalnog načela parčeta (dominantnog) i gornjotonskog.

Ova razmišljanja daju nam povrh toga zanimljiv kriterijum za ocenjivanje montažnog sklopa sa stanovišta njegove »slikovitosti«. Slikovitost se ovde suprotstavlja filmičnosti. Estetska slikovitost — fiziološkoj životnosti.

Naivno je razmišljati o slikovitosti *kadra* u filmu. To priliči ljudima sa dosta dobrom slikarskom kulturom, ali filmski apsolutno nekvalifikovanim. U takav tip razmišljanja možemo svrstati, na primer, izjave Kazimira Maljeviča (Казимир Малевич) o filmu. Danas ni jedno filmsko mladunče neće uzeti da razgleda »filmske kadriće« sa stanovišta slikarstva.

Smatram da kriterijum za »slikovitost« montažnog sklopa, u najširem smislu, treba da nam bude sledeći uslov: da se konflikt rešava unutar jedne od kategorija montaže, to jest da konflikt nastaje između raznih kategorija montaže.

Film počinje tamo gde počinje sukob raznih filmskih dimenzija kretanja i kolebanja.

Na primer, »slikoviti« konflikt figure i horizonta (svejedno da li u statici ili dinamici), ili smenjivanje različito osvetljenih parčića samo sa stanovišta konflikta svetlosnih kolebanja, ili oblikâ predmeta i njegove osvetljenosti i tako dalje.

Valja još istaći čime se odlikuje delovanje pojedinih podvrsta montaže na »psihofiziološki« kompleks onog koji percipira.

Prva kategorija odlikuje se grubom motorikom delovanja. Ona je sposobna da izazove kod gledaoca određene spoljašnje pokrete.

Tako je montiran, na primer, »senokos« (*Staro i novo*). Pojedini parčići uzeti su — »jednoznačno« — zbog kretanja koje se odvija iz jedne ivice kadra u drugu, i ja sam se od sveg srca smejaao posmatrajući prijemčiviji deo gledališta kako se, sa sve većim ubrzanjem do koga je dolazilo usled skraćivanja parčića, ravnomerno klata sa jedne strane na drugu. Isti efekat stvaraju doboš i tasovi koji sviraju običan pohodni marš.

Drugu kategoriju nazivamo ritmičkom, a mogli bismo je nazvati još primitivno emocionalnom. Ovde je kretanje prefinjenije uzeto u obzir, jer emocija je takođe re-

zultat kretanja, ali kretanja koje ne dolazi, putem premeštanja, do primitivnog spoljašnjeg.

Treća kategorija — tonalna — mogla bi da se nazove melodički emocionalnom. Ovde kretanje, koje je već u drugom slučaju prestalo da bude premeštanje, jasno prelazi u emocionalno *vibriranje* još višeg stupnja.

Četvrta kategorija novim prilivom čistog fiziologizma kao da na višem stupnju intenzivnosti ponavlja prvu kategoriju, ponovo stižući stadijum jačanja neposredne motorike.

U muzici se to objašnjava time što od trenutka ulaska gornjih tonova paralelno osnovnom zvučanju ulaze još takozvani otkucaji, to jest takav tip kolebanja koja ponovo prestaju da se percipiraju kao tonovi i opazaju se pre kao čisto fizička »pomeranja« percipiranog. To se odnosi na oštro izražene tembrowske instrumente sa velikim prevladavanjem gornjotonskog načela.

Osećaj fizičkog »pomeranja« oni ponekad postižu skoro doslovno: vrlo veliki turski doboši, zvona, orgulje.

Na nekim mestima *Starog i novog* uspeli smo da sprovedemo konfliktno spajanje tonalne i gornjotonske linije. Ponekad čak da ih sukobimo i sa metričko-ritmičkom. Na primer, pojedini čvorovi unutar procesije: »zagnjurivanje« pod ikone, sveće koje se tope i ovce koje dahću uz trenutak ekstaze i tako dalje.

Zanimljivo je da smo u toku sređivanja sasvim neprimetno stavili znak supstancione jednakosti između *ritma* i *tona*, ustanovivši među njima isto onakvo stadijumsko jedinstvo kao što sam ja u svoje vreme ustanovio stadijumsko jedinstvo pojmova *kadar* i *montaža*.

Znači, ton je stadijum ritma.

Sve one koji se plaše sličnih stadijumskih saznanja, a ujedno i nastavljanja osobina jednog stadijuma u drugom, podsetiću — u istraživačke i metodološke svrhe — na jedan citat koji se tiče osnovnih elemenata dijalektike:

»... Takvi su, očigledno, elementi dijalektike. Ove elemente mogli bismo detaljnije ovako predstaviti:

[...]

11) beskonačan proces produblivanja čovekovog spoznavanja stvari, pojava, procesa i tako dalje, od pojava ka suštini i od manje duboke ka dubljoj suštini,

12) od istovremenog postojanja ka kauzalnosti i od jednog oblika veze i međusobne povezanosti ka drugom, dubljem, opštijem,

13) ponavljanje u višem stadijumu poznatih crta, svojstava *etc.* nižeg i

14) povratak tobože starom...«

(Lenjinov konspekt uz Hegelovu *Nauku o logici*).

Posle ovog citata mislim da niko neće biti protiv sledećeg stupnja montaže, ustanovljenog kao još viša kategorija montaže, a to je upravo intelektualna montaža.

Intelektualna montaža nije montaža grubih gornjotonskih zvučanja, već je to montaža zvučanja gornjih tonova intelektualnog karaktera,

to jest, konfliktno spajanje intelektualnih propratnih efekata među sobom.

Postojanje stadijuma ovde se određuje time što nema principijelne razlike između motorike klaćenja čoveka pod uticajem grube metričke montaže (vidi primer »senokosa«) i intelektualnog procesa u njemu, jer je intelektualni proces isto to kolebanje, ali samo u centrima više nerne delatnosti.

I ako u prvom slučaju, pod uticajem »montaže u stilu čechočke«, podrhtavaju ruke i noge, dotle se u drugom slučaju, uz drukčije kombinovani intelektualni nadražaj, ovakvo podrhtavanje odigrava sasvim identično u tkivima višeg nervnog sistema misaonog aparata.

I ako po liniji »pojavnâ« (ispoljavanjâ) ona izgledaju faktički različita, sa stanovišta »suštine« (procesa) ona su, naravno, identična.

A kada se iskustvo u radu na nižim linijama doda odeljcima višeg stupnja, to nam omogućava da jurišamo u samu srž stvari i pojava.

Znači, peti odeljak bio je slučaj intelektualnog gornjeg tona.

Kao primer mogu nam poslužiti »bogovi« u *Oktobru*, gde su svi uslovi za njihovo upoređivanje bili uslovljeni isključivo klasno intelektualnim zvučanjem parčeta »bogovi« (klasnim, jer ako je emocionalno »načelo« opšteljudsko, onda je intelektualno iz korena klasno obojeno).

Ovi parčići su upravo sastavljeni po silaznoj intelektualnoj gami i svrgavaju ideju boga sve do panja.

Ali to, naravno, još nije intelektualni film koji sam proklamovao pre nekoliko godina.

Intelektualni film biće onaj film koji nađe rešenje za konfliktno povezivanje fizioloških gornjih tonova i intelektualnih gornjih tonova (vidi članak »Perspektive« u časopisu *Искусство*, br. 1—2), stvorivši neviđen oblik filmske umetnosti koja će predstavljati doprinos revolucije op-

štoj istoriji kulture, stvorivši sintezu nauke, umetnosti i borbenog klasnog duha.

Kao što se vidi, pitanje gornjeg tona ima ogroman značaj za budućnost.

Zbog toga je potrebno da se još pažljivije udubimo u pitanja njegove metodologije i da ga svestrano istražujemo.

(1929)

RAZMIŠLJANJA NAD KADROM

Neobično je i neočekivano kada neko piše brošuru o nečemu čega zapravo nema.

Nema, na primer, kinematografije bez pravog filma.

Međutim, pisac ove knjige¹ uspeo je da napiše knjigu o *kinematografiji zemlje koja nema pravi film*,

o kinematografiji zemlje u čijoj kulturi ima beskrajno mnoštvo filmskih svojstava koja su razbacana svuda, izuzimajući jedino... kinematografiju.

Ovaj članak je upravo posvećen filmskim svojstvima japanske kulture koja se nalaze izvan japanske kinematografije, a sam članak je izvan okvira knjige isto onoliko koliko su i ova svojstva izvan japanske kinematografije.

*

* * *

Kinematografija znači: toliko i toliko filmskih kompanija, toliki i toliki obrtni kapital, takve i takve »zvezde«, takve i takve drame.

A film je prvenstveno montaža.

Japanska kinematografija je dobro opskrbljena kompanijama, glumcima i sižeima.

I — japanska kinematografija uopšte ne poznaje montažu.

Međutim, princip montaže može se smatrati osnovnim elementom japanske kulture slikovnog prikazivanja.

To je pismo,

jer njihovo pismo je, pre svega, slikovno prikazivanje. Hijeroglif.

¹ Ovaj tekst je prvobitno bio napisan kao pogovor za knjigu: Н. Кауфман, *Японское кино* (Театринопечать, Москва, 1929) (*prim. red.*).

Oko 2650. godine pre nove ere, naturalistička slika predmeta postaje u veštih rukama kineskog majstora Can-kija malo shematičnija, i sa petsto trideset devet svojih sestara obrazuje prvi »kontingent« hijeroglifskog pisma.

Slika predmeta, izgrebana šilom na bambusovoj pločici, još u svemu liči na original.

No krajem trećeg veka pronađena je kičica;

u prvom veku posle ovog »radosnog događaja« (A. D.) pronađena je hartija;

i, najzad, 220. godine — tuš.

Potpuni preokret. Revolucija u načinu pisanja. I, pošto je tokom istorije prošao kroz četrnaest različitih načina pisanja, hijeroglif se zaustavio na svom savremenom obliku.

Oruđa za rad (kičica i tuš) određuju oblik.

Četrnaest reformi učinilo je svoje.



U rasplamsalom hijeroglifu *ma* (konj) već je nemoguće prepoznati lik konjića koji se dirljivo spustio na zadnje noge, tako dobro poznatog iz rukopisnog stila Čang Čija sa drevnih kineskih skulptura.

Ali ostavimo na miru našeg konjića, kao i šeststo sedam ostalih znakova *hsiang-cheng* — prve kategorije hijeroglifa koji *slikovno prikazuju* predmete.

Ono najzanimljivije počinje sa drugom kategorijom hijeroglifa — *huei*, što znači »skupnim« hijeroglifima.

Stvar je u tome što skup ili, bolje rečeno, spoj dva najobičnija hijeroglifa ne treba smatrati njihovim zbirom, već proizvodom, to jest veličinom druge dimenzije, drugog stepena; svaki hijeroglif pojedinačno odgovara nekom predmetu ili činjenici, a njihovo upoređivanje odgovara *pojmu*. Spajanjem dve stvari koje se »mogu slikovno prika-

zati« dobija se crtež nečega što se grafički ne može prikazati.

Na primer: slika vode i oka znači »plakati«,
slika uha pored crteža vrata — »slušati«,
pas i usta — »lajati«,
usta i dete — »vikati«,
usta i ptica — »pevati«,
nož i srce — »tuga« i tako dalje.
Pa to je — montaža!

Da. Upravo ono što mi činimo u filmu kada upoređujemo, po mogućnosti jednoznačne, smisaono neutralne kadrove koji nešto prikazuju slikom, pretvarajući ih ovim upoređivanjem u osmišljene kontekste i nizove.

U svakom filmskom izlaganju ovaj način i ovaj postupak su neizbežni. A u svom kondenzovanom i prečišćenom obliku oni su polazna tačka »intelektualnog filma«, filma koji traži najveći lakonizam vizuelnog izlaganja apstraktnih pojmova.

Pozdravljamo metod pokojnog (davno pokojnog) Čang Čija kao prvi korak na tom putu.

*
* *
*

Pomenuli smo lakonizam. Lakonizam će nam poslužiti da pređemo na drugu stvar. Japan poseduje najlakonskiji vid poezije: *hai-kai* (ili *haiku*, nastao još početkom dvanaestog veka) i *tanka*.

Oba ova vida skoro da predstavljaju hijeroglifski način pisanja prenet u način izražavanja. Čak se i polovina vrednosti ovih stihova ocenjuje na osnovu kaligrafske lepote njihovih hijeroglifa. I metod stihotvornih rešenja im je potpuno istovetan.

Ovaj metod, koji u hijeroglifskom načinu pisanja predstavlja sredstvo lakonskog prikazivanja nekog apstraktnog pojma, kada se prenese u izražavanje rečima rađa isti takav lakonizam naglašene slikovitosti.

Kada je metod ograničen na strogo spajanje znakova, on u njihovom sukobljavanju kleše suvu određenost pojmova.

Isti metod, sada već razvijen u bogato spajanje reči, proširuje se u raskošnost *slikovitog* efekta.

Formula: pojam, postajući raskošniji, razvijajući se na materijalu, pretvara se u sliku — oblik.

Isto onako kao što primitivni oblik mišljenja, mišljenje u slikama, pravi na određenom stadijumu zaokret i prelazi u mišljenje pojmovima.

Ali da pređemo na primere.

Haiku je bogata impresionistička skica:

»U peći su dve blistave tačke: mačka sedi« (He Daj).

Ili: »Starinski hram. Hladan mesec. Vuk laje« (Hiko).

Ili: »U polju je tiho. Leti leptir. Leptir je zaspao« (Ho Sin).

Tanka je nešto duži (za dva reda):

Planinski fazan

Tiho korača; rep mu se

Vuče pozadi.

Ah, da li ću noć beskrajnu

Provesti sam

(Hifomaro)

Po našem mišljenju, ovo su montažne rečenice, montažni listovi.

Jednostavno upoređivanje dva ili tri materijalna (po svojoj prirodi) detalja daje potpuno celovitu predstavu druge vrste — psihološke.

I dok se u ovim stihovima rasplinjavaju oštro izvučene ivice intelektualnog formulisanja pojma — upoređenja hijeroglifa, dotle će ovo upoređenje neizmerno procvetati u svojoj *emocionalnosti*.

Kod japanskog pisma ne zna se da li je ono način pisanja slova ili je samostalna grafička tvorevina...

Nastao ukrštanjem dva elementa: slikovnog načina prikazivanja i označavajuće namene — hijeroglifski metod nastavio je svoju tradiciju; pri tom, ne samo u književnosti, kao što smo već rekli, i u *tanki* (ne radi se o *istorijskom* kontinuitetu, već o kontinuitetu *principa* u glavama ljudi koji su stvorili ovaj metod).

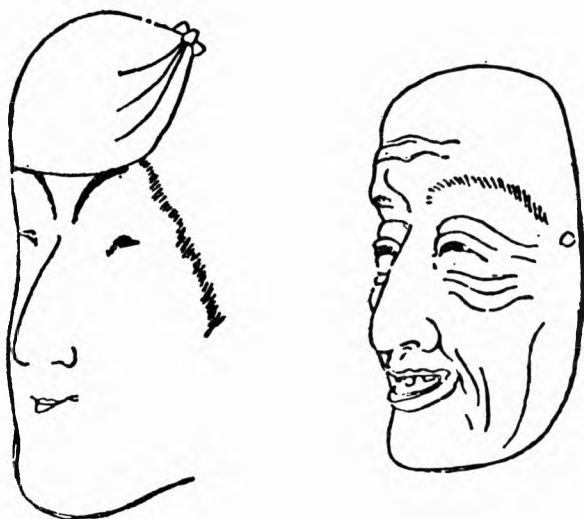
Apsolutno isti takav metod postoji i u najsavršenijim uzorcima japanske likovne umetnosti.

Šaraku je autor najlepših drvoreza osamnaestog veka, a naročito besmrtna galerije glumačkih portreta. Japanski Domije (Daumier). Onaj Domije za koga je Balzac (Balzac) — i sâm Bonaparta u književnosti — rekao da je »Mikelandelo karikature«.

Ali bez obzira na to, Šaraku je kod nas skoro nepoznat.

O karakterističnim obeležjima njegovog dela piše Julijus Kurt (Julius Kurt). Razmatrajući uticaj skulpture na

Šarakua, on povlači paralelu između portreta glumca Nakajame Tomisaburoa i drevne maske polureligioznog pozorišta No, maske starog bonze Rozoa:



...isti izraz kao i Tomisaburov portret ima maska, takođe stvorena u Šarakuovo vreme. Delovi lica i raspodela mase veoma su slični, iako maska prikazuje starog monaha, a gravura mladu ženu (Tomisaburo u ulozi žene). Sličnost je upadljiva; međutim, među njima nema ničeg zajedničkog. Ali upravo se tu otkriva najkarakterističnija Širakuova crta: dok je maska u drvetu izrezana u gotovo pravilnim anatomskim proporcijama, dotle su proporcije lica na gravuri gotovo nemoguće. Rastojanje između očiju toliko je veliko da izgleda kao podsmevanje zdravom razumu. Nos je, bar u poređenju sa očima, dvostruko duži nego što to sebi može dozvoliti normalan nos, a podbradak je u odnosu na usta uopšte van svake proporcije; odnos obrva, usta ili bilo kog dela u odnosu na drugi potpuno je nemoguć. Isto to možemo zapaziti na svim glavama koje je Šaraku radio u krupnom formatu. Potpuno je isključena mogućnost da veliki majstor nije znao da su njihove razmere pogrešne. On se sasvim svesno odrekao prirodnosti, i mada je svaki pojedini deo bio sagrađen na principima najkoncentrisanijeg naturalizma, njihovo opšte kompozi-

ciono upoređenje bilo je potčinjeno čisto smisaonom zadatku. Za normu proporcije on je uzimao kvintesenciju psihološke izražajnosti...

Zar to nije ono isto što radi hijeroglif, upoređujući samostalno »usta« i nezavisno po značenju »dete« radi smisaonog izražavanja »uzvika«.

I zar ne radimo mi isto to u vremenu, kao on jednokratno, kada izazivamo čudovišnu nesrazmernost delova nekog događaja koji normalno protiče, iznenada ga raščlanjavajući na »krupni plan ruku«, »srednji plan borbe« i »sasvim krupno iskolačene oči«, razbijajući montažne događaje na planove? Zar oko da bude dva puta veće od uspravnog čoveka? I iz upoređivanja ovih čudovišnih neskladnosti mi ponovo sastavljamo razloženi događaj, ali to činimo sa našeg stanovišta; u skladu sa našim odnosom prema pojavi.

*

* *

Nesrazmerno prikazivanje nekog događaja organski nam je svojstveno od iskona. Profesor A. S. Lurja (A. C. Лурья) pokazao mi je dečiji crtež na temu »loženje peći«.

Sve je naslikano u podnošljivim odnosima i veoma savesno. Drva. Peć. Dimnjak. Ali usred sobe nalazio se ogroman pravougaonik ispresecan cikcak linijom. Šta je to? Ispalo je — »šibice«. Uzimajući u obzir ključni značaj šibica za prikazani proces, dete im je dalo zaslužene razmere.

Predstavljanje predmeta u proporcijama koje su mu zaista (nezavisno) svojstvene je, naravno, samo danak ortodoksnoj formalnoj logici,

potčinjenosti nenarušivom poretku stvari.

I u slikarstvu, i u skulpturi, ovakvo predstavljanje predmeta periodično i pouzdano se vraća u periodima uspostavljanja apsolutizma,

zamenjujući ekspresivnost arhaične disproporcije regularnim »rang-listama« službeno uspostavljene harmonije.

Pozitivistički realizam uopšte nije pravilan oblik percepcije. Jednostavno, on je funkcija određenog oblika društvenog uređenja,

koje posle uspostavljanja državne autokratije nameće državno jedinstvo mišljenja.

Ideološko uniformisanje koje slikovito izrasta u obliku redova uniformi postrojenih pukova carske garde.



Videli smo, znači, kako se hijeroglifski princip — »označavanje kroz slikovno prikazivanje« — raspao na dva dela.

Po liniji svoje namene (princip »označavanje«) — na principe stvaranja književne slikovitosti.

Po liniji načinâ kojima se ova namena ostvaruje (princip »slikovno prikazivanje«) — na čudesne načine šaraku-ove izražajnosti.

I kao što za dva kraka hiperbole obično kažemo da se sastaju u beskonačnosti (iako niko nije otišao tako daleko), tako se princip hijeroglifskog pisma, beskrajno se razdvajajući (u skladu sa funkcionalnošću obeležjâ), iznenađujuće opet sjedinjuje, ali sada već u četvrtoj sferi — u pozorištu.

Posle tolike udaljenosti, u epohi nastajanja drame, oba dela jedno vreme postoje *paralelno* u zanimljivom dualizmu.

Označavanje sižea — predstavljanje sižea — obavlja nema marioneta na sceni, takozvana *dzjoruri*.

Zajedno sa specifičnim manirom kretanja ovaj arhizam prelazi i u rani kabuki. Sačuvao se, sve dosad, kao delimičan postupak u klasičnom repertoaru.

Ali to nije najvažnije.

Međutim, hijeroglifski (montažni) metod igre se u samu tehniku uklinio na najzanimljivije načine.

Ali pre nego što pređemo na njih, kad smo već pomenuli slikovnu stranu, da se zadržimo ukratko na pitanju kadra, kako bismo istovremeno i završili sa njim.

Kadar.

Mali pravougaonik sa delićem događaja koji je u njemu nekako organizovan.

Kada se slepljuju jedan uz drugi, kadrovi obrazuju montažu. (*Naravno*, kada je to u odgovarajućem ritmu!)

Tako nas, otprilike, uči stara filmska škola.

Zrno po zrno, pogača,
Cigla po cigla, palača...

Kulješov, na primer, direktno piše ciglom:

»...Ako postoji misao-fraza, delić priče, karika u čitavom dramaturškom lancu, ta se misao izražava, oziđuje kadrovima — znacima, kao ciglama...«

(Kulješov, *Umetnost filma*)

Zrno po zrno, pogača,
Cigla po cigla, palača ...

— što rekli.

»Kadar je elemenat montaže«.

»Montaža je sklapanje elemenata«.

Ovo je najpogubniji način analize,

gde se poimanje nekog procesa u celini (veza kadra i montaže) ostvaruje samo preko spoljašnjih obeležja njegovog proticanja (parče se lepi na parče).

Tako možemo, na primer, doći do famoznog objašnjenja da tramvaji postoje radi toga da bi ih ljudi prevrtali i polagali preko ulice. Sasvim logičan zaključak ako se ograničimo na one funkcije koje su tramvaji imali, recimo, za vreme februarских dana sedamnaeste godine. Ali Gradsko saobraćajno ima o tome drukčije mišljenje.

Najgore je što se takav pristup zaista isprečio kao neprelazni tramvaj ispred mogućnosti razvitka forme.

Takav se pristup ne osuđuje na dijalektički rast, već samo na evoluciono »usavršavanje«, pošto nema prodiranja u dijalektičku suštinu pojave.

Na kraju krajeva, takvo evolucionisanje dovodi ili — kroz rafiniranost — do dekadencije ili obrnuto, do zakržljanja zbog zastoja krvi.

Ma koliko to bilo čudno, oba slučaja imaju istovremeno melodičnog svedoka — *Veselu kanarinku* (*Весёлая канарейка*) Ljeva Kulješova.

*
* *

Kadar uopšte nije *elemenat* montaže.

Kadar je *čelija* montaže. Sa one strane dijalektičkog skoka u *jedinstvenom* nizu kadar — montaža.

Dakle, šta karakteriše montažu, pa prema tome i njen embrion — kadar?

Sudar. Sukob dva parčeta stavljena jedno pored drugog. Sukob. Sudar.

Pređa mnogom leži izgužvan i požuteo list hartije.

Na njemu je tajanstvena beleška:

»Spajanje — P« i »Sudar — E«.

To je materijalni trag vatrenog sukoba oko montaže između *E* — mene i *P* — Pudovkina. (Od pre pola godine.)

Zaveli smo ovakav red: u redovnim razmacima vremena on svraća do mene kasno uveče i mi se iza zatvorenih vrata grdimo zbog načelnih stvari.

Tako je bilo i u ovom slučaju. Pošto je izišao iz Kuleševljeve škole, on je usrdno branio shvatanje po kome je montaža *spajanje* parčića. U lanac. Opet »cigle«.

Cigle, čijim nizovima ljudi *izlažu* neku misao.

Ja sam mu suprotstavljao svoje stanovište (tačku gledišta), po kome je montaža bila *sudar*. Tačku u kojoj od sudara dve date objektivne vrednosti nastaje misao.

Prema mom tumačenju, spajanje je samo mogući — *poseban* slučaj.

Sećate se koliko beskrajno mnogo kombinacija poznaje fizika kada je u pitanju udar (sudar) loptica.

Zavisno od toga da li su elastične, neelastične ili pomešane.

Među ovim kombinacijama postoji i takva u kojoj sudar degradira do ravnomernog kretanja obe kuglice u istom smeru.

To bi odgovaralo Pudovkinovom stanovištu.

Nedavno smo ponovo razgovarali. Sada on stoji na mom tadašnjem stanovištu.

Istina, u međuvremenu je imao prilike da se upozna sa kompletom mojih predavanja koja sam u to vreme držao u Državnom filmskom tehnikumu...

Dakle, montaža je sukob.

Sukob uvek leži u osnovi svake umetnosti. (Svojevrsan »slikoviti« dijalektički preobražaj).

Kadar je *ćelija* montaže.

Stoga mora biti razmotren i sa stanovišta *sukoba*.

Sukob unutar kadra —

to je potencijalna montaža; sa narastanjem intenzivnosti on lomi svoj četvorougao i kavez i izbacuje svoj sukob u montažne impulse između montažnih parčića;

kao što se cikcak-mimike *istim* pukotinama izliva u cikcak prostorne mizanscene,

kao što krilatica »Rusi ne znaju za prepreke« izbija u obliku nekoliko tomova zapleta romana *Rat i mir*.

Ako već treba upoređivati montažu sa nečim, tada bi falangu montažnih delića — »kadrova« — valjalo upoređivati sa serijom eksplozija u motoru sa unutrašnjim sagorevanjem, koje se pomnože u montažnu dinamiku kao »impulsi« automobila ili traktora u punoj brzini.

Sukob unutar kadra. On može biti veoma raznolik: može biti čak i — sižejan. Tada je to *Zlatna serija* (*Золотая серия*). Parče od sto dvadeset metara. I ne podleže ni analizi ni pitanjima filmske forme.

Međutim, »filmski« su:

sukob grafičkih pravaca (linija),

sukob planova (između sebe),

sukob zapremine,

sukob masa (zapremine ispunjenih različitim intenzitetom svetlosti),

sukob prostorâ i tako dalje.

Sukobi koje je dovoljno pojačati samo jednim impulsom pa da se rasprše na parove suprotstavljenih parčića. (Na parove): krupnog plana i totala; grafički različito usmerenih parčića; parčića rešenih zapreminski i parčića rešenih u ravni; tamnih i svetlih parčića... i tako dalje.

Najzad, postoje i tako neočekivani sukobi kao:

sukob predmeta i njegove prostornosti i sukob događaja i njegove privremenosti.

Ma koliko čudno zvučalo, te stvari su oдавно poznate.

Prvi slučaj je optička deformacija pomoću objektiva, drugi slučaj su multiplikacije ili *Zeitlupe*.

Svođenje svih elemenata filma na jedinstvenu formulu sukoba i (svođenje svih) filmskih obeležja u dijalektički niz na osnovu *jednog obeležja* nisu prazne retoričke zabave.

Mi sada tražimo jedinstveni sistem načinâ filmskog izražavanja za sve elemente filma.

Njihovo svođenje na niz zajedničkih obeležja rešiće zadatak u celini.

Iskustva sa različitim elementima filma uopšte se ne mogu upoređivati.

Dok o montaži znamo vrlo mnogo, dotle se u teoriji kadra batrgamo između Trećakovske galerije, Ščukinskog muzeja i geometrizacije koje su nam već dodijale.

Ako kadar posmatramo kao poseban molekularan slučaj montaže, tada nam razbijanje dualizma »kadar — mon-

taža* omogućava da neposredno primenimo montažno iskustvo na pitanja iz teorije kadra.

Isto to važi za teoriju osvetljavanja. Ako osvetljavanje budemo osećali kao sudar svetlosnog mlaza i prepreke, slično udaranju mlaza iz vatrogasnog šmrka po predmetu, ili vetru koji se sudara sa figurom — to će nam dati sasvim drukčije osmišljeno korišćenje osvetljavanja nego što je igra sa »izmaglicama« i »mrljama«.

Jedini takav zajednički imenitelj je princip sukoba: *princip optičkog kontrapunkta*. (O njemu će drugi put biti podrobnije rečeno.)

*
* *
*

Sada ne smemo zaboraviti da moramo rešiti i jedan sasvim drukčiji kontrapunkt — a to je *sukob akustike i optike u zvučnom filmu*.

Zasad ćemo se vratiti jednom od najzanimljivijih optičkih sukoba:

sukobu između okvira kadra i predmeta.

Tačka snimanja kao materijalizacije sukoba između organizujuće logike reditelja i inertne logike pojave u sudaru; sukob nam daje dijalektiku ugla snimanja.

Tu smo još impresionisti i do mučnine besprincipijelni.

Međutim, i u ovoj tehnici postoji oštra principijelnost.

Suvi četvorougao koji se useca u slučajnost prirodnog prostranstva...

I mi smo opet u Japanu!

Jedan metod nastave crtanja u japanskoj školi isto tako je filmski.

Naš metod nastave crtanja:

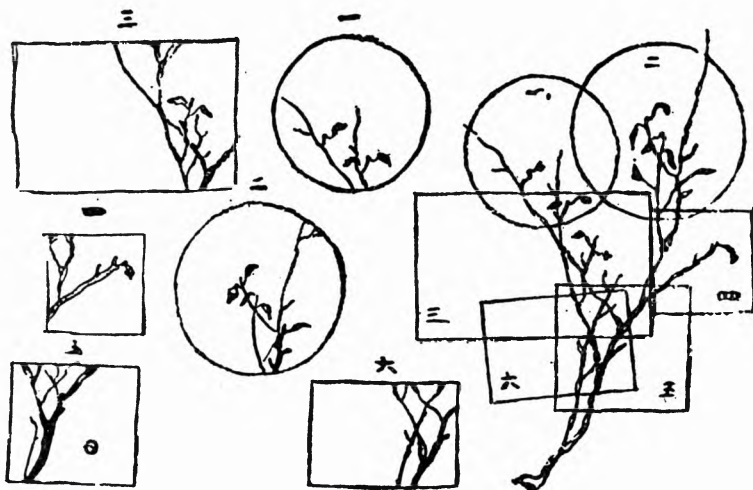
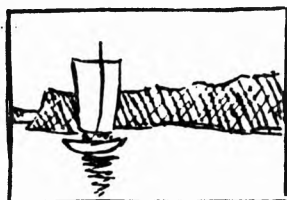
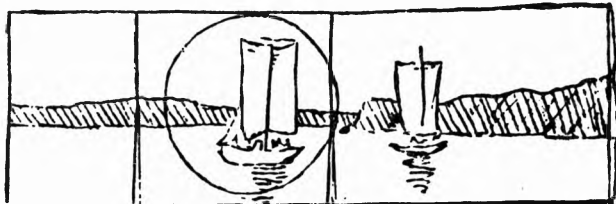
uzme se običan list ruske hartije sa četiri ugla. I trpa se u njega, obično ne vodeći računa o ivicama (ivice postaju zamašćene od dugotrajne prilježnosti), dosadna karikatida, sujetni korintski kapitel ili gipsani Dante (ne mađioničar, već onaj Aligijeri — Alighieri — koji je pisao komedije).

Japanci postupaju obrnuto.

Evo višnjeve grančice ili pejisaža sa jedrenjakom.

A učenik iz ove celine iseca kompozicionu jedinicu u obliku kvadrata, ili kruga, ili pravougaonika.

Uzima kadar!



I kako samo ove dve škole (njihova i naša) lepo karakterišu dve osnovne tendencije koje se bore u današnjem filmu!

Naša škola je izumirući metod prostorne organizacije pojava pred objektivom:

od »režiranja« epizode do građenja pravih vavilonskih kula ispred objektivu.

A japanski — drugi metod — to je »hvatanje« kame-rom, organizovanje pomoću kamere. Isecanje dela stvarnosti sredstvima objektivu.

Istina, sada, u trenutku kada u intelektualnom filmu centar pažnje najzad počinje da se prenosi sa građe filma na »dedukcije i zaključke«, na »parole« o građi, gubi se značaj razlika koje postoje između obe škole i one mogu mirno da se sintetizuju.

Nekoliko stranica ranije mi smo, kao kaljače u tramvaju, izgubili pitanje pozorišta.

Vratićemo se nazad — na pitanje načinâ montaže u japanskom pozorištu,

a posebno u glumi.

Prvi i zapanjujući primer je, naravno, čisto filmski način »glume bez prelaza«.

Uporedo sa krajnje istančanim mimičkim prelazima, Japanac koristi i direktno suprotne metode.

U izvesnom trenutku svoje igre on je prekida. »Crni« ga uslužno zaklanjaju od gledalaca. Odjednom, glumac se pojavljuje sa novom šminkom i novom perikom, koje karakterišu drugi stadijum (stupanj) njegovog emocionalnog stanja.

Na primer, tako se u komadu *Narukami* rešava prelazak glumca Sandanija iz pijanstva u ludilo. Mehaničkim rezom. I promenom zbirke (arsenala) obojenih linija na licu, izdvajajući među njima one kojima je palo u deo da izvrše intenzivniji zadatak od onog koji su imali potezi prethodne šminke.

Ovaj postupak je filmu urođen. Nasilno uvođenje u film evropske glumačke tradicije, oličene u parčićima »emocionalnih prelaza«, još jednom primorava film da tapka u mestu. Međutim, način glume »sa rezovima« omogućava stvaranje sasvim novih postupaka. Zamenjivanje jednog lica koje se menja čitavom gamom različito raspoloženih tipičnih lica — koja su uvek izražajnije od suviše prilagodljive i lišene organske otpornosti površine lica profesionalnih glumaca.

U našem novom seoskom filmu (*Staro i novo*) upotrebio sam oštro upoređivanje razdvojenih krajnjih stadijuma

u razvoju izraza na licima (izbacivši prelazne faze). Time se postiže veća izoštrenost »igre sumnje« oko separatora. Da li će se mleko zgusnuti u maslac ili neće? Prevara? Novac? Tu je psihološki proces igre motiva — vere i sumnje — razdvojen na oba krajnja stanja radosti (pouzdanja) i mraka (razočaranja). Osim toga, ovo je snažno naglašeno svetlošću (koja uopšte ne odgovara stvarnoj uobičajenoj osvetljenosti). To dovodi do značajnog povećanja napetosti.

Drugo zapanjujuće svojstvo kabukija je princip »rašćlanjene glume«. Glavni tumač ženskih uloga u kabuki trupi koja je gostovala u Moskvi, Sočio, igrao je u *Rezbaru maski* devojku na umoru, ostvarujući ulogu sasvim odvojenim partijama glume.

Gluma samo desnom rukom. Samo nogom. Samo vratom i glavom. Ceo proces ukupne predsmrtne agonije bio je raščlanjen na solističko igranje svake »partije« zasebno; partije nogu, partije ruku, partije glave. Rastavljanje na planove. Sa približavanjem tragičnog kraja pojedine partije bivale su sve kraće.

Oslobađajući se primitivnog naturalizma, glumac ovim načinom glume potpuno ovlada gledaoцем »pomoću ritma«, a time čini da postane ne samo prihvatljiva već i izvanredno privlačna scena koja je u svojoj opštoj kompoziciji izgrađena na najdoslednijem i najpodrobnijem naturalizmu (krv i slično).

Pošto ne pravimo više principijelnu razliku u pitanjima sadržine (unutrašnjosti) kadra i montaže, možemo odmah navesti treći način.

Japanac koristi u radu toliko lagan tempo kakav naše pozorište ne poznaje. Čuvena je scena harakirija iz *Četrdeset sedmorice vernih*. Takav stepen usporavanja pokreta ne postoji na našim scenama. Dok smo u prethodnom primeru imali raščlanjavanje povezanosti pokreta, ovde imamo raščlanjavanje procesa kretanja. *Zeitlupe*. Ja znam samo za jedan slučaj dosledne primene istog takvog postupka, koji se na filmu postiže tehničkim sredstvima, prema planu podređenom kompoziciji. Inače, obično su to ili slikovitost (»Podvodno carstvo« iz *Bagdaskog lopova — The Thief of Baghdad*), ili san (*Zvenjigora — Звенузопа*). Još češće su to obične formalne besposlice i nemotivisani nestašluci kamere (kao u *Čoveku sa filmskom kamerom* Dzige Vertova). Ja sam mislio na film Žana Epstena *Pad kuće Ašer*. Normalno odigrana stanja snimljena ubrzanom kamerom stvarala su (sudeći po štampi) neobičan emocionalni pritisak svojom usporenošću na ekranu.

Ako se ima na umu da se atraktivnost glumčeve igre za gledalište drži na njenom podražavanju od strane gledao-
ca, lako možemo svesti oba primera na jedan isti motiv. Intenzivnost percepcije raste, jer se proces podražavanja lakše odvija kada je kretanje raščlanjeno...

Čak se i veština rukovanja puškom usađivala »raščla-
njeno« u najzavezaniju motoriku neiskusnih »regruta«...

Najzanimljivija veza japanskog pozorišta je, naravno, sa zvučnim filmom, koji mora i može naučiti od Japanaca ono što je za njega osnovno — svođenje vizuelnih i zvučnih osećaja na zajednički fiziološki imenitelj. Ali ovoj temi sam ja već posvetio ceo članak (*Neočekivano*) i neću se vraćati na nju.

Znači, uspeli smo da na brzinu ustanovimo prožetost najraznovrsnijih grana japanske kulture čisto filmskim osnovnim elementima i njihovim osnovnim nervom — montažom.

I jedino film ponavlja istu grešku kao i »levo usmereni« kabuki.

Umesto da principe i tehniku japanske izuzetne glume izvuku iz tradicionalnosti feudalnih oblika onoga što glume, napredni pozorišni radnici Japana bacili su se na pozajmljivanje mlitavo bezobličnog načina glume naših »intuitivaca«. Rezultat je jadan i tužan. Japan se, isto tako, utrkuje u oblasti filma u podražavanju najodvratnijih uzora kurentnog američkog i evropskog osrednjeg tržišnog bofla.

Pred Japanom stoji zadatak da shvati i primeni svoju kulturnu osobenost na svoj film!

Drugovi Japanci! Zar ćete zaista prepustiti nama da to učinimo?

(1929)

VERTIKALNA MONTAŽA

[...]

Audio-vizuelna svojstva *Aleksandra Nevskog* dostižu najcelovitije stapanje u scenama »ledenog bojišta«, i to u »jurišu ritera« i »riterskom kareu«. To je jedan od glavnih razloga što je od svih scena *Aleksandra Nevskog* juriš ispao jedna od najupečatljivijih i najduže ostajao u sećanju. Metod audio-vizuelnog spajanja je isti u bilo kojoj sceni filma. Zato ćemo radi analize potražiti takvu scenu koju je najlakše odštampati, to jest takvu u kojoj je ceo kompleks rešen *nepomičnim* kadrovima, koje je najlakše

reprodukovati. Ovakvo parče lako se može naći. Uz to, po zakonu stila, ono je jedno od najstrožih.

To su dvanaest kadrova one »zore pune uznemirenog iščekivanja« koja prethodi početku juriša i bitke i dolazi posle nemirne noći — zore uoči »ledenog bojišta«. Svih dvanaest parčića imaju istu sadržinu: Aleksandar na Vraninoj steni i ruska vojska u njenom podnožju na obali zamrznutog Čudskog jezera gledaju u daljinu i iščekuju napad neprijatelja.

Stupci prikazani na shemi (vidi umetak) daju redosled kadrova i muziku pomoću koje je izražena data situacija. Kadrova ima dvanaest; muzičkih taktova sedamnaest. (Ovakav raspored slika i taktova postaće jasan u toku analize: on je u vezi sa glavnim unutrašnjim raščlanjivanjima muzike i slika.)

Zamislmo da pred nama prolazi ovih dvanaest kadrova i sedamnaest taktova muzike, i pokušajmo da se na osnovu živog utiska setimo koji su audio-vizuelni spojevi od onih što su promakli ispred nas najsnažnije prikovali našu pažnju.

Prvo i najupečatljivije ispada parče III spojeno sa parčetom IV. Ovde ne mislimo na utisak koji ostavljaju fotografije kao takve, već na *onaj audio-vizuelni utisak* koji nastaje spajanjem ova dva parčeta sa odgovarajućom muzikom prilikom kretanja trake po ekranu. U muzici ovim dvama kadrovima — III i IV — odgovaraju taktovi 5, 6. i 7, 8.

Da je upravo ovo prva, najupečatljivija audio-vizuelna grupa, lako se može proveriti ako se »uz pratnju ova dva kadra« odsviraju odgovarajuća četiri takta muzike. To potvrđuje analiza datog odlomka pred auditorijumom, na primer pred studentskim auditorijumom Državnog instituta za film, gde sam analizirao datu scenu.

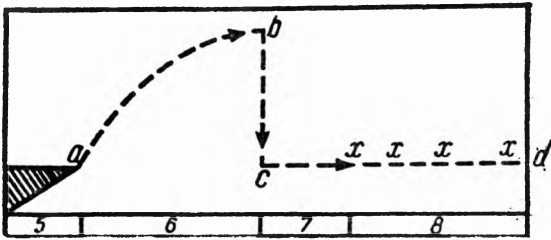
Uzećemo ova četiri takta i pokušaćemo da povučemo rukom kroz vazduh onu liniju kretanja koju nam diktira kretanje muzike.

Prvi akord se percipira kao »*polazna platforma*«.

Narednih pet četvrtinki koje idu kao lestvica naviše povući ćemo, prirodno, u obliku stupnjevite *linije koja se napregnuto penje naviše*. Zato ćemo je prikazati ne kao liniju koja samo teži naviše, već kao malčice zasvođenu liniju.

Nacrtajmo to na slici 1 (*ab*).

Sledeći akord (početak takta 5) sa prethodnom, oštro akcentovanom šesnaestinkom proizvešće u datim uslovima kod svakoga utisak oštrog pada *bc* (melodijski osećaj »pa-



Slika 1.

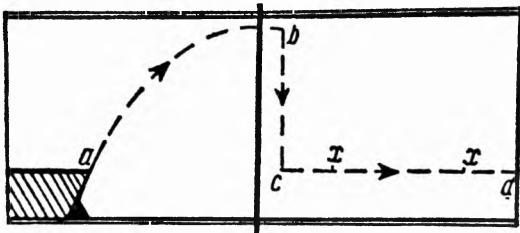
da« postignut je skokom od *h* do *gis*). Sledeći red jedne note, koja se osminkama ponavlja četiri puta kroz pauze, povući ćemo, naravno, kao *horizontalnu liniju* na kojoj će se same osminke ocrtati kao akcentovane tačke *c-d*.

Nacrtaćemo i to (vidi sliku 1; *bc* i *cd*) i smestićemo ovu shemu kretanja muzike nad odgovarajućim klavirskim retkom.

Sada ćemo prikazati *shemu kretanja pogleda* po glavnim linijama ova dva kadra III i IV, koji »odgovaraju« ovoj muzici.

Ponovićemo je kretanjem ruke. To će nam dati sledeći crtež koji će biti *gest* što izražava kretanje, fiksirano u ona dva kadra kroz linearnu kompoziciju.

Evo te sheme:



Slika 2.

Od *a* do *b* ide »zasvođeno« *narastanje nagore*: ovaj svod ocrtavaju obrisi tamnih oblaka koji su se nadneli nad svetlijim delom neba.

Od *b* do *c* — oštro *spuštanje pogleda nadole*: od III pa skoro do donjeg kraja IV — maksimum mogućeg pada pogleda po vertikali.

Od *c* do *d* imamo *ravnomerno horizontalno kretanje* koje se ne podiže i ne spušta, a dva puta ga prekidaju

tačke zastava što se izdižu iznad horizontalne konture vojske.

Sada ćemo uporediti obe sheme. I šta se dobija? Obe sheme kretanja apsolutno se podudaraju, to jest *podudaraju se kretanje muzike i kretanje pogleda po linijama plastične kompozicije.*

Drugim rečima, *jedan isti zajednički gest leži u osnovi i muzičkog i plastičnog sklopa.*

Mislim da je ovaj gest, osim toga, pravilno pronađen i u skladu sa emocionalnim kretanjem. Uzlazna tremolirajuća prelazna fraza violončelâ lestvicom *c-mol* ovde razgovetno prati i narastanje napetosti uzbuđenja i narastanje zagledanja u daljinu. Akord kao da omogućava odvajanje od toga. Niz osminki kao da ocrtava nepomičnu horizontalu vojske: osećanje vojske koje se razlilo po čitavom frontu; osećanje koje kroz jedan takt V ponovo počinje da narasta u istu takvu napetost VI i tako dalje.

Zanimljivo je da IV, koji odgovara taktovima 7. i 8, ima dve zastavice, a muzika četiri osmine. Pogled kao da dvaput prelazi preko dve zastavice, i front izgleda dvaput širi od onoga što se vidi u kadru. Idući sleva nadesno, pogled »otkucava« osminke zastavicama, i dve od njih odvođe osećaj iza kadra desno, gde mašta ocrtava nastavak linije fronta vojske.

Sada je potpuno jasno zašto upravo ova dva parčeta privlače pažnju pre drugih. Plastični elementi kretanja i kretanje muzike ovde se potpuno podudaraju, i to sa najvećim stepenom očiglednosti.

Pođimo, ipak, dalje i potrudimo se da uhvatimo šta to privlači pažnju pored ova dva parčeta. Ponovni »pronazak« parčića pred nama zadržaće našu pažnju na parčićima I, VI — VII, IX — X.

Ako pažljivo zagledamo muziku ovih parčića, videćemo da je ona po strukturi istovetna sa muzikom kadra III. (Uopšte se cela muzika date scene sastoji iz dve naizmenične dvotaktne fraze A i B, koje se na određeni način smenjuju. Razlika postoji samo u tome što, iako *strukturno* pripadaju jednoj istoj frazi A, oni se razlikuju tonalno: I i III su jedne tonalnosti (*c-mol*), a VI — VII i IX — X druge tonalnosti (*cis-mol*). Sižejni smisao ove promene tonalnosti biće pomenut kasnije prilikom analize parčeta V.

Prema tome, i za kadrove I, VI — VII i IX — X muzika će imati istu shemu kretanja kao i za kadar III (vidi sliku 1).

Ali bacimo pogled na same kadrove. Nalazimo li u njima ponovo istu onu shemu linearne kompozicije koja je

»spojila« pomoću jednog istog kretanja kadrova III i IV sa njihovom muzikom (taktovi 5, 6, 7, 8)?

Ne.

A istovremeno je osećaj audio-vizuelnog jedinstva ovde isto onako snažan.

U čemu je stvar?

Stvar je u tome što navedena shema kretanja može biti izražena *ne samo* pomoću linije *abc*, već i *pomoću bilo kojeg* sredstva plastičnog izražavanja. Mi smo o tome govorili u uvodnom delu članka, a ovde smo imali upravo takav slučaj.

Ispitaćemo ovo pomoću sva tri nova slučaja I, VI — VII, IX — X.

I. Fotografija nije u stanju da prenese potpuni osećaj parčeta I, jer ovaj kadar *niče iz zamračenja*: najpre se pomalja s leve strane tamna grupa sa zastavom, zatim se postepeno razaznaje nebo na kome se vide tamne mrlje pojedinih pramenova oblaka.

Kao što vidimo, kretanje unutar parčeta potpuno je identično istom onom kretanju koje smo mi ucrtali za parče III. Razlika je ovde samo u tome što ovo kretanje nije linearno, već je to kretanje postepenog osvetljavanja parčeta, to jest kretanje sve većeg stepena osvetljenosti.

U skladu s tim, ona »polazna platforma« *a*, koja je tamo odgovarala početnom akordu, ovde ispada *najtamnija* mrlja koja povremeno izbija u prvi red i predstavlja »podnožje« tame, »graničnu liniju« tame, od koje počinje »odbrojavanje« postepenog osvetljavanja kadrova. »Zasvođenost« će se ovde formirati kao lanac redosleda kadrova, od kojih će svaki sledeći biti svetliji od prethodnog. *Zasvođenost* će se odraziti u krivoj postepenog osvetljavanja parčeta. Pojedini stupnjevi — faze osvetljavanja — ovde će biti označeni uzastopnom pojavom oblačnih mrlja. Zavisno od izlaska celog kadra iz zamračenja, najtamnija mrlja (centralna) među njima izbiće u prvi red. Zatim svetlija (gornja). Zatim prelazne mrlje ka opštem svetlom tonu neba — tamni »jaganjci« zdesna i sleva u gornjem delu.

Vidimo da je i ovde, čak detaljno, očuvana ista ona kriva kretanja, ali ne *po konturi* plastične kompozicije, već *po tonalno-svetlosnoj* »liniji«.

Prema tome, možemo reći da parče I prati isti onaj osnovni *gest*, ali u datom slučaju — *tonom, tonalno*.

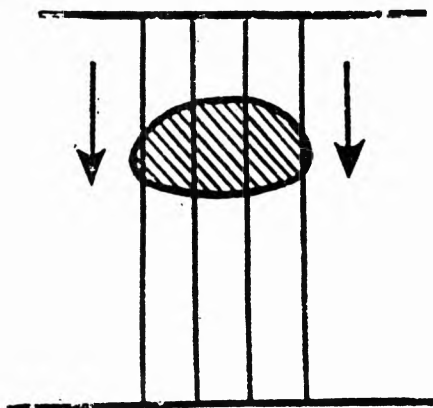
II. Razmotrićemo sledeći par parčića, VI — VII. Uzmamo ih kao par zato što, ako fraza *A* u parčetu I potpuno (sa oba svoja takta) pada na *jednu sliku*, onda na frazu *A₁* (jednaku *A* u novoj tonalnosti) dolaze skoro pune *dve*

slike VI i VII. (Vidi zajedničku tablicu podudarnosti slika i taktova.)

Proverićemo ih po osećanju muzike.

U kadru VI sleva stoje četiri ratnika sa podignutim kopljima i štitovima. Iza njih s leve strane nazire se kraj konture stene. Dalje, u daljini, udesno odlaze redovi vojske.

Ne znam kako je kod drugih, ali lično na mene prvi akord 10. takta ovde uvek izaziva utisak glomazne mase zvuka koja kao da klizi po linijama kopalja odozgo nadole (vidi shemu na slici 3).



Slika 3.

(Upravo zbog toga osećanja ja baš ovo parče na tom mestu i umećem u montažu.)

Iza ove grupe od četiri kopljanika pruža se linija vojske koja stupnjevito odlazi udesno, u dubinu. Najkrupniji »stupanj« biće prelazak od čitavog kadra VI potpuno na... kadar VII, koji nastavlja liniju vojske u istom pravcu dalje u dubinu. Ratnici su dati malo krupnije, ali opšte stupnjevito kretanje u dubinu nastavlja isto kretanje iz kadra VI. Štaviše, ovde postoji još jedan vrlo oštar stupanj: parče bele trake sasvim praznog horizonta u desnom delu kadra VII. Ovo parče prekida lanac vojske i produžava kretanje u novu oblast — na liniju horizonta na kojoj se dodiruju nebo i površina Čudskog jezera.

Prikažaćemo shematski osnovno stupnjevito kretanje kroz oba kadra.

Ovde je vojska raspoređena kao u vidu kulisa 1, 2, 3, 4. u dubinu, počevši od četiri figure u funkciji *polazne ravni* koja se podudara sa površinom ekrana, odakle počinje *kretanje u dubinu*. Ako sad zamislimo liniju koja povezuje ove kulise, dobićemo krivu $a, 1, 2, 3, 4$. Kakva je to kriva? Kada je pažljivo zagledamo videćemo da je to ista ona kriva našeg »svoda«, ali ovoga puta ona se ne pruža po *vertikalnoj ravni* kadra, kao u slučaju III, već se prostire *horizontalno* perspektivno u dubinu kadra.

Ova kriva ima istu takvu (takođe kulisnu) *polaznu ravan a*, koja se sastoji od četiri uporedne figure. Osim toga, odsečak fazâ osam slabije приметnih granica kulisa, ocrta se pomoću četiri vertikale: pomoću tri figure ratnika u kadru VII (x, y, z) i ...linije koja odvađa kadar VI od kadra VII.

Šta u muzici otpada na odsečak horizonta?

Ovde se mora obratiti pažnja na okolnost da muzike iz fraze A_1 nema dovoljno za celu dužinu parčića VI i VII, i da u parčetu VII već počinje muzička fraza B_1 — tačnije: tri četvrtinke takta 12.

Kakve su to tri četvrtinke takta?

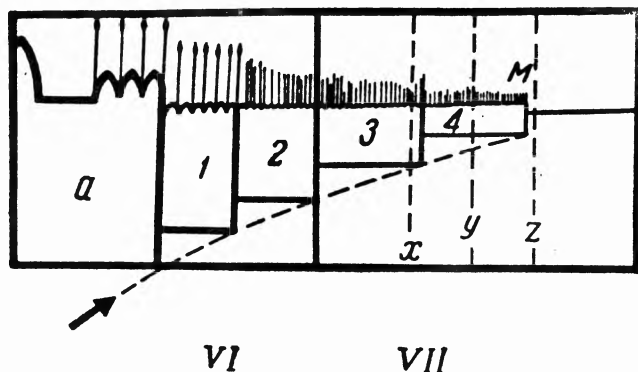
To je upravo isti onaj akord sa prethodnom oštrom akcentovanom šesnaestinkom, koji je u slučaju kadra III odgovarao osećanju oštrog pada po vertikali naniže prilikom prelaska iz kadra III u kadar IV.

Tamo je čitavo kretanje teklo po *vertikalnoj ravni*, i oštar prekid u muzici čitao se kao pad (od *gornje* desne tačke kadra III ka *donjoj* levoj tački kadra IV). Ovde se celo kretanje odvija po *horizontali* — u dubinu kadra. A kao plastični ekvivalenat onom oštrom prekidu u muzici, u ovim uslovima treba pretpostaviti analogan oštri impuls, ali ne odozgo naniže, već... perspektivno — u dubinu. »Skok« u kadru VII od linije vojske do linije horizonta predstavlja upravo takav impuls. Otuda je to ipak »maksimum« prekida, jer pejzaž je za horizont upravo granica dubine!

Prema tome, možemo potpuno osnovano smatrati da će vizuelni ekvivalenat muzičkom »skoku« između 11. takta i tri prve četvrtinke 12. takta biti upravo onaj odsečak horizonta b desnom delu kadra VII.

Možemo dodati da, čisto psihološki, audio-vizuelni spoj potpuno prenosi upravo osećanje ljudi čija je pažnja prebačena daleko iza horizonta, odakle oni očekuju napad neprijatelja.

Prema tome, vidimo da se strukturno podjednaki parčići muzike — efekat »skoka« u početku 7. takta i 12.



Slika 4.

takta — u oba slučaja plastično rešavaju potpuno analogno kroz *plastični prekid*.

Ali u jednom slučaju to je prekid po *vertikali* i na *prelasku* iz kadra u kadar III— IV. A u drugom slučaju je *po horizontali unutar kadra* VII u tački M (vidi sliku 4).

Ali to nije dovoljno. U slučaju III naša linija »svoda« se prostirala u *ravni*. U slučaju VI i VII ona se prostirala perspektivno u dubinu, to jest *u prostoru*: po toj liniji prostire se sistem kulisa koji razvija u dubinu sam prostor, a ovaj, narastajući od ravni ekrana (kulisa a) u dubinu ekranskog prostora, prati narastajuću uvis lestvicu zvukova.

Prema tome, u slučaju VI — VII možemo istaći još jednu vrstu sklada između muzike i slike, rešenih pomoću iste sheme, pomoću istog gesta. Ali ovoga puta sklad je *u prostoru*.

Ucrtajmo, ipak, u zajedničkoj shemi ovu novu varijantu sklada u kretanju muzike i slike. Radi punoće slike završićemo u muzici frazu B (dodavši ostale taktove od jednog celog i četvrtinke). Ovo će nam u muzici dati potpuno ponavljanje grupe III — IV. Ali po liniji slike to će nas primorati da dodamo kadar VIII, čiji se kraj podudara sa krajem takta 13, to jest sa krajem fraze B₁.

Istovremeno ćemo pogledati kadar VIII.

Plastično, kao da je presečen na tri dela. U prvi plan pažnje upečatljivo izbija *krupni plan* (Vasilisa sa šlemom), koji se pojavljuje prvi put sa svih osam parčića. On zauzima samo deo kadra, ostavljajući drugi deo frontu ratnika, raspoređenih na isti način kao i u prethodnim kadro-

vima. Ovaj kadar VII ima ulogu kao da je prelazan. S jedne strane, on plastično završava motiv VI — VII. (Ne zaboravimo da, zajedno sa *udaljavanjem* u dubinu, parče VII *po velični* predstavlja povećanje u odnosu na prethodno parče VI, i da ovo povećanje omogućava da se u parčetu VIII pređe na krupni plan.) Organsku povezanost ova tri parčeta VI, VII i VIII kao jedinstvene celine dokazuje i to da su oni muzički okovani frazom $A_1 — B_1$. To se vidi po tome što se *krajnje* granice ova četiri takta 10, 11, 12, 13. podudaraju sa krajevima parčića VI i VIII, dok se unutar njih ni granica između 10. i 11. takta ne podudara sa plastičnim raščlanjavanjem, niti se granica između parčića slike VII i VIII podudara sa raščlanjavanjem na 11. i 12. takt. (Vidi shemu tri kadra i odgovarajuće muzike.)

U parčetu VIII završava se fraza *srednjih planova* vojske, koja prolazi kroz parčiće VI, VII, VIII, a počinje fraza *krupnih planova* VIII — IX — X.

Potpuno na isti način je kroz tri parčeta I — II — III išla fraza *knez na steni*, posle čega je počinjala fraza *opštih planova vojske u podnožju stene*. U frazu o vojsci ona nije prelazila pomoću *ukrštanja* u jednom kadru, već postupkom *ukrštanja putem montaže*.

Posle parčeta III nastupalo je parče sledeće fraze »voj-ska«, date kroz opšti plan IV, posle čega se *ponovo* pojavio »knez na steni«, takođe dat kroz opšti plan V.

Ovaj *suštinski* prelazak od »kneza« na »vojsku« obeležen je i *suštinskim* pomeranjem u muzici — prelaskom iz tonalnosti u tonalnost (c-mol u cis-mol).

Manje kardinalan prelaz, ali ne *sa teme* (knez) *na temu* (vojska), već *unutar jedne iste teme* — od srednjih planova vojske na krupne — ne rešava se *montažnim povezivanjem* III — IV — V — VI, već *unutar parčeta VIII* (vidi drugu stranu umetka).

Ovde se on rešava sredstvima *dvoplanske kompozicije*; nova tema (krupni planovi) izlazi u prvi plan, a tema koja se gasi (opšta linija fronta) povlači se u zadnji. Može se, osim toga, primetiti da je »gašenje« prethodne teme ovde izraženo još i besfokusnim snimkom fronta, koji je u funkciji pozadine Vasilisinog krupnog plana.

Sam krupni plan Vasilise uvodi krupne planove — planove Ignjata i Savke — IX, X, koji će zajedno sa poslednja dva parčeta XI i XII dati naredno *ново* *plastično čitanje* iste one naše sheme gesta.

Ali o tome kasnije.

Sada ćemo analizirati parče VIII, kako bismo mogli

da iscrtamo potrebnu nam shemu parčića VI — VII — VIII.

Kadar VIII se očigledno sastoji iz tri dela.

U prvom planu je krupno lice Vasilise. Zdesna je u kadru dugačak niz besfokusne vojske sa šlemovima koji svetlucaju iz besfokusnosti. Sleva je kratak odsečak fronta sa zastavom, koji odvajava Vasilisinu glavu od leve ivice kadra.

Pogledajmo sad šta svemu tome odgovara u muzici.

Na ovu sliku otpada jedan takt sa četvrtinkom — poslednja četvrtinka 12. takta i ceo 13. takt. U ovom odsečku muzike potpuno razgovetno postoje tri elementa, od kojih u prvi plan izbija srednji deo — akord na početku 13. takta. Ovaj akord se razgovetno sliva sa utiskom »udara« koji izaziva prva pojava krupnog plana.

Od sredine takta idu četiri osminke prekidane pauzama. I kao što su nekada ovo horizontalno kretanje bez povišavanja pratile u parčetu IV zastavice, tako ga ovde poput zvezdica prate... odblesci sunca na šlemovima vojnika.

Leva strana kao da ostaje bez »podudaranja«. Ali... zaboravili smo na osminku koja je ostala od prethodnog, 12. takta, a koja »sleva« prethodi početnom akordu 13. takta: upravo ona »odgovara« tom parčetu prostora s leve strane od Vasilisine glave.

Na osnovu svega što je rečeno, parče VIII i kretanje muzike koje mu odgovara možemo prikazati na sledeći način (slika 5).

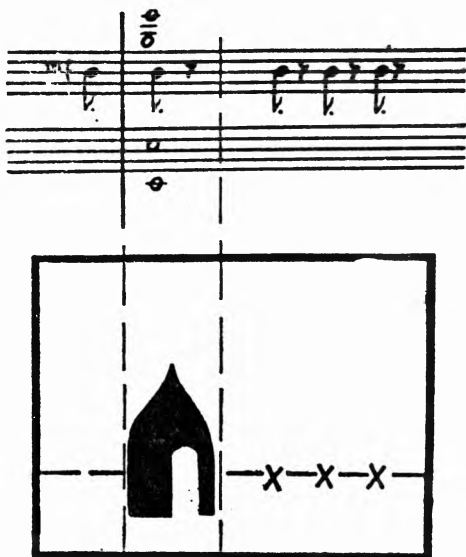
Na ovome mestu potpuno prirodno pojavljuje se pitanje: dozvolite, kako možete da izjednačavate muzički redak sa slikom? Pa leva strana jednog i leva strana drugog označavaju potpuno različite stvari.

Nepokretna sličica postoji prostorno, to jest u *jednom vremenu*, i leva ili desna strana ili centar nemaju karakter *redosleda događaja u vremenu*. Međutim, na notnoj liniji mi imamo upravo *vremensko kretanje*. Tamo leva strana znači »ranije«, a desna strana — »kasnije«.

Celo naše rasuđivanje vredelo bi ako bi se u kadru pojedini elementi *pojavljivali jedan za drugim*, to jest po shemi na slici 6.

Na prvi pogled ova primedba zvuči potpuno razumno i obrazloženo.

Ali ovde je propuštena jedna izvanredno važna okolnost, naime to da *nepokretna celina slike* ne ulazi u percepciju gledaoca *ni odjednom ni svim svojim delovima*



Slika 5.

istovremeno (osim onih slučajeva kada je kompozicija sračunata upravo na takav efekat).

Umetnost plastične kompozicije se i sastoji u tome da se pažnja gledaoca vodi upravo onim putem i upravo onim redosledom kojima je autor propisao kretanje gledaočevog pogleda po platnu ekrana (ili po ravni ekrana, ako je u pitanju prikazivanje kadra).

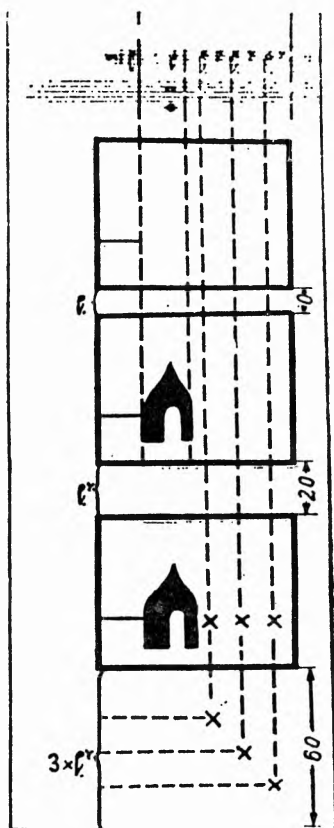
Zanimljivo je istaći da se u ranijem stadijumu slikarstva, kada se pojam »*put pogleda*« još teško odvajao od fizičke slike puta, na slikama uvodi *predmetno slikanje puta* po kojem se raspoređuju događaji u skladu sa željenim redosledom percepcije. Tamo se to pre svega tiče redosleda raznih scena koje su, kao što je poznato, u tim periodima prikazivane na jednoj slici, bez obzira na to što se zbivaju u različitim vremenima. Scene koje gledalac treba da vidi u željenom redosledu raspoređuju se po određenim tačkama ovakvog puta. Tako, na primer, na slici Dirka Boutsu *San svetog Ilije u pustinji* u prvom planu spava Ilija, a u dubini se vije staza na kojoj je prikazan isti taj Ilija koji nastavlja svoj put. U *Poklonjenju pastira Domenika Girlandaja* u prvom planu je scena oko novorođen-

četa, a iz dubine se prema prvom planu vije staza kojom se kreću mudraci: na taj način put povezuje događaje koji su, prema sižeu, podeljeni na čitavih trinaest dana (od 24. decembra do 6. januara)!

Potpuno istovetno Memling raspoređuje svojih sedam dana strasne nedelje po ulicama grada.

Kasnije, kada ovakvi skokovi u vremenu napuštaju ravan slike, nestaje i fizički prikazan put kao jedno od sredstava da se unapred odredi redosled razgledanja.

Put prelazi u *putanju pogleda*, prelazeći iz sfere prikazivanja u sferu kompozicije.



Slika 6.

Hristovo javljanje narodu od A. Ivanova predstavlja klasičan primer u tom pogledu. Kompozicija slike ide krivom koja se skraćuje i u svojoj silaznoj tački ima najmanju po razmeri i najvažniju po temi figuru — figuru Hrista koji se približava. Ova kriva na način koji je potreban umetniku vodi pažnju gledaoca po površini slike upravo ka toj figurici u dubini.

Sredstva ovde mogu biti najraznovrsnija, iako je za sve karakteristična jedna stvar: na slici obično postoji nešto što najpre privuče pažnju, a zatim se ona kreće onim putem kojim želi umetnik. Ovaj put može biti ucrtan bilo linijom kretanja grafičke kompozicije, bilo kao put gradacije tonova, bilo čak kao grupacija i »igra« likova na slici (Roden — Rodin — nam je, na primer, dao klasičan slučaj dešifrovanja igre figura na slici Antoana Vatoa *Plovidba za ostrvo Kiteru*).

Imamo li mi prava da govorimo kako u našim kadrovima postoji isto takvo kretanje pogleda koje je na određen način utvrđeno?

Mi ne samo što možemo potvrdno odgovoriti na ovo pitanje, već možemo još i dodati da se ovo kretanje upravo odvija *sleva nadesno*, pri tom potpuno *jednako* za svih *dvanaest kadrova*, i da je po svom karakteru *potpuno u skladu* sa karakterom *kretanja u muzici*.

Zaista, duž celog odsečka u muzici se naizmenično smenjuju dva tipa fraza: *A* i *B*.

A je sastavljena po tipu slike 7.

B je sastavljena po tipu slike 8.



Slika 7.



Slika 8.

Najpre akord, a zatim na pozadini njegovog zvučanja imamo ili »zasvođeni« uspon lestvice¹ ili horizontalno kretanje jedne iste note koja se ponavlja.

Potpuno isti je način plastičnog konstruisanja svih kadrova (osim IV i XII, koji ne funkcionišu kao samostalni kadrovi, već kao nastavak kretanja prethodnih).

Zaista, kod svih se na levoj strani kadra nalazi najtamnije, najkompaktnije, najteže, odmah primetno priličje teškog plastičnog »akorda«.

U kadrovima I — II — III to su crne figure koje se nalaze na teškim masivima stene. One privlače i vezuju pažnju ne samo zato što su crne, već i zato što su to jedini živi ljudi u kadrovima.

U kadru V — to su iste te figure, ali još i crni masiv kamena.

U kadru VI — to su četiri kopljanika iz prvog plana.

U kadru VII — to je masiv vojske, i tako dalje.

U svim ovim kadrovima udesno se prostire ono na šta se pažnja obraća posle toga: nešto lako, vazdušasto, nešto što »ide« napred i primorava pogled da ga prati.

U kadru III — prostire se kao linija »svoda« *naviše*.

U kadru VI — VII — kao »kulise« vojske *u dubinu*.

U kadru V — to je »podlokavanje« neba.

Prema tome, i za sistem plastičnih kadrova važi da levo znači »pre« a desno znači »posle«, jer se kroz svaki u sebi nepomičan kadar pogled zaista sasvim određeno kreće sleva nadesno.

Ovo nam daje pravo da, raščlanjujući kompoziciju kadrova po vertikali, određujemo u njima delove taktova koji otpadaju na pojedine plastične elemente i na »ulaženje« novih.

Upravo na osećanju ove okolnosti zasnivalo se sastavljanje kadrova i preciziranje audio-vizuelnih podudaranja i spajanja. Ovakva pedantna analiza i otkrivanje podudaranja, koje sada činimo, mogući su, naravno, samo *post factum*, ali ona pokazuju jedino do koje mere je konstruktivno odgovorna ona kompoziciona »instuicija« koja »čulom« i »osećanjem« ostvaruje audio-vizuelno sastavljanje.

Znači, kadar po kadar, pogled se privikava na to da čita sliku sleva nadesno.

Ali to nije dovoljno: ovo horizontalno čitanje svakog pojedinog kadra stalno u jednom istom pravcu, sleva nadesno, toliko privikava pogled na horizontalno čitanje

¹ Na primer, za parče III to će biti uzlazni tremolirajući hod violinčela skalom *Do-minor* (C-mol).

uopšte, da se kadrovi *psihološki* priključuju jedan drugom, kao da su i oni poređani po horizontali u istom pravcu *sleva nadesno*.

A to nam daje pravo ne samo da pojedinačni kadar raščlanjujemo »u vremenu« po vertikali, već i da *priključujemo kadar uz kadar po horizontali* i da po njima upisujemo tok muzike upravo na taj način.

Iskoristićemo ovu okolnost i ucrtaćemo kao jednu zajedničku shemu naša tri uzastopna kadra VI — VII — VIII (vidi zajedničku tabelu), kretanje muzike koja se stapa sa njima i put onog zajedničkog plastičnog gesta koji leži u osnovi oba kretanja. Ovaj gest je isti onaj koji prolazi kroz spoj parčića III — IV. Zanimljivo je da on ovde nije rešen pomoću *dva parčeta*, već pomoću *tri*, i da je efekat »pada« smešten *unutar* kadra VII, a ne na prelazu iz kadra u kadar, kao što je to urađeno u parčićima III — IV².

Po ovoj shemi, dodavši joj još niz slika, mi dalje stvaramo i zajedničku shemu-grafikon za svih dvanaest parčića. Uporedivši shemu VI — VII — VIII sa shemom III — IV, videćemo koliko je u datom slučaju složenija audio-vizuelna razrada »varijacija« na bazi jednog istog polaznog kretanja — gesta.

Nešto ranije obratili smo pažnju na činjenicu da kretanje koje se ponavlja u svakom kadru *sleva nadesno* stvara utisak da i same kadrove *priključujemo* jedan uz drugi po horizontali i u istom tom kretanju *sleva nadesno*. To nam je, između ostalog, i omogućilo da na shemi rasporedimo redosled naših kadrova upravo tako, po horizontali.

Ipak, u vezi s tim ovde postoji još jedna znatno važnija okolnost druge vrste, budući da se psihološki efekat ovih kadrova (osim IV i XII, o kojima će biti reči kasnije) koji neprestano izbijaju *sleva nadesno*, sada već slaže u uopštavajuću sliku opšte pažnje usmerene odnekuda *sleva nekuda udesno*.

Isto to podvlači još i igrani »indikator« — usmerenost pogleda svih učesnika u istu stranu I, II, III, V, VI, VII, VIII, X, XI.

Krupni plan IX gleda ulevo, ali time on samo pojačava opštu usmerenost pažnje udesno.

On to podvlači unutar igre »trozvučja« tri krupna plana, VIII, IX i X, gde zauzima *srednji* položaj sa najkraćim vremenskim trajanjem (tri četvrtine takta, prema jednom

² Različita grafička dužina taktova (na primer, 10. i 12) nema nikakav »smisaoni« značaj. To važi i za nesklad razmera unutar kadrova (jedna četvrtinka, tri četvrtinke i tako dalje). Ove okolnosti izazvane su čisto grafičkim uslovima crtanja sheme.

taktu i osminki za parče VIII i jednom taktu i četvrtinki za parče X).

Njegov zaokret ulevo daje umesto monotonog niza (slika 9) nervozan niz (slika 10), kod kojega treći krupni plan X postaje još izrazitije usmeren ulevo, usled promene smer-a za čitavih sto osamdeset stepeni, dok bi prva shema dala opštu slabo izraženu usmerenost.



Slika 9.



Slika 10.

Isto tako postupa u nekim slučajevima i Puškin (Пушкин). On daje tri detalja pogibije u borbi sa Pečenjezima (*Ruslan i Ljudmila*): jedan je pogođen strelom, drugi topuzinom, a trećeg je pogazio konj.

Redosled: strela, topuzina, konj — odgovarao bi direktnom narastanju.

Puškin postupa drukčije. On »masivnost« udara ne raspoređuje po prostoj uzlaznoj liniji, već sa »odstupanjem« u srednjem delu:

ne: strela, topuzina, konj,

već: topuzina, strela, konj.

*... Jedan je oboren topuzinom;
Jedan pogođen strelom lakom;
Drugi je prignječen štitom,
Izgažen besnim konjem ...*

(*Ruslan i Ljudmila*)

Znači, pojedinačna kretanja pogleda sleva nadesno kroz ceo sistem kadrova slivaju se u jednu uopštavajuću sliku našega što se nalazi na levoj strani, ali je »intuitivno« usremljeno nekuda udesno.

Ali... zapravo taj osećaj i želi da postigne ceo ovaj kompleks od dvanaest parčića: i knez na steni, i vojska u podnožju stene, i opšte iščekivanje — sve je usmereno tamo, na desnu stranu, u daljinu, nekuda iza jezera odakle će se pojaviti zasad još nevidljivi neprijatelj.

Na ovoj etapi scene neprijatelj je dat zasad samo kroz njegovo očekivanje od strane ruskih ratnika.

Zatim će doći tri prazna kadra pustinjski prazne snežne površine jezera.

I u sredini trećeg parčeta pojavice se neprijatelj »u novom svojstvu« — zagrmeće njegov rog. Kraj zvučanja roga leći će na parče koje prikazuje Aleksandrovu grupu. To daje osećanje da je zvuk »išao izdaleka« (serija pustih pejzaža) i »došao« do Aleksandra (»legao na slike Rusa«).

Zvuk ulazi *od sredine* parčeta pustog pejzaža, i time zvuk kao da se percipira iz sredine slike — licem. Zato ga kadar sa grupom Rusa sluša okrenut licem prema neprijatelju.

Dalje se licem kreće i juriš ritorske konjice koja izrasta iz linije horizonta, sa kojim u početku izgleda slivena. (Ovu temu nastupanja licem dugo pre toga blagovremeno pripremaju parčići IV i XII — oba parčeta su data sa lica; i u tome je njihovo osnovno kompoziciono opravdanje, pored potpuno tačnog plastičnog ekvivalenta koji oni daju u svom delu muzike.)

Na sve što je gore rečeno valja staviti jednu suštin-sku napomenu.

Sasvim je očigledno da horizontalno čitanje kadrova i njihovo percipiranje kao »priključivanje« jedan uz drugi po horizontali ne postoje u svim slučajevima. Kao što smo pokazali, do toga dolazi usled slikovitog osećaja koji se mora izazvati scenom; osećaja povezanog sa pažnjom usmerenom sleva nadesno.

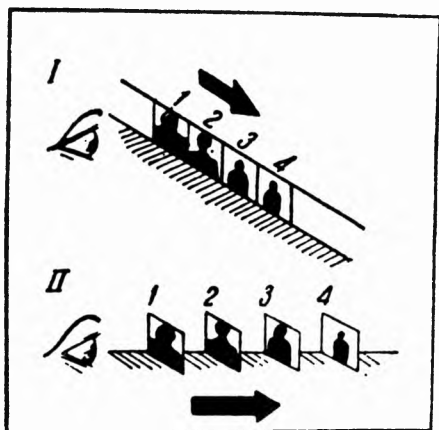
Ovo svojstvo slike postignuto je u podjednako meri vizuelnim prikazivanjem i muzikom, kao i njihovom istinskom unutaršnjom sinhronizovanošću. (I muzika se ocrtava kao da se razilazi i kreće udesno od teških akorda koji zauzimaju »levu« stranu. Radi očiglednosti dovoljno je za trenutak zamisliti da ove fraze imaju akorde »na desnoj strani«, to jest kao završne akorde: u tom slučaju ne bi u njima više bilo nikakvog osećaja »poletanja« iza daljina Čudskog jezera!)

U drugim slučajevima, radeći u korist *druge slike*, kompozicija kadrova počeeće da »vaspitava« pogled za sasvim drukčije plastično čitanje.

Ona će naučiti pogled da ne priključuje kadar uz kadar sa strane, već će ga naterati, na primer, da slaže kadar na kadar.

To će dati osećaj uvlačenja pažnje u dubinu ili najeзде slike na gledaoca.

Zamislimo, na primer, redosled četiri sve veća krupna plana raznih ljudi koji se nalaze strogo u centru. Prirodno je da ih percepcija neće pročitati po prvoj shemi, već po drugoj (slika 11).

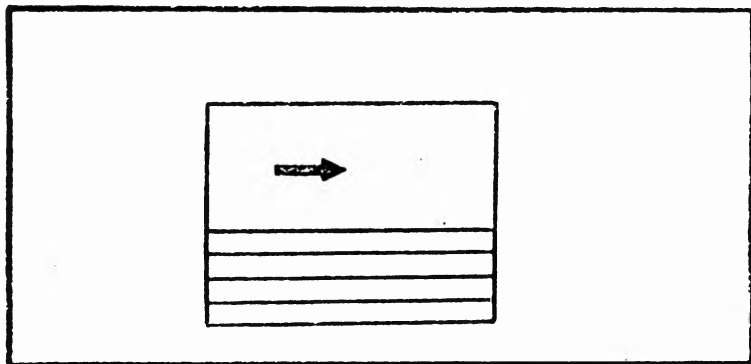


Slika 11.

To jest, ne kao kretanje pored oka — sleva nadesno, već kao kretanje od oka kada je redosled 1, 2, 3, 4, ili prema oku kada je redosled 4, 3, 2, 1.

Varijantu drugog tipa malo čas smo pomenuli kada smo analizirali zvučanje roga i preorijentaciju na dubinu s lica za scenu koja u filmu dolazi nakon analizirane.

Kadar tipa XII na koji dolazi prvo zvučanje roga mogao bi, takođe, da se čita »po inerciji« sleva nadesno, a ne u dubinu (slika 12).



Slika 12.

Međutim, dve stvari doprinose da se kretanje pažnje promeni i usmeri prema dubini.

Prvo, to je zvuk koji se po vremenu istrže iz sredine parčeta.

Drugo, to je stepenasto pružanje sivo-belih pojaseva snega u donjem delu kadra, koje ide nagore (slika 13).



Slika 13.

Ove »stepenice« vode pogled naviše, ali to kretanje po ravni je ujedno i približavanje liniji horizonta; prema tome, ono se psihološki čita kao prostorno kretanje prema horizontu, to jest u dubinu; prema tome, upravo onako kako nam je potrebno. To se još pojačava time što je naredno parče dato skoro isto tako, ali sa sniženom linijom horizonta: sve veća površina neba goni pogled na percipiranje još veće daljine. Dalje se ovo uslovno kretanje pogleda najpre zvučno (zvukom koji se približava), a zatim predmetno (konjicom koja galopira) konačno materijalizuje u trenutku juriša.

Sistemom rasporeda mrlja, linija ili kretanja pogled se isto tako lako može naučiti na vertikalno čitanje, i tako dalje, i tako dalje.

Preostaje još da se sasvim kratko kaže o parčićima IX — X i XI — XII. Kao što smo već ranije rekli, parčići IX — X ležu na frazu A_1 (jednaku A u novoj tonalnosti). Ovome možemo dodati da parčići XI — XII potpuno isto ležu na frazu B_1 .

Kao što vidimo, za razliku od parčića III i IV u kojima na dva takta fraze $A_1 — B_1$ dolazi po jedna slika, ovde na svaka dva takta fraze $A_1 — B_1$ dolaze po dve slike.

Pogledaćemo da li će parčići IX — X — XI — XII ponoviti istu shemu gesta koju smo imali u parčićima III — IV, a ako ponove, u kakvom novom aspektu će se to

dogoditi. Prve tri četvrtinke prvog takta padaju na krupni plan IX. Ove tri četvrtinke takta padaju na ulazni akord koji smo nazvali »platforma«. I slika koja ga prati izgleda kao uvećanje sa prve tri četvrtinke parčeta VI: ovde je krupni plan bradonje (Ignjata) na gustoj pozadini koplja, kao što su tamo četiri kopljanika, a ostalih pet četvrtinki fraze padaju na kadar X. I pozadina ovog parčeta ocrta se u poređenju sa prethodnim skoro slobodna od kopalja (ima ih osam puta manje nego u kadru IX): u pitanju je isto onako »olakšanje« kao što je bilo u »kulisama« desne strane kadra VI u poređenju sa njegovom levom stranom. Zanimljivo je, međutim, da su i ovde prisutni impulsi pomoću kojih je rastao »svod« — uz to na sasvim neočekivan način: u obliku... impulsa vodene pare koja uzastopno izleće iz grla čiji je dah isprekidan. Ipak, ono osnovno čime se izvodi naš »svod« jeste, naravno, sve veća napetost koja je data kroz glumu — kroz igranje sve veće uznemirenosti.

Prema tome, ovde se pojavljuje još jedan faktor ovaploćenja našeg »gesta«; to je psihološko-glumački, koji ide preko narastanja osećanja.

Ali ovo ovaploćenje može se posmatrati i kao zapreminsko. Jer mi ovde u prelasku sa kadra X na kadar XI, koji je analogan »padu« III — IV, imamo skok, ništa manje oštar, sa krupnog plana mladog lica (Savke) okrenutog kameri, koje zauzima znatan deo zapremine kadra, ponovo na opšti plan sitnih figura okrenutih leđima kameri, koje gledaju u daljinu. Ovde je skok dat ne samo kroz »pad« veličine, već i kroz okretanje figura.

Ova dva kadra, X i XI, analogni su desnoj i levoj strani jednog kadra VII. Ono što je tamo polovina kadra VII, ovde je predstavljeno celim kadrom analognog zvučanja. Prirodno je da su oni ovde predstavljeni obogaćeno i otežano (uporedimo VII i XI, ili odsečak horizonta u VII, sa celim parčetom pustog polja kadra XII).

U svemu ostalom oni vode potpuno jednaku igru. Zanimljivo je da u parčetu XII takođe figurira otkucaj zastavica iz parčeta IV ili odblesaka sunca iz parčeta VIII: ovde su oni dati po vertikali, pomoću uskih pojaseva koji odvajaju bele pojaseve od sivih na površini snega.

Znači, vidimo da se jedna ista shema gesta, koja uspostavlja sinhronizovanost unutaršnjeg kretanja muzike i slike, pojavila plastično pred nama u svim varijantama:

tonalno (kadar I),

linearno (kadar III),

prostorno (kulisama kadrova VI — VII),

изображение

КАДРЫ



Муз. фразы
и их тактов

A

B

A

1

2

3

4

5

Adagio $\text{♩} = 48$

МУЗЫКА



длительность

1

1

1

1

1

2

2

2

схема
изображения

/компо-
зиция/

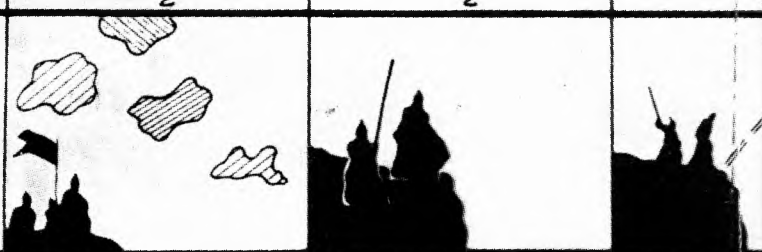
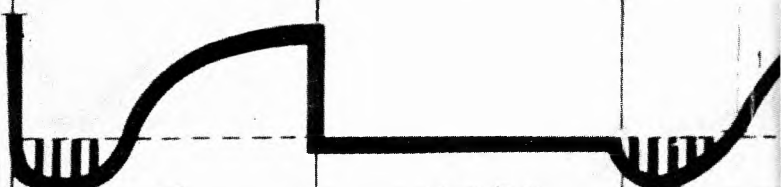


схема
движения

/жест/



и их кадров

I

II

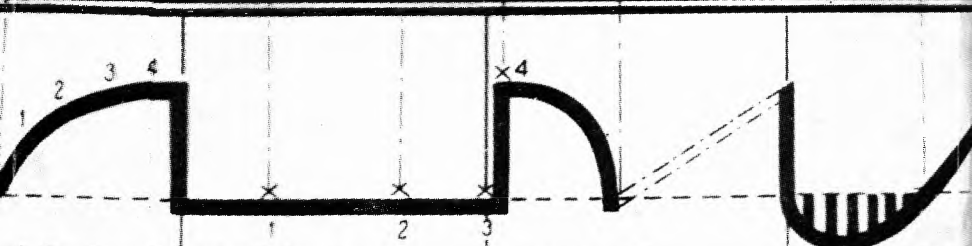
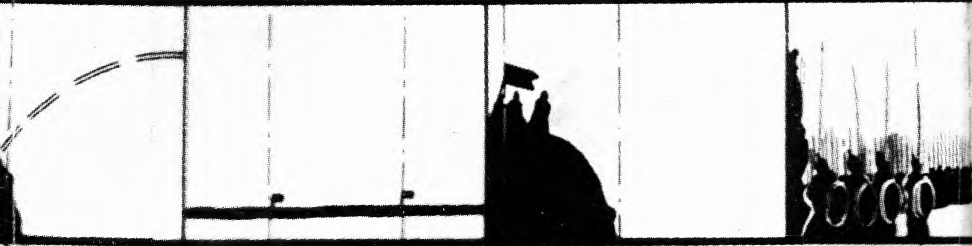
III



A	B			
6	7	8	9	10



1	1	7/8	3/8	1	3/4
2		1 7/8		1 1/8	1 1/2



III	IV	V	VI
-----	----	---	----



A.

B.

11

12

13

14



$\frac{3}{4}$

$\frac{1}{2}$

$\frac{7}{8}$

$\frac{1}{8}$

$\frac{1}{2}$

$\frac{1}{2}$

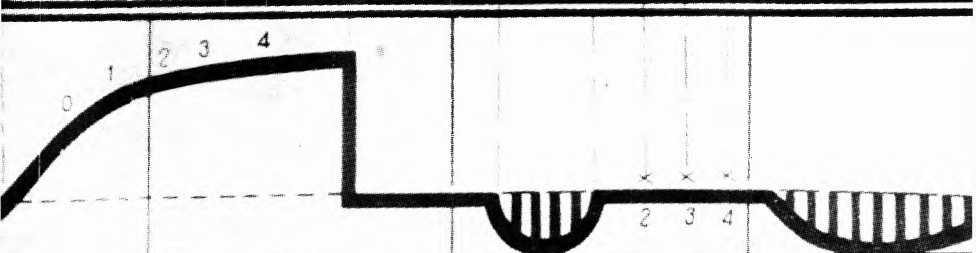
$\frac{3}{4}$

$1\frac{1}{2}$

$1\frac{3}{8}$

$1\frac{1}{8}$

$\frac{3}{4}$



VI

VII

VIII

IX



A₁

B₁

15

16

17



3/4

1/4

1

1 1/4

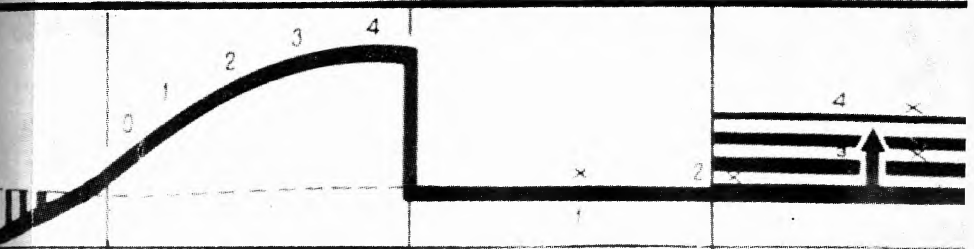
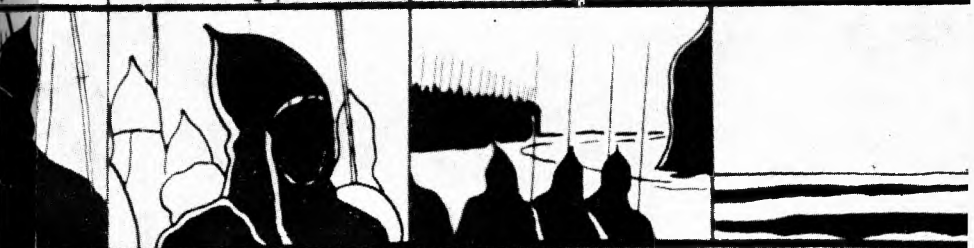
1

1/4

1/4

3/4

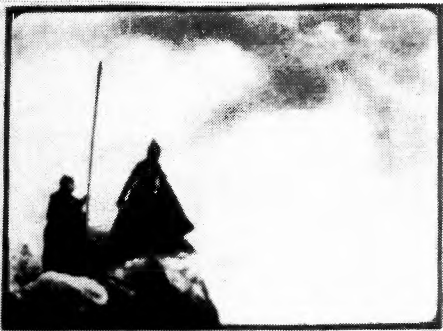
3/4

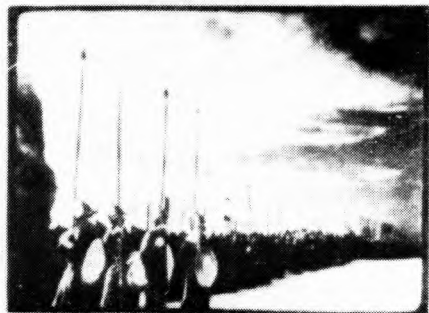


X

XI

XII





Adagio ♩ = 48

1

Musical notation for system 1, measures 1-2. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The first measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The second measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass.

2

A

3

Musical notation for system 3, measures 3-4. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The first measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The second measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass.

4

B

5

Musical notation for system 5, measures 5-6. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The first measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The second measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass.

6

A

7

Musical notation for system 7, measures 7-8. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The first measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The second measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass.

8

B

9

Musical notation for system 9, measures 9-10. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The first measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The second measure contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass.

C

10

Musical score for measures 10 and 11. The piece is in treble and bass clefs with a common time signature (C). The key signature has one sharp (F#). Measure 10 shows a bass line with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 11 shows a bass line with a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. The treble staff contains chords: F#4-A4 in measure 10 and F#4-A4 in measure 11.

11

A,

12

Musical score for measures 12 and 13. The piece is in treble and bass clefs with a common time signature (C). The key signature has one sharp (F#). Measure 12 shows a bass line with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 13 shows a bass line with a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. The treble staff contains chords: F#4-A4 in measure 12 and F#4-A4 in measure 13.

13

B,

14

Musical score for measures 14 and 15. The piece is in treble and bass clefs with a common time signature (C). The key signature has one sharp (F#). Measure 14 shows a bass line with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 15 shows a bass line with a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. The treble staff contains chords: F#4-A4 in measure 14 and F#4-A4 in measure 15.

15

A,

16

Musical score for measures 16 and 17. The piece is in treble and bass clefs with a common time signature (C). The key signature has one sharp (F#). Measure 16 shows a bass line with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 17 shows a bass line with a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. The treble staff contains chords: F#4-A4 in measure 16 and F#4-A4 in measure 17.

17

B,

glumački i zapreminski (ponašanjem unutar parčića IX — X i plastično u prelasku X — XI).

Takođe je raznim varijacijama odigrano i samo uzbuđeno iščekivanje neprijatelja: nemirno, »opšte« i neiskazano, pomoću svetlosti u I i linije u III, kroz mizanscenu, pomoću grupe VI — VII i, najzad, savim otvorenom narastajućom igrom VIII — IX — X.

Preostalo nam je još samo da napomenemo o nedirnutom parčetu V. U toku analize već smo ga nazvali »prelaznim«. Ono je takvo i tematski: to je prelazak sa kneza na steni na vojsku u njenom podnožju.

Muzički, ono isto tako prelazi iz jedne tonalnosti u drugu, što je tematski sasvim opravdano. Najzad, i čisto plastično, ono je isto takvo. Ovde, u jedinom parčetu tokom cele epizode, imamo obrnutu figuru onoga što smo nazivali »svodom«: ona je na levoj strani kadra, a ne na desnoj; ne služi kao kontura za laki deo kadra, već za teški; ne kreće se naviše, već nadole, potpuno u skladu sa muzikom kod koje je to izraženo kretanjem nadole klarinet-basa na dugotrajnom fonu violinskog tremola.

Ipak, kadar u isto vreme ne može sasvim da se istrgne iz opšte slike; ne može sasvim da joj se suprotstavi, jer je njegova tematska sadržina (knez na steni) povezana sa tematskom sadržinom ostalih kadrova (ruska vojska u podnožju stene).

Sasvim bi druga stvar bila ako bi u ovom parčetu figurirao elemenat antagonističke teme; na primer, neprijatelja-ritera. Tada bi oštro usecanje, smišljeno cepanje opšteg tkiva bilo ne samo »poželjno«, već i zakonomerno potrebno. Tema protivnika kasnije prodire upravo na taj način, kao oštar zvuk (vidi gornji opis). A dalje se »sukob« tema ukršta kao dvoboj sukobljene parčadi. Najpre se odvija kao sukob montažnih parčića koji su oštro suprotni po kompoziciji i strukturi: beli riteri — crni ruski vojnici; nepomična ruska vojska — riteri koji galopiraju; otvorena, živa i uzbuđena lica Rusa — okovane gvozdene maske umesto lica kod ritera i tako dalje.

Ova misao o sukobu neprijatelja najpre je data kao sukob kontrastno komponovanih montažnih parčića: tako se rešava ova prva uvodna faza borbe — borbe koja je zasada rešena bez fizičkog dodira vojske, ali ujedno borbe koja već zvuči kroz sukob plastičnih elemenata u inscenacijama kod oba antagonista.

Razume se, između parčeta V i svih ostalih ne može postojati ništa slično. I, uzgred rečeno, bez obzira na to što su sva obeležja parčeta V suprotna svim obeležjima

drugih parčića, ono ipak ne iskače i ne otrže se iz njihovog jedinstva.

Čime je to postignuto?

Očigledno nije svojstvima samog parčeta koje se, kao što smo videli, po svim svojim svojstvima odvajaju od drugih.

Šta je to što ga ipak drži »zalemljenog« za njihovu sredinu?

To se, očigledno, mora tražiti van okvira samog parčeta.

Ako pogledamo ceo razvijeni front slika, brzo ćemo otkriti da postoje još dva parčeta koja u manjoj meri ocrtavaju istu onu prevrnutu krivu svoda, karakterističnu za opadajuću liniju crne stene na parčetu. V.

Ovi parčići nalaze se na raznim stranama parčeta V, to jest jedno mu vremenski prethodi a drugo dolazi posle njega.

Drugim rečima, jedno parče plastično priprema pojavu parčeta V. Drugo ga ponovo »poništava«.

Oba parčeta kao da »amortizuju« njegovu pojavu i iščezavanje, koji bi bez njih bili odveć oštri.

Uz to su oba parčeta još i podjednako udaljena od parčeta V (po količini prelaznih slika između njih).

To su parče II i parče VIII.

Zaista, ako povučemo po njima osnovnu liniju pravca njihovih glavnih masiva, videćemo da se ove linije podudaraju sa linijom konture stene iz parčeta V (slika 14).



II

VIII

Slika 14.

Za razliku od onoga što se događa u parčetu V, u parčićima II i VIII ova linija *fizički* nije povučena, ali ona služi kao *konstruktivna linija* po kojoj su sagrađeni osnovni masivi oba parčeta II i VIII.

Osim ovih osnovnih sredstava kojima je parče V spojeno sa ostalima, postoje još zanimljive »spone« ovog parčeta sa parčićima pored njega.

Sa kadrom IV on je povezan... zastavicom na steni, koja kao da nastavlja igru zastavica po frontu parčeta IV; i poslednji muzički akcenat zastavica se, zapravo, već podudara sa pojavom zastavice u kadru V.

Sa parčetom VI parče V je povezano time što se u krajnjem levom uglu kadra vidi crna kontura ivice stene.

Ova ivica stene ovde je važna ne samo iz plastično-kompozicionih razloga, već i iz čisto topografsko-informacionih: ona daje predstavu o tome da se vojska zaista nalazi u podnožju Vranine stene. Nepoštovanje ovakvih, reklo bi se, »informacionih sitnica« susreće se u našim filmovima odveć često, na žalost, usled čega umesto precizne dislokacije cele bitke, sa svojom određenom topografskom i planskom logikom, obično imamo histeričan kaos okršaja iz kojih se nikako ne može uhvatiti opšta slika razvoja i toka celog događaja.

Uza sve to, ipak, moramo imati u vidu da se kompoziciono jedinstvo ovde postiže, ma kako to izgledalo čudno, još i zahvaljujući okolnosti da parče V daje kontrast na isti način kao i ogledalo. Zato se ovde oseća isto onakvo jedinstvo kakvo se, *kvantitativno*, oseća u jednoj istoj veličini predstavljenoj sa znakom *plus* ili *minus*.

Stvar bi se sasvim drukčije percipirala, na primer, ako u parčetu V ne bi bila ista ona, makar i prevrnutu, *kriva* svoda, već *izlomljena linija* ili *prava*. Tada bi se ona izjednačila sa nabrojanim suprotnostima koje dolaze kasnije (crno — belo, nepokretno — pokretno i tako dalje), gde se radi o polarno različitim *kvalitetima*, a ne o jednakim količinama koje imaju samo različite *znake*.

Ali ova opšta razmišljanja mogla bi nas zavesti odveć daleko.

Bolje je da iskoristimo okolnost što sada možemo mirne savesti nacrtati opštu shemu audio-vizuelnih podudarnosti i krivu njihovog kretanja duž cele epizode. (Preporučuje se da se prilikom ponovnog čitanja analize ima pred očima ova shema.)

Mi ovde ne ulazimo u detalje harmonične igre ponavljanja i varijacija. U tom pogledu shema govori sama za sebe, kako retkom raščlanjivanju tako i retkom kretanju tipske figure.

Ostaje, ipak, da se dotaknemo jednog pitanja.

Stvar je u tome što smo mi na samom početku članka izrekli opšti princip na osnovu koga se postižu audio-vi-

zuelno jedinstvo i podudarnost: mi smo ga definisali kao jedinstvo oba elementa »u slici«, to jest kroz jedinstvenu sliku.

Sada smo otkrili da je plastično-muzički »ujedinitelj« ispao jedan potez tog kretanja, koji nekoliko puta prolazi, ponavljajući se, kroz čitav sklop u celini. Postoji li ovde protivurečnost i možemo li mi, s druge strane, tvrditi da u našoj linearnoj figuri, tipskoj za dati odsečak, postoji izvesna »slikovitost«, uz to slikovitost koja je još i povezana sa »temom« parčeta?

Pogledajmo je pažljivo na opštoj shemi gesta (vidi sliku 1).

Ako se potrudimo da je pročitamo emocionalno, u skladu sa sižejnom temom odlomka, tada će se na kontroli pokazati da se tu radi o svojevrsnoj uopštenoj »seizmografskoj« krivoj nekog procesa i ritma *uznemirenog očekivanja*.

Zaista, počevši od stanja relativnog mira, ide napeto (vidi gore) narastajuće kretanje — koje se lako čita kao napeto zagledanje — očekivanje.

U trenutku kada napetost dostiže granicu, događa se iznenadno smanjenje napetosti, potpuni pad napetosti, kao uzdah koji se oteo.

Ovo poređenje ovde uopšte nije slučajno, jer to nije čak ni upoređenje, već... prototip same sheme koja je, kao svaka živa kompoziciona shema, uvek kopija neke emocionalno obojene ljudske radnje, zakonomernosti te radnje, njenih ritmova.

Fragment *a — b — c* potpuno jasno reprodukuje »pri-tajenost daha« — zadržanog uzdaha, dok grudi samo što ne prsnu od sve većeg uzbuđenja koje se ne može odvojiti od povećanog uvlačenja vazduha u sebe, od pomisli »Evo, sad će se pojaviti neprijatelj na horizontu«. »Ne. Još se ne vidi«. I dolazi uzdah olakšanja: podignute grudi se spuštaju zajedno sa dubokim uzdahom... Čak i ovde, prilikom opisivanja, nehotice stavljaš posle toga ... tri tačke, tri tačke kao naizmenično pulsiranje reakcije na pređašnju sve veću napetost.

Ali sada je nešto ponovo privuklo pažnju... Ponovo nepokretni zastoj sa novim početnim akordom nove muzičke fraze pre nego što se ponovo kroz sve veću napetost podigne do odgovarajuće tačke, zatim opet pad i tako dalje. I tako se odvija ceo proces, ravnomerno, stalno se ponavljajući, sa onom monotonom ponovljivošću koja ovakvo očekivanje čini neizdržljivim za one koji očekuju...

Ovakvo dešifrovanu, našu krivu uspona, padova i horizontalnih odjeka možemo sasvim osnovano smatrati krajnjim grafičkim *uopštavanjem* onoga u šta se može ovaplotiti uopštena *slika* procesa nekog uzbuđenog iščekivanja.

Svoje realno ispunjavanje tačnom sadržinom, svoju *punu sliku* »iščekivanja« ovaj sklop dobija samo preko *čitave punoće kadra*, to jest onda kada su ovi kadrovi ispunjeni realnim plastičnim *prikazivanjem* (slikom). Međutim, prikazivanje mora biti kompoziciono uobličeno u skladu sa onom shemom koja u *najuopštenijem obliku ocrtava istu temu* (to jest u skladu sa našom shemom).

Kod ove nepromenjene *uopštene sheme* emocionalne sadržine scene, koja se muzički ponavlja nekoliko puta uzastopce, uloga narastanja napetosti pada na plastičnu stranu, na *slike* kadrova koji se *smenjuju*.

U našoj epizodi vidimo da sve veća intenzivnost varijacija u *slikama* ide redom po nizu dimenzija:

1. Tonalno I.
2. Linearno III — IV.
3. Prostorno VI — VII — VIII.
4. Zapreminski (masivima krupnih planova) i istovremeno glumački (igrom ovih krupnih planova) od IX — X — XI — XII.

Pri tom sam poredak njihovog nailaska upravo u takvom redosledu takođe uopšte nije slučajan. On sačinjava razgovetno narastajuću liniju od »mutne«, nekonkretne, uznemirujuće »igre svetlosti« (izlaz iz zamračenja), pa sve do očigledne konkretne *čovekove igre* — igre realne ličnosti koja realno iščekuje realnog protivnika.

Ostaje nam da odgovorimo još samo na jedno pitanje koje neizbežno postavlja svaki slušalac ili čitalac kada pred njim razvijaš sliku zakonomernosti kompozicionih sklopova: »A jeste li vi to *unapred* znali? Jeste li to *unapred* imali u vidu? Jeste li to *unapred* sve tako proračunali?«

Ovakvo pitanje obično otkriva potpunu neobaveštenost o tome kako se u stvarnosti odvija stvaralački proces.

Pogrešno je misliti da se pravljenjem knjige snimanja, makar i »gvozdene«, završava stvaralački proces i proces skiciranja takvih nenarušivih kompozicionih formula koje *a priori* određuju sve tančine konstrukcije.

To uopšte nije tako ili, u najboljem slučaju, samo je u izvesnoj meri tako.

A naročito u onim »simfonijskim« scenama i epizodama, gde su parčići povezani dinamičkim tokom razvitka neke široke emocionalne teme, a ne vezicom sižejskih faza

koje se mogu razvijati samo na određeni način i određenim redosledom koje im propisuje životna logika.

Sa ovim pitanjem tesno je povezana i druga okolnost, naime to da u samom periodu rada ne *formulišeš* sve te »kako« i »zašto«, koji diktiraju ovaj ili onaj tok, ovu ili onu »podudarnost«. Tamo obrazloženi izbor ne prelazi u *logičku ocenu*, kao i kasnijoj analizi poput ove koju sada obavljamo, već prelazi u *neposrednu radnju*.

Ne izgrađuje se misao zaključcima, već se zida kadrovima i kompozicionim tokovima.

Nehotice mi pada na um Oskar Vajld (Oscar Wilde), koji je govorio da se kod umetnika ideje uopšte ne rađaju »gole«, a zatim odevaju u mermer, boje ili zvuk.

Umetnik razmišlja neposredno igrom svojih sredstava i materijala. Kod njega misao prelazi u neposredno delovanje koje nije formulisano formulom, već formom. (Neka mi se oprostí za ovu aliteraciju, ali ona veoma dobro otkriva vezu između njih troje.)

Naravno, i u ovoj »neposrednosti« se događa da neophodne zakonomernosti, obrazloženja i motivisanja *upravo takvog*, a ne *drukčijeg rasporeda* prolaze kroz svest (ponekad čak silaze sa usana), *ali svest se ne zadržava na »dovršavanju« ove motivacije* — ona se žuri da *završi sam sklop*. Rad na dešifrovanju ovih »obrazloženja« ostaje kasnijim analizama. One ponekad dolaze mnogo godina posle same »groznice« stvaralačkog »čina«, onog stvaralačkog »čina« o kojem je pisao Wagner u punom stvaralačkom zanosu 1853. godine, odbijajući da učestvuje u radu teorijskog časopisa koji su zamislili njegovi prijatelji. »Kada deluješ ne objašnjavaš se«.

Međutim, to ne znači da su sami plodovi stvaralačkog »čina« manje strogi ili zakonomerni, što smo i pokušali da pokažemo pomoću analiziranog materijala.

(1940)

Rejmond Spotisvud

O JEDNOJ FILMSKOJ GRAMATICI

Tehnika filma: 1. Analiza

1. Sav vidljivi svet je u moći reditelja. Ne postoji predmet, ma kako mali ili velik bio, a da reditelj ne može da ga snimi kamerom. On može da povuče kameru unazad dok mu najveći predmet ne uđe u vidno polje ili može da je približi dok uz pomoć mikroskopa ne bude u stanju da uveća i ono što je krajnje sićušno. Sve što na svetu postoji ne mora obavezno da se nađe na mestu koje mu je odredila priroda, jer reditelj sliku bilo čega može da kopira na filmsku traku, kao što može predmete koji su u prirodi veoma udaljeni da stavi jedan nasuprot drugom. Snimci stvari kakve one zaista jesu ili snimci višestrukih pokreta i komponovani snimci mogu da se projektuju na ceo ekran ili mogu da se umanje do te mere da ono što nas interesuje zauzima samo njegov hiljaditi deo. Kada je to slučaj, reditelj mora da ispuni ostatak ekrana nečim drugim; mada, kako se snimak umanjuje, *magnascope* može da povećava slobodnu ivicu, tako da se snimak i ekran uporedo uvećavaju ili smanjuju. Ipak, reditelj može da izabere stvarne predmete i da ih snima iz bezbroj uglova i položaja kamere; on može da ih zadrži na platnu samo dvadesetčetvrti deo sekunde ili prosto dokle god želi; on je u stanju da pokret ubrza ili uspori. Za svega nekoliko sekundi biljka može iz semena da dostigne pun rast, dok avion, na primer, može da se zadrži na platnu nepokretan nekoliko minuta. Film je bihejviorista. Misli ili osećanja kojima ova filozofija odriče stvarno postojanje ne ulaze u domen kamere. Jedino njihov izraz kroz spoljašnju akciju moguće je iskazati posredstvom fotografisanja. Zbog toga

glumci moraju prvenstveno da se postave kao objekti u fizičkom svetu i da se na taj način podrede procesima koje smo upravo opisali.

Isto tako, svet zvukova nalazi se u moći reditelja: muzika, govor i pesma, glasovi životinja, šumovi prirodnih sila, kiše, vetra, vodopada i mora, zvuci mašina i šumovi modernog svetla koji nas okružuje, bezbroj svega onoga što se kreće i što u najtišoj noći može da se prepozna i uhvati. Mada, potrebno je napomenuti, svet slika i zvukova ne treba uvek realistično uklapati jedan u drugi. Film dopušta veoma slobodno usklađivanje vizuelnih i auditivnih snimaka, pa tako govor može da se nastavi i pošto se lik onoga koji govori izgubi sa platna ili, kao što se to u operi radi, muzika ponekad predstavlja skladom *lajtmotiva* osnovne odlike onoga što se na platnu vidi. Čak i u slučajevima kada se strogo poštuje princip sinhroniteta, moguće je izmenom naglaska podvući ono što je važno, a nevažno umanjiti gotovo do granice nečujnog.

Takvim bogatstvom postupaka ne raspolaže nijedna druga umetnost, pa ono zato predstavlja najveću opasnost po status filma. Dosad su zahtevi za potpunom realističnošću na filmu, koje postavlja neobrazovana publika, ovu opasnost zauzdavali, jer kao što se zna, mada mnoga filmska izražajna sredstva imaju tu osobinu da ojačaju utisak stvarnoga, druga, kao što su cepanje ili neparalelizam, teže u suprotnom pravcu.

Kada film na kraju postane prosta zamena za čulno doživljavanje¹, obavezno nastupa okret prema potpunijem korišćenju svih njegovih mogućnosti. Kako jedna krajnost nosi u sebi klicu druge, i film bi mogao da se izrodi u uzorak neskladnog spoja onih umetnosti koje su naglo procvetale posle rata. Postoje dva načina da se tome stane na put: publika može da se vaspita da shvati kako razlika između prirode kakvu vidimo i kakva nam se na filmu prikazuje u stvari i predstavlja pravu vrednost filma i da je baš ta razlika izvor zadovoljstva koje film pruža. Drugi način je da se formom i funkcijom filma u potpunosti ovlada i, kada se to jednom postigne, reditelji neće imati potrebe da se okreću beskorisnim načinom izražavanja te svoje umetnosti, ali će istovremeno zadržati punu slobodu da se u okviru odgovarajućih puteva iskažu.

Film je dinamički spoj srazmerno statičnih jedinica. Te jedinice, najprostije gledano, predstavljaju običnu fo-

¹ Videti opis »The Feelies« u Hakslijevom romanu *Brave New World*.

tografiju, ali se u određenim determinativnim vidovima razlikuju od trenutnih stanja koje beleže. Pri prvom kretanju one predstavljaju *događaje* i *tokove radnje* modifikovane posredstvom razlika koje smo upravo pomenuli; pri drugom kretanju, osim toga, njihovo modifikovanje ne dolazi samo od razlika sadržanih u odslikavanju pravih predmeta na ravnu površinu, već i onih koje se svesno stvaraju kako bi se postigli posebni efekti. Baš ta klasifikacija pojedinačnih snimaka, a zatim i zvukova koji ih prate, predstavlja predmet obrade i podele ovoga poglavlja. O dinamičkim spojevima koji se dobijaju filmskom konstrukcijom biće reči u narednom poglavlju.

2. Reditelj filma neprestano razbija materijal u delove, koji na veoma mnogo načina mogu da se menjaju kako bi se postigao željeni cilj. Istovremeno, on te delove može da spaja u veće celine, koje predstavljaju njegov stav prema svetu i otkrivaju kako on vidi poredak stvari u njemu. To razbijanje u delove, ili analiza, u stvari je analiza strukture, analiza filmskih komponenti koje reditelj opaža u odnosima u stvarnom svetu. Spajanje ili sinteza je, suprotno tome, sinteza efekta; stvaranje unutarne građe od emotivnih i intelektualnih jedinica u njemu sadržanih. Sinteza određuje analizu, a analiza sintezu. Za reditelja koji u sebi stvara sliku filma ta dva procesa čine celinu. I pored toga, ta dva procesa u svrhu opisa mogu da se odvoje, čime će se mnogo dobiti u jasnoći, a postoji veoma mala opasnost od veštačkog podvajanja ako se sve vreme ima na umu pravi cilj podele.

[...]

5. Rez predstavlja prekid ujednačenog životnog toka kada se taj tok prenosi na film stvarajući određeni diskontinuitet, o čijim ćemo efektima govoriti u sledećem poglavlju, a ostavlja izvesne delove filma čiji kadrovi beleže, uz manja ili veća odstupanja od stvarnosti, prirodna stanja ili tokove. Ova odstupanja, kao i u osnovi isto narušavanje kontinuiteta, predstavljaju uslov da film uživa status umetnosti. Umetnost je prisutna gde god se prirodni tok događaja zarobi i oblikuje putem inteligentnog delovanja čoveka. Umetnost je prisutna i kada se gradi most, ali u to ne ulaze proračuni o izdržljivosti mosta koji će se sagraditi, kao što i sto kao predmet može da predstavlja umetničku tvorevinu, ali u ocenu toga ne ulaze sve njegove namene kao završenog predmeta.

Naziv umetnost se obično i sa pravom primenjuje na produženo delovanje ovog u osnovi jednostavnog shvatanja.

U prirodnim zbivanjima i pojavama postoje divni trenuci koje umetnik želi da uhvati i pretvori u trajni materijalni oblik. Ono što je umetnik video ne može se meriti ni lenjrom ni vagom. To umetnikovo viđenje stvari uslovljeno je njegovom ličnošću i odražava sve aspekte koje daje spoj njegovih sposobnosti i njegove sredine. Ne može se zato očekivati da proces koji se oslanja na tačnu reprodukciju ili čak deformaciju prema datoj formuli bude bilo šta više od tehničkog postupka; takav proces ne može da pretenduje na umetnost. Kako se film u budućnosti bude sve više lišavao svojih modifikacija prirode, tako će umetnici pod pritiskom toga sve više pribegavati koršćenju drugih umetnosti. Ovim ne želimo da kažemo da je umetnost veća ako u svojim okvirima dozvoljava sebi veće slobode; umetnik mora da vlada svojim izražajnim sredstvima, ali to moraju da budu sredstva velikog raspona, kojima se umetnik slobodno služi. Tek tako on će biti u stanju da prirodne subjekte prožme svojim karakterom i namenom i da ih na taj način izmeni da postanu životniji, njihova značenja izražajnija, a njihove vrednosti sigurnije i istinitije.

6. Ove razlike između prave prirode i snimljene prirode nazvali smo ovde *činiocima razlikovanja*² ili, kraće, samo *činiocima*, tamo gde ne postoji opasnost da dođe do zabune. Ovi mogu da se podele na optičke i neoptičke činioce. Oni prvi mogu, opet, da se rastave u dve grupe: na prirodne, koji su nerazdvojivi od predstavljanja prirodnih objekata posredstvom kamere na ravnoj površini filmskog platna, i na filmske činioce ili razlike, koje filmu mogu da se dodaju prema želji reditelja. U drugu grupu dolaze neoptički činioci (imajući na umu da smo iz ovoga izuzeli zvuk) koji deluju na čula mirisa, ukusa i dodira i koji su trenutno izvan domašaja filmskih mogućnosti. Za njih se zalažu oni koji veruju da je umetnost spoljašnji izraz celog bića onda kada priguši inteligenciju, a pokrene ono što stimuliše i zadovoljava telo. Ovakvi stavovi su do te mere usamljeni i neukusni da nije ni potrebno iznositi razloge kojima bi oni mogli da se pobijaju. Takav stav opisao je Oldos Haksli u odeljku »Taktifilm« u romanu *Vrli novi svet*.

² Što nam se čini pogodnijim od Arnhajmovog siromašnog izraza »formativna sredstva«, koji je manje izražajan i zato se lakše zaboravlja.

Ali postoji jedan drugi vid koenestezije³, čije je prisustvo u filmu teže odbaciti. Pokreti tela, pogotovo oni kojima se nešto posebno izražava, prate mišićne senzacije koje im daju osobena odličja. Zbog toga se često i čuje primedba da, recimo, na fotografiji planine ne izgledaju ni približno tako strme kako ih je doživeo fotograf. Kada čovek stoji na planinskoj kosini, njegovom utisku u njoj doprinosi i napor da se putem ravnoteže i snage mišića održi da ne padne, a ne samo vizuelna predstava o tome koliki je nagib pred njim. Dakle, kada na filmu treba da se pojača utisak o strmini ili nagibu, prosto beležnje te činjenice mora da se dopuni i drugim materijalom. Kako se tom problemu pristupilo, a istovremeno koje su mogućnosti izražavanja primenjene, što u stvari i nazivamo umetničkim delom, može se naći u filmu *Plava svetlost* (*Das blaue Licht*). Tu vidimo gorštaka kako se sa naporom penje uz strmu planinsku stranu Monte Kristala, savlađujući strmu stazu i ulažući svu svoju snagu da se domogne čudesne svetlosti koja sjaji sa vrha. Faktor zvuka, u ovom slučaju muzike, strunama je dočaravao utisak napora i napetosti, dok su vizuelnu komponentu sačinjavali prsti čoveka koji se grčevito hvataju i uranjaju u pukotine stena.

Sličan primer, samo drukčijeg tipa, možemo i sami da zamislimo. Kada nož zaškripi na površini tanjira dobija se posebno neprijatni zvučni utisak, nesrazmerno jači od stimulansa koji ga je izazvao. Veoma sličan utisak nastaje kada se škripi zubima ili kada se zubi obrađuju bušilicom. Ako je, dakle, potrebno da se pokaže koliko je pacijentu neprijatan postupak bušenja zuba, onda vidljivi znaci toga, kao što je povremeno grčenje mišića lica, treba kao svoga zvučnog pratioca da imaju ne umirujući zvuk lekarske bušilice, već zvuk koji proizvodi grebanje noža po tanjiru⁴. (Ovo je jedan od primera kako se koristi grana delatnosti koju nazivamo selektivnom upotrebom zvuka).

U primerima kakve smo upravo naveli odsustvo nadražaja drugih čula može da se zameni auditivnim ili optičkim sredstvima. Detalj svilene tkanine, naborane kože ili testa koje se mesi i oblikuje — pod uslovom da se na odgovarajući način osvetli — izazvaće osećanje dodira koje u velikoj meri pojačava osećanje vizuelnoga. Čulo mirisa je teško izraziti na drugi način. To je upravo čulo koje

³ Opšti osećaj postojanja koji proizilazi iz zbira telesnih utisaka.

⁴ Ovo je mali, ali zanimljiv eksperiment koji mogu da korisno izvedu amateri koji imaju uređaje za snimanje zvuka.

najvernije vraća izgubljena sećanja ili oživljava uspomene koje su skoro izbledele. Ali miris najčešće putem slučajne asocijacije podseti čoveka na prividno zaboravljeni događaj, pa zbog toga za gledaoca ne znači ništa. Iz tog razloga sa rešavanjem ovog problema ne treba žuriti, ali ponekad, kao kada se posmatra snimak pokošene livade u leto, film može tako živo likovno da se izrazi da u sećanje vrati miris sena, što će opet delovati na vizuelni utisak i pojačati doživljaj u celini.

I ukus, po toj osobini što se evocira, može da se poredi sa dodirrom. Dodir je reagovanje na neravnine koje čine sastav određene površine, a postiže se finim osećajima koji obično nastaju na vrhovima prstiju. Čulo dodira obično povlači za sobom pogled koji ispituje osobine onoga što se dodiruje, mada, često, uživanje u sastavu površine kao, na primer, kada se dodiruje ispucala kora drveta, nije potpuno dok prsti ne pređu preko nje. I na kraju, kao što smo videli, kada se ukloni doživljaj dodira, on nastavlja da živi u svom vizuelnom dvojniku. Isti je slučaj i sa ukusom: jer glad, osim kada je veoma jaka, pojačava vizuelni utisak onoga što se jede.

[...]

Tehnika filma: 2. Sinteza

1. Struktura filma dosad je analizovana do te mere da može da posluži kao uvodna studija. Sve vreme koristili smo metod *ceteris paribus*, jer, kako smo davali širok pregled te oblasti, mnoge mogućnosti koje nisu u direktnoj vezi, a koje reditelju padaju na um, ovde su razrešene. O alternativama kada se radi o rezu, tom najjednostavnijem i najapstraktnijem od pitanja koja se postavljaju, ovde se govorilo na analitički način, dok su diferencirajući činioci, optičke i neoptičke varijante, statičko i dinamičko, prirodno i filmsko, predstavljali stupnjeve ka postepenom komplikovanju problema. Konačno, kada je sve stavljeno u međusobnu vezu, strukturalni aspekt montaže primenili smo i na scenario.

Na taj način, polazeći od zbira preliminarnih definicija, bilo je moguće da se osnovna filmska sredstva i ideje stave u neki redosled. Ponegde je bilo potrebno da se na kritički način uklone stare zablude ili opterećenja. Ipak, pre svega, glavni cilj je bio da se objasni domet i priroda sredstava kojima se stvara film. Korišćenje i namena tih sredstava predstavljaju zadatak koji se sada pred nama

nalazi, a pitanje koje u ovom poglavlju treba posebno izdvojiti jeste kojim metodom film postiže svoj efekat. U četvrtom poglavlju govorili smo o filmovima koji po tehničkom postupku podsećaju na pozorište, a o toj tehnici najviše podataka može da se nađe baš u knjigama o pozorištu. Ovde je naše interesovanje usmereno na izuzetne osobenosti filma koji svoj efekat proizvodi na način drugačiji od pozorišnog.

2. Te osobine, u svom konstruktivnom vidu, obično su imale skupno ime »montaža«, o kojoj se godinama i naduвано govoriло u diskusijama o filmu i koja je često služila kao žeton ne baš uvek jasne namene. Montažu su često definisali kao »konstruktivni rez«, »kreativnu kompoziciju«, »slaganje filma« i slično, ali nijedan od ovih izraza nije nimalo jasniji od izraza montaža, pa zato i nije mogao da je bliže objasni. Njoj je čak najprimitivniji nivo zablude odricao i samo postojanje. Ako bismo se, dakle, složili sa Daltonom i rekli da je montaža optička varka, potvrdili bismo ono što bi on sam kao scenarist prvi opovrgao: da film ne poznaje nikakav osobeni metod kompozicije. Ako taj metod nazovemo montažom, uz rezervu da on može da bude i nešto drugo, svi će se složiti da on postoji, jer kao dokaz za to služe brojne filmu svojstvene osobine. Mada čak i oni koji su tu činjenicu prihvatili često padaju u grešku o kojoj smo ranije govorili da montažu definišu pojmovima koji nisu ništa jasniji od polaznog pojma. Na primer, Braun u jednom značajnom članku pod naslovom »Film definicije«, piše: »Montaža je konstruktivno slaganje filma. To je tačno mesto *gde* i *kada* svaki pojedini kadar počinje i završava se. U filmu je scena sama za sebe besmislena. Kada se postavi u niz, kada se stavi uz druge scene, ona dobija smisao. [...] Montaža (konstruktivno slaganje filma) je postupak koji (prema rečima Roberta Fertorna — Robert Fairthorne) predstavlja *manipulaciju (određenom) sekvencom i trajanje kako bi se postigao željeni efekat*«⁵. Od definicije pod tako pretenzionim naslovom očekivali bismo autoritativan i brižljivo biranim rečima složeni opis. Umesto toga, dobili smo nešto što je prazno i što ničemu ne služi. Onaj ko pravi filmove kao komentar uz neka predavanja, a delove seče prema zahtevima gramatike u tekstu i naučnog sklada sa onim što se prikazuje, stavlja se u isti red sa simfoničarem filma

⁵ *Film art*, zima 1933, strana 41. Kurziv kao u originalu. Postoji izrazita sličnost između ovog stava i zastarelih Kulješovljevih teorija od pre skoro deset godina.

koji o dužini sečenih komada odlučuje po komplikovanoj formuli koju samo empirički faktor može da odredi, što konačno dovodi do čistih oblika koji su u stanju da pokrenu osećanja. U oba slučaja zadatak montaže bio je da »postigne željeni efekat«, ali u jednom slučaju odlučivale su gramatika i nauka, a u drugom samo filmska merila i apsolutno ništa više. Ako neko definiše montažu, a ne istakne razliku između ovakvih slučajeva, to вреди koliko i kad bi neko definisao bananu kao cveklju, uz objašnjenje da i jedna i druga služe za hranu. Ali Braunu se toliko dopada sopstvena definicija da uzvikuje: »Zato mi stalno govorimo o montaži i ponavljamo: montaža, montaža i samo montaža«. Ovaj stalni pripev doduše ne znači nekakav nov dijalektički pristup neotkrivenim istinama; to je, prosto, prijatan zvuk za koji Braun veruje da predstavlja šum kretanja, dok, u stvari, sve stoji na mestu.

3. Prvenstveno strukturalna osobina filma, ako je suprotstavimo analitičkoj⁶, jeste u tome što je prezentacija u diskontinuitetu, a rez je osnovni način da se on postigne. Dešavalo se da su neki poklonici filma hteli da posmatraju rez kao čudesnu samostalnu pojavu, jer je moć tog bezvremenskog prelaza, u stvari tog nepostojećeg postupka, toliko velika po efektu. Iz toga su oni izvodili zaključak da rez mora biti novo otkriće, a montaža skoro natprirodan stvaralački proces. Nasuprot njima, uglavnom pisci scenarija i oni koji su na film došli iz sveta književnosti odbacivali su rez kao neprijatan skok ili u najboljem slučaju kao pogodnu zamenu za ono što bi u pozorištu zahtevalo scensku izmenu. Ovi drugi, dakle, kao što vidimo, poriču stvarno postojanje montaže.

Oba gledišta predstavljaju krajnosti. Rez je star koliko i kontrast. Latinske reči dolaze za anglosaksonskim rečima; duge rečenice smenjuju se sa kratkima; za odeljcima punim živosti i radnje dolaze odeljci smirenosti i polaganog kretanja. U muzici *piano* se u trenutku izmeni u *forte*, a sukob pojačava utisak i prethodne tišine i bure zvuka koja za njom sledi. Grobar u *Hamletu* ili nosač u *Magbetu* je tu da pokaže kako beznačajna stvar može da posluži da bi se pojačao kasniji utisak i da naglasi rez sa jednog na drugo dovodi do efekta koji se postiže kada beznačajno perthodi značajnom. Sve ovo ne treba da posluži za to da montaža, koja je za film od najveće važnosti, dobije ovde

⁶ Ova dva shvatanja se delimično poklapaju, dakle nisu jedno drugome suprotstavljena na način isključivih vrsta, kao što su sisari i životinje koje se razmnožavaju iz jaja.

manju ulogu. Vrednost kontrasta je veća što je njegova težina manja. A film je razvio najneposrednije i najjače sredstvo kontrasta — njegova prednost je u tome što naglom pojavom slike gledalac stiče življi, mada nesumnjivo manje dubok utisak, nego kada pred njim polagano nastaje utisak svojstven književnom delu. Osim toga, tu prednost dopunjava i mehanizam koji doprinosi da se utisak stvara bez napora. Što je sredstvo kontrasta moćnije u odnosu na ono što mu prethodi, to je sam kontrast efektivniji. Zato pozorište, i to opravdano, češće koristi razvojni tok nego antitezu, ali bi bilo neumesno da se film liši postupka koji tako savršeno služi njegovoj svrsi.

4. Posledica antiteze je u tome što se efekat svakog kadra u velikoj meri razlikuje od onoga što mu je prethodilo i od onoga što za njim sledi, stvarajući utiske i ideje nastale iz niza kadrova. Iz tog delovanja može da se rodi i treća kategorija ideja, koja će se razlikovati od komponata što su je izazvale. To ćemo nazvati montažom. Pojam ne sadrži u sebi ništa radikalno novo. Čovek koji nikada nije doživeo eksploziju bez uzbuđenja će posmatrati kako se upaljač prinosi bombi, ali ako jednom preživi efekat takve radnje, ideja o eksploziji trenutno će mu se javiti čim u kratkom vremenskom redosledu primi pojmove o bombi i upaljaču. Takav proces normalno bismo nazvali *prenošenjem* ili *asocijacijom*. Ali kada je reč o filmu, prikladnije je da se za to uzme izraz montaža, koji u sebi nosi više prizvuk umetnosti nego filozofije i koji bez velikog proširivanja dometa te reči može da se primeni na ceo postupak od stvaranja efekta do povezivanja vizuelnih ili auditivnih jedinica, što u konačnoj analizi i proizvodi efekat. U svojim različitim oblicima montaža prožima svaki stupanj gledaočeve procene pravog filma. Ona neposredna svest o sadržini kadrova i važnosti zvuka u stvari je rezultat neposrednijeg i elementarnijeg procesa. Ali one upadljive razlike između kadra i kadra, reza i reza, slike i zvuka koji je prati, ideje i ideje, koje same iskrsavaju i nalaze među sobom poređenje u svesti gledaoca ili se sukobljavaju sa utvrđenim konceptom ideja, daju mogućnosti za montažu koja je upadljiva i oštra pri oštrim sukobima, a prefinjena i dalekosežna kada je reč o delikatnim i teško odredivim granicama.

I naša definicija, kao i definicija Brauna, celu stvar pomera samo za stepen unazad i na tome se zadržava. Svi-ma su poznati procesi mentalnih asocijacija, a zakoni koji njima vladaju spadaju u delokrug psihologa, pa bi bilo

neumesno da nestručnjaci za njih iznose neka pravila. Ali kao što razvoj ekonomije neće omesti budući razvoj ili lutanja na polju psihologije, jer se, polazeći od istih činjenica, ove dve grane kreću u suprotnim pravcima, tako će i razvoj montaže koji smo ovde izložili čvrsto ostati na svojim osnovama.

Prednost ove teorije nad ostalima leži u činjenici koja se, iako odavno poznata, na filmu stalno zaboravlja, a na koju ćemo ovde skrenuti pažnju. Njene implikacije se prihvataju kada se primenjuju i na druge umetnosti, ali se obična montaža zanemaruje ili u najboljem slučaju primenjuje površno i povremeno.

5. Prema tome, montaža je mehanizam posrednosti, prisutan kako u većim tako i u manjim odeljcima filma koji se posmatraju. Baš zavisno od te posrednosti, tehnički postupak na filmu i ljudski subjekat treba da se stave u odnose koincidencije, kao što ćemo u sledećem poglavlju pokazati koincidenciju između tehnike i društvenog subjekta. Doktor Tiljard (Tillyard) je nedavno skrenuo pažnju⁷ na činjenicu da su velika umetnička dela već po samoj svojoj prirodi posredna. To znači da iako njihovi delovi jasno odražavaju događaje koje ta dela svojom spoljašnjošću iskazuju, celina koju ti delovi sačinjavaju ima vrednost podteksta i posredne poruke (on ovo naziva »velikom jednostavnom istinom«), što tim delima daje vrednost umetničkih dela. Ta jednostavna istina nigde se neposredno ne iznosi, ali leži u osnovi svega. To nije lukavo skrivena varka ili rebus, već način na koji umetnik doživljava umetnost i na koji želi da je prenese. Tako, na primer, Popov (Pope) *Ogled o čoveku* sadrži ne jednu, već stotine velikih jednostavnih istina. Svaka od njih izneta je veoma direktno i čitalac, ako je neuk, može da prihvati njihovu sadržinu onako kako ju je pesnik izneo, ne odmeravajući vrednosti tih istina u odnosu na svoja životna iskustva. Uobičajeno je da kritika poučno stavlja na najniži stepenik lestvice umetnosti. Drugim rečima, umetnik se, tamo gde se uopšte ne bavi moralnim merilima, bavi neposredno određenim izdvojenim merilima, a ne opštim maksimama. Na taj način se umetničko izražavanje i prenošenje poruka zasnivaju na zajedništvu iskustva; umetnost sadržana u posrednoj umetnosti, umetnost koja se ne normira konceptima, može da bude bliska samo onima koji mogu da podele osećanja umetnika. Dijalektika ili pristup putem poruke, protivporu-

⁷ *Poetry Direct and Oblitque.*

ke ili odluke zato ima veoma značajnu ulogu u umetničkom postupku. Posrednost traži svoje odzive u delićima mozaika doživljenog i natkriljuje filozofiju života, a dijalektika je onaj princip koji odlučuje koji će se delić mozaika izabrati kako bi se pomirili viši i niži slojevi. Dijalektički proces ogleda se podjednako dobro kako u životu pojedinca tako i u životu zajednice. Kako individua raste, ona svladava i rešava sukobe između svih čuvenih suprotnosti: klasicizma i romantizma, kapitalizma i komunizma, misli i delovanja, strasti i uzdržavanja. Kuno Fišer (Kuno Fischer) je rekao: »Ljudski život sličan je dijalogu, jer se godinama i iskustvom naša mišljenja o ljudima i stvarima postepeno menjaju i podsećaju na mišljenja dvojice govornika u toku žive i plodne rasprave. Ta nenamerna a plodna izmena naših pogleda na život i svet čini potku iskustva. /.../ Zato je Hegel, kada je poredio evoluciju sve- sti sa evolucijom filozofske konverzacije, ovoj dao naziv dijalektika ili dijalektičko kretanje. Platon, Aristotel i Kant su isto tako, svaki na svoj način, koristili ovaj izraz da označe sebi svojstvenu ideju, ali ni u jednom sistemu sem u Hegelovom nije on dobio tako jasno značenje⁸.

6. Posrednost može da se posmatra iz dva ugla: iz ugla suprotnosti ili sukoba, kao prvog, i dijalektike ili implikacije (podteksta), kao drugog. Prvi odgovara najjednostavnijoj i najosnovnijoj vrsti montaže, ritmičkoj, o kojoj će najpre biti reči, a drugi ugao gledanja odgovara finijim oblicima koji slede za njim. Ritmička montaža stvara snažan uticaj na čula pokrećući primitivna uzbuđenja i aktivnosti, dok ona viša vrsta montaže pokreće um i deluje na razvijenija osećanja. Ritmičkoj montaži, kao obliku najpodložnijem apstrakciji, posvećuje se više pažnje nego što to njena relativna važnost zaslužuje, mada ona daje prostor za metode šireg ispitivanja koje unosi jasnoću u neke tokove estetskih rasprava, a osim toga pokreće i izevestan broj filozofskih pitanja. Ovaj metod je grafički metod, pa je stoga korisno pogledati koje osnovne preduslove on zahteva. To je potrebno i stoga što treba spremiti odgovore kritičarima koji smatraju da on ima veoma malo uticaja na činjenice vezane za iskustvo ili, obrnuto, da je do te mere matematički precizan da dovodi do toga da film postaje proizvod izračunavanja, a ne slobodne mašte koja se kreće vođena sigurnim poznavanjem gramatike umetnosti.

⁸ Citira G. Plehanov u *Osnovnim problemima marksizma*.

Čovek koji gleda pozorišni komad, koji čita knjigu ili sluša muziku, svestan je promena koje u njemu izazivaju ta umetnička dela, a koje se tokom gledanja, čitanja ili slušanja i same menjaju. Otud tvrđenje da napetost dramskog dela raste ili opada, da se tragični efekti pojačavaju ili slabe, da su delovi knjige više ili manje interesantni. Klimaks i antiklimaks predstavljaju najviše i najniže tačke efekta koje se javljaju u nekom intervalu ili pre njegovog početka. »Ravni« tokovi su oni delovi koji imaju ujednačenu vrednost efekta, posmatrajući određeni vremenski period. Ali rast i opadanje, visina, dubina i jačina, »ravni« tokovi i maksimalne vrednosti — sve to predstavlja veličine koje mogu da se mere istim jedinicama. Ne želimo samo da naglasimo kako jedan stupanj izvesnog osećanja može da se meri u odnosu na neki drugi stupanj tog istog osećanja; želimo da podvučemo da osećanje besa može da se stavi u merljiv odnos sa osećanjem žaljenja ili osećanje radosti sa osećanjem ljubomore. Pa iako svakako nikada neće biti moguće da se tim osećanjima odredi količinska mera, dozvoljeno je da se ona grafički poredi na taj način što ćemo na jednu osu staviti vreme, a na drugu osećanja svojstvena datom podsticaju.

Izgled odnosa između afektivnog tona i montažne stope morao bi, dakle, da se dâ prema jednoj od sledećih pretpostavki:

1) da afektivni ton proizilazi iz afektivnih činilaca sadržanih u kadrovima koji se montiraju, a nipošto iz stope montiranja,

2) obrnuto, da afektivni ton proizilazi jedino iz stope montiranja, a nipošto iz sadržine činilaca,

3) da afektivni ton proizilazi iz dva međusobno zavisna činioca — sadržine i stope montiranja; da stopa montiranja može da stvori afektivni ton kada se udruži sa pozitivnom sadržinom, ali kada je taj činilac bezizrazan, ona to neće biti u stanju,

4) obrnuto međusobno povezano; da činioci sadržine mogu da proizvedu afektivni ton kad se udruže sa pozitivnom stopom montaže, ali da taj ton obavezno izostaje kada je činilac montaže bez efekta,

5) da afektivni ton proizilazi iz dva odvojena činioca — sadržine i montažne stope, a da svaki od njih može da deluje i kada onaj drugi izostane.

Pretpostavke pod 2) i 4) mogu odmah da se odbace, jer je jednočinka u kojoj je montažna stopa apsolutna nula bez sumnje u stanju da proizvede efekat. Pretpostavka pod 1) najbolje može da se prihvati ili odbaci ako se

odmeri u odnosu na stvarni primer, koji, mada možda nedoživljen, treba da se zamisli što je moguće jasnije. U filmu *Staro i novo* Ejzenštejn ima sekvencu u kojoj vidimo dva čoveka kako testerom za dve ruke seku oboreno drvo. Pre svega, potrebno je da zamislimo kadar u kome se nalaze ljudi, testera i drvo, a zatim da ga produžimo do te mere da se obavi nekoliko pokreta testerom kako bi postalo jasno šta ljudi rade. Zamišljen kadar treba sada uporediti sa sekvencom u Ejzenštajna. On je kameru postavio sasvim uz jednog od dvojice ljudi, dok je drugi ostao zaklonjen oborenim drvetom. Testera je u sredini kadra koji obuhvata čovekovu ruku i rez u drvetu. Druga kamera postavljena je sa druge strane drveta i kadrovi koje ona snima veoma su slični kadrovima prve kamere, osim što drvo sada leži u drukčijem položaju i što pozadine koja se tamo videla ovde nema. U filmu je Ejzenštejn kadrove iz jedne kamere vezivao na kadrove iz druge na ovaj način: prvo, jedan od dvojice gura testeru u jednom pravcu, a zatim dolazi montažni rez na kadar u kome tu radnju obavlja drugi i tako naizmenično, dok se ne stvori skoro fizički prisutno osećanje vučenja testere. Ako je nekome možda teško da zamisli ovakvu sekvencu, ne kao niz fotografija nego kao ritmički i jasan niz radnji, može da pokuša da se priseti nečega što je zaista negde video. Primera ima još: navešćemo filmove *Kraj Petrograda*, *Ekstaza (Extase)*, *Drugarstvo (Kameradschaft)*, *Srećan broj (The Lucky Number)*.

U svakom slučaju, bilo da se postupak brze montaže zamišlja prvi put na ovaj način ili da se čitalac seća onoga što je već negde video, njegova prednost u odnosu na pojedinačni kadar u kontekstu o kakvom smo govorili verovatno neće moći da se ospori. Ako se sa tim složimo, mora se prihvatiti da montažna stopa predstavlja činilac u proizvodnji afektivnog tona, a ostaje da se u tom pogledu razmotri njen odnos prema sadržini, to jest onom činiocu koji je na sceni važio kao jedino uticajan. Primeri pozorišne montaže koje smo naveli, zbog tesne povezanosti sa sadržinom, na neki način gube svojstva ili pomeraju granice svog postojanja.

Treća pretpostavka kaže da ako se afektivna snaga sadržine svede na nulu, nema ni nastajanja afektivnog tona. Pretpostavimo, dakle, da se napravi takav film čiji bi kadrovi prikazivali crne kvadrate, trouglove i krugove naslikane na beloj površini, a koje bismo montirali cikličnim redosledom. Kada bismo te kadrove neko vreme pokazivali

vali grupi gledalaca, dok ona ne shvati da se oni ponavljaju i kojim redom, i kada bismo im zatim rekli da drugih kadrova neće ni biti, osnovni uslov za neafektivnu sadržinu svakako bi bio ispunjen. Odbacivanje pretpostavke pod 1) otkriva elemenat šoka ili iznenađenja koji se stvara prelaskom sa bilo kog kadra na neki drugi izrazito drukčiji kadar. Da to nije slučaj, kadar scene u kojoj ljudi testere drvo davao bi isti utisak kao i Ejzenštejnova sekvenca, koja, u stvari, ne doprinosi ništa bližem upoznavanju radnje. Iz toga proizilazi da bi prelaz sa kvadrata na trougao i sa trougla na kvadrat proizveo šok ili iznenađenje, to jest manifestaciju afektivnog tona koja je dovoljna da odbaci i treću, a time učvrsti preostalu, petu pretpostavku.

(1935)

Andre Malro

NACRT ZA JEDNU PSIHLOGIJU FILMA

I

Da su Djoto, pa i Klue, putovali po Aziji, slikarstvo na tom kontinentu činilo bi im se gotovo blisko. Između njih i persijskih ili kineskih slikara lako bi se razvio dijalog: u želji da *stvari predstave*, oni su sebi postavljali iste probleme.

Da su Rubens ili Delakroa pošli na isto putovanje, slikarstvo sa kojim bi se susreli izgledalo bi im zastarelo; njihova bi umetnost, opet, bila savršeno tuđa slikarima Azije: sistemi predstavljanja nisu više bili isti. Kinezi i Persijanci nisu poznavali i duboko su prezirali dubinu, perspektivu, osvetljenje, ekspresiju. Evropa i Azija nisu više na isti način shvatale *funkciju* slikarstva. Još od renesanse javila se između umetnosti Zapada i svih ostalih umetnosti, onih prošlih i ovih sadašnjih, suštinska razlika: traganja zapadnog slikarstva vodila su tome da stvore svet sa tri dimenzije.

U slikovni svet, koji je poznao samo one manje-više tanane simboličke predstave, hrišćanstvo je uvelo do tada nepoznatu *dramsku predstavu*. U budizmu ima scena, ali nema drame; u pretkolumbovskoj Americi ima dramskih figura, ali veoma malo scena. Umesto da nemoć hrišćanstva oslabi i osećanje zapadnjaka za dramu, ona ga je jačala, jačajući u isto vreme i jedno dublje osećanje, u kojem je ono prvo samo jedan od vidova: svest o Drugome, potrebu za reljefom, za zapreminom, zanesenjačku potrebu za *predmetom*, koja je tako suštastveno svojstvena zapadnjaku i tako vezana za njegovo političko osvajanje sveta. Jedinstvo zvuka Evropa zamenjuje reljefom, anale istorijom,

tragediju dramom, priču romanom, mudrost psihologijom, razmišljanje činom: ona bogove zamenjuje čovekom.

Zamisao koju smo sami stvorili¹ o ovoj osobini izlaže nas opasnostima zablude: i naša najveća slikarska dela često imaju dve dimenzije. Ali problem je sadržan u samoj civilizaciji, u odnosima čoveka i sveta. Na jednom od polova ljudskog izražavanja su mima, kineski ili japanski igrač, grčki glumac i umetnik koji japanske lirske drame jednolično recituje pod svojom maskom; na drugom polu su prividno stenografisana reč i svi šumovi noći, lica čija prolazna izražajnost ispunjava ekran dugačak pet metara: film.

Ako čovek, neosetljiv prema slikarstvu kao umetnosti, uđe danas u neki muzej, sučeljava se sa nizom napora koji su dosta slični onima u nauci, sa nizom napora da se stvari *predstave*. Za njega je jedan Rubens »sličniji«, uverljiviji od jednog Djota, a jedan Botičeli od jednog Čimabuea (Cimabue). On u slikarstvu vidi sredstvo za ponovno stvaranje sveta, i to na osnovu svedočanstva što mu ga nude sopstvena čula. Od majstora baroka do osamnaestog veka, slikarstvo je neprekidno usavršavalo svoja sredstva predstavljanja. A evropsko slikarstvo bilo je, od primitivnih majstora do onih baroknih, *u isti mah* i ono što mi volimo u njemu i napor da se bića i stvari — a naročito prizori iz mašte — predstave na način koji bi najčudnije oživeo i najdublje ubedio. Zbrka koja se javlja između onoga što danas nazivamo umetnošću slikarstva i sredstava predstavljanja, zbrka koja nedeljne posetioce muzeja izaziva da pred takvim licima (a ona su uvek iz vremena posle renesanse) kažu: »Samo što ne progovori«, ona je ista zbrka koja je narod Firence, kada bi govorio o Djotovim ličnostima, izazivala da kaže: »One su stvarnije od života«. A toskansko oduševljenje pred novim madonama bilo je možda slično oduševljenje što ga je rađalo otkriće fotografije.

Ali na izmaku epohe baroka pokazala se nova činjenica u istoriji slikarstva: ova umetnost prestaje da otkriva nova sredstva za predstavljanje sveta. Ona postaje ono što mi nazivamo slikarstvom — posao umetnika. Nijedna gomila ne prolazi više sa strašću pred slikom. Linije i boje postaju sve više izraz jednog unutrašnjeg sveta. I dok se potajni procvat modernog slikarstva sve više širi, izražavanja usmerena ka predstavljanju okamenjuju se u traganju za pokretom, prožetom pomamom i praćenom hajkom.

¹ Pisano 1939. godine.

Vladanje pokretom nije omogućilo neko »umetničko« otkriće. Utopljenici sveta baroka ne dozivaju promenu slike, nego *nizanje* slika; nije nimalo čudno to što se ova umetnost, sva satkana od gestova i osećanja, izmučena pozorištem, dovršila u filmu...

II

Sredinom devetnaestog veka, u trenutku kada se rađa fotografija, zapadno slikarstvo počinje da prezire dve oblasti što su mu do tada pripadale: predstavljanje osećanja i fikciju. Ono ponovo postaje čista plastičnost i ponovo otkriva umetnost sa dve dimenzije.

»Takmičenje u ličnom opisu« vrši se putem fotografije. Ali u pokušaju da predstavi život, fotografija, koja u toku trideset godina prelazi sa nepokretnog primitivizma na pomaman barok, sada ponovo susreće, jedan za drugim, sve stare probleme slikarstva. Ona se zaustavila tamo gde se i ono zaustavilo, a oduzeta je i više od njega, jer ne raspolaze svetom mašte; ona uspeva da zadrži skok igračice, ali ne i da uvede krstaše u Jerusalim. Dakle, još od lica svetaca pa do istorijskih obnavljanja, volja čoveka da predstavi uvek se primenjivala koliko na ono što on nikada nije video toliko i na ono što je dobro poznao.

Napor koji je trajao četiri veka, napor da se zarobi pokret, zaustavljao se, dakle, na istoj tački i u fotografiji i u slikarstvu; a umetnost filma, premda je omogućavala da se pokret fotografiše, samo je, u stvari, nepokretnu gestikulaciju zamenila onom pokretnom. Da bi se taj veliki napor predstavljanja utonuo u barok nastavio, trebalo je da dođe do nezavisnosti kamere kroz odnos prema predstavljenj sceni. Problem nije bio sadržan u pokretu ličnosti unutar jedne slike, nego u nadovezivanju kadrova². Samim tim, on nije mogao da bude razrešen tehnički — transformacijom aparata, nego umetnički — otkrićem podele na kadrove.

Sve dok je film predstavljao samo sredstvo za reprodukciju ličnosti u pokretu, bio je umetnost isto toliko koliko su to bile fotografije ili reproduktivna fotografija. U jednom omeđenom prostoru, a to je obično bila scena pravog ili zamišljenog pozorišta, glumci su se razvijali, glumci su predstavljali neki komad ili neku farsu, dok se

² Kadar je filmska jedinica. Kadrovi se menjaju kada kamera promeni mesto. Nadovezivanje kadrova sadrži njihovu podelu na planove. U ovom trenutku deset sekundi je prosečno trajanje kadra.

kamera ograničavala na to da beleži. Filmska umetnost kao sredstvo izražavanja (a ne reprodukcije) rodila se iz uništenja ovog *omeđenog prostora*, u epohi u kojoj se umetnik dosetio da svoju priču podeli na kadrove i da, umesto da pozorišni komad fotografiše i zabeleži niz trenutaka, svoju kameru približi (i tako ličnosti na filmskom platnu uveća onda kada je to potrebno) ili je udalji, a, naročito, da pozorišni podijum zameni »poljem«, prostorom što će ga omeđati sam ekran — poljem u koje glumac ulazi i iz kojeg izlazi, a koji reditelj *bira* umesto da mu se potčinjava. Sredstvo za reprodukciju u filmu bila je fotografija što se miče, ali je zato njegovo sredstvo izražavanja postalo nadovezivanje kadrova.

Legenda kaže da je Grifit, u toku snimanja jednog filma, bio toliko uzbuđen lepotom glumice da je ponovo, izbliza, snimio trenutak koji ga je uzбудio i tako, ostvarivši pokušaj da ga u celini uklopi na pravom mestu, izumeo krupni plan. Anegdota ukazuje na to u kojem se smislu kretala darovitost jednog od velikih reditelja primitivnog filma i na to kako je on manje pokušavao da deluje na glumca (menjajući njegovu igru, na primer), a više da izmeni njegov odnos prema gledaocu (uvećavajući dimenziju njegovoga lica). Ona nas, u svakom slučaju, primorava na to da budemo svesni ove činjenice: nekoliko desetina godina pošto su i oni sasvim osrednji fotografi napustili običaj da svoje modele fotografišu »u celosti« i prešli na naviku da ih fotografišu do pojasa ili da im izdvoje lica — smelost da se u filmu jedna ličnost iseče do pojasa preporodila je ovu umetnost. Sve dok su kamera i kadar bili nepokretni, snimati dve ličnosti do pojasa značilo je neizbežno i snimiti čitav film na taj način, sve do trenutka kada su otkriveni planovi i njihova podela.

Iz ovog deljenja na kadrove, što znači iz nezavisnog stava snimatelja i reditelja u odnosu na samu scenu, rodila se, dakle, mogućnost filmskog izraza — rodio se film kao umetnost. I polazeći odatle, *mogao* je da pronalazi nizove slika od značaja i značenja i da njihovim izborom nadoknađuje svoju nemost.

III

Govorni film morao je da izmeni datosti ovog problema. I to ne, kako je govoreno, kroz »usavršavanje« nemog filma. Govorni film je usavršavanje nemog filma isto toliko koliko je lift usavršavanje oblakodera. Oblakoder je rođen iz otkrića armiranog betona i iz otkrića lifta; mo-

dernii film nije rođen iz mogućnosti da čujemo reči što ih izgovaraju ličnosti nemog filma, nego iz udruženih mogućnosti *izražavanja* slike i zvuka. Sve dok je govorni film bio puka fonografija, bio je isto toliko bezvredan koliko i nemi film dok je bio čista fotografija. Umetnost je postao onda kada su reditelji shvatili da predak zvuka u govornim filmovima nije gramofonska ploča, nego radiofonska kompozicija.

Kada su umetnici odlučili da za radio pripreme sednicu od devetog termidora, morali su pre svega da postavljaju jedno novo delo, čiji su tekst određivala sredstva reprodukcije kojima je bio namenjen. Nije se, dakle, radilo o tome da se izaberu glumci koji bi izgovarali rečenice iz *Monitora*, nego, prevashodno, da se iz njegove »stenografije« izvuku izvesni trenuci ove čuvene sednice, da se od njih napravi jedan montažni sklop. Stenografski zapisnik sednice od devetog termidora koji smo dobili na ovaj način nemoguće je slušati zbog njegove dužine, baš kao i svaku drugu stenografiju.

U iskušenju smo da poverujemo da je ovaj izbor dat jednom zauvek; da, od one noći kada je pao Robespjer, postoje povlašćeni trenuci koje će svaka umetnost moći da upotrebi. Čini se, na prvi pogled, da su izvesni određeni delovi svakog haosa, svakog života, sirovina svake umetnosti i da su, samim tim, oni ostali delovi i bezoblični i mrtvi zauvek. To je zbrka između istorijske reči i trenutka sugestivnog, značenjskog, čisto »umetničkog«. Postoje, nama sumnje, povlašćeni trenuci u svakom haosu, ali ih zato određuje svaka od umetnosti koje taj kaos moraju da izraze. U trenutku kada Robespjera više ne možemo da čujemo, za radio je odlučujuće obeležje možda upravo taj njegov glas koji se gubi, dok bi za film ono možda moglo da bude trenutak rasonode jednog od stražara koji u toj istoj sekundi rasteruje decu ili traži svoju sablju...

U dvadesetom veku stvorene su prvi put umetnosti nerazdvojno vezane za mehaničko sredstvo izražavanja; one ne samo da podležu reprodukciji, nego su njoj izričito i namenjene. Danas već i najlepši crteži mogu da budu reprodukovani sa savršenstvom falsifikata; isto to dogodiće se, bez sumnje, i sa slikama do kraja ovoga veka. Ali ni crteži ni slike nisu napravljeni *zato da* budu reprodukovani. Oni su, po sebi, sami sebi svrha i završetak³. Onaj mu-

³ Molimo čitaoca da u vezi s ovim vidi izvanredan rad Valtera Benjamina.

njeviti trenutak koji dozvoljava da se jedan filmski kadar snimi, da se snimi sa njegovim živim glumcima, nastaje zbog fotografije u kojoj će ostati utisnut, i samo zbog nje, baš kao što radio-drama nastaje samo zbog toga da bi bila snimljena na gramofonsku ploču i preneti mikrofonom.

Ali moć izražavanja snimljenih zvukova, koja je bila prilično beznačajna sve dok su je isključivo prenosili gramofonska ploča i radio, postala je veoma velika kada je svoj kontrapunkt pronašla u slici. Otkriće reljefa biće, opet, samo jedno usavršavanje; ali zvučni film je nemome filmu ono što je slikarstvo crtežu.

Tako se, u početku, malo shvatalo to da je zvuk oblast izražavanja, pa se činilo da govorni film vraća na prapočetke i samu filmsku umetnost. Kao što su prvi reditelji pokušavali da fotografišu slike iz pozorišta, tako ni govorni film nije imao preča posla nego da fotografiše pozorišne komade: dijalog je bio osiguran, metraža podesna, a rezultat žalostan.

IV

Pozorište je, u onim zemljama u kojima je ostalo silno živo — u Rusiji, Nemačkoj, u Sjedinjenim Državama — prizivalo film punih dvadeset godina, bez obzira na to da li je ono toga bilo svesno ili ne. Veliki reditelji su se svojski trudili da od pozorišnog komada naprave nešto više od niza razgovora. Pozorišni komad, to su ljudi koji govore; celokupna Mejerholjdova genijalnost težila je tome da oko tih njihovih razgovora nagovesti i jedan svet. A govorni film omogućavao je da se ovi razgovori okruže pravom ulicom i fantastičnim dekorom, nebom i morem, baš kao i senkom Nosferatua.

Činjenica da pozorište osećanja ne može da izrazi drugim sredstvima nego samo rečju i gestom čini ga, u odnosu na pretnju što je nosi govorni film, jednom skoro isto toliko osakaćenom umetnošću koliko je to i nemi film. Pozorišni glumac je mala glava u velikoj dvorani, filmski glumac je velika glava u maloj dvorani. Neizmerna prednost: trenutke koje je pozorište oduvek moglo da izrazi samo ćutanjem nemi ekran je već ispunio beskonačnom raznolikošću ljudskog lica.

Dimenzija ličnosti na filmskom platnu omogućavala je glumcu da izmakne neizbežnoj gestikulaciji, da pobegne od svega onoga što pozorišna igra, da bi bila primećena, mora da sačuva od simboličnog. Upoređen sa jednim dobrim nemim filmom, pozorišni komad ličio je na pantomimu. Za-

hvaljujući mikrofonu, brzi ili šaputavi glas filma postao je istinskiji od glasa najboljih glumaca u velikoj dvorani.

Glavni problem autora filma je da zna *kada* bi trebalo da njegove ličnosti govore. U pozorištu se, ne zaboravimo, govori uvek.

Osim u pauzama između činova. Međučin je jedna od velikih prednosti pozorišta. Stvari se događaju dok je zavesa spuštena. Dramski pisac ih nagoveštava aluzijom. Da bi se oslobodio mrtvih trenutaka, roman se služi belom stranicom koja razdvaja delove knjige, a pozorište međučinom. Film skoro da ništa nema.

Stručnjak će nam odgovoriti da film raspolaže podelom na sekvence, da se svaka sekvenca završava pretapanjem i da pretapanje gledaocu nagoveštava proticanje vremena. To je tačno, ali na jedan sasvim relativan način: ono nagoveštava proticanje vremena u kojem se nepredvidljivi činovi ne dešavaju. Suprotno vremenu međučina, koje *može* da bude obogaćeno, vreme pretapanja ne dozvoljava aluzije na ono što ga je ispunilo, ukoliko to što ga je ispunilo podrazumeva promenu ličnosti.

I obratno, dok drama ni u kojem slučaju ne može da uzmakne u vremenu, da sa zrelog čoveka pređe na dečaka, filmu to polazi za rukom. Sa mukom, doduše.

Sekvenca je vrednost jednaka poglavlju. Film nema onu širu podelu koju odražavaju glave u romanu i činovi u pozorištu. Nemi film je znao za odeljke, govorni film ih više ne poznaje, i oni što ga dele na kadrove nailaze baš tu na večitu prepreku; govorni film ne podnosi praznine i neprekidnost priče stavlja u prvi plan svojih sredstava dejstvovanja.

Sve je to zbog toga što je film postao priča i što njegov pravi suparnik nije pozorište, nego roman.

V

Film može da ispriča priču, i u tome je njegova moć. Pored njega, to može i roman. I kada je govorni film otkriven, nemi film je već bio preuzeo mnogo štošta od romana.

Mi možemo da analizujemo režiju jednog velikog romansijera. Bilo da je predmet njegovog stvaranja izlaganje činjenica, slikanje ili analiza karaktera, dakle ispitivanje smisla života, bilo da njegov talenat teži plodnosti poput Prustove (Proust) darovitosti ili kristalizaciji poput one Hemingvejove (Hemingway), on je primoran da priča — a

to znači da ukratko izlaže i režira — što opet znači da učini prisutnim. Pod režijom romansijera podrazumevam nagonski ili smišljeni izbor trenutaka za koje se on vezuje i sredstva kojima se služi da bi im dao poseban značaj.

U skoro svih pisaca neposredno obeležje režije je prelaz sa priče na dijalog.

Dijalog, u romanu, služi preveshodno tome da izlaže.

To je engleski postupak sa kraja devetnaestog veka, postupak Henrija Džejmsa i Konrada. On teži tome da isključi besmislenost sveznajućeg romansijera i ovu konvenciju zamenjuje drugom. Film pokušava da se služi ovakvim dijalogom u najmanjoj mogućoj meri, kao i moderan roman, uostalom.

Ovaj postupak, zatim, teži da odredi ličnosti. Stendal je mnogo više mislio na to da Žilijena Sorela ocrta kroz njegove činove nego tonom njegovog glasa; ali problem tona prelazi sa dvadesetim vekom u prvi plan romana. On postaje jedno od sredstava izražavanja karaktera, jedno od sredstava samog postojanja ličnosti. Prust, koji je svoje ličnosti jedva video, primorava ih da govore sa umešnošću slepca, što ostavlja utisak da bi njegove brojne scene, dobro čitane, bile jasnije na radiju, gde je glumac nevidljiv, nego u pozorištu. Ali i film, kao pozorište, pridaje manje važnosti zvučnom dijalogu nego što to čini roman, zbog toga što je *glumac* dovoljan da liku udahne fizičko postojanje, pa čak i deo ličnosti.

I, na kraju, glavni dijalog: dijalog »scene«.

On ne podleže uopštavanju. On je ono što od njega pravi svaki veliki umetnik: sugestivan, dramatičan, eliptičan, iznenada izdvojen od celog sveta, kao u Dostojevskog, ili vezan za čitav svet, kao u Tolstoja. Ali on je u svakoga moćno sredstvo delovanja na čitaoca, mogućnost da se jedna scena učini *prisutnom* — treća dimenzija.

Na dijalogu — čiju je prirodu i delotvornost film upravo otkrio — filmska umetnost sada zasniva deo svoje moći. U poslednjim filmovima⁴ reditelj *prelazi na dijalog* posle dugih delova nemosti, isto onako kao što romansijer prelazi na dijalog posle dugih delova pripovedanja.

Romansijer raspolaze drugim moćnim sredstvom izražavanja: mogućnošću da presudni trenutak svoje ličnosti veže za atmosferu ili kosmos koji ga okružuju. Konrad se njome koristi skoro sistematski, dok je Tolstoj iz ovog po-

⁴ Poštanska kola (Stagecoach) Džona Forda je izuzetno jasan primer.

stupka izvukao jednu od najlepših romanesknih scena na svetu, scenu noći u kojoj ranjeni knez Andrej osmatra oblake posle Austerlica. I ruski film koristio je silovito ovo sredstvo izražavanja u toku svoje velike epohe.

Čini se, međutim, da je roman u odnosu na film zadržao jedno preimućstvo: mogućnost da pređe na *unutrašnji život* ličnosti. Na jednoj strani, savremeni roman, čini se, sve manje analizuje svoje ličnosti u trenucima krize; na drugoj strani, psihologija drame — psihologija Šekspira i, u znatnoj meri, Dostojevskog — u kojoj su tajne nagoveštene bilo putem činova ili putem polupriznanja (Smerdjakov, Stavrogin), možda je u umetničkom pogledu isto toliko moćna kao analiza, sa istom snagom otkrivanja. Najzad, deo tajne svake nerazjašnjene ličnosti, ukoliko je ona, kako to već biva na ekranu, izražena kroz tajnu ljudskog lica, doprinosi možda tome da jednom delu udahne onaj prizvuk pitanja upućenog bogu, pitanja o životu, odakle nekolicke nepremostive sanjarije — kao veliki Tolstojevi romani, na primer — crpu svoju veličinu.

VI

Reklo bi se da je film, od svojih detinjastih početaka do poslednjih nemih dela, osvojio neizmerne oblasti; šta je stekao od tada? Usavršio je osvetljenje u priču, usavršio je svoju tehniku. Ali u poretku umetnosti...

Ovde pod umetnošću podrazumevam izražavanje nepoznatih i iznenada uverljivih odnosa između bića i stvari. Veliki nemi film nije zanemarivao ovu oblast. Američki film iz 1939. godine, praćen ostalima, brine se pre svega (a to mu je, kao industriji, i urođeno) za to da svoju moć rasonode i zabave što više usavrši. On nije literatura, on je novinarstvo. A kao novinarstvo on ponovo, hteo ili ne hteo, nalazi jednu oblast iz koje umetnost ne može zauvek da bude odsutna: nalazi mit. I život najboljeg filma sastoji se, već dobrih desetak godina, u lukavoj igri sa mitom.

Prvi znak ove igre žmurke je odnos scenarija i zvezda, muškaraca i žena — pre žena. Zvezda nije nikako glumica koja igra u filmu. To je osoba koja ima minimalnu dramsku darovitost i čije lice izražava, simbolizuje, otelotvoruje neki kolektivni instinkt: Marlene Ditrih (Marlene Dietrich) nije glumica poput Sare Bernar, ona je mit poput Frine. Grci su svoje instinkte otelotvorili kroz nejasne živo-

topise. To isto čine i savremeni ljudi, koji za svoje instinkte izmišljaju neprekidne priče, baš kao što su i stvoritelji mitova izmislili sve Herkulove poslove.

Sve je tako dobro podešeno da zvezde ne shvataju mitove što ih oni ili one otelotvoruju i traže scenarija koja bi mogla da ih produže. Publika ih, zahvaljujući *krupnom planu*, poznaje onako kako nikada nije uspela da upozna pozorišne glumce. Umetnički život jednih razvija se u suprotnom smeru od umetničkog života onih drugih: velika umetnica je žena sposobna da otelotvori veliki broj različitih uloga, zvezda je žena sposobna da izazove rađanje velikog broja scenarija koja teže jednom istom zajedničkom cilju.

Pantomime su, nekada, darivale nebrojene pustolovine nekolikim ličnostima italijanske komedije. Vatrene pristalice filmske umetnosti znaju vrlo dobro da, uprkos svim naporima scenarija da ličnosti izdvoji i obeleži, glumac suvereno vlada: isto onako kako smo videli Pjeroa lopova, Pjeroa obešenog, Pjeroa pijanicu i Pjeroa zaljubljenog, videćemo i Garbo kraljicu i Garbo kurtizanu, Marlene bludnicu i Marlene špijunku, Štrohajma (Stroheim) na Gibraltaru i Štrohajma u ratu, Gabena (Gabin) legionara i Gabena skitnicu.

Savršen primer je Čaplin. Video sam u Persiji film koji ne postoji, a koji se zvao *Život Šarla*. Persijski bioskopi su pod vedrim nebom; na zidovima što su okruživali gledaoce sedele su crne mačke i gledale. Jermenski prikazivači napravili su, zlobno, montažni sklop svih Šarlovih kratkih filmova, a rezultat, jedan veoma dugačak igrani film, je bio čudesan: mit se pojavljivao u čistom stanju.

Ono što nam glumac očigledno pokazuje bez sumnje proističe iz scenarija. *Nibelunzi* (*Die Nibelungen*) su jedan čuveni mit; najveći međunarodni uspeh Rene Klera *Milion* (*Le Million*) je nešto podmlađen mit o Pepeljugi; na jedan tananiji način provlači se mit i u *Potemkinu*, u *Mati*, u velikim švedskim filmovima, u *Kaligariju*, u *Plavom anđelu* (*Der blaue Engel*), u delu *Ja sam begunac* (*I am A Fugitive from A Chaing Gang*), u svim Šarlovim filmovima. Među drugim savremenim mitovima, pravda u svom pojedinačnom i kolektivnom obliku, pustolovina i seksualnost niukoliko još nisu iscrple svoju moć.

Film se obraća masama, a mase vole mit, u dobru i u zlu. Rat bi nam to i te kako pokazao kada bismo pokušali da ga zaboravimo: strateg iz kafane manje je po-

znata ličnost nego »čovjek koji saznaje iz pouzdanih izvora da neprijatelj deci odseca ruke«. Od netačnih vesti do podlistaka, novinarstvo laže samo kroz mitove.

Mit počinje Fantomasom, ali se završava Hristom. Gomile ni izdaleka ne vole uvek više ono što je najbolje u njima, ali ga zato često prepoznaju. Šta su one čule u propovedima svetog Bernara? Nešto što on nije ni govorio? Možda; svakako. Ali kako da penebregnemo ono što su shvatile u trenutku kada je taj nepoznati glas uspeo da prodre do najdubljih kutaka njihovih srca?

(1939—1947)

Deo treći

REALISTI, SANJALICE, VIZIONARI

Filipo Tomazo Marinetti

FUTURISTIČKI FILM

(u saradnji sa Brunom Korom — Bruno Corra, E. Settimelijem — E. Settimelli, Arnaldom Djinom — Arnaldo Gina, Đakomom Balom — Giacomo Balla, Remom Kitijem — Remo Chiti)

Knjiga, apsolutno prevaziđeno sredstvo da se sačuva i saopšti misao, već odavno je osuđena da nestane poput katedrala, kula, nazupčanih zidina, muzeja i pacifističkih ideala. Knjiga, statički pratilac nepokretnih, invalida, nostalgičara, neutralista, ne može da rasonodi niti da ponese nove futurističke generacije, opijene revolucionarnim i ratničkim dinamizmom.

Rat sve više podstiče evropsku osećajnost. Naš veliki higijenski rat, koji će morati da zadovolji sve naše nacionalne aspiracije, ustostručava novatorsku snagu italijanske rase. Futuristički film koji mi pripremamo, vesela deformacija svemira, alogična i nepostojana sinteza života u svetu, postaće najbolja škola za dečake: škola radosti, brzine, snage, drskosti i heroizma. Futuristički film će izoštriti, razviti osećajnost, podstaći će stvaralačku imaginaciju, pružiće inteligenciji čudesno osećanje istovremenosti i sveprisutnosti. Futuristički film će na taj način saradivati u opštoj obnovi, zamenjujući časopise (uvek cepidlačke) i dramu (uvek predvidljivu) i ubijajući knjigu (uvek dosadnu i zamarajuću). Potrebe propagande nateraće nas da ponekad objavimo i poneku knjigu. Međutim, više volimo da se izražavamo putem filma, velikih slika reči u slobodi i pokretnih svetlih oglasa.

Našim manifestom *Sintetičko futurističko pozorište*, pobedonosnim turnejama pozorišnih družina Gvaltijera Tu-

mijatija (Gualtiero Tumiati), Etoarea Bertija (Ettore Berti), Anibalea Ninkija (Annibale Ninchi), Luidija Conkade (Luigi Zoncada), sa dve knjige *Sintetičko futurističko pozorište* koje sadrže osamdeset pozorišnih sinteza, mi smo u Italiji započeli revoluciju dramskog pozorišta. Prethodno je još jedan futuristički manifest rehabilitovao, proslavio i usavršio *Pozorište varijetea*. Logično je, dakle, da mi danas pretačemo našu životvornu snagu u jedno drugo područje pozorišta: u *film*.

Na prvi pogled, film, rođen pre nekoliko godina, može već da izgleda futuristički, to jest lišen je prošlosti i oslobođen je tradicije. U stvarnosti, međutim, rađajući se kao *pozorište bez reči*, film je nasledio sve najtradicionalnije smeće književnog pozorišta. Mi bez sumnje možemo tvrditi da se i na film odnosi sve ono što je sa naše strane rečeno i učinjeno za dramsko pozorište. Naša akcija je opravdana i neophodna, jer je do danas film *bio i teži da ostane duboko u prošlosti*, dok mi u njemu vidimo mogućnosti prevashodno futurističke umetnosti i *izražajno sredstvo koje najbolje odgovara mnogostrukoj osećajnosti futurističkog umetnika*.

Izuzevši zanimljive filmove o putovanjima, lovu, ratovima i tako dalje, na filmu nisu znali da nam pruže ništa drugo do zastarele drame, drametina, dramice. Sam scenario, koji svojom kratkoćom i raznolikošću može da izgleda napredan, u najvećem broju slučajeva nije ništa drugo do žalosna i otrcana *analiza*. Sve beskrajne *umetničke* mogućnosti filma potpuno su netaknute.

Film je umetnost za sebe. Film, dakle, nikada ne treba da kopira pozorište. Budući da je suštinski vizuelan, mora pre svega da sledi razvoj slikarstva: odvojiti se od stvarnosti, od fotografije, od dražesnog i od svečanog. Mora da postane antidražesan, deformirajući, impresionistički, sintetički, dinamičan, slobodnorečiv.

POTREBNO JE OSLOBODITI FILM KAO IZRAŽAJNO SREDSTVO da bi se od njega stvorilo idealno sredstvo *jedne nove umetnosti*, beskrajno šire i beskrajno agilnije od svih postojećih umetnosti. Ubeđeni smo da se samo pomoću filma može dostići ona *mногоizražajnost* kojoj teže sva savremena umetnička istraživanja. *Futuristički film* stvara baš danas **MNOGOIZRAŽAJNU SIMFONIJU** koju smo već pre godinu dana nagovestili u našem manifestu »Težine, mere i cene umetničkog genija«. Kao izražajna sredstva u futuristički će film ući najraznolikiji elementi: od odlomaka iz svakodnevnog života do mrlje boje, od li-

nije do reči u slobodi, od hromatske i plastične muzike do muzike predmeta. On će, u stvari, biti slikarstvo, arhitektura, reči u slobodi, muzika boja, linija oblika, gomila predmeta i haotizirana stvarnost. Pružićemo novu inspiraciju istraživanjima slikara koji teže da provale granice slike. Stavićemo u pokret reči u slobodi, koje razbijaju ograničenja književnosti maršujući prema slikarstvu, muzici, umetnosti šumova i stvarajući čudesan most između reči i istinskog predmeta.

Naši će filmovi biti:

1. FILMSKE ANALOGIJE, neposredno upotrebljavajući stvarnost kao jedan od dva elementa analogije. Primer: ako bismo želeli da iskažemo tugu glavne ličnosti, umesto da je prikazujemo u raznim fazama njenog bola, isti utisak postići ćemo prikazivanjem planine pune pećine i klisura.

Planine, mora, šume, gradovi, gomile, vojske, eskadrile, avioni biće često naše strahovito izražajne reči: SVEMIR ĆE BITI NAŠ REČNIK.

Primer: želimo da prikažemo osećanje neobične veselosti; prikazaćemo odred stolica kako, šaleći se, leti oko ogromne vešalice, dok ne odluči da se o nju obesi. Želimo da pružimo osećanje srdžbe: razlomimo srditog čoveka u vrtlog žutih kuglica. Želimo da prikažemo tugu Heroja, koji je svoju veru izgubio u pogubnom neutralnom skepticizmu: prikazaćemo Heroja kako nadahnuto govori mnoštvu; najednom ćemo izvući Đovanija Đolitija, koji mu na prevaru trpa u usta viljušku punu makarona, utapajući njegove krilatice u sos od paradajza.

Daćemo kolorit dijalogu prikazujući brzo i neposredno svaku zamisao koja prolazi kroz um ličnosti. Primer: prikazujući čoveka koji svojoj ženi kaže da je lepa kao gazela, prikazaćemo gazelu. Primer: ako jedna ličnost kaže: posmatram tvoj svež i svetao osmeh kao što putnik posle dugih napora sa brda posmatra more, prikazaćemo putnika, more, brdo.

Na taj način naše će ličnosti postati sasvim razumljive *kao da govore*.

2. FILMOVANE POEME, GOVORI, PESME. Prikazivaćemo na platnu slike od kojih su sačinjene.

Primjer: *Pesma o ljubavi* Đozue Kardučija:

*Sa nemačkih tvrđava šćućurene
kao sokolovi koji se na lov spremaju.*

Prikazaćemo tvrđave, kao i sokolove u zasedi.

*Iz crkava koje nebu dižući duge
mermerne ruke mole Gospoda;*

*Iz manastira međ' selima i gradovima
mrgodno sedećih uz zvuke zvona
k'o kukavice međ' retkim drvećem
pevajući čudne nezgode i radosti.*

Prikazaćemo crkve koje se malo-pomalo pretvaraju u žene u molitvi, Boga koji se sa visine raduje, prikazaćemo manastire, kukavice i tako dalje.

Primer: *Letnji san* Đozue Kardučija:

*Međ' bitkama, Homeru, koje u tvojoj pesmi odvezanjaju,
podnevni čas me pobeđi; glava mi klonu u snu
na obali Skamandra, al' srce mi pobeže na Tirensko more.*

Prikazaćemo Kardučija kako u gužvi Ahajaca vešto izbegava konje u trku, iskazuje poštovanje Homeru, odlazi sa Ajaksom u krčmu »Crveni Skamander« da pije i posle treće čaše vina srce, čiji se otkucaji vide, izleće mu iz kaputa i poput ogromnog crvenog balona lebdi nad Rapalskim zalivom. Na taj način ćemo snimiti i najtajnije podstice genija.

Ismejaćemo isto tako i dela pisaca prošlosti, preobražavajući na najveću korist gledaoca nostalgично-monotone i plačljive pesme u žestoke, uzbudljive i veoma vesele predstave.

3. ISTODOBNOST I PROŽIMANJE različitog FILMOVANOG vremena i mesta. U istom trenutku-kadru prikazaćemo dva ili tri različita viđenja jedno pored drugog.

4. FILMOVANA MUZIČKA ISTRAŽIVANJA (disonance, slaganja, simfonije pokreta, činjenice, boje, linije i tako dalje).

5. DRAMATIZOVANA FILMOVANA DUŠEVNA STANJA.

6. SVAKODNEVNA VEŽBANJA DA BI SE OSLOBODILO LOGIKE — FILMOVANA.

7. DRAME FILMOVANIH PREDMETA (oživljeni, humanizovani, maskirani, obučeni, raspaljeni, civilizovani, plešućí predmeti — predmeti izvučeni iz svoje prirodne sredine i postavljeni u nenormalne uslove, koji pomoću suprotnosti ističu njihovu čudesnu sačinjenost i ne ljudski život).

8. IZLOZI IDEJA, DOGAĐAJA, TIPOVA, PREDMETA I TAKO DALJE — FILMOVANI.

9. KONGRESI, FLERTOVI, SVAĐE I VENČANJA GRIMASA, MIMIKE I TAKO DALJE — FILMOVANI. Primer:

veliki nos koji nameće ćutanje hiljadi prstiju na kongresu, tresući uvo dok dva karabinjerska brka hapse zub.

10. NESTVARNE REKONSTRUKCIJE LJUDSKOG TE-
LA — FILMOVANE.

11. DRAME NESRAZMERA — FILMOVANE (žedan čovek vadi majušnu slamčicu koja se izvija do jezera i u tren oka ga isprazni).

12. POTENCIJALNE DRAME I STRATEGIJSKI PLA-
NOVI OSEĆANJA — FILMOVANI.

13. LINEARNE PLASTIČNE EKVIVALENCIJE, HRO-
MATSKE I TAKO DALJE (ljudi, žena, događaja, misli, mu-
zike, osećanja, težine, mirisa, šumova) — FILMOVANE (pri-
kazaćemo belim linijama na crnom unutrašnji ritam i fi-
zički ritam muža koji otkriva preljubu žene i goni lju-
bavnika — ritam duše i ritam nogu).

14. REČI U SLOBODI U POKRETU — FILMOVANE
(sintoničke slike lirskih valera — drame humanizovanih ili
animalizovanih slova — ortografske drame — tipografske
drame — geometrijske drame — brojna osećajnost i tako
dalje).

Slikarstvo + vajarstvo + plastički dinamizam + reči
u slobodi + ton-šumovi + arhitektura + sintetičko pozo-
rište = futuristički film.

RASTAVIMO I SASTAVIMO SVEMIR PREMA NAŠIM
ČUDESNUM ČUDIMA da bismo ustostročili snagu italijan-
skog stvaralačkog genija i njegovu apsolutnu predomina-
ciju u svetu.

(Milano, 11. septembar 1916. godine)

Dziga Vertov

KINOKI. PREVRAT

Iz proglasa sa početka 1922. godine:

...Vi — filmadžije: reditelji bez posla i umetnici bez posla, zagubljeni snimatelji i po svetu rasuti autori scenarija,

Vi — strpljiva bioskopska publiko, s izdržljivošću mazgi pod teretom svečanih proživljavanja,

Vi — nestrpljivi gospodari još neizgorelih bioskopa što žudno prihvatate mrvice s nemačke, ređe s američke trpeze —

Vi čekate, onemoćali od uspomena, vi čežnjivo uzdišete na mesec nove šestočine predstave ... (nervozni se umoljavaju da zatvaraju oči),

Vi čekate ono čega neće biti i što ne treba čekati.

Prijateljski upozoravam:

ne skrivajte glave kao nojevi.

Podignite oči,

pogledajte oko sebe —

Evo!

Vidim

i svake dečje oči vide:

Ispadaju utrobe,

creva proživljavanja,

iz trbuha kinematografije,

rasporenog

podvodnim grebenjem revolucije.

Evo, ona se vuku

ostavljajući krvavi trag na zemlji

koja se stresa od užasa i odvratnosti.

Svemu je kraj.

Iz stenograma: savetu trojice — Dziga Vertov:

... Ako se iz psihološkog, detektivskog, satiričkog, pej-
 zažnog, bilo kakvog filma izrežu svi siže i ostave samo
 natpisi — dobićemo književni skelet filma. Za taj književni
 skelet možemo dosnimiti druge kino-sižee — realističke,
 simbolističke, ekspresionističke — kakve hoćemo. Stanje
 stvari se time ne menja. Odnos je ovakav: književni skelet
 plus kino-ilustracije — takvi su skoro bez izuzetka svi
 naši i strani filmovi...

Iz proglasa od 20. I 1923. godine:

Filmadžijama — Savet trojice

... Punih pet godina svetskih podviga ušli su u vas
 i izišli, ne ostavivši nikakvog traga. Dorevolucijski »umet-
 nički« obrasci vise u vas kao ikone i jedino njima streme
 vaše bogomoljske utrobe. Inostranstvo vas podržava u va-
 šim zabludama, šaljući u obnovljenu Rusiju večne mošti
 kino-drama sa velelepim tehničkim sosom.

Dolazi proleće. Očekuje se obnova rada kino-fabrika.
 Savet trojice sa neskrivenim žaljenjem posmatra kako ki-
 no-proizvođači prelistavaju stranice književnih dela u po-
 trazi za odgovarajućim temama. Već se pominju nazivi
 pozorišnih drama i poema predloženih za realizaciju. U
 Ukrajini i ovde, u Moskvi, već se realizuje nekoliko filmo-
 va koji imaju sve uslove za impotenciju.

Velika tehnička zaostalost, zbog nezaposlenosti izgub-
 ljena sposobnost aktivnog mišljenja, orijentacija na psiho-
 dramu u šest činova, to jest orijentacija na svoj sopstve-
 ni nazadak — unapred osuđuju na neuspeh svaki sličan
 pokušaj. Organizam kinematografije otrovan je strašnim
 otrovom navike. Tražimo da nam se omogući da umirući
 organizam podvrgnemo eksperimentu radi isprobavanja
 pronađenog protivotrova. Predlažemo onima koji ne veruju
 da se uvere: slažemo se da prethodno isprobamo naš, lek
 na »zamorčićima« — kino-etidama...

Odluka Saveta trojice od 10. IV 1923. godine:

Stanje na kino-frontu treba smatrati nepovoljnim.

Prva nova ruska ostvarenja koja su nam prikazana,
 kao što je trebalo i očekivati, podsećaju na stare »umet-
 ničke« obrasce onoliko koliko nepmani podsećaju na staru
 buržoaziju.

Planirani stvaralački letnji repertoar i kod nas i u Ukrajini ne uliva nikakvo poverenje.

Perspektive širokog eksperimentalnog rada u poslednjem planu.

Svi naponi, uzdasi, suze, i nadanja, sve molitve — idu njoj, šestočinoj kino-drami.

Zbog toga Savet trojice, ne čekajući odobrenje za rad od kinoka i ne računajući sa željom poslednjih da sami ostvare svoje zamisli, prenebregava u ovom trenutku pravo autorstva i odlučuje: smesta objaviti radi opšte osnove i stavove budućeg prevrata pomoću kino-hronike, radi čega se, na prvom mestu, nalaže kinoku Dzigi Vertovu da, kao partijski zadatak, objavi neke odlomke iz knjige *Kinoki. Prevrat*, koji dovoljno objašnjavaju suštinu prevrata.

Savet trojice

Izvršavajući odluku Saveta trojice od 10. IV o. g. objavljujem sledeće odlomke:

1

Posmatrajući filmove koji nam dolaze sa Zapada i iz Amerike, vodeći računa o onome što znamo o radu i težnjama u inostranstvu i u nas, dolazim do sledećeg zaključka.

Smrtonosni prigovor koji su 1919. godine kinoki stavili svim filmovima bez izuzetka važi i danas. I najpažljivije posmatranje ne otkriva nijedan film, nijedan napor pravilno usmeren ka oslobođenju kamere, koja se nalazi u bednom ropstvu, potčinjena nesavršenom, ograničenom ljudskom oku.

Mi ne ustajemo protiv podređivanja filma književnosti, pozorištu, mi potpuno razumemo korišćenje filma u svim granama nauke, ali mi definišemo te funkcije filma kao sporedne, kao ogranke koji se odvajaju od njega.

Osnovno je i najglavnije:
filmsko osećanje sveta.

Polazna tačka je:

korišćenje kamere kao kino-oka, savršenijeg od ljudskog oka, za istraživanje haosa vizuelnih pojava koje ispunjavaju prostor.

Kino-oko živi i kreće se u vremenu i prostoru, prima i fiksira utiske drukčije nego ljudsko oko. Položaj našeg tela za vreme posmatranja, količina trenutaka neke vizuelne

pojave koju smo opazili u jednoj sekundi ne obavezuje kameru, koja što je savršenija — tim više i bolje opaža.

Naše oči ne možemo učiniti boljim nego što jesu, ali kameru možemo beskonačno usavršavati.

Ne jedanput do današnjeg dana snimatelju je prigovarano zbog konja koji su se na ekranu neprirodno sporo kretali (brzo okretanje ručice na kameri) ili obrnuto — zbog traktora koji je preterano brzo preoravao polje (sporo okretanje ručice aparata) i tako dalje.

Ovo su, razume se, slučajnosti, ali mi stvaramo sistem, promišljen sistem takvih slučajnosti, sistem prividnih nepravilnosti, koje ispituju i organizuju pojave.

Do danas smo činili nasilje nad kamerom i prisiljavali je da podražava rad našeg oka. I što je kopija bila uspešnija, tim je snimanje bilo bolje. Od danas mi oslobađamo aparat i prisiljavamo ga da radi u suprotnom smeru, dalje od kopiranja.

Očigledne su sve slabosti ljudskog oka. Mi utvrđujemo kino-oko, koje u haosu kretanja nalazi rezultantu svog sopstvenog kretanja, mi utvrđujemo kino-oko koje ima sopstvenu dimenziju prostora i vremena i koje u svojoj snazi i svojim mogućnostima narasta do samopotvrđivanja.

2

... Prisiljavam gledaoca da vidi onako kako meni odgovara da pokažem neku vizuelnu pojavu. Oko se potčinjava volji kamere, ona ga upućuje na onaj sled trenutaka zbivanja koji najkraćim i najjasnijim putem dovodi filmsku rečenicu na površinu ili na dno rešenja.

Primer: snimanje boksa ne sa tačke gledanja prisutnog gledaoca, nego snimanje sleda pokreta (postupaka) onih koji se bore.

Primer: snimanje grupe plesača — ne snimanje sa tačke gledanja gledaoca koji sedi u sali i pred sobom ima balet na sceni.

Onaj ko gleda balet zbunjeno prati čas opštu grupu plesača, čas pojedina slučajna lica, čas nekakve noge — niz razbijenih opažaja različitih i svakog gledaoca.

Filmskog gledaoca treba osloboditi toga. Sistem uzastopnih pokreta nalaže snimanje plesača ili boksera u skladu sa redosledom njihovih postupaka, uz prinudno prebacivanje gledaočevog pogleda na one detalje koje je neophodno uočiti.

Kamera »vuče« gledaočev pogled od ruku ka nogama, od nogu ka očima i ostalom, i to na najpodesniji način, i organizuje delove u pravilnu montažnu etidu.

3

... Ti ideš ulicom Čikaga danas, 1923. godine, ali ja te prisiljavam da se pokloniš drugu Volodarskom, koji 1918. godine ide ulicom Petrograda, i on ti odgovara na poklon.

Još jedan primer: spuštaju u grob narodne heroje (snimljeno u Astrahanu, 1918. godine), zatrpavaju grob (Kronštat, 1921. godine), počasni plotun (Petrograd, 1920. godina), večna im slava, skidanje kapa (Moskva, 1922. godina) — sve se to spaja jedno sa drugim, čak i ako je reč o materijalu koji nije u tu svrhu snimljen (vidi *Kino-istina* — *Киноправда*, broj 13). Ovde treba dodati montažu pozdrava masa i montažu pozdrava mašina drugu Lenjinu (*Kino-istina*, broj 14), snimljenih na raznim mestima i u različito vreme.

... Ja — kino-oko. Ja sam stvaralac. Ja sam te smestio, tebe koga sam danas stvorio, u nepostojeću, do danas najdivniju sobu, koju sam takođe ja stvorio. To je soba sa dvanaest zidova koje sam pozajmio na raznim stranama sveta. Spajajući snimke zidova i detalja jedne sa drugima uspeo sam da ih rasporedim na način koji se tebi dopada i da na pravilnim intervalima izgradim filmsku rečenicu koja je baš ta soba.

Ja — kino-oko, stvaram čoveka, savršenijeg od Adama, stvaram hiljade raznih ljudi na osnovu raznih prethodnih crteža i shema.

Ja — kino-oko.

Od jednoga uzimam ruke, najsnažnije i najveštije, od drugoga uzimam noge, najčvršće i najhitrije, od trećega uzimam glavu, najlepšu i najizražajniju, i montažom stvaram novoga, savršenog čoveka.

4

... Ja — kino-oko. Ja — mehaničko oko. Ja, mašina, pokazujem vam svet onakav kakav samo ja mogu da vidim.

Od danas zauvek oslobađam sebe od ljudske nepokretnosti; ja sam u neprekidnom pokretu, približavam se pred-

metima i udaljavam od njih, zavláčim se ispod njih, penjem se na njih, krećem se uporedo sa njuškom konja u trku, ulećem u gomilu, trčim ispred vojnika u trku, prevrćem se na leđa, polećem zajedno sa aeroplanima, padam i uzlećem zajedno sa telima koja padaju i uzleću. Evo, ja, aparat, krećem se po rezultanti, balansirajući u haosu pokreta, fiksirajući u pokretu kretanje u najsloženijim kombinacijama.

Oslobođen obaveze od šesnaest do sedamnaest snimaka u sekundi, oslobođen prostornih i vremenskih ograničenja, suočavam sve tačke zemljine kugle bez obzira gde sam ih snimio.

Moj put vodi stvaranju novog shvatanja sveta. Evo, ja ponovo otkrivam nepoznati vam svet.

5

...Još jednom se dogovorimo: oko i uho. Uho ne motri, oko ne prisluškuje.

Podela funkcija.

Radio-uho — montažno »slušam«.

Kino-oko — montažno »vidim«.

Evo vam, građani, u prvo vreme, umesto muzike, slikarstva, pozorišta, filma i ostalih kastriranih izraza.

U haos kretanja koja kraj nas promiču, odlaze, naleću i sudaraju se — u život prosto ulazi oko.

Prošao je dan vizuelnih utisaka. Kako konstruisati dnevne utiske u aktivnu celinu, u vizuelnu etidu. Ako se sve što je oko videlo prenese na filmsku traku, nastaće naravno, zbrka. Ako se snimljeno vešto montira, biće jasnije. Ako se nepotrebno izbací, biće još bolje. Dobićemo organizovani podsetnik utisaka običnog oka.

Mehaničko oko — kamera, odbivši da se koristi ljudskim okom kao pomoćnim sredstvom, prepuštajući se privlačnim i odbojnim uticajima kretanja, napipava u haosu vizuelnih zbivanja put sopstvenog kretanja ili kolebanja i eksperimentiše, rastežući vreme, raščlanjavajući pokret ili, obrnuto, apsorbujući vreme, proždirući godine i na taj način shematizujući normalnom oku nedostupne dugotrajne procese...

...U pomoć mašini-okom dolazi kinok-pilot, koji ne samo što upravlja kretanjem aparata, nego se i oslanja na njega prilikom eksperimenata u prostoru; u budućnosti to će biti kinok-inženjer, koji upravlja aparatima na rastojanju.

Rezultat ovakvog jednovremenog dejstva oslobođenog i usavršenog aparata i strategijskog čovekovog mozga, koji posmatra i usmerava, koji bdi, biće neobično sveža i zato zanimljiva predstava čak i o najobičnijim stvarima...

... Koliko ih je željnih gledališta, onih koji su pode-rali pantalone u pozorištima.

Beže od svakodnevnice, beže od »proze« života. A, međutim, pozorište je svako uvek samo rđav falsifikat tog istog života plus priglupi konglomerat baletskih krivljenja, muzičkih pištanja, svetlosnih šarenih laža, dekoracija (od obojenih do konstruktivnih) i ponekad dobrog posla majstora reči, izopačenog svim tim besmislicama. Neki pozorišni majstori ruše pozorište iznutra, lomeći stare forme i prilagođavajući nova načela rada u pozorištu; u pomoć je pozvana i biomehanika (samo po sebi dobro zanimanje), i film (svaka mu čast i slava), i književnici (sami po sebi savim dobri), i konstrukcije (ima ih i dobrih), i automobili (kako ne uvažavati automobil?), i puščana paljba (na frontu opasna i impresivna stvar), a sve u svemu nikakvih rezultata.

Pozorište i ništa više.

Ne samo što nije sinteza, nego nije čak ni pravilna smeša.

Drukčije ne može ni da bude.

Mi, kinoki, odlučni protivnici prevremene sinteze (»Za sintezu na vrhuncu dostignuća«), shvatamo da je besciljno mešati klice dostignuća: mladunčad će odmah uginuti od teskobe i nereda. I uopšte —

Arena je mala. Izvolite u život.

Ovde radimo mi — majstori gledanja, organizatori vidljivog života, svuda naoružani porodičnim kino-okom. Ovde rade majstori reči i zvukova, najiskusniji montažeri čujnog života. I njima se takođe usuđujem da poturim mehaničko sveprisutno oko i zvučnik — radio-telefon.

To je:

kino-hronika,
radio-hronika.

Obećavam da ću organizovati paradu kinoka na Crvenom trgu ako futuristi izdaju prvi broj montirane radio-hronike.

Ne kino-hronika *Pathé* ili *Gaumont* (novinska hronika), čak ni *Kino-istina* (politička hronika), već stvarna hronika kinoka — poletan pregled kamerom odgonetnutih vizuelnih događaja, delovi autentične energije (za razliku od

pozorišne), svedeni na intervale i akumulacionu celinu velikim majstorstvom montaže.

Takva struktura kino-predmeta dopušta razvijanje svake teme, komične, tragične, sa trikom i kakve druge.

Sva je stvar u ovakvom ili onakvom suočavanju vizuelnih momenata, sve je u intervalima.

Neobična gipkost montažne strukture omogućava da se u kino-etidu uvedu svakakvi politički, ekonomski ili drugi motivi. Zbog toga:

Od danas u filmu nisu potrebne ni psihološke ni detektivske drame.

Od danas nisu potrebne pozorišne predstave snimljene na filmsku traku.

Od danas se ne adaptira za film ni Dostojevski ni Nat Pinkerton.

Sve se uključuje u novo shvatanje kino-hronike.

U zbrku života odlučno ulaze:

1) kino-oko, koje pobija vizuelnu predstavu o svetu ljudskog oka i predlaže svoje »vidim«, i

2) kinok-montažer, koji prvi put organizuje *tako* viđenje minute izgradnje života.

*Od »kino-oka« ka »radio-oku«
(iz azbuke kinoka)*

II

»Kino-oko«. Otuda »kinoki«. Azbuka kinoka skraćeno definiše »kino-oko« formulom: »Kino-oko = kinopis činjenica«.

»Kino-oko« = kino-vidim (vidim kroz kameru) + kino-pišem (zapisujem aparatom na traku) + kino-organizujem (montiram).

Metod »kino-oka« — to je eksperimentalni metod ispitivanja vidljivog sveta:

a) na osnovu planskog fiksiranja na traku životnih činjenica;

b) na osnovu planske organizacije na traci fiksiranoga dokumentarnog filmskog materijala.

Znači, »kino-oko« nije samo naziv grupe filmskih radnika. Nije samo naziv filma (*Kino-oko* ili *Život iznenada*). I ne samo nekakav pravac u takozvanoj »umetnosti« (levi ili desni). »Kino-oko« je neprekidni narastajući pokret za delovanje činjenicama protiv delovanja izmišljotinama, bez obzira na jačinu utisaka ovih poslednjih.

»Kino-oko« je dokumentarno filmsko dešifrovanje vidljivog i nevidljivog za nesavršeno ljudsko oko sveta.

»Kino-oko« je savlađivanje prostora, vizuelna veza među ljudima celoga sveta na osnovu neprekidne razmene vidljivih činjenica, filmskih dokumenata, za razliku od razmene filmskih pozorišnih predstava.

»Kino-oko« — to je savlađivanje vremena (vizuelna veza između udaljenih pojava u vremenu). »Kino-oko« — to je koncentrisanje i razlaganje vremena. »Kino-oko« — to je mogućnost da se vide životni procesi u bilo kojem čovekovom oku nedostupnom vremenskom poretku, u bilo kojoj čovekovom oku nedostupnoj vremenskoj brzini.

»Kino-oko« se koristi svim kameri dostupnim snimateljskim sredstvima, pri čemu se ubrzano snimanje, usporeno snimanje, snimanje unazad, multiplikaciono snimanje, snimanje u pokretu, snimanje iz najneočekivanijih rakursa i tako dalje ne tretiraju kao trikovi, već kao normalna, široko upotrebljiva sredstva.

»Kino-oko« se koristi svim mogućnim montažnim sredstvima, suočavajući i spajajući jedne sa drugima bilo koje tačke zemljine kugle u bilo kakvom vremenskom poretku, narušavajući, ako je to potrebno, sve zakone i običaje organizovanja kino-predmeta.

Uranjajući u privatni haos života, »kino-oko« teži da u samom životu nađe odgovor na zadatu temu. Da nađe rezultantu miliona pojava povezanih određenom temom. Da umontira, da aparatom istrgne ono što je najkarakterističnije, najcelishodnije, da organizuje iz života istrgnute delove u vizuelno-smisaoni ritmički niz, u vizuelno-smisaonu formulu, u suštastveno »vidim«.

(1923)

Hans Rihter

RĐAVO UVEŽBANA DUŠA

Ispitujući elemente slike, Viking Egeling (Viking Egeling) je u sintezi privlačne i odbojne sile, u odnosu kontrasta i analogija, našao osnovni princip uobličavanja. Moćnost da se ta iskustva stečena na statičnoj slici primene i naizmenično, odnosno ritmički preinače i u vremenu, navela ga je 1919. godine da sačini prve skice za jedan *Film (Film)* (vidi sliku), koji je počivao na takvim rezultatima postignutim u likovnoj umetnosti i koji je predstavljao prvo delo zakonitog izgrađivanja moderne umetnosti, naročito one koja se odnosi na vreme.

Egelingovo delo, nalaženje stvaralačke tačke gledišta za uobličavanje, prevazilazi svaku specijalnost (pa i specijalnost filma) i učvršćuje iskustva čula za područje najdubljeg znanja.

Osećanja nam se, kažu, pojavljuju u snu, sama se legu, jednostavno su tu! To nije tačno. Osećanje je isto tako precizno organizovani i mehanički egzaktan proces i mišljenje; ali svesnost tog procesa ili, još više, *identičnost* sa njim je izgubljena, nedostaje; zbog toga je područje »osećati« = »predavati se« izdvojeno od razumevanja i aktivnosti današnjeg čoveka.

Od svih područja koja se trude da pridobiju našu moć osećanja, taj se nedostatak najjasnije odražava na filmu, koji nema nikakvih tradicionalnih predrasuda i zbog toga ne može da proširi stanje sentimentalne pasivnosti u najmonumentalnijim srazmerama.

Današnja kinematografija ne pokazuje ni prave moćnosti *fotografije* ni mogućnosti *pokreta*. I danas filmu uopšte još nedostaje pregled o sredstvima putem kojih dej-

stvuje, nedostaje mu razumevanje za to da je tvoračko uobličavanje savlađivanje materijala, u saglasnosti sa funkcijama našeg osećajnog aparata (da u tome leže zadaci —) i — nedostaje mu poznavanje te funkcije. — Današnji igrani filmovi idu za grubim efektima, u smislu teatra. — Pod filmom razumem optički ritam, predstavljen sredstvima foto-tehnike; i jedno i drugo kao materijal mašte koja stvara, polazeći od onog elementarnog i zakonitog u našim čulnim funkcijama. — U područje tog problema spada odrazeni film.

Ne moći otpočiniti pred prizorima sa razglednica — ne zaticati očekivano držanje u ljubavnim scenama sa dobro zasluženim konačnim efektom — umesto poznatog aranžmana nogu, ruku, glava, u raskošnim salonima i kneževskim dvorovima... videti samo pokret, organizovani pokret — osvešćuje, budi opoziciju, budi reflekske (?) ali — možda — i uživanje.

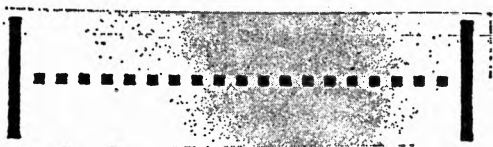
Ovaj film ovde ne pruža nikakve »oslonce« na koje bismo se u sećanju mogli okrenuti, već smo predati — prinuđeni na »osećanje« — da zajedno idemo u ritmu — disanju — kucanju srca — ... koji napredovanjem i nazadovanjem zbivanja, može da učini jasnim ono što je u stvari osećanje i osećaj... jedan proces — pokret.

Taj »pokret« ima svoje organske pretpostavke, nije vezan za pamćenje (zalasci sunca, sahrana) niti za »ideal« (junak, neporočna devica, prepredeni poslovni čovek), niti za osećanja samilosti (prodavačica šibica, nekada čuveni, sada siromašni violinista, izneverena ljubav), uopšte ne za neku »sadržinu«, već sledi nezavisno od toga određene, tom »pokretu« svojstvene mehaničke zakone.

Živa sila koja se pokazuje u tom »pokretu«, sama po sebi čudesna pojava, može isto tako da bude ukočena, kao i da postane sastavni deo ljudske moći — ali morali bismo biti u stanju da taj proces savladamo, kako bismo područje osećajnosti učinili isto onoliko dostupnim našem rasuđivanju koliko i druge ljudske oblasti volje, iz čijeg je razvoja »duša« do sada ostala isključena.

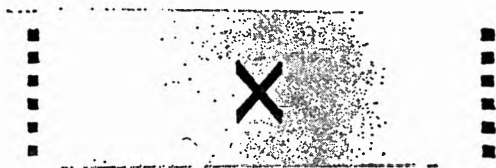
Opšte granice procesa, način njegovog nastanka, karakterišu u suštini sledeća tri glavna momenta čije saznanje dugujem Vikingu Egelingu i na čijim osnovnim ispitivanjima počiva moj rad.

1. Krajnja suprotnost:



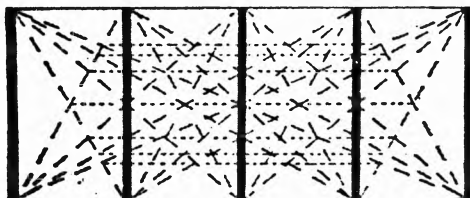
Da bi se moglo zapažati, moraju se stvoriti (svejedno da li je reč o optičkim, akustičkim, i tako dalje, utiscima ili o čisto maštovitim predstavama) oznake za razlikovanje, moraju se shvatiti suprotnosti. Ono što nije različito (što nema granice) nije primetljivo. Krajnji polovi označavaju krajnju primetljivost.

2. »Najunutrašnija« povezanost:



Da bismo dospeli do predstave tih primećenih razlika, to jest da bismo mogli videti mnoštvo različitosti kao delova jedne celine, moraju postojati sličnosti, povezanosti. Kao što je razdvajanje potrebno da bi se fizički primećilo, da bi se primećenom odredile granice, tako je i spajanje potrebno da bi se primećeno postavilo u međusobnu povezanost.

3. Funkcija oba:



Film omogućava da se to po sebi elementarno zbivanje ostvari na najraznovrsniji način. — Da li to nastaje u obliku »apstraktnih« filmova, pustolovnih filmova ili pomoću danas još nepoznatih sredstava, sporedno je prema činjenici — da *naše predstave podležu jednoj funkcional-*

noj zakonitosti od koje zavisi jedinstvenost i jačina naših osećanja. — U tom smislu (jedinstvenosti i jačine) trebalo bi, ipak, postaviti još neke opsežne zahteve! — Što danas cveta kao »osećanje« pasivno je stanje predavanja onome što se ne može kontrolisati... (od junaka, neporočne device i prepredenog poslovnog čoveka, vidi gore) konfekcioniranim osećanjima prošlih stoleća koja nikada nisu ni postojala, iz kojih se naša duša sastoji kao mahnito biće koje nas tiraniše i sliku o svetu trza ovamo-onamo.

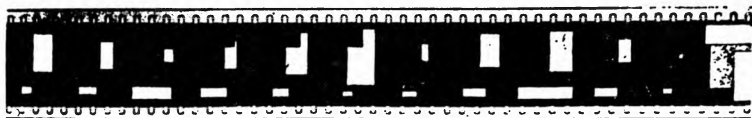
Živa slika koju nosimo u osećanju zarasla je u salo, proces disanja sputavan, duša bez gajenja svojih sredstava, manje moć, a više slabost.

Ali za današnjeg Evropljanina to su, uopšte, »formalna«, specijalna pitanja.

Upravo to je zabluda.

Kultura takvih »zakonitosti« nikako ne pruža samo mogućnost za start novovrskih ili »boljih« produkata trgovine umetničkim predmetima, već pripada elementarnim pitanjima vaspitavanja naše psihe, koja na takav način biva opremljena izvesnom »sposobnošću mišljenja«, takvom kakva je u stvari predviđena u njenoj izgradnji, ali je na ugaru. Ta sposobnost mišljenja pruža duši sredstvo moći: moć raščuvavanja i aktivnost, to jest svojstva koja potpunom čoveku koriste u njegovom delanju, neophodna su za njegovu opštu orijentaciju.

A. Primer jedinstvenog uobličavanja pokreta:



Tekući ritam, suprotstavljen
pratnji u vidu udara desno, — Trzajni
levo, sredina) — Završetak

Mase narastaju	}	U smenjivanju
rasturaju se		svetlog : tamnog
maksimalno se		horizontalnog : vertikalnog
spajaju		velikog : malog
		brzog : sporog
		i tako dalje

međusobno, putem srodnih osobina ponovo se povezuju.

Fernan Leže

NOVI REALIZAM: PREDMET

Sve napore na polju spektakla ili filma valja usred-srediti na isticanje vrednosti predmeta — čak i nauštrb teme i svakog drugog takozvanog fotografskog elementa tu-maćenja, ma šta to moglo biti.

Svi sadašnji filmovi su romantični, literarni, istorijski, ekspresionistički, i tako dalje.

Zaboravimo sve ovo i razmotrimo, molim vas:

lulu — stolicu — ruku — oko — pisaću mašinu — šešir — stopalo, i tako dalje, i tako dalje.

Razmotrimo ove stvari s obzirom na to šta mogu da doprinesu ekranu baš takve kakve su — izdvojene — kad se njihova vrednost poveća svim poznatim sredstvima.

Namerno sam u ovo nabranje uključio delove ljud-skog tela kako bih naglasio činjenicu da je u novom rea-lizmu ljudsko biće, ličnost, veoma zanimljivo samo u vidu tih fragmenata i da te fragmente ne treba smatrati ništa važnijim od ma kojeg drugog pobrojanog predmeta.

Postupak koji naglašavamo sastoji se u izdvajanju pred-meta ili fragmenta predmeta i u njegovom prikazivanju na ekranu krupnim planovima najvećih mogućih razmera. Og-romno uveličanje jednog predmeta ili fragmenta daje ovo-me osobenost koju nikada ranije nije imao, i on na ovaj način može postati nosilac potpuno nove lirske i plastične snage.

Tvrdim da pre izuma filma niko nije znao mogućnosti skrivene u stopalu — ruci — šeširu.

Znalo se, naravno, da su ti predmeti korisni — oni su viđani, ali nisu gledani. Na ekranu se mogu gledati — mogu se otkriti — i ispostavlja se da, kad su kako valja prikazani, poseduju plastičnu i dramatičnu lepotu. Živimo u eposi specijalizacije — stručnosti. Ako su industrijski

predmeti, opšte uzev, dobro ostvareni, izvanredno dobro obrađeni — to je otud što su ih napravili i proverili stručnjaci.

Nameravam da ovaj obrazac primenim na ekran i da proučim plastične mogućnosti što se kriju u uveličanom fragmentu, projiciranom (u vidu krupnog plana) na ekran; u fragmentu, specijalizovanom, sagledanom i proučenom sa svih tačaka gledanja, u pokretu i u mirovanju.

Tu je ceo jedan novi svet filmskih metoda.

Ti predmeti, ti fragmenti, te metode, bezbrojni su — beskonačni. Život ih je pun. Dajte da ih vidimo na ekranu.

Treba znati kako da se »iskoriste« — treba pronaći pravi način njihove upotrebe. To je teže no što izgleda.

Da bi se postigao odgovarajući plastični efekat, moraju se potpuno zaboraviti uobičajene filmske metode. Pitanje svetlosti i senke dobija prevasohodni značaj. Različiti stupnjevi pokretljivosti moraju se regulisati ritmovima koji kontrolišu različite brzine projekcije — satni mehanizam — tempo projekcija se mora matematički proračunati.

Traže se novi ljudi — ljudi koji su stekli novu osetljivost za predmet i njegovu sliku. Na primer, ako je neki predmet projiciran u trajanju od dvadeset sekundi dobio svoju punu vrednost, projiciran trideset sekundi, on postaje negativan.

Providan predmet može ostati nepomičan, a svetlost će mu dati pokret. Neproziran predmet se onda može pomerati u ritmu sa tempom providnog predmeta. Na ovaj način ogromna raznolikost efekata može se postići korišćenjem potpuno različitih predmeta koji, kao takvi, nemaju apsolutno nikakvu izražajnost, ali se njima barata s razumevanjem i znanjem. Svetlost je sve. Ona potpuno preobražava predmet. On postaje samostalna ličnost.

Uzmite aluminijumski tiganj. Pustite mlazeve svetlosti da iz svih uglova igraju po njemu — prožimajući ga i preobražavajući. Prikažite ga u krupnom planu na ekranu — on će gledaoce zanimati izvesno vreme, čije trajanje tek treba utvrditi. Gledaoci čak uopšte ne moraju znati da je taj vilinski efekat svetlosti u mnogim vidovima, koji ih toliko očarava, samo aluminijumski tiganj.

Ponavljam, jer je ceo smisao ovog napisa u ovome: moćni, spektakularni efekat predmeta danas se potpuno zanemaruje.

Svetlost oživljava i najmrtviji predmet i daje mu filmsku vrednost.

Ovo novo gledište sušta je suprotnost svega što se u filmu dosad radilo. Mogućnosti fragmenta ili elementa su

uvek zanemarivane da bi se prikazivale neodređene pokretne mase u aktivnom ritmu svakodnevnog života. Sve je žrtvovano jednom efektu koji nema nikakve veze sa istinskom stvarnošću. Filmski realizam tek treba stvoriti. To će biti posao budućnosti.

(1926)

POVODOM FILMA

Film ima trideset godina, on je mlad, moderan, slobodan i bez tradicija. U tome je njegova snaga. On niče na svim uglovima gradskih četvrti kao što niču cure, kao što niču bistroi, on je na istoj ravni sa ulicom, sa životom, on se sa njima slio. Fabrikovan u seriji, u konfekciji, film se množi.

Američke filijale sada prave filmu dvorane po meri; on se, izgleda, u njima još ne oseća lagodno, ali ima vremena, prilagodiće se. Film postaje bogat, ali je njegova raskoš skorojevička. A to je moderno.

Pokraj njega, u istoj ulici, pozorište »deluje« staro, svečano i sporo, pomalo plesnivo, umorno; ono ide pešice.

Film i avijacija idu kroz život pod ruku, oni su rođeni istog dana...

Brzina je zakon sveta.

Film pobeđuje zbog toga što je brz i hitar. Pobeđuje zato što u vazduh diže gomile dronjaka kao što su program i zavese. Dramu ili komediju ljudi gutaju odjedanput, ne zatvarajući oči; film se u ritam današnjice uklapa na najprirodniji način.

Moramo priznati da raspolaže neverovatnim sredstvima, toliko bogatim da ih troši nemilice i nasumce. Sada su mu poklonili i glas, ljudski glas; slika govori, ona je obojena, pojavljuje se u reljefu.

Svakog meseca se neko novo otkriće nadoveže na već postojeća — prava navala! Film guta sve, on se guši kao siromašak koji se iznenada obogatio...

Pozorište ostaje sa svojim tradicionalnim nasleđem, skromno i bez nade. Podvojenost se povećava iz dana u dan: pozorište ostaje nepokretno, film juri punom brzinom, izlažući se opasnosti da se polomi; on je mlad... I romantičan, prirodno: on mora da iznenađuje, da izaziva strepnju, da tera u smeh i u plač; on je čulan, sa onim lepim devojkama i onim lepim mladićima koji se ljube u »krup-

nom planu« sa ustima od metar i po i koji se zaustavljaju na vreme da bi u mračnoj dvorani mašta završila priču...

Mase mogu da uzbude samo romantične činjenice »velikog obima«. Film mora da bude popularan da bi dobio igru, popularan kao rat, zemljotres, kao neki lep brod, kao general koji je izvojevao pobedu.

Film mora da bude u ovoj klasi zbivanja da bi mogao da živi i amortizuje ogromne uložene svote što ih svakodnevno proždire.

U pozorištu je ličnost sve; glumac ili glumica drže igru u svojim rukama, uza sve slučajnosti i nemoći što ih situacije donose: glumac dobije kijavicu i predstava se odlaže. Slabosti! Možete li da zamislite ekran prepušten na milost i nemilost ovakvim stvarima!

Film, to su složene mašine sa osvetljenjem koje se i traži i daje. Čovečuljak se postavlja u određeni položaj... i u igru ulazi lepa mehanika koja svetli... ona će igrati s njim, ona će ga hvatati s lica, iz profila, iz donjeg ugla, iz gornjeg ugla, iznutra (x-zraci), u pojedinostima, u fragmentima, dok leži, dok stoji, njegova će slika biti neoštra ili izoštrana, kako vi budete hteli. Sve će biti sažvakano, svareno i vraćeno na filmsko platno u dramatičnom, komičnom, plastičnom obliku, vaše je da birate...

Film je doba mašine.

Pozorište je doba konja.

Oni se nikad neće složiti, nadajmo se bar, jer bi mešavina bila za žaljenje.

Uprkos svoj svojoj moći, uprkos sredstvima, bankama, računskim mašinama, osvetljenju, film nije ubio pozorište. Ono je ostalo na nogama. Mejerholjd je to dokazao u pozorištu Monparnas, a Kromelink (Crommelynck) u svojim delima, čak i u onima koja su izazvala najviše rasprava. Njih dvojica nisu napravili mešavinu; oni su, naprotiv, odgovorili otporom; nisu se uplašili. Shvatili su da je njihov život lep i obezbeđen ako se klone kontakta sa filmom.

Pozorište ide dalje svojim putem; ono će postati dragoceno i odmarajuće, u njemu se govori manje glasno nego na ekranu. Film hoće da ga proguta, ali u tome neće uspeti. Oni nisu iz jednog istog sveta. Film pozorištu krade glumce, ali glumci snimaju da »zarade dolare«, i to je sve. »Nije ih briga«, jer uviđaju da nisu stvoreni za ovaj novi trik, za ovu novu majstoriju sa spektaklom. I zbog toga rđavo glume. U filmu ne raspolažu onim sredstvima izražavanja, onom taštinom i onim ponosom koji im pomažu kada se od krvi i mesa pojave pred rampom.

Filmu može mnogo da naškodi pokušaj da van sebe traži ono što bi trebalo da nađe u sebi. On mora da izgradi tvornicu sa nemim i govornim glumcima, a ne da juriša za ljudima iz pozorišta. Zbog čega sve te bogate kompanije nemaju istraživačka studija gde bi se tragalo, gde bi se brižljivo izbegavali pojedinci sa tradicijom, ljudi iz pozorišta, gde bi se čarobnim štapićem stvarao potpuno novi ljudski materijal?

Snaga »mime« Šarla i Bastera Kitona leži u njihovom predivnom neznanju, u moći njihovog instinkta. Oni su osetili da je otvarati usta vrlo glupo, budući da ona ne govore, i zbog toga su i postali popularni.

Sada, kada film govori, druga je stvar. Pričekajte malo. Pojaviće se, nadajmo se, »asovi« i doneće nam novine. Samo malo strpljenja. Oni će nam doći iz Rusije ili iz Amerike, iz zemalja u kojima je ljudska životinja prava »sirovina« i u kojima je najdalje od uzvišenih i starih latinskih tradicija. Ali od dama i gospode iz Francuske komedije ne očekujte ništa...

Trka za novčanim sredstvima i finansijski pritisak utiču s vremena na vreme na to da film zapada u ćorsokak — kako mora da zarađuje novac po svaku cenu, vodi isuviše računa o publici, o uspehu, ne sme da »rizikuje«. Kako se unapred zna da će jedan lep mladić i jedna dražesna devojka, pogotovo ako su uz to još i zvezde, imati uspeha, sve se podređuje ovim pobednicima: ostalo je bez značaja, nažvrlja se scenario i stvar je završena. A kako je sve to dosta lako, »osrednjost« dospeva pod zemlju... »Pad« pozorišta nikada ne dobija ove razmere. »Prosečne vrednosti« u pozorištu su visoke i često veoma blizu istinske emocije.

Istinsku emociju, nešto što dira, teško je režirati i uneti u filmsku scenu, jer je ona na ivici dekorativnog života što ga tako svesrdno negujemo da bismo sakrili istinu.

Diplomate su monokl izmislili zato da ih lice ne bi odao. »Pantalone su prave kada nemaju nijedne bore;« učtivost je izmišljena da bi se »bolje varalo u prodaji robe«.

Strah od istine je osnova društvene organizacije. »Dekorativni život« istinu navlači kao rukavicu, skriva je, a ljudi se sa zadovoljstvom uspavljaju u toj lažnoj situaciji. Malo je onih koji vole istinu i sve opasnosti što ih ona sobom nosi; film je, međutim, stravično otkriće, kadro da istinu iznese kadgod vi to zaželite. Ovaj đavolski izum može da iskopa i osvetli sve što se krije, može da projicira detalj uvećan stotinu puta. Da li ste znali šta je »noga« pre nego što ste je videli kako živi u cipeli ispod stola,

na ekranu? Noga je isto toliko uzbudljiva koliko i lice. Nikada pre ovog izuma niste ni slutili koliko ličnosti imaju fragmenti.

Film udahnuje ličnost »fragmentu« i posledice ovoga »novog realizma« mogu da budu beskonačne.

Dugme na okovratniku, stavljeno pod projektor, uvećano sto puta, postaje planeta koja zrači. Na svet dolazi novi lirizam preobraženog predmeta, plastičnost se prepliće sa ovim novim činjenicama, sa ovom novom istinom.

Osetiti istinu i smeti je izneti.

Sanjao sam o filmu od »dvadeset i četiri časa« što ih živi bilo koji par, bilo kojeg zanimanja... Tajanstveni i novi aparati omogućavaju da ih snimamo tako »da ljudi to i ne znaju«, da kroz oštru vizuelnu sliku istražujemo život od ta dvadeset i četiri časa, ne dopuštajući da nam bilo šta promakne: njihov posao, njihovo ćutanje, njihovu intimnost, njihovu ljubav. Projicirajte film onako sirov kakav jeste, bez ikakvog prethodnog pregleda i popravki! Mislim da bi to bila tako stravična stvar da bi svet bežao izbezumljen, dozivajući u pomoć — kao pred sveopštom katastrofom.

(1933)

Žermen Dilak

ESTETIČKA MERILA, PREPREKE, INTEGRALNA KINEGRAFIJA

[...]

Voz koji ulazi u stanicu delovao je i kao fizička i kao vizuelna senzacija. Narativni filmovi, međutim, nisu izazivali slična osećanja. Oni su pružali fabulu, zaplet, ali ne i emociju. Prva prepreka na koju je film naišao u svom razvoju bila je, dakle, preokupacija da se jedna priča ispriča, shvatanje da su dramaturški zaplet i igra glumaca neophodni, predrasuda da je čovek neizbežno središte svega, potpuno nepoznavanje umetnosti čistog pokreta. Zar čovekovu dušu možemo ovekovečiti u umetničkim delima samo kroz druge duše, duše koje smo uobličili prema nekom idealu?

Slikarstvo izaziva emociju snagom boje, vajarstvo snagom mase u prostoru, arhitektura snagom igre proporcija i linija, muzika sjedinjavanjem zvukova. Ni jednoj od ovih umetnosti nije potrebno lice. Zar nismo mogli da sagledamo pokret iz ovog istog izuzetnog ugla?

Prošle su godine. Usavršile su se i tehničke metode i stručnost filmskih reditelja, i narativni film je sa realizmom dostigao vrhunac u svojoj zabludi, kako u pogledu literarne tako i u pogledu dramaturške forme.

Logika u izlaganju činjenica, tačnost u kompoziciji kadra, istinitost u slikanju ponašanja ličnosti su izgradile kostur vizuelne tehnike. Osim toga, usavršavanjem kompozicije redosleda slika stvoren je specifičan ritam, ritam koji je iznenađivao i koji smo vezivali za pokret.

Slike se više nisu nizale nezavisno jedna od druge, jednostavno povezane međunaslovima, nego su zavisile jedna od druge u psihološki opravdanom i logičnom sklopu emocije i ritma.

U ovoj epohi carovali su Amerikanci. Malo-pomalo dolazilo se zaobilaznim putem do poimanja života, ako ne i do poimanja pokreta. I dalje se radilo na fabuli, ali i na ugladenom smenjivanju slika koje više nisu bile opterećene nepotrebnim gestovima i suvišnim pojedinostima. Slike su se sada ravnomerno uklapale u harmoničnu celinu. Što se film više usavršavao na ovom putu, to se, po mom mišljenju, sve više udaljavao od sopstvene istine. Njegova privlačna i prihvatljiva forma bila je utoliko opasnija što je lako obmanjivala.

Vešto napisana scenarija, blistava glumačka ostvarenja, raskošni dekori slepo su vukli film u literarne, dramaturške i scenografske koncepcije.

Ideja »akcije« sve češće se mešala sa idejom »situacije«, a ideja »pokreta« gubila se u proizvoljno povezanom lancu kratko izloženih činjenica.

Hteli smo da budemo verni istini. Možda smo prosto zaboravili da je privlačnost scene čuvenog voza iz Vensena — kada smo se, iznenađeni novim prizorom, oslobodili pritiska tradicije — manje proisticala iz pažljivog posmatranja ličnosti i njihovih gestova, a više iz uzbuđenja što ga je izazivala brzina (onda tako minimalna) kojom je jedan voz jurio pravo na nas. Uzbuđenje, akcija, posmatranje — bitka je započela. Kinegrafski realizam, neprijatelj uzaludnih komentara, prijatelj preciznosti, naišao je na takvo odobravanje da se činilo da je sa njim umetnost ekrana dostigla vrhunac.

Nekim čudnim obilaznim putem, kinegrafska tehnika se, međutim, približavala ideji vizuelnog; postizavala je to rasparčavanjem izraza koji je dominirao scenom.

Dramaturški pokret trebalo je stvarati uzastopnim suprotstavljanjem raznorodnih mimičkih izraza koje su pojačavali planovi, adekvatni osnovnom osećanju...

I tako se, uz pomoć naizmeničnih kadrova, nužnim rasparčavanjem njihovim, nametnuo ritam. Rodio se iz povezivanja slikovnih predstava.

Karmen iz Klondajka (Carmen of the Klondyke) bilo je jedno od remek-dela ove vrste filma.

Groznica Luja Delika, koja će ostati jedan od naj-savršenijih uzora realističkog filma, obeležila je vrhunac ovog roda. Ali u *Groznici* je pored realizma lebdelo i malo sna koji je prelazio granice drame i stapao se sa onim »neizrečenim« što se krilo iza preciznih slika. Pojavljivao se film nagoveštaja.

Čovekova duša je zapevala. Pošto je prevazišao činjenice, melodični nemeerljivi pokret osećanja zavladao je lju-

dima i stvarima među kojima je, kao i u životu, vladao kaos. Realizam se razvijao. Ovaj filma Luja Delika nije bio primljen onako kako je zasluživao. Publika, uvek zarobljena navikom i tradicijom, večita prepreka na koju su nailazili ljudi sa novim idejama, nije shvatila da događaj bez igre laganih ili brzih akcija i reakcija koje ga izazivaju nije događaj.

Film je već pokušavao da pobegne od jasno formulisanih činjenica i tražio je emociju u nagoveštaju. *Groznica* je isprva naišla na nerazumevanje mase. Delik se, međutim, nije ni najmanje udaljio od tradicije. Poštovao je utvrđenu krivulju literarne fabule i prema njoj je dalje razvijao film na uobičajeni način.

Danas *Groznica* spada u klasična dela filmskog repertoara. Oni koji su film izviždali kada se pojavio danas mu se duboko dive, zahvaljujući razvitku sopstvene filmske kulture. Ako su u ovom času iskreni prema sebi, shvatiće da je vrednije obogaćivati sebe uz pomoć originalnog dela nego kritikovati samo to delo. I tako, istina koju nam je ostavila jučerašnjica stalno nas zaslepljuje, usporavajući procvat istine koju nam donosi sutrašnjica.

Posle nepoimanja izraza *pokret*, navika je bila najveća prepreka koju je trebalo da film premosti.

Onda je naišao drugi period, period psihološkog i impresionističkog filma. Izgledalo je detinjasto postaviti jednu ličnost u određenu situaciju, a ne proniknuti u tajne njenog unutrašnjeg života; zato je igra glumaca bila praćena igrom misli i vizuelnih senzacija. Spajanje preciznih činjenica drame sa opisom višestrukih i suprotnih impresija — budući da su postupci samo posledica duševnog stanja ili obratno — neminovno je vodilo dvostrukom koloseku; da bi se očuvala harmoničnost, ta se dvostrukost morala prilagoditi jasno obeleženom ritmu.

Sećam se da sam 1920. godine u *Smrti sunca*, slikajući očajanje naučnika koji dolazi svesti posle izliva krvi u mozak, manje isticala izraz lica glavnog glumca a više njegovu paralisanu ruku, predmete, svetlosti i senke koji su ga okružavali, dajući ovim elementima vizuelne vrednosti koje su po snazi i ritmu odgovarale fizičkom i psihičkom stanju mog junaka.

Ovaj sam pasaž, naravno, isekla, jer gledalac ne podnosi da radnju usporavamo analizom osećanja. A ipak, počinjala je era impresionizma. Nagoveštaj je produžavao akciju i širio oblast osećanja koja više nisu bila zarobljena okvirima tačno utvrđenih činjenica.

Za impresionizam su priroda i predmeti bili elementi koji dopunjavaju akciju. Neka senka, tračak svetlosti, jedan cvet, bili su u početku odraz duše ili situacije, da bi zatim, malo po malo, postali sastavni deo od bitne vrednosti. Dovi- jali smo se da pokrenemo stvari i pokušavali da uz pomoć optike promenimo njihove oblike prema logici koju je na- metalo neko duševno stanje. Tako je, posle ritma, meha- nički pokret, koji je literarni i dramaturški oklop tako du- go gušio, najzad otkrio nužnost svog postojanja... Ali, po- kret se sudarao sa neznanjem, sa navikom.

Točak Abela Gansa označio je novu veliku etapu.

I psihologija i igra su sve više zavisile od ritma koji je dominirao delom. Ličnosti više nisu bile jedini važni či- nioci, pored njih su od osnovnog značaja bili dužina, ne- sklad i sklad slika. Šine, lokomotiva, kotao, točkovi, mano- metar, dim, tuneli: oblici su se razvijali i iz njih se po- javljivao nova drama, satkana od oštih, uzastopnih pokre- ta; konačno usvojeno, racionalno shvatanje umetnosti kre- tanja povelu nas je na veličanstven način ka simfonijskoj poemi slika, ka vizuelnoj simfoniji stvaranoj izvan svih po- znatih formula (reč simfonija uzeta je ovde samo kao ana- logija). Simfonijska poema gde, kao u muzici, osećanje izbija kroz uzbuđenje a ne kroz činjenice i postupke, i gde slika dobija vrednost zvuka.

Vizuelna simfonija, ritam kombinovanih pokreta oslo- bođen ličnosti, gde se linije oblika kreću u stalno prome- nljivom taktu i stvaraju emociju, kristališući ili ne kristali- šući ideje.

Publika nije primila *Točak* Abela Gansa onako kako je ovaj film zasluživao da bude primljen. A kada su filmski stvaraoci počeli da koriste igru različitih ritmova u kojima je katkada brzina slike, koja bi proletela hitro kao munja, dobijala vrednost takta, to jest trideset drugog dela cele note, analitičkog ritma u sintezi kretanja, gledaoci bi nego- dovali: bili su to uzaludni protesti koji su se docnije pre- tvarali u pljesak. Različite reakcije na jednu istu stvar u razmaku od samo nekoliko meseci. Vreme prilagođavanja, prepreka; izgubljeno vreme.

Kinegrafski pokret, vizuelni ritam sličan muzičkom rit- mu, koji opštem kretanju daje smisao i snagu, vrednosti analogne vrednostima harmoničnih trajanja, morali su da budu dopunjeni, ako smem tako da kažem, zvučnošću ose- ćanja sadržanog u samoj slici. Umešale su se ovde i arhi- tektonske proporcije dekora, i bljesak veštačkog osvetlje- nja, i dubina senki, i sklad i nesklad linija, i optička sred- stva. Svaka slika iz *Kaligarija* delovala je kao akord bačen

u pokret fantastične i burleskne simfonije. Osećajni akord, barokni akord, disonantni akord u nadmoćnom kretanju niza slika.

Tako se, i pored našeg neznanja, film oslobađao prvih zabluda i, menjajući estetička merila, približavao u tehničkom pogledu muzici, dokazujući da iz ritmički usklađenog vizuelnog pokreta može da blesne emocija, istovetna sa emocijom što je izaziva muzika.

Fabula i igra glumaca neosetno su gubile značaj u odnosu na slike i njihovo međusobno povezivanje. Kao što muzičar usavršava ritam i zvučnost muzičke fraze, tako je i filmski umetnik počeo da usavršava ritam i zvučnost slike. Emotivna vrednost slika postala je tako velika, a njihova međusobna povezanost tako logična, da je slika govorila sama za sebe i bez pomoći teksta.

Kada sam nedavno radila *Ludilo hrabrih (La folie des vaillants)*, izbegavala sam, u težnji za idealnim rešenjima, scene sa glumcima i vezivala se isključivo za pesmu slika, za pesmu osećanja, u suženoj, skoro nepostojećoj, ali uvek dinamičnoj radnji.

Dozvoljeno nam je da sumnjamo da je kinegrafska umetnost narativna umetnost. Meni se lično čini da je film otišao dalje u tananim nagoveštajima nego u suvim preciznostima. Zar film nije, kao što sam već rekla, muzika za oči i zar ne bi trebalo upoređivati temu koja mu služi kao povod sa temom koja inspiriše muzičara?

Proučavanjem ovih različitih estetičkih merila, koja u svom razvoju teže ka jedinstvenom negovanju ekspresivnog pokreta kao izazivača emocije, naići ćemo, logično, na čisti film, koji može da živi van pokroviteljstva ostalih umetnosti, van svake teme, van igre glumaca.

Najvažnija prepreka na koju film nailazi jeste sporost kojom se razvija naše čulo za vizuelno, sporost sa kojom ono pokušava da nađe svoj puni izraz u integralnoj istini pokreta. Mogu li linije koje se razvijaju u svoj svojoj punoći u ritmu potčinjenom nekoj senzaciji ili apstraktnoj ideji da uzbude, same od sebe, bez dekora, prostom igrom razvijanja oblika?

U filmu o rađanju ježeva, shematizovani oblik koji se okreće u različitim brzinama opisuje krivulju na raznim stupnjevima i tako stvara utisak neadekvatan ideji koju ilustruje, jer ritam i amplituda pokreta u prostoru ekrana postaju jedini senzibilni činioći. Čisto vizuelna emocija, u začetku — fizička, a ne cerebralna emocija — jednaka onoj koju izaziva izolovani zvuk. Zamislimo sada više formi u pokretu koje će umetnik sjediniti kroz različite ritmove

u istoj slici i koje će povezati u niz slikovnih predstava, i evo nas pred začetkom »integralne kinegrafije«.

Primer u kojem ima i literature, ali koji je satkan iz vrlo jednostavnih elemenata: zrno žita što zri. Zar ova srećna himna sazrevanja, koja se prvo u laganom, pa onda u sve bržem ritmu penje prema svetlosti, nije sintetizovana i potpuna drama, čisto kinegrafska drama, i po ideji i po izrazu? Ideja, tek dotaknuta, nestaje pred nijansama harmoničnog kretanja u vizuelnom metru. Linije se zatežu, prepliću ili sjedinjavaju, rascvetavaju i nestaju: kinegrafija oblika.

Drugi primer brutalne snage, lava i vatra, oluja u vrtlogu elemenata koji se u ludoj brzini uništavaju i pretvaraju u zebaste pruge. Borba crnih i belih površina za prevlast: kinegrafija svetlosti.

I kristalizacija. Rađanje i razvijanje oblika koji se kroz analitički ritam dopunjava, stvarajući zajednički pokret.

Dokumentarni filmovi koji su do danas realizovani bez ideala i bez estetičkih merila, sa jednim jedinim ciljem da zarobe beskrajno sićušni pokret prirode, pomažu nam da utvrdimo tehničke i emocionalne osnove integralne kinegrafije. Oni nas ipak približavaju koncepciji filma, filma oslobođenog svih stranih primesa, filma-umetnosti pokreta i vizuelnog ritma života i imaginacije.

Neka senzibilnost umetnika, nadahnuta ovim izražajnim sredstvima, počne da stvara po svojoj volji, i pred nama će se pojaviti jedna nova, konačno pronađena umetnost.

Lišiti film svih onih elemenata koji su mu tuđi, tražiti njegovu suštinu u pokretu i vizuelnom ritmu — u tome se sastoji nova filmska estetika u svetlosti zore koja se rađa.

Kao što sam pisala u časopisu *Cahiers du mois*: »Film koji se pojavljuje u toliko različitih formi može da ostane i ono što je danas. Muzici nije ispod dostojanstva da prati dramu ili poemu, ali muzika nikada ne bi bila muzika da se zadržala samo na jedinstvu tonova, reči i radnje. Postoji i simfonija, čista muzika. Zašto i film ne bi imao svoju simfonijsku školu? (Reč simfonija upotrebljena je ovde samo kao analogija). Narativni i realistični filmovi mogu da se služe kinegrafijom i da nastave putem kojim su krenuli. Ali neka se publika ne zavarava: tako shvaćen film samo je vrsta, a ne i filmska umetnost koja emociju mora da traži u umetnosti kretanja linija i oblika.

Istraživanje čistog filma biće dugo i mučno. Pogrešno smo shvatili pravi smisao sedme umetnosti, prikrili smo

ga i umanjili, tako da je publika, naviknuta na privlačne i prijatne oblike ove vrste filma, stvorila i o filmu kao umetnosti određeno mišljenje i određenu tradiciju. Bilo bi mi lako da kažem: »Razvitak kinegrafije sprečava jedino moć novca.« Ali novac je samo jedna od funkcija svega ovoga, a u *ovo* spadaju ukus publike i njena naviknutost na jedan jedini vid te umetnosti koja joj se, takva kakva joj je predstavljena, dopada. Istina o filmu biće, verujem, jača od nas i nametnuće se, uprkos svemu, razvijanjem čula za vizuelno. Tehnički, film je umetnost slična muzici, ali su se one do danas razlikovale po nadahnuću. Dve umetnosti koje pomoću nagoveštaja izazivaju osećanja.

Film, sedma umetnost, nije fotografija stvarnog ili imaginarnog života, kako nam se moglo činiti do danas. Ovako shvaćen, film bi predstavljao samo ogledalo raznih epoha i bio bi nemoćan da sakuplja besmrtna dela koja svaka umetnost mora da stvara.

Dobro je da se produži ono što već postoji. Ali suština filma je u nečemu drugom: ona je *večnost*, jer proističe iz same suštine univerzuma: iz pokreta.

(1927)

Žan Vigo

DOKUMENTOVANA TAČKA GLEDIŠTA

Danas problem nije više u tome da se otkrije film sa socijalnom tematikom, da se on smesti u jednu određenu formulu, već da se u vama probudi latentna potreba da što češće gledate dobre filmove (neka mi naše filmadžije oprostite ovaj pleonazam), koji govore o društvu i njegovim odnosima sa licima i predmetima.

Vidite, film upravo mnogo više trpi zbog pogrešnog razmišljanja nego zbog nedostatka razmišljanja uopšte.

Mi u filmu postupamo sa duhom, sa prefinjenošću koju bi Kinezi smatrali potpuno prizemnom.

Uz opravdanje da je film juče rođen, mi izigravamo dojenčad u odnosu na taticu koji tepla svom detetu da bi se sa njim bolje sporazumeo.

Kamera nije jednostavno pumpa koja nešto može da usisa ni iz čega.

Posvetiti se socijalnom filmu znači potpuno se usmeriti na određenu zalihu sadržina koju će aktuelni događaji stalno obnavljati.

To upravo znači osloboditi se dva para usana kojima je potrebno tri hiljade metara trake da bi se spojile i bar isto toliko da bi se razdvojile.

To znači izbegavati suviše artistsičnu suptilnost nekakvog čistog filma i stalno gledanje u super-pupak iz jednog ugla, zatim iz drugog ugla, pa ponovo iz nekog drugog ugla, iz super-ugla; tehnika radi tehnike.

To znači osloboditi se razmišljanja da li film *a priori* treba da bude nem, zvučan kao prazan vrč, sto odsto govornjiv, kao naši ratni povratnici, reljefan, u boji, mrisan i tako dalje.

[...]

Orijentisati se na film sa socijalnom tematikom znači jednostavno pristati da se nešto kaže i da se izazovu drukčiji odjeci od podrigivanja onih dama i gospode koji u bioskop dolaze da bi svarili ručak.

Radeći tako možda ćemo uspjeti da izbegnemo onaj pokroviteljski udarac po stražnjici kojim nas u javnosti časti gospodin Žorž Dijamel.

[...]

Usmeriti se prema socijalnom filmu znači dati mu sadržinu koja budi interes, sadržinu koja se hrani živim mesom.

Ali želeo bih da vas malo detaljnije zainteresujem za jedan određeniji socijalni film; da budem jasniji: za socijalni dokumentarac: ili, još tačnije, za dokumentovanu tačku gledišta.

Istražujući ovu oblast mogu slobodno da kažem da je filmska kamera kralj, ili bar predsednik republike.

Ne znam da li će rezultat biti umetničko delo, ali sam siguran da će biti film. Film u onom smislu u kojem nijedna umetnost, nijedna nauka nisu u stanju da ispune svoju dužnost.

Gospodin koji pravi socijalni dokumentarac je tip koji je dovoljno mršav da se provuče kroz rumunsku ključaonicu i sposoban da iz kreveta istera prestolonaslednika Karola lično, pod uslovom, naravno, da je taj prizor vredan pažnje. Gospodin koji pravi socijalni dokumentarac je čovečuljak dovoljno sitan da se smesti pod stolicu krupijea, velikog boga Kazina u Monte Karlu, što, možete mi verovati, nije ni najmanje jednostavno.

Takav socijalni dokumentarac razlikuje se od običnog dokumentarnog filma i od nedeljnog žurnala po tome što u njemu postoji određena tačka gledišta koju mora da brani sam autor.

Takav dokumentarac zahteva zauzimanje određenog stava, jer mu upravo taj stav daje pravo značenje.

Ako ne obavezuje umetnika, ono obavezuje čoveka. A to isto toliko vredi.

Kamera će biti uperena na ono što treba da se zabeleži kao dokumenat i što će se u montaži tumačiti kao dokument.

Naravno, svesno izigravanje ne može se dozvoliti. Ličnost treba da bude zatečena kamerom; u protivnom moramo da se odrekemo »dokumentarne« vrednosti takvog filma.

A cilj će biti postignut ako se uspešno otkrije skriveni razlog nekog gesta, ako se iz sasvim običnog, slučajnog lika izvuče njegova unutrašnja lepota ili njegova karikatura, ako se otkrije duh jedne zajednice na osnovu neke od njenih čisto fizičkih manifestacija.

I to sa takvom snagom da nam se svet po kome smo da sada savršeno indiferentno lutali nudi samome sebi uprkos i izvan svojih privida. Taj socijalni dokumentarac treba širom da nam otvori oči.

(1930)

Džon Grirson

PRVA NAČELA DOKUMENTARNOG FILMA

Izraz dokumentarni film je nespretna, ali neka ostane. Francuzi, koji su prvi upotrebili ovaj izraz, podrazumevali su pod njim samo putopisni film. On im je pružao čvrsto i skoro nametljivo opravdanje za nesiguran (i inače rasplinut) egzotizam pozorišta (*Vieux Colombier*). U međuvremenu je dokumentarni film išao svojim putem. Od klevavog egzotizma razvio se toliko da je obuhvatio i dela kao što su *Moana (Moana)*, *Zemlja (Земля)* i *Turksib (Турксіб)*. A vremenom će obuhvatiti i druge vrste koje se, i po formi i po nameri, isto toliko razlikuju od *Moane* koliko se *Moana* razlikovala od *Putovanja u Kongo (Voyage au Congo)*.

Do sada smo smatrali da svi filmovi pravljeni od »živog« materijala proizilaze iz ove kategorije. Smatrali smo da je korišćenje »žive« građe njihovo bitno obeležje. Sve ono što je kamera snimala na licu mesta (bez obzira da li je snimala žurnalske storije ili reportaže, rasplinite ili dramatizovane »zanimljivosti«, nastavne ili naučne filmove, Čang ili Rango) bio je, u stvari, dokumentarni film. Ovakav poredak rodova je, razume se, nezamisliv u kritici, i mi ćemo sa svim tim nešto morati da učinimo. Ovi rodovi predstavljaju različite vrednosti posmatranja, različite namere u tom posmatranju i, naravno, veoma različite snage i ambicije u organizovanju materijala. Zbog toga predlažem da posle kratkog pregleda nižih kategorija izraz dokumentarni film upotrebljavamo isključivo za one više kategorije.

Mirnodopske filmske novosti su samo brz i kratak snimak krajnje nevažnog obreda. Sva njihova veština je u brzini sa kojom brbljanja nekog političara (on pri tom

ukočeno zuri u kameru) prenose u pedesetak miliona prilično nevoljnih ušiju u roku od dva ili tri dana. Reportaže su (a one izlaze jednom nedeljno) usvojile nekadašnji svaštarski način posmatranja. Njihova je veština čisto žurnalistička. One opisuju novosti na nov način. Zahvaljujući svome oku što zgrće novac (a ono je skoro njihovo jedino oko), prilagođenom, poput filmskih novosti, širokoj i užurbanoj publici, one, na jednoj strani, izbegavaju razmatranje pravog materijala i, na drugoj, beže od pravog razmatranja bilo kojeg materijala. U okviru ovih granica, one su često sjajno rađene. Samo, desetak ovakvih reportaža, jedna za drugom, smrtno bi dosadile svakom prosečnom čoveku. Njihova težnja za lakim ili popularnim toliko je dalekosežna da nešto iščašuje. Ukus, verovatno; a možda i zdrav razum. Vama preostaje da birate — u malim bioskopskim salama u koje vas pozivaju da lutate i putujete oko sveta za pedeset minuta. Ovo putovanje traje upravo onoliko koliko vam je potrebno da — u našim danima velike maštovitosti — vidite skoro sve.

Čiste »zanimljivosti« su iz nedelje u nedelju sve bolje, bogzna zašto. Tržište (naročito englesko tržište) im se snažno odupire. Sa programom koji po pravilu obuhvata dva igrana filma niti ima mesta za kratak film, ni Diznijev film, ni zanimljivosti, niti novaca da se taj kratak film plati. Ali neki vlasnici i dalje milostivo ubacuju kratak film u program igranih. I tako dela ove velike filmske grane postaju poklon sličan funti čaja; a on, kao svi bakalški artikli, ne košta mnogo. Otuda i potiče moje čuđenje zbog sve boljeg kvaliteta ovih dopuna programa. Razmislite, međutim, o sve češćoj lepoti i velikoj veštini ekspozicije u kratkim filmovima proizvodnje *Ufa*, kao na primer u filmu *Drvo koje huči*, u kratkim sportskim filmovima proizvodnje Metro Goldvin Mejer, u kratkim filmovima *Tajne prirode (Secrets of Nature)* Brusa Vulfa (Bruce Wolfe) ili u Ficpetrikovim (Fitzpatrick) putopisima. Zajedno, oni su popularno predavanje uzdigli do visina o kojima se nije ni sanjalo i koje su čak bile i nemoguće u doba čarobnih svetiljki. U tome bar malo napredujemo.

Ovi filmovi, razume se, ne bi pristali da ih svrstamo u kategoriju popularne lektire, ali su oni upravo to, uprkos svem svome prerašavnju. Oni nemaju dramaturški razvoj, čak ni u jednoj jedinoj epizodi: oni opisuju, čak i izlažu, ali u estetskom smislu vrlo retko otkrivaju. A budući da su njihove formalne granice uspostavljene, malo je verovatno da će oni u većoj meri doprineti potpunijoj umetnosti dokumentarnog filma. Kako bi i mogli, odista? Nji-

hov nemi oblik sveden je na komentar, dok su kadrovi proizvoljno organizovani tako da podvuku gegove ili zaključke. Ali to nije stvar za žaljenje, jer film-predavanje mora da ima sve veću vrednost u zabavljanju, obrazovanju i propagandi. Samo, mi isto tako moramo da postavimo formalne granice ovih rodova.

Ovo je izuzetno važna granica i potrebno je da je zabeležimo, jer sa stvaralaca filmskih novosti i nedeljnih reportaža i sa predavača (smešnih ili zanimljivih, uzbudljivih ili retoričnih) skrećemo u svet čistoga dokumentarnog filma, u jedini svet u kojem dokumentarni film i može da se nada da će dostići obične vrline umetnosti. Ovde prelazimo sa jednostavnih (ili maštovitih) opisivanja »živoga« materijala na njegovo sređivanje, preuređivanje i stvaralačko oblikovanje.

Prvo načelo. (1) Uvereni smo da moć filma da svuda stigne, da sve zapaža i bira iz samog života, može da bude iskorišćena u jednome novom i vitalnom umetničkom obliku. Filmovi koji se snimaju u ateljeu uglavnom ne poznaju mogućnost da na filmskom platnu prikažu stvarni svet. U njima se fotografišu režirane igrane priče, sa veštačkom pozadinom. U dokumentarnom filmu se snima »živa« scena i »živa« priča. (2) Uvereni smo da su »naturščik« (ili izvorni glumac) i originalna (ili izvorna) scena bolji vodiči u filmskom tumačenju savremenog sveta i da filmskoj umetnosti pružaju veće bogatstvo materijala. Oni joj daju kroz milion i jednu sliku. Ulivaju joj snagu tumačenja mnogo složenijih i iznenađujućih zbivanja u stvarnom svetu nego što ateljejski um može da prizove svojom magijom ili tehnički stručnjak ponovo da stvori. (3) Uvereni smo isto tako da građa i priča izvučena iz sirovine na ovakav način mogu da budu mnogo tananije (mnogo stvarnije u filozofskom smislu) nego bilo koji režirani dokument. Spontani pokret dobija na filmskom platnu posebnu vrednost. A film ima senzacionalnu moć da istakne pokret koji je oblikovala tradicija ili istrošilo vreme. Njegov pravougaonik uistinu otkriva pokret na izuzetan način i daje mu najveću moguću vrednost u prostoru i vremenu. Dodajte ovo i to da dokumentarni film može da postagine prisutnost saznanja i delovanja koja su nedostupna lakrdijaškom mehanizmu studija i krhkoj glumi velegradskog glumca.

Ne bih želeo da u ovome malom manifestu sugerišem misao da ateljea ne mogu na svoj način da proizvode umetnička dela koja bi zadivila svet. Ne postoji ništa (izuzev vulvortovskih namera ljudi koji njima upravljaju) što bi sprečilo da studiji svoju proizvodnju uzdignu veoma vi-

soko, u teatarskom stilu ili u stilu vilinskih priča. Moj poseban zahtev za dokumentarnim filmom sastoji se jednostavno u uverenju da on u korišćenju »živog« materijala pruža svom autoru priliku da obavi stvaralački deo posla. Mislim, takođe, da se opredeljenost za dokumentarni medijum isto toliko ozbiljno razlikuje u izboru koliko i opredeljenost za poeziju umesto za fikciju. Budući da se bavi različitim materijalima, on se njima bavi, ili bi trebalo da se bavi, vodeći računa o estetičkim problemima koji su drukčiji od onih kojima se bavi studio. Podvlačim ovu razliku do te mere da tvrdim da jedan mlad reditelj ne može, u načelu, istovremeno da pravi i dokumentarni film i film u ateljeu.

Govoreći ranije o Flaertiju (Flaherty), ukazao sam na to kako je jedan veliki umetnik napustio studio: kako se uhvatio ukoštac sa Eskimima, pa sa Samoancima, a kasnije i sa ljudima sa Aranskih ostrva: i u kojoj se meri reditelj dokumentarnog filma u njemu razilazio u shvatanju od težnji i namera holivudskih studija. To je bila srž cele priče. Holivud je želeo da sirovom materijalu nametne već pripremljen dramski oblik. Hteo je da Flaerti svoje Samoance ugradi u mehaničku dramu ajkula i lepotica u moru, što je bilo duboko nepravedno u odnosu na izvornu dramu koja se odigrava na licu mesta. Ova se težnja izjalovila u slučaju *Moane*: ali se zato ostvarila (preko V. S. van Dajka — W. S. van Dyke) u filmu *Bele senke južnih mora* (*White Shadows of the South Seas*) i (preko Murnaua) u filmu *Tabu* (*Tabu*). U poslednja dva primera gubitak je podneo sam Flaerti, koji je svojoj kompaniji oduzeo oba filma.

Sa Flaertijem se nametnulo i apsolutno načelo da priča mora da bude uzeta sa mesta zbivanja i da (po njegovom shvatanju) mora da bude bitna za mesto zbivanja. Zbog toga je njegova drama drama dana i noći, smenjivanja godišnjih doba, drama o borbi koju vode njegovi ljudi da bi opstali, omogućili zajednički život ili sačuvali dostojanstvo plemena.

Ovakvo tumačenje, razume se, odražava Flaertijevu posebnu filozofiju u odnosu na stvari. Uspešni dokumentarista nije ni na koji način primoran da odluta na kraj sveta u traganju za jednostavnošću drevnih vremena i za nekadašnjim dostojanstvom čoveka u borbi sa nebom. I odišta, ako za trenutak mogu da budem predstavnik opozicije, nadam se da neorusoizam, implicitan u Flaertijevom delu, umire sa njegovom izuzetnom ličnošću. Ako izdvojimo teoriju o vraćanju majci prirodi, uverićemo se da je ovaj

postupak eskapizam, da je njegovo oko umorno i daleko, i da u slabijim rukama naginje sentimentalizmu. Ma kako bio prožet snagom lorensovske poezije, nikada neće moći da razvije oblik koji bi odgovarao neposrednijoj građi savremenog sveta. Ne dopire samo pogled budale do na kraj sveta. Ponekad dopre i pogled pesnika: katkada će vas čak i tako veliki pesnik kao Kabel (Cabel) mudro obavestavati o tome u svome delu *Izvan života*. Međutim, mi bismo, u odnosu na svaku klasičnu teoriju o društvu, od Platona do Trockog (Троцкий), morali baš pesnika da fizički izdvojimo iz Republike. Budući da voli svako Vreme osim sopstvenog vremena i svaki život osim sopstvenog života, on izbegava da se uhvati ukoštac sa stvaralačkim poslom u onoj meri u kojoj se ovaj odnosi na društvo. U uređivanju najprisutnijeg od svih haosa on ne upotrebljava svoju moć.

Ali ako izdvojimo pitanje teorije od prakse, Flaerti ilustruje bolje od ikoga drugog prvo načelo dokumentarnog filma. (1) Dokumentarni film mora da savlada svoju građu na licu mesta i da se prisko upozna sa njom da bi mogao da je sredi i organizuje. Flaerti se na jednom mestu ukopa godinu, a možda i dve godine dana. On živi sa svojim ljudima sve dok priča ne počne da navire »iz njega samoga«. (2) I ona ga prati u svima njegovim razlikovanjima opisa i drame. Mislim da ćemo ustanoviti da postoje drugi oblici drame ili, tačnije, drugi oblici filma koji se razlikuju od onih što ih on bira; ali neobično je važno da podvučemo osnovnu razliku između metoda kojim se samo opisuju površinske vrednosti teme i metoda kojim se eksplozivnije otkriva njena stvarnost. Vi fotografišete stvaran život, ali nadovezivanjem pojedinosti dajete i njegovo tumačenje.

Pošto se utvrdi konačna stvaralačka namera, moguće je primeniti više metoda. Možete, kao Flaerti, da tražite oblik priče prelazeći na starinski način sa pojedinca na sredinu, na prevaziđenu ili neprevaziđenu sredinu, na čast heroizma. A može da se dogodi i da ne budete toliko zainteresovani za pojedinca. Možda mislite da pojedinačni život više ne može da bude presek stvarnosti. Možda verujete da njegove muke i trudovi više ne utiču na svet kojim vladaju složene i bezlične sile i zaključujete da je pojedinac kao samodovoljna dramska figura prevaziđen. Kada vam Flaerti kaže da je borba čoveka za hranu u divljini đavolski plemenita stvar — možete, donekle opravdano, da primetite kako vas mnogo više interesuju problemi ljudi koji se bore za hranu usred obilja. Kada vam on

skreće pažnju na činjenicu koliko je Nanukovo koplje opasno, dok ga on srčano diže i spušta, možete, donekle opravdano, da primetite da nijedno koplje, ma kako ga srčano držao pojedinac, neće moći da savlada ludu zver međunarodnih finansija. I odista, može vam se učiniti kako u individualizmu leži tradicija čoveka-zveri, koja je u znatnoj meri odgovorna za našu sadašnju anarhiju, zbog čega ćete odmah poreći i junaka skromne herojske poeme (Flaerti) i junaka neskromnog mehanizma ateljea. U ovom slučaju poželet ćete da vaša drama prolazi kroz presek stvarnosti koji otkriva kooperativnu ili masovnu prirodu društva: prepuštajući pojedincu mogućnost da svoje počasti nađe u snažnom naletu stvaralačkih društvenih snaga. Društim rečima, skloni ste da napustite oblik priče i da, kao savremeni pobornik poezije, slikarstva i proze, potražite temu i način obrađivanja koji više zadovoljavaju um i duh vremena.

Film *Berlin, simfonija velegrada* (*Berlin, Symphonie einer Grossstadt*) pokazao nam je savremeniji način pronalazjenja dokumentarnog materijala na kućnom pragu: u događajima koji nemaju novinu nepoznatog ili romantiku plemenitog divljaka u egzotičnom pejzažu koje bi ih preporučile. On je unekoliko predstavljao povratak sa romantičke u stvarnost.

Pričalo se da je *Berlin* pravio Rutman (Ruttmann), pričalo se i da ga je započeo Rutman a završio Frojnd (Freund): nema sumnje da ga je započeo Rutman. U mirnom i ritmički ujednačenom nizanju slika voz juri kroz predgrađa u rano jutro i ulazi u Berlin. Točkovi, šine, detalji lokomotive, telegrafске žice, pejzaži i ostale jednostavne slike nadovezuju se jedna na drugu, sa sličnim izvodima koji se povremeno uklapaju u opšti pokret i povremeno iskaču iz njega. Zatim dolazi sekvenca pokreta koji, u svome sveukupnom dejstvu, upečatljivo grade priču o jednom berlinskom danu. Dan počinje povorkama radnika, fabrike se puštaju u pogon, ulice se pune svetom: gradsko pre podne pretvara se u metež isprepletanih pešaka i vozila. A onda dolazi kratak odmor za ručak: raznoliki odmor, sa svim svojim kontrastima bogatih i siromašnih. Grad zatim nastavlja da radi, a pljusak poslepodnevne kiše postaje značajan događaj. Grad zatim prestaje da radi i, u još grozničavijim rekama ljudi koji odlaze u krčme i noćne lokale, uz noge što igraju i reklame što blistaju, završava svoj dan.

Sve dok se film načelno bavio pokretima i uklapanjem izdvojenih slika u pokret, Rutman je s pravom mogao da

ga naziva simfonijom. To je značilo raskidanje sa pričom pozajmljenom od literature i sa komadom pozajmljenim sa pozorišne scene. U *Berlinu* se film razvijao prema svojim prirodnim moćima: stvarajući dramske efekte iz ritmičkog nagomilavanja pojedinačnog posmatranja. Kaval-kantijev (Cavalcanti) film *Samo časovi* (*Rien que les heures*) i Ležeov *Mehanički balet* pojavili su se pre *Berlina*, i jedan idrugi sa sličnim pokušajem da rasporede i uklupe sliku u emocionalno zadovoljavajuću sekvencu pokreta. Filmovi su bili suviše nepovezani i nisu uspevali da umetnost montaže savladaju u dovoljnoj meri da bi stvorili osećanje »marša« koje je neophodno za ovaj rod. Simfonija grada *Berlina* bila je šira i u svom pokretu i u svojoj viziji.

Postojala je ozbiljna kritička primedba u odnosu na *Berlin* koju su kritičari, ceneći jedan dobar film i jednu novu, uzbudljivu formu, zaboravili da iznesu; ali vreme nije opravdalo ovu zaboravnost. Uprkos svoj buci i huci radnika i tvornica, uprkos svem kovitlacu velegrada, *Berlin* ništa nije stvorio. Ili, tačnije, ako je nešto i stvorio, onda je to bio onaj poslepodnevni pljusak. Ljudi toga grada krepko su ustajali, impresivno se probijali kroz svoje petomilionske obruče i uveče se vraćali kući: iz svega tog nije iskrsao nijedan drugi problem boga ili čoveka osim tog iznenadnog pljuska vodenih mlazeva na ljude i pločnike.

Ovu kritičku primedbu podvlačim zbog toga što *Berlin* i dalje uzbuđuje duh mladih i što je među njima oblik simfonije i dalje jedan od najpostojanijih. Od pedeset scenarija koje podnose početnici, četrdeset i pet su simfonije Edinburga ili Eklfičena, Pariza ili Praga. Dan se rađa — ljudi stižu na posao — tvornice se puštaju u pogon — metež uličnih vozila — čas odmora za ručak i opet ulice — sportska takmičenja, ako je reč o suboti popodne — obavezne večeri i lokalne plesne dvorane. I tako, pošto se ništa nije dogodilo i ništa reklo o bilo čemu, ide se u krevet: uprkos tome što je Edinburg glavni grad jedne zemlje, a Eklfičen — zahvaljujući nekoj svojoj unutrašnjoj snazi — mesto rođenja Tomasa Karlajla (Thomas Carlyle), koji je u izvesnom smislu bio jedan od najvećih pobornika ove dokumentarne ideje.

Sitni dnevni poslovi, ma kako skladno gradili simfoniju, nisu dovoljni. Čovek mora da upija i nagomilava i izvan svog delanja ili pristupanja samom činu stvaranja, pre nego što dosegne viša područja umetnosti. Po ovom razlikovanju, stvaranje ne znači praviti stvari, nego praviti vrline.

I tu za početnike počinju nevolje. Kritičku procenu pokreta oni lako mogu da izgrade iz svoje moći zapažanja, a moć zapažanja iz sopstvenoga dobrog ukusa, ali pravi posao počinje tek onda kada nameru i cilj primene na svoja zapažanja i na svoje pokrete. Umetnik nije dužan da postavi cilj — jer je to posao kritičara — ali cilj mora da postoji da bi nam objasnio autorova kazivanja i dao konačan oblik (izvan prostora i izvan vremena) isečku života koji je on izabrao. Zbog ovog svoga šireg dejstva film mora da ima snagu poezije ili proročanstva. Ako mu nedostaje jedna od njih ili obe, mora da ima bar ono sociološko osećanje koje je bezuslovno i za poeziju i za proročanstvo.

Najbolji početnici to znaju. Oni veruju da će lepota doći u pravi čas da oplemeni pošteno, i lucidno, i snažno proživljeno tvrđenje koje ispunjava najbolji mogući cilj svakog građanina. Oni su dovoljno osetljivi da umetnost shvate kao uzgredni proizvod obavljenog posla. Suprotni napor da se prvo zarobi uzgredni proizvod (samosvesno traganje za lepotom, za umetnošću radi umetnosti, sve do isključivanja svih vrsta rada i ostalih prozaičnih početaka) bio je oduvek odraz sebičnog blagostanja, sebičnog besposličjenja i estetske dekadencije.

Ovo osećanje društvene odgovornosti čini naš realistički dokumentarni film nemirnom i teškom umetnošću, naročito u vremenu kao što je naše. Rad na romantičnome dokumentarnom filmu lak je u poređenju sa ovim: lak u onom smislu u kojem je plemeniti divljak romantična figura sam po sebi i godišnja doba poetična sama po sebi. Njihove osnovne vrednosti su potvrđene i uvek iznova lako mogu da budu potvrđene — niko ih neće osporiti. Ali realističan dokumentarni film, sa svojim ulicama, i gradovima, i đubrištima, i tržnicama, i brezama, i tvornicama, postavio je samom sebi zadatak da stvara poeziju tamo gde nijedan pesnik pre njega nije zašao i gde nijedan cilj, dovoljan svrsi umetnosti, nije lako uočljiv. On zato ne traži samo ukus, nego i nadahnuće; dakle, odista veoma težak stvaralački napor, koji sadrži i prisno razumevanje i duboko saosećanje.

Slavko Vorkapić

KA PRAVOM FILMU

Film kao stvaralačko sredstvo

Naziv pokretna slika (*motion picture* — to jest film)¹ može se odnositi jednostavno na tehnički proces koji se sastoji u brzom nizanju slika projektovanih na platno, ili kao što je to najčešće slučaj, na bilo kakvu popularnu razonodu izvedenu i prikazanu tim putem, ili se može odnositi, pored ostalog, na istinski stvaralačku upotrebu brzog niza slika projektovanih na ekran. Može se reći da je naziv opšti, a od jednog opšteg naziva i očekuje se da obuhvata razne stvari.

Ali rečju »stvaralački«, a naročito u odnosu na film, može se upasti u stvarne semantičke i filozofske teškoće pri pokušaju da se pokaže značenje te reči. Ja smatram ne samo da postoji mogućnost stvaralačke upotrebe filmskog medijuma, za razliku od njegovih drugih korišćenja, nego i da se takva stvaralačka upotreba može naučiti. Pokušaću da ovde ukratko opravdam ove svoje pretpostavke.

Jedna je od mojih tvrdnji da većina do sada napravljenih filmova nije primer stvaralačke upotrebe filmskih izuma i tehnike, nego njihove upotrebe kao čisto registrirajućih instrumenata i procesa. Postoji neobično malo filmova koji bi se mogli navesti kao primeri stvaralačke upo-

¹ *Motion picture* znači doslovno »pokretna slika«. Na osnovu značenja tog naziva (pokret i slika, to jest ritmički i vizuelni tok, pokret) izvršena je analiza filmskog medijuma kao izražajnog sredstva u ovoj studiji koja ima za cilj da istakne osnovne elemente filmskog jezika, elemente koji su neophodni i fundamentalni za filmsko stvaralaštvo, bez obzira na žanr filma.

trebe tog medijuma, a i od tih se samo fragmenti i kraći delovi mogu uporediti sa najboljim dostignućima drugih umetnosti. Često, kada se pomene određeni primer, kao, recimo, sekvenca ručka u dokumentarnom filmu *The City (Grad)*, mnogi će se javiti sa pitanjima kao što su: »Mislite li na niz kratkih rezova?« ili: »Da li mislite da je moguće napraviti ceo jedan film na taj način«. Pri pomenu Meklerenovog (MacLaren) filma *Fiddle — Dee — Dee (Lude strune)* neko će reći: »A, vi mislite na apstraktne forme koje igraju po taktu muzike?« Ako opisujem delove iz Koktoovog (Cocteau) filma *Lepotica i zver (La belle et la bête)*, neki odmah zaključuju da pomišljam na fantaziju i simbolizam, a ako, sa ustezanjem, pomenem neke od svojih radova, kao da čujem kako neki kažu: »Sad nam je jasno! Vi mislite na trikove kamere! Mislite na montažu, na holivudsku montažu, a ne na Ejzenštejnovu. Vi mislite na *flip-flops*, *wipes*, *zooms* — kadrove² i na kameru na letećem trapezu!«

Možda bi pravi odgovor bio: »Da, sve to i još mnogo više«. Ali ovde hoću da prvo objasnim šta se sve ne može smatrati stvaralačkom upotrebom tog medijuma, to jest ono što se može nazvati samo registrirajućom upotrebom ili *ekstenzijom* nekog drugog sredstva opštenja ili istraživanja.

Tehnička priroda filmskog medijuma je takva da se može vrlo lako i korisno upotrebiti kao ekstenzija takve vrste. U tom pogledu on se može uporediti sa raznolikom upotrebom štampane reči; sa raznovrsnom upotrebom obične fotografije: obaveštavanje, evidentiranje događaja, ljudi, stvari i tako dalje; može se uporediti sa uzimanjem otisaka i upotrebom crtanja i slikanja za naučna izlaganja kao što su dijagrami, kartogrami i ilustracije u knjigama o biologiji, botanici, medicini i tako dalje. Ili se može uporediti sa raznolikim korišćenjem sredstava za snimanje zvuka radi očuvanja govora, predavanja, značajnih muzičkih dela i za snimanje radio-programa. Filmski medijum stvarno se većinom i koristi kao ekstenzija svih pomenutih sredstava, te je prirodno da glavna vrednost takvih filmova leži u onome što je snimljeno: u događaju, izvođenju, osobi ili

² *Flip-flop* je prelaz kada se poslednji kadar sekvence izokrene kao list hartije sa čije druge strane vidimo kadar nove sekvence. *Wipe* je prelaz kada na platnu u vertikalnoj liniji nestaje prethodni kadar, a odmah iza te linije pojavljuje se nova slika. *Zoom* je naglo približavanje kamere izvesnom objektu, od najopštijeg plana do krupnog.

predmetu koji je fotografisan i u govoru i zvuku koji obično idu uz to. Retko kad se vrednost sastoji u naročitoj filmskoj strukturi kojom je objektiviran predmet.

Činjenica da su neke od tih registracija bile tako efektne, a ponekad i osećajne i vrlo uzbudljive, mogla je mnoge navesti da poveruju da to snažno dejstvo potiče iz samog medijuma. Da li bi iko rekao za gramofonsku ploču na kojoj je snimljena kompozicija nekog velikog kompozitora u interpretaciji nekog čuvenog dirigenta — bi li iko rekao za samu tu ploču da je ona muzičko remek-delo, ma koliko bila tehnički savršena? Ali, vrlo često, tehnički doterana vizuelno-zvučna snimanja velikih izvođenja bila su pozdravljena i kao veliki filmovi. Ovo podjednako važi za većinu dramskih filmova i filmova sa fabulom. Ilustrovaću to jednim hipotetičnim primerom.

Uzmimo jedan odlomak umetničke proze, na primer čuveni Hamletov monolog, i snimimo ga filmskom kamerom, i to baš onako kako je odštampan na stranici jedne knjige. Isto bismo tako mogli snimiti taj monolog odštampan na pergamentu kitnjastim slovima nekog umetničkog tipografa, a mogli bismo ga još i više ulepšati sa malo »štimmung-osvetljenja«, na primer, bacivši blagu senku »golog bodeža« preko stranice. Da li bi nam to, u »jednom brzom nizanju slika projektovanih na platno«, dalo pravi film? Tehnički — da! Ali kakav je stvaralački doprinos postignut upotrebom filmske kamere, osim što smo dobili jednu registraciju više Šekspirovog stvaralaštva? Očigledno — nikakav!

Recimo da još i dalje razradimo naše snimanje tog monologa. Uzmimo, na primer, jednog glumca-stvaraoca, obucimo ga u kostim prema nacrtu slikara, takođe stvaraoca, i stavimo ga u dekor koji je izradio neki veliki scenograf, osvetlimo ga svetlošću punom »štiumunga«, snimimo ga filmskom kamerom i registrujmo na filmu sve njegove izražajne radnje, gestove i pokrete njegovih usana, jezika i lica, i snimimo njegov glas najboljim postojećim ton-sistemom. Šta bismo dobili time? Reprodukciju stvarno vrednu očuvanja i prikazivanja širom sveta. Ali da li smo kao tvorci filma stvorili išta drugo osim jedne ulepšane *registracije* glumčevog i piščevog stvaralaštva? Naš odgovor opet glasi: očigledno ništa. Bez obzira koliko »neverovatno prirodno« film izgledao, evo šta smo, strogo govoreći, postigli: od jednog živog stvaralačkog izvođenja izvučena je njegova senka mehaničkim sredstvima. Isto to vredi i za komplet-

ne foto-drame. Foto-drame — koliko je taj naziv precizno deskriptivan!³

Ovde se obično setimo krupnog plana kao specifično filmskog izražajnog sredstva. Prikaz izbliza nije nešto što bi bilo specifično filmsko, ako znači samo nešto približno ili uvećano zato da bi se izbliza sagledalo. Davno pre filma, krupnih planova je bilo u portretima ili mrtvim prirodama slikarstva, u vajarstvu i fotografiji, kao i u deskriptivnim detaljima u književnosti. Činjenica da je trebalo toliko vremena do takozvanog »pronalaska« krupnog plana u filmu samo je još jedan dokaz da film vodi svoje poreklo od pozornice. Očevidno, pravljenje filmova preuzeli su u početku ljudi koji su bili naviknuti da zabavljaju publiku sa pozornice, te su svoje navike teatarskog načina mišljenja preneli na to novo polje, ili su to bili ljudi koji su mislili da vredi filmski snimati neki kraći komad, obično vodvilj, i tako ga prikazati da publika ima iluziju da gleda istinsku predstavu. Navika takvog shvatanja još prevladuje u velikoj meri u filmu.

Postoje neslaganja o tome ko je »pronašao« krupni plan. Pronalazač je verovatno došao na tu ideju posmatrajući nekog gledaoca u pozorištu — kako se služi dvogledom, želeći da lice nekog glumca ili glumice vidi izbliza. Krupni plan i danas, uglavnom, ima tu »teleskopsku« upotrebu. Nema sumnje da to povećava dramatsku emfazu filma, nadoknađujući tako donekle nedostatak živog prisustva glumca. Mi još govorimo rečnikom pozorišta i još koristimo film za registrovanje delića one druge umetnosti, stvaralaštva glumca. Međutim, nisam protivnik upotrebe filmskog medijuma kao ekstenzije pozorišta. Protivim se jedino tome da se takva ekstenzija nazove stvaralačkim korišćenjem onih jedinstvenih odlika koje su svojstvene kinematografiji. Sa stvaralačke tačke gledišta, krupni plan ima dve glavne funkcije: vizuelno-dinamičnu i asocijativnu. Ovde krupni plan znači prikaz izbliza bilo čega što je inače relativno malo. Mi reagujemo telesno, sinestezijski, na svaku vizuelnu promenu. Obično, što je veća promena tim je jača reakcija. Na primer, uvek je neizbežan optički sinestezijski šok, nagli skok unapred, kad se odjednom pojavi prelaz sa slike udaljenog predmeta na njegov snimak izbliza. Ako

³ *Photoplay* je engleski naziv za film, i ta je reč skovana u samom početku filma kada je on smatran za nešto što je proizišlo iz pozorišta, čije se predstave na engleskom zovu *play*. Iz toga sledi da *photoplay* znači snimljeni pozorišni komad. Danas je *photoplay* kao jedinstveni filmski izraz približan našem izrazu »snimljeno pozorište«.

se predmet kreće, krupni plan potencira kretanje; po pravilu, što je veća površina platna obuhvaćena pokretom, to je veća njegova intenzivnost. To izgleda očevidno. Dosledno misleći u tom pravcu, prirodno bi bilo doći do pojma *o stepenitosti* vizuelnih promena, šokova i intenziteta, o tome koliko je važna proporcionalna organizacija tih faktora ako film želimo stvaralački da upotrebimo. Umetnički upotrebiti vizuelni medijum znači vizuelne delove dobro i srazmerno uskladiti. Problemi trajanja, harmonije, kontrasta, proporcije i ritma, sve se to javlja u ovoj vizuelno-dinamičnoj organizaciji, to jest »sećenju«, koje je nešto sasvim drugo od redigovanja jedne sekvence totala, srednjeg plana i krupnog plana prema književno-dramskim merilima. Malo više razmišljanja u tom pravcu dovodi nas do dubljih osnovnih razlika, do potrebe pravilnog snimanja za takvu vrstu montaže, počevši od prvobitne koncepcije do problema kako da se filmskim jezikom izrazi tema. A to je daleko od pozornice.

Vaspitanje vizuelnog percipiranja stvarnosti

U krupnom planu predmet se nekako pojavljuje izdvojen iz svog konteksta. Tako je on manje-više oslobođen i osposobljen za nove kombinacije kako u pogledu svojih vizuelnih vrednosti, tako i u pogledu kompleksnosti svog značenja. U značajnom delu *Vizuelni jezik* Đerđ Kepes (György Kepes) to naziva »poljima asocijacija«. U raznim kombinacijama izvesni predmet stekne osobinu koja se može uporediti sa osobinom neke poetske slike, ali ta se sličnost ne sme uzeti suviše doslovno. Svaki novi aspekt jednog predmeta ima svoj jedinstven kvalitet i time se razlikuje od reči, koja je lakše varijabilna u različitim kontekstima. Mogućnosti stvaralačke organizacije filmskih slika tako su malo poznate i ispitane da bi upoređivanje naših početničkih napora sa remek-delima drugih umetnosti ličilo na drskost.

Jasno je da ovde emfaza počiva na vizuelnim vrednostima. Ali to znači više nego efektno fotografisanje, neobično postavljanje kamere ili briljantno zamišljeni snimci, izvedeni kranom ili farom. Nije reč o umetnički komponovanim slikama. Posredi je problem vizuelnog komponovanja, ali komponovanja u vremenu. Pojedini snimci mogu sami po sebi biti nepotpuni, kao što su pojedinačni muzički tonovi sami po sebi nepotpuni, ali oni moraju biti apsolutno tačni i moraju se slagati sa drugim snimcima,

kao što tonovi moraju da čine jedinstvo sa drugim tonovima, kako bi se stvorile potpune i estetski zadovoljavajuće jedinice. Lepo fotografisanje je samo ulepšavanje površine, dok je *kinematografija* združivanje elemenata sa vizuelno-dinamičnim značenjem koje stvaralačka montaža kombinuje u nove, žive celine.

Emfaza je, dakle, razvijanje vizuelno-dinamičnog jezika, nezavisno od književnih i pozorišnih tradicija. Emfaza u vizuelnom aspektu ne isključuje stvaralačku upotrebu zvuka. Donekle je smešno govoriti »o kontrapunktu između zvuka i slike« kada niko ne može tvrditi da je savladao osnovnu organizaciju faktora pomenutih u vezi sa krupnim planom.

Nema sumnje da je filmski medijum u izvesnom pogledu srodan sa ostalim umetnostima, ali ta srodnost ne znači podražavanje. Može on i učiti od drugih izražajnih sredstava, ali ako želi biti dostojan naziva *umetnosti*, ne sme kopirati. U umetnosti »sušta sličnost« nije kriterijum vrednosti. U bitnim crtama medijum pokretnih slika predstavlja nešto jedinstveno. Izučavanju mogućnosti svojstvenih filmskom medijumu posvetili smo dosta vremena na predavanjima u Odeljenju za kinematografiju Univerziteta Južne Kalifornije. Tu je izrađen i metod studija, čije neke strane ovde mogu da iznesem samo u opštim potezima.

Nastava je zasnovana na doslovnom tumačenju medijuma *pokretne slike (motion picture)*. Nastoji se da se smisao ove reči oslobodi izvesnih nepoželjnih značenja. Ona ne znači običnu pozorišnu radnju niti onaj tip mehaničkih mizanscena i kretanja, sada tako popularnih kod filmskih reditelja. Kao primer za ovo može se uzeti radnja izvesne glumice koja se, dok traje kratak dijalog, kreće od divana do kamina, pa od kamina do prozora, gde se, naglo okrenuvši leđa svome ljubavniku, napokon smiri gledajući kroz prozor. Ta reč isto tako ne znači samo neprekidno pomicanje kamere, što je takođe veoma popularno kod filmskih reditelja koji sa kamerom postupaju kao sa bebom koja nema mira dok je ne provozaju kolicima. Zato se od studenata traži da učine jedan nov mentalni napor i zaborave za neko vreme većinu filmova koje su videli. I napominje im se da im je otvoren čitav jedan nov svet za istraživanje: *svet kretanja*.

Pronalazak kinematografskih tehničkih sredstava dao nam je ne samo mogućnost za pravljenje registracija »tako vernih kao da su žive«, već je i ogromno proširio mogućnost povećanog perceptualnog obuhvatanja stvarnosti. U

statičnim vizuelnim umetnostima (na primer, u slikarstvu) studenti se vežbaju u senzitivnoj percepciji oblika stvari, a ovde se, međutim, upućuju na življu percepciju *oblika pokreta*, koje stvari generališu. Primer jednog jednostavnog kretanja bio bi isečak prostora sa otvaranjem i zatvaranjem vrata. Primer jednog složenog kretanja bile bi novine koje igraju, prevrću se i skaču visoko na vetru. Emfaza je na kretanju predmeta, zbog geometrijske jednostavnosti takvog kretanja. Od studenata se traži da posmatraju, analiziraju, upoređuju, klasificiraju i opisuju takva kretanja. Opis se vrši na sva tri načina: putem dijagrama, usmeno i pokretima ruku i tela. Ovo poslednje ne treba možda krivo shvatiti kao neku vrstu interpretativnog plesa. To je jednostavno vežbanje radi temeljnog vizuelnog i sinestezijskog doživljavanja pokreta. Čovečji perceptivni mehanizam je takav da može tumačiti kao kretanje izvesne fenomene gde vidnog pokreta stvarno i nema. Ovo su temeljno ispitali psiholozi škole geštalta i nazvali ga »fi-fenomenom« ili prividnim kretanjem. Keler veli: »Pod odgovarajućim uslovima naizmenično prikazivanje dve svetlosti na dve tačke, ne odveć udaljene jedna od druge, izaziva kretanje od prve ka drugoj«. Naši opiti pokazuju da postoji osećaj premeštanja ili vizuelnog skoka u rezu i između bilo kakva dva dovoljno različita kadra. Ovo se može veoma živo demonstrirati ako se kratki kadrovi — otprilike po desetak kvadrata — brzo naizmenično prikazuju. U izvesnim slučajevima doživljava se jasna transformacija jednog oblika u drugi. Birajući kadrove ili forme i spajajući ih na različite načine, studenti postaju svesni jedne nove, čisto filmske sile: jednog manje ili više snažnog vizuelnog šoka, koji se odigrava kod svakog reza. Ja tvrdim da čak i u tom obliku film može biti estetičan, ravnodušan ili čak i ružan, i da tvorci filmova, koji su uglavnom apsorbovani literarnom materijom, obično nisu svesni filmskih energija, koje se mogu staviti u pokret tim jednostavnim oblikom stvaralačke montaže.

Program koji sledi ovim vežbama sastoji se iz temeljnog posmatranja jedne potpuno jednostavne aktivnosti ili zanimanja, gde se odigrava ograničena raznolikost kretanja. Opet je emfaza na kretanju predmeta, na primer u zavijanju paketa, gotovljenju hrane, tovaranju kamiona i tako dalje. Celokupna radnja je raščlanjena u što je moguće više jednostavnih pokreta i svaki se od njih snima pod velikom raznolikošću uglova. Ta vrsta analize ili hiperanalize razlikuje se od registrovanja o kome smo ranije raspravljali. Ovde je filmska kamera u svom prirodnom ele-

mentu. Ovaj proces je, u stvari, filmsko oslobađanje delića vizuelne dinamičke energije, izdvojenih iz jednostavnih događaja same stvarnosti. Svaki je ugao izabran zato da uhvati jednu jasnu vizuelnu notu. Nijedan nije namenjen pojedinačnom prikazivanju kao »najbolji snimak« u filmu, kao što ni pojedinačna nota nije namenjena da bude najbolja u izvesnoj melodiji. U montažnoj rekreaciji događaja svaki filmski delić dobija vrednost samo po mestu koje zauzima u celokupnoj filmskoj strukturi. A smisao studenta za strukturu izrasta iz ovih analitičkih vežbi.

Ponekad, u montaži, pokreti se prepliću, to jest svaki novi fragment počinje malo unazad od tačke koja je već dostignuta prethodnim fragmentom. Drugim rečima, u svakom novom kadru ponavlja se mali deo prethodnog pokreta. Time se često postižu iznenađujuće lepi efekti. Nastaje neka vrsta ritmičkog rastezanja vremena. Ima više takvih frapantnih primera u ranijim Ejzenštejnovim filmovima.

Većina studenata ubrzo postaje svesna da se vrlo jednostavne svakodnevne radnje mogu učiniti uzbudljivim pomoću filmske analize i da se u običnom svetu koji ih okružuje javlja jedna nova vrsta vizuelne lepote. Može se reći da tamo gde postoji fizički rad ima i vizuelne poezije.

Sledeći stadijum studentskog rada sastoji se u istraživanju asocijativnih mogućnosti pojedinih slika. Zadaje im se da čine jednostavne konstatacije isključivo putem vizuelnih sredstava. Neki od njih se osposobe da izraze istinski pesnička raspoloženja; oni koji imaju živu maštu daju iznenađujući efektne slobodne kombinacije slika. Drugi uspevaju da načine jednostavne dokumentarne filmove interesantnim i vizuelno uzbudljivim.

Ovakav način rada može se uporediti sa stvaranjem jednostavnih melodija. Ostalo je još da se istraže mogućnosti orkestracije većeg broja pokreta unutar kadra složenije organizacije slika radi izražavanja složenijih tema, pa da se, možda, jednog dana, nauči kako treba stvarati ne više foto-drame, nego dramatične pokretne slike, to jest film.

(1952)

Čezare Cavatini

TEZE O NEOREALIZMU

Bez ikakve sumnje, naša prva reakcija i najpovršniji utisak u pogledu svakodnevnosti stvarnosti je dosada. I sve dok ne uspemo da prevaziđemo i pobedimo našu intelektualnu i moralnu lenjost, stvarnost će nam izgledati lišena svake čari. Ne treba se zato čuditi što je film oduvek, sasvim prirodno, skoro neizbežno, osećao potrebu da u stvarnost utisne »priču« — da bi svakidašnji život učinio uzbudljivijim i pogodnijim za scenu. Očigledno je da se na taj način odmah moglo pobeći od svakidašnjice i da se ništa nije moglo učiniti bez pomoći mašte.

Najvažnija karakteristika neorealizma, njegova bitna novina, izgleda mi da je u tome što je otkrio da je »priča« samo nesvestan način prikrivanja ljudske slabosti, a mašta, onakva kakva se primenjivala, navlačenje mrtvih šema na žive društvene činjenice.

U stvari, mi smo zapazili da je stvarnost neobično bogata. Treba čovek samo da ume da je posmatra. Uvideli smo da se dužnost umetnika ne sastoji u tome da transpozicijama navodi gledaoca da se ljuti i oduševljava, već da razmišlja o stvarima (pa da se pri tom, ako hoćete, čak i ljuti i oduševljava) koje on čini i koje drugi čine, to jest o stvarnosti upravo onakvoj kakva ona jeste.

Od dubokog i nesvesnog nepoverenja u stvarnost, od uzaludnog i sumnjivog bekstva, prešlo se na bezgranično poverenje u stvari, činjenice, ljude.

Takvo gledište dovelo je, sasvim prirodno, do potrebe da se stvarnost probudi, da joj se daju ona snaga i ona sposobnost saopštavanja, oni odblesci za koje se do neorealizma uopšte nije verovalo da i ona nosi u sebi.

[...]

Mi, dakle, radimo da izađemo iz apstrakcije.

U romanu ličnosti su *heroji*; herojske cipele naročite su cipele. Mi pokušavamo, naprotiv, da nađemo ono što je kod naših ličnosti zajedničko: u mojim cipelama, u nje-govim, u onim bogataševim, u radnikovim, mi nalazimo iste elemente, istu tešku rabotu čoveka.

Vratimo se stilu. Drugim rečima, kako ćemo postupiti da na filmski način izrazimo tu stvarnost? Hteo bih naj-pre da ponovim ono što sam često govorio, a to je da iz-vesna sadržina donosi sobom uvek i svoju posebnu tehniku. Pored toga postoji i mašta, ali pod uslovom da se ona for-mira u stvarnosti, a ne u nečem neodređenom. Ali da bi me dobro razumeli, ja ne bih hteo da se stekne utisak da su događaji iz novinskih hronika jedini događaji koje želim da obradim. Ja sam samo pokušao da usredsredim pažnju na te događaje da bih ih oživeo što je moguće vernije, služeći se sa ono malo mašte koja može da bude podstaknuta temeljitim poznavanjem samog predmeta. Bilo bi očito logičnije da kamere uhvate događaje u trenutku kad se oni zbivaju; nameravam da tako radim kad se bude snimao film o Italiji. Naravno, ne treba nikad smetnuti s uma da svaka obrada stvari koju hoćemo da prikazemo povlači za sobom i neki izbor i, prema tome, stvaralački akt sadržine: ali on se sastavlja u neku ruku na licu mesta, umesto da se postepeno rekonstruiše. To je ono što ja nazivam filmom susreta.

Po mome mišljenju, ovakav način rada dovodi do dva rezultata. Pre svega: što se tiče etičkog momenta, filmski umetnici bi izašli, tražili bi direktan dodir sa stvarnošću; uostalom stvorili bismo delo koje bi donelo novinu kolektivnog shvatanja sveta, jer i broj igra neku ulogu: ako pravimo sto filmova godišnje, držeći se iznetog kriterijuma, menjamo odnose u proizvodnji, stvaramo drukčije odnose od onih kakvi bi bili kada bi se pravilo svega tri filma godišnje, gde bi odnosi ostali onakvi kakvi su i danas.

Razotkrivanje stvarnosti, što je karakteristično za neo-realizam, ima dve posledice u pogledu čisto narativne konstrukcije:

1. Kada je raniji film pričao neki događaj iz kojeg je proizilazio neki drugi, zatim treći i tako dalje, svaka se scena shvatala i kazivala tako da bi se odmah i zaboravila. Danas, kada smišljamo neku scenu, mi osećamo potrebu da »ostanemo« u njoj, jer znamo da ona u sebi nosi sve mogućnosti za duga razrađivanja. Dakle, možemo mirno reći: dajte nam kakav bilo događaj i mi ćemo uspeti da ga preradimo u spektakl. Centrifugalna sila, koja je sači-

njavala osnovnu karakteristiku filma (i s tehničkog i sa moralnog gledišta), pretvorila se u centripetalnu silu.

2. Dok je nekad film pričao o životu kroz spoljne događaje, danas neorealizam tvrdi da se ne sme ostati samo na aluzijama, već da treba težiti analizi ili, još bolje, sintezi unutar analize.

[...]

Ovo načelo analize nalazi se u posmatranju stila, u njegovom užem smislu, i suprotstavlja se buržoaskoj sintezi. Buržoaska sinteza je dozvoljavala da se traži najbolja hrana, izabrani delovi pečenke; filmski umetnici su prikupljali najreprezentativnije vidove blagostanja i privilegija. Međutim, da bi se kritički ocenio doprinos neorealizma, treba podvući udeo koji u tome sve obimnije uzima italijanska kultura (drukčije ne može ni da bude, jer je saradnja pravih pisaca u stvaranju filma sve šira i šira). Što se tiče ove saradnje — koja se ne mora ograničiti samo na snabdevanje filma romanima, već treba da doprinese obogaćivanju filmskog jezika, bogatog u mogućnostima isto toliko koliko i literarni govor — van svake je sumnje da će ona doprineti napretku filma ako se književnici budu za nj interesovali manje »provizorno« nego što im je to dosad bio običaj.

Iz ovoga što sam rekao proizilazi da je neorealizam, suprotno onome što se činilo do rata, shvatio da bi film morao da priča obične događaje, ne ubacujući u njih ni najmanje mašte, i trudeći se da analizira ono humano u njima, istorijsko, značajno i definitivno.

(1953)

Džonas Mekas

NOVE OČI

Da li naše oko umire? Ili naprosto više ne umemo da gledamo i vidimo? Iskustva sa *LSD* pokazuju da oko može da se proširi, da može da vidi više nego obično. Uostalom, kao što veli Bil Berouz (Bill Burrows) (navodim po sećanju): »Sve što se može postići hemijskim putem može se učiniti i na druge načine«.

Postoje mnogi načini oslobađanja oka. Reč je više o uklanjanju raznih psiholoških prepreka nego o stvarnome menjanju oka. Mi nikada ne gledamo ekran odista neposredno, od njega nas odvaja magleni okean naših inhibicija i »znanja«. Opiti koje u Parizu izvodi Brajon Gajsin (Bri-on Gysin) sa svojom »mašinom treptalicom« (čitajte časopis *Olympia*) pokazuju da bez posredstva droga, pomoću svetlosnog izvora koji se brzo pali i gasi, možete (čak i zatvorenih očiju) da vidite boje i vizije koje ranije niste bili kadri da vidite, a koje (kao što je slučaj sa *LSD*) ostaju u sećanju i posle »opita«. Uklonjen je niz prepreka. Kao što veli profesor Oster, koji vrši slične opite u Bruklinu (opet navodim po sećanju): »Oko je sputano. U nekim kulturama više, u nekima manje. Mi ne koristimo kako valja moarirane šare mrežnjače, jer mislimo da to nije praktično. Naša praktična kultura skućila je našu moć viđenja«. Salvador Dali veruje da su »grčki i arapski umetnici znali za to obučavanje oka, oslobađanje oka od inhibicija. Tek posle požara aleksandrijske biblioteke obučavanje oka je postepeno zanemarivano.«

Mi kažemo da našim očima smeta postupak zasnovan na montaži pojedinačnih filmskih sličica u Markopulosovom (Markopoulos) filmu *Dvapat čovek* (*Twice a Man*).

Ljudi su mi govoril kako su posle gledanja filma Roberta Brira (Robert Breer) *Bljeskovi (Blazes)* ili posle filmova Stena Brekidža dobijali glavobolju. Što je sasvim moguće. Drugi među nama, koji su te filmove gledali češće, imaju osećaj da su pokreti u njima suviše spori — mi bismo mogli da primimo mnogo više. Naše oko se proširilo, reagovanja našeg oka postala su brža. Naučili smo da malo bolje vidimo.

A naše oči su ispak tako ograničene! Izvesni ljudi još vide vilenjake i vile. U jednom skorašnjem broju *The New-York Timesa* video sam belešku o nekoj ženi iz Londona koja prstima čita boje. Brajon Gajsin piše: »Šta je umetnost? Šta je boja? Šta je viđenje? Ta stara pitanja iziskuju nove odgovore kada čovek pri svetlosti Mašine za snove (treptalice) zatvorenih očiju vidi vaskoliku drevnu i savremenu apstraktnu umetnost«.

Sten Brekidž piše (u *Metaforama o viđenju — Metaphors on Vision*): »Zamislite oko kojim ne upravljaju čovekom sazdana zakoni perspektive, oko neopterećeno predrasudama logike kompozicije, oko koje ne reaguje na ime svake pojave, već mora da spozna svaki novi predmet koji u životu susretne kroz jednu pustolovinu percepcije. Koliko boja ima u polju trave za odojče što puzi nesvesno Zelenoga? Koliko dugâ svetlost može da stvori za neobučeno oko?«

Ien Somervil (Ian Sommerville) piše u časopisu *Olympia*: »Napravio sam jednostavnu treptalicu — kartonski valjak sa prerezima koji se okreće na gramofonu brzinom od sedamdeset osam obrtaja u minutu, a u kojem se nalazi sijalica. Zatvorenih očiju gledate u nju, a treptaji igraju po vašim očnim kopcima. Vizije počinju kaleidoskopom boja na površini ispred očiju i postepeno postaju složenije i lepše, razbijaju se kao more o obalu, dok cele šare boja ne počnu da navaljuju da uđu. Nakon izvesnog vremena vizije su se trajno smestile iza mojih očiju i ja sam se nalazio usred celog prizora, dok su oko mene nastajale beskonačne šare. Neko vreme sam imao skoro nepodnošljiv utisak prostornog kretanja, no isplatilo se proći kroz to, jer otkrih da sam, po njegovom prestanku, visoko iznad Zemlje, u sveopštem sjaju lepote. Kasnije sam ustanovio da se moja percepcija sveta oko mene vrlo primetno proširila. Sve predstave o izmoždenosti ili umoru iščezle su...«

Sve ove nepovezane misli tiču se novog filmskog jezika u nastajanju, jednog novog načina sagledavanja sveta. Luj

Markorel, jedan od urednika *Cahiers du cinéma*, napisao mi je pre nedelju dana, govoreći o novom američkom filmu: »Odjednom više ne mogu da gledam običan film, čak ni kada ga potpisuje Godar (Godard)«. Da. Ali najčešće su čak i kritičari slepi. Mi imamo izvestan broj darovitih mladih ljudi i žena koji stvaraju novi film, otvaraju nove vizije, ali su nam potrebni kritičari i publika kadri da te vizije vide. Potrebna nam je publika voljna da obučava, da širi svoje oči. Novom filmu su potrebne nove oči koje će ga sagledati. U tome je cela stvar.



U filmu se zbivaju veoma čudne stvari. A najčudnije je da u tome nema ničeg zaista čudnog.

Najpre je bila statična slika voza koji ulazi u stanicu (ako počnemo odatle). Onda snimljene drame. Onda priče i *slapstick* fantazije. Onda su pesnici ukinuli zaplete, i scenarije, i priče. Pesnici šezdesetih godina ukinuli su i samu realističku sliku. Kamera sada kupi naziraje, fragmente predmeta i ljudi, pa stvara brze impresije i predmeta i radnji, na način »akcionih slikara«. Na ekranu se stvara nova spiritualizovana stvarnost pokreta i svetlosti, kao u delima Brekidža i Džerija Džofena (Jerry Joffen). U filmu *Pas-zvezda-čovjek* (*Dog Star Man*) Brekidž napušta i dosadašnju upotrebu pojedinačne filmske sličice. Postavlja komadiće filma u boji posred crno-bele sličice; njegovi kvadrati postaju mozaici. Gregori Markopulos uvodi montažu pojedinačnih sličica. Komercijalna televizija uvodi subliminalne pojedinačne sličice koje se ponavljaju. Stvarnost magnovenih naziranja koju vidimo kroz okna automobila i mlaznih aviona postala je naš svakodnevni vizuelni doživljaj. Naše oči trpe fizičke promene. Gajsin stvara vizionarske slike svojom mašinom za snove.

Čuli ste za razaranje ekrana, za eksperimente koje možete da vidite čak i na Svetskoj izložbi u Njujorku: upotrebu više ekrana i više slika. Za vreme večeri *Fantastični vrtovi* (*Fantastic Gardens*) u Džadsonovoj crkvi videli ste višestruku projekciju, projektore držane u rukama, više ekrana i spoj žive i snimljene radnje. Oni koji su bili izuzetno srećni čak su nazreli nešto od dela Herija Smita (Harry Smith), najvećeg čarobnjaka animiranog filma po-

sle Melijesa — njegove višestruke slike, dijapozitive i projektore, njegov magijski, kabalistički prostorni film.

Sama filmska traka je dosegla svoje granice (pri tom ne govorim o slikama na magnetskoj traci). Brekidž je napravio *Svetlost noćnih leptirica* (*Mothlight*) bez kamere. Naprosto je zalepio krilca leptirica i cvetove na prozirnu filmsku traku i propustio je kroz kopirku. Storm de Hirš (Storm de Hirsch) otarasila se čak i same filmske trake: svoj film *Gatanja* (*Divinations*), ili bar njegove dve trećine, napravila je na magnetskoj šesnaestmilimetarskoj traci, bušeći rupe, urezujući i slikajući po njoj, obrađujući je mašinskim instrumentima koje je iznela iz hirurške operacione dvorane.

Neomi Levin (Naomi Levine) naslikala je i izgrebala i stavila toliko stvari na traku svog filma da ovaj ne može da se kopira, mada kroz projektor prolazi. To će ostati jedini primerak, neće se praviti kopije. Isto važi i za film Barbare Rubin *Božić na Zemlji* (*Christmas on Earth*) — i on će ostati u originalu. To je isto kao u slikarstvu: nikakva reprodukcija ne može da vaspostavi original. Filmske stvaraoce više ne zanima da prave mnogo kopija. Oni osećaju da je jedino originalna traka istinski film i da nikakva kopija neće biti ravna originalu. Markopulos, Ken Džekobs (Ken Jacobs), Džek Smit (Jack Smith) čak i ne montiraju služeći se radnom kopijom: oni rade neposredno na originalima (a nisu u pitanju samo pare).

Ako pođemo još dalje:

Nem Džun Pajk (Nam June Paik), Peter Kubelka i Džordž Mejsijunas (George Maciunas) napravili su filmove u kojima su ukinuli i samu sliku, u kojima svetlost postaje slika. Kubelkini filmovi sačinjeni od bele svetlosti pružili su mi najsnažnije vizuelne doživljaje.

Idimo još dalje: do mene su doprle vesti da su se Gajsin i Bolč (Balch) i Barbara Pikolo (Barbara Piccolo) u Londonu, ili Amsterdamu, ili drugde — nije važno gde — otarasili filmske trake, projektora i kamera — oni rade sa dimovima i parama. Dali radi na kontaktnim sočivima koja će dok spavamo bacati slike u bojama na naše mrežnjače.

Od tačke na kojoj smo sada samo je korak do apsolutnog filma, filma našeg duha. Šta je zapravo film ako ne slike, snovi i vizije? Činimo još jedan korak i odričemo se svih mogućih filmova; i sami postajemo film: sedimo na persijskom ili kineskom tepihu, pušeći ovu ili onu

hranu za snove, i posmatramo dim, i posmatramo slike, i snove, i maštarije, koji se zbivaju baš u duhu našeg oka: mi smo pravi filmski stvaraoci, svaki od nas; prolazimo kroz prostor, i vreme, i sećanje — to je onaj vrhunski narodski bioskop kakav je bio hiljadama i hiljadama godina.

Sve je ovo stvarnost! Nema granica čovekovim snovima, maštarijama, željama, vizijama. To nema nikakve veze sa tehničkim novotarijama: u vezi je sa bezgraničnim duhom čovekovim koji se nikad ne može zatvoriti u propisane ekrane, okvire ili slike: on iskače iz svake stvari svakog nametnutog sna i traži sopstvene misterije i sopstvene snove.

(1964)

Žan-Luj Komoli

NA STRANPUTICI NEPOSREDNOG FILMA

I

Jedna određena težnja jasno se ocrtava u savremenom filmu: u delima »fikcije« sve očiglednije se pribegava tehnikama, načinima rada neposrednog filma.

[...]

Na estetskom planu sve to izgleda kao da se u određenoj struji savremenog filma (eksperimentalnoj), oblasti »dokumentarnog« i »izmišljenog«, koje su se po običaju razdvajale, čak i suprotstavljale jedna drugoj, sve više prožimaju, mešaju se na hiljadu načina, uvedene u jedan sistem uzajamnih dejstava — što izaziva veliki niz promena — kao što su reportaža i fikcija, koje se naizmenično ili zajedno javljaju u istom filmu, utiču jedna na drugu, uzajamno se menjaju i na kraju možda ističu jedna drugu.

To nalaže da se neposredni film ponovo definiše: ako može da obuhvati izmišljeno, kao i da se u njega uklopi, ako isto tako može da bude sredstvo pripovedanja i posledica, neposredni film stalno prelazi okvire što mu ih je prvobitno nametnula skućena reportaža (na toj novoj definiciji, kao i na analizi delovanja i uticaja neposrednog filma, zadržaću se u prvom delu ovog članka; drugi će određenije razmotriti različite stupnjeve i načine uvođenja neposrednog u dela »fikcije« savremenog filma).

Zna se gde neposredni film počinje, ali se ne zna gde se završava.

On se, u stvari, javlja u najjednostavnijem reportažnom filmu (žurnal), u najmanjem filmsko-zvučnom dokumentu — to je, uostalom, i stupanj njegove najšire upotrebe: televizija, sociolozi i etnolozi, vaspitači i detektivi.

Ali činjenica da se neposredno u »čistom stanju« sreće u bilo kojem snimljenom intervjuu ili anketi, u bilo kojem delu reportaže ili filmskog žurnala, ne treba da nas navede na to da ih smatramo njegovim uzorima, da mislimo da su to idealna mesta i izrazi njegove apsolutne estetike: reportaža ima vrednost najmanje moguće definicije neposrednog; uprkos svom izvanrednom obliku, svojoj savršenoj slikovitosti, svom značaju pramere, ona je njegov nulti stepen, najstariji koren.

Neposredno se u sirovom stanju nalazi u svakom odlomku reportaže, kao što film u sirovom stanju postoji u svakom nizu slika.

Na tom nultom stepenu mislim da se nalazi većina reportaža za koje se kaže da su »objektivne«, verne stvarnosti, u kojima nema posredovanja (sve osim nekih o kojima će biti reči pod tačkom 7): to su veoma dobre (ili manje dobre) reportaže, u njima je više ili manje prisutno ono što Luj Markorel naziva »čarolija neposrednog«, ali ipak mi se čini da one ne mogu da ispune ulogu *obrasca* neposrednog filma, obrasca prema kome bi se ispitivali i sa kojim bi se upoređivali drugi filmovi.

I to ne zbog nepoštenog odnosa ili »nepoštovanja snimljene materije«, već više zbog nedostatka smelosti, zbog suviše velikog poštovanja. U neku ruku, to je nedovoljno korišćenje mogućnosti i paradoksa neposrednog filma; zanemarivanje načela remećenja koje je u osnovi neposrednog, njegova suština.

Suštinska laž neposrednog filma leži u tome što se njime tobož stvarno prepisuje životna istina, što u njemu čovek postaje svedok, a film samo mehaničko beleženje činjenica i stvari. A naravno, već samo snimanje predstavlja stvaralačko posredovanje koje menja i preobražava pribeleženu građu. Posredovanjem kamere počinje *manipulacija*; i svaka radnja — čak i ako se ograniči na svoj povod tehničke prirode: stavljanje kamere u pokret, zaustavljanje, menjanje ugla i objektivna, izbor snimljenog materijala, montaža — predstavlja, hteli mi to ili ne, manipulisanje dokumentom. Uzalud se želi da se taj dokument poštuje; on mora da se *preradi*. On ne prethodi reportaži, on je njen proizvod.

Pretvarati se da se veruje da postoji protivrečnost između neposrednog filma i estetske manipulacije znači biti licemeran, a koristiti metod neposrednog filma *kao da* neizbežna posredovanja i stvaralačke manipulacije (u pogledu smisla, posledice, strukture) ne postoje, kao da su vezane samo za praksu, a ne i za estetiku, znači tražiti od

njega minimum, odbaciti sve njegove mogućnosti, cenzurisati, u ime iluzije o pristojnosti, nemešanju, poniznosti, prirodnu stvaralačku funkciju, *produktivnost* neposrednog filma.

Posledica tog stvaralačkog načela neposrednog filma, kao i mehanička posledica manipulacija kojima se snimljeni dokument doraduje: određeni koeficijent »nestvarnog«, neka vrsta nadstvarnog oreola javlja se u snimljenim događajima i činjenicama. Svaki dokument, svako sirovo beleženje događaja, u trenutku kada postanu film, kada se postave u filmsku perspektivu, stižu filmsku stvarnost koja se nadovezuje na njihovu sopstvenu prvobitnu stvarnost ili se od nje odvaja (od te njihove »životne« vrednosti), razarajući je ili je nadgrađujući, ali je u oba slučaja neznatno »izopačuje«, odvlačeći je prema fikciji.

Čitava jedna igra promena, preokreta, obrta, zapoveda se u neposrednom filmu između onoga što može da se nazove dejstvo stvarnosti (utisak doživljenog, istinskog i tako dalje) i dejstva fikcije (što se, na primer, uočava i u uobičajenoj izreci: »Suviše lepo da bi bilo istinito«, i tako dalje).

A ako hoćemo da idemo do kraja paradoksa o neposrednom filmu, možemo da kažemo da on počinje da se ispoljava kao takav tek u trenutku kada se u reportaži pojavi pukotina kroz koju grune fikcija, čime se takođe dokazuje — ili priznaje — i suštinska laž koja je bitna za reportažu: to da i u samom neposredovanju caruje manipulacija.

Postoji izvestan stupanj u svakom reportažnom filmu koji zavisi od prirode i stepena manipulacije što ga određuju i stvaraju, tako da ukoliko ima više manipulacija utoliko je snažnija moć fikcije, utoliko se više ispoljava odstupanje (kritičko, estetsko) koje određuje čitljivost (i prirodu) zabeleženog događaja.

Tako nastaje prelaz iz svedočanstva u komentar, iz komentara u razmišljanje: od slike-zvuka do ideje. Ali značajna posledica tog samoizopačavanja neposrednog filma je ta što se na prelazu od dokumenta na stupanj fikcije stvara utisak suprotstavljanja, tako da, dok se približava fikciji i samim tim se malo kvvari, dokument na drugom planu odmah ponovo stiže svoju prvobitnu vrednost, opire se tom bekstvu stvarnosti obnavljanjem smisla, obnovom celovitosti, što mu, prema toj dijalektici, najzad donosi možda još veću moć ubedljivosti, snaži njegovu »istinu« po sle — i zbog — skretanja u »fiktivno«.

U obrnutom smislu, u slučaju najvećeg mogućeg odsustva manipulacije (kada se posredovanje svodi samo na snimanje) pad u fikciju može da bude potpun i neopoziv.

Povratak u fabrike Vonder (La rentrée des usines Wonder) sastoji se samo iz jednog kadra od sto dvadeset metara trake, koliko staje u kazetu. Nema ni montaže ni neke druge manipulacije: samo sasvim sirov događaj. Na dan vraćanja radnika na rad u fabrike Vonder, gazda, odgovorni sindikalac i drugovi teraju jednu radnicu da uđe i da radi, da se odrekne ciljeva štrajka: ona se opire, plače. Razuveravaju je, hrabre, ne, štrajk nije bio uzaludan, vraćanje na rad je pobjeda radnika i tako dalje. U jednom kadru, »kao nekim čudom«, jasno se i simbolično ocrtava čitava situacija odnosa radnik — gazda — sindikat u maju i junu. Svaka ličnost do te mere igra sopstvenu ulogu, izgovara reči koje su ključne fraze štrajka, tako da sve to izaziva neodoljivu nelagodnost. Zna se, ne može pouzdanije biti, da ništa nije »namešteno«, međutim, sve je do te mere primer, »instinitije od istinitog«, da može da se dovede u vezu samo sa najbrehtovskim *scenarijem*, sa dokumentom koji se doživljava kao proizvod najukroćenije fikcije.

Isti je slučaj sa *Devicom iz Pesaka (La rasière du Pessac)*: i tu postoje najsigurniji dokazi superobjektivnosti, potpunog neposredovanja: tri kamere snimaju izbor device, montaža je podređena redosledu beseda i postupaka. I to suviše snažno delovanje stvarnosti postepeno se preobražava u utisak sna: uzornost likova, jezika, ponašanja približavaju se uzornosti junaka bajki, mitova ili parabola. Fikcija odnosi pobjedu nad stvarnošću ili, bolje, pozajmljuje joj svoju pravu dimenziju, koja se sastoji u stvaranju uzora, u stalnom podsticanju morala bajki: tako se obično prelazi iz pojedinačnog u opšte.

Uloga manipulacije u neposrednom filmu sastoji se, dakle, u tome da se pazi na takva skliznuća i preobraćanja, odnosno u tome da se izazavu, odmeravajući pri tom njihov domet, i posledice.

Odsustvo manipulacije (uvek veoma relativno) izaziva neočekivane i neuhvatljive posledice, koje isto tako (mada retko) mogu da budu čudesne: *Vonder*, *Pesak*, a češće ništavne: običnost reportaže, pustinjska površnost, carevanje beznačajnog i bezobličnog.

Dokaz (zasnovan na apsurdu) o tome da neposredni film u kojem nema manipulacije ostaje na nultom stepenu pruža Vorholov »film« o Empajer stejt bildingu: čitav jedan dan kamera se nalazi preko puta zgrade i snima sve što

ima pred sobom, a jedino posredovanje se sastoji u stavljanju kazete u aparat. Mehanički, potpuno bezazleno, događaj se beleži i oživljava onakav kakav jeste. Rezultat je sasvim beznačajan, film sasvim neformalan, u kome postoji potpuna zbrka između dimenzije dokumentarnog i dimenzije fiktivnog, celina koja, izvan »doživljenog« i izvan »fiktivnog«, vodi u čisto oniričko.

Još jedan paradoks, ali ne najmanji: prelaženje granice koja odvaja ono što se prima kao »doživljeno«, »stvarno«, »sirovi događaj«, od onoga što se doživljava kao fikcija, basna, parabola, taj prelaz kojim se remete perspektive i vrednosti, češće i lakše se javljaju u neposrednom filmu nego u filmovima sa situacijama koje na prvi pogled deluju kao fikcija.

Kao da je fikcija najpogodnija, najbliža kada se sa njom u filmu ne računa, kada nije predviđena programom, kada film u neku ruku kroz nju izbije, naglo i kao slučajno u izvesnim »čistim« reportažama (*Devica, Vonder*), ili je luči, stvara, tako da stvara i samog sebe (slučaj filмова neposrednog izraza u kojima se vešto manipulira: Pero — Perault, Ruš — Rouch).

Tako dolazimo do definicije neposrednog filma, do toga da postoji proporcionalan odnos između manipulacije dokumentom (snimljenim događajem) i njegovog značenja (pročitavanja): ono postaje bogatije, povezanije i uverljivije ukoliko se utisak stvarnosti koji dokument izaziva omete, pokvari manipulacijom: ako se približi uzornosti fikcije ili opštosti bajke. To su svakako očigledne stvari, ali su ih čak i savremeni »teoretičari« neposrednog filma zaboravili, tako da već dugo leže zatrpane u dubinama filmske istorije.

[...]

II

*Šta označava sve veće obraćanje savremenih stvaralaca neposrednom filmu? Kako i zašto neposredni film ne samo da se pojavljuje u izvesnim filmovima »fikcije«, već toj fikciji služi, postaje njeno oruđe, možda čak i najuspešnije? U prvom delu ove studije pošli smo od običnog utvrđivanja činjenica: neka ključna dela savremenog filma, od *Lude ljubavi (L'amour fou)* do *Partnera (Partner)*, od *Kolekcionarke (La Collectionneuse)* do *Lica (Faces)*, na različite načine pozajmljuju (i više nego pozajmljuju: koriste u proizvodnji) tehnike i metode neposrednog filma*

i takvim pribegavanjem neposrednom različito istražuju uslove i mogućnosti jednog »prevazilaženja« (ili menjanja, ispitivanja, većeg ili manjeg kvarenja) sistema prikazivanja koji tradicionalno određuje celokupan film fikcije.

Iz takve konstatacije proizišao je izvestan broj pitanja: 1. u vezi sa definicijom neposrednog filma i razlikom (ili razlikama) između neposrednog i ne-neposrednog; 2. u vezi sa otkrovičeljskom ulogom koju bi neposredni film odigrao u odnosu na protivrečnosti i ograničenja posrednog filma (teorijska uloga neposrednog); 3. u vezi sa uslovima pojavljivanja, stvaranja, razvijanja, primene neposrednog u istoriji i razvitku filma (politička uloga neposrednog).

Uzged smo napomenuli da je neposredni film uvek film manipulacije i da je u izvesnim graničnim slučajevima (*Fabrika Vonder, Devica iz Pesaka*) slučajno ili namerno ukidanje ili svođenje manipulacije izazvalo neslućene posledice, suprotne dokumentarističkom načelu tih filmova: neodoljivo približavanje dokumenta — kad nije pod nadzorom manipulacije — fiktivnom, preobraćanje »doživljenog« u »izmišljeno«, tako da izgleda da u neposrednom filmu nije reč o tome da samo jednostavno snimanje »stvarnih« događaja automatski stvara utisak »realizma«, već, naprotiv, svi estetski poduhvati (koji su, više ili manje, neostvarljivi zato što se izvode na filmskoj materiji), čitava igra manipulisanja, stvaraju utisak »čistog dokumenta« — kao posledicu, pa prema tome i snagu veštine.

Već ova opaska ukazuje na to kako bi bilo proizvoljno da se između neposrednog i posrednog povuče oštra granica. Ono što se na planu pojmova lako suprotstavlja jedno drugome, što se razdvaja i otkriva u obliku različitosti koje mogu da se porede, u delima ne mora sasvim da se stopi, već može da sačuva podjednake vrednosti, da remeti jedno drugo, da se uzajamno menja u procesu reciprociteta koji relativizuje i u neku ruku izopačava izraze dvojstva. »Fiktivno« i »dokumentarno« nisu uvek antinomi izrazi, a ni sasvim otporni jedno prema drugome. Čak, u onoj meri u kojoj je uvek slučaj u filmu, bio on neposredan ili ne, sve što se prikazuje jeste fikcija fikcije ili fikcija dokumenta. »Delo je tkanje fikcije: ono, istini za volju, ne sadrži ništa istinito. Međutim, ukoliko nije čista iluzija, već *proverena* laž, ono traži da se shvati kao verodostojno: delo nije bilo koja iluzija, već jedna određena iluzija« (*Mašre — Macherey*). U filmu, *takođe*, fikcija je »istinita« koliko i dokument; obrnuto, dokument je u

isto vreme onoliko »istinit« i onoliko »lažan« koliko je to i fikcija: u stvari, podjednako vrede; u stvari, vrede onoliko koliko se želi njihovom upotrebom, kako ih stvori »određena iluzija«, film.

Stoga je potrebno da se naglasi da, ako u jednom filmu pravimo razliku između fikcije i dokumenta, sa jedne strane ne treba da gubimo iz vida da i jedno i drugo odgovaraju za istu filmsku »stvarnost« (ili »nestvarnost«), a sa druge ne treba da ispitujemo istinitost ili lažnost njihove prirode (pošto je ta priroda, u slučaju dokumenta kao i u slučaju fikcije, filmska), već posledicu koju izazivaju, utisak koji stvaraju, i to ne nezavisno jedno od drugog (u apsolutnom smislu koji bi pripadao logici, a ne delu), nego upravo u međusobnom odnosu, u povezanosti, u uzajamnim vrednostima protivrečnosti i promene.

Treba proučavati delovanje dokumenta na fikciju i fikcije na dokument ili, bolje, kako se prizivaju, stvaraju jedno drugo, kako suzbijaju i upućuju jedno drugome dvostrukom, lažnom i istinskom dimenziju filma.

To znači da ukoliko se dublje upuštamo u analizu uzajamnog delovanja neposrednog i ne-neposrednog, sam pojam osobenosti neposrednog filma gubi se iz vida. I to iščezavanje sa teorijskog vidika dobro odgovara onome što se dešava u savremenoj filmskoj praksi: različite tehnike neposrednog filma (od materijalnih sredstava do načina snimanja, preko korišćenja neglumaca i činjenice da film sam proizvodi događaje koji treba da se snime), što predstavljaju svu njegovu »osobnost«, podjednako služe snimanju fikcije i dokumenata. Značajna uloga, teorijska i politička odgovornost koju smo pripisali neposrednom filmu u prvom delu ove studije, mogu potpuno da se ispolje samo u službi filma u celini, u ovladavanju nad posrednim i u sukobljavanju sa njim, ne samo u odnosu prema njemu, već u okviru njega, kao jedna od njegovih tehnika koja bi prevagnula nad ostalim, oprobanim, ne samo zbog nekog sopstvenog svojstva, ne zbog neke osobene prirodne prednosti, već samo zbog svojih operativnih i proizvodnih mogućnosti (uključujući i sve mane). Čitava osobenost neposrednog filma leži u njegovim tehnikama (sredstva, metodi, oruđa): on se i sam ispoljava kao tehnika.

[...]

Dalje: neposredni film ne samo da nije određeno stanje filma koje bi moglo da se shvati kao njegov apsolutni, idealni oblik, već ne može da se definiše ni kao »izvesno

stanje« filma, utoliko što ono što karakteriše neposredni film nije samo potčinjavanje filma stvarima, traganje za najvećom mogućom providnošću u pogledu sveta, nego, naprotiv, uzajamno menjanje fima i sveta, krajnje manipulisanje elementima filma-sveta. Neposredni film nije, dakle, područje u kojem se učvršćuju značenja i oblici: on je pre područje njihove najveće nestalnosti, njihovog neprekidnog istraživanja, sa svim lutanjima, preokretima, iznenađenjima, paradoksima koje to istraživanje izaziva. *Neposredni film je oblast stvaranja filma*: u stvaranju svakog filma (i svake filmske fikcije) postoji trenutak koji otkriva neposredno. Od značaja koji se pridaje tom trenutku ili od njegovog odbacivanja (trenutak *filmske* istine) zavisi prevazilaženje ili neprevazilaženje sistema prikazivanja.

[...]

Ako je fikcija fikcija prikazivanja, ako je snimljena kao nešto neposredno, ako prizor postaje dokumenat, posledice inverzije i suprotnosti, koje smo već sreli u nekim delima neposrednog filma, ni ovde ne mogu da izostanu. Obeležen kao takav, otkriven u svojoj neprirodnosti, spektakl u fikciji počinje da igra ulogu potiskivača, doprinoseći da ta fikcija deluje »istinitije« od njega, dok on sam dobija dozu autentičnosti, utoliko veću ukoliko se ubuduće predstavlja kao istinski spektakl. Sto je spektakl određene oznake kao spektakl (istinitost, »stvarnost« jednog spektakla je njegova neprirodnost), ostatak filma deluje verodostojnije. Zahvaljujući tom razvoju suprotnosti, muzičke komedije su u stanju da uzbude maštu, da ostanu verovatne usred svih ludorija; taj isti proces primenjen je u filmu *Zlatne kočije* (*La Carozza d'oro*) i u njemu deluje: »život« i »pozorište« tu uzajamno izmenjuju vrednosti, sve je prikazivanje, spektakl se naizmenično razotkriva i pobeđuje.

Krajnji ishod te dijalektike prikazivanja (prikazivanja prikazivanja, izmišljenog spektakla i fikcije spektakla) nalazi se u Rivetovoj (Rivette) *Ludoj ljubavi*. Ishod u tom smislu što su prikazani spektakl, kao i fikcija spektakla, *odista* snimljeni kao reportaža metodom neposrednog filma. Zna se da je sve »probe« *Andromahe* na sceni snimila jedna dokumentaristička ekipa (pod vođstvom Labarta — Labarthe: prilika — za Riveta kao i za mene — da se oda poštovanje onome ko je, bez sumnje, u svojim emisijama *Filmski stvaraoci*, najviše primenjivao uzajamno razaranje dokumenta i fikcije, tako što su odlomci iz filmova fikcije

dobijali značenje »dokumenta«, a intervjui stvaralaca značenje priča i fikcija podložnih svim vrstama fantaziranja: Ford, Fuller — Fuller, Šternberg — Sternbeg, Kesevetis — Cassavetes), koju je sa svoje strane snimila kamera od tri-deset pet milimetara, zadužena za fikciju filma.

Tako dolazi do veoma tananog obrta: pošto je snimljen neposredno, istovremeno prikazan kao »stvarni« prizor i sirovi dokumenat (naročito zahvaljujući zrnu na slici snimljenoj šesnaestmilimetarskom kamerom), spektakl nazmenično prima i odbacuje »posledicu stvarnosti«, samome sebi pribavlja, postupno, onaj koeficijent istinitosti o kome smo maločas govorili. Dejstvo kontrasta stvara se ne samo između prizora u fikciji i same fikcije, već pre svega u okviru prikazivanja prizora: sa jedne strane, prikazujući se, snimajući se, on se određuje kao spektakl i, dakle (kao u muzičkim komedijama), varljivi poredak, »nestvarnost«; sa druge strane i istovremeno, budući da je snimljen reporterski, stiče neposrednu, sirovu »stvarnost«, koja uništava taj varljivi karakter autentičnosti spektakla. Istinitost prizora kao nečeg veštačkog zamenjuje se istinitošću prizora kao događaja.

U krajnjem slučaju, dejstvo kontrasta stvara se, dakle, u suprotnom smislu: scene nespektakla (svakodnevni život, stan, spajanje jednog para, scene usamljenosti) obeležene su izvesnom neprirodnosću u poređenju sa snažnim koeficijentom stvarnosti scena iz pozorišta. Tu se fikcija određuje kao fikcija, »život« kao fiktivan; pozorište lišeno svake neprirodnosti koja prelazi u »život«; svi fantazmi iz prikazivanja komada prelaze u prikazivanje »života«.

Vraćajući se problemu slike kao »dvojnika« sveta, citiraćemo još jednom Mašrea: »Slika koja u potpunosti odgovara uzoru stapa se sa njim i gubi svoje značenje slike: ostaje slika samo zbog rastojanja koje je odvaja od onoga što podražava.«

Moglo je (Marselen Plene — Marcelin Pleynet), posle zaključka o dvojničkoj prirodi filmske slike, da se filmu »dvojniku sveta« zameri da je njegov prirodni ideološki saučesnik. Zato što samo reprodukuje stvarnost, film bi mogao da se ujedini sa njenom ideologijom, ili bar da je primi.

Sa jedne strane treba primetiti da filmska slika kao takva mehanički reprodukuje samo jedan deo sveta: tačnije, onaj koji *odredi* kamera. Taj proces izbora ne izaživa nikakvo menjanje odabranog dela »sveta«; ali može da se kaže da taj deo stvarnosti, od trenutka kada ga ka-

mera odredi za snimanje, nije više jednak samome sebi, već postaje on *plus* kamera. To je ono »pomeranje« koje doprinosi da slika nije potpuno ista kao model. Ali ono ne onemogućava da slika, ako nije potpuno prilagođena modelu, ostane tom modelu »verna«, da ga predstavlja ne preobražavajući ga, da mu ostane potčinejna.

Sa druge strane, film je samo retko niz filmskih slika: on je proizvod izvesnog *rada* koji se izvodi na slikama kao na osnovnom materijalu, ali isto tako i na značenjima, ritmovima, figurama i tako dalje.

Tako se, dakle, na stupnju različitih oblika prikazivanja stvara ili ne stvara udvajanje »sveta«, ponavljanje njegove ideologije ili, naprotiv, njegov »preobražaj« zajedno sa stvaranjem novog smisla. Ono što »sistem prikazivanja«, udvajajući u svojim lančanim reprodukcijama fenomen mehaničkog udvostručavanja »stvarnosti« (udvajajući ga pre svega na stupnju scenarija koji postaje uzor filma, mada je gotovo u svim slučajevima izraz ne jednog »autora«, već ideologije, u onom smislu u kome ne predstavlja dovršeno delo, ni film, ni roman, kao i zato što niko u njemu ne može da govori, izuzev »života«), izgleda da nije u stanju da učini, može da ostvari neposredni film, fikcioni ili dokumentarni: da svrgne svet kao uzor filma, lišavajući film svakog »uzora«.

U neposrednom filmu, a to važi i za dokumentarce (Likok — Leacock, Estaš — Eustache i tako dalje), kao i za filmove fikcije (Pero, Ruš, Kesevetis, Baldi), snimanje filma nikada nije trenutak ponavljanja, ponovnog stvaranja »stvarnosti«, niti trenutak odabiranja u okviru jedne predfilmske stvarnosti (kao što je, u filmu prikazivanja, rad na scenariju), već pre momenat (*nagomilavanja*: često bez utvrđenog »programa« utroši se veoma velika količina trake čija namena nije ni određena ni svesna. Reč je o slikama »stvarnosti«, o snimljenim događajima, ali to su u neku ruku lebdeće slike, izdvojene, lišene svakog određenog značenja, podobne za svaku upotrebu. Tek u montaži — istinskom »snimanju« filma, stvarnom trenutku njegovog nastanka (i zato ja ne verujem u čuveni »dodir« sa »stvarnošću« koji Markorel smatra probnim kamenom neposrednog filma), vrši se ne samo izbor, sređivanje, poređenje kadrova, već, pre svega, stvaranje smisla.

U neposrednom filmu, ako hoćete, snimljeni događaj ne postoji pre dela, pre snimanja, već ga ono samo stvara. Ne može, dakle, da se govori o nekoj »stvarnosti« stranoj filmu, stvarnosti čiju bi on sliku doneo, već samo o snim-

ljenom materijalu koji je celokupna stvarnost što joj se film obraća. Montaža polazi od tog snimljenog materijala kao što scenario i snimanje klasičnog filma polaze od »stvarnosti«. Iz manipulacije tim materijalom nastaju i film i »stvarnost« o kojoj on govori. Odbacujući svaki apriori oblik ili značenje, svaku unapred donetu odluku, ne hotеći da stvari prikaže »onakvim kakve jesu« (onako kako želi da ih vidi filmski scenario ili scenario života: ideologija), već da ih preoblikuje, da u njih unese različita značenja i odnose, prevodeći ih sa bezličnog, nefilmskog stupnja na stupanj filmske forme, neposredni film, u najboljim slučajevima, nije uzor, već filmska praksa.

(1968)

Deo čtvrti

MODERNA VREMENA

Andre Bazen

ONTOLOGIJA FOTOGRAFSKE SLIKE¹

Jedna psihoanaliza plastičnih umetnosti mogla bi da smatra balsamovanje kao bitnu činjenicu svoje geneze. Na prapočetku slikarstva i vajarstva našla bi »kompleks« mumije. Egipatska religija, sva usmerena protiv smrti, vezivala je nadživljavanje neposredno za materijalno trajanje tela. Time je zadovoljavala osnovnu potrebu ljudske psihologije: boriti se protiv vremena. Smrt je samo pobeda vremena. Veštački ovekovečiti privid putenog bića znači otrgnuti ga iz reke trajanja i ukrotiti ga uz život. Bilo je prirodno da se spasu ti prividi u samoj stvarnosti mrtvih, u mesu i kostima. Prvi egipatski kip je ljudska mumija uštavljena i okamenjena šalitrom. Ali piramide i lavirinti hodnika nisu bili dovoljno obezbeđenje od eventualnog skrnavljenja groba; trebalo je da se i na drugi način obezbedi od slučaja, da se uvećaju mogućnosti očuvanja. Stoga su kraj sarkofaga postavljali, pored pšenice namenjene ishrani mrtvacu, male kipove od pečene zemlje, kao neke rezervne mumije koje bi mogle da zamene telo ukoliko ono bude uništeno. Tako se u religioznom poreklu vajarstva otkriva njegova prvobitna namena: spasti biće putem privida. A verovatno da za drugi vid iste namere, shvaćene u aktivnom značenju, možemo da smatramo i glinenog medveda izbodenog strelama u preistorijskoj pećini, magijsku zamenu žive zveri, vraćanje za dobar lov.

Zna se da je paralelni razvoj umetnosti i civilizacije oslobodio likovne umetnosti tih magijskih namena (Luj XIV se neće balsamovati posle smrti; on će se zadovoljiti

¹ Studija objavljena u *Problèmes de la peinture*, 1945.

da mu Lebrén napravi portret). Ali ovaj razvoj je samo mogao da sublimese, u skladu sa logičnom mišlju, tu neodoljivu potrebu odbrane od vremena. Više se ne veruje u ontološko poistovećivanje modela i portreta, ali se prihvata da nas portret podseti na model i tako ga spase od duhovne smrti. Pravljenje slike se čak oslobodilo svake utilitarnosti usmerene na čoveka. Nije više reč o nadživljavanju čovekovom, već obično o stvaranju idealnog sveta po slici i prilici stvarnoga, pa taj svet ima svoju nezavisnu vremensku sudbinu. »Kakva je taština slikarstvo« ako ne otkrijemo iza svog apsurdnog divljenja primitivnu potrebu da nadvladamo vreme večnošću oblika! Ako istorija likovnih umetnosti nije samo istorija estetike, već pre svega istorija psihologije, onda je to prvenstveno istorija sličnosti — ili, ako hoćete, realizma.

Fotografija i film u okviru tih socioloških perspektiva objasnili bi sasvim prirodno veliku duhovnu i tehničku krizu modernog slikarstva koja se javila polovinom prošlog veka.

U svom članku u časopisu *Verve* Andre Malro je pisao da je »film samo najrazvijeniji oblik likovnog realizma čije se osnovno načelo pojavilo sa renesansom, a dostiglo svoj najviši izraz u baroknom slikarstvu«.

Istina je da je slikarstvo uopšte ostvarilo različite vidove ravnoteže između simbolike i realizma oblika, ali u petnaestom veku zapadnjački slikar je počeo da napušta glavnu i jedinu težnju ka duhovnoj stvarnosti izraženoj sopstvenim sredstvima da bi izražavanje kombinovao sa manje ili više potpunim podrazumevanjem spoljnog sveta. Odlučujući događaj bio je, verovatno, pronalazak prvog naučnog sistema, u neku ruku već mehaničkog: perspektive (da Vinčijeva mračna komora preteča je Nijepsove — Niepce — kamere). Ona je davala umetniku mogućnost da ostvari utisak trodimenzionalnog prostora, gde će predmeti moći da se raspoređuju kao u našem neposrednom opažanju.

Od tada su slikarstvo razdirale dve težnje: jedna čisto estetska — izražavanje duhovne stvarnosti, gde se model prevazilazi simbolizmom oblika, i druga, koja je samo psihološka želja da se spoljni svet zameni sopstvenim dvojnikom. Ta potreba za iluzijom utoliko je brže rasla ukoliko je lakše bilo zadovoljiti je i malo po malo je proždrala likovne umetnosti. Međutim, pošto je perspektiva rešila problem oblika, mada ne i problem pokreta, realizam se morao prirodno nastaviti traženjem dramskog izraza datog trenutka, to jest neke četvrte psihičke dimenzije koja

može da dočara život u izvijuganoj nepomičnosti barokne umetnosti.²

Razume se, veliki umetnici su uvek ostvarivali sintezu ove dve težnje: oni su im dali redosled, potčinjavajući stvarnost i utapajući je u umetnost. Ali ipak je neosporno da se nalazimo pred dvema bitno različitim pojavama, koje objektivna kritika mora umeti da razdvoji kako bi shvatila razvoj slikarstva. Potreba za iluzijom nije prestajala da nagrizava slikarstvo iznutra još od šesnaesatog veka. Potreba čisto mentalna, neestetska po sebi, čije bi poreklo moglo da se traži jedino u magijskom shvatanju, ali potreba stvarna, čija je privlačnost duboko poremetila ravnotežu likovnih umetnosti.

Razmirice oko realizma u umetnosti proizilaze iz tog nesporazuma, iz mešanja estetskog i psihološkog, pravog realizma, koji je u stvari potreba da se izrazi značenje sveta, istovremeno konkretno i bitno, i pseudorealizma optičke varke (ili varke duha), koji se zadovoljava iluzijom oblika³. Zato srednjovekovna umetnost, na primer, ne pati od tog sukoba; istovremeno i snažno realistička i visoko spiritualistička, ona ne zna za dramu koju su tehničke mogućnosti otkrile. Perspektiva je bila praroditeljski greh zapadnog slikarstva.

A Nijeps i Limijer su bili iskupljivači. Fotografija je, završavajući barok, oslobodila plastične umetnosti njihove zaokupljenosti sličnošću. Slikarstvo se, u stvari, uzaludno trudilo da nam dâ iluziju i ta je iluzija bila umetnosti dovoljna, dok su fotografija i film otkrića koja konačno i suštinski zadovoljavaju tu zaokupljenost realizmom. Ma kako vešt da je bio slikar, njegovo je delo nužno opterećivala neizbežna subjektivnost, u slici je uvek ostajala sumnja zbog učešća čoveka.

Stoga bitni fenomen u prelasku sa baroknog slikarstva na fotografiju nije u samom materijalnom usavršava-

² Bilo bi zanimljivo pratiti sa te tačke gledišta suparništvo u ilustriranim listovima od 1890. do 1910. godine između fotografske reportaže, tada još na samom početku, i crteža. Crtež je pre svega zadovoljavao baroknu potrebu za dramatičnim (videti *Le petit journal illustré*). Smisao za fotografski dokument razvijao se postepeno. Uostalom, možemo da konstatujemo, posle izvesnog zasićenja, vraćanje dramatičnom crtežu kao što je »Radar«.

³ Možda je trebalo da komunistička kritika, pre no što je pridala toliku važnost realističkom ekspresionizmu u slikarstvu, prestane da govori o njemu kao što je moglo da se govori u osamnaestom veku, pre fotografije i filma. Možda je zaista malo važno što Sovjetska Rusija imadavao slikarstvo, kad ima dobar film: Ejzenštejn je njen Tintoreto. Ali jeste važno to što Aragon hoće da nas ubedi da je to Rjepin.

nju (fotografija će dugo zaostajati za slikarstvom u pogledu reprodukcija boja), već u psihološkoj činjenici: u potpunom zadovoljavanju naše gladi za iluzijom što je utoljava mehaničko reprodukcije iz kojeg je čovek isključen. Rešenje nije bilo u rezultatu, već u poretku⁴.

Zato sukob stila i sličnosti i jeste relativno moderna pojava od koje nije bilo ni traga pre pronalaska fotografske ploče. Jasno se vidi da zaprepašujuća objektivnost Šardena nije objektivnost fotografa. U devetnaestom veku je zaista počela kriza realizma čiji je danas mit Pikaso i koja će istovremeno dovesti u pitanje i uslove formalnog postojanja likovnih umetnosti i njihove sociološke osnove. Oslobođen kompleksa sličnosti, savremeni slikar ga prepušta narodu⁵, koji ga na jednoj strani poistovećuje sa fotografijom, a na drugoj jedino sa onim slikarstvom za koje se i zanima.

Originalnost fotografije u odnosu na slikarstvo počiva na suštinskoj objektivnosti fotografije. Zato se skup sočiva koji predstavlja fotografsko oko i koji zamenjuje ljudsko oko i zove »objektiv«. Prvi put između prvobitnog predmeta i njegove predstave ne posreduje ništa osim drugog predmeta. Prvi put se slika spoljnog sveta stvara automatski, bez stvaralačkog učešća čoveka i po strogoj determinizmu. Ličnost fotografa učestvuje samo u izboru, usmeravanju, pedagogiji pojave: ma koliko bila prisutna u završenom delu, ona nije isto što i učešće slikara. Sve se umetnosti zasnivaju na čovekovom prisustvu, jedino u fotografiji uživamo u njegovoj odsutnosti. Fotografija deluje na

⁴ Međutim, trebalo bi da proučimo psihologiju primenjenih umetnosti, kao što je izlivanje posmrtnih maski, koje takođe predstavlja izvestan automatizam reprodukcija. U tom smislu bi i fotografija mogla da se smatra kao odlivak, kao otisak predmeta uzet pomoću svetlosti.

⁵ Ali da li je baš »narod« kao takav prouzrokovao razdor između slika i sličnosti koji danas zaista postoji? Ne izjednačava li se on sa pojavom »građanskog duha«, koji se javlja sa industrijom i koji je baš odgovornio slikare devetnaestog veka, duha koji bi mogao da se definiše svodenjem umetnosti na njegove psihološke kategorije? Tako možda i fotografija istorijski neposredno nastavlja barokni realizam i Malro s pravom primećuje da se u početku baš trudila da »podražava umetnost«, naivno kopirajući slikarski stil. Nijeps i većina pionira fotografije pokušavali su, uostalom, da kopiraju gravure. Sanjali su da proizvode umetnička dela iako nisu bili umetnici. Namera, tipično i suštinski građanska, ali koja potvrđuje našu tezu, podižući je na neki način na kvadrat. Bilo je prirodno da najdostojniji model za njih bude umetnički predmet, jer je on već podražavao prirodu, »samo ulepšanu«. Trebalo je vremena da fotograf, postajući i sam umetnik, shvati da može da podražava jedino prirodu samu.

nas kao »prirodna« pojava, kao cvet ili ledeni kristal čija je lepota nerazlučiva od njihovog biljnog ili metaloidnog porekla.

Ova automatska geneza je iz korena poremetila psihologiju slike. Objektivnost fotografije daje joj snagu uverljivosti koje nema ni u jednom slikarskom delu. Ma kakve bile primedbe našeg kritičkog duha, moramo da verujemo u postojanje predstavljenog predmeta, stvarno predstavljenog, to jest prisutnog u vremenu i prostoru. Fotografija se koristi prenošenjem stvarnosti sa stvari na njenu reprodukciju⁶. Najverniji crtež može da nam pruži više podataka o modelu, ali nikada neće imati, uprkos kritičnosti našeg duha, iracionalnu moć fotografije koja osvaja naše poverenje.

Slikarstvo postaje samim tim slabija tehnika sličnosti, »erzac« postupaka reprodukcije. Samo nam objektiv daje sliku predmeta koja je u stanju da »oslobodi« u dnu naše podsvesti tu potrebu da predmet zameni nečim boljim no što je približna imitacija: samim predmetom oslobođenim vremenskih stega. Slika može da bude neizoštrena, izobličena, izbledela, bez dokumentarne vrednosti; ona deluje svojom genezom ontologije modela: ona je model. Otuda draž fotografija iz albuma. Te sive ili mrke, avetinjske, skoro nerazgovetne senke nisu više tradicionalni porodični portreti, to je uzbudljivo prisustvo životâ zaustavljenih u trajanju, oslobođenih svojih sudbina, ne snagom umetnosti, već vrednošću bezlične mehanike; jer fotografija ne stvara večnost kao što to čini umetnost, već balsamuje vreme, čuva ga od truljenja.

*
* *
*

Iz ove perspektive film izgleda kao vremensko dovršavanje fotografske objektivnosti. Film se ne zadovoljava očuvanjem predmeta zavijenog u trenutak, kao što su u ćilibaru netaknuta tela insekata iz davno prošlih doba, već oslobađa baroknu umetnost njene grčevite katalepsije. Prvi put je slika stvari istovremeno slika njihovog trajanja, mumija promene.

* Ovde bi trebalo da spomenemo i psihologiju relikvije i »uspomene«, koje takođe podrazumevaju prenošenje realnosti proizišle iz kompleksa mumije. Navedimo samo da je torinski sveti pokrov sin-teza relikvije i fotografije.

Kategorije⁷ sličnosti specifične za fotografsku sliku određuju, dakle, i njenu estetiku u odnosu na slikarstvo. Estetske mogućnosti fotografije počivaju na otkrivanju stvarnoga. Odsjaj mokrog pločnika i pokret deteta ne izdvajaju se iz tkanja spoljnog sveta zahvaljujući meni; samo je bezličnost objektiva, čisteći predmet od navika i predrasuda, od svih duhovnih naslaga kojima ih je obavijala moja percepcija, mogla da ih ponudi čiste mojoj pažnji, pa prema tome i mojoj ljubavi. Na fotografiji, prirodnoj slici sveta koji nismo znali ili nismo mogli da vidimo, priroda najzad više ne podražava samo umetnost: ona podražava i umetnika.

Ona čak može i da ga prevaziđe po stvaralačkoj moći. Estetski svet slikara je drukčije prirode nego svet koji ga okružuje. Ram zatvara jedan suštinski i bitno različit mikrokosmos. Postojanje fotografisanog predmeta, naprotiv, učestvuje u postojanju modela kao otisak prsta. Time se ono stvarno nadovezuje na prirodno stvaranje umesto da ga zamenjuje nekim drugim.

Nadrealizam je to naslutio kada se obratio želatinu fotografske ploče da bi stvorio svoju likovnu teratologiju. Za nadrealizam estetski cilj je nerazlučiv od mehaničke celishodnosti slike i njenog dejstva na naš duh. Logično razlikovanje zamišljenog i stvarnoga počinje da se gubi. Svaka slika treba da deluje kao predmet, a svaki predmet kao slika. Fotografija je bila najmilija tehnika nadrealističkog stvaranja zato što daje sliku u kojoj učestvuje priroda: pravu halucinaciju. Korišćenje tehnike optičke varke i do sitnica pažljive obrade pojedinosti u nadrealističkom slikarstvu dokaz su više za to.

Fotografija se zaista pojavljuje kao najvažniji događaj u istoriji likovnih umetnosti. Istovremeno i oslobođenje i dovršavanje, ona je omogućila slikarstvu Zapada da se konačno otrese realističkog viđenja stvari i da nađe svoju estetsku nezavisnost. Impresionistički »realizam« krije iza svojih naučnih alibija suprotnost tehnike optičke varke. Uostalom, boja i nije mogla da uništi oblik sve dok je oblik imao značaj podražavanja. A kada se sa Sezanom oblik vratio na platno, nije se svakako vratio pod uslovima iluzionističke geometrije perspektive. Mehanička slika, su-

⁷ Služim se terminom kategorije u smislu koji mu daje Guje (Gouhier) u svojoj knjizi o pozorištu, kada razlikuje dramske i estetičke kategorije. Kao što dramska napetost ne donosi nikakvu umetničku vrednost, ni savršenstvo podražavanja se ne poistovećuje sa lepom; ono je samo sirovina u kojoj će se oblikovati umetnički fenomen.

protstavljajući slikarstvu suparništvo koje je, prevazišavši baroknu sličnost, došlo do samog poistovećivanja sa modelom, primoralo je slikarstvo da se i samo pertvori u predmet.

Paskalovska osuda je sada pusta taština, jer nam fotografija omogućava da se na jednoj strani divimo reprodukciji originala koji naše oči ne bi umele da vole, a u slikarstvu čistom predmetu čije opravdanje nije više moglo da ostane pozivanje na prirodu.

*
* *
*

Na drugoj strani, film je jezik.

(1945)

ZABRANJENA MONTAŽA¹

Još *Bimom, malim magarcem (Bim, le petit âne)* Lamoris (Lamorisse) je dao dokaza originalnosti svoje inspiracije. Bim je možda, pored *Bele grive (Crin Blanc)*, jedini pravi dečji film koji je uopšte proizveden. Svakako da ima i drugih — ne tako brojnih, uostalom — koji u različitoj meri odgovaraju mladim gledaocima. Sovjeti su u toj oblasti ulagali dosta truda, ali bih rekao da su filmovi kao *Beli se usamljeno jedro (Беллет нарцс одинокуш)* namenjeni već omladincima. Pokušaj specijalizovane proizvodnje Dž. A. Renka (J. A. Rank) potpuno je propao i ekonomski i estetski. U stvari, ako bismo hteli da napravimo kinoteku ili katalog programa koji odgovaraju dečjoj publici, mogli bismo da upišemo samo nekoliko kratkometražnih filmova, ostvarenih naročito u tu svrhu i sa nejednakim uspehom, kao i izvestan broj komercijalnih tvorevina, među kojima su i crtane — čija su i nadahnuća i teme dovoljno detinjasti; posebno u nekim avanturističkim filmovima. Ali nije reč o specifičnoj produkciji, već samo o delima razumljivim za mentalni uzrast gledalaca do četrnaest godina. Znamo da američki filmovi često ne prevazilaze taj potencijalni nivo. A tako je i sa filmovima Volta Diznija.

¹ Cahiers du cinéma iz 1953. i 1957. godine.

Ali jasno se vidi da takvi filmovi nemaju ničega zajedničkog sa pravom dečjom literaturom (nevelikom, uostalom). Žan-Žak Ruso je još pre Frojdrovih sledbenika bio primetio da ta literatura nije nimalo bezopasna. La Fonten je cinični moralista, a grofica de Segir đavolska sadomazohistička staramajka. Sad je već utvrđeno da Peroove bajke kriju najstrašnije simbole i treba da priznamo da je teško oboriti dokazna sredstva psihoanalitičara. Uostalom, ne moramo da pribegavamo njihovom sistemu da bismo našli u *Alisi u zemlji čuda* ili u Andersenovim *Bajkama* divnu i strašnu dubinu koja i čini osnovu njihove lepote. Njihovi autori imaju moć sna koja po svojoj prirodi i intenzitetu dostiže moć detinjstva. Taj izmišljeni svet nema ničega detinjastog. Pedagogija je izmislila za decu boje bez opasnosti, ali dovoljno je da pogledamo šta deca sa njima rade da bismo saznali kakav je taj »zeleni raj« naseljen čudovištima. Stvaraoci prave dečje literature samo su uzgredno i retko i poučni (Žil Vern je možda jedini). To su pesnici čija mašta ima tu prednost što je na talasnim dužinama snova iz detinjstva.

Zato se uvek olako tvrdi da je u izvesnom smislu njihovo delo štetno i da u stvari odgovara samo odraslima. Ako time hoće da kažu kako nije vaspitno, onda imaju pravo, ali to je pedagoško, a ne estetsko gledište. Naprotiv, činjenica da i odrasli u njima nalaze uživanje, i to možda punije uživanje nego deca, znak je izvornosti i vrednosti dela. Umetnik koji spontano stvara za decu sigurno dostiže univerzalnu vrednost.

*
* *
*

Crveni balon (*Ballon rouge*) je možda intelektualniji i samim tim manje dečji film. Simbol se jasnije javlja ako je filigranski iscrtan kroz mit. Njegovo vezivanje sa *Neobičnom bajkom* (*Une fée pas comme les autres*), međutim, baš podvlači razliku između prave poezije za decu i odrasle i detinjastoga, koje može samo prve da zadovolji.

Ali ne bih hteo da sa tog stanovišta govorim o njemu. Ovaj članak neće biti prava kritika i samo ću usputno spomenuti umetničke vrednosti koje pripisujem tim delima. Cilj će mi biti jedino da analizujem, na osnovu neverovatno značajnog primera koji pružaju, izvesne zakone montaže u odnosu na filmski izraz i, još suštinskije, njenu estetsku ontologiju. Sa te tačke gledišta, naprotiv, povezivanje *Crvenog balona* i *Neobične bajke* moglo bi da bude pret-

hodno smišljeno. I jedan i drugi film odlično pokazuju, mada u bitno različitom smislu, vrline i granice montaže.

Počecu sa filmom Žana Turana (Jean Tourane) da bih uhvatio kako je on od početka do kraja neverovatna ilustracija Kulješovljevog opita sa Možuhinom (Можухин). Znamo da je cilj Žana Turana vrlo naivan — da pravi diznjevске filmove sa pravim životinjama. A očigledno je da su ljudska osećanja što se pripisuju životinjama (bar u bitnome) projekcija naše sopstvene svesti. U njihovoj anatomiji ili u ponašanju čitamo samo ona raspoloženja koja smo im manje ili više nesvesno pripisali na osnovu izvesnih spoljnih sličnosti sa anatomijom ili ponašanjem čoveka. Svakako ne treba da previdimo i potcenimo tu prirodnu težnju ljudskog duha koja je bila štetna jedino u oblasti nauke. Još bi trebalo da napomenemo kako najmodernija nauka ponovo otkriva, uz pomoć usavršenih načina ispitivanja, izvesnu antropomorfnu istinu: na primer, jezik pčela, koji je entomolog fon Friht dokazao i tačno protumačio, daleko prevazilazi najluđe analogije kakvog nepopravljivog antropomorfiste. Greška nauke se u svakom slučaju mnogo više tiče Dekartovih životinja-mašina nego Bifonovih poluantropomorfa. Ali izvan tog primitivnog vida očigledno je da antropomorfizam proizlazi iz poznavanja analogijom, tako da obična psihološka kritika ne bi mogla da ga iznese, a još manje da ga osudi. Njegova se oblast onda prostire od morala (Lafontenove *Basne*) do najviše religiozne simbolike, prolazeći kroz sve oblasti magije i poezije.

Antropomorfizam nije, dakle, *a priori* za osudu, nezavisno od stupnja na kojem se nalazi. Moramo, na žalost, da priznamo kako je u slučaju Žana Turana taj stupanj najniži. Istovremeno i naučno veoma lažan i estetski najmanje transponovan, on ipak budi razumevanje u onoj meri u kojoj njegov kvantitativni značaj dopušta zaprepašćujuće istraživanje čovekolikosti u poređenju sa mogućnostima montaže. Zaista, film umnožava statička značenja fotografije onima koja proizlaze iz mogućnosti upotrebe bližih planova.

Vrlo je važno da primetimo kako životinje Žana Turana nisu dresirane, nego samo pripitomljene. I kako one nikada, u stvari, ne rade ono što mi vidimo da rade (kako nam se to čini, znači da je u pitanju trik: ruka izvan kadra upravlja životinjom ili se lažne šape povlače žicom kao marionete). Sva Turanova dovitljivost i talenat usmeravaju se na to da životinje ostanu skoro nepomične u po-

ložaju u koji ih je on postavio za vreme snimanja; okolni dekor, prerusavanje i komentar dovoljni su da životinji daju ljudski smisao koji onda montaža određuje i uveličava do te mere da ga poneki put u potpunosti stvara. Čitava priča se gradi sa brojnim ličnostima u složenim odnosima (tako složenim da je scenario često zbrkan) i različitim naravima, mada tumači skoro ništa drugo i ne rade do mirno stoje u vidnom polju kamere. Prividna radnja i smisao koji joj se pripisuje nisu, u stvari, ni postojali pre filma, čak ni u rasparčanim odlomcima scene, to jest u tradicionalnim kadrovima.

Idem dalje i tvrdim da u datoj situaciji ne samo da je bilo dovoljno, nego i neophodno da se taj film napravi »montažom«. Zaista, da su Turanove životinje bile izvežbane (slično, recimo, psu Rin Tin Tinu) da odigraju većinu radnji koje im ovde montaža pripisuje, smisao filma bi bio potpuno promašen. Interesovanje bi nam privukla ne priča, nego veština. Drugim rečima, prešlo bi se iz imaginarnog u stvarno, iz uživanja u privatnom u divljenje pred dobro izvedenom mjuzikholskom tačkom. Montaža, apstraktni stvaralac smisla, odražava potrebnu nerealističnost.

Crveni balon, naprotiv — to tvrdim i dokazaću — ne duguje ništa montaži i ne mora ni da joj duguje. To je zaista paradoksalno, jer je zoomorfizam stvari još nestvarniji od čovekolikosti životinja. Lamorisov crveni balon čini zaista pred kamerom pokrete koje vidimo. Razume se, u pitanju je trik, ali trik koji ništa ne duguje filmu kao takvom. Iluzija se ovde rađa kao u mađioničarskoj predstavi, iz same stvarnosti. Ona je konkretna i nije ishod potencijalnih efekata montaže.

Kao da je to važno, reći ćete, ako je rezultat isti, to jest: da na ekranu vidimo balon koji je u stanju da prati svoga gospodara kao psetance! Da, ali ako bi zavisio od montaže, magijski balon bi postojao samo na ekranu, dok nas ovaj Lamorisov vraća u stvarnost.

Možda bi ovde trebalo da napravimo zgradu da bismo primetili kako apstraktna vrednost montaže nije apsolutna, bar psihološki gledano.

Prvi gledaoci Limijerovog kinematografa povlačili su se unazad pri ulasku voza u stanicu Siota: montaža u svojoj prvobitnoj naivnosti nije shvatana kao varka. Ali navika je gledaoca filma malo po malo uputila i dobar deo publike danas bi bio u stanju, kada bi se od njega tražilo da malo sredi svoju pažnju, da razlikuje »stvarne« scene od onih koje sugeriše montaža. Istina, drugi postupci, kao

što je »rir projekcija«, dozvoljavaju da se u istom kadru dobiju dva elementa — na primer, tigar i filmska zvezda — čije bi istovremeno prisustvo u stvarnosti postavilo neke probleme. Iluzija je ovde savršenija, ali može da se otkrije; u svakom slučaju, nije važno da li je trik nevidljiv, već da li postoji ili ne postoji, kao što lepota lažnog Vermera ne može da prevagne nad lažnošću.

Ovde ćete mi primetiti da su Lamorisovi baloni ipak laž. To se podrazumeva, jer da nisu mi bismo se našli pred dokumentarnim filmom o čudu ili fakirizmu, a to bi bilo sasvim drugo delo. Crveni balon je filmska priča, čisto ostvarenje duha; važno je što ta priča sve duguje filmu baš zato što mu u suštini ne duguje ništa.

Crveni balon sasvim lepo možemo da zamislimo kao književno delo. Ali ma koliko dobro bila napisana, ta knjiga ne bi ni blizu prišla filmu, jer je draž filma druge prirode. Međutim, ista priča, ma kako lepo snimljena, mogla bi da na ekranu nema ni trunke više stvarnosti u sebi od knjige, a to bi se i desilo da se Lamoris odlučio za iluzije montaže (ili, eventualno, »rir projekcije«). Onda bi film postao pripovedanje u slikama (kao što bi priča bila pripovedanje rečima), umesto da bude ovo što je, to jest slika jedne priče ili, ako hoćete, imaginarni dokumentarni film.

Čini mi se da ovaj izraz u krajnjoj liniji najbolje određuje Lamorisov cilj, blizak ali ipak različit od cilja Kokoovog kada je sa filmom *Krv pesnika* snimio dokumentarni film o mašti (to jest o snu). Evo nas, dakle, povučenih razmišljanjem, gde zalazimo u niz paradoksa. Montaža, za koju nam tako često ponavljaju da je suština filma, u ovom sklopu je književni i antifilmski postupak. Filmska specifičnost, uhvaćena jednom u čistom stanju, sastoji se, naprotiv, u jednostavnom fotografskom poštovanju jedinstva prostora.

Ali treba da nastavimo analizu, jer bi moglo sasvim opravdano da se primeti kako *Crveni balon* istina ništa suštinski ne duguje montaži, ali joj pribegava mestimično. Ako je Lamoris potrošio crvenih balona u vrednosti od 500.000 franaka, znači da mu »dubleri« nisu nedostajali. Tako je Bela griva bila dvostruko mitsko biće, jer je u stvari više konja istog izgleda, ali manje ili više divljih, na platnu predstavljalo jednog jedinog konja. Ovaj zaključak će nam dozvoliti da priđemo bliže suštinskom zakonu stilistike filma.

Smatrati Lamorisove filmove kao dela čiste fikcije, kakva je, recimo, *Grimizna zavesa* (*Le rideau cramoisi*),

značilo bi izdati ih. Njihova verodostojnost je svakako vezana za sopstvenu dokumentarnu vrednost. Događaji koji oni iznose delimično su istiniti. U *Beloj grivi* predeo Kamarge, život odgajivača i ribara i običaji čopora predstavljaju osnovu priče, čvrst i neoboriv oslonac mita. Ali na toj stvarnosti se upravo zasniva imaginarna dijalektika čiji je zanimljiv simbol udvajanje bića Bele grive. Tako je Bela griva istovremeno i pravi konj koji još pase slanu travu Kamarge i životinja iz sna koja većito plovi u društvu malog Folka. Filmska realnost nije mogla da se liši dokumentarne realnosti, ali da bi postala istina u našoj mašti, morala je samu sebe da uništi i da se ponovo javi u samoj stvarnosti.

Ostvarenje filma je svakako zahtevalo mnoge podvige. Lamoris je našao dečaka koji nikada ni blizu nije prišao konju. A trebalo je da nauči da jaše neosedlanog konja. Mnoge scene, i to među najefektnijim, snimljene su gotovo bez trikova, u svakom slučaju sa preziranjem sigurne opasnosti. Međutim, dovoljno je da o tome razmislimo pa da shvatimo da bi, u slučaju da je ono što ekran prikazuje i saopštava bilo istina i da je zaista bilo ostvareno pred kamerom, film prestao da postoji, jer bi samim tim prestao da bude mit. Ona ivična oblast trika, margina varke neophodna logici priče, dopušta imaginarnome da se istovremeno i uklopi u stvarnost i da je zameni. Da je u pitanju samo jedan divlji konj, s mukom podvrgnut zahtevima snimanja, film bi bio samo podvig, dreserska tačka, kao beli konj Toma Miksa (Tom Mix): jasno nam je šta bi se tu izgubilo. Za pun domet estetike filma treba da možemo da verujemo u stvarnost događaja, mada znamo da su namešteni. Nije gledaocu, razume se, neophodno da zna da je bilo baš tri ili četiri konja² ili da je trebalo vući konja najlonskim koncima vezanim za nozdrve da bi u određenom trenutku okrenuo glavu. Važno je jedino da gledalac može da kaže da je osnovni materijal izvoran, a da je to ipak »bioskop«. Onda ekran prikazuje plimu i oseku naše mašte, koja se hrani stvarnošću težeći da je zameni: priča se rađa iz iskustva koje transcendirira.

² Izgleda da je isto tako i pas Rin Tin Tin dugovao svoje filmsko postojanje nekolikim vučjacima istog izgleda, dresiranim da savršeno obavljaju sve one veštine koje je Rin Tin Tin u stanju da izvede na platnu »sam«. Kako je trebalo da se svaka od tih radnji stvarno odigra bez pribegavanja montaži, ova je intervenisala samo kao dopuna da bi podržala imaginarnu moć mita stvarnih pasa čije je sve osobine imao Rin Tin Tin.

Ali za uzvrat treba da imaginarno dobije na ekranu prostornu gustinu stvarnoga. Montaža može da se koristi samo u određenim granicama, inače nanosi štete samoj ontologiji filmske priče. Na primer, nije dozvoljeno stvaraoocu da putem komplementarnih uglova snimanja prikrije teškoću prikazivanja dva istovremena vida jedne radnje. Alber Lamoris je to odlično shvatio u sekvenci lova na zeca, gde istovremeno imamo uvek u istom kadru i konja, i dete, i divljač, ali nije bio daleko od pogreške u sekvenci hvatanja Bele grive, kada konj u galopu vuče dete. Onda nije važno to što konj koga vidimo u daljini kako vuče malog Folka nije pravi konj Bela griva, niti to što je za tu opasnu sliku sam Lamoris dublirao dečaka; smeta mi to što kada na kraju sekvence životinja uspori i zaustavi se kamera ne pokaže neporecivu fizičku blizinu konja i deteta. Panoromom ili vožnjom kamere unazad to je moglo da se postigne. Ova jednostavna predostrožnost dala bi retrospektivnu istinitost svim prethodnim kadrovima, dok su dva uzastopna kadra Folka i konja, skrivajući u tom trenutku nevažnu teškoću, prekinuli prostorni tok radnje³.

Ako se sada potrudimo da odredimo u čemu je teškoća, čini mi se da bismo mogli da kao estetski zakon postavimo sledeće načelo: »Kada suština događaja zavisi od istovremenog prisustva dva ili više činilaca radnje, mon-

³ Možda ću biti jasniji ako navedem ovaj primer: u osrednjem engleskom filmu *Gde lešinari ne lete* (*Where No Vultures Fly*) ima jedna nezaboravna sekvenca. Film iznosi priču, uostalom istinitu, o mladom bračnom paru koji je organizovao u Južnoj Africi, za vreme rata, rezervat za životinje. Da bi to ostvarili, muž i žena su sa detetom živeli usred džungle. Scena koju navodim počinje ne može biti konvencionalnije. Dečak se udaljio od logora bez znanja roditelja i naišao na trenutno napušteno lavče. Nesvestan opasnosti, dečak uzima životinju u naručje da bi je odneo sa sobom. Međutim, lavicu je uzbunio zvuk ili miris i ona se vraća u jazbinu, a zatim ide po tragu deteta, koje i ne sluti opasnost. Ona ga prati na izvesnoj razdaljini. Povorka stiže na domak logora, odakle prestravljeni roditelji vide svog sina i zver, koja svakog trenutka može da se baci na neopreznog otimača njenoga malog. Da za trenutak prekinemo opis. Dovde je sve rađeno paralelnom montažom i taj dosta naivan *suspense* vrlo je konvencionalan. Ali, na naše zaprepašćenje, reditelj napušta bliske planove učesnika u drami snimljenih pojedinačno i daje nam istovremeno, u istom opštem planu, roditelje, dete i zver. Taj jedan jedini kadar, gde je svaki trik nezamisliv, retrospektivno i odmah donosi istinitost vrlo banalnoj montaži koja mu je prethodila. Sada vidimo, uvek u istom opštem planu, oca, kako naređuje sinu da stoji nepomično (na izvesnom rastojanju stoji nepomično i zver), zatim

taža je zabranjena«. Ona ponovo stiže svoja prava svaki put kada smisao radnje više ne zavisi od fizičke blizine, čak i ako se ova podrazumeva. Na primer, Lamoris je mogao da pokaže, kao što je i učinio, u krupnom planu glavu konja koja se okreće detetu kao da mu se pokorava, ali je morao prethodno istim kadrom da veže oba junaka.

To nikako ne znači da treba da se obavezno vratimo kadru-sekvenci niti da moramo da se odrekemo izražajnih mogućnosti ili izvesnih olakšica što nam ih pruža promena planova. Ove primedbe se ne odnose na formu, već na prirodu priče ili, tačnije, na izvesne međuzavisnosti između prirode i forme. Kada Orson Vels (Orson Welles) izvesne scene *Veličanstvenih Embersonovih* (*The Magnificent Ambersons*) da u jednom jedinom kadru, i kada, naprotiv, do krajnosti secka montažu *Gospodina Arkadina* (*Confidential Report*), reč je samo o promeni stila, koja ne menja bitno sadržinu. Rekao bih čak da je Hičkokov (Hitchcock) *Konopac* (*Rope*) mogao da se kadrira i u klasičnom obliku, ma kakav bio umetnički značaj koji bi se opravdano pridao izabranom načinu. Naprotiv, nepojmljivo bi bilo da nam čuvena scena lova na foke u *Nanuku* (*Nanook of the North*) ne prikazuje u istom kadru lovca, rupu, pa zatim i foku. Ali nimalo nije važno da li je ostatak sekvence kadriran po rediteljevoj volji. Treba jedino da se poštuje

da spusti u travu malog lava i da se bez žurbe udalji. Lavica onda mirno dolazi po svoje mladunče i odvodi ga u džunglu, dok se umireni roditelji bacaju prema detetu.

Očigledno, kada se posmatra kao priča, ova sekvenca bi imala prividno sasvim isto značenje kao i da je snimljena uz pomoć materijalnih olakšica montaže ili »fir projekcije«. Ali i u jednom i u drugom slučaju scena se nikada ne bi odigrala u svojoj fizičkoj i prostornoj stvarnosti pred kamerom. Tako da bi uprkos konkretnom svojstvu slike imala samo vrednost priče, a ne i stvarnost. Ne bi bilo bitne razlike između filmske sekvence i poglavlja romana koje bi iznosilo istu izmišljenu epizodu. Međutim, dramski i moralni kvalitet epizode bio bi očigledno vrlo osrednji, dok nas krajnji kadar, koji podrazumeva dovođenje u stvarnu situaciju ličnosti, odjednom unosi do vrhunca filmskog uzbuđenja. Razume se, podvig je bio moguć zato što je lavica bila upola pripitomljena i što je pre snimanja filma živela u prisnosti sa bračnim parom. Ali to nije važno, nije u pitanju to da li se dečak zaista izlagao prikazanoj opasnosti, već jedino da li je to prikazivanje poštovalo jedinstvo prostora i događaja. Ovde je realizam u jedinstvenosti prostora. Vidimo, dakle, da ima slučajeva gde, daleko od toga da predstavlja suštinu filma, montaža postaje njena negacija. Ista scena, prema tome da li je obrađena pomoću montaže ili u opštem planu, može da bude rđava literatura ili veliki film.

prostorno jedinstvo događaja u trenutku kada bi njegovo cepanje pretvorilo stvarnost u prostu zamišljenu predstavu stvarnosti. To je uostalom, Flaerti uglavnom shvatio, izuzev na nekoliko mesta, gde delo zaista gubi od svoje čvrstine. Ako je slika Nanuka dok vreba divljač na ivici rupe u ledu jedna od najlepših filmskih slika, onda je slab lov na krokodile u filmu *Priča o Lujzijani (The Louisiana Story)*, očigledno ostvaren »montažom«. Naprotiv, u istom filmu, kadar-sekvenca krokodila koji hvata čaplju, snimljen jednom jedinom panoramom, prosto je izvanredan. Ali i obrnuto je tačno. To jest, dovoljno je da jedan dobro odabran kadar sjedini elemente što ih je prethodno rasula montaža pa da priča stekne svoju realnost.

Teže je, svakako, da se *a priori* odrede vrste, sadržina ili čak okolnosti na koje se primenjuje ovaj zakon. Ja mogu da se oprezno upustim samo u nekoliko primedaba. Pre svega, ovo je razume se, važno za sve dokumentarne filmove čiji je cilj da iznesu činjenice koje gube svaki značaj ako se događaj zaista nije odigrao pred kamerom, to jest za dokumentarne filmove srodne reportaži. U krajnjoj liniji to vredi i za filmske novosti. Činjenica da je pojam »rekonstruisanih novosti« bio prihvatljiv u početku filma dokazuje samo stvarnost evolucije publike. Nije isto i sa isključivo didaktičnim dokumentarnim filmovima, čiji cilj nije prikazivanje, već objašnjavanje događaja. Ovi, razume se, mogu da imaju i sekvence ili kadrove koji pripadaju prvoj kategoriji. Tako, na primer, dokumentarni film o mađioničarstvu. Ako mu je cilj da prikaže izvanrednu veštinu slavnog virtuoza, poslužiće se, uglavnom, celovitim kadrovima, ali ako potom film treba da objasni jednu od tačaka, razbijanje na kadrove i montaža se nameću. Slučaj je jasan, idemo dalje!

Mnogo je zanimljiviji, očigledno, slučaj filma mašte bliskog bajci, kao što je *Bela griva*, nego slučaj dokumentarnog, tek nešto malo romansiranog filma kakav je *Nanuk*. Tu je reč, kao što smo gore naveli, o fikciji koja dobija svoj puni smisao ili pak nema nikakve vrednosti prema tome koliko joj se stvarnost uklapa u nestvarno. Montaža se onda rukovodi vidovima te stvarnosti.

Najzad, u filmu koji nije ništa drugo do priča i koji odgovara romanu ili pozorišnom komadu neki tipovi radnje verovatno odbijaju korišćenje montaže da bi dosegli pun izraz. Izraz konkretnog trajanja očigledno gubi usled učešća apstraktnoga montažnog vremena (ovo lepo ilustruju *Građanin Kejn — Citizen Kane* — i *Embersonovi*).

Ali, pre svega, izvesne situacije, a naročito komične situacije zasnovane na odnosima čoveka i stvari, filmski postoje samo ako je njihovo prostorno jedinstvo podvučeno. Kao u *Crvenm balonu*, svi trikovi su onda dozvoljeni, osim olakšice montaže. Primitivne burleske (naročito Kition) i Čaplinovi filmovi u tom pogledu su puni pouke. Ako je burleska trijumfovala pre Grifita i montaže, za to treba da zahvalimo činjenici što je većina gegova pripadala kategoriji komike prostora, odnosa čoveka sa stvarima i spoljnim svetom. Čaplin se u *Cirkusu* (*The Circus*) zaista nalazi u kavezu lava i obojica su zajedno zatvoreni okvirom ekrana.

(1953—1957)

FILMSKO IZLAGANJE¹

Pre svega, moramo da daru *izlaganja* otpišemo neka svojstva koja su mu se pripisivala, to jest da se on sastoji u tome »da se za svaku misao, za *svaki pojam razuma*, pronade jedan znak koji će mu odgovarati«. Ova definicija, koja se sasvim prirodno odnosi na reč, jer je za nju i stvorena, odgovara popisanim znacima, čiji se ograničeni broj i priroda, metodično prilagođena azbuci, upisuju u naše rečnike »sa njihovim objašnjenjima«. Ona pretpostavlja znake i ideje koji mogu da budu u stanju letargije, koji su, takoreći, u stanju da postoje i izvan svog »bića«. Iako stvar skromna i poslušna, koja je samo u danima poezije obdarena, poput Pepeljuge, šestopregom kočijom i raskošnom odećom, reč je izvan toga jedno disciplinovano biće, oruđe, najpre znak utilitarističkih simbolizama, ponekad i voditelj mišljenja, ali najčešće metresa-služavka duhovne rutine.

Sasvim drukčije stvar stoji sa slikom, koja postoji samo u trenutku dok je oko hvata. Ona je efemerna i tiranska, plahovita i bezbrojna. Ova kopija života je neprekidno u poteri za svojim modelom. Čak i najpažljiviji posmatrač hvata je u letu i uvek pomalo slučajnu, usred neodređenog komešanja ljudskih ponašanja, usred meteža prirode. Ona, kao neprekidno stvaranje, upola spontano, prolazi ispred nas. Kakva gramatička pravila ovde važe? Kakva je ovo osobina izražavanja? Koje vrste slika će biti znaci reči ili posebnih ideja? Kakvih pojmova — to će reći prethodnih — razuma? Nema sumnje, tu i tamo može da se oseti atmosfera familijarnog pričanja, oratorskog odlomka, di-

¹ *Izlaganje* se u ovom i u sledećim tekstovima pojavljuje kao prevod francuske reči *discours* (prim. red.).

daktičkog razvijanja »izlaganja«; filmografija je, sasvim očigledno, pogodna za ovakva oponašanja. Ali i ton ovde pripada onome što se izražava, kao i izraz. Ove slike ne kazuju mišljenje, već građu mišljenja. One ne prevode, one jesu. One ne kazuju, one stvaraju. Ako bismo izlaganje vratili, takoreći, njegovom izvoru, njegovoj prvoj etimologiji — reč je o prvobitnoj istini: *etimos* = istina, *logos* = izlaganje — dobili bismo parabolu od koje i dolazi ime govor.

Filmska slika kao parabola nije samo i nije pre svega jezik u širem smislu. Ona se ne obraća ni samo ni neposredno razumu, a ni osećajnosti preko razuma. Ona je na-prosto, u neku ruku, u svojoj neposrednoj i suptilnoj komunikaciji, posleplatonovska sestra mita i njegoa naslednica. Očigledno je da tu nalazimo ono značenje ideja koje se gradi pomoću alegorija, hiperbola ili, na sasvim drugi način, »u jednom haotičnom poetskom i kvazireligijskom vidu, gde mašta uzima maha i meša svoje utvare sa istinama koje su ispod njih«. Parabola je umetničko delo. Ali ovo tek i otvara problem.

»Cilj umetnosti je«, prema Bergsonu, »da uspava aktivne ili, bolje reći, otporne moći naše ličnosti i da nas na taj način dovede u stanje savršene pokornosti u kojem ćemo poverovati u ideju koja nam se sugeriše, u kojem saosećamo sa izraženim osećanjem«. Kada film postiže ovaj cilj, on to čini, to se sasvim podrazumeva, sa tako snažnom efikasnošću da nijedna druga »umetnost« ne može u tome da se poredi sa njim. Posledice ovoga dejstva, njegova osobenost, naročito s obzirom na to da ono rezultira iz specifičnih svojstava filmske činjenice, iziskivaće detaljniju analizu, ali njegov uspeh ne dolazi u pitanje. Na nivou svoje osnovne *jedinice* filmska činjenica je čisto umetničko sredstvo.

Ova funkcija, poput muzike, uspeva da uvuče u svoje kretanje, zajedno sa celokupnim dinamizmom mišljenja koje neprestano stavlja u pokret, naše potpuno i, takoreći, organsko pristajanje. Fascinacija slike duboko deluje na neosvetljene mehanizme *simpatije*. Filmska činjenica je svakako složenija od bilo kojeg drugog sredstva kojim se neposredno dolazi do osećanja. Ona kombinuje veštinu modelovanja, »figura«, sa veštinom njihovog razvijanja istovremeno u prostoru i u vremenu, ona kombinuje plastiku i kretanje. U svakom slučaju, elementi ove ponajpre vizuelne umetnosti, koji su čas simultani čas konsektivni, srodni crtežu, vajarstvu i arhitekturi, i baletu, i svakoj harmoniji gestova, obraćaju se osećajnosti svojom spoljaš-

njošću i formalnim izgledom, i oni žele da fasciniraju neposredno. Razume se da je svaka prikazana slika, konstitušući jednu vrlo moćnu stvarnost, po sebi nedeljiva i potpuno aktuelna. Ona sadrži u sebi svu svoju prošlost i svu svoju budućnost i predstavlja, u jednom trenutku, tako reći kao nepokretna, jednu propoziciju. Pre nego što postaje ritam, filmska činjenica je struktura.

Ali praktično se nikada ne dešava da se filmska činjenica zatvara u svoju sopstvenu jedinicu. Naprotiv, mi je upoznajemo uvek u jednom spoju u koji se umeša i kojem se prilagođava. Mada je ovaj spoj proizvoljan, on je ipak koherentan; iako isprekidan, on je ipak konstruisan. U ovoj raskomadanoj hipnozi, u kojoj se simpatije presecaju i sudaraju, a parabole uzajamno prepliću, pri svakom opuštanju razbijenog osećanja pojavljuje se arbitraža razuma. U ovim kratkim međučinovima, kada od estetske kontemplacije ostaje samo jedno hujanje interferencija, rasuđivanje se vraća samo sebi. Ono za trenutak čak ponovo obnavlja »sveopšti rat bića i stvari«. Čim stvarnost prestane da peva, progovara čovek. A to znači da on očiglednost svodi na njenu istinu. Na taj način, mit postaje dogma. Čarolija postaje razum. Pojavljuje se dokaz, koji je po pravilu sažet. Kao što parabola postaje govor², osećanje se pretvara u misaono opažanje, u mišljenje. Emocija se završava onako kako se završava neki proces: zvaničim saopštenjem. Važno je tek da emocije više nema. Na taj način se stvara filmsko značenje.

Ali ma koliko tanušan bio ovaj rezultat ili ovaj talog svake filmske činjenice — a on može u sebi da bude takav u najvećoj meri — ipak je dovoljan da zarazi film govorom. Postavljajući problem našeg osećanja i naših ideja, naših *reakcija* i *naše reakcije*, mi moramo ponovo da razmotrimo dva aspekta komunikacije: stvarnost, simboliku i znakove sa jedne strane, a sa druge strane potrebe našeg duha i zakone našeg poimanja. Kako se ovde predstavljaju uzroci značenja i njihov efekat?

*

* * *

Efekat značenja sastoji se u tome da se u jednoj datoj tački postigne saglasnost između duha koji ga izražava i duha koji ga prima. S jedne strane, imamo napor saopštavanja: polazeći od vrlo složene psihičke sadržine, od

² Kao govor prevedena je francuska reč *parole*, i ovde i dalje u knjizi (*prim. red.*).

stava i kretanja mišljenja koje sadrži konkretne individualne slike i težnje, postoji želja za izražavanjem, kao i određena tehnika izražajnih postupaka. Na drugoj strani nalazi se moć razumevanja, koja se sastoji u tome da se na mesto jednog niza heterogenih osećaja postavi red koji te osećaje okuplja, uzajamno ih povezuje i jedne pomoću drugih definiše. To su dva načina građenja jednog oblika, jednog smisla³, građenja koje se vrši ređanjem niza predstava koje i same imaju određeni smisao. Sa ova dva načina najčešće se dešava to da prvi način upravlja drugim. Ali lako se uviđa da u filmu upravo ovo manje ili više zatvoreno upravljanje, ovo manje ili više precizno pričanje⁴ jeste ono što treba da se posmatra kao ekscipijent, dok istinska moć ostaje u stvarnosti samih slika konkretne prirode koju posmatramo.

Filmska simbolika je, u neku ruku, nešto sasvim suprotno od uobičajene simbolike. Simboli se ovde najpre pokazuju kao stvarnost; prema tome, o njima ne može da se govori na osnovu definicije simbola, *da se ne misli upravo na ono što oni predstavljaju*. Naprotiv, samo predstavljanje ovih stvarnosti i njihova organizacija imaju tu simbolički karakter. Otkrivamo tu ustaljene odnose koji »predstavljaju« oblike jezika u širem smislu ili izlaganja, simbolički, a da se pri tom ne misli upravo na izraze koji bi trebalo da ih iskažu: na ona »dakle«, »zbog toga«, »međutim« i tako dalje. Igra određene kohezije teži da nametne određenu koherenciju. Stilizacija, predložena konvencija i intencija sistema uslovljavaju istovremeno i unutrašnje osiromašenje (sistem nije više slobodan da znači sve ili bilo šta od onoga što sadrži) i obogaćivanje odnosa (komunikativna vrednost je povećana, usmerena svest ide ka njoj neposrednije i preciznije); ali ostaje stalna mešavina neprijateljstva i razmene između zahteva ove »stilističke« orijentacije i nezavisnosti konkretnog.

Naravno, filmska činjenica, time što izoluje odsečene vidove sveta, samim tim im odmah, već njihovom arhitekturom, daje neodređeni i posredni značaj sinegdohe, metonimije, katakreze ili bilo koje druge konkretne retoričke figure. Sve se dešava kao da se filmska činjenica obraća onome »manje ili više svesnom osećanju koje imaju pojedinci o značenju jedne reči ili jednog izraza«, a koje se u govornom jeziku zove *semantička svest*. Mi dobro poznajemo to osećanje u njegovom uobičajenom vidu; to je

³ Smisao je prevod francuske reči *sens* (prim. prev.).

⁴ Pričanje je prevod francuske reči *propos* (prim. prev.).

naprosto duh, gotovo u grubom obliku, jednog određenog jezika u užem smislu. Ali mi isto tako znamo i to da nje-gova prava suština pretpostavlja jedno suptilnije produ-ženje: to je iznijansirano bogatstvo i delikatnost sugestija, to su »vrednosti« koje opsedaju svest onih što imaju ne-što što se naziva osećanjem jezika u užem smislu. Prema tome, u stvarnosti reči, koja našem duhu pruža svu svoju *semantičku gustinu*, početno zvučanje znaka se dosta snaž-no suprotstavlja ideji, to jest krajnjem *akceptu*, koji čini istinu reči u jednoj preciznoj upotrebi. Taj pogodni sažeti oblik, oštrouman ili praktičan, manje ili više svesno oda-bran, označava na taj način prelaz od totalnog i takoreći konkretnog značenja znaka ka njegovoj upotrebi (»upotreb-ljavati« znači »izvući deo od«). Ova implicitna definicija, koja ističe jasnost i stvara logiku, jeste prelaz od skita-nja i skepticizma stvari ka lucidnosti ideja, to je put koji vodi od realnog i sinkretičkog mišljenja najpre ka razumu i konvenciji, a zatim ka umu i jeziku u širem smislu.

Estetička koincidencija između duha i njegovog ob-jekta, ma kakav bio postupak kojim se dospeva do duha, počiva na mikrokosmosu simbola. Svaka *slika* za trenutak odjekuje kao osnovna nota, kao *c* od trideset i dva trep-taja, kao *bas* koji navodi Sopenhauer »na kojem sve po-čiva, od kojeg sve polazi i razvija se«. Mišljenje je, dakle, jedna vrsta kretanja koje se stvara najpre u okviru zna-čenja, pokrećući svetlu i tamnu stranu svesti da bi od nje načinilo, ako tako može da se kaže, semantičku svest. Ljudsko značenje stvari se pretvara u značenje ljudskih stvari; harmonija se pretvara u melodiju ili sloboda u vo-lju, zavisno od dva pola duhovne aktivnosti: umetnosti i razuma. Prelaz od jedne »implicitne i neodređene složenosti« ka jednoj »eksplicitnoj i određenoj složenosti«, od da-tosti ka konstrukciji, pretvara konačno *objekte* u *aspekte*, u stvari, što će reći u podupirače reči, odnosno u ideje.

Prema tome, ukoliko složena simbolika koja sačinja-va filmsku činjenicu sadrži u sebi bilo kakvu vrednost *iz-raza*, to dolazi u prvom redu otuda što kontinuitet filma, koji raspoređuje nizove činjenica, teži da te činjenice obje-dini, da ih razvija u izvesnom redu, da im priprema, a onda i pojačava izvesne crte, jednom rečju da ih upotreb-ljava. Film se, dakle, obraća *subjektivnom poimanju*, što će reći »skupu karakteristika koje u jednom određenom duhu ili u većine članova jedne grupe evocira upotreba datog znaka«. U tom stanju, kada slika prestaje da se kreće slobodno u samoj sebi, ona *takođe* postaje jedan spoljašnji znak, koji prema vrstama može da se upoređuje

sa rečju što se uzima kao simbol ili, još bolje, sa poet-skom slikom što je istovremeno i apsolutna i okovana. Da bismo teorijski definisali umetnost filma, ne treba ništa da menjamo, osim da posebno pojačamo neke izraze u Hegelovoj defiriciji poezije: »Poput muzike, /poezija/ sadrži *neposrednu percepciju* duše samom sobom, što nedostaje arhitekturi, skulpturi i slikarstvu. Sa druge strane, ona se razvija u polju *imaginacije*; ova opet stvara čitav jedan svet objekata kojima uopšte ne nedostaje određeni karakter slika, skulpture i slikarstva. Najzad, bolje nego ijedna druga umetnost, /ona/ je u stanju da izloži jedan događaj u svima njegovim pojedinostima, da izloži nizanje misli i kretanje duše, razvijanje i sukob strasti, a i čitav tok jedne radnje.« (Iz ovoga Hegel izvlači opravdanje — treba to usput da spomenemo — što poeziju stavlja na vrh hijerarhije umetnosti.)

Ukratko, svaka filmografija, simbolička i estetička po svojoj dubokoj suštini, svedoči o jednom *logomorfizmu*, koji nije ni manje dubok ni manje suštinski. Kada film prenosi ideje ili kada izgleda da ih »saopštava«, on to čini pre time što ih *pokazuje* nego time što omogućava da se one prepoznaju, pre time što ih oblikuje nego time što omogućava njihovo *razumevanje*. Filmsko značenje se predstavlja kao jedna »zajednica«; ono u svojoj osnovi sadrži slobodu i univerzalnost koja dopušta kontemplaciju. Sva-ko filmsko značenje je umetničko delo u dvostrukom smislu, kao plastika i kao kretanje, a u okviru kretanja ono ima istovremeno oblike muzičke i dramske umetnosti. Međutim, kada se ova udružena značenja delimično modifikuju i uzajamno smenjuju, onda ih jedan način principa kompenzacije predodređuje i teži da im nametne jedno dominantno razumevanje. U ovoj prividnoj ravnoteži mi moramo da zapazimo da *cilj* kinematografske *umetnosti* sadrži u sebi jednu ozbiljnu rizičnost. Da mi pod izvesnim uslovima ne možemo da izbegnemo da saosećamo sa osećanjima koja prikazuje film, da bivamo, kada su za to ispunjeni uslovi, dovedeni u stanje savršene poslušnosti, to je izvesno. Svi oni koji idu u bioskop, a koji ne napuštaju nasilno salu u toku predstave, ma kakva da su kritička zadovoljenja kojima se predaju i ma koji oblik imala njihova srdžba, mogu da se uvere da su svedoci onog uspavljivanja aktivnih i otpornih moći njihove ličnosti. Da, prema tome, mi ovde-onde ostvarujemo *sugerisane ideje* i da ta sugestija u sličnom slučaju postoji skoro bez rezerve, svako će lako da prizna. Ali ko se to u stvari izražava i ko sugeriše? Apsurdno bi bilo da zamišljamo *duh*

filma, *napor za komunikacijom* njegovog aparata kao volju ove naprave. Priziva se *umetnik*, njegova sloboda izražavanja i njegova odgovornost. A da li je reč o njegovoj umetnosti, i to u onom smislu u kojem je on shvata? Do koje mere je gospodar baleta slika i igre u stanju da komanduje razumevanjem izlaganja, da vlada istovremeno i njegovom rečitosti i njegovom »logikom«; a, osim toga, gde je ovde učitelj govornišva? Odakle dolaze i kako se oblikuju ove ideje? Zar ne treba da se pitamo kako filmska komunikacija, kako njena priroda, njena sredstva, njeni odnosi sa razumom, mogu ili ne mogu da se prilagode samom pojmu izlaganja, u smislu jednoga kontrolisanog pričanja, koje se vodi svesno i namerno, kojim upravo mi vladamo?

* *

Reč je u stvari, o tehnikama i postupcima čija se funkcija sastoji u tome da proizvedu i organizuju misli i osećanja i da ih dožive putem izraza. Čitava filmska stvarnost se obično obrađuje i prikazuje u cilju određenog značenja i, prema tome, »*hoće da kaže*« nešto. Sa druge strane, neosporno je i to da ovo značenje izaziva u gledaocu jedno *osećanje razumevanja*. Ali dovoljne su samo ove sasvim očigledne opaske pa da se odmah nađemo usred dvosmislenosti. Ova dvosmislenost nastaje usled ambivalentnosti osećanja razumevanja, koja ima isti princip kako u odnosu na stvarnost što se neposredno opaža tako i u odnosu na značenje što se posredno izražava. Dvosmislenost nastaje i zbog dvosmislenosti onoga »*hteti reći*«, koje označava istovremeno i želju da znači i sasvim nešto drugo, sadržinu *znakova*, manje ili više ustaljeni oblik izraza koji predstavlja određenu misao.

Ove predstave koje, zahvaljujući njihovoj vizuelnosti i početnoj identičnosti sa predstavljanim životom, mogu da razumeju svi ljudi, to dobro znamo i ne smemo da zaboravimo, nisu znaci. Nisu one ni prirodni znaci (to nije *odnos* prema označenoj stvari koji bi ovde proizlazio iz prirodnih zakona), a još manje su to »*veštački*« znaci. Ovi sistemi slika sadrže znake i jedne i druge vrste; oni se koriste, sa jedne posebne tačke gledišta, kao što se koriste znaci, ali oni ne ostaju manje i stvarne slike, koje neposredni život preobražava u predmet mišljenja što je trenutno u duhu prisutno i koje hvata u njihovoj individualnoj stvarnosti. Videli smo da ove slike, obrađene u sisteme čiji je *jedan deo* (jedan aspekt, jedan objekat) de-

terminisan, rađaju saznanje koje nam se daje odjednom, i to ne samo saznanje o stvarima, već i saznanje o stvarima u jednom ili višestrukom nizu njihovih odnosa. Zbog toga, dok pratimo predstave, neposredno prelazimo od jedne intuicije na drugu, s tim što se pridružuje još i dodatna intuicija: da sudimo i rasuđujemo.

Nesporazum, dakle, nastaje već zbog ove očigledne narativne i diskurzivne osobine kinematografskih postupaka. Treba da se udovolji potrebi apstrahovanja, a isto tako jednostavno i potrebi da se »odvija« pripovedanje ili izlaganje, što će reći da treba da se odigrava virtuelna sadržina predstava. Na taj način se konkretno, realnost same predstave, svodi na ulogu podupirača i fabrikuje se ili fiktivno izmišlja jedan zaseban objekat: *pripoveda se*. Filozofskim jezikom rečeno, značenje filmskih slika je *hipostazirano*.

Nije ni u kojem slučaju lako da se uhvati ovaj fiktivni objekat i da se usaglasi ma i sa samim sobom. Posmatrano spolja, dovoljno je da vidimo samo nesklad sudova, koji je dobro poznat, pa da se u to uverimo. Posmatrano iznutra, posmatrač koji ispituje svoj duh, a naročito ako ispituje i svog suseda, oseća jednu dosta neobičnu teškoću, oseća nešto kao prvi greben preko kojeg će teškom mukom preći. On se najpre gubi u nekoj vrsti mračne magme. Skoro svi elementi »priče« su stopljeni u jednu sintezu u kojoj se više ne razlikuju. Duh koji ulaže često mučan napor da *analizira samoga sebe*, više nego što to i misli da čini, čini to samo zbog toga da bi razlučio ove elemente. On primorava sebe da na jedan sukcesivan i podvojen način izrazi nešto što je bilo prikazano simultano i neodvojivo. Napor gledaoca, koji na ovaj način teži da *se prevede*, nije učinjen zbog toga da se prevodi sa jednog jezika na drugi, već zbog toga da se na jednoj iskustvenoj građi, punoj bogatstva, punoj postojanosti, *polazeći od filma* i od sebe, napravi upravo jedan pristup ka jeziku u širem smislu. A taj jezik u širem smislu nije jezik filma, to je naš jezik. Supotstavljanje koje se pokazuje između dve stvarnosti tiče se stvarnosti filma i stvarnosti naše priče. Problem ne leži u kinematografskom jeziku u širem smislu, već u *odnosima koji postoje između kinematografskog filma i našeg jezika*. Spor nastaje između nas, koji govorimo o filmu, i između postupaka naše logifikacije.

[...]

Aleksandr Astrik

RAĐANJE NOVE AVANGARDE: KAMERA-NALIVPERO

»Apstrakcija je ono što me zanima na filmu.«

Orson Vels

Nemoguće je ne videti da se na filmu nešto upravo događa. Izlažemo se opasnosti da postanemo slepi u odnosu na tekuću proizvodnju, koja od početka do kraja godine razvlači to nepomično lice i u kojoj nema mesta za neobično.

Međutim, film danas pravi sebi novo lice. Po čemu se to vidi? Dovoljno je da se gleda. Treba biti kritičar pa ne videti taj zapanjujući preobražaj lica koji se događa pred našim očima. U kojim se delima javlja ta nova lepota? Upravo u onima koje je kritika prenebregla. Nije slučajno što od Renoarovog *Pravila igre (La règle du jeu)* do filмова Orsona Velsa, preko *Gospođica iz Bulonjske šume (Les dames du bois de Boulogne)*, sve što ocrtava linije nove budućnosti izmiče kritici i što ni na koji način nije ni moglo da joj ne izmakne.

Ali značajno je da je nas nekoliko složno kada je reč o delima koja nisu dobila blagoslov kritike. Mi ih, ako hoćete, smatramo pretečama. Zbog toga govorim o avangardi. O avangardi je reč svaki put kada se događa nešto novo.

Da razjasnimo. Film jednostavno postaje sredstvo izražavanja, što su pre njega bile sve druge umetnosti, a posebno slikarstvo i roman. Pošto je prvo bio vašarska atrakcija, zatim zabava slična bulevarskom pozorištu, ili sredstvo da se sačuvaju slike epohe, film postepeno postaje jezik. Jezik, to znači forma u kojoj i preko koje umetnik može da izrazi svoju misao, ma kako bila apstraktna, ili da prenese ono što ga mori, upravo kao što je danas slučaj sa esejom ili romanom. Zbog toga ovo novo

doba filma nazivam dobom *kamere-nalivpera*. Ta slika ima vrlo jasan smisao. Njome hoće da se kaže da će se film postepeno osloboditi tiranije vizuelnog, slike radi slike, neposredne priče, konkretnog, da bi postao sredstvo za pisanje, isto toliko podatno i tanano kao što je pisani jezik. Ta umetnost, darovana svim mogućnostima, ali zarobljenica svih predrasuda, neće ostati da većito okopava malo područje realizma i društvene fantastike koje joj je dodeljeno pokraj popularnog romana, kada od njega ne naprave izabranika fotografa. Nijedno područje ne treba za njega da bude zabranjeno. Najogoljenija meditacija, neko stanovište o čovekovojoj proizvodnji, psihologija, metafizika, ideje i strasti upravo spadaju u njegovu nadležnost. I više od toga, smatramo da su te ideje i ta viđenja sveta danas takvi da jedino film može da ih dočara. Morris Nado je rekao u jednom članku objavljenom u *Combat*: »Da je Dekart danas živ, pisao bi romane.« Izvinjavam se Nadou, ali danas bi se Dekart već zatvorio u svoju sobu sa kamerom od šesnaest milimetara i trakom i na filmu bi raspravljalo o metodi, jer njegova *Rasprava o metodi* bi dans bila takva da bi jedino film mogao odgovarajuće da je izrazi.

Treba zaista da shvatimo da je film do sada bio samo spektakl. To potiče upravo od činjenice da se svi filmovi prikazuju u dvoranama. Ali sa razvojem šesnaestmilimetarskog filma i televizije nije daleko dan kada će svako imati kod kuće projektor i ići da od knjižara sa ugla pozajmi filmove napisane na bilo koju temu, u bilo kom obliku, kako književne kritike i romane, tako eseje iz matematike, istorije, skraćena izdanja i tako dalje... Tada više neće biti dozvoljeno da se govori o filmu u jednini. Postojeće toliko filmova koliko danas ima književnosti, jer je film, kao i književnost, prvenstveno jezik koji može da izrazi bilo koju oblast mišljenja, a uz to i posebna umetnost.

To shvatanje filma kao izraza misli možda nije novo. Još Fejder (Feyder) je govorio: »Mogu da napravim film od *Duha zakona*«. Ali Fejder je mislio na ilustraciju *Duha zakona* putem slika, kao što bi Ejzenštejn ilustrovao (ili uslikao) *Kapital*. Mi, međutim, tvrdimo da je film upravo na putu da nađe oblik preko kojeg će postati toliko strog jezik da će misao moći da se piše neposredno na traku, a da čak ne prođe ni kroz one teške veze između slika u kojima uživamo u nemom filmu. Drugim rečima, da bi se kazalo da je vreme proteklo, nema potrebe da se pokaže lišće koje opada, a zatim jabuke u cvetu, a da bi se naznačilo da neki junak želi da vodi ljubav ima u svakom

slučaju drugih načina osim onog koji se sastoji u tome da se pokaže posuda sa mlekom koje kipi na štednjaku, kao što je učinio Kluzo u *Keju Orfevr (Quai des orfèvres)*.

Temeljni problem filma je da izrazi misao. Stvaranjem tog jezika bavili su se svi teoretičari i stvaraoci filma od Ejzenštejna do scenarista i adaptatora zvučnog filma. Međutim, ni nemi film, zato što je bio zarobljenik statičke koncepcije slike, ni klasični zvučni film, kakav još danas postoji, nisu mogli na odgovarajući način da reše problem. Nemi film je verovao da je u tome uspeo pomoću montaže i povezivanja slika. Poznata je čuvena Ejzenštejnova izjava: »Montaža je za mene sredstvo da dam pokret (to jest ideju) dvema statičnim slikama.« A što se tiče zvučnog filma, on se zadovoljio prilagođavanjem pozorišnih postupaka.

Bitna novina poslednjih godina je da postajemo svesni dinamičke, to jest značenjske prirode filmske slike. Čitav film, prvenstveno zato što je u pokretu, to jest što se događa u vremenu, jeste teorema. On je mesto preko kojeg prolazi neumoljiva logika, koja biva izložena od početka do kraja, ili, bolje, jedna dijalektika. Shvatili smo da ta ideja i to značenje koje je nemi film pokušavao da porodi putem simboličkog povezivanja postoje u samoj slici, u odvijanju filma, u svakom pokretu likova, u svakoj njihovoj reči, u onim kretanjima kamere koja povezuju predmete između sebe i likove sa predmetima. Svaka misao, kao i svako osećanje je odnos između jednog ljudskog bića i drugog ljudskog bića ili izvesnih predmeta koji su deo njegovog sveta. Ekspliciranjem tih odnosa i potcrtavanjem njihovog opipljivog traga film može stvarno da postane izraz neke misli. I danas na filmu mogu da se daju dela po dubini i značenju ravna Foknerovim i Malroovim romanima ili Sartrovim i Kamijevim esejima. Uostalom, imamo pred očima značajan primer — to je Malroova *Nada*, u kojoj, možda prvi put, filmski jezik postaje ravan književnom jeziku.

Ispitajmo sada ustupke lažnim zahtevima filma.

Scenaristi koji adaptiraju Balzaka ili Dostojevskog opravdavaju nerazumni tretman dela na osnovu kojih grade svoja scenarija time što navode izvesne nemogućnosti filma da dočara psihološku ili metafizičku pozadinu. Pod njihovom rukom Balzak postaje zbirka gravira u kojima moda zauzima najveće mesto, a Dostojevski odjednom počinje da liči na romane Žozefa Kesela sa pijankama na ruski način po ćumezima i jurenjem trojki po snegu. Međutim, ta ograničenja su samo duhovna lenjost i nedosta-

tak maštovitosti. Film je danas u stanju da dočara bilo koji red stvarnosti. Danas nas na filmu zanima to stvaranje jezika. Nemamo ni najmanju želju da svaki put kada možemo da izbegnemo tržišne zakone ponovo pravimo poetske dokumentarce ili nadrealističke filmove. Između čitog filma iz 1920. godine i filmovanog pozorišta ima, valjda, mesta za film koji se upravo oslobađa.

To, naravno, podrazumeva da scenarist sam pravi svoje filmove. Bolje rečeno, da više nema scenarista, jer u takvom filmu razlikovanje pisca i realizatora više nema nikakvog smisla. Režija više nije način da se ilustruje ili prikaže neka scena, nego pravi rukopis. Autor piše kamerom kao što pisac piše naličjem. Kako u toj umetnosti, u kojoj se vizuelna i zvučna traka odvijaju i kroz izvesnu priču (ili bez priče, malo je važno) i kroz izvestan oblik razvijaju neko shvatanje sveta, može da se pravi razlika između onoga ko je to delo smislio i onoga ko ga je napisao? Može li se zamisliti neki Foknerov roman koji je napisao neko drugi a ne Fokner? I da li bi *Gradanin Kejn* odgovarao u nekom drugom obliku od onoga koji mu je dao Orson Vels?

Znam dobro da će se termin »avangarda« ponovo primenjivati na nadrealističke filmove ili takozvane apstraktne filmove iz posleratnih godina. Ali ta avangarda je već stara garda. Ona je pokušavala da filmu stvori vlastiti teren; mi, naprotiv, pokušavamo da ga proširimo i da od njega napravimo najširi i najprovidniji jezik koji postoji. Problemi kao što su prevod glagolskih vremena i logičke veze nas zanimaju mnogo više nego stvaranje one vizuelne i statične umetnosti o kojoj je sanjao nadrealizam, koji je, uostalom, filmu samo prilagodio istraživanja u slikarstvu ili poeziji.

To je to. Nije reč o nekoj školi, čak ni o pokretu, možda jednostavno o tendenciji. O osvešćivanju, o izvesnom preobražaju filma, o izvesnoj mogućoj budućnosti i o želji da ubrzamo tu budućnost. Dakako, nijedna tendencija ne može da se ispolji bez dela. Ta dela će doći, ugledaće svetlost dana. Ekonomske i materijalne teškoće u vezi sa filmom dovode do zapanjujućeg paradoksa da može da se govori o onome što još nije, jer iako znamo šta hoćemo, ne znamo da li ćemo, kada i kako moći da to ostvarimo. Ali je nemoguće da se film dalje ne razvija. Ta umetnost ne može da živi očiju okrenutih prošlosti i da nostalgичno prežvakava uspomene na prošla vremena. Njegovo lice je već okrenuto budućnosti, a na filmu, kao i drugde, nema druge moguće brige osim za budućnost.

(1948)

Amede Efr

NEOREALIZAM I FENOMENOLOGIJA

»Fenomenologija može da se primenjuje i da se posmatra i kao način i kao stil...«

Merlo-Ponti

Reč *realizam* je od onih reči koje nikada ne bi trebalo da upotrebljavamo bez neke bliže odrednice. Da li je ono »neo« koje se primenjuje na italijanski posleratni realistični film zadovoljavajuće? Ako je suditi prema gotovo univerzalnoj upotrebi, trebalo bi da se odgovori potvrdno. Ali naprotiv, ako pogledamo nebrojene kritike kojima je bio izložen, pa i od strane samih umetnika, ako primetimo da svi oni koji ga upotrebljavaju to čine samo sa rezervom, navodnicama i parafrazama, ukratko, sa lošom savešću, pali bismo u iskušenje da potražimo nešto drugo...

Ali da li to »drugo« treba tražiti unatrag, redukcijom na jednu orijentaciju falsifikovanu u istoriji estetike, ili unapred, »na dnu nepoznatog *gde* treba naći novo«? Da li je neorealizam ponovo otkrio svetove koji su već više puta bili istraživani ili je pronašao sopstveni put? Drugim rečima, da li treba insistirati na »realizmu« ili na reči »neo«?

Na ta pitanja se ne može odgovoriti a da se prethodno nužno ne podsetimo na nešto primarno što, verovatno, i nije ništa drugo do jedno opšte poznato tvrđenje.

Stvarnost i film. — Bez sumnje, Limijeru treba pripisati početak filmskog realizma, njemu koji nije mislio da njegov pronalazak može da bude išta drugo nego instrument za reprodukciju. Ali već i sama činjenica da je postavljao svoju kameru na to i to mesto, da je počinjao

ili obustavljao snimanje u tom i tom trenutku, da je opisivao svet u crno-belome na jednoj ravnoj površini bilo je dovoljno da se izazove nepoverenje prema stvarnome.

Nemogućnost da se ispuni ta praznina takođe ističe i čudna pustolovina Dzige Vertova. On je shvatio da je vrhunac realizma na filmu dokumentarac, a time i nužnost da se snima izvan ateljea, bez glumaca i bez scenarija. Ideal bi bio da se postavi automatska kamera na nekom rasršču. Ali da li bi iz te krajnosti realizma ispaao film ili zbirka animiranih fotografija, možda prvorazredni dokument za urbanistu ili sociologa, ali bez velikog interesa za estetičara? Vertov razume da radi preobraćanja tih fotosa u filmu njih treba montirati određenim ritmom, pa je odonda proučavanje montaže zauzelo takvo mesto da će malo-pomalo da se izgubi interesovanje za svaki elemenat kojim film raspolaže kako bi se zadržala neka vrsta simfonijskog pokreta ukupnosti, u veoma proučenoj razmeri, ali u kojoj prvobitna stvarna tema nema više nikakve važnosti. Pošavši od najbrutalnijeg realizma padamo iznenada u apstraktnu umetnost. Dijalektika koja pokazuje ćorsokak u kojem se završava čist dokumentarizam, koji želi da bude pasivan i smatra sebe objektivno bezličnim.

Da bi izbegla taj ćorsokak, veristička struja, umesto da ide odmah i naivno ka realnome, zaobilazi u pravcu istinitosti, to jest umetnosti i razuma. Umetnik uzima u ruke događaj, rekonstruiše ga potpuno svesno da bi ga učinio verodostojnim, i, znajući da »oblici« njegove umetnosti teže uvek da istanje sadržinu stvarnosti, nastoji da istakne njene oblike, bilo »crneći« senke — cerebralni crni verizam i sve njegove skladne nijanse u sivom — bilo pojačavajući svetlosti, i onda su to sve nijanse ružičastog, od najjače nabijene crvenim do one sa najslabijim kolonom, od Gremijona (Gremillon) do Kloša (Cloche), preko socijalističkog realizma.

Neorealizam i fenomenologija. — Gde smestiti »neorealizam« u njegovim perspektivama? Nije li on sâma inkarnacija verizma, ili je pronašao neki drugi put da izađe iz dijalektičkog ćorsokaka dokumentarizma? Da ne bismo apstraktno rezonovali, zasnovaćemo svoju diskusiju na antologijskom pasažu koji nam izgleda specifičan za neorealistički stil, na finalnoj sekvenci filma *Nemačka, nulte godine* (*Germania, anno zero*).

Ovaj film ima više dimenzija: jednu dokumentarnu o posleratnom stanju Nemačke; drugu, psihološku, socijalnu psihologiju o iskvarenostima nacionalsocijalističkog vaspitanja, individualnoj psihologiji deteta. Ovde počinje ori-

ginalnost. Ni u kom slučaju nije reč o psihologiji deteta ili dečaka kakve već ima mnogo na filmu. Reč je o sasvim drugoj stvari, upravo o konkretnom opisu globalnog ljudskog stava jednog deteta u datoj situaciji. Putem introspekcije, nikakav unutrašnji ili češće spoljni dijalog, ni kakve igre fizionomije. Ali ni psihologija ponašanja u biheviorističkom smislu reči. Reč je o sasvim drugoj stvari, a ne o lancu refleksa. Reč je o jednom globalnom ljudskom stavu uhvaćenom na veoma »neutralan« način kamerom. Da bi se uvidelo šta je to apsolutno originalno u ovom postupku, dovoljno je, na primer, znati da dete ni u jednom trenutku ne daje utisak da »igra«, da je glumac. Ne bi moglo da se kaže da li je dobro ili rđavo igralo. Ono je izvan kategorije glume. Isto tako, gledalac je, po njegovom gledištu, izvan kategorija simpatije ili antipatije. To dete je jednostavno živelo, ono je prosto postojalo pred nama i kamera ga je iznenadila u toj »egzistenciji«. Pogledajte, ovome nasuprot, maloga Kučija iz filma *Negde u Evropi*, dečaka u *Poslednjem raspustu* (*Les dernières vacances*) ili, najčešće, u *Divljem dečaku* (*Le garçon sauvage*): oni »igraju dobro«, što će reći da izražavaju sa retkom preciznošću osećanja koja je reditelj pretpostavljao da bi trebalo da osećaju. Kojim osećanjima ovde može da odgovara stav deteta? Žaljenje? Griža savesti? Očajanje? Preneraženost? Nijedna od tih etiketa nas ne zadovoljava, kao ni njihove kombinacije. Ovde je reč o globalnom ljudskom stavu, recimo o egzistencijalnom stavu. Celo dečje biće je ovde u igri i zbog toga ono i ne glumi.

Ako je sve to tačno, ako smo iznad psihologije, normalno je da izbijemo negde na strani etike ili metafizike. Za to nije neophodno da Roselinija (Rossellini) pretvaramo u filozofa, dovoljno je da je on čovek i da je u svojoj ukupnosti opisao neki ljudski stav. Neophodno će se iz toga razviti totalan smisao egzistencije. Ali ne u obliku neke teze koju bi film bio zadužen da dokaže ili bar da pokaže i koja bi prethodila koncepciji samog filma — da upotrebimo jednu opšte prihvaćenu formulu, gde bi esencija prethodila egzistenciji — ovde je, suprotno, »smisao« integralni deo konkretnog stava o kojem je reč. Odatle i njezova dvosmislenost. Za jedne je to ekonomski poremećaj dekadentnog društva koje se kristalizovalo u tom detetu i koje je zbog toga umrlo. Za druge će to biti polarizacija u detetu čitavog apsurdna, čitavog »podmuklog« sveta u kojem je ono »suvišno«. Za treće, najzad, to će biti svedočanstvo o svetu u kojem ogromna ljubav božja ne uspeva da se probije kroz krvavu i tužnu igru ljudskih strasti, osim

ako to nije u obliku jedne klečeće figure iznad mrtvog deteta. Roselini ne odlučuje. On postavlja pitanje. U vezi sa jednim egzistencijalističkim stavom, on ističe misteriju postojanja.

Vidimo sve što se u tom držanju istovremeno razlikuje od verizma i dokumentarizma. Dokumentarni vid nikada ne pretenduje na izvesnu pasivnu »objektivnost«, »neutralno« predstavljajući neće nikada značiti hladnoću i bezličnost. Postoji savest, subjektivnost, ako nema razuma i teze. Postoji društvena polemika, ako nema propagande. Ali svi ti objektivni, subjektivni, socijalni elementi i tako dalje... nikada nisu analizovani kao takvi; oni su uzeti u jednom događajnom bloku, sa svom njegovom nerazmrsivom gužvom, bloku trajanja kao i volumena, koji nam ne oprašta ni jednu sekundu, ni jedan gest. Takođe, pred tom celinom gledaočev stav mora da bude radikalno promenjen. Gledanje postaje akt; budući da je ovde sve u pitanju, treba odgovoriti, treba delati. To je poziv na slobodu.

Ali zar nije neobično zaključiti da taj način za rediteља da nas stavi pred neki ljudski događaj posmatran globalno, uzdržavajući se da ga »komada« i da ga analizuje, već ga jednostavno obilazi, opisujući ga konkretno i operišući njime na takav način da u samom spektaklu pre-staje svest o spektaklu u »igri«, savest »igre«, drugim rečima dodeljujući u svemu primat egzistenciji nad esencijom, zar nije frapantno zaključiti da se taj metod čudno približava onome što filozofi nazivaju fenomenološkim opisom?

Bez sumnje je taj metod shvaćen sa različitim nijansama, već prema doktrinama koje su mu pridodate. ali ako posmatramo stvari sa prilične daljine, kao što je dozvoljeno da uradi jedan umetnik koji nije tehničar misli, ne može se negirati da Roselini — i neki drugi sa njim — nije pokušavao kao Huserl da ide *zu den Sachen selbst*, ka samim stvarima, da ih upita šta one same manifestuju preko sebe samih.

Postoji onaj način da se zauzme oprečno mišljenje od analize, da se prevaziđe ta »pregrađena« vizija čoveka i sveta, da se prestane sa suptilnim pretresanjem »karakter« ili »sredina«, da se to sve na izvestan način stavi u zgrade, pokušavajući da se ostvari totalno, sukcesivno totalno shvatanje, poput jednog bića u vremenu, konkretnih ljudskih događaja u kojima je takođe prisutna celokupna misterija Sveta. Drugim rečima, jasnoću konstrukcije zamenuje misterija bića.

Takav obrt perspektive je možda nov na filmu, ali uopšte nije na drugim umetničkim područjima, pogotovo u romanu; i on nije bio nov još daleko ranije nego što su savremeni filozofi prihvatili taj način izražavanja ili od toga načinili teoriju¹.

Nije li reč i u jednom i u drugom slučaju o »pokušaju jednog neposrednog opisa našeg iskustva onakvog kakav je i bez ikavog osvrta na njegovu psihološku genezu i na kauzalna objašnjenja koja naučnik, istoričar ili sociolog mogu o tome da pruže...«, neke vrste »opisnog proučavanja ukupnosti pojava kakve se manifestuju u vremenu ili u prostoru, nasuprot bilo apstraktnim i čvrstim zakonima o pojavama, bilo transcendentim stvarnostima čija bi oni manifestacija bili, bilo normativnoj kritici njihove legitimnosti?« Upravo to je definicija koju sa jedne strane Merlo—Ponti a sa druge strane Lalandov (Lalande) *Filozofski rečnik* daju o fenomenologiji. Očevidno, moći će da se osporava reč »proučavanje«, ali to će, bez sumnje, biti i jedino što se osporava. To će, uostalom, biti dovoljno da se delima Roselinija ili Dos Pasosa (dos Passos) ne pripiše karakter ispitivanja tehničke filozofije, na šta ona nikada nisu pretendovala, ali to možda neće pružiti pravo da se ospori estetskoj orijentaciji da ta dela imaju prava na precizniji naslov nego što »neorealizam«, na primer, zasluži za naslov fenomenološkog realizma².

¹ U časopisu *Esprit* od januara 1948. godine Bazen je primetio da italijanski realizam nije ništa drugo nego filmski ekvivalent američkog romana, što ga je navelo da osporava u tom smislu uticaj filma na roman koji je zapazila Klod-Edmond Manji (Claude-Edmonde Magny). Film je, zaključio je on, dvadeset godina u zakašnjenju. Zar slikarstvo već poodavno ne zahteva sve aktivniju ulogu posmatrača? Sa druge strane, podsećamo se na ulogu koju Sartr u *Qu'est-ce que la littérature* (1947) pripisuje mučenju kao stvaraocu ekstremnih situacija da bi objasnio obrt koji njegova generacija donosi tehnicima romana. Zar ne bi tim povodom trebalo pomenuti toliko kritikovanu sekvencu mučenja u najčuvenijem neorealističnom filmu *Rim, otvoren grad* (Roma, città aperta, 1945)?

² Predložen je »metafizički naturalizam« (Gaëtan Picon u *La table ronde*) ili »problematicizam« (Ugo Spirito, *Bianco e nero*, jul 1948), reči koje nam se čine da ne podvlače dovoljno srodnost sa jednom filozofijom o kojoj je Breje (Bréhier) mogao da kaže (Merlo—Pontiju, u *Bulletin de la Société française de philosophie*, oktobar 1947) da bi dovela do romana ili slikarstva — on nije mislio na film. Filozofi koji se koriste fenomenološkim metodom, oni za koje »jedna ispričana priča može da izražava svet sa isto toliko dubine koliko i neki filozofski traktat, bili bi poslednji koji bi protestovali protiv tog mišljenja«. (Marleau—Ponty, *Phénoménologie de la perception*, strana XVI).

Umetnost u fenomenološkom realizmu. — Pod uslovom da je zaista reč o estetskoj orijentaciji, zar odbijanje »stila« koji je inherentan fenomenološkom realizmu nije, u stvari, priznanje jedne volje da se stavi izvan domena umetnosti? Ali da ne razmišljamo u prazno. Pođimo od jednog neobičnog dela — *Kradljivci bicikla* Vitorija de Sike (Vittorio de Sica).

Taj čovek u potrazi za svojim biciklom nije samo radnik, čovek koji voli svoga sina, koji, u očajanju, pokušava da ukrade neki drugi bicikl i koji, na kraju, predstavlja bedu proletarijata koji je spao na to da uzajamno krade svoja oruđa za rad. On je sve to i još hrpa drugih stvari koje se do beskonačnosti mogu analizovati upravo zbog toga što, pre svega, on *to jeste* i što nije izolovan, već ima čitav blok stvarnosti oko sebe i u tom bloku tragove prisustva sveta: drugari, crkva, nemački bogoslovi, Rita Hejvort (Ritta Hayworth) na plakatu, i to sve ne sačinjava samo dekor, već »egzistira« skoro na istom planu.

Uskraćivanje izbora: ali zar umetnost nije izbor?... Jeste, i to bitno izbor sredstava. A sredstva su ovde krajnje stroga. Treba biti svestan da se nalazimo pred delom čiji sâm realizam može da proističe samo iz korišćenja veštačkih trikova, utoliko suptilnijih i svesnijih ukoliko želimo da spontanost bude veća. I fenomenološki realizam takođe rezultira, kao i metod kojim se nadahnjuje, ali u prilično drukčijem smislu, u nekoj vrsti stavljanja u zagrade. U zgradama je delo, taj delić sveta pred kojim će gledalac upravo imati utisak da nije u spektaklu, čak ni u realističkom spektaklu. Ali izvan zgrada postoji ona vrsta transcendentnog *ja* — odnosno autora koji dobro zna čitav umetnički rad što mu je bio potreban za ostvarenje tog utiska stvarnosti, tog utiska koji će imati publika, a on, autor, nije nikada kročio između zgrada. Zar nije potrebno beskrajno mnogo umetnosti da bi se organizovala jedna priča, da bi se režiralo, upravljalo glumcima, stvarajući na kraju utisak da nema ni priče, ni režiranja, ni glumaca? Drugim rečima, ovde imamo posla sa još jednim sekundarnim realizmom, sintezom dokumentarizma i verizma. Sa njim uviđamo da ideal prvoga ne može da se dostigne bez zaobilaženja, ali ne verujemo da to zaobilaženje treba da se sastoji u stilizaciji događaja. Savršena estetička iluzija stvarnosti može da proiziđe samo iz jedne izvanredne askeze sredstava, gde na kraju krajeva ima više umetnosti nego u ekspresionizmima ili konstruktivizmima.

Najpre askeza scenarija. Nije reč više samo o dobro konstruisanom scenariju, prema jednoj besprekornoj dram-

skoj logici, sa suptilnim psihološkim kontrapunktovima. Nije reč o arhitekturi, već o egzistenciji. Ako u nekim oblastima umetnik zaslužuje božansko ime stvaraoca, to je onda upravo ovde. Takođe zbog toga on skoro nikada nije sam. Čuvene su ekipe italijanskih pisaca scenarija. U tome su neki hteli da zapaze samo brigu o reklami, ali ima tu nešto dublje, to osećanje beskrajnog bogatstva bića koje jedan sam čovek ne bi nikada uspeo da evocira. Cavatini i de Sika mesecima su radili na scenariju filma *Kradljivci bicikla* da bi nam na kraju izgledalo kao da scenarija uopšte nije ni bilo.

Ta askeza scenarija upotpunjava se askeзом režije i askeзом glumaca (što je Andre Bazan divno analizovao u svom članku u časopisu *Esprit* od novembra 1949), i koje uvek zahtevaju dodatne trikove da bi se, na primer, omogućilo da pri snimanjima eksterijera uvođenje jedne kamere i njeno manipulisanje ne dovedu ni do kakvog primetnog poremećaja i da radnik i njegov sin ne glume više od bicikla. U fenomenološkom realizmu umetnost se, dakle, postavlja u samom aktu kojim on nastoji da se uništi. Ali toga je potpuno svestan i on to pretvara u načelo svoje estetske legitimnosti. Istovremeno kao i svoju definiciju, ako dodamo da je kod njega sve okrenuto u cilju stvaranja gustine bića koja je, prema jednoj definiciji starijoj od Sartra, jedina prava mera lepote.

Zbog toga se tim gledištima neće moći prigovoriti slučaj čitave kategorije neorealističkih filmova u kojima formalne brige izgledaju očigledne i čiji bi najsavršeniji tip bio *Zemlja drhti* (*La terra trema*). Ako su autentično fenomenološki, a to je bar slučaj, verujemo, sa ovim poslednjim, oni se ne objašnjavaju samo, kao *Zabranjeni Hristos* (*Il Cristo proibito*), vezom sa neorealističkom strujom velike italijanske tradicije grandioznoga, opere i baroka. Njihova lepota je, u stvari, ovde manje funkcija njihove plastičnosti nego njihove gustine. Opipljivost njihove materije, težina njihovog ljudskog teta, koja je suština njihovog oblika ili, tačnije, genijalna veza dva elementa koje treba priznati, pravi uzajamni intencionalizam. Govori se da ne bi trebalo da plakat bude suviše lep, inače bi se prolaznik zadržao na njemu kao takvom, a ne bi se uputio na reklamirani predmet. To nije apsolutno tačno. Pored plastične neutralnosti, ima mesta i za jednu prozračnu umetnost, za jednu instrumentalnu lepotu, koja je istovremeno punoća i providnost. Kao one figure koje se mogu po volji videti čas kao šuplje čas kao reljefne, jedna Vermerova slika može, po volji, da bude čipkarka pred

svojim prozorom ili vešt hromatizam — plav, srebrnasto siv, veoma blede limun-žute boje, zračeci kao kašasta i baršunasta, skoro putena materija. Isti eksperimenat je moguć sa autentičnim Viskontijevim (Visconti) sicilijanskim ribarima; slava — gotovo u teološkom značenju reči — kojom ih okružuje ne prekriva ih, ona je ono što omogućava da ih vidimo. Priznajem da se ovde nalazimo na jednom opasnom terenu, i većina drugih tako orijentisanih dela nije uspela da prevaziđe svaku dopadljivost, ali ovde bar ne možemo a da ne priznamo toj plastici neku vrstu ontološke poniznosti koja bi prema namernom neutralizmu *Kradljivaca bicikla* bila što i mistika prema askezi.

Ljudska stvarnost i njen smisao. — Savršeni oblik za fenomenološki realizam jedne od estetika kojima se suprotstavlja jeste komad sa tezom ili ono što je njegova oslabljena forma, komad sa temama koje se uvek karakterišu izvesnom transcendencijom u delu, izvesnim unutrašnjim finalitetom, koji ih takođe goni da slede ideal jednog »jednakozvučnog«, što je moguće jednostavnijeg značenja. Tom finalitetu se opire fenomenološki realizam svojom voljom da ne dira u događaje, da ih ne prožima veštački idejama ili strastima. Ali ta globalnost događaja obuhvata, istovremeno kada i svoju prostorno-vremensku stvarnost, i jedan odnos prema ljudskoj svesti koji je deo same njene prirode i koji je njeno »značenje«, njen »smisao«. I taj »smisao«, budući da ne može da bude dešifrovan samo svešću, i budući da nikada nije kruta finalnost, svest će moći uvek da tumači, da oboji prema svojim odgovarajućim normama, svojim teorijama, svom *Weltanschauungu*, upravo kao što to čini sa stvarnim univerzumom. Iz toga proističe osnovna dvosmislenost.

Međutim, pod uslovom da su znali da događaju sačuvaju savršenu globalnost. U najmanjoj meri u kojoj bi bila podvrgnuta kakvom tretmanu, kojim bi autor pokušao da objasni lično tumačenje što ga daje svom unutrašnjem smislu, čitava igra bi bila pokvarena. Ponovo padamo u tezu. Time se vidi koliko su malo fenomenološki filmovi koji žele da budu isto toliko egzistencijalistički, kao *Ulog je položen* (*Les jeux sont faites*) ili *Prljave ruke* (*Les mains sales*). Sartr je, po svemu sudeći, u tome pošao od tema — ako ne od teza — koje treba tretirati, a ne, što odobrava u Kafkinom postupku, iz jedne centralističke situacije, iz jednog globalnog događaja. Sve se to pretapa ne samo u probleme pod kritičkom analizom, već je autor

krenuo od tih problema da bi ih inkarnirao. Ali da bi se učinilo suprotno, trebalo je, možda, ne biti filozof, trebalo je imati Cavatinijevu ili Paljerovu (Pagliero) genijalnost.

Film ovog poslednjeg, *Jedan čovek hoda gradom* (*Un homme marche dans la ville*), donosi, u stvari, izvanrednu ilustraciju svega što smo upravo rekli o fenomenološkom realizmu, a istovremeno i neke dragocene dodatke. I on brižljivo opisuje jednu globalnu ljudsku situaciju sa svim značajnim i beznačajnim događajima koji se u tome susreću. Nema privilegovanih ličnosti i drugih, koji bi bili samo statisti. Svi su podjednako tu: krupni Brazilac i navodni ubica, kao i krčma na uglu. Životi se odvijaju uporedo, katkad se povezuju, a zatim se napuštaju. Ne postoji samo jedan kraj, oseća se da bi sve moglo da se nastavi. I kada se pod okom kritičara pojave teme, one su srž stvari, tako da detaljno ih objašnjavati već znači izdati ih. Pošto su tu, treba govoriti o temi nespোরazuma: nabeđeni ubica je nevin; o temi apsurdna: čovek ubija nekog i nehotice verujući da ima pred sobom nekog drugog; o temi usamljenosti »u stadu«: nikakve autentične komunikacije sa drugima, ni u ljubavi ni u mržnji. Ljubav je samo dodir epidermi. O temi »suvišak«: dete koje izvode stalno na ulicu da bi ga se oslobodili. Ali i odraslima je odvratna egzistencija i delimično su tuđi jedni drugima. Oni su svi bića-za-smrt: radnik koji ima »ružnu njušku«, »njušku grobara« — njemu se to više puta kaže — ne nalazi nikakvo zaposlenje i na kraju biva na čudan način ubijen. Žena koja ne nalazi ljubav i ubija se gasom. Crnac koji umire, tuberkulozan; ubili su ga radni uslovi. »Svi su ljudi smrtni«, a nijedna smrt ovde nije »prirodna«. Nijedno od tih bića ne može da izmakne svojoj situaciji i dobro osećamo, na kraju, da brod koji odlazi nije bekstvo ka »srećnim ostrvima«, već da i pravi i nabeđeni ubica kreću ka novoj situaciji koja će biti slična prethodnoj. Oni žive »uslovno«. Oni će uvek morati da se izvlače iz situacija koje će se stalno »zgušnjavati« oko njih.

I plastika se »lepi« isto toliko čudno za ta bića. Jedna reč tu rezimira: u pitanju je »taman« film. Svetlost u njemu ima nešto tvrdo, nezračće, neatmosfersko, lomeće, čoškasto, brutalno; najimpresivnija slika, slika ranjenog na nosilima koja se penju uz strmi bedem što dominira kejom, egzistencijalna je metafora neobične oporosti i snage: metafora »bedema« iza kojega postoje samo ništavilo i smrt. Taj bedem nije tu da »simboliše« neprirodnost egzistencije ili da izazove uznemirenost pred tom neprirodnoš-

ću; to je sâma egzistencija koja se zgusnula u neprirodnost, postajući stvar i imajući od stvari hladnu stalnost, slepu tvrdoću. Ništa kod njega od Karneovih magli u Avru, niti zračee svetlosti italijanskih filmova koji su, svaki u svom žanru, evocirali izvanljudske horizonte. To je čelični ekran koji zatvara horizonte, zid koji obezbeđuje zatvorena vrata ljudskog zatvora, u kojem smo osuđeni na slobodu. Potpuno odsustvo muzike, teški prodorni šumovi još više ističu taj vid i sprečavaju svaki efekt oživljavanja uspomena.

Paljero nas prisiljava da događajima koje fenomenološki opisuje damo egzistencijalističko ili, preciznije, sartrovsko značenje. Ali zato što to čini sa sasvim drukčijim smislom prema zahtevima dela, sa sasvim drugim poštovanjem konkretnog i metoda, dopune koja može da pruži našim prethodnim analizama drukčije su dragocene od analiza samih Sartrovih filmskih dela. Budući da on, bez očevidnog naprezanja u događajnom bloku, uspeva da nam nametne jednu jasno orijentisanu viziju sveta i čoveka, izgleda da je Hajdeger u pravu prema Huserlu kada tvrdi da jedan opis egzistencije potvrđuje uvek i neophodno ideju koju o tome stvaramo, pošto je ta ideja već jedan elemenat, način i činilac same te egzistencije. Izgleda da smo malopre možda malo preuranjeno čestitali Roseliniju, de Siki i Cavatiniju na njihovoj rezervi i slobodi tumačenja koju prepuštaju nama. Ako je njihov svet izgledao manje obeležen njihovom vizijom, to je bez sumnje zbog toga što su još oklevali u svom izboru ili zbog toga što se njihov izbor nalazio na sasvim drugom nivou, na čijoj visini nije moglo da se proveri tvrđenje Gabrijele Marsela: »Svaka egzistencija koja nije pripisana transcendentnom degeneriše se u neprirodnost«. Uzaludno je, dakle, raspravljati o Paljerovim zanosnim opisima, dovoljno je da se postavimo pod drugu svetlost.

Fenomenološki realizam i katolički smisao milosti. — Milosti, možda, koju nam nudi *Nebo nad baruštinom (Cielo sulla palude)*. Kao svi ostali filmovi te škole, on predstavlja blok koji je istovremeno socijalan, psihološki i etički. U njemu možemo da vidimo samo jedan dokumentarac o pontijskim močvarama, jer nam porodicu Gorati prikazuju kao duboko povezanu sa zemljom, vodom i nebom. Ali malo po malo, pažnja se usredsređuje na uzajamni odnos Aleksandra i mlade Marije. Usredsređenje koje, uostalom, nikako ne prekida ostale događaje. Čitav život jednog majura u pontijskim močvarama nastavlja da se odigrava istovre-

meno dok se Aleksandrov stav jasno ocrtava; omogućava nam da vidimo njegovu pravu prirodu, neodoljivu seksualnu opsesiju koja najzad dovodi do nekoliko pokušaja silovanja i konačno do zločina.

U međuvremenu prisustvujemo pripremi devojčica za prvu pričest, zatim toj ceremoniji, koja je uvek pomalo slatunjava, pogotovo u zemljama sa starim verskim tradicijama. Uostalom, nisu nam sakrili iskrenost, duboku pažnju koju je Marija lično posvetila tom činu, kao i veoma prazan formalizam koji je on mogao da ima za druge njene drugarice. Posle zločina, povređenu neguju u bolnici, gde i umire. Masa vidi u njoj sveticu i moli se.

Takvi su bili događaji i takvi su nam oni pokazani, a da pri tom nije činjen nikakav pritisak da bi se usmerilo tumačenje koje treba dati. Ako se na izlazu iz bioskopa sazna da je ta devojčica proglašena za sveticu, moći ćemo da smatramo da je to savršeno apsurdno. Lična tablica vrednosti nije morala da bude izmenjena da bismo se zainteresovali za događaje.

Međutim, za vernika versko tumačenje koje treba dati apsolutnom smislu neće pričinjavati nikakve teškoće. Čak i dvosmislenost tog smisla njemu je siguran kriterijum autentičnosti. On će se više plašiti iluzorne strane spoljnih vizija ili unutrašnjih poziva, ali tamo gde sve stvari ostaju tako duboko obeležene ljudskom postojanošću i tako su malo fantastične, on ne vidi nikakve teškoće da u tome prepozna prst božji. Tamo gde je sve prirodno objašnjivo ostaje još mesta za jednu stvarnost koja je transcendentna normalnom razvoju determinizma, i tu je kriterijum same te transcendencije.

Drugim rečima, dvosmislenost je način egzistencije Misterije, način koji čuva slobodu. Bez obzira na suprotne izgledе, jedan hrišćanin neće činiti nikakve teškoće da prizna da smo ovde, sa tačke gledišta mistike, na nivou i u kvalitetu koji su u najmanju ruku jednaki, ako ne i viši od nivoa i kvaliteta Bresonovih svetova.

Ako je psihologija u pravom smislu reči u tome beskrajnije manje pretresana, milost nije više skrivana i dvosmislenosti nisu u suštini veće, budući da je u samoj prirodi milosti da bude skrivana i dvosmislena, jer ne može biti ništa drugo nego ljudsko lice Misterije koja transcenđuje od Boga.

Takvi su, izgleda nam, mogućnosti i rizici fenomenološkog realizma u pitanju verske evokacije. Ali najveći rizik bio bi svakako hteti da čovek vodi veću brigu za božje in-

terese nego što je on sam vodi, hoteći da se silom orijentiše, da se prinudi da otkriva u događajima jedno značenje koje je pristupačno samo onome ko ga slobodno otkrije.

Dakle, lepeza značenja pristupačnih fenomenološkom realizmu je isto toliko široka kao sama ljudska stvarnost. Ona ne otklanja nijedno *a priori*, pod uslovom da ostane u kategoriji pitanja pre nego rešenja, jer ako zna, sa Žanom Valom, da problemi vrede sami po sebi, ona može da veruje, zajedno sa Paskalom, da se problemi rešavaju samo ako iz njih izađemo i da zid ljudskog zatvora ostaje otvoren nagore.

(1952)

Edgar Moren

FILM ILI ČOVEK IZ MAŠTE

Slika i dvojniki

Mentalna slika je »bitna struktura svesti, psihološka funkcija«¹. Ne možemo da je razdvojimo od prisustva sveta u čoveku, od prisustva čoveka u svetu. Ona je njihov uzajamni posrednik. Ali u isto vreme slika je samo dvojniki, odraz, to jest odsustvo. Sartr kaže da je »osnovno obeležje mentalne slike nekakva sposobnost predmeta da bude odsutan u samome svom prisustvu«. *Dodajmo i obrnuto obeležje*: da bude prisutan u samome svom odsustvu. Kao što kaže sam Sartr: »Original se ovaploćuje, silazi u sliku«. Slika je doživljeno prisustvo i stvarno odsustvo, ona je prisustvo-odsustvo. Primitivni narodi, kao i deca, nisu najpre svesni odsustva predmeta i veruju u stvarnost svojih snova kao što veruju u stvarnost jave.

To dolazi otuda što stvarnost može da ima sva obeležja stvarnog života, računajući tu i objektivnost. Jedan tekst Leroaa (Leroy) što ga navodi Sartr pokazuje da slika, čak i kad je priznamo kao mentalnu viziju, može da nosi potpuno objektivna obeležja: »Dok sam studirao anatomiju... ležao sam jednom u krevetu i zatvorenih očiju video, vrlo jasno i *potpuno objektivno*, pripremanje leša kojim sam se tog dana bavio«. Štaviše, ta objektivna slika može da sadrži neko svojstvo života koje original nema. Završimo citat: »Sličnost je izgledala potpuna, *utisak stvarnosti*, usudujem se da kažem, *intenzivnog života* što je iz nje izbijao, *bio je možda dublji nego da sam se bio našao pred stvarnim predmetom*².

¹ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, strana 122.

² E. Leroy, *Les visions de demi-sommeil*, strana 28.

Dakle, do subjektivnog uvećavanja može da dođe čak i u običnoj objektivnoj predstavi. Pođimo dalje: subjektivno uvećanje tu zavisi od objektivnosti slike, to jest od njenog prividnog, materijalnog svojstva »spoljnjeg«.

Verno zabeleženo kretanje uzajamno povećava subjektivnu vrednost i objektivnu istinu slike, sve do krajnje »objektivnosti-subjektivnosti« ili halucinacije.

To kretanje povećava vrednost slike, koja može da bude nadahnuta intenzivnijim ili dubljim životom od stvarnosti, pa čak, na granici halucinacije, i natprirodnim životom. Tada iz nje zrači neka snaga, moćna kao smrt, koja je čas prustovsko svojstvo ponovo pronađenog vremena čas spiritističko svojstvo. Sve se dešava kao da se čovekova potreba za borbom protiv razaranja vremena na izuzetan način učvršćuje u slici.

[...]

Što je subjektivna potreba snažnija, to više slika u kojoj se ona učvršćuje teži da se projektuje, da se otuđi, da se objektivizuje, teži da postane halucinantna, da postane fetiš (koliko li reči da bi se odredio taj proces), to se više u toj slici, mada na izgled objektivnoj i baš zato što je na izgled objektivna, ispoljava ova potreba, koja ide dotle da dobija nadstvarno obeležje.

Doista, na halucinantnom mestu, gde se sastaje najveća subjektivnost sa najvećom objektivnošću, na geometrijskoj tački najvećeg otuđenja i najviše potrebe, nalazi se *dvojn*ik, slika-utvara čoveka. Ta je slika toliko projektovana, otuđena, objektivisana, da se ispoljava kao samostalno strano biće ili utvara, obdarena potpunim svojstvom stvarnosti. Ta potpuna stvarnost istovremeno je potpuna stvarnost višeg reda: dvojnik u sebi usredsređuje — kao da su se u njemu ostvarile — sve potrebe pojedinca, a u prvom redu njegovu najluđu subjektivnu potrebu: besmrtnost³.

Doista, dvojnik, je ta osnovna slika čovekova, ona pretvodi ličnoj svesti o sebi samome, ona se raspoznaje u odrazu ili senci, projektuje se u san, u halucinaciju, u slikanu ili klesanu predstavu, ona postaje fetiš, a verovanja u zagrobni život, bogoslužjenja i religije je veličaju.

[...]

Svojstvo dvojnika može, dakle, da se projektuje u sve stvari. Ono se, u jednom drukčijem smislu, projektuje ne

³ Edgar Morin, *L'homme et la mort*, strana 82—98. i 124—168.

samo u mentalne slike što se samoniklo otuđuju (halucinacije), već isto tako u slike i materijalne oblike i na njih. Ova projekcija predstavlja jedan od prvih načina izražavanja čovečanstva posredstvom ruke majstora, materijalnih oblikovanja, crteža, gravura, slika, kipova. Svega onoga što se anahronično naziva »predistorijska umetnost«.

[...]

Štaviše: obična materijalna slika što se fizički dobija odbijanjem zrakova, a koju nazivamo *odraz*, ima isto svojstvo. Za primitivne narode sam dvojniki je bio prisutan u odrazu u vodi ili u ogledalu. Opšte poznata magija ogledala, koju smo proučavali na drugom mestu, nije ništa drugo do magija dvojnika; o tome svedoče mnogobrojna praznoverja: razbijeno zrcalo (upozorenje o smrti ili sreći koje nam upućuje svet duhova), prekrivena ogledala (koja ne dopuštaju dvojniku pokojnika da pobegne) i tako dalje.. Za nas, koji smo navikli na ogledala i koji živimo okruženi ogledalima, njihova čudnovatost se gubi svakodnevnim upotrebom, kao što se i samo prisustvo dvojnika gubi iz našeg života. Ipak, naša slika ponekad zadrži samodopadljiv ili donekle zainteresovan pogled, neki prijateljski ili budalast osmeh. Treba da nas snađe kakva velika žalost, veliki udarac, nesreća, da bi nas poduže začudilo neko strano, smeteno lice: naše lice. Treba da se noću začudimo pred nekim ogledalom, pa da se iz njega najednom izdvoji naš fantom, nepoznat nam i gotovo neprijateljski raspoložen.

Kao u slici, možda čak i više, dvojniki nalazi svoje mesto u prirodnim i neopipljivim oblicima što sačinjavaju senku. Senka, koja ga uvek prati u stopu, ispoljava u isto vreme očiglednu eksteriornost dvojnika i njegovo svakodnevno i neprestano prisustvo. Noću, kada je sve samo senka, čovek utonuo u san gubi svoju senku; ona njime gospodari. Fantastično caruje. Smrt je kao noć: ona oslobađa senke; mrtvi nemaju senku, oni su sami senke: tako ih i nazivaju.

Svakako, gubljenje dvojnika umanjilo je i značaj senke. Njeni su se magični ostaci ipak sačuvali kao folklor, okultizam i umetnost. Ostaje razdoblje u našem dečjem razvoju u kojem nas senka opčinjava i u kojem se ruke naših roditelja trude da na zidu predstave vukove i zečeve. Ostaje začaranost pozorišta senki, poznatog na Dalekom istoku. Ostaju užasi i teskobe koje senka može da izazove

— i u kojima je film umeo tako divno da se posluži, kao što je umeo i da istakne čaroliju ogledala⁴.

Nestajući, dvojniki može i da se povampiri, da podnese, kao portret Dorijana Greja, svu težinu naših grozota i da se vrati strahu od smrti koji je u početku od sebe otklanjao. Blistavom dvojniku, nepovredivom telu besmrtnosti, kao što je nekada bilo telo Hrista u Emausu, danas se suprotstavlja hofmanovska utvara koja nam nagoveštava grozni čas istine.

U dvojniku su se naslagali i izmešali mnogostruki slojevi verovanja. Isto tako, i čak istovremeno, još od homerovske Grčke, dvojniki donosi teskobu i oslobađanje, pobjedu nad smrću i pobjedu smrti. *Ovo rđavo ili dobro svojstvo, nastalo kao posledica udvajanja, može da zakržlja ili da se uspava zato što je i sam dvojniki zakržljao ili uspavan; ono ipak potencijalno postoji u svakom biću, u svakoj stvari, u samom svetu, čim u ogledalu ugledamo odraz ili uspomenu. Mentalna ili materijalna slika mogu da ulepšaju ili nagrde stvarnost koju pokazuju; one zrače fatalnošću ili nadom, ništavilom ili transcendentnošću, besmrtnošću ili smrću.*

Nestvarni svet dvojnika je džinovska slika zemaljskog života. Svet slika neprestano udvaja život. Slika i dvojniki služe naizmenično jedno drugome kao obrasci. Dvojniki sadrži otuđeno svojstvo slike-uspomene. Slika-uspomena sadrži svojstvo dvojnika u začetku. Povezuje ih istinska dijalektika. *Nekakva psihička projekтивna snaga stvara svakoj stvari dvojnika da bi ga razvila u imaginarnome. Imaginarna snaga usvaja svaku stvar u psihičkoj projekciji.*

Dvojnika i sliku treba da smatramo dvema polovima iste stvarnosti. *Slika sadrži magično svojstvo dvojnika, ali iznutra, u začetku, subjektivizovano; dvojniki sadrži psihičko, afektivno svojstvo slike, ali otuđeno i magično.* Magija, kao što ćemo uskoro imati prilike da vidimo, nije ništa drugo do postvarujuće i fetišističko otuđenje subjektivnih pojava. U tom osvetljenju magija je slika shvaćena doslovno kao prisustvo i zagrobni život.

Otuđenje ljudskog bića i njegovog dvojnika predstavlja jednu od dve stvari na kojima se zasniva magija (viđaćemo kako se javlja i druga, zajedno sa preobražajem kinematografa u film). Iako se vladavina dvojnika završila, on još tumara, kao što smo rekli, zajedno sa duhovima iz

⁴ To je jedna od glavnih tema Kloda Morijaka (Claude Mauriac, *L'amour du cinéma*), autora koji oseća i predoseća magiju dvojnika u filmskoj umetnosti, iako mu nije cilj da ulazi u antropološke studije.

folklora, astralnim spiritističkim telom, književnim fantomima. On se buđi u momentu svakog sna. On se javlja u halucinaciji, gde i mi smatramo da su ove slike koje su u nama u stvari izvan nas. Dvojniki je više od opsene primitivnih vremena. On luta oko nas i nameće se u času najmanjeg popuštanja, pri prvom strahu i u najvećem žaru.

Jedan je pol, dakle, magični dvojniki. Na drugom je polu slika — uzbuđenje, uživanje, radoznalost, sanjarija, neodređeno osećanje. Dvojniki se istopio privlačeći odraz, zabavnu senku, ugodno sanjarenje.

Između ova dva pola nalazi se sinkretička, fluidna oblast koju nazivamo područjem osećanja, duše i srca. To je magija u začetku, ukoliko je slika prisustvo i ukoliko je prisustvo ispunjeno latentnim svojstvom ponovo pronađenog vremena. Ali ta je magija u stanju opadanja, a često u isto vreme i u stanju opadanja, zato što je bistra svest obavija, rastvara, ne dopušta joj da ide dalje. Ona se uvlači u osećanje. U toj prelaznoj oblasti, tako važnoj u našoj razvijenoj civilizaciji, stara magija se neprestano svodi na osećanje ili na estetiku, a novo osećanje, u svom mladačkom poletu, trudi se da se otuđi u magiji, ali u tome ne uspeva potpuno.

Sve što je slika teži u izvesnom smislu da postane afektivno, a sve što je afektivno teži da postane magično. U drugome jednom smislu, sve što je magično teži da postane afektivno. Sada možemo da povežemo fotografiju i kinematografiju ili, još bolje, njihovo zajedničko obeležje fotogeničnosti, s »osnovnom i urođenom potrebom da stvaramo slike, živeći njihovu stvarnost, potrebom koja počinje s Adamom«, kako nas podseća Martin Kvigli mlađi (Martin Quigley Jr.)⁶.

Fotografija je fizička slika, ali ona bogato obiluje psihičkim svojstvom. Što se ovo svojstvo ovde projektovalo na naročito jasan način treba da zahvalimo samoj prirodi fotografije, koja je mešavina odraza i senke. Fotografija je, ako izuzmemo boju, čist odraz, kao odraz ogledala. I baš kada je bez boje ona je sistem senki. Već sada možemo da primenimo na fotografiju onu bitnu Mišotovu primedbu: »Stvari koje na njoj vidimo ... sastoje se uglavnom od tamnih delova slike, od *senki*, i čak: što su ti delovi neprozirniji, to predmeti izgledaju masivniji. Velike površine svetlosti odgovaraju, naprotiv, nepostojanoj prozirnoj podlozi ... Senke ... *nam izgledaju kao prava boja pred-*

⁶ *Magic Shadows, the Story of the Origin of the Motion Pictures.*

*meta... Tamni delovi... sačinjavaju telesne predmete*⁶.
[...]

Izvanredne li antropološke podudarnosti: kao tehnika jednog sveta tehnike, kao fizičko-hemijska reprodukcija stvari, proizvod naročite civilizacije, fotografija je slična najsamoniklijem i najsveobuhvatnijem mentalnom proizvodu: ona sadrži gene slike (mentalna slika) i mita (dvojnika) ili, ako želite, ona je i slika i mit u rađanju.

Ali njeno glavno polje zračenja je, u našim modernim kulturama, ono prelazno magično-afektivno područje gde vlada fenomen što se naziva dušom. Dve ključne reči fotografije reči su duše: ... *Nasmešite se ... Okačite svoju blagu, nežnu, neopipljivu, drhtavu dušu, koju svaka sitnica može da zaplaši, na prozor svog lica ... Ptičica će izleteti ... Čudan izraz koji je možda više nego dosetka da privuče pažnju dece: magično otklanjanje vradžbine, magično uspostavljanje pređašnjeg stanja, koje odgovara zakržljalom strahu da se ne bude uhvaćen.*

Afektivno poistovećivanje ptice sa dušom opšte je poznato. U nekim afričkim kulturama duša iz mrtvacu izleće poput ptice, a ona velika duša koju predstavlja sveti Duh ovaploćuje se u ptici. »Ptičica će izleteti« obraća se, dakle, duši: nju će vam zarobiti, ali će biti oslobođena i poleteće, laka.

Fotografija sva ova svojstva prenosi na kinematograf pod generičkim imenom fotogeničnosti. I sada unapred možemo da postavimo prvu definiciju. *Fotogeničnost je složeno i jedinstveno svojstvo senke, odraza i dvojnika, koje dopušta efektivnim snagama mentalne slike da se učvrste u sliku što proizlazi iz fotografske reprodukcije.* Druga definicija koju možemo da predložimo — *fotogeničnost je ono što proizlazi: a) iz prenošenja u fotografsku sliku osobina koje pripadaju mentalnoj slici, b) iz svojstava senke i odraza koji se nalaze u samoj prirodi fotografskog udvajanja.*

[...]

Magična vizija

[...]

Preobražaji sadrže — i tu se približavamo mišljenju Levi-Brila (Lévy-Bruhl) — *svet u proticanju* u kojem stvari nisu ukrućene u svojoj istovetnosti, već učestvuju u veli-

⁶ Michotte van der Berck, »Le caractère de réalité des projections cinématographiques«, u *Revue internationale de filmologie* broj 3-4, oktobar 1948, strana 254.

kom kozmičkom jedinstvu u kretanju. Ova fluidnost objašnjava i ukazuje na uzajamnost između čoveka-mikrokosmosa i makrokosmosa. Sličnost čoveka i kosmosa predstavlja magičnu pokretnu ploču gde se pokreću fluidnost sveta i antropokosmomorfizam.

Već se odavno zapazilo da su za primitivnog čoveka, kao i za dete, biljke i stvari nadahnute ljudskim osećanjima. U krajnju ruku smatra se da su oni nastanjeni duhovima, oni sami su duhovi: drugim rečima, *dvojnici* (mrtvi) su smešteni usred samog sveta u proticanju. Na izvesnom stepenu razvoja svet je samo bezbrojno mnoštvo duhova skrivenih u svakoj stvari. Ovo je bilo poznato pod imenom animizam. *Duboki koren tog animizma predstavlja jedan osnovni proces koji čovek oseća i prepoznaje prirodu na taj način što se u nju projektuje; to je antropomorfizam.*

Na drugoj strani, u primitivnom čoveku živi priroda. On u sebi ne oseća prisustvo nekog »ja«. Njegovo »ja« je dvojniki, a on je spolja. Iznutra vrvi od sveta. Tako Kanak, kako to navodi Moris Lenar (Maurice Leenhard) u *Do Kamo*, vidi kako mu sokovi teku venama ruke. Primitivni govor, ponašanje, maske, odeća, pojave opčinjavanja pokazuju nam da su ljudi, mada su znali da su ljudi, osećali da u njima stanuje ili da ih je opčinila bilo životinja bilo biljka — u svakom slučaju kozmičke sile. Isto tako su deca koja podražavaju životinje, oluju, vetar, avion, mada znaju da su deca, *zaista* životinja, avion, vetar. Kosmomorfizmu kroz koji se čovečanstvo oseća prirodom odgovara antropomorfizam kroz koji se priroda doživljava posredstvom ljudskih crta. Svet je u unutrašnjosti čovekovoju, a čovek se rasprostro svuda po svetu.

Lenar je sasvim ispravno naglašavao važnost kosmomorfizma, ali ga je hronološki i logički razlikovao od antropomorfizma. Po našem mišljenju, ova dva pojma ne mogu da se razdvoje. Zato ćemo biti prisiljeni da — na žalost veoma često — upotrebljavamo reč antropokosmomorfizam. Životinja-totem, kao, na primer, papagaj Bororosa, predstavlja kosmomorfno ustaljenje čoveka. Ona izigrava dobre namere (na drugoj strani, ona u stvari nastavlja da deluje kao čovek; ali to nije samo igra: ona se uživljava u svoje poistovećivanje sa pticom), veruje da je papagaj i tako se oseća, ona joj povlađuje u svojim svečanostima. U isto vreme, papagaj-totem je antropomorfizovan: on je predak, on je čovek. Mi, dakle, treba da zamislimo magični svet u odnosu na taj antropokosmomorfizam, gde čovek istovremeno oseća da je sličan svetu i gde oseća svet kao ljudsko nastojanje.

Totemizam je samo stepen kristalizacije jednog mnogo opštijeg procesa. U stvari, mikro-makrokosmičke ličnosti prirodno proizlaze iz antropokosmomorfizma. Kosmomorfizovani čovek je univerzum u malome, ogledalo, svet u sažetom obliku; antropomorfizovani svet vrvi od ljudstvenosti. U ogromnome fluidnom srodstvu kupaju se sve stvari koje su postale žive, koloidalne. Svi su preobražaji — to jest smrti-ponovna rađanja — mogući i realni, od mikrokosmosa do makrokosmosa, i u samom makrokosmosu...

Magija nam se ovako predstavlja: vizija života i vizija smrti, zajedničke infantilnom delu vizije sveta primitivnog čoveka i detinjastom delu vizije sveta savremenog čoveka, a i u neurozama i psihičkim regresijama kao što je san. Od Frojda naovamo često se upotrebljavala vizija deteta, »primitivca« i neurastenika. Ne zalazeći u raspravu koja je nastala u vezi s opravdanošću tog upoređivanja, recimo da naš zadatak nije da poistovetimo primitivca, neurastenika i dete, već da prepoznamo, u onome što im je slično, zajednički sistem koji upravo nazivamo magičnim. *Taj zajednički sistem određuju dvojniki, preobražaji i svudaprisutnost, fluidnost, uzajamna sličnost mikrokosmosa i makrokosmosa, antropokosmomorfizam.*

To jest baš ono što sačinjava svet filma.

[...]

(1956)

Zigfrid Krakauer

PRIRODA FILMA

Svojstva medijuma

Svojstva filma mogu da se podele na osnovna i tehnička.

Osnovna svojstva filma istovetna su sa svojstvima fotografije. Film je, drugim rečima, opremljen isključivo za beleženje i obelodanjivanje fizičke stvarnosti i, samim tim, on ka njoj i teži.

Postoje različiti vidljivi svetovi. Uzmimo predstavu na pozornici ili umetničku sliku: oni su stvarni i mogu da se opaze. Ali jedina stvarnost koja nás zanima je postojeća fizička stvarnost — prolazni svet u kojem živimo (fizičku stvarnost nazivaćemo takođe i »materijalnom stvarnošću« ili »fizičkim postojanjem« ili »aktuelnošću« ili samo »prirodom«; drugi odgovarajući izraz mogao bi da bude »realnost kamere«; najzad, izraz »život« nameće se kao alter nativam). Ostali vidljivi svetovi zadiru u ovaj svet, a da ipak ne postaju njegovim sastavnim delovima. Neki pozorišni komad, na primer, izaziva predodžbu jednog sopstvenog univerzuma, koji bi neminovno doživeo krah ako bi se doveo u vezu sa svojom okolinom iz stvarnog života.

Budući da je film reproduktivni medijum, naravno da je opravdano kada se pomoću njega reprodukuju baleti, opere i slične tvorevine vredne pamćenja. Čak i ako prihvatimo da takva reprodukovanja zadovoljavaju specifične zahteve koje postavlja filmsko platno, ona u osnovi jedva da predstavljaju nešto malo više od pukog »konzervisanja«, i ovde nisu zanimljiva za nas. Konzervisanje predstava čije je mesto izvan fizičke stvarnosti u užem smislu u najboljem slučaju predstavlja jedan sporedni kolosek medi-

juma koji je tako izvanredno pogodan za istraživanje te realnosti. Ovim se ne poriče mogućnost da, recimo, re-produkcije nekih tačaka iz pozorišnih predstava imaju dobru »filmsku« primenu u izvesnim filmskim žanrovima ili igranim filmovima.

Od svih tehničkih svojstava filma najopštije i najneopходnije jeste montaža. Njen je zadatak uspostavljanje redosleda snimaka kojim se postiže neko značenje, i stoga je ona nezamisliva u fotografiji (fotomontaža je više grafička umetnost negoli neki specifično fotografski žanr). Među posebne filmske postupke idu i neki koji su preuzeti iz fotografije — na primer, krupni planovi, neizoštre-na slika, upotreba negativa, dvostruka ili višestruka ekspozicija i tako dalje. Ostali postupci, kao što su mekani zastor, usporeni i ubrzani pokreti, preokrenut vremenski redosled, izvesni »naročiti efekti« i tome slično očigledno su svojstveni samo filmu.

Već ovi oskudni nagoveštaji biće dovoljni. Nema potrebe da razglabamo o tehničkim problemima koji su obrađeni u većini ranijih teorijskih dela o filmu¹. Za razliku od tih dela, koja neizostavno velik deo prostora posvećuju sredstvima montaže, načinima osvetljavanja, plana i tako dalje, ova knjiga bavi se filmskim postupcima samo u granicama i u okviru kojih se oni tiču prirode filma, određene njegovim osnovnim svojstvima i njihovim raznovrsnim implikacijama. Dakle, sama montaža ne pobuđuje zanimanje, bez obzira na svrhe kojima služi, već montaža kao oruđe upotpunjavanja — ili izazivanja, što izlazi na isto — takvih mogućnosti ovoga medijuma koje su u skladu s njegovim bitnim karakteristikama. Drugim rečima, nije cilj da se iznese pregled svih mogućnih metoda montaže radi njih samih, već da se odredi doprinos koji montaža može da učini u filmski značajnim dostignućima. Iako problemi filmske tehnike neće biti zanemareni, o njima ćemo da raspravljamo samo ukoliko predmet rasprave, zalažeći u tehnička razmatranja, povlači za sobom njihovo ispitivanje.

Ova primedba o postupcima obuhvata i ono što je svakako već prilično jasno: da se osnovna i tehnička svojstva u suštini razlikuju jedna od drugih. Kao po pravilu,

¹ Vidi, na primer, Balázs, *Der Geist des Films*; Arnheim, *Film*; Eisenstein, *The Film Sense and Film Form*; Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*; Rotha, *The Film till Now*; Spottiswoode, *A Grammar of the Film* i *Basic Film Techniques*; serija »Syllabus«, University of California, broj 303; Reisz, *The Technique of Film Editing* i tako dalje.

prva prethode drugima u tom smislu što od njih zavise »filmske« osobine nekog filma. Zamislite film koji, u skladu sa svojim osnovnim svojstvima, beleži neki zanimljiv vid fizičke stvarnosti, ali to čini na tehnički nesavršen način; možda je osvetljenje nespretno ili montaža bez nadahnuća. Takav film je ipak svojstvenije filmski negoli neki u kojem su briljantno primenjeni svi fizički izumi i trikovi da bi se proizveo iskaz u kojem je zanemarena realnost kamere. Međutim, ovo ne bi trebalo da nekoga navede na potcenjivanje uticaja tehničkih svojstava. Videćemo da u izvesnim slučajevima značajka primena raznovrsnih postupaka može da nekom inače nerealističkom filmu da filmsku aromu.

[...]

Realističke težnje

U ostvarivanju realističkih težnji, filmovi prevazilaze fotografiju na dva načina. Prvo, oni predočavaju sâm pokret, a ne samo njegove pojedine faze. Ali kakve vrste pokreta oni predočavaju? U početnom razdoblju, dok je kamera bila pričvršćena za tle, bilo je prirodno da se stvarao ci filmova usredsređuju na kretanje materijalnih pojava: život na ekranu bio je život samo ako se ispoljavao u spoljnim ili »objektivnim« pokretima. Sa razvojem filmskih postupaka filmski stvaroci se, radi saopštavanja svojih poruka, sve više oslanjaju na pokretljivost kamere, na montažu. Iako je njihova snaga još ležala u prikazivanju pokretâ, nedostupnom ostalim medijumima, ti pokreti više nisu neizostavno objektivni. U tehnički zrelo urađenom filmu, »subjektivni« pokreti — to jest pokreti na koje se gledalac namamljuje da ih izvrši — stalno se nadmeću s onim objektivnim. Gledalac možda mora da se identifikuje s iskošenim, rotirajućim ili pokretnim kamerama, koje nastoje da i nepokretne i pokretne predmete privedu njegovoj pažnji². Ili prikladan raspored snimaka može da hitro »proveze« publiku kroz neizmerna vremenska razdoblja ili prostore, te da je skoro istovremeno čini svedokom događajâ u raznim dobima i na raznim mestima.

Bez obzira na to, naglasak je, sada kao i pre, na objektivnom pokretu; ovaj medijum kao da mu je grdno privržen. Kao što piše Rene Kler: »Ako postoji neka filmska estetika [...], ona može da se iskaže jednom rečju:

² Up. Meyerhoff, *Tonfilm und Wirklichkeit*, strana 13, 32.

pokret. Spoljni pokret predmeta koji je oko zapalilo, a kojem danas pridodajemo unutarnje kretanje radnje³. Činjenica da on spoljnim efektima pripisuje preovlađujuću ulogu odražava, na teorijskom planu, jednu uočljivu osobenost njegovih ranijih filmova — pregrupisavanje njegovih ličnosti, kao u baletu.

Drugo, filmovi mogu da dosegnu fizičku stvarnost, sa svim njenim mnogostrukim pokretima, uz pomoć jednog posredničkog postupka koji je, izgleda, manje neizbežan u fotografiji — inscenacije. Da bi ispričao zaplet, filmski je stvaralac često prinuđen da inscenira ne samo radnju, već i okolinu. Ovo pribegavanje inscenaciji je, bez ikakve sumnje, dopušteno, ukoliko ze inscenirani svet tako izveden da predstavlja vernu reprodukciju stvarnog sveta. Veoma je značajno da dekor napravljen u studiju odaje utisak istinitosti, tako da gledalac ima osećanje da posmatra događaje koji su mogli da se dogode u stvarnom životu i koji su fotografisani na licu mesta⁴.

Zaveden jednim zanimljivim pogrešnim shvatanjem, Emih Vijermoz se, radi »realizma«, zalaže za dekor koji stvarnost predstavlja onako kako bi je video neki pronicljivi slikar. Po njegovom mišljenju, takav je dekor stvarniji od snimaka iz života, jer saopštava suštinu onoga što takvi snimci pokazuju. Međutim, sa filmske tačke gledišta, taj nazovi-realistički dekor nije ništa manje teatralan od, recimo, neke kubističke ili apstraktne kompozicije. Umesto da iznese na videlo sam postojeći neobrađeni materijal, on nudi, da tako kažemo, njegovu srž. Drugim rečima, on gubi samu realnost kamere čijem otelotvorenju teži film. Zbog toga će on smetati istančanom posetiocu bioskopa⁵ (probleme koji se javljaju u vezi sa filmovima uobrazilje, koji kao takvi pokazuju malo zanimanja za stvarnost, razmotrićemo kasnije).

Začudo, sasvim je moguće da izrežiran prikaz nekog događaja iz stvarnog života izaziva na platnu jaču iluziju realnosti nego što bi to postigao izvorni događaj, kada bi neposredno bio uhvaćen kamerom. Pokojni Erne Mecner (Ernö Metzner), koji je napravio dekor za u studiju snimljenu rudničku nesreću iz Pabstovog filma *Drugarstvo* — epizodu apsolutne autentičnosti — smatrao je da je malo

³ René Clair, *Réflexion faite*, strana 96; on je taj iskaz dao 1924. godine.

⁴ Isto, strana 150.

⁵ Vuillermoz, »Réalisme et expressionisme«, *Cinéma (Les cahiers du mois, 16—17)*, 1925, strana 78—79.

verovatno da bi se dokumentarnim snimcima neke stvarne nesreće u rudniku proizveo ubedljiviji utisak⁶.

Sa druge strane, može se postaviti pitanje da li se realnost može tako besprekorno udesiti da oko kamere ne otkrije nikakvu razliku između izvornika i kopije. Blez Sandrar (Blaise Cendrars) se ovog problema dotiče u jednom jezgrovitom hipotetičkom eksperimentu. On zamišlja dve filmske scene koje su potpuno identične, izuzev činjenice da je jedna snimljena na Monblanu (najvišem vrhu Evrope), dok je druga predstavljena u studiju. On tvrdi da prva ima neke osobine koje ne mogu da se nađu u drugoj. Na planini, kaže on, postoje izvesne »emanacije, svetlosne ili neke druge, koje su delovale na film i udah-nule mu dušu«⁷. Verovatno je da se velik deo naše okoline, prirodne ili stvorene ljudskom rukom, odupire kopiranju.

Uobličiteljske težnje

Uobličiteljskim sposobnostima filmskih stvaralaca pružaju se mogućnosti koje daleko prevazilaze one što stoje na raspolaganju fotografu. Razlog tome je što film zadire u dimenzije koje su fotografiji nedostupne. Oni se međusobno razlikuju po oblasti i kompoziciji. S obzirom na oblast, filmski stvaraoci nikad se nisu ograničavali samo na istraživanja fizičke realnosti ispred kamere, već su od samog početka uporno pokušavali da zadru u područje istorije i fantazije. Pomenimo Melijesa. Čak je i realistički nastrojani Limijer popustio pred opštim zahtevom za istorijskim prizorima. Što se tiče kompozicije, dva najopštija tipa jesu film sa pričom i film bez priče. Ovaj drugi može da se razluči na eksperimentalni film i činjenički film, koji, sa svoje strane, obuhvata, delimice ili potpuno, takve podvrste kao što su film o umetnosti, filmske novosti i dokumentarni film u pravom smislu reči.

Lako je uvideti da će neke od ovih dimenzija verovatnije podstaći filmskog stvaraoca da svoje stvaralačke aspiracije izražava nauštrb realističkih težnji. Što se tiče oblasti, razmotrimo oblast uobrazilje: filmski reditelji su, u svim

⁶ V. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, strana 240.

⁷ Berge, »Interview de Blaise Cendrars sur le cinéma«, *Cinema (Les cahiers du mois, 16—17)*, strana 141. O problemima insceniranja aktuelnosti takođe: Mauriac, *L'amour du cinéma*, strana 36, kao i: Obrascov (Обрасцев), »Film und Theater«, u *Von Filmidee zum Drehbuch*, strana 54.

vremenima, isporučivali snoviđenja ili vizije uz pomoć dekora koji je sve drugo samo ne realističan. Tako u filmu *Crvene cipelice* (*The Red Shoes*) Mojra Širer (Moirá Shearer) igra, u nekom somnambulističkom transu, kroz fantastične sveteve koji su nedvosmisleno namenjeni projiciranju njene nekontrolisane svesti — kroz aglomerate forme nalik na pejzaž, kroz skoro apstraktne oblike i prekrasni kolorit, što sve ima obeležje pozorišne slikovnosti. Nesputana kreativnost na taj način odstupa od osnovnih zakonitosti medijuma. Neke dimenzije kompozicije idu na ruku istim sklonostima. Mnogi eksperimentalni filmovi nisu čak ni zamišljeni tako da budu usredsređeni na fizičko postojanje, a praktično svi filmovi koji slede smernice nekog pozorišnog zapleta razvijaju pripovesti čiji smisao zasenjuje smisao neobrađenog prirodnog materijala upotrebljenog za njihovo upotpunjavanje. Što se ostaloga tiče, uobličiteljski napori filmskog stvaraoča mogu takođe da dođu u sukob sa njegovom privrženošću realnosti u dimenzijama koje, zbog njihovog naglaska na fizičkoj stvarnosti, normalno ne povlače za sobom takve zloupotrebe. Ima dosta dokumentarnih filmova sa snimcima iz stvarnog života koji služe samo kao ilustracija nekom uzdržanom usmenom komentaru.

Neskladi ove dve težnje

Veoma su česti filmovi u kojima su združene dve ili više dimenzija. Na primer, mnogi filmovi koji prikazuju neki događaj iz svakodnevnog života sadrže poneku sekvencu snoviđenja ili koji dokumentarni odlomak. Neke takve kombinacije mogu dovesti do očitog nesklada između realističkih i uobličiteljskih težnji. Do toga dolazi kad god se filmski stvaralac sklon stvaranju nekog imaginarnog univerzuma od slobodno postavljenog materijala osetio, takođe, obaveznim da iskoristi realističnost kamere. U svom *Hamletu* Lorens Olivije je glumce postavio u upadljivo pozorišni, u studiju izgrađeni Elsinor, čija lavirintska arhitektura kao da je sračunata na to da odrazi Hamletovo nedokučivo biće. Isključena iz naše stvarne okoline, ova neobična građevina utisnula bi svoj pečat celom filmu, da nije jedne kratke, inače nevažne scene u kojoj se vidi pravi okean izvan tog područja sna. Ali čim se fotografisani okean pojavi, gledalac doživljava nekakav šok. On mora da shvati da je ta kratka scena neopravdano nametnuta, da ona nesuvislo uvodi jedan element koji je

nespojiv s ostalim delom slikovitog opisa. Kako će ona delovati na njega zavisice od njegove sposobnosti prima-nja utisaka. Oni koji su ravnodušni prema svojstvenostima medijuma, pa su stoga bespogovorno prihvatili udešeni El-sinor, skloni su da budu razočarani neočekivanim iskrsa-vanjem neobrađene prirode, dok će oni prijemčiviji za svoj-stva filma u trenu shvatiti nestvarni karakter basnoslovnog sjaja zamka. Drugi zgodan primer jeste film Renata Kaste-lanija (Renato Castellani) *Romeo i Đulijeta (Romeo and Juliet)*. Ovaj pokušaj da se Šekspir postavi u prirodni ek-sterijer očito je zasnovan na uverenju da realnost kamere i poetska realnost Šekspirovog stiha mogu da se usklade među sobom. Međutim, i dijalog i zaplet uspostavljaju je-dan univerzum veoma udaljen od slučajnog sveta pravih veronskih ulica i zidina, tako da sve scene u kojima se ta dva neusaglasiva sveta vide sjedinjeni ostavljaju utisak nekog neprirodnog saveza između sadržina koje se sukob-ljavaju.

Stvarni sukobi ove vrste nipošto nisu pravilo. Pre bi moglo da se kaže da postoje iscrpna svedočanstva koja ukazuju na to da ove dve težnje, koje odlučujuće deluju na medijum, mogu da budu uzajamno povezane na mnoge načine. Pošto može da se smatra da su neki od tih odnosa između realističkih i uobličiteljskih težnji estetički pogod-niji od ostalih, idući korak predstavlja pokušaj da se oni definišu.

Filmski pristup

Iz onoga što je rečeno u prethodnom poglavlju proiz-lazi da filmovi mogu da polažu pravo na estetičku pravo-valjanost ukoliko su sazdana od svojih osnovnih svojstava; to jest oni, kao i fotografije, moraju da beleže i obeloda-njuju fizičku stvarnost. Već sam preispitao mogućnu pro-tivtvrdnju da su svojstvenosti nekog medijuma, uopšte uzev, suviše neuhvatljive da bi mogle da se postave kao merilo. Iz očiglednih razloga to se ne odnosi na filmski medijum. Međutim, nameće se još jedan prigovor. Mo-žemo primetiti da isključivo isticanje u prvi plan prevas-hodne povezanosti ovog medijuma sa fizičkom stvarnošću teži da filmu navuče ludačku košulju. Ova primedba pot-krepljena je mnogim postojećim filmovima koji nemaju nikakve veze sa predstavljanjem prirode. Tu je i apstrakt-ni eksperimentalni film. Postoji i beskrajn niz »foto-ko-mada« ili pozorišnih filmova, koji građu iz stvarnog života ne slikaju nje same radi, već je koriste da bi montirali

radnju po uzorima pozornice. Ima mnogo fantastičnih filmova u kojima se, u slobodnim kompozicijama snoviđenja ili vizija, autori ne obaziru na spoljni svet. Stari nemački ekspresionistički filmovi daleko su otišli u tom pravcu; jedan od njihovih pobornika, nemački umetnički kritičar Herman G. Šefauer (Hermann G. Scheffauer), čak i veliča ekspresionizam na ekranu zbog njegove udaljenosti od fotografskog života⁸.

Zašto bi onda trebalo da te žanrove nazivamo manje »filmskim« od filmova koji su usredsređeni na fizičku egzistenciju? Odgovor, naravno, glasi da samo ovi drugi omogućavaju spoznaje i zadovoljstva koji na drugi način ne mogu da se postignu. Istina, kada se uzmu u obzir svi žanrovi koji ne obrađuju spoljnu realnost a ipak opstaju, ovaj odgovor zvuči nekako dogmatski. Ali će oni možda postati opravdaniji u svetlosti dva sledeća razmatranja.

Prvo, povoljna reakcija na neki žanr ne mora da zavisi od njegove saobraznosti medijumu iz kojega proizlazi. U stvari, mnogi žanrovi privlače publiku samim tim što izlaze u susret rasprostranjenim društvenim i kulturnim zahtevima. Oni jesu i ostaju popularni iz razloga koji ne obuhvataju pitanja estetičkog opravdanja. Tako je »foto-drama« uspjela da se ovekoveči, iako se većina najpouzdanijih kritičara složila da je ona u suprotnosti sa suštinom filma. Međutim, publika kojoj se sviđa, na primer, filmska verzija pozorišnog komada *Smrt trgovačkog putnika* (*Death of a Salesman*) voli tu verziju upravo zbog onih osobina koje su učinile da taj brodvejski komad postigne velik uspeh, a ni najmanje ne mari da li ona ima ili nema neke specifično filmske odlike.

Drugo, u interesu predmeta o kojem se raspravlja prihvatimo da je moja definicija estetičke valjanosti stvarno jednostrana, da ona proizlazi iz sklonosti prema jednom posebnom, mada značajnom tipu filmske aktivnosti i otuda će verovatno izgubiti iz vida, recimo, mogućnosti ukrštenih žanrova ili uticaj nefotografskih sastavnica ovog medijuma. Ali to ne mora da ide nauštrb ispravnosti ove definicije. Iz strateških razloga često je preporučljivije da se ublaži prvobitna jednostranost — pod uslovom da ona počiva na čvrstim temeljima — nego da se pođe od suviše opštih premisa, a onda pokuša da se one učine specifičnim. Ova druga alternativa povlači za sobom opasnost zamagljivanja razlika između medijumâ, jer retko kada dopire

⁸ Scheffauer, »The Vivifying of Space«, *The Freeman*, 24. novembar i 1. decembar 1920. godine.

dalje od uopštavanja iznetih na početku; opasnost je u tome što ona može da ima za posledicu uzajamno zamenjivanje različitih umetnosti. Kada je Ejzenštejn kao teoretičar počeo da naglašava sličnosti između filma i tradicionalnih umetničkih medijuma, identifikujući film kao njihov krajnji domet, Ejzenštejn kao umetnik sve je više preokračivao granice koje odvajaju film od složenih pozorišnih spektakala; podsetimo se njegovog *Aleksandra Nevskog* i operских aspekata njegovog *Ivana Groznog*.

Strogo saglasno sa izrazom »fotografski pristup«, pristup nekog filmskog stvaraoca naziva se »filmskim« ukoliko on priznaje osnovni estetički princip. Očigledno da se filmski pristup materijalizuje u svim filmovima koji slede realističke težnje. To znači da čak i filmovi skoro potpuno lišeni stvaralačkih aspiracija, kao što su filmske novosti, naučni ili nastavni filmovi, dokumentarci bez umetničkih vrednosti i tako dalje, podržavaju ovu tvrdnju, sa estetičke tačke gledišta, verovatno više nego filmovi koji, i pored sve umetničke vrednosti, poklanjaju malo pažnje postojećem spoljnom svetu. Ali filmske novosti i slični rodovi, kao i fotografske reportaže, zadovoljavaju tek minimalne zahteve.

Na suštinu filma, ništa manje nego na fotografiju, deluju i uobličiteljske sposobnosti filmskog stvaraoca u svim dimenzijama koje će ovaj medijum pokriti. On može da uobliči svoje utiske o ovom ili onom isečku fizičke egzistencije u dokumentarističkom stilu, da halucinacije i mentalne slike prebaci na filmsko platno, da se prepusti izvođenju ritmičkih obrazaca, da izloži neki zaplet koji je nastao kao posledica ljudskih pobuda i tako dalje. Svi ovi stvaralački naponi u skladu su sa filmskim pristupom dokle god se, na ovaj ili onaj način, koriste suštinskom usmerenošću ovog medijuma na naš vidljivi svet. Kao i u fotografiji, sve zavisi od »prave ravnoteže« realističkih i uobličiteljskih težnji; a te dve težnje su dobro uravnotežene ako ove druge ne pokušavaju da nadvladaju prve, već se neopozivo prepuštaju njihovom vođstvu.

Sporno pitanje umetnosti

Nazivajući film umetničkim medijumom, ljudi obično misle na filmove koji podsećaju na tradicionalna umetnička ostvarenja po tome što predstavljaju više slobodne tvo-

* Eisenstein, *Film Form*, strana 181—182.

revine nego istraživanje prirode. Ti filmovi priređuju neobrađeni materijal u nekakvu samodovoljnu kompoziciju, umesto da ga onakvog kakav jeste prihvate kao sastavni deo. Drugim rečima, njihovi temeljni uobličiteljski podsticaji toliko su jaki da suzbijaju filmski pristup s njegovim zanimanjem za realnost kamere. Među filmske rodove koji se obično ubrajaju u umetnost spadaju, na primer, već pomenuti nemački ekspresionistički filmovi iz godina posle prvog svetskog rata; izraženi u slikarskom duhu, oni kao da se koriste formulom Hermana Varma (Hermann Warm), jednog od scenografa filma *Kabinet doktora Kaligarija*, koji je tvrdio da »filmovi moraju da budu ožvljeni crteži«¹⁰. Tu idu i mnogi eksperimentalni filmovi. Sve u svemu, filmovi ove vrste ne samo da su smišljeni kao autonomne celine, već oni često ignorišu fizičku stvarnost ili je koriste za ciljeve tuđe fotografskoj verodostojnosti. Takođe postoji sklonost i da se među umetnička dela uvrste oni igrani filmovi u kojima su sjedinjeni izrazito umetnička kompozicija i privrženost značajnim temama i sadržinama. To bi se odnosilo na mnoštvo adaptacija velikih pozorišnih komada i ostalih književnih dela.

Međutim, takvo tumačenje izraza »umetnost« u tradicionalnom smislu je pogrešno. Ono ide na ruku mišljenju da umetnički kvaliteti moraju da se pripisuju upravo onim filmovima koji, u pokušaju da se nadmeću sa dostignućima iz područja lepih umetnosti, pozorišta ili literature, zanemaruju obaveze svoga medijuma. Sledstveno tome, takvo tumačenje teži da umanjuje estetičke vrednosti filmova koji su stvarno verni medijumu. Ako je izraz »umetnost« rezervisana za dela kao što su *Hamlet* ili *Smrt trgovačkog putnika*, zaista je teško da se proceni ogromna sadržajnost stvaralaštva koje sudeluje u mnogim dokumentarnim snimcima materijalnih pojava njih samih radi. Uzmimo Ivensovu *Kišu* (*Regen*) ili Flaertijevog *Nanuka sa severa*, dokumentarne filmove prožete uobličiteljskim namerama: poput nekog selektivnog fotografa, njihovi stvaraoci imaju sve osobine maštovitog čitaoca i znatiželjnog istraživača, a njihova lektira i otkrića ishodi su potpunog udubljanja u postojeći materijal i smisaonog izbora iz ovoga. Treba dodati i to da neke delatnosti koje zahteva filmski proces — naročito montaža — predstavljaju zadatke sa kojima se fotograf ne suočava. A i one polažu pravo na stvaralačku moć filmskog stvaraoca.

¹⁰ Kracauer, *From Caligari to Hitler*, strana 86.

To vodi pravo u terminološku dilemu. Usled svog utvrđenog značenja, pojam »umetnost« ne obuhvata niti može da obuhvati istinski »filmske« filmove — to će reći filmove koji združuju pojedine vidove fizičke stvarnosti sa ciljem da nas učine svesnim njih. Međutim, upravo takvi filmovi, a ne filmovi koji podsećaju na tradicionalna umetnička dela, pokazuju estetičku vrednost. Ukoliko je film uopšte umetnost, onda nikako ne treba da ga mešamo sa čvrsto postavljenim umetnostima¹¹. Moglo bi da se pronađe neko opravdanje za površno primenjivanje ovog krhkog pojma na filmove kao što su *Nanuk*, ili *Paiza* (*Pa-isa*), ili *Potemkin*, koji su daleko odmakli u postizanju životnosti kamere. Ali određujući ih kao umetnost, uvek moramo da imamo na umu da je čak i najkreativniji filmski stvaralac znatno manje nezavisan od neobrađene prirode nego slikar ili pesnik i da se njegova kreativnost manifestuje u popuštanju prirodi i pronicanju u nju.

(1960)

¹¹ Arnold Hauzer (Arnold Hauser) ide u mali broj onih koji su to uvidali. U delu *The Philosophy of Art History*, na strani 363, on kaže: »Film je jedina umetnost koja preuzima mnoge nepromenjene stvari iz realnosti; on ih, svakako, tumači, ali to tumačenje ostaje fotografsko«. Međutim, uprkos svojoj pronicljivosti, Hauzer izgleda da nije svestan implikacija ove osnovne činjenice.

Maja Deren

FILM: STVARALAČKO KORIŠĆENJE STVARNOSTI

Filmska kamera je, možda, najparadoksalnija od svih mašina po tome što istovremeno može da bude samostalno aktivna i beskrajno pasivna. Kodakova stara krilatica, »Vi pritisnete dugme, ona obavlja sve ostalo«, nije bila reklamno preterivanje; a povezana sa ma kojim jednostavnim uređajem za okidanje, kamera čak može da snima slike sasvim sama. Istovremeno, dok su uporediv razvoj i usavršavanje drugih mehanizama obično doveli do povećane specijalizacije, napredak na području opsega i osetljivosti objektivna i emulzija omogućio je kameri beskonačnu prijemčivost i vernost koja ne pravi razlike. Tome se mora dodati činjenica da se ovaj medijum bavi, ili se može baviti, najelementarnijom datošću. Ukratko, može da ostvari najveće rezultate uz praktično najmanji napor; od svog rukovaoca zahteva samo malo veštine i energije; od svog predmeta — samo da postoji; a od svojih gledalaca — samo da mogu da vide. Na tom elementarnom stupnju kamera idealno funkcioniše kao masovno sredstvo za prenošenje podjednako elementarnih ideja.

Fotografski medijum je, zapravo, tako amorfan da nije samo nenametljiv, već je praktično proziran, te stoga, više no ijedan, postaje podložan robovanju ma kojem drugom i svim ostalim. Ogromna vrednost takvog ropstva dovoljna je da opravda medijum i da bude opšte prihvaćena kao njegova funkcija. To je bila velika prepreka definisanju i razvoju filma kao stvaralačkog oblika umetnosti — sposobnog da stvaralački dejstvuje na svoj način — jer je njegova vlastita priroda poput neke latentne slike koja se može ispoljiti jedino ako se na nju ne nadoda druga slika koja će je prikriti.

Oni kojima je stalo do ispoljavanja ovog latentnog oblika moraju stoga da preuzmu delimično zaštitničku ulogu, ulogu što podseća na savet jednog nastavnika crtanja koji je rekao: »Ako imate muke da nacrtate vazu, pokušajte da nacrtate prostor oko nje«. I odista, zasad, definicija stvaralačkog vida filma podrazumeva poklanjanje podjednako brižljive pažnje onome što on nije i onome što jeste.

Animirana slikarska platna

Tokom poslednjih nekoliko godina došlo je do ubrzanog razvoja onoga što bi se moglo nazvati »grafičkom školom animiranog filma«, koji se najpre zapažao na eksperimentalnim rubovima filmskog sveta, a sada je opšte prisutan u komercijalnim »umetničkim« bioskopima. Takve filmove, koji kombinuju apstraktne pozadine sa prepoznatljivim ali nerealističkim figurama, oblikuju i slikaju školovani i daroviti grafički umetnici koji koriste kultivisano, tečno poznavanje bogatih sredstava likovnih medijuma, uključujući tu čak i kolaž. Značajan činilac nastanka ove škole bio je ogroman tehnički i laboratorijski napredak filma u bojama i obrade boja, tako da ti umetnici sada mogu da pristupaju dvodimenzionalnom, pravougaonom ekranu sa svom onom grafičkom slobodom koju donose slikarskom platnu.

Sličnost ekrana i slikarskog platna davno su sagledali umetnici kao što su Hans Rihter, Oskar Fišinger (Oscar Fischinger) i drugi, koje nisu privukle grafičke mogućnosti ekrana (u ono vreme tako ograničene), već pre uzbudljivost filmskog medijuma, a naročito korišćenje njegove vremenske dimenzije — ritam, prostorna dubina što je stvara kvadrat koji se smanjuje, iluzija trodimenzionalnosti koju stvara obrtanje spiralne figure i tako dalje. Oni su svoje grafičke veštine stavili u službu filmskog medijuma kao sredstvo za proširivanje filmskog izraza¹.

Nova grafička škola manje unapređuje te rane pokušaje, već ih pre obrće, jer tu umetnici koriste filmski me-

¹ Značajno je da je Hans Rihter, pionir ovakve upotrebe filma, ubrzo napustio ovaj pristup. Svi njegovi kasniji filmovi, zajedno sa filmovima Ležea, Mena Reja (Man Ray), Dalija i slikara koji su učestvovali u potonjim Rihterovim filmovima (Ernst, Dišan — Duchamps — i drugi) ukazuju na duboko sagledavanje razlike između slikarske i fotografske slike, i oduševljeno i stvaralački koriste fotografsku realnost.

dijum kao produžetak likovnih medijuma. To je naročito jasno kada se analizira primenjeno načelo pokreta, jer je obično reč samo o artikulaciji u sledu — nekoj vrsti sricanja u vremenu — one dinamike koju obično podrazumeva oblikovanje pojedine slikarske kompozicije. Najprikladnija oznaka za opisivanje takvih dela, koja su često zanimljiva i duhovita, i svakako imaju svoje mesto među vizuelnim umetnostima, jeste »animirana slikarska platna«.

Ovaj ulazak slikarstva u filmski medijum ima izvesne paralele sa uvođenjem zvuka. Nemi film je privukao osobe obdarene za istraživanje i razvijanje jednog novog i jedinstvenog vida vizuelnog izraza i njime nadahnete. Dodavanje zvuka otvorilo je vrata verbalistima i dramatičarima. Naoružani autoritetom, moći, zakonima, tehničkim postupcima, veštinama i zanatima koje su starodrevne literarne umetnosti nakupile tokom vekova, pisci jedva da su zastali da uoče slab otpor »samoniklog« filmskog stvaraoča, koji jedva da je imao jednu deceniju za istraživanje i razvijanje stvaralačkog potencijala svog medijuma.

Na sličan način, brz uspeh »animiranog slikarskog platna« proizlazi iz činjenice da dolazi naoružano svim onim likovnim tradicijama i postupcima što čine njegovo upečatljivo nasleđe. I baš kao što je zvučni film prekinuo razvoj filmske forme na komercijalnom planu, pribavljajući usavršeniju zamenu, tako se »animirano slikarsko platno« već prihvata kao vid filmske umetnosti na ono nekoliko područja (distribucija šesnaestmilimetarskih filmova za muzeje i filmske klubove) gde eksperimenti filmskom formom još mogu da nađu publiku.

Filmski medijum ima izvanredan opseg izraza. Sa likovnim umetnostima zajednička mu je činjenica da je vizuelna kompozicija koja se projicira na dvodimenzionalnu površinu; sa baletom — da može da se bavi aranžiranjem pokreta; sa pozorištem — da može da sazda dramsku intenzivnost zbivanja; sa muzikom — da može da komponuje u vidu ritmova i vremenskih fraza i da može biti praćen pesmom i instrumentima; sa poezijom — da može da suprotstavlja slike jedne drugima; sa književnošću uopšte — da svojom zvučnom trakom može da obuhvati apstrakcije dostupne jedino jeziku.

Samo ovo obilje mogućnosti kao da stvara zabunu u duhovima većine filmskih stvaralaca, zabunu koja se smanjuje otklanjanjem velikog dela ovih mogućnosti u prilog jedne ili dve, na osnovu kojih se potom strukturise film. Umetnik, međutim, ne bi trebalo da traži sigurnost u urednom ovladavanju uprošćenostima namernog siromaštva; on,

umesto toga, valja da ima stvaralačku hrabrost za suočavanje sa opasnošću da će ga savladati plodnost u pokušaju da je razreši u jednostavnost i ekonomičnost.

Mada se »animirano filmsko platno« ograničilo na jedno malo područje mogućnosti filma, izvojevalo je prihvatanje na osnovu činjenice da *koristi* jednu formu umetnosti — formu grafičke umetnosti — i da ova, izgleda, zadovoljava opšti preduslov filma: izražava se pokretnom slikom. To otvara celo ono pitanje da li fotografija spada u isti red slika kao sve ostale? Ako ne spada, da li postoji neki saobrazno drukčiji pristup fotografiji u jednom stvaralačkom kontekstu? Iako je fotografski proces osnovna kocka za građenje u filmskom medijumu, priznanje je njegovoj povučeniosti kao sluge da njegova priroda i njene stvaralačke implikacije gotovo i nisu razmatrane.

Zatvoreno kolo fotografskog procesa

Izraz »slika« (*image*, koji se prvobitno zasnivao na »imitaciji«) znači, u svom prvom smislu, veran vizuelni odraz stvarnog predmeta ili osobe, te samim činom specifikovanja sličnosti odvađa i uspostavlja celu jednu kategoriju vizuelnog doživljaja koji *nije* stvarni predmet ili osoba. U ovom specifično negativnom značenju — da fotografija konja nije konj — fotografija jeste slika.

Međutim, izraz »slika« ima i pozitivne implikacije: on pretpostavlja izvesnu mentalnu delatnost, bilo u njenom najpasivnijem vidu (»mentalne slike« opažanja i sećanja) ili, kao u umetnosti, stvaralački čin mašte ostvaren umetničkim oruđem. Tu se stvarnost najpre filtrira selektivnošću pojedinačnih interesovanja, pa je modifikuje predrasudno opažanje da bi postala doživljaj; kao takav kombinuje se sa sličnim, suprotnim ili modifikujućim doživljajima, i zaboravljenim i zapamćenim, da bi se asimilovala u jednu pojmovnu sliku; ova je opet, sa svoje strane, podložna manipulacijama umetničkog oruđa, a ono što konačno nastaje jeste plastična slika koja je i sama samostalna realnost. U suštini, slikarsko delo nije veran odraz ili slika konja; ono je veran odraz jednog mentalnog koncepta koji može ličiti na konja ili, kao u slučaju apstraktnog slikarskog dela, može biti bez ikakve vidljive veze sa ma kojim stvarnim predmetom.

Fotografija je, međutim, proces kojim neki predmet stvara svoju sliku dejstvom vlastite svetlosti na materijal

osetljiv na osvetljenje. Ona tako predstavlja jedno zatvoreno kolo upravo na tački gde se, u tradicionalnim vidovima umetnosti, odvija stvaralački proces dok stvarnost prolazi kroz umetnika. Ovo isključivanje umetnika na toj tački odgovorno je i za apsolutnu vernost fotografskog procesa i za prošireno uverenje da sam fotografski medijum ne može biti stvaralačka forma. Od ovih opaski samo je jedan korak do zaključka da njegovo korišćenje kao vizuelne štamparske mašine ili kao produžetka neke druge stvaralačke forme predstavlja puno ostvarenje mogućnosti medijuma. Upravo na taj način se koristi fotografski proces u »animiranim slikarskim platnima«.

Međutim, s obzirom na to da se kamera primenjuje na predmete koji su već ostvarene slike, pitanje je da li je to zaista većma stvaralačka upotreba ovog oruđa nego kad se, u naučnim filmovima, njegova vernost primenjuje na stvarnost u spoju sa otkrivačkim funkcijama teleskopskih ili mikroskopskih objektivna i sa uporedivim korišćenjem motora?

Baš kao što nam povećanje objektivna usmerenog na materiju pokazuje planinski, stenovit predeo u prividno glatkoj površini, tako efekt »usporenog kretanja« može da otkrije stvarne strukture kretanja ili promena koje se u stvarnosti ne mogu usporiti ili čiju bi prirodu izmenila promena tempa njihovog obavljanja. Primenjen na let ptica, na primer, efekt usporenog kretanja otkriva dotle neviđen niz mnogih posebnih napora i malih pokreta od kojih se letenje sastoji.

Pod sažimajućom upotrebom motora podrazumevam sažimanje vremena postignuto podešavanjem kamere da snima slike puzavice u razmacima od deset minuta. Kada se projicira normalnom brzinom, ovaj film otkriva stvarni integritet, skoro inteligenciju kretanja puzavice dok raste i okreće se za suncem. Takvo snimanje uz sažimanje vremena bilo je primenjeno na hemijske promene i fizičke preobražaje čiji je tempo toliko spor da je praktično neprimetan.

Mada ovde filmska kamera funkcioniše više kao oruđe otkrića nego kao oruđe stvaralaštva, ona daje neku vrstu slike, koja je, za razliku od slika »animiranih slikarskih platna« (sama animacija je primena načela sazetog vremena), isključivo svojstvo filmskog medijuma. Stoga se može smatrati čak punovažnijim osnovnim elementom stvaralačke filmske forme, zasnovanim na jedinstvenim svojstvima tog medijuma.

Stvarnost i prepoznavanje

Primena fotografskog procesa na stvarnost daje sliku koja je jedinstvena u nekoliko pogleda. Prvo, zato što je određena stvarnost preduslov postojanja fotografije, fotografija ne svedoči samo o postojanju te stvarnosti (baš kao što crtež svedoči o postojanju umetnika), već je, za sve svrhe i potrebe, njen ekvivalent. Ova ekvivalentnost uopšte nije stvar vernosti, već je sasvim drugog reda. Ako je realizam oznaka za grafičku sliku koja tačno simulira neki stvaran predmet, onda se fotografija od nje mora razlikovati kao *oblik same stvarnosti*.

Ovo razgraničenje igra izvanredno važnu ulogu u opredeljenju svake od ovih slika. Svrha je likovnih umetnosti da ispolje značenje. Stvarajući sliku s izričitim ciljem komunikacije, umetnik se prvenstveno poduhvata da ostvari najdelotvorniji moguć izgled na osnovu ukupnih sredstava svog medijuma. Fotografija se, međutim, bavi živom stvarnošću koja je prvenstveno strukturisana da opstane i čije su konfiguracije uobličene da služe tom cilju, a ne da saopštavaju njeno značenje; one čak mogu, kao zaštitna mera, služiti prikrivanju te svrhe. Dakle, kada je reč o fotografiji, počinjemo od toga što prepoznajemo izvesnu realnost, a pri tom se koriste naša propratna znanja i stavovi; tek onda izgled postaje osmišljen u odnosu na tu realnost. Apstraktni oblik senke u noćnoj sceni uopšte nije shvaćen dok se ne otkrije i ne identifikuje kao izvesna osoba; jarko crveni oblik na bledej podlozi, koji bi u apstraktnom, grafičkom kontekstu mogao prenositi osećaj veselosti, dočarava nešto sasvim drugo kada se prepozna kao rana. Dok gledamo film, neprekidni čin prepoznavanja u koji smo uvučeni deluje poput trake sećanja što se odmotava ispod slika samog filma da bi uobličila nevidljiv donji sloj jedne implicitne dvostruke ekspozicije.

Proces kojim shvatamo jednu apstraktnu, grafičku sliku je, dakle, skoro neposredna suprotnost procesa kojim shvatamo fotografiju. U prvom slučaju izgled nas dovodi do značenja; u drugom je razumevanje, što nastaje iz prepoznavanja, ključ za našu procenu izgleda.

Fotografski autoritet i »kontrolisani slučaj«

Kao realnost, fotografska slika nas suočava sa bezazlenom arogancijom objektivne činjenice, činjenice koja postoji kao samostalno prisustvo, ravnodušno prema našoj

reakciji. Mi, sa svoje strane, možemo da je posmatramo sa ravnodušnošću i otuđenošću koje ne osećamo u odnosu na slike drugih umetnosti čiji je tvorac čovek, koje pozivaju i iziskuju naše opažanje i traže našu reakciju da bi do kraja obavile komunikaciju što je započinjju, a koja je njihov *raison d'être*. Istovremeno, upravo zato što smo svesni da naša lična ravnodušnost ni na koji način ne umanjuje istinitost fotografske slike, ova ispoljava autoritet koji se po težini može uporediti jedino sa autoritetom same stvarnosti.

Na ovom autoritetu temelji se celokupna škola socijalnog dokumentarnog filma. Mada vešti u izboru najefektnije realnosti i korišćenju mesta kamere i ugla snimanja za naglašavanje njenih bitnih i efektnih oblika, dokumentaristi dejstvuju u skladu sa načelom minimalnog mešanja, u interesu stavljanja autoriteta stvarnosti u podršku moralne svrhe filma.

Očigledno, zanimljivost nekog dokumentarnog filma blisko se poklapa sa zanimljivošću sadržanom u njegovom predmetu. Za vreme rata takvi filmovi su doživeli razdoblje posebne premoći. Ta popularnost je poslužila da producente igranih filmova učini svesnijim efektnosti i autoriteta stvarnosti, a ova svest je dovela do nastanka »neorealističkog« filmskog stila i doprinela je sklonosti snimanju na terenu koja još jača.

U pozorištu fizičko prisustvo glumaca pruža osećaj realnosti koji nas navodi da prihvatimo simboličnu geografiju, pauze koje predstavljaju proticanje vremena i ostale konvencije koje su deo te forme. Film ne može da uključi ovo fizičko prisustvo glumaca. On, međutim, može da zameni artifcijelnost pozorišta konkretnošću predela, rastojanja i mesta; pauze-prekidi se mogu transponovati u prelaze koji podržavaju i čak pojačavaju zamah dramskog razvoja; dok se zbivanja i epizode, koji unutar konteksta pozorišne artifcijelnosti možda ne bi bili ubedljivi u svojoj logici ili po svom izgledu, mogu zaodenuti autentičnošću što proizlazi iz stvarnosti okolnog predela, sunca, ulica i zgrada.

U izvesnim pogledima samo odsustvo fizičke prisutnosti glumca u filmu, toliko važne za pozorište, može čak doprineti našem osećanju stvarnosti. Mi, na primer, možemo da verujemo u postojanje nekog čudovišta ako se od nas ne traži da verujemo da je ono sa nama u sobi. Intimnost koju nam nameće fizička realnost drugih umetničkih dela stavlja nas pred alternativni izbor: ili da se identifikujemo sa doživljajem koji predlažu, ili da ga poričemo, ili da se

sasvim povučemo u ravnodušnu svest o toj realnosti kao pukoj metafori. Ali filmska slika — čija se neopipljiva realnost sastoji od svetlosti i senki što se bacaju kroz vazduh i hvataju na površini srebrnog ekrana — dolazi do nas kao odraz drugog sveta. Na tom rastojanju mi možemo da prihvatimo realnost najmonumentalnijih i najekstremnijih slika, a iz te perspektive možemo da ih opažamo i shvatamo u njihovoj potpunosti.

Autoritet stvarnosti je dostupan čak i najartificijelnijim tvorevinama ukoliko se fotografija shvati kao umetnost »kontrolisanog slučaja«. Pod »kontrolisanim slučajem« podrazumevam održavanje tanane ravnoteže između onoga što je spontano i prirodno prisutno kao dokaz samostalnog života stvarnosti i osoba i delatnosti koje se namerno uvode u scenu. Slikar bi, oslanjajući se prvenstveno na izgled kao sredstvo saopštavanja svoje namere, uložio ogroman trud u raspored svake pojedinosti, recimo, prizora na morskoj obali. Sa druge strine, snimatelj, pošto je odabrao obalu koja, u glavnim crtama, ima željeni izgled — bilo sumoran ili vedar, napušten ili pretrpan — mora, naprotiv, da se uzdrži da suviše ne kontroliše izgled, ukoliko želi da očuva autoritet realnosti. Snimanje takve scene valja da bude isplanirano i kadrirano tako da stvori kontekst unutar čijih je granica sve što se dogodi saglasno sa namerom scene.

Izmišljeno zbivanje koje se potom uvodi, iako po sebi veštačko, pozajmljuje realnost od stvarnosti mesta radnje — od prirodnog lepršanja kose, nepravilnosti talasa, same fakture kamenja i peska — ukratko, od svih nekontrolisanih, spontanijih elemenata koji čine svojstvo same date stvarnosti. Jedino fotografija — putem tanane manipulacije koju nazivam kontrolisanim slučajem — može da uklopi prirodne pojave u našu vlastitu kreativnost, da pruži sliku u kojoj realnost drveta pridaje svoju istinitost zbivanjima koja smo učinili da se pod njim odigravaju.

Apstrakcije i arhetipovi

Pošto se drugi vidovi umetnosti ne sastoje od same stvarnosti, oni stvaraju metafore za stvarnost. Ali fotografija, koja je i sama stvarnost ili njen ekvivalent, može da upotrebljava vlastitu realnost kao metaforu za ideje i apstrakcije. U slikarstvu, slika je apstrakcija spoljašnjeg izgleda; u fotografiji, apstrakcija neke ideje proizvodi arhetipsku sliku.

Ovo shvatanje nije novo za film, ali su njegov razvoj prekinuli upadi pozorišnih tradicija u filmski medijum. Rana istorija filma obiluje arhetipskim figurama: Teda Bara, Meri Pickford (Mary Pickford), Marlene Ditrih, Greta Garbo, Čarls Čaplin, Baster Kiton i tako dalje. Oni su se pojavljivali kao likovi, ne kao ljudi ili ličnosti, a filmovi strukturisani oko njih bili su poput monumentalnih mitova što slave košmičke istine.

Naježda modernih pozorišnih pisaca i glumaca u filmski medijum uvela je koncept realizma, koji se nalazi u korenu pozorišne metafore i koji je, u apriornoj realističnosti fotografije, besmislena suvišnost što je samo doprirela da se filmski medijum liši njegove stvaralačke dimenzije. Značajno je da, uprkos svim naporima pretencioznih producenata, reditelja i filmskih kritičara koji pokušavaju da uzdignu svoj profesionalni status usvajanjem metoda, stavova i kriterijuma uspostavljene i poštovane pozorišne umetnosti, krupne figure i najpopularnije zvezde i najkreativniji reditelji (poput Orsona Velsa) nastavljaju da dejstvuju unutar ranije arhetipske tradicije. Čak je bilo moguće, kao što je pokazao Marlon Brando, da čovek prevaziđe realizam i postane arhetipski realist, ali čini se da je njegovu početnu intuiciju potom zdrobio pritisak repertoarskog kompleksa, još jedna stvar preuzeta iz pozorišta, gde je funkcionisala kao sredstvo kojim je jedna glumačka trupa mogla da ponudi publici unosno raznolik izbor komada, ujedno obezbeđujući svojim članovima stalno zaposlenje. Nema nikakvog opravdanja da se nastoji na repertoarskoj raznovrsnosti uloga za glumce koji se nalaze u potpuno drukčijim uslovima filma.

Jedinstvene slike fotografije

U svemu što sam dosad rekla vernost, realističnost i autoritet fotografske slike prvenstveno služe da modifikuju i podržavaju. No, u stvari, sled u kojem opažamo fotografiju — početna identifikacija kojoj sledi tumačenje izgleda u skladu sa tom identifikacijom (a ne prvenstveno prema spoljašnjosti) — postaje neopoziv i pridaje izgledu značenje na način svojstven isključivo fotografskom medijumu.

Ranije sam pomenula efekt usporenog kretanja kao svojevrsni vremenski mikroskop; međutim, on se može koristiti i izražajno, a ne samo za otkrivanje. U zavisnosti

od predmeta i konteksta, on može da bude prikaz idealne lakoće ili nesnosne osujećenosti, svojevrsna prisna i ljubavi puna meditacija o kretanju, ili svečana nota što nekoj radnji dodaje težinu rituala; ili pak može da ostvari onu dramatičnu sliku mučne bespomoćnosti, što se inače doživljava jedino u noćnim morama detinjstva, kad naše noge odbijaju da se pokrenu, dok užas koji nas progoni dolazi sve bliže.

Međutim, usporeno kretanje nije prosto »sporst« brzine. To je, zapravo, nešto što postoji u našem duhu, a ne na ekranu, i može se ostvariti jedino u spoju sa prepoznatljivom realnošću fotografske slike. Kada vidimo čoveka u stavovima trčanja i identifikujemo tu delatnost kao trk, jedno od znanja koje je deo te identifikacije jeste puls normalan za takvu delatnost. Zato što smo svesni poznatog pulsa identifikovane radnje dok posmatramo kako se događa manjom brzinom, doživljavamo onu vremensku dvostruku ekspoziciju koju poznajemo pod nazivom »usporeno kretanje«. To se ne može dogoditi u apstraktnom filmu, gde trougao, na primer, može da se kreće brzo ili sporo, ali, pošto nema nužni puls, ne i »usporenim kretanjem«.

Druga jedinstvena slika koju kamera može da ostvari jeste obrnuto kretanje. Kada se osmišljeno upotrebi, ono ne prenosi toliko osećaj kretanja unatraške u prostoru, već pre deluje kao uništenje vremena. Jedan od najzaboravnijih primera takve primene javlja se u Koktoovoj *Krvi pesnika*, gde seljaka pogubi plotun, koji ujedno razbija raspeće što visi na zidu iza njega. Ovoj sceni sledi obrtanje radnje — mrtvi seljak ustaje sa zemlje, a raspeće se ponovo sastavlja na zidu; onda ponovo plotun, seljak pada, raspeće se rasprskava, pa opet filmsko vaskrsenje. Obrnuto kretanje, takođe, iz očiglednih razloga, ne postoji u apstraktnom filmu.

Fotografska slika u negativu još je jedan izrazit slučaj ove vrste. Ona nije neposredan iskaz belo na crno, već se shvata kao obrtanje vrednosti. Kad se primeni na prepoznatljivu osobu ili mesto, ona stvara osećaj kritične kvalitativne promene, kao da je upotrebljena za predeo zagrobnog sveta u Koktoovom *Orfeju* (*Orphée*).

I ove ekstremne slike i one uobičajenije, koje sam ranije pomenula, koriste filmski medijum kao formu u kojoj značenje slike nastaje iz našeg prepoznavanja neke poznate stvarnosti, a svoj autoritet izvodi iz neposrednog odnosa stvarnosti i slike u fotografskom procesu. Mada taj

proces dopušta izvesno mešanje umetnika kao ličnosti koja tu sliku modifikuje, granice njegove tolerancije se mogu definisati kao ona tačka na kojoj prvobitna stvarnost postaje neprepoznatljiva ili nebitna (kao kada se crveni odraz na površini ribnjaka koristi samo zbog svog oblika i boje, a bez kontekstuelne brige o vodi ili ribnjaku).

U takvim slučajevima sama kamera se shvata kao umetnik, pri čemu se izobličujući objektivni, višestruke ekspozicije i tako dalje koriste za simulisanje stvaralačke akcije oka, pamćenja i tako dalje. Takvi dobronamerni pokušaji da se medijum upotrebljava stvaralački, putem nasilnog ubacivanja stvaralačkog čina na mesto koje tradicionalno zauzima u likovnim umetnostima, umesto toga dovodi do uništenja fotografske slike kao realnosti. Ta slika sa svojom jedinstvenom sposobnošću da nas istovremeno angažuje na nekoliko ravni — objektivnim autoritetom stvarnosti, znanjima i vrednostima koje toj stvarnosti pridajemo, neposrednim opredeljenjem svog izgleda i manipuliranim odnosom između svih njih — jeste kocka za građenje pri stvaralačkom korišćenju ovog medijuma.

Određivanje mesta stvaralačkog čina i vremensko-prostorne manipulacije

Gde onda filmski stvaralac preduzima svoju osnovnu stvaralačku akciju, ako u interesu očuvanja pomenutih svojstava slike sebe ograničava na kontrolisanje slučaja na pred-fotografskom stupnju, a prihvata i svoje gotovo potpuno isključivanje iz fotografskog procesa?

Kada jednom napustimo shvatanje slike kao konačnog proizvoda i dovršenja stvaralačkog procesa (što ona jeste i u likovnim umetnostima i u pozorištu), možemo šire sagledati sveukupni medijum i videti da se filmsko oruđe zapravo sastoji od dva dela što umetniku stoje s obe strane. Slike kojima ga kamera snabdeva su poput delića jednog neprestanog, nepodmitljivog sećanja; njihova individualna realnost ni u čemu ne zavisi od njihovog sleda u stvarnosti, te se mogu sklopiti tako da sačinjavaju ma koji od nekoliko iskaza. U filmu, slika može i treba da bude samo početak, osnovna građa stvaralačke delatnosti.

Vaskoliko izumevanje i stvaranje sastoji se prvenstveno u novom odnosu što se uspostavlja među poznatim delovima. Slike filma se bave realnostima koje su, kao što sam ranije istakla, strukturisane da vrše svoje različite

funkcije, a ne da saopštavaju određeno značenje. Stoga istovremeno imaju nekoliko atributa, kao što sto može istovremeno da bude star, crven i visok. Sagledavajući ga kao poseban entitet, trgovac starinama bi ocenjivao njegovu starost, slikar njegovu boju, a dete njegovu nedostupnu visinu. Međutim, u filmu bi takvom kadru mogao slediti kadar u kojem se sto raspada, i tako bi određeni aspekt njegove starosti sačinjavao njegovo značenje i funkciju u toj sekvenci, a svi ostali atributi postali bi nebitni. Montaža filma stvara sledni odnos koji slikama daje posebno ili novo značenje *prema njihovoj funkciji*; ona uspostavlja kontekst, formu koja ih preobražava ne narušavajući njihov izgled, ne umanjujući njihovu realnost i autoritet, niti osiromašujući onu raznolikost potencijalnih funkcija što čini karakterističnu dimenziju stvarnosti.

Bez obzira na to da li su slike povezane zajedničkim ili suprotnim svojstvima, unutar kauzalne logike zbivanja, koja je narativna, ili po logici ideja i osećanja, koja je poetska, struktura filma je sledna. Dakle, stvaralački čin se u filmu događa u njegovoj vremenskoj dimenziji, i iz tog razloga film je, iako sačinjen od prostornih slika, prvenstveno *vremenski oblik*.

Veliki deo stvaralačke delatnosti sastoji se u manipulisanju vremenom i prostorom. Pod tim ne mislim samo na ustaljene filmske postupke kao što su vraćanje u prošlost, sažimanje vremena, paralelna radnja i tako dalje. Oni ne utiču na samu radnju, već na metodu njenog otkrivanja. U vraćanju u prošlost nije prisutna implikacija da je uobičajena hronološka celovitost same radnje ma na koji način izmenjena procesom sećanja, ma koliko ovaj bio poremećen. Paralelna radnja, kao kada naizmence vidimo junaka koji juri da donese spas i junakinju, čiji položaj postaje sve kritičniji, predstavlja sveznanje kamere kao svedoka radnje, a ne njenog tvorca.

Ona vrsta manipulisanja vremenom i prostorom na koju ovde mislim i sama postaje deo organske strukture filma. Imamo, na primer, produžavanje prostora vremenom i vremena prostorom. Dužina nekog stepeništa može se ogromno povećati ako se tri različita kadra osobe koja se njime penje (snimljena iz tri različita ugla, tako da nije uočljivo da se svaki put pokriva isti prostor) montiraju tako da je radnja kontinuirana, te se dobija slika upornog stremljenja nekom uzvišenom cilju. Skok u vazduh se može produžiti istim postupkom, ali u tom slučaju, pošto se filmska radnja produžava daleko preko normalnog tra-

janja stvarne radnje, postiže se efekat napetosti, dok čekamo da se figura konačno vrati na zemlju.

Vreme se može produžiti višestrukim kopiranjem jedne sličice, što ima za posledicu da figuru zaledi usred radnje; tu zaustavljena sličica postaje trenutak obustavljanja kretanja, koji, prema svom kontekstuelnom položaju, može da dočara osećaj kritičnog oklevanja (kao pri osvrtnanju Lotove žene) ili može predstavljati komentar o mirovanju i kretanju kao suprotnosti između života i smrti. Ponovo kopiranje scena neke slučajne situacije u koju je upleteno nekoliko osoba može se upotrebiti ili u proročkom kontekstu, kao svojevrsni *déjà-vu*, ili kao precizno ponavljanje u vidu naizmenično montiranih ponovo kopiranih kadrova, tih spontanijih pokreta, izraza i razmenjenih replika, može da promeni karakter scene iz neusiljenosti u stilizaciju, srodnu baletu; time se neigračima pridaje balet, premeštanjem naglaska sa svrhe kretanja na samo kretanje, i tada neformalan skup dobija svečanost i dimenziju rituala.

Slično ovome, kretanje kamere se može pridati likovima u sceni, jer se u filmu širok pokret neke figure dočarava promenljivim odnosom između te figure i okvira ekrana. Ako se, kao što sam učinila u svom nedavnom filmu *Sâmo oko noći* (*The Very Eye of Night*), ukloni linija horizonta i svaka pozadina koja bi otkrila pomeranje totalnog polja, onda oko prihvata okvir kao stabilan i svako kretanje pripisuje figuri unutar njega. U ruci držana kamera koja se kreće i obrće oko belih figura na potpuno crnoj pozadini daje slike u kojima je kretanje figura oslobođeno teže i trodimenzionalno poput kretanja ptica u vazduhu ili riba u vodi. U odsustvu bilo kakve apsolutne orijentacije, potiskivanje i nadiranje međusobnih odnosa figura postaje prevashodni dijalog.

Pod manipulisanjem vremenom i prostorom takođe podrazumevam stvaranje izvesnog odnosa između odvojenih vremena, mesta i osoba. Brza panorama — kada se kadar jedne osobe završava brzim skretanjem u stranu, a kadar druge osobe ili mesta počinje brzim pokretom kamere u istom pravcu, pri čemu se ta dva kadra kasnije spajaju na zamućenom području dva brza skretanja — dovodi u dramatičnu bliskost ljude, mesta i radnje koji su u stvarnosti mogli biti veoma udaljeni. Mogu se snimiti razni ljudi u različito vreme, pa čak i na raznim mestima, kako izvode približno isti gest ili pokret, pa smišljenim spajanjem kadrova, tako da se očuva kontinuitet pokreta, sama

ta radnja postaje dominantna dinamika što objedinjava sve odvojene delove.

Odeljena i međusobno udaljena mesta mogu se ne samo povezati, već im se može dati i kontinuitet kontinuitetom identiteta i pokreta, kao kad neka osoba započne gest na jednom mestu, a tom kadru neposredno sledi kadar ruke što ulazi u sasvim drugo poprište radnje da tamo dovrši gest. Upotrebila sam ovaj postupak kako bih postigla da igrač iz šume zakorači u stan i, na sličan način, da ga prenesem sa jednog mesta radnje na drugo, tako da sam svet postaje njegova pozornica. U mome filmu *Na kopnu* to je bio postupak kojim je dinamika *Odiseje* obrnuta, te glavna junakinja, umesto da preduzme dugo putovanje u potrazi za pustolovinom, otkriva da je sam svet prigrabio dinamičnu radnju, koja je nekad bila povlastica ljudske volje, pa je suočava sa promenljivim i neumitnim preobražajem u kojem je njen lični identitet jedina nepromenljiva vrednost.

Ovo je tek nekoliko indikacija raznolikosti stvaralačkih vremensko-prostornih odnosa koji se mogu ostvariti osmišljenim manipulisanjem sekvencom filmskih slika. To je kategorija stvaralačke akcije dostupna jedino filmskom medijumu zato što je to fotografski medijum. Ideje sažimanja i produžavanja, odvojenosti i kontinuiteta, kojima se bavi, u najvećoj meri koriste različita svojstva fotografske slike: njenu vernost (koja uspostavlja identitet ličnosti što služi kao transcendentna objedinjavajuća sila za sva odvojena vremena i mesta), njenu realnost (temelj prepoznavanja koje aktivira naša znanja i vrednosti i bez kojeg geografija lokacije i dislokacije ne bi mogla postojati), i njen autoritet koji prevazilazi bezličnost i neopipljivost slike i pridaje joj nezavisan i objektivnan značaj.

Umetnička forma dvadesetog veka

Započela sam ovo razmatranje ukazujući na pokušaj da se utvrdi šta stvaralačka filmska forma nije, kao sredstvo kojim konačno možemo doći do određenja onoga što jeste. Ovo preporučujem kao jedino punovažno polazište svim kustosima klasifikacija, čuvarima kataloga i, posebno, namučenim arhivarima, koji u svom pokušaju da film sabiju u ovu ili onu izvođačku ili likovnu umetnost, obavljaju jednu beskrajnu prokrustovsku operaciju.

Radio nije jači glas, avion nije brži automobil, a film (izum istog istorijskog razdoblja) ne bi trebalo smatrati

bržim slikarskim delom ili realističnijim pozorišnim komadom.

Sve ove forme se suštinski razlikuju od onih što su im prethodile. One se ne smeju shvatiti kao nepovezani razvoji, spojeni samo slučajnim sticajem okolnosti, već kao različiti vidovi jednog novog načina mišljenja i jednog novog načina života — u kojima poimanje vremena, kretanja, energije i dinamike ima mnogo neposrednije značenje no ono dobro znano shvatanje materije kao statične čvrste mase ukotvljene u stabilnom kosmosu. To je promena koja se odražava na svakom području ljudskih pregnuća, na primer u arhitekturi, gde je shvatanje strukture kao nadodavanja mase na masu ustupilo mesto vitkoj snazi čelika i dinamici ravnoteža potpornjeva.

Stvari gotovo tako stoje kao da je novo doba, u strahu da sve što već postoji neće odgovarati, preduzelo da potpuno opremljeno uđe čak i u filmski medijum, koji bi, budući izričito strukturisan za bavljenje kretanjem i vremen-sko-prostornim odnosima, bio najpovoljnija i najprikladnija forma za izražavanje, njegovim vlastitim paradoksalno neopipljivim realnostima, moralnih i metafizičkih koncepata građanina ovog novog vremena.

To ne znači da film treba ili može da zameni ostale vidove umetnosti, ništa više nego što je letenje zamena za zadovoljstva šetanja ili za panoramu predela što se natenane posmatra kroz prozor automobila ili voza. Jedino kad bolje služe istoj svrsi, nove stvari zamenjuju stare. Umetnost se, međutim, bavi idejama; njih vreme ne poriče, već ih samo može učiniti nebitnim. Istine Egipćana nisu manje istinite zato što ne uspevaju da odgovore na pitanja koja uopšte nisu pokretale. Kultura je kumulativna, a svako doba valja da joj da svoj odgovarajući doprinos.

Kako opravdati činjenicu da je, u vaskolikom bratstvu izuma dvadesetog veka, umetničko oruđe još najmanje istraženo i iskorišćeno, i da je umetnik — od koga kultura tradicionalno očekuje najproročnije i najvećma vizionarske iskaze — najviše zaostao u pogledu spoznaje da su formalni i filozofski koncepti njegovog vremena sadržani u konkretnoj strukturi njegovog oruđa i u postupcima njegovog medijuma?

Ako film valja da zauzme svoje mesto uz druge, kao potpuno razvijen vid umetnosti, on mora prestati da samo beleži realnosti koje ništa od svog stvarnog postojanja ne duguju filmskom oruđu. Umesto toga, on mora da stvori jedan totalni doživljaj koji je u tolikoj meri izveden iz same prirode oruđa da se ne može odeliti od njegovih

sredstava. Mora se odreći narativnih disciplina pozajmljenih od književnosti i bojažljivog oponašanja kauzalne logike narativnih zapleta, jedne forme koja je cvetala kao slavljenje prizemnog, postupnog poimanja vremena, prostora i odnosa koji je bio deo primitivnog materijalizma devetnaestog veka. Umesto toga, film mora da izgradi rečnik filmskih slika i razvije sintaksu filmskih postupaka koji ih povezuju. On mora da odredi koje su discipline prirodene medijumu, da otkrije svoje vlastite strukturalne kategorije modaliteta, da istraži nova područja i dimenzije koji su mu dostupni i time umetnički obogati našu kulturu, kao što je to, na svome području, učinila nauka.

(1960)

Deo peti

ZNACI ILI STRUKTURE

Rolan Bart

PROBLEM ZNAČENJA U FILMU

U nekim filmskim slikama postoji čisto intelektualna sadržina. Osim svoje sasvim emotivne i argumentativne snage, ove slike teže i da nas upoznaju, da nas obaveste o nečemu. Drugim rečima, neki elementi slike su prave *poruke*. Stoga je poruka, ili znak, takva jedna analitička stvarnost koja sve više preokupira savremeno istraživanje; na razne načine, razne discipline su za ovo zainteresovane: kibernetika, logistika, psihoanaliza, lingvistika i strukturalna etnologija; sve ove nauke, bez sumnje, teže da se spoje u jednu opštu nauku o komunikacijama, u kojoj bi značenje bila nova jedinica. Spektakl je očigledno privilegovano polje za semiologiju, i još pre četrdeset godina je lingvista de Sosir (de Saussure) sugerisao da se pantomima izučava kao pravi lingvistički sistem. Naravno, film se ne može definisati kao čisto seimološko polje, on ne može da se svede na jednu gramatiku znakova. Međutim, film je pun obrađenih i sređenih znakova koje je autor filma pripremio za svoju publiku; on delimično, ali i neosporno učestvuje u velikoj komunikacionoj funkciji, u kojoj je lingvistika samo najrazvijeniji deo. To su okviri, za sada vrlo grubi i svakako hipotetički, jedne semiologije filmske slike, koju bismo ovde želeli da skiciramo.

*
* *
*

Pre nego što pristupimo proučavanju lanca komunikacije, treba reći nešto o tome šta se pod tim podrazumeva.

1. *Ko šalje poruku?* To je, očigledno, autor filma, zavisno od sadržine koju je želeo da izloži i ličnog stila koji

je dao svojoj priči. Smišljanje znakova se obavlja u određenim granicama koje autor može da prekorači samo uz rizik da bude neshvaćen. U svakom slučaju, u okviru ovih granica, zaliha znakova je vrlo nepostojana. Autor može da crpe snagu svoje poruke iz neke vrste kolektivnog rečnika, koji je obrađen tradicijom, koji je postao pravi *koiné* filmskog znaka, ili, naprotiv, iz jedne simbolike univerzalnog tipa, koja se manje-više nesvesno usvaja, koja je, na primer, sastavljena od samih frejdovskih simbola (voda je očigledno znak rađanja u nekim Pudovkinovim i Bergmanovim filmovima; erotska simbolika je vrlo bogata u istoriji filma; ona najčešće uzima *releje* koji su dobro poznati u psihoanalizi). Moglo bi se reći da se zaliha poruka koju autor može da koristi sastoji od koncentričnih zona: jezgro ovde čini jedna prava filmska retorika filmskih znakova koji se najviše upotrebljavaju (listići kalendara koji se prelistavaju označavaju prolaženje vremena); periferna zona, pak, sastoji se od onoga što bi se moglo nazvati *otkačeni* znaci — gde je analogija između označavajućeg i označenog u neku ruku napukla i neočekivana; upravo u ovoj zoni ispoljava se umetnost i originalnost filmskog reditelja; moglo bi se čak reći da estetska vrednost filma zavisi od distance koju autor uspostavlja između oblika znaka i njegove sadržine, a da ipak ostane u granicama shvatljivog.

2. *Ko prima poruku?* To je očigledno publika. Ali ovde bi trebalo precizirati da razumevanje znakova može da zavisi od određenih nivoa kulture. Ne samo da kultura jedne publike daje mogućnost za ispoljavanje finesa poruke, već i znak prati evoluciju različite publike; jedni znaci zastarevaju, drugi se rađaju i pohlepno prihvataju od strane mlade publike, čije same godine predstavljaju jednu osobenu kulturu. Neki reditelji (Vadim, Astrik) istakli su potrebu obnavljanja znakovnog arsenala na filmu, imajući u vidu smenjivanje generacija: smelost, skraćena neke poruke može da šokira obrazovanog čoveka ako je on stariji, a da zadovolji neobrazovanu publiku ako je mlada. Uostalom, nije teško da se zamisle testovi za određivanje pragova shvatljivosti znaka u zavisnosti od njegovog oblika i sociološke grupe koja ga prima. Strukturalno, znak se sastoji od spajanja jednog označavajućeg (ili oblika) i jednog označenog (ili pojma, u de Sosirovom načinu izražavanja). Reč je, naravno, o analitičkim, operacionim stvarnostima. Sada treba videti šta ova dva elementa postaju u filmskom znaku, ostavljajući ovde po strani izučavanje *oralnog* znaka, to jest govor ili dijalog.

I. — *Označavajuće*. Osnovni nosioci označavajućeg su dekor, kostim, pejzaž, muzika i, u izvesnoj meri, gestovi. Trenutak njihovog pojavljivanja treba da bude predmet jedne posebne studije; znaci se u filmu javljaju u različitoj učestalosti; početak filma je najviše zasićen značenjima; ne samo zbog toga što su, kako je već zabeleženo, fenomeni najavljuvanja u estetičkom smislu uvek važniji od drugih, već i zbog toga što početak filma ima jednu naglašeno objašnjavalačku funkciju: reč je o tome da se što brže objasni situacija koja je gledaocu nepoznata, da se *označi* raniji položaj ličnosti, odnosi među licima; paradoksalno izgleda, ali u nemom filmu je ovo objašnjavanje bilo povereno pisanoj legendi, dok se, naprotiv, u zvučnom filmu funkciji objašnjavanja daje sve više vizuelnosti: znaci su grupisani već u prvim slikama, u toku proticanja špice, pa često i ranije. Završne slike mogu takođe da obiluju znacima ukoliko žele da predoče ono što će se desiti kada film bude završen; poslednja slika, naročito, može da ima istinsku vrednost saznavanja i naslućivanja.

Gledateljsko označavajuće ima specifične osobine koje treba da pokažemo.

1. *Označavajuće* je *heterogeno*, ono može da angažuje dva različita čula (vid i sluh). Ovde treba podvući da muzika filma ima mnogo veću intelektualnu ulogu nego što se to misli: vrlo često, muzika je pravi znak, ona podstiče saznanje; glas sa mikrofona, koji ima veštačku rezonancu, poslužiće kao znak planetarnih sfera u filmovima anticipacije, jer on svojom deformišućom funkcijom podseća na ulogu antičke maske koja je bila namenjena davanju neljudskog lika glumcu; muzička traka od atonalnih nota koje izolovano vibriraju biće znak da se epizoda koju ona prati odigrava u *snu*, mada su same slike savršeno realistične (evokacija napada u Kazino Divilu u filmu *Bob kockar — Bob le Flambeur*). Uopšte uzev, heterogenost filmskih označavajućih može da ima estetsku vrednost samo ako je dobro uočljiva: bogatstvo ovde nije neka presudna vrednost. Estetičke norme filma više zahtevaju uzdržavanost i škrtost označavajućih, nasuprot nekim umetnostima koje se zasnivaju na što većem nagomilavanju heterogenih označavajućih (kao što je, na primer, opera, koja se po definiciji, i to na jedan trajan način, sastoji od vizuelnih i auditivnih označavajućih).

Označavajuće je *polivalentno*. Ova polivalentnost je dvostruka: jedno označavajuće može da izrazi nekoliko označenih (to se u lingvistici zove polisemija), a jedno

označeno može da se izrazi pomoću više označavajućih (to se zove sinonimija).

Slučajevi polisemije su retki u zapadnom spektaklu, nasuprot istočnjačkom pozorištu, gde jedno označavajuće (na primer, osvetljenje »dekor fenjera«) može da pokrrije dva označena (»most svetlosti« ili »jezero lokvanja«); orijentalna polisemija je moguća u meri u kojoj znak pripada jednom vrlo strogom kodu simbola u kojem je, samim tim, dvosmislenost značenja neposredno ograničena kontekstom. Ali u našoj umetnosti, zasnovanoj u suštini na težnji značenjskog odnosa prema *prirodi*, polisemija je izvor nereda; ona vrlo brzo postaje nepodnošljiva u jednoj umetnosti koja je konstitutivno *analogijska*. Polisemija se kod nas javlja samo u stanju tragova (na primer, zvuk trube će podjednako značiti i pojam raja i pojam vojničke pobede) i to samo u okviru jedne uhodane retorike, koja je zapadnjačka zamena za ritualizovani kod kineskog pozorišta.

Nasuprot ovome, sinonimija je česta, jer tu jasnost razumevanja nije više ugrožena. Ali u jeziku, sinonimi za jednu istu reč uvek su samo zaliha mogućnosti: oni se ne upotrebljavaju istovremeno (izuzev u stilu Pegija — Peguy, čije iskustvo nije ponovljeno). U filmu se stalno dešava to da jedno isto označeno može da se izrazi, tako reći u isto vreme, pomoću nekoliko označavajućih, i upravo ta sinonimijska gustina određuje i stil jednoga reditelja. Ako je sinonimija previše bogata, ona zapada u izvesnu vulgarnost: reditelj nagomilava označavajuća, tako da izgleda kao da nema poverenja u inteligenciju gledaoca. U stvari, sinonimija je estetski vredna samo ako se, tako reći, prikriva: označeno se daje kroz seriju korekcija i sukcesivnih preciziranja od kojih ni jedno ne ponavlja drugo. Neki reditelji primenjuju čak jednu pravu litotu označavajućih: diskretnost znaka je samo mig upućenom gledaocu.

3. Označavajuće je *kombinatorno*. Umetnost ovde može da se definiše kao umešnost da se označavajuća stope, spoje, da se ređaju jedna za drugim, a da se ne ponavljaju i ne gube iz vida označeno koje treba da izraze. Jednom rečju, postoji prava sintaksa označavajućih. Ova sintaksa ima složeni ritam: za jedno isto označeno jedna označavajuća će biti nametnuta na izvestan stabilan i trajan način (dekor), dok će druga biti skoro trenutna (gest). Obrnuto proporcionalni odnos između nepokretnih i gestovnih označavajućih sasvim je relativan: u klasičnoj tragediji dekor je od početka do kraja komada nepomičan,

dok je u kineskom pozorištu taj isti dekor veoma pokretan; u antičkoj tragediji mimika glumaca je ukočena u tako reći večitim crtama maske, dok se u našem filmu, više nego u našem pozorištu, izraz lica hvata u njegovoj najtanjoj trenutnosti: ovde i sama filmska tehnika (krupni planovi, vožnja) omogućava najveću pokretljivost označavajućih.

Završavajući ovo nekoliko opaski o označavajućem, ja ću kao primer navesti jednu grupu znakova, uzetih iz filma Kloda Šabrola *Lepi Serž (Le beau Serge)*. Bilo je potrebno da se publici naznači društveni položaj Seržovog prijatelja Fransoaa. Evo kako se, vrlo brzo, stvara vizuelni rečnik ovoga položaja:

Označeno	Označavajuće
Mladić iz grada...	Odelo, koje štrči u odnosu na odelo seljaka iz mesta.
Emancipovan...	Dendizam odevnih detalja (način potšišivanja, oblik ogrlice na košulji, prsluk); specifične crte adaptacije građanskog odela za selo (sako, pulover).
Mlad...	Mladički način odevanja (šal koji se leprša).
Intelektualac...	Debele knjige u sobi. Naočari za čitanje.
Nekadašnji bolesnik...	Švajcarska etiketa na koferu.
Ljubitelj filma...	Za vreme doručka čita <i>Cahiers du cinéma</i> .

Ovde se umetnost reditelja ne sastoji samo u tačnosti označavajućih, već i u elegantnom načinu na koji ona izbegavaju retoriku, a da ipak ostanu razumljiva; skup znakova nagoveštava ovde da ovaj mladi građanski intelektualac igra pomalo svoju sopstvenu »ulogu«, sa onom lakom emfazom znakova koju je Sartr analizovao na jednoj čuvenoj stranici *Bića i ništavila*, povodom kafanskog dečaka.

II. *Označeno*. Uopšte uzev, označeno ima konceptuelni karakter, ono je jedna *ideja*; ono postoji samo u sećanju gledaoca, a označavajuće ga samo aktualizuje, priziva, ne

daje njegovu definiciju; zbog toga, uostalom, u semiologiji i ne može da se tačno postavi odnos ekvivalencije između označavajućih i označenoga, jer ovde nije u pitanju jednakost matematičkog tipa, već više jedan proces dinamičkog tipa.

Najvažniji problem koji postavlja označeno u filmu sastoji se u sledećem: *Šta je, u filmu, označeno?* Drugim rečima: u kojoj tačno meri semiologija ima pravo na analizu filma? Očigledno je da se film ne pravi samo od označenoga; suštinska funkcija filma nije saznajna; označeno u filmu je samo epizodni elemenat, elemenat diskontinuiteta, često marginalni. Mogli bismo rizikovati da o označenome na filmu damo sledeću definiciju: *označeno je sve ono što je izvan filma i ima potrebu da se u njemu aktualizuje*. Obrnuto: ako je jedna stvarnost u celini u *cursusu* filma takoreći izmišljena, stvorena filmom, ona onda ne može da bude predmet nekog značenja. Na primer, ako film radnjom prikazuje ljubavni susret dvoje mladih, onda se ovaj susret doživljava pred gledaocem, on ne treba da se nagoveštava, mi smo ovde u prisustvu ekspresije, a ne signalizacije; ali da se susret odigrao izvan filma, bilo ranije ili između dve sekvence, gledalac bi o njemu *saznao* samo preko jednog određenog procesa značenja, a to značenje upravo i određuje semiološku stranu filmskog kontinuiteta.

Drugim rečima, značenje nikada nije imanentno, ono je filmu transcendentno. Zbog toga značenje nije nikada u jednoj sekvenci centralno, već samo marginalno: predmet sekvence je epskoga reda, a njegova periferija je ispunjena značenjem; moguće je da se zamisle čisto epske neznaćeće sekvence; nemoguće je da se zamisle čisto znaćeće sekvence.

Izlazi da je označeno najčešće jedno stanje ličnosti ili stanje međusobnih odnosa nekoliko ličnosti: to može da bude, na primer, profesija, građansko stanje, karakter, nacionalnost, bračno stanje. Naravno, dešava se da ne samo stanje, već i radnje mogu da budu označeno. Ali ako pogledamo malo izbluže šta se označava u radnji, videćemo da to nije njen prelazni elemenat, već samo njen način bivstvovanja, način na koji se ona upravo vezuje za jednu tradiciju, za jedan običaj: *umreti*, na primer, ne može biti označeno: samo etos čina može da bude predmet poruke: označić se da ličnost *umire* »klasično«, da *umire* »gangster« i tako dalje, a svaki od ovih načina zahteva jedan poseban rečnik, manje ili više retorički.

Izneću ovde ideje za ono što bi moglo da bude jedan rečnik filmskih označenih pojmova, imajući u vidu, naravno, najtradicionalnije stanje ovog rečnika, jednog pravog *vulgata* znakova, koji je sastavljen tokom stvaranja na hiljade osrednjih filmova.

<i>Označavajuća</i>	<i>Označeno</i>
Neon, vratar sa kačketom, prodavačica cigareta u baletskoj suknjici, žiponi i tako dalje.	»Pigalitet«
Mali trg sa lampionima, bistroi sa terasama.	»Parizitet«
Lice, kratke uglađene kose sa razdeljkom po sredini, ožiljak na obrazu, cupkanje petama i tako dalje.	»Germanitet« i tako dalje

*
* *

Potrebno je, na kraju, da ukažemo na specifične i istorijske karakteristike filmskog znaka. Pre svega, odnos između označenog i označavajućega je u suštini *analogijski* motivisan, nije proizvoljan. Naša umetnost, a naročito naša filmska umetnost, postavlja vrlo malu distancu između označavajućeg i označenoga; ovde je reč ne o simboličkoj, već o uskoj analogijskoj semiologiji: ako treba da se označi general, onda je tu generalska uniforma sa svim detaljima koji će ga predstavljati. Naša filmska semiologija se ne oslanja ni na kakav kod: ona *a priori* gledaoca smatra neobrazovanim i teži da mu pruži jednu celovitu imitaciju označenoga (dok je naše pozorište poznavalo i simbolističke faze). Filmski stvaralac je osuđen da uspostavi jedan *pseudofizis*; on slobodno može da umnožava označavajuća, ali ne da ih proređuje ili apstrahuje; on nema pravo ni na simbol ni na znak (u nemotivisanom smislu reči), već samo na *analogon*. Najzad — a to je suprotna granica njegovih mogućnosti, filmski stvaralac može da pribegne retorici samo ako odluči da pravi osrednja dela. U našoj savremenoj umetnosti retorika je diskreditovana, nasuprot drugim umetnostima, u kojima je konvencija na ceni. Ja sam u nekoliko mahova navodio kinesko pozorište: zna se da je u njemu izražavanje osećanja strogo

ritualizovano: postoji, na primer, prava gramatika bola koju treba da posmatramo sa najvećom tačnošću: da bi se označilo plakanje, steže se kraj od rukava i rukav podiže prema očima uz naklon glave; kod nas, da bi se označilo plakanje — treba plakati. Naša semiološka umetnost predstavlja za stvaraoaca, sve pod plaštom slobode i prirodnosti, pravi tautološki okov unutar kojega je invencija istovremeno i obavezna i ograničena: odbacivanje konvencije povlači za sobom ne manje drakonsko uvažavanje *prirode*. Takav je paradoks naše gledateljske semiologije: obavezno i stalno treba da se podvrgavamo jednom neologizmu, ali bez mogućnosti da uvedemo apstrakciju.

(1960)

FILMSKE »TRAUMATSKE CELINE«

U trenutku kada je film, nekoliko decenija posle svog nastanka, priznat kao uzor *masovnog medijuma*, društvene nauke takođe doživljavaju značajan razvoj: sve osmišljenije ispitivanje čovekovih psihičkih osobina, sve detaljnije posmatraje procesa percepcije i njihovih produžnih dejstava, proširivanje teorije informacije složenim sistemima znakova, naročito u oblasti jezika u širem smislu reči¹, sve to nameće jedno sintetizovano razmatranje u kojem filmska slika, zahvaljujući svojoj dinamičnoj i »celovitoj« prirodi, ima preimućstvo.

Već imamo jedan dokaz postojanja tog pokreta, usmerenog ka sintezi: unapređenje pojma *značenja* koji teži da istovremeno obuhvati fenomene percepcije i načine saopštavanja. Prvo proučeni u semantici, posebnoj grani lingvistike, procesi značenja u stvari se javljaju — a to sve više pada u oči — i u mnogim drugim čovekovim delat-

¹ Izraz *jezik u širem smislu* u ovom i u sledećim semiološkim tekstovima upotrebljava se za francuski termin *le langage*. *La langue*, u poznatoj dihotomiji potekloj od de Sosira u kojoj se ova reč koristi kao protivpojam prethodnoj, biće u našoj knjizi prevedeno kao *jezik u užem smislu*. Gde god nije posebno na ovaj način specifikovano na koji se od ova dva oblika jezika misli, reč *jezik* stojaće za *le langage*. Odlučili smo se za ovakvo rešenje da bismo izbegli poznatu zbrku koja postoji u jugoslovenskoj lingvističkoj literaturi prevedenoj sa stranih jezika, a naročito sa francuskog i italijanskog, usled upotrebe različitih termina za ova dva pojma (jezik uopšte, govor, jezička sposobnost i tako dalje) (*prim. red.*).

nostima: ljudi razmenjuju materijalna dobra², misli, slike ili vrednosti³, a svaki društveni čin, u trenutku kada se izvrši, postaje u izvesnom smislu saopštavanje znakova; zato se proučavanje funkcije značenja stalno proširuje i stalno sasvim opravdano prelazi na nova područja.

Posao je, međutim, ogroman: sistemi saopštavanja obrađeni do sada vode računa o čisto intelektualnim sadržinama. A primer filma nalaže da se u opštu teoriju značenja uvede čitava afektivna sila percepcije, da se u sistemu znakova pronadu spoznajni ili emotivni elementi filmskog znaka, bilo da ga određuju ili onemogućavaju — ukratko, da se odredi jedna potpuna smisaona *celina*, ona koja istovremeno pokreće sve slojeve delovanja cerebralnog sistema. Razume se da takvo istraživanje, s obzirom na to što se u njemu zapažanje suočava sa svim onim što kadar može da izazove, obuhvata sve vidove filmske stvarnosti — ma kakve bile njihove sadržine — bilo da je reč o herojskim, političkim, erotičkim ili običnijim temama, bilo da se u okviru filmske sadržine te teme pojavljuju kao nešto sporedno ili, naprotiv, kao nešto najvažnije.

Teškoća u takvom istraživanju javlja se sa jedne strane usled prirodne protivrečnosti između vremenskog karaktera filmske slike, koja deluje samo u stalnom kretanju svog nastajanja i pojavljivanja, a sa druge usled podređenosti svake sitematske analize, koja može da koristi samo elemente što nisu u pokretu. Moglo bi se reći da filmska slika pripada čistoj genetici, naročito kada se suoči sa strukturalističkim istraživanjem, koje, bar u svom programu, jasno pretpostavlja stabilizaciju, pa i atemporalnost određenih funkcija. Ali baš zato što jaz između geneze i strukture, procesa i slike, i dalje veoma zbuňuje savremenu epistemologiju, treba bez oklevanja pristupiti tom poslu, utoliko pre što je, sa ove tačke gledišta gledano, film povlašćena oblast proučavanja: pre svega, gledalac ga doživljava kao neku *datost*, dok je on u stvari proizvod, pa je prema tome podložan hotimičnim izmenama; zatim, slika može da se ponovi i da se uprkos tome svaki put ponovo doživi: eksperimentisanje je moguće tako reći *in vivo*, a doživljaj istovremeno odražava trenutno stanje i stanje iz vremena izrade; najzad, ako je reč o eksperimentalnom filmu (naročito o *tematskim filmskim*

² U vezi s tim videti delo: Claude Lévy-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Pariz, P. U. F.; i G. G. Grange, *Methodologie économique*, Pariz, P. U. F., 1955.

³ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

testovima o kojima ćemo kasnije govoriti), gledalac je, kada ga pitaju šta je video, svestan da mogu ponovo da mu »puste« deo filma o kojem govori: priznaje izvesno povratno dejstvo čitave stvari što usmerava prirodu njegovog zaključka.

Hteli bismo da iskoristimo sve ove eksperimente da bismo što je moguće određenije pristupili problemu značenja u filmu.

Koja su mesta, vidovi i efekti značenja u filmu? Tačnije, da li u filmu sve ima neko značenje ili se, naprotiv, elementi koji nešto znače javljaju kao međusobno nepovezani? Kakva je priroda odnosa koji vezuje filmska označavajuća sa njihovim označenim?

Trenutno je potrebno da se u filmskoj sadržini odrede značenjske celine koje, *mutatis mutandis*, odgovaraju celinama svakog semantičkog lanca ili, još apstraktnije, svake poruke izražene nekim znacima. Ako se one odrede i razvrstaju, kasnije će moći da se proučava psihički odraz značenja, povezujući sa rezultatima strukturalne analize ono što već znamo o poimanju filma⁴.

Povodom prirode značenjskih celina u filmskoj sadržini došli smo do radne hipoteze koja se u drugim oblastima pokazala kao dobro sredstvo za iscrpnu analizu procesa značenja: reč je o zborniku operativnih pojmova koji je napravila strukturalna semantika na osnovu de Sosirovih zapažanja o jeziku⁵. Ipak, treba da naglasimo sledeće: služeći se sredstvima lingvistike, nikako ne mislimo da priznamo da je film jezik u užem smislu reči — što suviše često čujemo izraženo uobičajenom metaforom⁶. Jedan od doprinosa desosirovske misli je i taj što su granice značenja pomerene izvan oblasti govornog jezika zalaganjem za opštu nauku o znacima, semiologiju, u koju bi lingvistika bila uključena kao jedan deo. Kao primer semantike koja postoji nezavisno od lingvistike de Sosir je isticao pantomimu. Pantomima je relativno jednostavan semiološki sistem zato što je veza između pokreta i njegovog značenja određena,

⁴ Treba odmah naglasiti kako se odraz ne nadovezuje na značenje: on je njegov sastavni deo i u tome verovatno i jeste originalnost filmske činjenice. Te elemente razlučujemo samo za potrebe analize. U vezi sa konceptualizacijom videti moje i Koen-Seaovo predavanje na sastanku u Milanu 1960. godine.

⁵ Vidi Ferdinand de Sosir: *Kurs opšte lingvistike*, Nolit 1968. (prim. prev.).

⁶ O filmu i jeziku pogledati: Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, P. U. F., 1945.

obuhvaćena tradicionalnom retorikom⁷. Film očigledno stvara mnogo složenije semantičke probleme, utoliko što, kao svaka umetnost ponikla na zapadu, teži da najiscrpnijom analogijom veže označavajuće za njegovo označeno (što odgovara mitu o *prirodnoj* umetnosti). Ali čim se uspostavi jednakost između dva izraza od kojih jedan ostvaruje — ili, kako se to netačno kaže, *reprodukuje* — drugi (a to su slika i sadržina, ma kakve bile, ma kome se obraćale), semiološka analiza je moguća; u tom smislu može da se govori o logomorfizmu filma: kazaćemo da je film *logos*, a ne jezik. To su epistemološke granice u kojima treba da se kreće naša analiza.

Radna hipoteza bila bi uzaludna kad odmah ne bismo imali nekoliko jednostavnih primera. U očekivanju trenutka kada ćemo moći da izložimo celovitu seriju ogleđa o značenjima, raspolažemo, na našu sreću, filmskim materijalom iz kojeg ćemo uzeti prve primere: to su *tematski filmski testovi* (*T.F.T.*), korišćeni u Institutu za filmologiju⁸. Ovaj materijal je za naš posao dvostruko koristan: pre svega, neki filmovi imaju više različitih verzija; u svakoj od njih na nekim mestima namerno su izvršene izmene koje dovode do različitih razumevanja filma: izvanredno sredstvo za najtačnije određivanje stupnjeva značenja na osnovu podele na značenjske celine. Zatim, mada se ovde teži da se ustanove prvenstveno kvalitativni uzori (u vidu delovanja jednog sistema), merenje (statističko) tipova poimanja na početku je ipak najvažnije: ono pribavlja istraživaču uobičajena označena jednog niza (a svaka strukturalna analiza mora da izvede označavajuća iz označenih), drugim rečima, prirodni *preseki* mogućih tumačenja, ono se bavi i porukom, a to je neizbežna predostrožnost ako se želi da se, kao što i treba da bude u pravoj sociologiji, izbegne razmišljanje o »namerama« stvaraoca filma: primljena, a ne upućena poruka predstavlja predmet naše analize⁹.

⁷ Sistem pokreta najsavršeniji je u istočnjačkom pozorištu u kojem simboli odgovaraju »gramatici« predaka.

⁸ »Etude d'un matériel filmique thématique« (Gilbert Cohen-Séat, Ch. Brémond, J. F. Richard), *Revue internationale de filmologie*, tom VIII, broj 30—31, Pariz, 1958.

⁹ Videti o razlici između delovanja i dejstva koju je objasnio Koen-Sea na Drugom međunarodnom kongresu filmologije (1955): »Pošto je dejstvo svojstvo nekog sredstva koje omogućava da se postigne određeni i željeni učinak, pod delovanjem bi se mogla podrazumevati činjenica da se u okviru bilo koje pojave obavlja neka radnja svojstvena njenoj prirodi«.

Uzmimo jedan *T.F.T.*: na primer, broj 8¹⁰. Film prikazuje mladog čoveka (MČ) i sredovečnu damu (D). Prvo pitanje postavljeno posle projekcije odnosi se na identitet te dve ličnosti: ko su oni? Zavisno od toga da li gledalac misli da je reč o majci i sinu, ili o ljubavnom paru, ili pak o nekom dvosmislenom odnosu sin-majka («majka i sin između kojih postoji neki problem»), javljaju se različiti obrti kao *znaci* koji potkrepljuju, komplikuju ili ometaju jasnoću tog odnosa. Ovakvo strategijsko postavljanje jednog međuljudskog odnosa omogućava da se u njemu sagleda globalni značaj *T.F.T.* Napomenimo uzgred da, ako bi kasnije ispitivanje omogućilo da se taj zaključak uopšti i da se tačno ustanovi u kojoj su meri filmska značenja nastala na osnovu uzajamnih odnosa likova, mogli bismo da naslutimo veoma važan strukturalni zakon, istovremeno simetričan i suprotan onome koji je ustanovio Prop (Проп) i koji se odnosi na narodne priče¹¹. Struktura filma ne bi se, kao u narodnim pričama, stvarala oko radnje (*what?*), već oko *dramatis personae* (*who?*)¹²: bitna promena koja bi osporila univerzalnu, antropološku ulogu imaginacije i dovela do suprotstavljanja dvaju imaginarnih struktura: strukture seoskih društava i strukture savremenih, tehničkih društava.

Dakle, došli smo do jednog označenoga: odnos između MČ i D. Kakva je sadržina tog odnosa? Videli smo da su ga gledaoci objašnjavali na tri načina: majka i sin, ljubavnici, majka i sin sa problemom. Kako se poslednje tumačenje nalazi između druga dva, izabraćemo ga kao privremeno označeno. Ali pre nego što pređemo sa označenoga na označavajuće, što nam je ovde glavni posao, treba da zapazimo da ispitivač dobija mišljenje o označenome posredstvom usmenih ili pismenih odgovora gledalaca filma, odnosno korišćenjem artikulisanog jezika. To je važan podatak: filmsko označeno ne može da se objektivizuje izvan drugog semantičkog sistema, koji je takođe jezik; a upravo na dodiru, u isti mah krhkom i osetljivom, vizuelnog i verbalnog sistema nastaje potres, bilo da filmsko označeno odmah nailazi na verbalni kliše u kojem se i iscrpljuje (majka i sin) bilo da, naprotiv, označeno mora da se sukobi sa potrebom traganja za nekom izvornom ili nemoćnom reči koja bi rasvetlila dvosmislenost značenja

¹⁰ Delatnost *T. F. T.* iscrpno je opisana u pomenutoj knjizi, str. 91.

¹¹ V. Propp: *Morphology of the Folktale*, Indiana, 1958.

¹² Podsetimo se novinarskog pravila o opisivanju jednog događaja, pravila o pet W /*Who? What? Where? When? Why?*/.

(majka i sin, ali između njih postoji nešto nejasno, nešto što ne mogu ili neću da kažem i tako dalje). U opštem smislu može da se kaže da je cela sadržina traumatična, ali da je jezik deli na celine.

Zapaža se da bilo koji deo jednoga globalnog označenoga može da se omeđi jezičkim izrazom. Iz uzajamnog odnosa kojim se bavimo možemo, na primer, da izdvojimo veoma tanano označeno, izraženo samo rečju *ali...; majka i sin, ali...* Već može da se nazre da sva traumatska snaga leži u tome beznačajnom označenome, jer se njime samo nagoveštava tabu rodoskrvnjenja; ali treba naročito da zapazimo (budući da se ovde ne analizuje sadržina) da govorni jezik ne pozajmljuje filmskom označenome samo svoje najkrupnije celine (imenice i prideve), već i one najtananije, najpokretljivije, najapstraktnije, kao u našem primeru, gde se čisto parataksičkim izrazom označava suprotnost (sveza *ali*)¹³. To znači da i najmanje označeno, ma kakav bio njegov jezički izraz, treba da nas povede u traganje za onim vizuelnim označavajućima¹⁴ koja počinjemo da pronalazimo.

Kada se to značenje odredi (proučavanjem odgovora iz upitnika), mogu da se primene dva metoda namenjena tačnom obeležavanju jednog ili više označavajućih koje to označeno pretvaraju u znak¹⁵.

Prvi metod se sastoji u temeljnijem ispitivanju osobe koja se testira, navodeći je pri tom da doslovno opiše vizuelne elemente koji su joj omogućili da dođe do svog tumačenja: to i to označeno — na primer izbor neke D (devojke ili mlade žene) između dva mladića (*T.F.T.* broj 7) — može da se dobije na osnovu ponašanja, pokreta i držanja koje za vreme temeljnog ispitivanja gledaočeva memorija ponovo oživljava izdvajajući ih, tokom jednog vremenskog trajanja, u skupove nepovezanih označavajućih¹⁶. Drugi metod, više eksperimentalan, pouzdaniji, ali siromašniji brojem rezultata, sastoji se u pravljenju više verzija jednog filma; u svakoj verziji izmeni se neki detalj, za koji se na osnovu iskustva zna da ga gledalac nije izdvojio i uočio, i posmatra se utisak smisaone promene koji izaziva prelazak sa jedne verzije na drugu (gledaocima

¹³ Razume se da ćutanje može da postane izražajna jedinica u afektivnoj »gramatici« koja je ovde potrebna.

¹⁴ Napomenimo da su *T. F. T.* koje trenutno proučavamo nemi, nezvučeni.

¹⁵ Mogu da se zamisle i istovremeno označavajuća (dekor i pokreti).

¹⁶ Jedno označeno može da ima nekoliko označavajućih.

se ne predočava da postoji izmena). Tako *T.F.T.* broj 8 ima nekoliko verzija; *A*, *B*, *C* i tako dalje); ako je, na primer, u verziji *B* pogled koji MČ upućuje *D* nekoliko trenutaka duži u poređenju sa verzijom *A*, značenje se menja: odnos između te dve ličnosti nedvosmisleno se doživljava kao ljubavni. Ovaj drugi metod dosta odgovara onome što se u strukturalnoj lingvistici (Hjelmslev) naziva *ogledom zamene*: položaj i struktura jedne značenjske celine određuje se na taj način što se putem ogleda ispituje koja je najmanja promena oblika potrebna da izazove smislaonu promenu (na primer, reči *post / most* može da stvori fonološka protivrečnost p/m).

Na osnovu prvih rezultata dobijenih spajanjem ova dva metoda moći ćemo da dobijemo nekoliko operativnih pojmova koji bi nam kasnije omogućili sveobuhvatnije ispitivanje filmskih znakova. Videli smo da u ovom trenutku ne treba da proučavamo označeno: ono nam samo omogućava da uočimo označavajuća. Kada se ona odrede, treba da se pokuša i da se strukturišu, to jest da im se pronade najmanji element formalne prirode iz čijeg menjanja, makar i neznatnog, proizlazi neki smisao, s obzirom na to da se struktura i sastoji iz amplitude i stupnjeva varijacija.

Kadar broj 8 iz *T.F.T.* broj 8 (pogled MČ upućen *D*), koji smo na osnovu ogleda zamene odredili kao označavajuće, izvanredan je primer prefinjenosti semantičkog procesa u filmu. Budući da se pogled MČ javlja u dve verzije različitog smisla, ne može da se kaže da je u njemu sadržano samo značenje, kao što bi moglo da se pomisli ako bi se verovalo (a obično je tako) da *izražajnost* pogleda znači ljubav. Naravno, pogled nije odvojen od značenja: bez njega ni ono ne bi postojalo, ali pogled je u neku ruku samo *osnova* značenja; da bi nešto značio treba mu dodati dopunski element i tek tada je on potpuno osmišljen: taj element je *trajanje*¹⁷. U skupu označavajućih koji smo uočili (kadar broj 8) pojavljuju se dva elementa; nijedan od njih, ni pogled ni trajanje, ne može sam da donese određeno značenje, a uzajamno su neophodni jedan drugome: njihov spoj predstavlja pečat označavajućega. Prvi element već smo nazvali *osnovom* značenja; od ova dva elementa on je materijalniji, odgovara izvesnom delu filmskog prostora, njegova stvarnost je *sintagmatička*. Drugi element ima ulogu sličnu ulozi *mor-*

¹⁷ To trajanje uspešno može da se odredi brojem sekundi i slika. Ali značenje je plod suprotstavljanja (dug/kratak), a ne nadovezivanja.

feme u jeziku: sadrži suštinu značenja, ali sam za sebe ne znači ništa; nazovimo ga, makar privremeno, *morfema* (ili promenljivi elemenat); njegova funkcija je presudna: on u stvari, »doteruje« pojmove čije suprotstavljanje izaziva pojavu značenja (pogled: dug / kratak); pripada *sistematici* zato što je promena koju izaziva samo mogućna, a ne može da se ostvari u *isto vreme* na istoj osnovi: pogled ne može *istovremeno* da bude i dug i kratak¹⁸. Iz primera koji smo analizovali dobili smo približnu strukturu značenjske celine; prikazaćemo je na sledeći način, uz napomenu da prostorno predstavljanje takvih struktura može da bude samo metaforično:

ZNAČENJSKA CELINA	
osnova	morfema
POGLED	trajanje
	suprotni pojmovi
	DUG KRATAK

Naslučujemo u kojem pravcu treba da se kreće naše ispitivanje; u dobijenim značenjskim celinama treba da odredimo element-osnovu i element-morfemu. To će određivanje, sasvim prirodno, izazvati mnogobrojne, pa i najosetljivije probleme, jer pravilo nalaže da se odredi najmanja »odgovarajuća« promena, ona koja predstavlja neko značenje. Možda će određivanje biti otežano pojavom drugih pojmova ili bar drugih shema. Moguće je, na primer, da između početne osnove, one najuočljivije, i poslednje morfeme postoji čitav niz međuosnova; moguće je isto tako da jednostavne celine (OM)¹⁹ stvaraju složenije celine, celine slobodnijih struktura, i da jedna takva nova celina

¹⁸ Veoma je teško da se odredi da li su protivrečnosti jedne paradigme dvostruke (dug/kratak) ili višestruke. O tome se u lingvistici još raspravlja i zato je preuranjeno ispitivati to na filmu.

¹⁹ O = osnova, M = morfema. Tačka je upotrebljena kao znak povezivanja, kao u formalnoj logici.

postane obična osnova neke druge morfeme, po shemi stalnog povećavanja:

| O · M |

| O · M |

| O · M |

i tako dalje.

U stvari, kao i u svakom drugom semiološkom sistemu, i ovde su zadaci istraživanja dvostruki: prvo treba da se napravi spisak značenjskih celina: to je posao omeđivanja: filmska sadržina rastavlja se na onoliko *delova* koliko ima celina koje nešto znače; zatim se te celine međusobno upoređuju (više se ne vodi računa o nizu slika), stavljaju jedne nasuprot drugima, i iz te igre rađa se smisao.

Ovaj postupak *trenutno* je isti kao u lingvistici: reč je samo o usmenoj predostrožnosti ako kažemo kako treba da se čuvamo doslovnog potčinjavanja uzorima lingvističke analize: razume se da film nije jezik u užem smislu, da će tokom proučavanja neprekidno iskrsavati suštinske razlike (jednu smo već zapazili: u jeziku u užem smislu nema *osnove* značenja, jer u njemu sve nešto znači: reč ne potpomaže smisao, ona *jeste* smisao); pa ipak, od usmenog govora do filmskog jezika osnovna shema je ista: i jedan i drugi vid izražavanja sadrže označena i označavajuća ujedinjene u znakovima²⁰: a od znaka treba da se pođe.

Ostaje, naravno, da se kasnije vidi šta biva sa znakom kada se »pročita«; jer vizuelni znak neminovno nailazi na verbalni znak (unutrašnji): postoji jedno »pravo preuzimanje« filmskog znaka od straner jezika. A kako to »preuzimanje« može da se izvrši prema različitim merilima i ritmovima (zasićenost, čekanje, razočaranje, pobuna), može se reći da postoji »avantura« filmskog znaka koju lingvistički znak ne doživljava (ili je doživljava, samo u maloj meri): u trenutku te »avanture« stvara se potres: na primer, u času kada se trajanje pogleda, u smislu vizuelnog znaka, sukobljava se uobičajenim predstava-

²⁰ Označavajuće u desosirovskom smislu, odnosno veze između označavajućeg i označenoga.

ma o strasnoj ili sinovljevskej ljubavi, traumatska celina se stvara (ukoliko se dva znaka sukobljavaju) ili se ne ostvaruje (ako dođe do usaglašavanja): sada dolazimo do problema *konceptualizacije*, u onom smislu u kojem ga je postavio Žilber Koen-Sea²¹. Čudesna zanimljivost filmskog načina izražavanja leži u tome što on sadrži dve povezane ravni: ravan postavljenih znakova i »nezavisnu« ravan konceptualizacije. *Kako govorni sistem prima vizuelni sistem?* To je suštinsko pitanje na koje bi proučavanje, čiji je plan ovde ovlaš napravljen, trebalo jednoga dana da odgovori.

(1960)

²¹ Roland Barthes i Gilbert Cohen-Séat, *loc. cit.*

Žan Mitri

O JEZIKU BEZ ZNAKOVA

Viktor Pero (Victor Perrot) je u jednom članku objavljenom 1919. godine prvi govorio o filmu kao pismu, o filmu kao jeziku u širem smislu reči.

S obzirom na pokretljivi i promenljivi postupak sredstava izražavanja koje nameće ideje i unekoliko ima značnije izlaganja, postalo je od tada uobičajeno da se film kao jezik i podrazumeva, ali na sasvim metaforičan način.

Ovom pitanju prišao je ozbiljno — pod lingvističkim uglom — tek Žilber Koen-Sea 1945. godine¹. Međutim, dovodeći nesmotreno u vezu filmske forme sa verbalnim formama, postavljajući *a priori* verbalni jezik kao *isključivi oblik* svakog jezika, autor je tvrdio da, pošto se ove forme *ne podudaraju*, film nije jezik i ne može da bude jezik.

»Ukoliko ove probleme budemo morali da rešavamo jednoga dana,« rekao je u glavnim crtama, »nećemo ih rešiti pomoću nejasne gramatičke analogije.«

Ništa bolje nije ni mogao da kaže. U suštini ne postoji nikakva veza između filmskog i verbalnog osim same činjenice da su i jedno i drugo jezik. *Istovetnost nije sadržana u formama, nego u strukturama.*

Svaka misao oblikuje se u onoj meri u kojoj je formulisana. Pošto je jezik najneposredniji izraz misli, možemo da kažemo da se misao obično oblikuje rečima. Ali jezik je objektivna reakcija čija se priroda suštinski ne razlikuje od većine reakcija koje sačinjavaju čovekovo ponašanje i kojima on može da se potčini. Neformulisana misao, svadena na stanja svesti, istovremeno je i unutrašnji i spoljni

¹ Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, P. U. F., 1945.

činilac u odnosu na jezik, a može da se prevodi — ili bar da se iskazuje — i na neki drugi način. Znamo da je primitivni jezik bio način na koji su se stanja svesti ili duhovni stavovi prevodili pomoću čisto fizičkih reakcija.

Prema tome, i samim tim što je način na koji se prevode ili izražavaju oblici jedne misli, *svaki jezik se nužno odnosi na duhovne strukture koje ove oblike organizuju*, dakle na operacije svesti koje iskazuju, procenjuju, zaključuju, propisuju, na osnovu odnosa analogije, razlike ili uslovnosti (ili, ako bismo se složili sa Pijažom — Piaget — procenjuju putem *prisvajanja i izdvajanja*).

Tako možemo da kažemo da je jezik sredstvo izražavanja čije dinamično svojstvo pretpostavlja vremenski razvitak bilo kojeg sistema znakova, slika ili zvukova, budući da je cilj organizacije ovog sistema da izrazi ili označi ideje, emocije ili osećanja sadržane u pokretljivoj misli čije oblike stvaraju.

Jezik, dakle, pretpostavlja različite sisteme od kojih svaki ima odgovarajuću simboliku, ali *koji se svi odnose na oblikovanje ideja*, čiji su oni samo formalni izraz ili izraz dat kroz formu. Govorni jezik i filmski jezik i izražavaju i označavaju na taj način što se koriste različitim elementima prema različitim organskim sistemima.

Očigledno je da film nije isto što i sistem znakova i simbola. Film se bar ne predstavlja kao da je *samo* to.

Film, to su pre svega slike, i to slike *nečega*. On je celina tih slika, čija je svrha da opišu, razviju i ispričaju neki događaj ili niz nekih događaja. Ali u toku pripovedanja ove slike mogu *povrh toga* da postanu i simboli. One nisu *znaci*, kao reči, nego predmeti, konkretna stvarnost: predmeti koji dobijaju (ili kojima daju) određeno značenje, ma kako privremeno i uslovno ono bilo. Po tome je umetnost filma jezik; ona *postaje* jezik ukoliko je *prevashodno* predstava, a zatim i zahvaljujući toj predstavi. To je, ako hoćete, jezik na drugom stupnju. On se ne otkriva kao apstraktna forma koju bismo mogli da obogatimo nekolikim estetskim svojstvima, nego baš kao to estetsko svojstvo obogaćeno odlikama jezika.

Film se *uvek* postavlja na nivo umetničkog dela. Činjenica da je to delo dobro ili rđavo ne menja ništa; ne postavlja se pitanje kvaliteta, nego činjenice. Filmski jezik proističe iz umetničkog stvaranja. To nije diskurzivni, već brižljivo obrađeni jezik, više liričan nego racionalan. Jezik filma nije jezik konzerviranja, nego jezik pesme ili romana, i zbog toga slike, iako raspoređene prema određenom značenju, moraju da ostave prostora i za neodređenost onoga

što izražavaju, a što više podstiče na razmišljanje nego što obuhvata i tačno određuje racionalno definisanu misao.

Iako ne želim da budem pretenciozan, mislim da sam, prema tome, prvi utvrdio — ako ne i dokazao — činjenicu da je film jezik. A od trenutka kada je ova činjenica gotovo potpuno jasno utvrđena², lingvisti i semiolozi, kao što su Rolan Bart i, naročito, Kristijan Mez, trude se da uspostave semiologiju filma. Uprkos značaju njihovih često izvanrednih radova, mislim da ovakva istraživanja mogu da stignu samo u ćorsokak, da mogu da izazovu sklerozu filma time što ga zatvaraju u norme koje nisu stvorene za njega.

Pokušaću da objasnim zašto.

Jezik je jezik samo utoliko ukoliko izražava i označava. Kao nauka o znacima i značenjima semiologija bi trebalo, čini se, da posluži izučavanju filmskih značenja. Ali ona se u suštini oslanja na lingvističke znake, što znači na proizvoljne i već utvrđene simboličke zamene, budući da je razlog njenog postojanja, u samom početku, bilo proučavanje semantičkih svojstava jezika. I ona se, kroz razvitak, vezuje za proučavanje *stalnih* i *utvrđenih* znakova, koji će postati zakonitosti ili koji su to već postali, jer njen cilj i jeste da uspostavlja zakonitosti koje definišu normativne odnose između znaka i onoga što on označava.

Film se ne koristi nikakvim nemotivisanim znakom ili simbolom, dakle onim čiji bi smisao određivali praksa ili pravila. Ne samo da slika nije, kao što reč jeste, znak »po sebi«, nego nije ni znak bilo čega. Ona *pokazuje*, i to je sve. Ona dobija izvestan smisao, moć »da može da znači«, samo kroz *vezu sa skupom činjenica* kojima je obuhvaćena. Kada daje konotativno značenje označenoj stvari koja joj je strana, slika dejstvuje kao znak, ali ne bismo mogli da kažemo i da postaje znak. Značenje u stvari ne zavisi samo od nje same, nego i od njene veze sa nekom drugom slikom. Drugim rečima, *filmsko označavajuće* (kada je reč o konotaciji) *nikada nije slika, konkretna stvar, nego odnos*. Reći da je slika znak ili simbol je netačno ako se pod ovim podrazumeva da tu vrednost mora da crpe iz same sebe. Filmsko značenje je *značenje bez znakova* zbog toga što je — ako je označeno zamisao, logična funkcija proistekla iz operacije prenošenja smisla — *označavajuće upravo* ova operacija ili bar *implikacija koja je određuje*. Ali kako se ovaj smisao pre-

² Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma I*, Paris, Editions universitaires, 1963.

nosi na neku stvar, ta stvar istoga časa zamenjuje znak simboličnom vrednošću koju preuzima. Slika ove stvari *preuzima* svojstvo znaka, ali nije znak »po sebi«.

Otuda možemo da kažemo da je film *jezik bez znakova*. Ali on nije i jezik bez *označavajućih*. Uvek obrazložena i stalno različita, označavajuća izmiču lingvističkim kategorijama, jer jedan odnos ne može da bude zaveden pod norme koje određuju znake i mi ne bismo mogli da uporedimo značenje koje proističe iz odnosa znakova sa značenjem koje proističe iz odnosa stvari ili činjenica budući da znaci imaju *a priori* određen smisao, a snimljene stvari uvek relativni i uslovni smisao (relativan u odnosu na dijegezu, na radnju, na slike koje ih predstavljaju, na način na koji su te slike međusobno povezane i tako dalje). Sintagma je odnos *tačno utvrđenih označenih*, montaža odnos *privremenih značenja*. Duhovna operacija je ista, ali se ona oslanja na činioce koji nemaju zajednički imenitelj, koji međusobno ne mogu da se zamenjuju.

U filmu iste ideje mogu da budu označene na bezbroj načina, ali nijedna ideja ne može da bude označena svaki put istovetnim slikama. Ne postoji nikakva veza, nikakvo svojstvo stalnosti između označavajućeg i označenoga, i baš zbog toga bi označeno vrlo brzo postalo apstraktni znak lišen onih živih osobina koje su mu tako neophodne. Film nije sistem znakova, nego skup nesistemizovanih označavajućih koje nisu zakonitosti i koje ne podležu zakonima.

U filmu, dakle, ne može da postoji filmska gramatika iz toga konačnog razloga što se svaka gramatika zasniva na stalnosti, na jedinstvu i na konvencionalnosti znakova. Ona može da određuje samo uslovnosti u odnosu na ovu osnovnu stalnost. Svi pokušaji preduzeti u ovom smislu okončani su neuspesima, a sama činjenica da se traži mogućnost svođenja filmskog jezika na gramatička pravila svedoči o nepoznavanju izražajnih i semiotičkih uslova oživljene slike. Pošto ne dejstvuju posredstvom već gotovih znakova, film ne pretpostavlja nikakvo *a priori* pravilo gramatičkog reda. Čak su i pravila sintakse uvek nepouzdana. Ona mogu da se odnose na posebnu estetiku, na stilistiku, ali ne i na filmski jezik u celini.

Zbog toga sam i dalje veoma sumnjičav prema nekoj eventualnoj filmskoj sintaksi, koju Kristijan Mez, čini se, priželjkuje i koji bi, kako on kaže, »trebalo da uvedemo, i to na sintaksičkim, a ne na morfološkim osnovama«³.

³ Christian Metz, »Le cinéma, langue ou langage?«, u *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 1968.

Kako je morfologija isključena već samim odsustvom znakova u pravom smislu reči, i ako je svaka sintaksa sintagmatska (prema de Sosisu), ne čini mi se moguće da strogo određujemo strukture koje su već same po sebi određene svojom sadržinom i opravdane samo kroz — beskonačno promjenljivi — smisao što ga daju stvarima koje izražavaju.

Reći ćete mi da semiologija nije samo nauka o znacima i značenjima, već i nauka o označavajućima. Ali reč je o označavajućima podložnim formalizaciji, uvedenim u teorijske okvire jedne celine mogućnih odnosa, vezane za izvesna značenja koja su već određena ili koja mogu da se odrede. Semiologija ne može da određuje označavajuća koja su i sama označena putem denotacije čiji je posredni ili neposredni smisao uvek neizvestan.

Ali pre nego što odemo dalje, bilo bi izgleda pogodno da obuhvatimo filmska označavajuća na taj način što bismo razmotrili njihove različite sastave i ulogu koju igraju u svom neprekidnom toku.

Slika kao prvobitni znak

Pošto sliku gradi sve ono što ona predstavlja, prirodno je da njeno prvobitno značenje bude značenje predstavljenih stvari. A kako je slika udvostručenje stvarnosti, ona postaje i znak te stvarnosti, ali znak koji nema lingvističko svojstvo u kojem su označavajuće i označeno jedno isto. A pošto se stvari pojavljuju sa svim svojim osobinama i osobenostima (ili se bar čini da je tako), mogli bismo da govorimo o *prirodnom* ili neposrednom znaku.

Samo stvari same po sebi nemaju nikakav smisao. One se zadovoljavaju time »što su tu«. Njihova — izvanredno subjektivna — značenja zavise od načina na koji ih koristimo ili na koji one deluju na nas, zavise od naših odnosa prema njima. Svaka nova percepcija povlači i sva značenja vezana za jedan predmet ili bar ona značenja koja mu mi pridajemo.

Prema tome, dati »značenje« u umetnosti ne znači operetiti neku stvar smislom koji ona nema, nego odstraniti sva nepotrebna značenja da bi se istakla samo ona koja se čine potrebnim. To znači izdvojiti i izvući, odabrati i usmeriti.

A slika »bira« sama po sebi. Ona nam uvek daje samo jedan vid sveta. Neprekidnost može da nam predstavi niz uzastopnih vidova pomoću niza kadrova, ali nam svaki ka-

dar uvek pokazuje stvari samo pod izvesnim uglom, sa izvesne tačke gledanja.

Kako je uobičajeno viđenje uvek sa trenutne »tačke gledanja«, dobijamo, zahvaljujući tome, pred filmskim platnom utisak da smo zaplenili pravu stvarnost. Ne vidimo da se slike kreću po jednoj ravnoj površini, nego vidimo čitav jedan svet u pokretu; sudelujemo u činjenicama koje se, za nas, događaju u prostoru »sa druge strane ekrana«. Ali ova stvarnost data nam je »u slici«, i mi tu sliku percipiramo. Drugim rečima, *težimo* jednoj stvarnosti koja nam je predstavljena kroz *percipiranu predstavu*. A predstava opterećuje predstavljeno skupom značenja koje ono u stvarnosti nema.

Slika odražava svet — jedan vid sveta — kroz *okvir* koji (kao prozorče na krovu) ograničava predstavljene stvari. Ali ovaj okvir i *razgraničava* predstavu, stvarajući celinu neuobičajenih odnosa, dok u prirodi nijedan okvir ne iseca neki odlomak prostora, ne izdvaja neki vid sveta da bi ga izbacio »iz sveta« kao oblik razmišljanja.

I zbilja, u ovom prostoru stvari se organizuju među sobom kroz odnos prema okviru. Neke od njih se ističu, povlašćene (u prednjem planu, na primer). I tako se u ovoj celini novih odnosa koji grade jednu organsku strukturu *oblik* odražava, reklo bi se, kao željena stvarnost u jednom sasvim originalnom vidu, budući da samom svojom strukturom slika izaziva skup konotacija — metafora ili simbola.

Izgleda da predstavljeni, udvostručeni, denotirani svet dobija konotativno značenje i on ga odista dobija u samoj denotaciji. Kroz tu svoju sliku odlomak sveta (dekor, pejzaž, predmet) dobija stvarni oblik postojanja. Samo, on stvarno i *postoji* u okviru celine odabranih odnosa koji su istovremeno i određeni i određujući. Stvarnost se *pojavljuje* i celo njeno biće, sadržano u ovoj *pojavi*, iskazuje se prema izvesnom smislu.⁴ A taj se smisao, razume se, prenosi na događaj, na dramu, na dijegetičku narativnost.

Tako mi slika ne daje *jednu* stolicu, nego *ovu* stolicu i, još bolje, *neki vid* te stolice u odnosu na neki vid stvari koje se sa njom dodiruju, na *nekom mestu* u prostoru

⁴ Ovu neobičnu konotaciju mogli bismo da označimo kao »slikovitu« da bismo je razlikovali od plastične konotacije, koja pripada istom redu, ali zavisi od prethodne organizacije predstavljenih stvari (pikturalna ili arhitektonska značenja, ekspresionizam i tako dalje), dakle od načina kadriranja, sređivanja sirove stvarnosti, kao i da bismo je razlikovali od konotacija u pravom smislu reči ili od konotacija sa »lingvističkim« svojstvom.

ograničenom okvirom. Ne samo da mi slika *daje* predmet i da se taj predmet nameće mome duhu, nego mi on, iskrsavajući u celini neobičnih odnosa, saopštava i nešto novo o sebi. Slika izaziva *poređenje* stvari. Ona je zbir stvarnosti, *materijalizovano prizivanje* stvarnosti. Tako nas ona primorava da uvek mislimo o stvarima koje nam pokazuje, a istovremeno nas navodi na to da mislimo *sa* njima u okviru poretka neprekidnog trajanja i konotacija koje iz svega ovog proističu. Na nivou strogo utvrđene predstave, denotacija je već i sama poruka, čija je zakonitost reorganizacija i restrukturacija koje vidno polje i njegovo kadriranje nameću onome što ona sadrži.

Otuda i proističe činjenica da bilo koja slika, samim tim što je slika, nudi pogledu, u svojoj neposrednosti, jedan *priključeni* svet. Slika nije jednostavno »razvijanje« stvarnosti, nego cepanje te stvarnosti, *svedeno na formu*, u toku kojeg, čini se, stvarnost — otkrivena u prolaznom vidu — »dobija značenje« u tom istom vidu. Slika nije, dakle, prirodni znak, nego *znak predstavljanja* kroz koji svet dobija *drugostepeni smisao*. On samome sebi postaje sopstveni znak.

Slika kao slika, i zbog toga što je slika, prevazilazi stvarnost čija je slika. Predstavljanje postaje u neku ruku konkretni znak onoga što je predstavljeno, *analogijski znak* koji »skuplja« ili »kristališe« sve mogućnosti, sve »moći bitisanja« jedne *pojave*, i koji se istoga časa pojavljuje kao nešto »po sebi«. I to ne ono »po sebi« jedne stvarnosti, njenog »bića« (koje bi neki ljudi želeli da vide u već pomenutoj unutrašnjoj prirodnosti), nego onoga »po sebi« što ima privremeno značenje unutrašnjih osobenosti.

Dok nas reč vraća na ideju kroz apstraktno uopštavanje, slika to čini kroz konkretno izdvajanje pojedinosti.

Možemo da kažemo, u opštim crtama, da svaki predmet predstavljen putem živih slika dobija smisao — skup značenja koja nema u »stvarnosti«, dakle u stvarnom prisustvu, i da to njegovo predstavljanje putem slika podvlači, pojačava, utvrđuje izvesna značenja koja su mu svojstvena. I tako, zahvaljujući tome što ih svodi na formu, film, na nivou oživljene slike, dobija tu izuzetnu moć da daje moć stvarima.

Denotativno označeno u dijezezi

Ovu vrednost *analogijskog znaka*, koju dobija svaka stvar predstavljena slikama, možemo da posmatramo kao prvo značenje filmskog izraza: same slike, kadra. Ova vred-

nost je u osnovi svakoga drugog značenja. Na njoj se zasniva i narativni razvoj koji ovom prvom smislu dodaje značenje drame, dakle onaj sveukupni smisao što proističe iz niza zbivanja kojima predstavljeni svet postaje gotovo saučesnik.

U filmu, odista, prostor-drama ne obuhvata samo radnju, nego postaje sastavni deo te radnje.

U neposrednoj stvarnosti stvari se »upliću« tek svojim prisustvom, ali se njihovo učešće ispoljava i njihovom očiglednom raspoloživošću. Sa tim stvarima mogu da radim šta hoću, mogu da delujem na njih ili zahvaljujući njima po slobodnoj volji. One su upletene u sva mogućna zbivanja a to znači ni u jedno, i ma šta ja činio sa njima, one ostaje nezainteresovane.

Suprotno tome, one su u filmu upletene u stvarnost zbivanja koja ima početak i kraj — i konačnost. Ili bar ima uobičajeni postupak. Njihova raspoloživost je propisana. One mogu da budu samo onakve kakve su nam predstavljene i ne mogu da se opiru učestvovanju u radnji koja im je strana, ali koja ih obuhvata samom činjenicom da su one njeni svedoci. Stvari su u toj drami i čine sastavni deo te drame.

Zidni časovnik koji visi iznad kamina u salonu u kojem se odvija neka dramska radnja je očigledno izvan drame. On tu ništa ne može da učini. Međutim, on označava vreme i samim tim nas obaveštava. U svakom slučaju, taj zidni časovnik je prisutan. Prisutni su i svi predmeti — delovi nameštaja ili ukrasi — što sačinjavaju dekor koji, iako izvan drame, tu dramu sadrži i na neki način je odražava. Prisutan je i sam dekor koji, sagledan pod izvesnim uglom, kadriran na izvestan način, organizuje — raspoređuje u prostoru — sopstveni svet, namećući mu izvesnu strukturu. Radnja koja se odigrava među komadima ovog nameštaja, među ovim predmetima, stvara zajedno sa njima jednu istovremeno heterogenu i homogenu celinu: heterogenu zbog toga što sadrži »sve« što je dato u jednoj istoj slici, u jednom istom kadru. Dekor, ličnosti i predmeti upleteni su u jednu istu radnju. Jedan isti prostor podređen je jednom istom vremenskom trajanju.

I izvan ličnosti i zajedno sa njima, to je sveukupni prostor, jedan svet (ili jedan vid sveta) koji gradi »stvarnost zbivanja« čije promenljive oblike postojanja pratimo iz kadra u kadar, iz sekvence u sekvencu.

Filmska slika ne pripada radnji koja bi se odigravala »negde« u nekom apstraktnom svetu koji zamenjuje dekor

ili obična scena, kao što je to slučaj u pozorištu, nego radnji koja je prisutna u jednom prisutnom svetu. To je odlomak sveta u kojem se nešto događa. Još tačnije, to je već proživljeni, prevaziđeni, svršeni čin koji naracija, a ona je u isto vreme i *ponovno predstavljanje*, osavremenjuje ili dovodi u sadašnji trenutak.

»Označena« stvarnost dobija samim tim jedan novi smisao zahvaljujući ulozi koju stvari igraju u činu koji ih povlači. Njihov neposredni smisao, već priključen udvostručenjem — ili njegovim svojstvom — postaje *hic et nunc* »smisao stvari u drami«, celina značenja koje dobijaju stvari, činjenice, činovi u matici događaja što ih usmerava i sjedinjava, sveukupni smisao koji slike na tako jednostavan način otkrivaju — *denotativni* smisao.

Ali ovaj smisao ne zavisi samo od slike. Film nije nem. Dijalog, šumovi i komentar isto su tako njegove sastavne *denotacije*. I odmah primećujemo da audio-vizuelni spoj određuje odnose — u kontrapunktu ili izvan njega — koji su ispunjeni smislom. I ove su konotacije moguće.

Na nivou samoga kadra, celina vizuelnih, zvučnih i govornih znakova već stvara takav kompleks značenja da bismo mogli da kažemo da je svaki od ovih znakova celovito sintagmatičko označavajuće (da privremeno upotrebim jedan lingvistički izraz) ili pak *čelija značenja*.

Osim toga, ako je svojstvo analogijskog znaka koji stvara slika posledica strukture izgrađene na odlomku sveta, zaboravljamo obično da uzmemo u obzir i vremenske vrednosti vezane za organizaciju vidnog polja.

Pod ovim ne podrazumevam trajanje kadrova čije sve brže nizanje gradi izvestan ritam, a ni dijegetičko trajanje, nego *trenutak trajanja*, koji je uhvaćen u isto vreme kad i same stvari.

Ove stvari, svakako, nemaju isti smisao u odnosu na čas i dan. Jedan isti pejzaž razlikuje se već prema tome da li ga osvetljava sunce ili ga guta senka. Znak pod kojim se pokazuje dobija tako svojstvo koje, ma kako privremeno i prolazno bilo u stvarnosti, postaje sastavni deo ovog znaka. Slika pripada jednom »trenutku pejzaža« u isto vreme kad i jednom »vidu«. Zaustavljeno na filmskoj traci, i ovo svojstvo prenosi se na dramu.

Zamislimo jednostavno scenu raskida dvoje ljubavnika posle ručka na travi ili izleta.

Iz raznih razloga reditelj je odlučio da ovu scenu snimi na obali mora. Pala je kiša. Glavni junaci povukli su

se za trenutak u sklonište pre nego što je izbila svađa. Oseka je, i kiša — na plaži nema nikoga. Čovek se udaljava, ide preko puste plaže i nestaje u daljini. Slika koja ga pokazuje kao sićušnog stvora u ovom golom prostranstvu (čiju beskonačnost može da podvuče način kadriranja) povlači odmah i smisao o usamljenosti, izdvojenosti, napuštenosti. A tmurno vreme, siva svetlost koja obavija stvari, »podneblje« pejzaža, dodaće svemu tome i osećanje tuge, dok će vetar što ponire u lepršajuću odeću čoveka izraziti sve njegovo očajanje.

A možda je reditelj odlučio da ovu scenu snimi u prirodi, na ivici neke šume, dok sunce seče čiste i jasne senke? I evo, čini se da šuma u kojoj čovek nestaje guta i upija svoju žrtvu. Istoga časa iskrsava i misao o tlačenju, o gušenju.

Isti je događaj, iste su reči, a scena ipak dobija sasvim drukčije značenje. U stvari, to više nije *ista* scena, jer nije toliko važna svađa svedena na onaj prvi argument, nego ono što ona znači, što nagoveštava, što pokazuje i na šta navodi misao.

Ali umesto da pusti svog junaka da iščezne pod drvećem, reditelj odlučuje da on krene preko polja. Scena se snima u podne. Tako će jačina osvetljenja, ocrtavanje i razdvajanje svetlosti i senke izraziti svu težinu rastanka. Nebo je vedro, sunce surovo, sve je ne može biti bolje. Ali nepredviđene okolnosti odlažu početak snimanja. Kamera se pokvarila ili su mikrofoni u kvaru. Potrebno je izvesno vreme da se otkloni kvar, da se promene aparature; časovi prolaze. A snimanje mora da se obavi po svaku cenu. Kada je opet sve spremno, već je prošlo četiri. Sunce baca meke senke, a bliska oluja gomila velike, teške oblake. Uprkos tome, snimanje počinje. Čovek se udaljava, prelazi krupnim koracima krivudavu stazicu i nestaje u polju...

Na slici, atmosfera ispunjena električitetom, mrtva svetlost i težina neba »teškog kao poklopac« odražavaju, u simboličnom kontrapunktu, sentimentalnu oluju koja besni u glavnim junacima. Kritičar će svakako u tome videti neki srećni spoj, neku »ontološku vezu«. Reditelj će se, možda, braniti: on stvarno nije želeo da to postigne. Ali to *jeste* tako, filmska traka svedoči o tome. I zato je kritičar u pravu (osim ako nije reč o nekom zanosu u tumačenju).

Otuda i činjenica da su mnoga značenja slučajna, da zavise od slučaja, od čudi prirode koju ne možemo uvek da ukrotimo, a ni da zgrabimo u povoljnom trenutku. Utoliko pre što oni filmski umetnici koji se najviše trude da

osiguraju plastična ili slikovita značenja veoma često zaborave da vode računa o »trenutku stvari«, koji ne bi smeli da zanemare i koji je ponekad značajniji i od samog načina kadriranja.

Konotativni smisao

Kada nije reč o simbolima čiji smisao *daju* označavajuća o kojima smo maločas govorili, nego simbolične, metaforične ili druge ideje *nagoveštene* povezivanjem niza kadrova ili montažom, konotacija dobija lingvističko svojstvo, jer se označeno u potpunosti razlikuje od označavajućeg.

A kako lingvističke konotacije zavise od povezivanja dva ili više izraza koji su sami po sebi složenice »označavajućeg-označenoga« koje pripadaju sistemu denotacije, i kako su one proizvodi jedne manje-više sintagmatičke organizacije, istovetnost činjenice montaže i sintagme potpada pod smisao.

Montaža asocira već označene slike, a konotacija se, i ovde, zasniva na označenome. Budući da simboli dobijaju smisao samo u odnosu na događaje koji im služe kao mesto za usidrenje i omogućavaju njihovo tumačenje, vidimo da je doslovna poruka *neophodna* podrška bez koje ne može da opstane nijedna čitljiva simbolična poruka. A kako su »čelije značenja« izgradnje (putem montaže ili ne-jaju smisao samo u odnosu na događaje koj im služe kao *iste slike* su u svakom filmu i deskriptivne i simbolične.

Prema tome, zar ne bismo mogli, kako to predlaže Kristijan Mez, da u filmskom izrazu ponovo nađemo strukture jednake lingvističkim strukturama, da razmatramo sve *moгуćne nizove raspoređivanja u njihovoj celini*, nizove koji bi, u neku ruku, uspevali da stvore »uzore sintagmi« — a samim tim i sintaksu?

Ideja je ingeniozna, ali ne čini mi se da je sposobna za život.

U stvari, ako lingvistička označavajuća imaju *precizni* smisao koji se odnosi na njihovu stalnost, filmska označavajuća ne postoje *a priori*, nego su čisto uslovna. Izgrađena u okviru jedne sadržine, budući sama po sebi funkcija izvesnih odnosa i, još više, jednoga stila, ona su uvek ona *druga*, što znači »dručkije sazdana«. Njih reditelj stvarra činjenicama, činovima, elementima jednog sveta koji se organizuje u pripovedanju. Ona mu nisu *data* kao što su

reči date piscu koji sa njima stvara priču što se organizuje u svet. Ako još dodamo i to da su jedinice smisla skoro uvek sazdane iz heterogenih elemenata (slike, reči, zvuk) čije su unutrašnje artikulacije bezgranično promenljive, videćemo da — ako je stvarnost izražena filmskim jezikom i nezavisna od tog jezika kao stvarnost — nije kao stvarnost i predstavljena (što je opet posledica predstavljanja). Pošto značenja mogu da budu uobličena na stotinu različitih načina i da su u svakom filmu uobličena na jedan *jedinstven* način, zavisno od njegovog stila, čini se da označeno može da bude različito onoliko puta koliko puta je i mogućnih označavajućih (ili načina označavanja). Već smo rekli: jedna ista priča koju su ispričala dva različita reditelja neće više biti sasvim ista priča. I smisao priče i njene perspektive biće izmenjeni. Drugim rečima, konotativna značenja denotativne teme zavise od načina na koji se stvaraju, a ne samo od jednostavnog odnosa označavajućih sa određenim smislom.

Maločas smo videli da jedan isti događaj koji je snimio jedan isti reditelj u dva ili tri različita pejzaža više nije imao isti smisao. Reći ćete mi da se, budući da se denotirano razlikuje, i konotacije koje iz toga nastaju moraju razlikovati. Neka je tako.

Ali vratimo se na čuveni primer »lornjona« iz filma *Oklopnjača Potemkin*. Posredstvom montaže (svedene na sintagmatsko značenje dva prvobitna označavajuća u uzajamnom odnosu), autor nam je dao kadar u kojem oficira bacaju sa broda u more i kadar u kojem se njiše lornjon, privezan za čelično užje. Kakav je smisao odnosa ova dva kadra? On po svoj prilici nema nikakav smisao. Da bismo razumeli prvobitni smisao konotacije, moramo da znamo da je lornjon pripadao ovom oficiru i da je, na neki način, potvrđivao njegovo ponašanje. Otuda i neizbežna potreba za čitavim nizom prethodnih kadrova. Otkrivamo, zatim, u ovom lornjonu osobine sinegdohe: ovaj smešni predmet svedoči o odsutnosti oficira. Da bismo shvatili i drugostepeni smisao — ovaj predmet pokazuje nestajanje jedne društvene klase »bačene preko ograde u more« — trebalo bi da znamo da je oficir pripadao toj klasi i da je tu klasu predstavljao. Otuda neizbežna potreba za čitavim nizom drugih kadrova.

Drugim rečima, slike koje se na ovaj način nadovezuju ne dobijaju smisao iz sebe samih, nego iz onoga što pokazuju. Njihov smisao prenosi čitav skup prethodnih podataka; on proističe iz niza implikacija čiji je opet smi-

sao posledica duhovne nadgradnje koja je i sama izazvana racionalnom operacijom. To nije lingvistička, nego psihološka činjenica.

U lingvističkoj činjenici nadovezana označavajuća dovoljna su sama sebi. To su apstraktni znaci čiji je smisao ograničen i ozakonjen. On može da se prenosi ili zamenjuje, ali kada je konotativan ostaje u funkciji smisla koji je isto tako *primljen*. Implikacije su normativne.

Suprotno tome, u umetnosti filma smisao stvari, činova i okolnosti uvek je relativan. On se ukorenjuje u percepciji, a ne u intelektualnom procesu. To je smisao promenljivih vrednosti. Implikacije su posledice razumevanja, procenjivanja, a nikako ozakonjenog izraza ovog procenjivanja i pravila koja taj izraz podrazumeva.

Uvek obrazložena i opširno prikazana, označavajuća su bezgranično promenljiva. Ona postaju označavajuća samo u odnosu na označeno. Zbog toga što postoji označeno, postoje i označavajuća, a zahvaljujući smislu konotacije odnos slika i dobija vrednost odnosa, jer bi bez toga nastajalo samo čisto nizanje tih slika.

Suprotno tome, u lingvistici je odnos značajan sam po sebi. U njoj postoji označeno samo zbog toga što postoji označavajuće. Formalna struktura rečenice dozvoljava da se smisao prenese, bez obzira na to kakav je taj smisao; poruka postoji zahvaljujući svom organskom sistemu. U filmu, zahvaljujući poruci, on ne samo da opravdava svoje postojanje, nego to svoje postojanje i prihvata. Ne postoji nikada sistem *a priori*, nego uvek sistem uslovan i uslovljen. Čin se pretvara u sistem da bi postao poruka.

Kada se, na primer, pojavi komparativna asocijacija sa prenosnim smislom, od onog trenutka kada izrazi stavljeni u međusobnu vezu više nisu znaci, nego stvari čiji smisao znatno manje zavisi od onoga što one jesu nego od njihovog položaja u jednoj celini, od njihovog »postavljanja u okolnosti« — govoriti o metonimiji znači primeniti jezik na intuitivnu duhovnu operaciju, na operaciju što *prethodi jeziku* i zadovoljava se time da organizuje izraz. Ali kao takvu moći ćemo da je označimo samo *posle*, kada je već sve svršeno, kada je ona već obavljena. Napravićemo zvanični zapisnik, razvrstaćemo je u red sintagmi, ali nijedna gramatika, nijedna sintaksa, nijedna semiologija neće moći unapred da odluči o tome da li će ova asocijacija slika biti metonimična ili neće samo zbog toga što bismo dve slike mogli da asociramo — rečima. I to iz onoga krajnjeg raz-

loga što se smisao slike (ili stvari datih kroz sliku) nikada ne odražava na samu tu sliku, kao što se smisao reči odražava na reči. On se na sliku prenosi u zavisnosti od implikativnog konteksta u koji je ona uvedena i čijem građenju doprinosi. A kako ove implikacije proističu iz jednostavne logike stvari i odnosa tih stvari, iz činjenica i odnosa tih činjenica, recimo iz logike doživljenoga, iz logike iskustva, i kako su ove činjenice i ove stvari i njihovi odnosi bezgranični u svom uređenju usled bezgraničnosti mogućnih situacija — praktično je nemoguće da se filmska značenja uvedu u okvire jezika ili da se *a priori* propišu prema normativnim strukturama tog jezika.

(1967)

Pjer Paolo Pazolini

RASPRAVA O KADRU-SEKVENCI ILI FILM KAO SEMIOLOGIJA STVARNOSTI

I

Razmotrimo mali šesnaestmilimetarski film koji je neki posmatrač, u gomili sveta, snimio u trenutku Kenedijeve (Kennedy) smrti: to je kadar-sekvenca, i to najtipičniji od svih mogućih kadrova-sekvenci.

Ovaj posmatrač-snimatelj nije, u stvari, birao svoj ugao snimanja: on je jednostavno snimao sa mesta na kojem se nalazio, kadrirajući ono što je njegovo oko — ili, bolje rečeno, oko njegove kamere — videlo.

Prema tome, kadar-sekvenca je »subjektivan«.

U mogućnom filmu, koji je prikazivao Kenedijevu smrt, nedostaju, dakle, svi drugi uglovi posmatranja: ugao samog Kenedija, ugao Žakline (Jacqueline), ugao ubice koji je pucao, uglovi svedoka koji su zauzimali pogodnija mesta nego naš filmski stvaralac-amater, uglovi policajaca iz pratnje i tako dalje. Ali pretpostavimo na trenutak da upravo raspoložemo filmovima snimljenim i iz svih tih uglova: čime bismo zapravo raspolagali? Serijom detaljnih kadrova koji bi reprodukovali stvarne događaje i akcije datog časa, viđene istovremeno pod raznim uglovima, to jest kroz seriju »subjektivnih kadrova«. »Subjektivni kadar« predstavlja, dakle, krajnost stvarnosti u bilo kojoj audio-vizuelnoj tehnici. Moguće je i pojmljivo da se »vidi i čuje« stvarnost u njenom pojavljivanju samo pod *jednim uglom, samo sa jedne tačke gledanja*, a to je uvek samo ugao subjekta koji vidi i čuje. Taj subjekat je subjekat od krvi i mesa. Čak i onda kada u izmišljenom filmu izaberemo idealnu tačku posmatranja — sledstveno tome, ap-

straktnu i nenaturalističku — taj ugao posmatranja postaje odjednom realistički i u krajnosti naturalistički, upravo od onog časa kada postavimo kameru i magnetofon: ono što će biti snimljeno izgledaće viđeno i slušano od strane subjekta od krvi i mesa (to jest, koji ima oči i uši). Međutim, stvarnost koju sagledavamo u času njenog nastajanja uvek je u sadašnjem vremenu.

Vreme kadra-sekvence kao početnog i glavnog elementa umetnosti filma — to jest kao beskrajne »subjektivnosti« — uvek je sadašnje vreme. Dosledno tome, filmska umetnost »reprodukuje sadašnje vreme«. »Direktno snimanje« na televiziji je paradigmatična reprodukcija sadašnjeg vremena, onoga što se sada dešava.

Pretpostavimo da raspoložemo ne samo ovim malim filmom o Kenedijevoj smrti, nego i desetinom sličnih malih filmova, upravo sa toliko kadrova-sekvenci koji će subjektivno reprodukovati sadašnje vreme Predsednikove smrti.

Ukoliko bismo redom posmatrali (kada bi bila u pitanju samo čista dokumentacija: na primer, u policijskoj projekcionoj sali povodom istrage) sve te subjektivne kadrove-sekvence, to jest da ih nižemo jedne za drugima (čak ako ta operacija ne bi bila materijalna), šta tada radimo? Tada pristupamo nekoj vrsti montaže, mada veoma elementarne i grube. A šta mislimo da postignemo pomoću te montaže? *Umnožavanje* »sadašnjih vremena«, kao da se radnja ne odigrava odjednom pred našim očima, nego postupno i više puta. Ovo umnožavanje »sadašnjih vremena« ukida, u stvari, sadašnje vreme i oduzima mu smisao, jer svako pojedino sadašnje vreme postavlja kao postulat, svojim postojanjem, relativnost onog drugoga sadašnjeg vremena, njegovu neverovatnost, njegovu nepreciznost, njegovu dvosmislenost. Promatrajući ove filmove u okviru neke policijske istrage — koju ne zanima nikakva estetička dimenzija, koja se brine samo o dokumentarnoj vrednosti tih malih filmova, pošto oni predstavljaju za istragu očevidna svedočanstva o stvarnom događaju koji treba da se obnovi u svojoj tačnosti — prvo pitanje koje moramo da postavimo glasi: koji od svih tih malih filmova meni predstavlja sa najpribližnijom tačnošću istinsko činjeničko stanje? Nepovratno poglavlje stvarnosti odigralo se pred tolikim očima i ušima (ispred toliko kamera i magnetofona), prikazujući se svakom paru prirodnih organa ili tehničkih sredstava na razne načine (vidno polje, opšti plan, američki plan, krupni plan i to iz svih mogućih uglova). Međutim, svaki od tih kadrova u kojima se predstavlja

stvarnost siromašan je do krajnosti, aleatoran, skoro jadan, u onoj meri u kojoj predstavlja samo jedan ugao nasuprot beskrajnom mnoštvu svih ostalih mogućih uglova.

Uostalom, jasno je da je stvarnost izražena u svim svojim vidovima: ona kazuje nešto onome koje bio prisutan (bio prisutan u njoj i činio njen deo: *jer stvarnost ne govori nikome drugom do sebi samoj*). Ona je iskazala nešto svojim jezikom akcije (što su ljudski jezici, simbolični i konvencionalni, integrisali u sebe): pucanj iz puške, nekoliko pucnjeva iz puške, telo koje je klonulo, žena koja urliče, mnoštvo ljudi što viču... Svi ovi *nesimbolički znaci kazuju* da se nešto dogodilo: smrt Predsednika, ovde i sada, u sadašnjem vremenu. Ponavljam da je to sadašnje vreme vreme raznih »subjektivnosti«, poput detaljnih kadrova snimljenih iz raznih uglova posmatranja, u kojem je sudbina postavila svedoke sa njihovim nepotpunim čulnim i kulturnim organima ili sa njihovim tehničkim sredstvima.

Jezik akcije je, dakle, jezik nesimboličkih znakova sadašnjeg vremena. U sadašnjem vremenu taj jezik nema smisla, a ukoliko ga i ima, on je subjektivan, to jest dat na nepotpun, neodređen i tajanstven način. *Kenedi se u trenutku umiranja izrazio svojom poslednjom akcijom*: akcijom koja predstavlja padanje i smrt na sedištu crnih predsedničkih kola, na slabašnim rukama američke građanke koja liči na malu lakomu devojčicu. Ali ovaj poslednji jezik akcije, kojim se Kenedi izrazio pred raznim gledaocima drame, ostaje u sadašnjem vremenu — u kojem se doživljava pomoću čula i u kojem je snimljen, što je isto — i ostaje nedorečen. Kao i svaki trenutak jezika, *on je traženje*. Traženje čega? Uspostavljanja odnosa između samoga sebe i objektivnog sveta: dakle, traženje odnosa sa svim drugim jezicima akcije pomoću kojih se izražavaju, istovremeno kada i Kenedi, i drugi prisutni ljudi. U slučaju koji proučavamo, poslednje *žive sintagme* Kenedija, u traženju da uspostave odnos sa živim sintagmama onih koji su se u to vreme izražavali u životu oko njega. Na primer, sintagme njegovog ili njegovih ubica, koji je pucao ili koji su pucali.

Sve dok se takve žive sintagme ne dovedu u vezu sa njima, kao i jezik Kenedijeve akcije sa jezikom akcije njegovih ubica, to će biti falsifikovani i nepotpuni jezici, praktično nerazumljivi. Šta je, dakle, potrebno da se dogodi da bi oni postali i razumljivi? Potrebno je da se u tu svrhu odnosi, koje će svaki od tih jezika akcije tražiti skoro nerazgovetno i nasumce, konačno uspostave. Ali

ne samo posredstvom običnog umnožavanja sadašnjosti, što bismo mogli da postignemo i nizanjem raznih »subjektivnih kadrova«, nego njihovom koordinacijom. Takva koordinacija jezika akcije (sadašnjosti) nema više za svrhu, kao što je to slučaj sa njihovim običnim nizanjem, da uništi i oduzme smisao same koncepcije sadašnjosti (kao što bi se to uradilo za vreme naše hipotetične projekcije u sali F.B.I., posmatranja raznih malih filmova), nego da učini sadašnjost prošlom.

Jedino doživljene i dokrajčene činjenice mogu da budu međusobno koordinirane i time da dobiju smisao (kao što ću to bolje objasniti docnije). Učinimo još jednu pretpostavku. Pretpostavimo da bi se među islednicima, koji bi prisustvovali našem prikazivanju filmova o Kenedijevoj smrti jednoga za drugim, od početka do kraja, nalazio islednik sa genijalnom sposobnošću analize.

U tom slučaju njegov genije bi mogao da se kreće samo u smislu koordinacije. Pošto bi pogodio istinu — pažljivom analizom raznih naturalističkih fragmenata koje predstavljaju razni mali filmovi — on bi bio u stanju da rekonstruiše istinu. Kako? Izborom zaista značajnih fragmenata tih raznih subjektivnih kadrova-sekvenci, otkrivajući dosledno tome njihovu pravu vezu. To bi bio običan slučaj montaže. Posle takvog rada na izboru i koordinaciji razni uglovi posmatranja, koji su određivali razne »subjektivnosti«, nestali bi i suštastvenoj subjektivnosti usledila bi objektivnost. Ne bi više bilo serije uzbuđenih parova očiju i ušiju (kamera i magnetofon), koji hvataju i reprodukuju kratkotrajnu i neprijatnu stvarnost, već bi se umesto toga javio pripovedač. I upravo bi taj pripovedač pretvarao sadašnjost u prošlost.

Posledica svega toga je da je filmska tehnika (ili, još bolje, audio-vizuelna tehnika) u suštini beskrajni kadar-sekvencna, kao što je to upravo stvarnost za naše oči i uši, čitavo vreme dok smo u stanju da vidimo i da čujemo (ona je subjektivni beskrajni kadar-sekvencna sve dok ne prestane sa krajem našeg sopstvenog života). A taj detaljan kadar nije ništa drugo do reprodukcija (kao što sam to već nekoliko puta kazao) jezika akcije: drugim rečima, reprodukcija sadašnjosti.

Ali od onog časa kada do izražaja dođe montaža, to jest kada se sa filmske tehnike prelazi na film (što su dve vrlo različite stvari, isto kao što se »jezik« razlikuje od »reči«), sadašnjost se pretvara u prošlost (jer je tada uspostavljena koordinacija raznih živih jezika). Prošlost koja,

usled imanentnih razloga same prirode filmske tehnike, a ne usled estetskog izbora, ima uvek karakteristike i prizvuk sadašnjeg vremena (*reč je, dakle, o istorijskom prezentu*).

Potrebno je sada da kažem šta mislim o smrti (ostavljam slobodu skeptičnom čitaocu da se pita kakve veze ima smrt sa filmskom tehnikom). Već sam nekoliko puta rekao — ali, na žalost, uvek rđavo — da stvarnost ima svoj jezik i da čak sama predstavlja jezik koji, da bi mogao da se opiše, poziva u pomoć opštu *semiologiju*, koja nam za sada još nedostaje, čak i kao pojam (semiolozi proučavaju veoma različite i određene predmete, što ih predstavljaju postojeći jezici, bilo da jesu ili da nisu sačinjeni od znakova, ali oni još nisu utvrdili da je semiologija opis znanja o stvarnosti).

Taj jezik — uvek to rđavo izražavam — podudara se, što se tiče čoveka, sa ljudskom akcijom. U stvari, čovek se prvenstveno izražava akcijom — jer on pomoću nje modifikuje stvarnost i utiče na duh. Ali njegovoj akciji nedostaje jedinstvo ili smisao *dogod se ona ne ispuni, ne dovrši*. Dok je Lenjin bio živ, jezik njegove akcije bio je delom neodgonetljiv, jer je ta akcija bila mogućna, pa prema tome i podložna menjanju eventualnim kasnijim akcijama. I tako, sve dok postoji buduće vreme, to jest dok postoji nepoznata, čovek ostaje neizražen. Možemo, na primer, da se sretne sa poštenim čovekom koji u šezdesetoj godini života učini neki prestup: takva akcija za osudu modifikuje sve njegove prošle akcije i prikazuje ga drukčijim od onoga što je uvek bio. Sve dok ne umrem niko neće moći da bude siguran da me stvarno poznaje, to jest da se nađe u mogućnosti da dá smisao mojoj akciji, koja ostaje lingvistički trenutak, teško odgonetljiv.

Neophodno je, dakle, da umremo, jer nam, dok živimo, nedostaje smisao, a jezik našeg života (pomoću kojeg se izražavamo i kojem pridajemo najveću važnost) ostaje neprevodljiv: haos mogućnosti, stalno traženje odnosa i značenja, bez rešenja u kontinuitetu. Smrt vrši bleštavu montažu našeg života. Ona, u stvari, bira značajne trenutke života (koji više ne mogu da se menjaju odigravanjem drugih mogućih momenata, antagonističkih ili nekoherentnih) i niže ih, stvarajući od naše sadašnjosti, beskrajne, nestabilne i nesigurne — a dosledno tome i potpuno lingvistički opisive — svetlu, čvrstu i sigurnu prošlost (upravo u okviru jedne *opšte semiologije*). Znači da nam, zahvaljujući smrti, naš život služi da se izrazimo.

Montaža, dakle, čini od materijala što je film (satkanog od veoma dugačkih fragmenata ili infinitezimalnih kadrova-sekvenci, koji predstavljaju isto toliko mogućih bes-krajnih »subjektivnosti«) isto ono što i smrt od života.

II

I tako, film možemo da definišemo kao »reč bez jezika«. U stvari, razni filmovi, da bi bili shvaćeni, trebalo bi da nas upućuju ne na umetnost filma, nego na samu stvarnost (jasno je da, kada ovo kažem, po svom običaju postavljam kao postulat identifikaciju umetnosti filma i stvarnosti, pa bi, prema tome, trebalo da semiologija umetnosti filma bude samo jedno poglavlje *opšte semiologije stvarnosti*).

Ukoliko se u nekom filmu pojavi, na primer, kadar dečaka sa crnom kovrdžavom kosom, crnookog i vedrog pogleda, sa licem sa bubuljicama, malo natečenim grlom kao kod hipertiroida, sa izrazom smešnog i veselog: da li taj kadar *nekog filma* upućuje na društveno dogovaranje sačinjeno od simbola, kao što bi to inače bilo da je filmsko stvaralaštvo definisano analogno jeziku? U stvari, taj kadar upućuje na društveno dogovaranje, ali pošto ono *nije simbolično, kadar se u stvari ne razlikuje od stvarnosti*, to jest od stvarnog Nineta Davolija (Ninetto Davoli), od krvi i mesa, koga prikazuje naš kadar.

Mi već imamo u glavi neku vrstu *koda stvarnosti* (to jest, one snažne *opšte semiologije* o kojoj govorimo), i upravo zahvaljujući tom kadru, neizraženom i nestvarnom, koji nam omogućava da shvatimo stvarnost, shvatamo i razne filmove. Da budem jasniji: mi na najjednostavniji i najelementarniji način prepoznavamo stvarnost, jer nam se ona obraća preko filmova kao što bi to uradila i u svakodnevnom životu.

Neko lice u filmu, kao i u svakom trenutku stvarnosti, govori nam preko znakova ili *živih sintagmi* svoje akcije. Ti znaci, razvrstani u poglavlja, mogli bi da budu: 1) jezik fizičkog prisustva, 2) jezik ophođenja, 3) pisano-govorni jezik. Ali oni svi zajedno sintetizovani su govorom akcije koji uspostavlja odnose između nas i objektivnog sveta. U *opštoj semiologiji* stvarnosti svako takvo poglavlje trebalo bi da potom bude podeljeno na promenljiv broj paragrafa. To je zadatak koji sam odavno ostavio po strani. Ograničiću se, dakle, samo na primedbu da bi drugo poglavlje, nazvano *jezik ophođenja*, bilo najzanimljivije i naj-

potpunije. I ono bi trebalo da bude podjeljeno na dva druga paragrafa: *jezik opšteg ophođenja* (koji bi objedinio sva ophođenja kojem uči vaspitanje društva svojom kodifikacijom) i *jezik posebnog ophođenja* (koji bi služio da se izrazimo u posebnim društvenim slučajevima i u izvesnim trenucima — a koje bih nazvao argoovskim — tih situacija).

Vratimo se primeru glumca sa crnim kovrdžama o kome sam govorio maločas: govor njegovog *opšteg ophođenja* smesta nam ukazuje — kroz niz njegovih činova, njegovih izraza, njegovih reči — na njegove istorijske, etničke i društvene koordinate. Ali jezik njegovog *specifičnog ponašanja* precizira te koordinate na najadekvatniji način (kao što i dijalekat i argo preciziraju na konkretan način jezik). Jezik specifičnog ophođenja je, dakle, u suštini sačinjen od niza rituala čiji prvobitni tip pripada prirodnom ili životinjskom svetu: paun koji se šepuri, petao koji peva svaki put posle parenja, cveće koje pokazuje svoje boje u određenom godišnjem dobu. Jezik sveta je, u stvari, spektakl. U slučaju neke tuče, kovrdžavi dečak, koga smo naveli kao primer, ne bi propustio a da izrazi nijedan od stavova što ih zahteva narodni kod: od prvih odgovora izgovorenih od strane nekoga koji to baš najbolje ne čuje, do prvih pretnji izgovorenih kao sa iskazanom samilošću za protivnika, pa sve do prvih udaraca nanesenih u prsa drugoga, i to obema otvorenim šakama, raširenih dlanova.

Polazeći od tih raznih rituala jezika posebnog ophođenja, neosetno dolazimo do raznih svesnih rituala: tako se prelazi od magičnih i arhaičnih obreda do onih koje su uspostavila pravila o lepom vaspitanju i dobrom ophođenju savremene buržoazije. Potom, uvek neosetno, čovek dolazi do *raznih ljudskih simboličnih jezika, ali bez znakova*: jezici u kojima, da bi se izrazio, čovek upotrebljava svoje sopstveno telo, svoje lice. Verski obredi, mimika, plesovi i pozorišne predstave pripadaju ovim *tipovima figurativnih i živih jezika*. To isto vredi i za umetnost filma. U očekivanju da skiciram glavne crte svoje *opšte semiologije*, hteo bih još jednom da ovde pokažem kako bi *opšta semiologija* mogla istovremeno da bude i *semiologija filmske umetnosti*. Da bi se prešlo sa jedne na drugu, potrebno je da vodimo računa samo o još jednom elementu: audio-vizuelnoj reprodukciji. Na modalitetima takve reprodukcije — koja ponovo ostvaruje na filmu one iste lingvističke karakteristike života uzetog kao jezik —

mogli bismo da stvorimo filmsku gramatiku. U nekim drugim prilikama baš sam se time bavio. Ovde treba da se zabeleži — a to je najvažnija tačka ovog razmatranja — kako ukoliko, semiološki promatrano, ne postoji nikakva razlika između vremena života i filma uzetog kao reprodukcija života — u smislu da predstavlja beskonačan kadar-sekvencu — postoji, naprotiv, osnovna razlika između vremena života i vremena raznih filmova. Uzmimo kadar-sekvencu u čistom stanju: to jest audio-vizuelnu reprodukciju, ostvarenu shodno jednom uglu subjekta-posmatrača, jednog fragmenta beskrajnog redosleda stvari i činova koje bih eventualno mogao da reprodukujem. Takav kadar-sekvencu u čistom stanju bio bi sačinjen od krajnje dosadnog niza beznačajnih činjenica i akcija. Nešto što mi se dogodilo i što mi se javlja *u trajanju od pet minuta* mog života postalo bi, preneto na platno, nešto potpuno nerazumljivo: apsolutno beznačajno i bezvredno. U stvarnosti, ta beznačajnost se manifestuje zato što je moje telo živo i što tih *pet minuta* jeste pet minuta životnog monologa stvarnosti same sa sobom.

Naš hipotetički čist kadar-sekvencu, dakle, očigledno podvlači beznačajnost života kao takvog. Ali kroz taj hipotetičan kadar-sekvencu ja takođe saznajem — sa istom preciznošću kao u laboratorijskim opitima — da je osnovni predlog izražen pomoću nečega beznačajnog: *ja sam, ili ima, ili, jednostavno, biti.*

Ali da li je to *biti* prirodno? Ne, čini mi se da nije. Naprotiv, izgleda mi da je to neka izvanredna, tajanstvena stvar, i na svaki način neprirodna.

Međutim, kadar-sekvencu, s obzirom na karakteristike koje sam opisao, postaje u filmovima sa iskonstuisanom radnjom najveći *naturalistički* trenutak filmske priče. Neki čovek ošamari ženu, zatim ulazi u kola i odlazi prema moru... Ukoliko postavim kameru i magnetofon tamo gde bi mogao da se nađe svedok od krvi i mesa, jadno naturalistički, ja snimam celu scenu u njenom kontinuitetu kao da ju je on video ili slušao, sve dok kola ne odu u pravcu Ostija. Za tu scenu, koja se odvija ispred mojih očiju, kao i za njenu reprodukciju, dominantna rečenica je: *sve to postoji* (ipak, kao što nisam ravnodušan pred stvarnošću, nisam ravnodušan ni pred reprodukcijom stvarnosti; a budući da se pred filmom moj sud poziva na *kod stvarnosti*, ja u sebi reprodukujem gotovo sva osećanja kao da sam materijalno doživeo te činjenice).

Pošto filmsko stvaralaštvo neće nikada moći da se oslobodi takvih kadrova, čak ni veoma kratkih, zbog toga

što uvek, u stvari, reprodukujemo stvarnost, njega optužuju da je naturalizam. Ali strah od naturalizma je (bar što se tiče filmske umetnosti) strah od onoga što jeste, od postojećega. To jest, u krajnoj liniji, strah od nedostatka prirodnosti onoga što je, strah od strašne dvosmislenosti stvarnosti, od dvosmislenosti koja proizlazi iz činjenice da je stvarnost zasnovana na dvosmislenome: činjenice da je vreme prošlo, dimenzije prošlosti vremena. Reč je, dakle, o nečemu što je mnogo više od samog naturalizma! Baviti se filmskim stvaralaštvom znači pisati na hartiji koja gori!

Da bismo razumeli šta je to naturalizam u filmskom stvaralaštvu, poslužimo se krajnjim primerom, koji predstavlja (ili koji predstavljaju) primer avangardnog filmskog stvaralaštva. U podrumima njujorškog *New Cinema* prikazuju se kadrovi-sekvence koji traju po nekoliko časova (na primer, čovek koji spava). Evo, dakle, filmskog stvaralaštva u čistom stanju (kao što sam to naglasio više puta povodom kadra-sekvence): kao takvo, kao predstavljanje stvarnosti viđene samo pod jednim uglom, ovo filmsko stvaralaštvo je subjektivno i to u ludo naturalističkom smislu, jer u prvom redu reprodukuje iz te stvarnosti *čak i prirodno vreme*. U kulturnom pogledu, novo filmsko stvaralaštvo je posledica neorealizma: preuzelo je od njega kult dokumentarnog i istinskoga. Ali dok se neorealizam podavao sa optimizmom, zdravim razumom i dobrodušnošću tom kultu stvarnosti, služeći se serijama kadrova-sekvenci zavisnih jednih od drugih, novo filmsko stvaralaštvo obrće odnos stvari: njegov krajnje uveličan kult stvarnosti i beskonačni detaljni kadrovi kojima se služi čine da njegova osnovna rečenica nije više: *ono što je beznačajno jeste*, nego: *ono što jeste beznačajno je*. Ali ta beznačajnost se oseća sa takvim besom i takvim bolom da na kraju agresivno napada gledaoca, a istovremeno sa njim i njegove poglede na red, njegovu ljudsku i egzistencijalnu ljubav za ono što je. Kratak, razuman, odmeren, prirodan i dopadljiv kadar-sekvencu neorealizma pruža nam zadovoljstvo da prepoznamo stvarnost koju doživljavamo svaki dan, kao i mogućnost da uživamo u njoj, pomoću estetske konfrontacije, suprotstavljajući se akademskim konvencionalnostima. Nasuprot tome, dugačak, nerazuman, neizmeran, monstrozian i tih kadar-sekvencu iz *New Cinema* čini da se prema stvarnosti nađemo u estetskoj konfrontaciji sa neorealizmom, koji sada smatramo za akademizaciju života.

Praktično, dakle, razlika između stvarnog i reprodukovanog života — to jest između života i filmskog stvaralaštva — jeste pitanje vremenskog ritma. Ali je isto tako razlika između života i filmskog stvaralaštva razlika u vremenu. Trajanje jednog kadra i ritam redosleda kadrova menjaju vrednost nekog filma, čine da on pripada nekoj školi, nekoj epohi ili nekoj ideologiji u odnosu na druge. Ukoliko još smatramo da je moguće da se u filmu sa iskonstruisanom radnjom stvori iluzija kadra-sekvence samo pomoću montaže, tada vrednost kadra-sekvence postaje još idealnija: on postaje kadar-sekvencu istinskog izbora sveta. Dok, u stvari, autentičan kadar-sekvencu reprodukuje viđenu stvarnu akciju, uklapajući se u trajanje u vremenu, u pravo vreme, *simuliran* kadar-sekvencu (nje, uostalom, najčešće susrećemo u neorealističkim filmovima, a stalno ga koristi i naturalističko, tipično stvaralaštvo komercijalne konvencije) *imitira* stvarnu odgovarajuću akciju, reprodukujući razne njene crte, a potom ih ponovo zajednički krpi u vremenskom trajanju, iskrivljujući ih dok se pretvara da se drži prirodnosti.

Nasuprot tome, postupci montaže novoga filmskog stvaralaštva se karakterišu prvo time što jasno ispoljavaju falsifikovanje stvarnog vremena (ili, u slučaju većitih kadrova-sekvenci iz *New Cinema*, o čemu sam govorio), što izazivaju njegovo pooštavanje inverzijom vrednosti beznačajnoga.

Da li su u pravu autori novoga filmskog stvaralaštva? Gde još stvarno vreme, u nekom delu, treba da bude odlučno uništeno, a to uništavanje da bude prvi i najočigledniji element stila, u onoj meri u kojoj uništavanje potpuno brani gledaocu da dođe do iluzije hronološkog redosleda akcija koje se odvijaju u vremenu, kao što se to uvek sreće u pripovetkama i basnama, starim i novim?

Po momie mišljenju, autori novoga filmskog stvaralaštva ne umiru dovoljno u svojim delima: oni se u njima kreću, previjaju ili su, još bolje, u agoniji, ali ne umiru. Zbog toga njihova dela ostaju svedočanstva o jednom bolu koji se odnosi na pojavu vremena posmatranog sa stanovišta onoga što je u njemu apsurdno i u tom smislu možemo da ih razmatramo ili razumemo samo kao dela života.

U krajnjem slučaju, strah od naturalizma zadržava se u granicama dokumenta, a subjektivnost, dovedena do tačke gde se proizvode ili beskrajni kadrovi-sekvence — koji zastrašuju gledaoca beznačajnošću *njegove* stvarnosti —

ili delo nastalo montažom koje gledaocu uništava iluziju vremenskog kontinuiteta njegove stvarnosti i koje na kraju postaje čista subjektivnost psiholoških dokumenata. Čak i stranica najavangardnije književnosti, na prvi pogled neodgonetljive, budi osećanje neke stvarnosti ili, prosto rečeno, samu stvarnost. Od stvarnosti ne može da se pobjegne, jer ona govori samoj sebi i mi se nalazimo u njenom krugu. Bilo da je reč o nečitkoj avangardnoj stranici ili filmskom kadru-sekvenci koji bi do te mere nametnuo vreme da nam oduzme iluziju da preko njega i proživljavamo stvarnost, postoji uvek stvarnost koja proizilazi i izražava se: to je stvarnost autora, koji kroz svoj sopstveni tekst izražava svoju psihološku bedu, svoju literarnu računicu, svoju plemenitu ili odvratnu malograđansku neurozu.

Moram da ponovim da neki život, sa svim svojim akcijama, postaje zaista i potpuno odgonetljiv tek posle smrti: tada se vremena sakupljaju, zbijaju, i beznačajnost otpada, odbačena. Tada osnovna rečenica života nije samo *biti* i njena prirodnost postaje istovremeno i lažni cilj i lažni ideal. Onaj ko napravi kadar-sekvencu da bi ispoljio strahotu pred beznačajnošću života čini istu grešku — ali suprotnu — kao i onaj ko napravi kadar-sekvencu da bi pokazao poeziju te beznačajnosti. Kontinuitet života u trenutku smrti — to jest posle izrečene montaže — gubi ono mnoštvo vremena u kojima se krećemo kada živimo, uživajući u savršenoj korespondenciji — što nas vodi progresivnom odumiranju — našeg života sa vremenom koje prolazi (nema trenutka kada takva korespondencija nije savršena). Posle smrti nema više takvog kontinuiteta života, ali *ostaje njegov smisao*. Ili biti besmrtn i neizražen ili izraziti se i umreti. Razlika između filmskog stvaralaštva i života može da se zanemari, a ona ista *opšta semiologija* koja opisuje jedno može da opiše i drugo. Zbog toga neka akcija koja se događa u životu — ja, koji ovde govorim, na primer — ima kao označeno svoj smisao, ali smisao koji će moći da se zaista odgonetne samo posle smrti, dok akcija koja se događa u filmskom stvaralaštvu ima kao označeno one iste akcije koje se događaju u životu i samo posredni smisao (smisao i u tom slučaju odgonetljiv tek posle smrti). Jedina razlika koja postoji između života i filmskog stvaralaštva leži u tome što u filmu akcija (ili predstavljeni znak, slika, izražajno sredstvo, reprodukovano, živa sintagma: izaberite definiciju

koja vam se dopada), imajući za označeno stvarne istovetne akcije (izvršene od strane onih istih lica od krvi i mesa, u tom istome prirodnom i društvenom okviru), vidi svoj smisao kao već izvršen i odgonetljiv, kao da se smrt već desila. To znači da je u filmu vreme svršeno, prošlo, čak ako je reč i o filmu sa iskonstruisanom radnjom. Moramo, dakle, da prihvatimo basnu. Vreme nije vreme života koje se živi i doživljava, nego vreme života posle smrti: kao takvo, ono je stvarno, nije iluzija i može vrlo dobro da bude vreme priče nekog filma.

(1967)

Umberto Eko

KINEMATOGRAFSKI KOD

1. Filmska komunikacija omogućava /.../ razjašnjenje sledećih tačaka:

1) ekstralingvistički komunikacioni kod ne mora se obavezno obrazovati po ugledu na govorni jezik (otuda promašaj mnogih filmskih »lingvistika«);

2) kod se obrazuje sistemizacijom odabranih pertinentnih slojeva na određenom makro- ili mikroskopskom nivou komunikacionih konvencija; analitički momenti i naj-sitnije artikulacije njegovih pertinentnih slojeva mogu se i ne odnositi na taj kod, već ih može objašnjavati neki osnovniji kod.

2. Filmski kod nije kinematografski kod; ovaj drugi enkodira mogućnost reprodukovanja stvarnosti pomoću kinematografskih aparata, dok onaj prvi enkodira komunikaciju na nivou utvrđenih pravila pripovedanja. Prvi se oslanja na ovaj drugi, kao što se retorsko-stilistički kod oslanja na jezički, kao njegov potkod. Treba, međutim, razlikovati dva momenta: kinematografsku denotaciju i filmsku konotaciju. Kinematografska denotacija je, osim filmu, svojstvena i televiziji, pa je Pazolini bio mišljenja da sve ove komunikacione forme ne treba nazivati kinematografskim, već »audio-vizuelnim«. Ideja je prihvatljiva, samo što mi u analizi audio-vizuelne komunikacije ne nalazimo složen komunikacioni fenomen koji bi obuhvatio i verbalne, i sonorne, i ikoničke poruke. Ako se verbalne i sonorne poruke i združuju zato da bi suštinski odredile denotativnu vrednost ikoničkih elemenata (i trpe njihov uticaj), one se, ipak, oslanjaju na sopstvene nezavisne kodove, koji se nezavisno katalogiziraju (kada jedna ličnost na filmu

govori engleski, ono što ona govori regulisano je, bar na neposrednom denotativnom planu, kodom engleskog jezika). Ikonička poruka, međutim, koja se javlja u posebnom obliku *vremenski fiksirane ikone* (ili u pokretu), dobija posebne karakteristike koje treba odvojeno i proučavati.

Pre istraživanja na polju filmske retorike i stilistike, odnosno enkodiranja velike filmske sintagmatike, moramo se, naravno, ograničiti na neka zapažanja o mogućnim artikulacijama jednog kinematografskog koda. Drugim rečima, predložićemo nekoliko načina za analizu pretpostavljenog filmskog »jezika«, kao da nam je film do sada dao samo *Dolazak voza na stanicu* (*L'arrivée d'un train*) i *Poliveni polivač* (*L'arroseur arrosé*), (kao kada bi polazna tačka prvog ispitivanja mogućnosti formalizacije jezičkog sistema bila *Carta Capuana*).

Za ova izučavanja korisno je pogledati dva dela, odnosno knjige, koja filmskoj semiologiji predstavljaju Kristijan Mez i P. P. Pazolini¹.

3. U ispitivanju mogućnosti semiološkog istraživanja u oblasti filma, Mez ukazuje na prisutnost jednog *primuma*, koji se ne može razložiti i ne može svesti na diskretne jedinice koje bi ga obrazovale artikulacijom, a ovaj *primum* je *slika*, neka vrsta *analogona* stvarnosti, koji se ne može svesti na konvencije jednog »jezika«; po tome bi trebalo da filmska semiologija bude semiologija jedne reči koja za sobom nema jezik, semiologija izvesnih *vrsta reči*, odnosno velikih sintagmatskih jedinica, čije kombinovanje čini osnovu filmskog izlaganja. Što se tiče Pazolinija, on smatra da se filmski jezik može ustanoviti i sa pravom tvrdi da nije potrebno da taj jezik, da bi dostigao nivo pravog jezika, ima i onu dvostruku artikulaciju koju lingvisti pripisuju verbalnom jeziku. Međutim, tražeći artikulacione jedinice ovog filmskog jezika, Pazolini se zauzima na granici jednog diskutabilnog pojma »stvarnosti«, po kome bi primarni elementi filmskog izlaganja (*audio-vizuelnog jezika*) bili sami predmeti koje nam kamera predstavlja u njihovoj potpunoj autonomiji kao stvarnost koja prethodi konvenciji. Štaviše, Pazolini govori o mo-

¹ U pitanju su eseji: Christian Metz, »Le cinéma: langue ou langage?«, *Communications*, br. 4, i P. P. Pasolini, »La lingua scritta dell'azione«, predavanje održano u Pezaru, juna 1966, a objavljeno u *Nuovi argomenti*, april—jun 1966. Stavovi koje smo ovde ispitali potvrđeni su, posebno što se tiče Pazolinija, i u drugim delima.

gućnoj »semiologiji stvarnosti« i o filmu kao spekulumskom predstavljanju *urođenog jezika ljudske aktivnosti*.

4. Što se tiče pojma slike kao *analogona* stvarnosti, celo razmatranje prvog poglavlja ovog odeljka već je redimenzioniralo ovo mišljenje: ono je metodološki korisno kada želimo da pođemo od neanaliziranog dela slike da bismo zatim nastavili ka proučavanju velikih sintagmatskih lanaca (kao što to čini Mez), ali može postati štetno ako odvrća od napredovanja *unazad*, tražeći korene konvencionalnosti slike. Ono što je rečeno za znake i ikoničke seme trebalo bi, znači, da važi i za kinematografsku sliku.

Uostalom, i sam Mez² je predlagao objedinjavanje dve perspektive: postoje kodovi koje ćemo nazvati *antropološko-kulturnim*, koji se prihvataju zajedno sa vaspitanjem koje dobijamo od trenutka rođenja, kao što su perceptivni kod, kodovi prepoznavanja i ikonički kodovi sa svojim pravilima grafičke transkripcije podataka koje pruža iskustvo; postoje i tehnički složeniji i specijalizovaniji kodovi, kao što su oni koji prethode kombinacijama slika (ikonografski kodovi, gramatike kadriranja, pravila montaže, kodovi narativnih funkcija) i koje imamo samo u određenim slučajevima: na njima počiva semiologija filmskog govora (suprotna i komplementarna u odnosu na mogućnu semiologiju filmskog »jezika«).

Deoba može da bude produktivna; jedino što valja primetiti to je da se dve grupe kodova često prepliću i međusobno uslovljavaju, tako da proučavanje jednih ne može da prenebregne proučavanje i onih drugih.

Na primer, u Antonionijevom filmu *Povećanje (Blow up)* jedan fotograf, koji je napravio nekoliko fotosa u jednom parku, po povratku u svoj studio, i pošto je uvećao fotografije, otkriva pod jednim drvetom opruženo ljudsko telo: čoveka koga je ubila ruka naoružana revolverom, a koja se vidi između lišća žive ograde na drugoj strani uvećane slike.

Međutim, ovaj narativni element (koji u filmu i kritici dobija značenje vraćanja stvarnosti i neumoljivoj svevidećoj moći fotografskog teleobjektiva) funkcioniše jedino ukoliko se ikonički kod udruži sa kodom narativnih funk-

² Reč je o Mezovim predlozima koje je on za Okruglim stolom dao o »jeziku i ideologiji na filmu« (jun 1967, Pezaro), posle jednog našeg izlaganja koje se zasnivalo na argumentima o kojima se raspravlja u ovom poglavlju. U toj diskusiji učinilo nam se da je Mez raspoloženiji nego što je to bio u onom eseju u *Communications*, br. 4, da dalje analizira filmsku sliku u smislu u kome mi to ovde predlažemo.

cija. Naime, kada bismo tu uveličanu fotografiju pokazali nekome kome kontekst filma nije poznat, teško da bi on u nejasnim mrljama koje treba da označe »opruženog čoveka« i »ruku sa revolverom« prepoznao te specifične *referense*. Značenja »leš« i »ruka naoružana revolverom« pripisuju se označavajućima samo u slučaju kontekstuelne prisutnosti narativnog razvoja koji, koncentrišući *suspense*, navodi gledaoca (i protagonistu filma) da *upravo te stvari i vidi*. Kontekst funkcioniše kao idiolekt koji pridaje određene vrednosti koda signalima koji bi inače mogli da izgledaju kao »šum« bez značenja.

5. Ovakva razmatranja obezvređila bi i Pazolinijevu ideju o filmu kao semiologiji stvarnosti i njegovu ubeđenost da su elementarni znaci kinematografskog jezika stvarni predmeti reprodukovani na platnu (sada već znamo da je ovo ubeđenje semiološki veoma naivno i da je u suprotnosti sa najelementarnijim ciljem semiologije, a to je da prirodne pojave eventualno svede na kulturne fenomene, a ne da kulturne pojave ponovo svede na prirodne fenomene). Ali u Pazolinijevom izlaganju ima nekoliko mesta koja zaslužuju da se o njima raspravlja, jer u toku njihovog osporavanja možemo doći do korisnih zapažanja.

Mišljenje da akcija predstavlja jezik semiološki je zanimljivo, ali Pazolini termin »akcija« upotrebljava u dva različita značenja. Kada kaže da su komunikacioni ostaci praistorijskog čoveka modifikacije stvarnosti, ostaci izvršenih akcija, on akciju shvata kao fizički *proces* koji je stvorio predmete-znake, koje kao takve i prepoznamo, ali ne zato što predstavljaju akciju (iako se u njima može prepoznati trag akcije, kao i u svakom drugom komunikacionom činu). Ovi znaci su isti oni o kojima govori Levi-Stros kada oruđa jedne zajednice tumači kao elemente komunikacionog sistema koji predstavlja kultura posmatrana u celini. Ova vrsta komunikacije, međutim, nema ničeg zajedničkog sa *akcijom kao gestom određenog značenja* na koju Pazolini misli kada govori o filmskom jeziku. Pređimo zato na ovo drugo značenje akcije: pokrećemo oči, podižemo ruku, zauzimamo neki položaj, smejemo se, igramo, tučemo se, i svi ovi *gestovi* predstavljaju komunikacione činove kojima nešto saopštavamo drugima ili iz kojih drugi zaključuju nešto o nama.

Ovi gestovi, međutim, nisu »priroda« (pa, prema tome, ni »stvarnost« u smislu prirode, iracionalnosti, prekulture): oni su *konvencija i kultura*. Tačno je da već postoji semio-

logija ovog jezika akcije i ona se zove *kinezika*³. Iako predstavlja disciplinu koja je tek u fazi formiranja, sa osloncem u *prosemici* (koja proučava značenje udaljenosti između govornika), cilj kinezike je da enkodira ljudske gestove kao značenjske jedinice koje se mogu organizovati u sistem. Kao što kažu Pitendžer (Pittenger) i Li Smit (Lee Smith), »gestovi i pokreti tela nisu deo instinktivne ljudske prirode, već sistema ponašanja koji se uči i koji se znatno razlikuje u različitim kulturama« [što veoma dobro znaju i čitaoci izvanrednog Mosovog — Mauss — eseja o tehnikama tela]; i Rej Berdvistel (Ray Birdwhistell) je već razradio sistem konvencionalnog zapažanja pokreta i gestova, razlikujući kodove prema zonama u kojima je vršio svoja istraživanja; ustanovio je *kin*, najmanji delić pokreta koji se može izolovati i koji ima diferencijalnu vrednost, dok je pomoću komutacija ustanovio postojanje širih semantičkih jedinica, u kojima kombinacija dva ili više *kina* stvara uslove za jednu značenjsku jedinicu, nazvanu *kinemorf*. Jasno je da je *kin* figura, dok kinemorf može da bude *znak* ili *sema*.

Odavde se lako nazire mogućnost jedne dublje *kinezičke sintakse*, koja bi bacila svetlost na postojanje velikih sintagmatskih jedinica koje bi se mogle enkodirati. Ovde nam je, međutim, važno da primetimo samo jedno: čak i tamo gde smo pretpostavljali da postoji vitalna spontanost, postoji, u stvari, kultura, konvencija, sistem, kod, pa prema tome (u krajnjoj konsekvenci) ideologija. I ovde semiologija trijumfuje na svoj način, a on se sastoji u prevođenju prirode na društvo i kulturu. I ako je prosemika sposobna da prouči značenjske i konvencionalne odnose koji upravljaju prostom udaljenošću između dva sagovornika, mehaničke modalitete poljupca ili udaljenost koja od jednog pozdrava stvara očajničko zbogom umesto doviđenja, onda je ceo svet akcije koji film transkribuje u stvari *svet znakova*.

³ Osim Marcel Mauss, »Le tecniche del corpo«, u *Teorija generale della magia*, Torino, Einaudi, 1965, navešćemo, za kinezička izučavanja: Ray L. Birdwhistell, »Cinesica e comunicazione«, u *Comunicazioni di massa*, Firenze, La Nuova Italia, 1966; celo poglavlje V. u A. G. Smith, ed., *Communication and culture*, N. Y., Holt, Rinehart and Winston, 1966 (sa priložima R. E. Pitindžera i H. L. Smita Jr., Berdvistela i drugih) i AAVV, *Approaches to Semiotics*, The Hague, Mouton, 1964; za prosemiku i srodna istraživanja, v. Lawrence K. Frank, *Comunicazione tattile*, u *Comunicazione di massa*, cit.; Edvard T. Hall, *The Silent Language*, N. Y., Doubleday, (poglavlje 10: »Space Speaks«).

Semiologija filma ne može biti samo teorija transkripcije prirodne spontanosti; ona se oslanja na kineziku, proučava njene mogućnosti ikoničke transkripcije i ustanovljava u kojoj meri stilizovana gestikulacija, svojstvena filmu, utiče na postojeće kinezičke kodove i menja ih. Nemi film je očigledno morao potencirati normalne kinemorfe, dok Antonionijevi filmovi kao da umanjuju njihov intenzitet; u oba slučaja veštačka kinezika, koja zavisi od stilskih pretenzija, utiče na navike grupe koja prima filmsku poruku i menja njene kinezičke kodove. Ovo je zanimljiv predmet za semiologiju filma, kao što je to i proučavanje transformacija, komutacija i uslova prepoznavanja kinemorfa. U svakom slučaju, već se nalazimo u krugu koji je određen kodovima i film nam više ne izgleda kao čudesna reprodukcija stvarnosti, već kao jezik koji govori nekim drugim prethodnim jezikom, dok se oba međusobno prepliću svojim sitemima konvencija.

Pri tom je isto tako jasno da se mogućnost semiološkog ispitivanja uvlači duboko u slojeve onih gestikatornih jedinica koje su izgledale kao najjednostavniji elementi kinematografske komunikacije.

6. Pazolini tvrdi da filmski jezik ima svoju dvostruku artikulaciju, iako ona ne odgovara artikulaciji koju ima jezik u užem smislu reči. Zato uvodi neke pojmove koje treba analizirati:

a) minimalne jedinice kinematografskog jezika su stvarni predmeti koji čine kadar;

b) ove minimalne jedinice, koje predstavljaju oblike stvarnosti, treba zvati *kinemama*, po analogiji sa *fonemama*;

c) kineme se udružuju u širu jedinicu, a to je kadar, koji odgovara *monemi* verbalnog jezika.

Ovu klasifikaciju treba ispraviti na sledeći način:

a1) stvarni predmeti koji čine kadar su oni koje smo već nazvali ikoničkim znacima; videli smo, takođe, da to nisu stvarni predmeti sa neposredno motivisanim značenjem, već posledice konvencionalizacije; kada prepoznamo neki predmet, mi, u stvari, na osnovu ikoničkih kodova, jednoj konfiguraciji koja predstavlja označavajuće pripisujemo određeno značenje. Dajući nekom pretpostavljenom stvarnom predmetu funkciju označavajućeg, Pazolini pokazuje da mu nije jasna razlika između znaka, označavajućeg, označenog i referensa; ako postoji nešto što semiologija ne može da prihvati, to je brkanje označenog sa referansom;

b2) ove minimalne jedinice ne mogu se definisati kao ekvivalenti fonema. Foneme nisu delovi razbijenog ozna-

čenog pojma. Pazolinijeve kineme (slike predmeta koji se mogu prepoznati), međutim, još su značenjske jedinice; c3) kadar, kao šira jedinica, ne odgovara monemi, već pre nekoj rečenici, pa prema tome *semi*.

Pošto smo ovo razjasnili, iluzija o filmskoj slici kao predstavi stvarnosti bila bi uništena kada u praktičnom iskustvu ne bi imala nedvosmislenu osnovu i kada nam podrobnije semiološko istraživanje ne bi objasnilo duboke komunikacione razloge ove činjenice: film predstavlja *kod sa tri artikulacije*.

7. Da li mogu postojati kodovi sa više od dve artikulacije? Pogledajmo kakav je ekonomski princip koji upravlja primenom dve artikulacije jednog jezika. On raspolaže veoma velikim brojem *znakova*, koji se međusobno mogu kombinovati, uz primenu ograničenog broja jedinica, *figura*, koje bi funkcionisale obrazujući različite jedinice-označavajuća koje, same po sebi, nemaju nikakvu značenjsku, već samo distinktivnu vrednost.

Kakvog smisla ima onda tražiti treću artikulaciju? To bi bilo korisno kada bi se iz kombinacije znakova mogla izvući neka vrsta *hiperznačenja* (termin je upotrebljen analogno sa hiperprostorom koji definiše nešto što se ne može obuhvatiti okvirima Euklidove geometrije). Ono se ne dobija kombinovanjem znaka sa znakom; kada se jednom identifikuje, znaci koji ga sačinjavaju ne izgledaju više kao njegovi delovi, već dobijaju istu onu funkciju koju imaju figure u odnosu na znake. U kodu sa tri artikulacije imali bismo, prema tome: *figure*, koje se kombinuju u *znake*, ali ne predstavljaju deo njihovog značenja; *znake*, koji se eventualno kombinuju u *sintagme*; elemente »X«, koji nastaju iz kombinacije znakova, koji ne predstavljaju deo njihovog značenja. Figura verbalnog znaka »pas«, sama po sebi, ne označava deo psa; isto tako, znak koji učestvuje u obrazovanju elementa-superoznačavajućeg »X«, sam po sebi ne bi trebalo da denotira i deo onoga što denotira »X«.

Izgleda da je kinematografski kod *jedini u kojem se javlja i treća artikulacija*.

Uzmimo kadar koji navodi Pazolini u jednom od svojih primera: profesor govori učenicima u jednoj sali. Posmatrajmo ga na nivou jednog od njegovih fotograma, sinhronički izolovanog od dijahroničkog toka slika u pokretu. To je sintagma, u kojoj kao sastavne delove možemo da identifikujemo:

a) *seme*, koje se međusobno sinhronički kombinuju; to su seme kao što je, na primer, »jedan visoki plavokosi čovek ovde obučen je u svetlo odelo i tako dalje«. Ove

seme se eventualno mogu rastaviti u manje ikoničke *znake*, kao što su »ljudski nos«, »oko«, »kvadratna površina« i tako dalje, koji se mogu prepoznati na osnovu seme kao konteksta koji im daje kontekstuelno značenje i koji ih ispunjava denotacijama i konotacijama. Ovi *znaci* bi se, na osnovu nekog perceptivnog koda, mogli rastaviti na vizuelne *figure*: »uglove«, »odnose svetlosti i senke«, »zavoje«, »odnose figura-pozadina«.

Da se podsetimo: možda i nije potrebno da fotogram analiziramo u tom smislu, već ga možemo prepoznati kao manje-više konvencionalizovanu semu (izvesni njegovi kodovi omogućavaju nam da prepoznamo ikonografsku semu »profesor sa učenicima« i da je diferenciramo od eventualne seme »otac sa mnogo dece«), ali to ne znači da artikulacija, više ili manje jasna i opipljiva, uopšte i ne postoji.

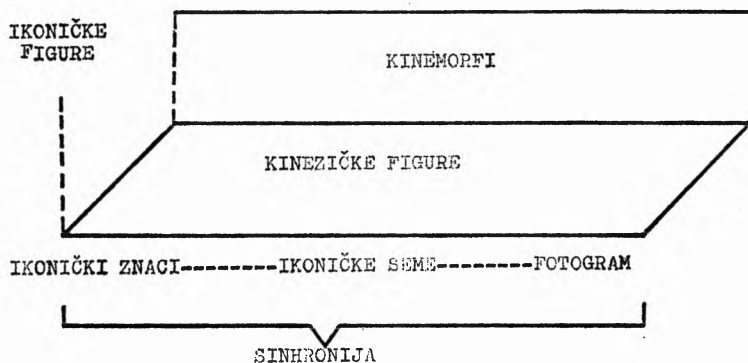
Ako bismo morali da reprodukujemo ovu dvostruku artikulaciju prema tekućim lingvističkim konvencijama, mogli bismo da pribegnemo dvema osama paradigme i sintagme:

pretpostavljene *ikoničke figure* (ustanovljene na osnovu perceptivnih kodova) čine paradigmu iz koje se biraju jedinice koje obrazuju ↓

—————→
ikoničke znake, koji se mogu kombinovati u ikoničke seme, a ove, opet u *fotograme*.

Međutim, prelazeći od fotograma na kadar, ličnosti počinju da se kreću: *ikone* pomoću dijahroničkog pokreta stvaraju *kinemorfe*. Samo što se na filmu dešava još nešto. Naime, kinezika postavlja pitanje da li se *kinemorfi*, gestikatorne značenjske jedinice (i, ako hoćete, ekvivalenti monema koji se mogu definisati kao *kinezički znaci*), mogu rastaviti na *kinezičke figure*, odnosno *kine*, diskretne delove kinemorfa, koji ne predstavljaju deo njihovog značenja (kao što mnoge sitne jedinice pokreta, lišene smisla, mogu da sačinjavaju razne jedinice gesta sa određenim značenjem). Kinezika nailazi na teškoće pri pokušaju da identifikuje diskretne momente u gestikatornom kontinuumu, *ali ne i kamera*. Ona rastavlja *kinemorfe* na niz *diskretnih jedinica koje same po sebi ne mogu ništa da znače* i koje imaju distinktivnu vrednost u odnosu na ostale diskretne jedinice. Ako dva tipična pokreta glavom,

kao što su znak »ne« i znak »da«, rastavimo na više fotograma, ustanovićemo mnogo različitih položaja koje nećemo moći identifikovati kao položaje kinemorfa »ne« ili »da«. U stvari, položaj »glava okrenuta na desno« može da bude *figura znaka* »da«, kombinovana sa *znakom* »ukazivanje na susede sa desne strane« (sintagma bi glasila »kažem *da* susedu sa desne strane«) i figura znaka »ne«, kombinovana sa *znakom* »pognuta glava« (koji može da ima različite konotacije i koji se uklapa u sintagmu »odbijanje pognute glave«).



Kamera nam daje kinezičke figure lišene značenja, koje se mogu izdvojiti u sinhroničkom okviru fotograma i kombinovati u kinezičke znake koji, sa svoje strane, obrazuju šire sintagme koje se mogu povezivati u nedogled.

Ako bismo ovu situaciju želeli da prikazemo grafički, ne bismo više mogli da pribegnemo dvodimenzionalnim osama, već trodimenzionalnom prikazu (videti gornju shemu). Kombinujući se u seme i stvarajući polaznu tačku za fotograme (prema neprekidnoj sinhroničkoj liniji), ikonički znaci obrazuju istovremeno i neku vrstu dubinskog plana, dijahroničke gustine, koji se sastoji iz jednog dela totalnog pokreta unutar kadra; pokreti pomoću dijahroničke kombinacije stvaraju drugi plan, vertikalni u odnosu na onaj prvi, koji se sastoji u jedinstvu značenjskog gesta.

8. Kakvog smisla ima pripisivati filmu trostruku artikulaciju?

Artikulacije se uvode u kod da bi se saopštio maksimum mogućnih događaja uz minimum elemenata koji ulaze u kombinaciju. To su ekonomska rešenja. U trenutku kada se ustanovljavaju elementi koji se mogu kom-

binovati, osiromašuje se kod u odnosu na stvarnost kojoj daje formu; u trenutku kada se ustanovljavaju kombinatorne mogućnosti, vraća se nešto od onog bogatstva događaja koje treba saopštiti (najbogatiji jezik je uvek siromašan u odnosu na ono što želi da izrazi, inače ne bi dolazilo do fenomena polisemije). Na taj način, čim imenujemo stvarnost bilo verbalnim jezikom bilo nekim siromašnim kodom bez artikulacija, kao što je beli štap slepog čoveka, mi osiromašujemo sopstveno iskustvo; to je cena koju plaćamo da bismo mogli da ga izrazimo.

Obavijajući znake dvosmislenošću, poetski jezik, energičnim uvođenjem više značenja u jedan isti kontekst, upravo pokušava da obaveže primaoca poruke da povрати to izgubljeno bogatstvo.

Navikli na kodove bez artikulacija, ili najviše sa dve artikulacije, iznenadno iskustvo koda sa tri artikulacije (koji omogućava sticanje mnogo više iskustva od bilo kojeg drugog koda) daje nam onaj čudan utisak koji je dvodimenzionalni protagonist *Flatlanda* imao kada se pred njim pojavila treća dimenzija...

Isti utisak dobio bi se i kada bi se u kontekstu jednog kadra ostvario samo jedan kinezički znak; u stvari, u dijahroničkom toku fotograma se kombinuje nekoliko kinezičkih figura, a u toku kadra više kombinovanih znakova u sintagme, u jedno kontekstuelno bogatstvo, koje od filma stvara bogatiju vrstu komunikacije nego što je to reč, budući da se u filmu, kao i u ikoničkoj semi, različita značenja ne nižu duž sintagmatske ose, već su prisutna istovremeno a reaguju naizmeničko, uslovljavajući različite konotacije.

Ovome treba dodati da se utisak stvarnosti koji ostavlja trostruka vizuelna artikulacija prepliće sa komplementarnim artikulacijama zvuka i reči (ova razmatranja ne odnose se više na *kinematografski kod*, već na *semiologiju filmske poruke*).

U svakom slučaju, dovoljno je da se zaustavimo i na samom postojanju trostruke artikulacije: šok će biti toliko snažan da ćemo pred tom bogatijom konvencionalizacijom i elastičnijom formalizacijom pre svih ostalih poverovati da se nalazimo pred jezikom koji nam vraća stvarnost. I tako nastaju metafizike filma.

9. Sa druge strane, poštenje nam nalaže da se upitamo da li i ideja o trostrukoj artikulaciji ne pripada, možda, nekoj filmskoj semiološkoj metafizici. Ako se film shvati kao izolovana činjenica, koja ne nastaje i ne razvija se ni na jednom prethodnom komunikacionom siste-

mu, onda te tri artikulacije nesumnjivo postoje. Ali se u jednoj globalnoj semiološkoj viziji moramo podsetiti na ono što smo već rekli /.../, to jest da postoji hijerarhija kodova, od kojih svaki rastavlja sintagmatske jedinice nekog koga sa većim stepenom sintetičnosti, a istovremeno kao sopstvene pertinentne jedinice uzima sintagme nekog koda sa većim stepenom analitičnosti. U tom smislu, filmski dijahronični pokret kao sopstvene znakovne jedinice organizuje sintagme nekog prethodnog koda, što znači *fotografskog*, a ovaj se, sa svoje strane, oslanja na sintagmatske jedinice perceptivnog koda... Tada bi fotogram trebalo posmatrati kao fotografsku sintagmu koja za dijahroničku filmsku artikulaciju (koja kombinuje kinezičke figure i znake) ima vrednost elementa druge artikulacije bez kinezičkog značenja. Ovo bi, opet, značilo da se odbacuju sva vrednovanja ikoničkog, ikonološkog i stilističkog karaktera, odnosno sve teorije koje film posmatraju kao »figurativnu umetnost«. Sa druge strane, potrebno je samo utvrditi operativna stanovišta: filmski jezik može se vrednovati i onim jedinicama koje se dalje ne mogu razlagati, a to su fotogrami, iako je »film« kao govor mnogo kompleksniji od filma kao fenomena, jer ne uvodi samo verbalne i sonorne kodove, već se oslanja i na ikoničke, ikonografske, perceptivne, tonske i prenosne kodove.

[...]

I ne samo to; već film kao govor koristi i različite narativne kodove, takozvane »gramatike« montaže, i ceo retorički aparat koji analiziraju semiologije filma⁴.

Posle ovoga, hipoteza o trećoj artikulaciji može se održati da bi se objasnio *efekat verodostojnosti* kinematografske komunikacije.

(1968)

⁴ V. navedeni Pazolinijev članak u kome nalazimo razliku između poetskog i proznog filma i, po našem mišljenju, veoma korisne pokušaje da se na ovu osnovu postavi stilističko-retorička analiza različitih filmskih poruka. Up. i istraživanja Đ. Betetinija (G. Bettetini); na primer, »L'unità linguistica del film e la sua dimensione espressiva«, u *Annali della Scuola sup. di com. sociali*, 2, 1966 (prvo poglavlje dela, koje se još nalazi u pripremnjoj fazi).

Žan-Pjer Udar

FILMSKI ŠAV

Za Bresona bi se moglo reći da je učinio kapitalno otkriće koje se naziralo već u filmu *Džeparoš (Pickpocket)*, a potvrdilo u filmu *Suđenje Jovanki Orleanke*, otkriće jednog postupka koji je apsolutno nesvodljiv na bilo koji drugi način filmskog artikulisanja i koji ćemo mi zvati *filmski šav*.

Moglo bi se isto tako reći da *filmski šav* predstavlja kraj kinematografskog iskaza, zasnovanog na odnosu koji sa njim održava njegov subjekat (filmski ili, bolje rečeno, kinematografski subjekat), priznati i na njegovo mesto postavljeni gledalac. Ovo važi za filmski šav i u odnosu na svaki drugi film, a pre svega za takozvani »subjektivni« film, gde je on postojao i pre nego što je njegov princip bio postavljen, zato što su filmski stvaraoci iz duboko opravdanih razloga, najpre sasvim intuitivno, eksperimentisali efektima, a ne uzrocima što su od njih još bili skriveni, i zamišljali sliku u granicama subjektivnosti zato što se u njih filmski subjekat podudara sa subjektom koji se filmuje.

Sa Bresonom, pošto je filmski subjekat bio priznat, subjekat koji se filmuje ponovo je zauzeo svoje mesto, i to isto tako radikalno kao u Godara, mesto označavajućeg objekta. Pri svem tom, i to razlikuje Bresona od čitavog modernog filma, on mu je indirektno više dao nego što mu je oduzeo, stavljajući ga u jednu strukturu i na jedno simboličko mesto koji pripadaju samom filmu, i to ne više u svojstvu fiktivnog subjekta, koji se u stvari nalazi u nestvarnom egzistencijalnom odnosu sa svojom okolinom, već u svojstvu glumca jedne predstave čija se simbolička dimenzija razvija u toku čitanja i gledanja.

Da bi se shvatilo šta može da bude *filmski šav*, treba najpre dobro da se pogleda šta se odigrava u toku procesa koji se zove »čitanje« filma. Svojstva slike koja se tom prilikom manifestuju i koja je na jedan privilegovan način otkrio »subjektivni« film, sada se manje dovode u pitanje nego što se potiskuju, pa često bivaju samim tim ponovo otkrivena u istraživanjima mladih filmskih stvaralaca (Polea — Pollet — na primer): ali priznati da su ona takva, da je upravo sam film taj koji stvara kinematograf, da slika sama po sebi staje u red označavajućeg i da se tim procesom i u tom procesu određuju svojstva, uslovi i granice njene značenjske moći — to još ne mora značiti da ne treba ponovo postaviti teorijske probleme kinematografije i značenja filma.

Da bi se to primetilo, potrebno je jedno čitanje slike koje obuhvata i ono što slika ne pokazuje, od čega nas savremeni film često odvika, jer upotreba koju on čini sa slikom bez dubine prikriva nam ono što nam je dubinski film otkrivao u svakom trenutku: da svakome filmskom polju koje obuhvata kamera, otkrivanju, u smislu dubine, svakog predmeta (makar to nekad bilo i nepokretnim kadrom) odgovara jedno drugo polje, četvrta strana, i jedna odsutnost koja iza njega zrači.

Ovo je, naravno, banalna konstatacija kojom smo bez ikakvih semantičkih razmišljanja pristupili *logici* kinematografa, i to preko ovog drugog čitanja koje otkriva funkcionisanje njegovih slika.

Svakom filmskom polju, dakle, odgovara kao eho jedno odsutno polje, mesto *jednoga* lica koje tu stavlja gledišću mašta, a koje ćemo mi zvati Odsutno. Isto tako i svi predmeti filmskog polja u određenom trenutku čitanja postavljaju se u celini kao označavajuće svoje odsutnosti.

U tom ključnom trenutku slika pristupa redu označavajućega, a beskrajna filmska traka carstvu diskontinuiteta, carstvu »diskretnog«. Usvajanje ove činjenice je od kapitalnog značaja, jer sve do sada su filmski stvaraoci, kada su pribegavali kinematografskim jedinicama koje su u najvećoj meri »diskretne«, mislili da ponovo otkrivaju pravila kinematografskog izlaganja, dok je u stvari to bio sam film koji je, određujući se kao kinematograf, težio konstituisanju svog iskaza u »diskretnim« jedinicama.

U jednom drugom trenutku, označavajuće odsutnoga, kruto slovo, javlja se kao značenjski Zbir, dok, sa svoje strane, i celina slike teži da konstituiše jednu autonomnu jedinicu apsolutnog značenja: to je u suštini jedno siro-

mašno značenje, poput značenja jednog izlaganja koje bi se sricalo; to je pre jedna značenjska shema nego pravi govor. Ovo dolazi otuda što se u tom trenutku čitanja označavajuće, ta apstrakcija filmskog polja, još nije dovoljno usidrilo. Označavajuće se konstituisalo u jedan nestabilni značenjski Zbir, gde izvesne slike, kojima njihov simbolički karakter daje osobinu jedne stvarno semantičke autonomije (kao što se to, na primer, vidi u Langa), pokazuju tendenciju da se otrgnu od lanca iskaza ili, bolje rečeno, da se ne integrišu u njega.

Ovde treba dati jednu opštu napomenu: na ovaj način se zapažaju sve teškoće onog kinematografskog izlaganja koje, poput izlaganja većine filmskih stvaralaca, jednostavno artikuliše kadrove. Ako dve slike koje dolaze jedna iza druge ne pokazuju tendenciju da se artikulišu, već deluju prvenstveno kao autonomne ćelije (mi verujemo u suprotno, jer smo žrtve lingvističkih navika), njihovo artikulisanje može da se obavi samo preko jednog izvankinematografskog elementa (upravo preko jednog lingvističkog iskaza) ili preko zajedničkih značenjskih elemenata koji su prisutni u svakoj od njih. To zbog toga što i u prvom i u drugom slučaju konstituisanje sintagme iziskuje preobilje označenoga (koje odsad ne treba da brkamo sa ponavljanjem označavajućeg bez kojeg, videćemo, nije moguće čitanje filma i neizbežno povlači za sobom znatan gubitak »informacije« i pravo cepanje elemenata koji sačinjavaju lanac izlaganja i onih koji nisu artikulisani, koji, štaviše, sačinjavaju jednu vrstu magme, čija inercija parališe film.

U jednom takvom delu kao što je *Kineskinja (La Chinoise)* Godar je vrlo poetski naglasio cepanje između onoga što bi moglo da se zove stvar slike i njenih krhkih i precioznih znakova; između njegovog izlaganja, koje je čitavo postvareno, i mutne pozadine iz koje se ono izdvaja, kojoj samo boja daje jednu kvazipikturalnu gustinu.

Ovoj kinematografiji treba da suprotstavimo kinematografiju čiji su principi izloženi u filmu *Suđenje Jovan-ki Orleanki*, među kojima je najvažniji onaj na koji nas je navikao »subjektivni film« — da se slike ne artikulišu najpre među sobom, već da se filmsko polje artikuliše sa odsutnim poljem, sa imaginarnim poljem filmskog dela.

I upravo tu dotičemo problem filmskog šava. A da bismo otklonili svaki nesporazum u pogledu sledećeg Bressonovog dela, reći ćemo da se filmski šav, koji prethodi svakoj semantičkoj »razmeni« između dve slike (slike, izjavljuje filmski stvaralac, treba da imaju samo »vrednost

razmene») sastoji u tome da, u okviru jednog kinematografskog iskaza koji je artikulisan od naizmeničnih komplementarnih uglova, posle pojavljivanja nekog nedostatka u obliku nekog Jednog (Odsutnog) dolazi ukidanje pomoću nekog jednog (ili nečeg) koje se nalazi u njegovom polju (i sve to u okviru jednog istog kadra ili, bolje, filmskog mesta, koje je trasirano istim snimkom). To je osnovna činjenica iz koje proističu njegovi efekti: polje odsutnosti postaje polje imaginarnog filmskog mesta, koje se sastoji od dva polja, odsutnog i prisutnog; označavajuće, koje u tom polju nailazi na eho, usidruje se retroaktivno u filmskom polju; i upravo između ova dva polja odigrava se ona »razmena« o kojoj govori Breson, zahvaljujući kojoj se, stvarno, i pojavljuje *označeno*.

Zapazićemo, dakle, da filmski šav (ukidanje Odsutnog i njegovo vaskrsavanje u nečem) ima dvostruki efekat: sa jedne strane, bitno retroaktivni efekat, na planu označenoga, jer on prethodi semantičkoj razmeni između prisutnog polja i jednog imaginarnog polja, koje predstavlja ono polje posle kojeg je došlo ono prvo (u manje ili više nepomičnim kadrovima, koji se sastoje od naizmeničnih komplementarnih uglova); a sa druge strane, efekat anticipacije, na planu označavajućeg jer kao što se prisutni filmski odsečak konstituiše u značenjsku jedinicu pomoću Odsutnog, tako isto ono nešto, ili neko, što zauzima njegovo mesto, nužno anticipira »diskretni« karakter jedinice čiju pojavu nagoveštava.

Trebalo bi drukčije, a ne izrazom »komplementarni uglovi« da nazovemo najvažnije kinematografske figure u filmu *Suđenje Jovanki Orleanke*, jer one nemaju ničeg zajedničkog sa figurama »subjektivnog« filma koji je, uostalom, vrlo brzo naučio da ne može da ih upotrebljava drukčije do zaobilazno a da ne otkrije njihovu fikciju: u stvari, jedan od nekolicine »pravih« komplementaraca u istoriji filma jesu oni iskošeni komplementarci u *Krimhild's Rache* (*Krimhildina osveta*), gde su protagonisti dobili irealni izgled zbog odlučnog Langovog protivljenja da menja položaj kamere u odnosu na položaj njihovog pogleda. U filmu *Jovanka Orleanka* iskošen položaj kamere, koja se najzad otvoreno priznaje i izgrađuje u sistem (voleli bismo da zanimljiva bresonovska ideja o jedinstvenoj tački gledišta sa koje predmet zahteva da bude snimljen izražava pre svega potrebu da se pronade pravi ugao, prava mera iskošenosti kamere), otkriva nam čime i za koga se vrši operacija filmski šav: filmski subjekat, gledalac, i to sa mesta koje, da bi ostalo prazno kada se on udalji

i iščezne u filmskom polju, traži da mu ono bude rezervisano za vreme čitavog filma, po cenu i da odustane od toga da igra svoju ulogu imaginarnog subjekta kinematografskog izlaganja; taj gledalac može da igra takvu ulogu samo sa mesta koje je pomereno u odnosu na polje imaginarnog, u odnosu na Odsutno, jer on nije to Odsutno.

Može se reći da je gledalac filma dvostruko pomeren iz centra: najpre zbog toga što ono što se kazuje nije njegovo izlaganje, a nije ni junakovo izlaganje. Na taj način on predstavlja predmet koji znači kao označavajuće odsustva junaka; s druge strane, zbog toga što irealno mesto kazivanja teži, usled tobožnjeg nestajanja subjekta koje iziskuje ulazak u njegovo sopstveno polje, da odnos između povremenog pomračenja subjekta i njegovog sopstvenog izlaganja uputi u neku vrstu hipnotičkog kontinuuma, u kojem se ukida svaka mogućnost izlaganja, taj odnos zahteva da bude *predstavljen* u toku čitanja filma, koje ga rastavlja na dva dela.

O odnosu subjekta prema samom filmskom polju ne može se ništa reći, jer se ništa ne kaže o njegovom procesu, mada ono sinkopirano uživanje (koje poništava čitanje), presečeno od isključenja polja opažanjem kadriiranja, može da evocira samo erotskim izrazima, ili je bar stalno podsticalo da film sam sebi dâ jedan erotski komentar. Treba da kažemo da je ovo pojavni oslonac pomoću kojega gledalac može da organizuje, zajedno sa materijalom sa strane, to će reći sa samim filmom, mesto i odigravanje predstave odnosa subjekta sa lancem svog izlaganja.

Složeni proces čitanja filma, za koji se uvek mislilo da je to jedno zakasnelo i ponovljeno čitanje, nije najpre ništa drugo do čitanja onog predstavljanja koje se odigrava između dva polja što sačinjavaju elementarnu ćeliju kinematografskog Mesta.

Ovim se istovremeno objašnjavaju i pozorišne metafore koje se čuju kada se govori o filmu, kao i duboka povezanost koja spaja film sa pozorištem: to je mesto jednog metaforičnog predstavljanja, istovremeno pozorišnog i dramskog, odnosâ subjekta prema označavajućem.

Mi ovde nazivamo filmskim šavom pre svega predstavljanje onog što pod tim nazivom danas označava »odnos subjekta prema lancu njegovog izlaganja« (videti *Cahiers pour l'analyse*, broj 1): to je predstavljanje koje se vrši ispod crte onog Značenjskog Zbira, koji trpi od nedostatka što znači nedostatak nekog i nedostatak jednog Odsutnoga.

koje se ukida, da bi neko ko predstavlja sledeću kariku lanca (i anticipira sledeći filmski odsečak) mogao da dođe.

Prema tome, ako nam je ključ procesa svakog kinematografskog čitanja dat preko subjekta koji ignoriše samog sebe, ostvarujući ga istovremeno, ako je njegova funkcija ono što on čini i što o sebi zamišlja, onda je Breson bez sumnje prvi reditelj koji je ne samo praktikovao, već i postavio načelo jedne kinematografije koja omogućava ovoj funkciji da ne deluje samo u nevreme ili uprazno.

Može da se kaže da je *Suđenje Jovanki Orleanke* prvi film koji je svoju sintaksu podredio neophodnom predstavljanju odnosa subjekta prema svom izlaganju.

Šteta je što je Breson zanemario ovo svoje otkriće i što ga je sakrio pred svojim sopstvenim očima jednim gotovo pomamnim pribegavanjem, u filmu *Baltazar (Au hazard, Balthazar)*, sintaksičkim trikovima, kao što je, na primer, »pokazivanje posledice pre uzroka«, koje on veoma voli (ali što je skoro uvek osiromašenje kada se ne koristi svesno u terorističke svrhe kao u Langa: nije slučajno, valja приметiti, što su veliki stvaraoci filma manje ili više ovome takođe pribegavali; sistematski pribegavajući efektima retroaktivnog značenja, oni su eksperimentisali, a da to nisu ni znali, igrom označavajućeg), i što, avaj, pokazuje da ona sve više smešta »razmenu« između dve slike (od čega i potiče upadljivo napuštanje svake dubine polja u *Baltazaru*), dok se, kao što smo videli, ova razmena, kao posledica filmskog šava, pre svega obavlja između filmskog polja i onog imaginarnog polja koje predstavlja njegov eho.

A u *Baltazaru* je važno to što označeno (koje se, dakle, javlja u vidu predstave) snosi, ako tako može da se kaže, troškove jedne predstave koja ne može da se razreši, zato što filmski šav nije moguć, zato što imaginarno polje ostaje stalno polje odsutnosti, tako da se od značenja primećuje samo mrtvo slovo, samo sintaksa.

Tako se, dakle, jedan idealni lanac zašivenog izlaganja — izlaganja koje je artikulisano u figure koje više ne treba da zovemo naizmeničnim komplementarcima, jer su to figure koje označavaju zahtev, u cilju funkcionisanja ovog lanca, za jednom takvom artikulacijom prostora u kojoj će isti deo prostora biti predstavljen najmanje dva puta, u filmskom polju i u imaginarnom polju (sa svim modulacijama ugla snimanja koje omogućava iskošenost kamere u odnosu na mesto subjekta) — tako se, dakle, taj lanac razvija u svojoj progresiji kao predstava koja ne raspolučuje, koja iziskuje da svaki od članova što sačinjavaju nje-

govo mesto i predstavljaju njegove aktore budu razdvojeni i udvojeni, da se čitaju i evociraju dvaput, u jednom kretanju tamo-amo što treba precizno da se opiše, što je ravnomerno isprekidano opažanjem kadriranja koje igra bitnu ulogu, jer se svaka evokacija imaginarnog polja oslanja na filmsko polje i četvrtu stranu, na polje odsutnosti i polje Imaginarnog, na označavajuće odsutnosti i značenjskog Zbira, na Odsutno i lice koje dolazi na njegovo mesto.

Ali bila to i činjenica da samo na kraju ovog čina označeno (koje je, dakle, poteklo ne od samog zbira koji je paralisano kao označavajuće odsutnosti što ga takvim čini, već od odnosa dva polja koji opravdava njegovo nestajanje) može stvarno da se pojavi, ona dobro pokazuje simboličko značenje te predstave: jer kao što se »označeno subjekta« javlja kao »posledica značenja postignutog ponavljanjem označavajućeg«, koje je i samo korelat nestajanja subjekta i njegovog prolaženja kao nedostatka, označeno se tako isto u filmu javlja samo u okviru jedne igre pomračivanja, u okviru jedne oscilacije označavajućeg, koja naizmenično predstavlja odsutnost i veštački značenjski Zbir, čije je subverzivno dejstvo na gledaoca (sa kojim je Lang umeo tako dobro da postupa), kao korelat prolaznog iščezavanja Odsutnog, da naposljetku ono bude poništeno zbog zamene Odsutnog nekim.

Ako još imamo u vidu da se struktura subjekta pojavljuje kao artikulisana u »tapkanju u pomrčini, tako da ovo kretanje, koje započinje i zaključuje broj, oslobađa odsutnost u obliku broja jedan da bi je poništilo u narednom broju« (ako imamo u vidu poređenje subjekta sa nulom, naizmeničnom odsutnošću i brojem, ako vodimo računa o »zašivajućem položaju odsutnosti koja se provlači ispod lanca — brojeva — prema naizmeničnom kretanju jedne predstave i jednog isključivanja«), onda se bolje vidi uloga koju igra Odsutno u ovom procesu gde naizmenično izbija kao pokazatelj što globalno označava predmete slika kao označavajuće (zahtevajući tako seckanje filmskog kontinuiteta na što je moguće više isprekidane jedinice), samo se označava kao nedostatak, što će reći, da se ponovo poslužimo definicijom subjekta koja je data u ovom članku, kao »mogućnost jednog označavajućeg više« koje nagoveštava sledeću kariku lanca (anticipirajući seckanje budućeg iskaza) i koje naposljetku nestane kada se ovaj pojavi.

Odsutno se, na taj način, kao očvrslu proizvod gledaćeve mašte, javlja kao nešto što neposredno postavlja

zahtev da se označavajuće predstavi u iskazu koji je podređen njegovom redu, i kao ono što svojim nestankom obezbeđuje zašivalačku funkciju subjekta izlaganja.

Mi smo ovde samo u grubim crtama ukazali na funkcionalnu shemu jednog idealnog tipa kinematografskog iskaza čija je apsolutna originalnost, dakle, u tome da bude izgovoren na jednom Mestu, koje je u isto vreme i mesto jedne predstave odnosa subjekta gledaoca prema lancu njegovog izlaganja, predstave koja se igra odgovarajućim elementima tog iskaza koji jedino osvetljava osnovnu dvosmislenost svake kinematografije što drži do svojstva koje ima film: da proizvodi tu neophodnu predstavu koja može da se igra samo sa svojim elementima, koja uslovljava njihovo »čitanje«, bez kojeg, u krajnjoj liniji, nijedno čitanje nije moguće, koje od njega stvara jedan raspolučeni govor, u kojem se kaže nešto što skandira, što se artikuliše, pa čak i nešto što prikriva ono što se kaže u međuvremenu i podređuje ga svome Mestu, u toku procesa.

Reč je o tome da se baci svetlost na onu istinsku *scensku* igru kinematografskog označavajućeg čije efekte značenja treba podrobnije da artikulišemo.

Postoji u filmu *General* jedna scena, jedan fragmenat scene stavljene u jedan jedini kadar, u kojem se, kao u usporenom kretanju, vide sve osobine slike: to je scena kada se dve armije susreću na obali reke, u blizini zapaljenog mosta.

Jedna grupa vojnika koja prelazi reku snimljena je kamerom iz gornjeg rakursa sa mesta koje je sasvim udaljeno od objekta snimanja (ali mi bismo se varali ako bismo to rekli na drugi način samo radi razumljivosti izlaganja, jer gledalac još ne primećuje ni kadriranje, ni rastojanje, ni položaj kamere: slika je za njega još samo jedna fotografija koja se miče, jedna oživljena fotografija).

Najednom, u dnu slike izbijaju prekomerno veliki vojnici neprijateljske vojske. Gledaocu je potreban trenutak vremena da uvidi, kao što jedna Poova ličnost vidi leptira velikog kao lađa, da su se vojnici ušančili na jednom brežuljku koji dominira rekom, a koji je bio prikriven zbog položaja kamere. Tako on sa veseljem i ošamućen primećuje onaj idealni prostor koji razdvaja dve grupe. Taj prostor je fluidan, elastičan, rastegljiv: filmski.

Trenutak kasnije, on uzmiče: otkrio je kadriranje. Zbog toga se u njemu javlja intuicija prostora koji on ne vidi, koji mu kamera skriva, kao i retroaktivno pitanje o raz-

logu ovog kadriranja, pitanje koje ostaje bez odgovora, ali koje će radikalno preobraziti njegov način učestvovanja: ovaj irealni prostor, koji je pre jednog trenutka bio polje njegovog uživanja, pretvorio se u rastojanje koje razdvaja kameru od junaka, od junaka koji više nisu tu, koji više ne raspolažu onim bezazlenim malopredlažnjim biti-tu, već onim biti-tu-za.

Za šta?

Za predstavljanje Odsutnoga, radi označavanja odsutnosti onog lica koje gledaočeva mašta postavlja na mesto kamere.

U isto vreme ili, bolje reći, u međuvremenu, filmsko polje, koje se proširilo zahvaljujući gledaočevom maštanju, ponovo se na neki način suzilo. Predmeti tog polja (dve vojničke grupe, padina brega, reka) konstituisali su se u jedan značenjski zbir koji se zatvara u samom sebi, kao nerazdeljivo značenje jednog apsolutnog događanja.

Ostaje, ipak, napadno prisustvo drugog polja i Odsutnoga.

I

Pokušaćemo da malo sistematskije opišemo ovu metamorfozu slike. U prethodnom primeru bila je u pitanju jedna etapa koju ćemo ubuduće zanemarivati: to je ona etapa kada slika još nije bila shvaćena kao filmsko polje, već, recimo, kao jedna oživljena fotografija. Ova ovostranost filma ništa ne govori o svojim svojstvima, već nam samo ukazuje na tu očiglednost da u krajnjoj liniji samom filmskom prostoru, samoj dubini filmskog polja, odgovara kao eho jedno drugo polje, polje kamere.

Na putanji ovog recipročnog eha upravo se i vrši prelaz od filma ka kinematografu i obratno.

Zamislimo vreme, savim mitsko, u kojem caruje samo film, kada gledalac filma uživa jednu dijadičku relaciju. Prostor tu još nije niša drugo do protezanje uživanja, predmeti se u njemu nude bez ikakvog prisustva ekrana između njih i gledaoca, bez ikakvog sprečavanja gledaoca da ih uhvati.

Međutim, sprečavanje izbija u obliku ekrana: upravo njegovo prisustvo najpre označava prestanak fascinacije gledaoca, prestanak njegovog plenjenja irealnim. Opažanje ekrana predstavlja graničnu tačku u kojoj se slika ukida kao nerealna pre nego što se preobražena preporodi opažanjem njenih granica (mada je to uprošćavanje kada kažemo da gledalac opaža kadriranu, ograničenu sliku: jer

on ne opaža istovremeno i kadriranje, i prostor, i filmovani predmet; opažanje kadriranja uvek prikriva predmet, a u isto vreme ono označava i prestanak uživanja prostora).

A ponovo se opažaju: jedna treperava slika čiji se elementi (prostor, kadriranje, predmet) uzajamno prikrivaju, onaj nered iz kojeg izbija četvrta strana i onaj fantom koji gledaočeva mašta postavlja na njegovo pravo mesto: Odsutno.

Otkriće ove odsutnosti je ključni momenat slike, jer ono uvodi sliku u red označavajućeg, a film u red izlaganja: kao što u ovom preobražaju filmskog polja protezanje uživanja postaje prostor koji odvajava kameru od filmovanih predmeta (prostor kojem, dakle, kao eho odgovara imaginarni prostor četvrte strane), a predmeti slike se u jednom trenutku predstavljaju kao predstavnici Odsutnoga, kao označavajuće sopstvene odsutnosti.

Od neograničenog tela slike ostaje, dakle, samo jedno slovo, jedno označavajuće neznačenje.

Ali upravo iz ove redukcije ona se ponovo rađa u vidu značenjskog Zbira, koji je nastao objedinjavanjem njenih semantičkih svojstava što su na neki način sabrana da bi tek zajedno značila nešto. Ovom značenjskom Zbiru uvek odgovara kao eho jedan nedostatak (odsustvo) koji preti da ga poništi, svodeći ga na to da bude samo njegovo označavajuće.

II

Iz ovih etapa, koje su pre etape jednog izveštaja u grubim crtama nego etape procesa o čijoj logici ovaj izveštaj samo približno vodi računa, može se izvući zaključak o nestalnom i tragičnom karakteru ove slike, o neuhvatljivom totalitetu u istovremenosti, koji je načinjen od strukturalno suprotnih elemenata, što uzajamno prikrivaju jedan drugog. U onoj meri u kojoj prostor uvek ukida predmet, u kojoj dubina polja čini da nestanu tela (u Premindžera, u Mizogučija), može se reći da u filmu postoji antinomija između čitanja i uživanja, koja je moguća samo zbog jednog prikrivanja značenja (i obratno), zahvaljujući čemu se gledaočeva mašta dokopava izražajnih crta slike: neočekivanog kretanja tela ili kamere, naglog širenja prostora...

Oscilacija filmskog prostora, naizmenično polja i znaka, uvodi sliku u red označavajućega, ali samo po cenu svoje redukcije. Nastaje i oscilacija predmeta, koji je najne-

stalniji deo slike, jer ga stalno ugrožava rastvaranje u prostoru, jer postaje senka samoga sebe, i to od trenutka kada započne bukvalna redukcija slike, jer ostaje skriven iza njenog značenja u trenutku kada ona oživljava značenjski Zbir.

Oscilacija samog označavajućega, koje je čas znak a čas slovo očvrstlo u svojoj bukvalnosti da samo podseća na odsutnost lica, čini od filma jedan poseban govor. Govor koji se govori i koji često govori sam o sebi, čija je sudbina u rukama Odsutnoga: jer Odsutno, koje ima osobinu da iščezne da bi dobilo ime, povlači se kada neko ili nešto zauzme mesto u njegovom polju.

Samo ovo uvođenje ispunjava nedostatak, uklanja odsutnost iz praznog polja i zašiva kinematografsko izlaganje, zaodevajući ga jednom novom dimenzijom, zaodevajući ga u imaginarno: jer četvrta strana, strana čistog polja odsutnosti, postaje imaginarno polje filma i polje njegovog Imaginarnog. Rečeno je da u filmu nema horizonta: ali postoji ipak jedan horizont, imaginaran, onaj sa druge strane. Postoji dvosmislenost i dvojstvo polja, dakle, istovremeno prisutno i odsutno, irealno i imaginarno, koje može da se nazove kinematografskim zbog toga što tek svojom dvojnošću kinematografija rađa samu sebe. Zašivalačko dejstvo svake prisutnosti u imaginarnom polju pokazuje kako u filmu prostor i označavajuće udružuju svoje delovanje upravo svojim naizmeničnim nestajanjem: kao što to pokazuje film kakav je *Suđenje Jovanki Orleanke*, sama artikulacija prostora omogućava semantičku razmenu koja se odigrava između jednog i drugog plana, a sam odnos predmeta u slici prema jednom imaginarnom polju u kojem im odzvajanjaju kao eho drugi predmeti, ometa fiksiranje značenjskog zbira, ometa očvršćavanje značenja, koje sprečava govor filma da se manifestuje uvek u trenutku kada je gledalac njime savladan.

Filmovati uvek znači ograničiti jedno polje što evocira neko drugo polje u kojem se javlja pokazatelj koji označava (skrivajući ih) svoje predmete kao označavajuće sopstvenog neznačenja pre nego što se iz njih ponovo rodi (i umre) značenjski Zbir.

Ovaj značenjski zbir, kojem odsutnost što ga je rodila odgovara kao eho pre nego što sugerise punoću značenja (od koje on, sbog stalne potrebe da popunjava nedostatak, ne može odmah da dopre), predstavlja naročiti efekat kinematografskog označavajućeg — pravi terorizam znaka — koji odgovara trenutku (suprotno trenutku bukvalne redukcije) kada značenje istinski prožima gledaoca

kao suvereni govor koji je ostao usamljen i bez odjeka.

Prema tome, sudbina kinematografskog govora jeste, pošto se odvoji od predmeta koji ga nose, da se javlja čas kao kruto slovo, da bi u vreme svoga nastupanja označio jednu odsutnost, a čas kao teroristički i subverzivni govor. Između ova dva krajnja trenutka on tek u imaginarnom polju nailazi na eho koji mu omogućava da se usidri u polju iz kojeg je i potekao. Ali kako polje Imaginarnog ostaje polje odsutnosti, kako on u tome polju nailazi samo na eho svoje praznine, to i ovo usidrenje ne može da se izvrši: predmeti ga više ne nose, on lebdi, sriče se i razbija, pošto Imaginarno ne može da ga podupre i zašije.

III

Sve do sada problem kinematografije jedva se i postavljao, izuzev kod nekolicine veoma velikih filmskih stvaralaca koji su shvatili da odsutno polje nije manje važno od prisutnog polja i da se njihovom uzajamnom artikulacijom rešava sudbina označavajućeg, kao što je to slučaj, u okvirima ritmičkog, a zatim semantičkog, u modernih, koji su, odbacujući jedan prostor, gotovo uvek samo prostor funkcije, dali kinematografskom jeziku jednu primernu strast, dovodeći ga do granica postvarivanja.

Činjenica da se ovo postvarivanje postiže u filmu kao što je *Baltazar*, čiji neuspeh, po nama, rezimira neuspehe svakog filma koji odbija da usvoji dvojnost svog prostora i da ga artikuliše u kinematografska polja, može samo da nas čudi posle filma *Suđenje Jovanki Orleanke* i da Bresona zaista predstavi kao najdvoismisleniju figuru savremenog filma.

U jednom tako čistom linearnom filmu kakav je *Baltazar*, u kojem kamera igra ulogu pokazatelja što označava značenjske predmete, bilo da ih prati bilo da se oni pojavljuju u toku njenog kretanja, Breson kao da je želeo da odjednom izloži sve svoje sintaksičke postupke i da istovremeno, pomoću kretanja, na neki način zašije izlaganje koje je neizbežno začinjeno belinama i nedostacima do kakvih je ovakvo kretanje dovelo.

Ali su kretanja kamere u filmu *Baltazar*, odsutnošću koju rađaju svakog trenutka, a koja se popunjava samo u retkim scenama koje podsećaju na *Suđenje Jovanki Orleanke* (susret Žerara i Marije), upravo ono što sprečava gledaočevu maštu da se razigra i da zašije izlaganje: po-

moću njih ovo izlaganje znači samo sâmo sebe, mrtvo slovo, a njegova sintaksa se pojavljuje svakog časa kao jedino označeno filma. Nastaje jedno raspadanje sintagmi, koje je primetno u svakom trenutku, kao, na primer, u sceni u kojoj Žerar i njegov pomoćnik toware magarca, na kraju filma: pošto su natovarili na njega »parfem, čarape, zlato«, kamera se zaustavlja na jednoj odvratnoj gomili upravo u trenutku kada junaci izlaze iz svog polja; intencija značenja se ističe sama po sebi...

Suđenje Jovanki Orleanki ostaje, što se tog filma tiče, model jedne kinematografije koja preuzima na sebe specifičnu tragičnost svog jezika u širem smislu, koji je čak ističe i koji omogućava filmski šav jednog svesno sinkopiranog izlaganja.

Breson je najpre sa proticanjem vremena slike postupao vrlo savesno, čas da bi stvorio, kao što je radio Lang, jednu fantastiku značenja (kadrovi sa rukama pisara i glavom sveštenika koji Jovanki daje znake, zbog svoje kratkotrajnosti, jedva se i primećuju kao neznačenjska označavajuća, kao nečitljive poruke), a čas, naprotiv, da bi zaštitio znake od kvarenja kojem su oni izloženi u vreme bukvalne redukcije slike: to je onaj kratak vremenski razmak koji, na primer, u konfrontaciji Jovanke i njenog sudije odvajaja trenutke smenjivanja kadrova od manifestovanja koje bez tog odvajanja ne bi ni bilo moguće, dejstva reči jednog na licu drugoga, onog stezanja grla, micanja usana, koje kao da je plod nekog nevidljivog udara biča. To je onaj trenutak koji, posle sinkope dobijene promenom plana, posle povlačenja odsutnosti usled prisutnosti drugog lica u blizini kamere i posle rekonstrukcije polja sučeljavanja junaka, u vidu kinematografskog polja, što dozvoljava položaj kamere, omogućava znaku da dođe do izražaja, i to baš u času kada će njegovo dejstvo biti najveće, to jest posle operacije filmskog šava.

Breson je naznačio i, moglo bi da se kaže, ponovo izmislio kinematografska polja sa beskrajnom suptilnošću. Odbacujući iluzije i dvosmislice »subjektivnog« filma, reditelj je hotimice istakao različitost položaja kamere u odnosu na položaj lica koje je postavljeno sa njene strane, donoseći neprestano promenu ugla snimanja: junaci se čas pokazuju samo sa lica (sudija) čas iz poluprofila otpozadi (Jovanka). Varijacija ovog ugla kamere, koja čini da nam mučitelj na čudesan način izgleda ranjiviji od žrtve, mogla bi da nam pokaže, ako bi to bilo potrebno, i važnost koju dobija opseg polja kamere, čiji nas sektor obaveštava i o položaju samoga gledaoca. Ako je jedini mo-

gućni položaj kamere ovaj iskošeni položaj, to nam pokazuje da se gledalac ne identifikuje sa junakom koji se nalazi u nevidljivom polju filma, da gledalac zauzima položaj koji je odvojen od položaja junakovog, odvojen od položaja Odsutnoga, koje je imaginarno tu samo onda kada junak nije tu, a čije mesto zauzima ovaj poslednji.

IV

Odsutno, taj očvršli proizvod gledaočeve mašte, javlja se, dakle, između dva vremena: jednog u kojem se govor filma ukida u kozmomorfnom uživanju gledaoca i drugog u kojem ga ona prožima. Vreme između ova dva vremena jeste vreme u kojem gledalac ponovo stiče svoju različitost, a ta se operacija najpre ispoljava u činjenici da se on postavlja izvan polja, pošto Odsutno postavlja kao subjekat jedne vizije koja nije njegova, a sliku kao označavajuće njegove odsutnosti.

Jedino u intervalu ovih graničnih trenutaka gledaočeva mašta može slobodno da se razmahne, jedino tada gledalac može da zauzme poziciju kojoj prostorno odgovora njegova iskošenost, poziciju nestajućeg i decentrisanog subjekta izlaganja koje se sklapa, zašiva u sebe, koje on može da usvoji samo sa imaginarne tačke gledišta, što će reći između dva trenutka u kojima on u isto vreme nestaje kao subjekat i ponovo stiče svoju različitost i sa mesta koje nije ni mesto junaka na koje ga njegova mašta postavlja, junaka koji više nije on sam, kao što ni on nije subjekat te fiktivne vizije kakva je slika (otuda ona nelagodnost koja izbija iz odnosa komplementarnih uglova kakav je onaj u filmu *Krimhildina osveta* i skoro svih onih kadrova u Langa, gde kamera često zauzima stvarno mesto junaka koji se nalazi sa njene strane), a ni neki proizvoljni položaj koji bi ga primorao da to odsutno neprekidno postavlja kao fiktivni subjekat jedne vizije koja nije njegova i na kojoj bi se njegova mašta blokerala.

Tek u kinematografiji oslobođenoj subjektivnih iluzija može da se zamisli kakvu bi ogromnu ulogu ponovo moglo da odigra svako povezivanje kadrova koje se vrši pogledom, prema jedinstvenom uglu koji omogućava da se ostvari operacija šav — šav koji bi jedino dozvolio da se izvan fikcije dosegne ona tačka o kojoj je sanjao Bresson, to jest tačka u kojoj bi svaka slika imala samo jednu vrednost: »vrednost razmene«.

U toj kinematografiji, koja se još nije u potpunosti rodila, u kojoj je polje manje prostor događaja a više polje pojavljivanja simbolike — simbol može da bude ona izvanredna kombinacija komplementarnih kadrova u koju Ruš u filmu *Lov na lava pomoću strele (La chasse au lion à l'arc)* stavlja laviću što umire i grupu lovaca koji joj upućuju svoje molitve.

U filmu *Suđenje Jovanki Orleanke* Breson se, daleko od pretenzije da pravi film Flaerijeovog tipa koji teži da sam događaj rekreira komunikacijom, trudio da nam pokaže samo njegove znake. Međutim, on to čini u okviru jednog kinematografskog polja koje, zbog toga što ne pokušava da dâ iluziju o njegovoj neposrednosti, vraća tom polju simboličku dimenziju koja se razotkriva u toku samoga čitanja.

V

Danas je film, posle najpre naivnih, a zatim sve svesnijih eksperimentisanja (Lang, Hičkok) došao dotle da govori samo svojstvima svoga govora. Sada, pošto su sva ova svojstva priznata, očekujemo da ovaj govor ponovo stvori ne predmet, već jedno mesto, jedno kinematografsko polje, koje više neće biti samo privilegovano sredstvo da se osvetli fikcija, već sredstvo kojim će se govor filma razvijati u skladu sa svojim svojstvima, jer tek pomoću prostora film ulazi u red izlaganja, u red mesta čiju odsutnost evocira, tek pomoću prostora se on određuje kao govor, pomoću prostora on razvija svoje Imaginarno.

Međutim, bilo bi to kao da sanjamo o jednom novom akademizmu ako bismo samo došli do zaključka o tome kako se iskazuje ovaj govor, ako bismo utvrdili efikasniji način raspodele njegovih označavajućih i ako bismo, kao kod *Baltazara*, istakli nepoznavanje njegovih svojstava.

Bitno je da utvrdimo da film, iskazujući uslove i granice svoje moći, moći značenja, govori o erotizmu.

A to što je predmet Bresonovog remek-dela komunikacija, a naročito erotizam (u kojem izbija njegova tragika), što je on o njemu mogao da govori tek putem stvaranja jednog kinematografskog polja koje je istovremeno i ponovo stvoreni prostor onoga o čemu govori i polje govora njegove kinematografije, pokazuje dosta jasno, ako je potrebno da se to kaže, simboličku specifičnost čak i najjednostavnijeg kinematografskog mesta, svedenog na svoju minimalnu jedinicu (odsustvo i prisustvo), pokazuje

poprište jedne strasti označavajućih, tela postavljenih na sceni, pa i samoga gledaoca, koji na privilegovan način sudeluje u komunikaciji, a naročito u erotizmu.

Dugo se kinematografski erotizam koristio i označavao samo na nivou filmskoga: govorilo se o erotizmu kretanja kamere, kao što se, pogrešno, govori o kameri-pogledu i o posedovanju sveta od strane filmskog stvaraoca, i tako dalje.

Tačka gledišta se danas osetno pomerila: fenomen kvazividenja, svojstven filmu, ne pojavljuje se više drukčije nego samo kao uslov jednog erotizma koji je primetan u artikulisanju filmskog i kinematografskog, dotičući označavajuća, kao i figure koje ih nose, a to znači da je u pitanju sama priroda kinematografskog izlaganja.

Ako film govoreći sebe govori o erotizmu, ako je on privilegovano mesto na kojem će erotizam uvek naći sebe i sebe značiti, onda sve posledice tog otkrića, koje bez sumnje pripada Langu, još nisu izvučene; ali one sigurno angažuju čitav film.¹

(1969)

¹ Da bismo rezimirali i unekoliko ispravili ovaj ekstremizam, reći ćemo da se:

1. ono što se kaže, kaže se u samom procesu nečega što je istovremeno i uživanje i »čitanje« filma (čitanje koje se naizmenično izražava, poništava i koje ukida gledaoca), o čemu može da se govori samo terminima erotizma, i što se ispoljava kao najpribližnija predstava samog procesa erotizma;

2. ono što se kaže u *međuvremenu* u toku filma ne može a da ne bude savladano, iz dva razloga, na dva načina: najpre zbog toga što se tek u artikulacijama ovog procesa odigrava sudbina kinematografskog označavajućeg; ali naročito zbog toga što sâm ovaj proces, odigravajući se na jednom kinematografskom *mestu*, čineći od filma jedno *simboličko mesto*, kao i sve ono što se u njemu kaže, ne može a da ne bude obeleženo pečatom simboličnog, modifikovano njegovim odjekom, modelovano prema njegovom kalupu;

3. prema tome, kada se kaže da film, govoreći sebe, govoreći na svome mestu i sa svojega specifičnog mesta, govori o erotizmu, to znači da treba dalje da se istražuju njegovi simboli i njegove figure. Preko erotizma u suštini otkrivamo *figurativnu* stvarnost filma, koja se naročito zapaža u delima kao što su *Tigar od Ešnapura* (*Der Tiger von Eschnapur*), *Suđenje Jovanki Orleanke* ili *Besmrtna priča* (*Une histoire immortelle*).

Kristijan Mez

UMNOŽENOST KINEMATOGRAFSKIH KODOVA

1. *Opšti i pojedinačni kodovi*

Čitalac je sigurno primetio da je pojam *kinematografskog* bio do sada definisan posredstvom dva pertinentna svojstva. Kada za jednu činjenicu kažemo da je kinematografska, želimo pre svega da ukažemo na to da ona ima svoje mesto (ili da bismo mi hteli da joj ga damo) u središtu jednog opšteg i istorodnog sistema, u srcu jednog koda. Sve dok neko svojstvo otkrivamo prosto samo u poruci i sve dok se ograničavamo na to da njegovo prisustvo potvrđujemo ili ga spolja opisujemo, odnosimo se prema njemu kao prema filmskom svojstvu; od trenutka kada počnemo da ga domišljamo izrazima koda — ili se bar trudimo da to činimo — pretvaramo ga u kinematografsko svojstvo. *Kodovnost* (to jest položaj na strani koda, na strani onoga što više nije sirova poruka) jedna je od osobina definicije kinematografskog, dok je druga osobina *specifičnost*: »o kinematografskom« će se govoriti samo onda kada su kodovi na koje se misli svojstveni izvesnom sredstvu izražavanja (»kinematografski medijum«) ili kada postoji namera da se pokaže kako oni to stvarno i jesu.

Javno mnjenje i svakodnevni jezik pridaju pojmu kinematografskog medijuma prećutno i treće svojstvo definicije, koje se ne poklapa ni sa kodovnošću ni sa specifičnošću: osim u *opštosti*. Reč »kinematografski medijum« predstavlja za najveći broj ljudi skup svojstava koja su zajednička *svim* filmovima. »Kinematografski medijum« često suprotstavljaju »filmovima«, i to ne toliko (ili bar ne prvenstveno) zbog razlike koja kod deli od poruke ili

specifično od raznorodnoga koliko zbog razlike koja opšte deli od pojedinačnoga.

Ovaj nagoveštaj, ma koliko da je rasprostranjen, ipak proishodi iz jednog nesporazuma. Pojam *kinematografsko* nagoveštava opštost samo onda kada se reč upotrebljava u apsolutnom smislu i bez ikakvog bližeg određivanja: obaveštenje se onda odnosi na upotrebu, a ne na izraz. Ako izjavim da je *kinematografski medijum umetnost konkretnog*, smatram, očigledno, da se moje tvrđenje odnosi na sve filmove. Ali ja isto tako mogu da kažem da je *film konkretniji od knjige*: nagoveštaj opštosti biće isto toliko snažan, uprkos odsutnosti izraza »kinematografski« i obratno; dovoljno je da se izraz »kinematografija« nešto bliže odredi pa da ideja opštosti iščezne: kada mi neko govori o *nemačkoj kinematografiji*, ili o *avangardnoj kinematografiji*, ili o *kinematografiji između dva rata*, više ništa od onoga što za ovim sledi neće se odnositi na sve filmove.

I opet smo primorani da primetimo da se francuska reč *le cinéma* (imenica) uopšte ne upotrebljava u množini (kad se govori o *des cinémas* misli se na projekcione sale). Ova nadmoćnost jednine bez sumnje mnogo doprinosi nesporazumu koji bismo ovde želeli da otklonimo: *kinematografski medijum u jednini* zamišlja se sasvim neodređeno kao nešto jedinstveno i sveobuhvatno. (Zbog toga se i reč »film« vrlo često upotrebljava u množini i sam pojam se obično shvata kao izraz koji služi za nabranjanje i utvrđivanje pojedinosti.) Pridev »kinematografski« donosi i manje zabluda i manje iskušenja, pa nestaje i nagoveštaj automatske opštosti: budući da se može govoriti o kinematografskim stilovima *u množini*, o kinematografskim školama *u množini*, o kinematografskim rodovima *u množini* i tako dalje — znači da jedna činjenica može da bude kinematografska i kada je ograničena na izvestan broj filmova.

*

* *

Kinematografske pojave nisu, znači, neminovno zajedničke svim filmovima, ali to mogu da budu; u tom slučaju reč je o opštim kinematografskim pojavama. U ovu kategoriju nećemo svrstati samo ona svojstva koja su stvarno opšta, nego i ona koja su samo potencijalno opšta. Jasno je, na primer, da je vožnja kamere sa panoramom — ako se pod ovim podrazumeva sama figura, a ne ova

ili ona njena pojedinačna vrednost, koja nas već postavlja na nivo jednog potkoda — podložna tome da se pojavi u bilo kojem filmu, dok druga svojstva tu podložnost nemaju (neki tipovi grupnih kadrova svojstveni su samo vesternu, neki pokreti kamere samo nemačkoj ekspresionističkoj školi i tako dalje); vožnja kamere u panorami predstavlja, dakle, jednu opštu kinematografsku pojavu uprkos tome što je njena opštost samo potencijalna, budući da pojedini filmovi ne sadrže nijednu vožnju kamere sa panoramom.

Zbog toga ćemo opštim kinematografskim kodovima nazivati sistematske instance (što ih gradi analitičar) kojima ćemo pripisati svojstva koja nisu karakteristična samo za veliki ekran, nego su, pored toga, još (stvarno ili potencijalno) zajednička svim filmovima.

U odnosu na ove opšte kinematografske kodove, pojedinačni kinematografski kodovi obuhvataju svojstva značenja koja se pojavljuju samo u izvesnim klasama filmova (po čemu i jesu pojedinačna), ali i samo u filmovima (po čemu i jesu kinematografska); prisustvo kodova ove vrste vrlo je vidljivo u filmovima koji pripadaju nekom izrazito potvrđenom »rodu« kao što je, na primer, klasični vestern. Vestern iskazuje kod (ili skup kodova) koji se razlikuje od onih što su karakteristični za filmove u načelu (u vesternu se prvi nadovezuje na druge), ali se, isto tako, razlikuje i od onih koji organizuju jednu pesmu ili neku usmeno ispričanu priču sa američkog Zapada. »Rod« je, međutim, samo jedan primer ovih *klasa filmova* kojima odgovaraju pojedinačni kinematografski kodovi, jer ima i drugih: skup filmova jedne iste »škole« (ukoliko je u njemu ostvareno jedno jedinstveno opredeljenje), ili jedne iste epohe, ili iste zemlje-proizvođača (pod uslovom da filmovi imaju svojstva koja su im zajednička, a drukčija od onih iz drugih zemalja), ili jednog istog filmskog stvaraoca, i tako dalje.

[...]

Pojedinačni kod nije i osobeni sistem; i jednom i drugom je, naravno, zajedničko to što nisu opšti, na šta upućuju i njihovi nazivi, premda se zbog toga ipak ne poklapaju. Svaki film ima svojevrсну strukturu koja je opšta organizacija, jedan splet u kojem se drži sve, jednom rečju sistem; taj sistem važi, međutim, samo za jedan film, jer konfiguracija proističe iz raznih izbora i iz kombinacije odabranih elemenata. Izbori su izvršeni među sredstvima koja nude razni kinematografski (opšti ili pojedinačni)

kodovi, ali isto toliko i nekinematografski kodovi: jedan film nije »kinematografski medijum« od početka do kraja i ono što je u njemu nekinematografsko (politička pozadina, na primer, ili obrisi njegovih ličnosti) isto je toliko značajno koliko i sve ostalo onda kada je reč o tome da se odredi njegova osobenost, to jest ono što ga izdvaja od svih drugih filmova. U onoj meri u kojoj se filmovi posmatraju kao svojevrstne sveukupnosti, svaki od njih nosi u sebi jedan sistem koji je isto toliko osoben koliko i sam film; to jeste sistem, ali nije sasvim tačno i kod, budući da ima samo jednu »poruku«. Suprotno tome, pojedinačni kinematografski kodovi, uprkos svojoj pojedinačnosti, stvarno zaslužuju naziv kodova, jer svaki od njih dejstvuje u više poruka (premda ne i u svim porukama kinematografskog medijuma), a ipak se ni na jednu od njih *posebno* ne odnosi.

Pazićemo, dakle, da posebno ne brkamo sa osobenim (i pored nedostataka opštosti koji im je zajednički), jer posebno pripada kodu, dok osobeno prikazuje *strukturu poruke* [...]. Napomenućemo još i to da opšte i pojedinačno, uprkos razlikama koje ih dele u odnosu na njihovo prostiranje, imaju zajedničko to što ni jedno ni drugo nije osobeno, to jest što ostaju kodovi.

*
* *
*

Na kraju krajeva, ako se po opštem osećanju za pojam kinematografskog i vezuje (krajnje pogrešno) misao obavezne opštosti, onda se to čini zbog toga što se najčešće suprotstavljanje uspostavlja između »kinematografskog medijuma« u *jednini* i »filmova« u *množini* (gde se jedan izraz upotrebljava u apsolutnom, a drugi u brojevnom smislu): ovo globalno suprotstavljanje, koje se jedva zapazila, proističe iz sticaja dve različite paradigme: paradigme imenica i paradigme brojeva; nagoveštaj opštosti ili neopštosti proizilazi iz druge paradigme i samo iz nje, ali se one obično ne raščlanjavaju. Dovoljno je, međutim, da se »kinematografski stilovi« uporede sa »filmovima« (ovo je samo jedan od primera) pa da se jedna od suprotnosti neutrališe, a onda druga opstane u izdvojenom stanju: tada postaje očigledno da je pošto su sve stvari jednake u odnosu na opštost (ili, u ovom slučaju, pre u odnosu na neopštost) — reč o razlici koja poruke uzete u sveukupnom smislu (filmove) deli od istorodnih i specifičnih kodova (od »kinematografskih stilova«).

2. Mnoštvo zasnovano na dvema osama

Pojam »pojedinačnog kinematografskog koda« zaslu-
 žuje da se na njemu malo zadržimo. Sasvim je shvatljivo
 to da je jedan kinematografski kod opšti kod: a kako je
 i kinematografski, znači da je na jedan ili na drugi način
 vezan za usvajanje sredstva za prenošenje ideja koje se
 nazivaju kinematografskim medijumom i samim tim pod-
 ložan tome da dejstvuje u bilo kojoj poruci što je ono
 prenosi. Ali ako je tako kako jeste, gde leži objašnjenje
 za to što su drugi kinematografski kodovi pojedinačni?

Videćemo u daljem tekstu da ovaj pojam u krajnjoj
 liniji proističe iz proste ali važne činjenice da postoje
 mnogi kinematografski kodovi, a ne samo jedan. Filmsko
 se, kao što smo rekli, oglašava kroz mnoštvo i raznorod-
 nost kodova što ih nosi u sebi; kinematografsko je, opet
 — iako već po definiciji isključuje veliki broj filmskih
 kodova — sadržano u skupu kodova, a ne u jednom kodu.

Mnoštvo kinematografskih kodova pre svega je posledica
 mnoštva filmova. Postoji veliki broj filmova koji se
 razlikuju po svojoj temi, namerama, tehnicima snimanja, po
 svojoj sociološkoj uslovljenosti i tako dalje; tako se obra-
 zuju klase filmova, čiji je broj takođe veliki; ono što se
 naziva »američkom komedijom između dva rata« jedna je
 klasa filmova; »burleska nemog doba« druga je klasa fil-
 mova, *Kammerspiel* treća i tako dalje. Svaka od ovih grupa
 filmova nosi u sebi različne kodove koji su joj svojstveni
 i potrošač, bilo zbog toga što naslućuje ili što oseća nji-
 hovo prisustvo, spontano svrstava više filmova u jednu istu
 kategoriju. Ovi su kodovi isto toliko pojedinačni koliko su
 pojedinačne i klase poruka kojima odgovaraju, ali ostaju
 od njih apsolutno izdvojeni, jer predstavljaju ona idealna
 ishodišta koja je izgradio analitičar i koja su lišena tek-
 stuelnog zapleta: svaki je od njih jedinstven za više fil-
 mova.

*

* *

Mnoštvo kinematografskih kodova ne zavisi, međutim,
 samo od mnoštva filmova i njihovih klasa; ono je i samo
 mnogostruko, a obrazuje se na nekolikim osama. Ako
 se čak i vežemo za opšte kinematografske kodove i na taj
 način privremeno neutrališemo prvu osu množine, ništa
 nam ne dozvoljava da u sadašnjem trenutku istraživanja
 tvrdimo da će se materijal koji nam je ostao posle ovog

filtriranja obrazovati u jedan jedini kod. »Kinematografski-opšte« polje, onakvo kakvo smo definisali, može i samo da se sastoji iz mnogih mikrosistema, od kojih je svaki već po definiciji pojedinačniji od njega, premda se i dalje odnosi na sve klase filmova. Linije što razdvajaju jedne delimične kodove od drugih ne poklapaju se sa razlikovnim crtama što dele grupe filmova. Ako nam je predmet i cilj proučavanja ono što se zove kinematografska »interpunkcija«, pokreti kamere ili veliki tipovi odnosa slike i zvuka, biće očigledno da smo kinematografsku pojavu već »podelili«, s tim što je nismo podelili na isti način na koji bismo to učinili da smo u njoj razlikovali više vrsta filmova, jer se svaka potpodela ovoga puta odnosi na skup filmova.

Kada se razmatraju opšti kinematografski problemi, onda se *pre svega* (kao što je i normalno) predviđaju razni delimični kodovi, kao što su kod montaže u sekvenci (problem velikih tipova sekvenci), ili kod »rakorda«, ili kod što ga oblikuju najčešća vremenska pomeranja: vraćanje unatrag (*flešbek*) u subjektivnom i objektivnom obliku, *flešforvard* (skok u budućnost), koji dopušta iste varijante, i tako dalje.

Lakše je i brže, naravno, dati jednu manje preciznu, dakle već preformalizovanu studiju o ovim malim, skućenim sistemima — iznoseći na videlo njihovu logičku i simboličku povezanost, njihovo autentično kodovsko svojstvo — nego isti rezultat postići putem proučavanja skupa opštih kinematografskih činjenica. Mogućno je, razume se, da su ovi različni sistemi međusobno ujedinjeni vezama koje su i same sistematske i kadre da na kraju krajeva ipak oblikuju neku vrstu širokog i jedinstvenog nadsistema. Takav je u osnovi slučaj onoga što se naziva »sistemom jezika u užem smislu reči«, a koji je u stvari daleko pre sistem sistema: on obuhvata fonološki sistem, gramatičke promene, sintaksu, razne leksičke konfiguracije i tako dalje. Pa ipak sebi možemo da dozvolimo to da o jeziku u užem smislu reči govorimo kao o jednom konačno jedinstvenom sistemu, jer su veze između delimičnih sistema već proučene i uglavnom dobro poznate. U generativnoj preobražajnoj ideji, na primer, razni »sastavni delovi« lingvističke mašine (sintagmatski činilac, preobražajni činilac, fonološki činilac, leksički kalupi i tako dalje) strogo su artikulisani jedni u odnosu na druge, tako da *output* svakog od ovih sastavnih delova postaje *input* onoga sledećeg. Stvari su sasvim drukčije u kinematografskim studijama, ne samo zbog toga što su u ovoj oblasti istraživanja daleko zaosta-

la, nego, ako problem sagledavamo iz korena, i zato što kinematografski jezik u užem smislu reči, samim tim što sačinjava jednu od onih semioloških celina čije »gipko svojstvo« javno mnjenje tako često podvlači, nije tako čvrsto organizovan kao jezik u užem smislu — što znači da sadrži veliki broj kodova i ima, prema tome, dovoljno veliki prostor za kretanje — tako da nije isključena pretpostavka da bi se opšte kinematografske činjenice konačno mogle da izdele na izvestan broj međusobno slabo povezanih i gotovo »otcepljenih« mikrosistema.

Kako bilo da bilo, i u očekivanju da o tome sazna nešto više, analitičar se, proučavajući donji i gornji rakurs kamere (ili skup tipova mogućih vremenskih odnosa dve slike), sučeljava sa kinematografskim kodom koji je opšti (budući da se potencijalno odnosi na sve filmove), ali koji je istovremeno i pojedinačan, budući da stavlja u pokret samo izvesne značenjske figure ekrana.

*

* *

Nemoguće je, dakle, bez daljih objašnjenja kinematografske kodove svrstavati u »opšte« i u »pojedinačne«, budući da postoje dve odvojene ose umnoženosti i da neki kod koji je opšti na jednoj može da bude pojedinačan na drugoj od dve ose. Podsećamo da kod nije predmet koji je, kada se nađe pred nama, već oblikovan, nego je jedna povezana konstrukcija kojoj analitičar po svojoj želji može da odredi i dâ tačan *stepen* i tačnu *vrstu* opštosti ili pojedinačnosti, pod jednim jedinim uslovom da zaključke odmerava u odnosu na ovaj početni čin zaokružavanja (načelo podesnosti); na isti način i lingvista može sebi da postavi kao cilj izučavanje koda čistog, književnog ili uličnog francuskog jezika ili koda koji je zajednički i jednom i drugom; treba samo da kaže o čemu je reč.

Specijalni cilj istraživanja posvećenog *pokretima kamere u filmu* — kakvih, naravno, ima — jeste opšti sistem na *osi filmova* (budući da se neposredno ne odnosi ni na jednu kategoriju poruka), ali i pojedinačan na *osi sredstava izražavanja*, jer se bavi kretanjima kamere, i samo njima, i samim tim ne obuhvata i druga izražajna sredstva kinematografskog pripovedanja. I obratno, autor koji proučava *kinematografski stil u američkim »crnim« filmovima* sučeljen je sa jednim opštim sistemom na *osi sredstava izražavanja*, ali i sa onim pojedinačnim na *osi filmova*.

Otuda i problem imenovanja: u kojem će se slučaju za jedan kinematografski kod reći da je »opšti«? Možemo se, naravno, ograničiti na to da svaki put precizno naglasimo na kojoj je on osi; to je, uostalom, i jedina stvar koja se može učiniti onda kada zbrke prete sa svih strana. Osim toga, to bi i inače bio jedan mučan i zapleten posao: izraz kao što je »pojedinačno-kinematografski-kod-na-osi-filmova« ne ulazi ni u jednu francusku rečenicu i parališe pero. Jedno se rešenje, međutim, nameće samo od sebe: ono je zasnovano na činjenici da je od dve ose o kojima je bilo reći — jedna — i to mnogo više nego druga — neposredno prisutna u misli svakog čoveka i da on uvek i prevashodno nju ima u vidu: osa filmova. Tako će u jednoj bibliografiji studija posvećenju raznim upotrebama pretapanja biti obično ubrojana u »opšte radove« uprkos svojoj pojedinačnosti na osi izražajnih sredstava, i to iz jednog jedinog razloga što se na neke filmove odnosi isto toliko koliko i na druge; i obratno, kao »pojedinačno istraživanje« smatraće se ovaj ili onaj rad posvećen kinematografskim postupcima u klasičnom švedskom filmu; on je, međutim, opšti na osi sredstava izražavanja, ali se zato ne odnosi na skup filmova.

Kao isključiva osnova služice nam, dakle — osim u slučajevima kada je neophodno da budemo izričitiji — osa klasa filmova i prema njoj ćemo razne kinematografske kodove proglašavati pojedinačnim ili opštim. »Opšti« će biti svaki kod koji, čak i kada je njegova sadržina vrlo ograničena, potencijalno interesuje sve filmove; »pojedinačan« će biti svaki kod koji se, čak i onda kada je bogat i od velikog dometa, selektivno odnosi samo na neke filmove i ne posreduje u onima drugim. Sve u svemu, kako osa izražajnih sredstava ne učestvuje u označavanju, može se desiti da, na ovoj osi, izvesni »pojedinačni« kodovi budu veoma opšti, a neki »opšti« kodovi veoma pojedinačni. Ovu smo terminološku konvenciju usvojili unapred, još u prethodnom poglavlju.

3. »Kinematografski jezik u širem smislu reči« (povratak)

Ova nekoliko razmišljanja o mnoštvu kinematografskih kodova dozvoljavaju nam da sada (ne menjajući ga) preciziramo pojam *kinematografskog jezika u širem smislu reči*, onakav kakav je bio definisan u drugom poglavlju.

Ostavićemo po strani slučajeve u kojima je ovaj izraz obogaćen kontekstom koji već sam po sebi tačno određuje njegov domet. Ako pročitam da *kinematografski jezik u filmu Ordet bez po muke uspeva da...* i tako dalje, onda mi je jasno da je ono o čemu se govori u stvari jedan osobeni sistem, samosvojan jednom jedinom filmu; u suštini, nije više reč o kinematografskom jeziku, nego o njegovoj upotrebi u jednom tačno određenom slučaju. Ako se, na primer, kaže da se *kinematografski jezik na jedan izuzetan način bavi interpunkcijom*, onda se, u stvari, misli na jedan opšti kinematografski kod (na jedan jedini kod, na kod interpunkcije), to jest misli se uglavnom na deo kinematografskog jezika, a manje na sam taj jezik. U svim ovim slučajevima zapazićemo da kontekst pruža veliku preciznost, *ali i da pojam izobličava*: zna se tačno o čemu je reč, ali nije reč o kinematografskom jeziku.

Ima i slučajeva, takođe čestih, gde se o »kinematografskom jeziku« govori bez bližeg određenja u kontekstu, kao u rečenicama što počinju ovako: *kinematografski jezik je* (ovde dolazi pridev) ili *kinematografskom jeziku obeležje daje njegov* (ovde dolazi imenica) i tako dalje. Pojam se ovoga puta pojavljuje gotovo u čistom stanju i upravo je tada i najvažnije da njegov domet bude tačno određen. U ranijem tekstu /.../ skrenuli smo pažnju na dva svojstva definicije, na kodovnost i specifičnost; sada možemo da dodamo i ono treće svojstvo, utoliko pre što su prva dva podjednako (i to na najrazličniji način) sadržana u izrazu »kinematografski kod«; videćemo, uostalom, da je ova dopuna u preciznosti već neizvesna u spontanoj upotrebi izraza »kinematografski jezik u širem smislu reči«.

Kinematografski kodovi su višestruki, dok je u svakodnevnoj upotrebi kinematografski jezik predstavljen kao nešto jedinstveno, o čemu se uvek govori u jednini. Unaprediti ovaj pojam značilo bi, na primer, okupiti u jednoj vrsti jedinstvenog sistema razne pojedinačne kinematografske kodove koji su se nizali u istoriji kinematografskog medijuma (to jest koji se među sobom nalaze u jednom dijahroničnom odnosu); reći će se, naravno, da je *kinematografski jezik mnogo napredovao*, ali ovaj način kazivanja stvari prikazuje kao promenu jednog jedinstvenog koda, a ne kao nizanje nekoliko kodova. I sam izraz služi obično za to da ujedno pomene razne opšte kinematografske kodove koji se među sobom razlikuju na osi izražajnih sredstava; čovek koji bez bližih i tačnijih objašnjenja govori o »kinematografskom jeziku u širem smislu reči«

ima u vidu neku vrstu idealne celine koja bi u isti mah obuhvatala sistem montaže, sistem pokreta, kamere, sistem rakorda i tako dalje, i nije nimalo slučajno to što se uobičajeni priručnici, posvećeni kinematografskom jeziku, najčešće dele na niz tako izdvojenih poglavlja. Kinematografski jezik je i zbir — ili privremeni sinkretizam — svih pojedinačnih kinematografskih kodova svojstvenih raznim vrstama filmova; jedan takav slučaj već smo naveli u dijahroničnom primeru (pošto filmovi iste epohe čine jednu klasu filmova, mi, kada jednostavno govorimo o »kinematografskom jeziku«, privremeno neutrališemo varijacije epohe, to jest jednu od mogućih varijacija na osi klasa filmova); kada, na primer, kažemo da *komplementarni uglovi pripadaju kinematografskom jeziku u širem smislu reči*, ne obaziremo se na varijacije koje su, zavisno od škola, rodova, zemalja i razdoblja, uticale na »vrednost« komplementarnih uglova: i ovoga je puta kinematografski jezik gotovo u funkciji zajedničkog imenitelja svih pojedinačnih kinematografskih kodova. Čak i onda kada izjavljujemo da *kinematografski jezik doživljava niz promena u odnosu na škole koje se njime služe*, prikazujemo u stvari niz pojedinačnih kinematografskih kodova kao odgovarajući broj varijanti jednog opšteg jedinstvenog koda.

Ukratko rečeno, postojeća upotreba sastoji se u tome da se o »kinematografskom jeziku« govori onda kada se kao široko jedinstvo sistema žele prikazati čisto kinematografske kodifikacije u celosti i u odnosu na skup klasa filmova i u odnosu na skup sredstava izražavanja velikog ekrana. I mi ćemo se ove upotrebe držati, jer ona ima svoju svrhu: na izvesnim nivoima analize (i u izvesnim trenucima rasprava) sasvim je ispravno shvatanje da se svi kinematografski kodovi mogu u glavnim crtama razmatrati i da se na sve njih mogu jednostrano primeniti raznolike rečenice, kao kada se, na primer, tvrdi da kinematografski jezik više liči na besedu nego na jezik u užem smislu reči, da su mu svojstvene samo jedinice velikih dimenzija, da ne sadrži ništa što bi odgovaralo reči i tako dalje. (U stvari, sve ono što bi se, ma kako nejasno, moglo reći u odnosu na sve kinematografske kodove obuhvata jednu prilično prostranu oblast.) Suprotno tome, u slučajevima kada analitičar želi da razreši tu opštu neutralizaciju — čije metodičke osobine uvek mora da je svestan — sasvim će tačno i određeno reći da je ono o čemu se govori ovaj ili onaj *kinematografski kod*, to jest preciziraće da li je u pitanju opšti ili pojedinačni kod.

U zaključku ćemo *kinematografski jezik u širem smislu reči* definisati kao skup pojedinačnih i opštih kinematografskih kodova, pod uslovom da se privremeno zanemare razlike koje ih dele i da se njihovo zajedničko stablo zamisli kao jedan jedinstveni stvarni sistem.

(1972)

ODREĐIVANJE MINIMALNIH JEDINICA I OPŠTE PROUČAVANJE GRAMATIKE

[...]

Nije tačna pretpostavka da je utvrđivanje minimalne jedinice uslov za dalja istraživanja u kinematografskoj semiologiji. Naprotiv, za početak je dovoljno i nastojanje da se glavni kinematografski kodovi i potkodovi, ili bar neki među njima, raspoznaju, razluče i pojedinačno izdvoje; ukoliko oni budu jasnije izdvojeni, utoliko će se lakše (putem zamena *u okviru svakog od njih*, a ne u okviru »kinematografskog medijuma«) odrediti ona minimalna jedinica koja je svojstvena tom ili tom među njima.

Problem minimalnih jedinica nije pitanje samostalne teorije koje bi se rešilo nezavisno od jednog opštijeg razmišljanja o »kinematografskoj gramatici« i *pre nego što* se u nju zađe. Minimalna jedinica ne postoji izvan ideja koje imamo o gramatici i ona ih u glavnim crtama već obuhvata: ona nije uvod u njih. Mnoštvu kodova odgovara i mnoštvo minimalnih jedinica. Minimalna jedinica nije data u tekstu, ona je postupak analize. Koliko je tipova analiza toliko je i tipova minimalnih jedinica. (Pod »analizom« podrazumevamo koliko analizu korisnika toliko i analizu semiologa, jer je jedan od ciljeva druge analize da objasni onu prvu.)

Kinematografski znak ne postoji. Ovaj pojam, kao i pojam »slikovnog znaka«, »muzičkog znaka« i tako dalje, potiče iz jedne naivne podele na materijalne celine (jezici u širem smislu reči), a ne na pertinentne celine (kodovi); podela se rodila iz fanatizma prema specifičnostima kojem se pridružila i metafizika, kao što smo to u drugom povodu i naglasili. Ni u kinematografskome medijumu (kao ni bilo gde) ne postoji vrhovni kod koji bi svoje uvek iste minimalne jedinice nametnuo svim delovima svih filmova: filmovi nude jednu tekstuelnu površinu — vremensku i prostornu u isto vreme — jedno tkanje u kojem višestruki

kodovi, svaki za sebe, kroje svoje minimalne jedinice, a one se, opet, u toku čitavog filmskog pripovedanja jedna na drugu nadovezuju, preplicu i poklapaju, iako se pri tom ne poklapaju neminovno i njihove granice.

Situacija u kojoj se trenutno nalazi kinematografska semiologija, obeležena odsutnošću minimalnih jedinica koje bi svi bez oklevanja usvojili, nije, dakle, naročito obeshrabrujuća, ili bar ne bi bila obeshrabrujuća da je ne komplikuju teorijske zbrke. Izučavanje kodova može da počne bez odlagnja, a minimalne jedinice biće ustanovljene u toku rada. Ono što je bitno u ovom trenutku i što će biti bitno i ubuduće jeste da se nikada kao minimalna jedinica »kinematografskog medijuma« ne nametne minimalna jedinica kinematografskog koda.

*
* *

Između ove situacije i situacije morfeme u jezicima, onakve kakva je predstavljena u preobražajnoj generativnoj gramatici, postoje nekolicke — metodološke, a ne suštinske — sličnosti. Ova lingvistika bavi se, međutim, jednim jedinim kodom (jezikom u užem smislu reči), »modelom nadležnosti« (izuzev svih »modela izvođenja«), dok proučavanje kinematografskog medijuma ne uspeva da se održi u oblasti sa jednom jedinom semiološkom dimenzijom. Ali sličnost je na drugome mestu: ona je nagoveštena u odnosima koji postoje između određivanja najmanje moguće jedinice i opšteg proučavanja gramatike. Poznato je da generativna lingvistika smatra da najmanji mogući odsečak koji je pertinentan za »sintaksički deo gramatike« — *terminalni konstituenti* sintaksičke faze delovanja — ne može da bude predmet definicije koja je data prethodno i nezavisno od detaljne analize same sintaksičke mašine. Jedino ova analiza može, na primer, da pokaže kako izvesni odsečki, koji su po opštem shvatanju morfeme (jedinice sa dva lica koje imaju svoje označavajuće i svoje označeno), zaslužuju drugo ime — oni su u generativnoj terminologiji čisti *formanti*, jer se sastoje iz prostih gramatičkih postupaka lišenih sopstvenog označenoga: englesko *do* u odrečnim ili upitnim rečenicama, *ne* ili *pas* u kodu francuskog »neodređenog roda« (gde samo grupa »*ne... pas*« sači-

njava morfemu, čije je označeno negacija)¹ a tako dalje. U »sintagmatskom« (ili »kategorijalnom«) delu sintaksičkog delovanja, svi *terminalni konstituenti* — minimalne jedinice — jesu morfeme; u preobražajnom delu sintakse, koji nailazi kasnije, *terminalni konstituenti* su *formanti*, od kojih se neki poklapaju sa morfemama (oni su se, idući iz preobražaja u preobražaj, od terminalno-sintagmatske sekvence do terminalno-preobražajne sekvence, poistovetili sa njima), dok su neki opet novi i specifični sastojci koji se nisu pojavljivali u terminalno-sintagmatskoj sekvenci i koje je trebalo uvesti u toku preobražajne faze: ovi *formanti* (*do, ne, pas*) nisu morfeme.

Minimalne jedinice — a ovde je reč samo o minimalnim jedinicama *sintakse* (o jedinicama prve artikulacije u Andrea Martinea — André Martinet) — mogu, dakle, da budu dvojake. I na nivou druge artikulacije izučavanje fonoloških mehanizama pokazuje, prema kazivanju generativnih lingvista, da nije nemoguće štedeti na *fonemi*² i u distinktivna fonička svojstva neposredno prenositi fonetsku sadržinu govornih sekvenci: ova svojstva mogu se kombinovati u uzastopnom nizu (i u tom slučaju pripadaju raznim fonemama u skladu sa ranijim teorijama) ili u jednovremenom nizu (i u tom je slučaju reč o jednoj jedinici fonemi). U onoj meri u kojoj ovom načinu »fonetskog predstavljanja« bez fonema — a to znači *ovoj novoj koncepciji samoga koda* — pođe za rukom da fraze objasni na zadovoljavajući način, menjaće se i položaj, dimenzija i definicija minimalne jedinice druge artikulacije, budući da to više neće biti fonema, nego svojstvo.

Ukratko — a za kinematografska izučavanja je to naročito važno — određivanje najmanje moguće jedinice ne prethodi izučavanju kodova, nego je njegov sastavni deo i usko je vezano za shvatanja što ih istraživači imaju u pogledu funkcionisanja kodova u celini i u pojedinostima.

¹ I obrnuto, kao što to uočava Nikolas Rive (Nicolas Ruwet) (*Introduction à la grammaire générative*, Paris, Plon, 1967, strana 38), *pas* može da se pojav umesto *ne* u potkodu svakodnevnog francuskog jezika (*je veux pas*). Ovome se može dodati i to da se u »otmenom« potkodu *ne* može pojaviti bez *pas* (*je ne saurais le dire*). U ovakvim slučajevima, *pas* (ili *ne*) samo izražavaju negaciju (čisto označeno) i samo sačinjava preobražajni razvitak elementa *Neg*, shvaćenog u najdubljoj strukturi (nastavak sintagmatika-terminalno): *formant* se onda poklapa sa morfemom.

² Videti, na primer, radove Senforda E. Šejna (Sanford A. Schane) — »Introduction« (stranice 3—12) — uvod u *La phonologie générative* (Pariz, 1967, broj 8, *Langages*).

Nastojanja da se minimalne kinematografske jedinice odrede u ovom trenutku je i mogućnost da se posao započne s kraja. Htenje da se odredi jedna jedina minimalna kinematografska jedinica (ideja o kinematografskom znaku) znači onemogućiti analizu i, u isto vreme, ne pripremati ono što je za analizu kodova potrebno.

4. Nekoliko tipova ekstrakinematografskih jedinica u filmu

Do sada je bilo reči samo o pertinentnim jedinicama svojstvenim kinematografskim kodovima. Ako u obzir uzmemo i skup filmskih kodova, videćemo da se naglo povećao broj međusobno potpuno različitih minimalnih jedinica koje se izdvajaju u materijalnom tkivu filma, jer i ekstrakinematografske kodove, kao i one kinematografske, zastupaju u filmu samosvojne minimalne jedinice.

Tako će se u filmovima gde se pojavljuju simbolizmi više ili manje jasno nadahnuti psihoanalizom (pa i u drugim filmovima, gde jedna takva namera nije svesno naglašena, nego se tumači saznanjima stečenim iz frejdovskog učenja), neke od pertinentnih jedinica, izdvojene u toku istraživanja, sastojati od simboličnih predmeta, tačno u onom smislu u kojem je ovaj pojam Frojd i podrazumevao.³ Ovo su, dakle, jedinice koje se s pravom mogu nazvati filmskim (pošto su osvedočene u filmu koji se proučava), ali koje nemaju ništa kinematografskog, samim tim što bi istu vrednost i isto dejstvovanje imale i u nekom romanu, pesmi ili u snu (mestu prvog prepoznavanja). Dobro ćemo paziti da raspravu još više ne zamrsimo — kako se to u ovom povodu često čini — uzvicima da se obrada ovih simboličnih jedinica, modaliteti njihove evokacije, njihovo postavljanje u kontekst, opšti splet u kojem su »uhvaćene« i tako dalje, u filmu izrazito razlikuju od onoga što bi bili na nekom drugom mestu — da su jedno naznačeno i jedno fotografisano stepenište dva različita predmeta i tako dalje. Ove postavke, u koje niko ne sumnja, odnose se u stvari na druge kodove (koji »obradu« organizuju); jedini kod o kojem je ovde reč — kod u kojem je jedinica stepenište u simboličnoj vezi sa ispunjenjem seksualnog čina⁴ —

³ Molimo čitaoca da pregleda deseto poglavlje (stranice 165—187) knjige *Introduction a la psychanalyse*, 1917, francuski prevod 1964, Paris, Payot.

⁴ Freud, *Introduction à la psychanalyse* (op. cit.), stranice 174—175.

i dalje je nezavisan od kinematografskog medijuma i istovetan sa samim sobom u drugim sredstvima izražavanja. (U toku jedne psihoanalitičke seanse događa se da se slike »prevode« u reči i da se pri tom ne vodi računa o konotativnim gubicima kao posledicama »izdaje« drugih kodova; u tim trenucima uzima se u obzir samo onaj kod što ga je Frojd nazivao »simboličnim« — uz privremeno isključivanje širih »primarnih procesa« — pa se i vezuje za predstave koje se ponavljaju u snovima zato da bi se izdvojio njihov unekoliko doslovni smisao, a to u ovom slučaju znači — njihova pulsacija u nesvesnome. Ovo je još jedan dokaz da je ovde reč o jednom autonomnom nivou smisla, koji možemo razmatrati ne obazirući se na modalitete što upravljaju konkretnom evokacijom ovih simboličnih predmeta.) Kada se jedan od ovih slučajeva pojavi na ekranu, *filmovani predmeti* — ili, tačnije rečeno, neki filmovani predmeti — dobijaju status podesnosti za odgonetanje filma, ali zbog toga ne postaju i minimalne kinematografske jedinice. Čak i pod pretpostavkom da u *izvesnim* specifičnije kinematografskim kodovima (ne obavezno i u svima!) oni nekim drugim putem to i postaju, jasno je da bi ova podesnost bila svojstvo svih filmovanih predmeta (svojstvo »jedinice-predmeta« kao takve) ili — ako se već mora prihvatiti shvatanje da su izvesni predmeti u kinematografskom pogledu pertinentniji od drugih — da povlašćenu ulogu u snovima nemaju oni koji su među njima odabrani. Filmovani predmet-sa-postojanom-psihoanalitičkom-vrednošću pruža nam primer jedne pertinentne jedinice koja jeste filmska, ali nije i kinematografska.

*
* *

Mnogo je takvih primera. U nekim vesternima kao što je, na primer, film Hauarda Hjuza (Howard Hughes) *Bili Kid (The Outlaw)*⁵, kritičari su otkrili jednu vrlo određenu »temu«⁶, jednu organizovanu konstrukciju koja se ponavlja i koja bi se mogla nazvati *temom o ženi i konju*. Reč je o stabilizovanoj antitezi na granici alegorije — kao

⁵ 1944. godine. Francuski naslov *Le Banni*. Film je delimično režirao Hauard Hoks.

⁶ André Bazin: »La Meilleure femme ne vaut pas un bon cheval«, *Revue du cinéma* (druga serija), broj 16, avgust 1948. godine, strana 66—71.

i o jednoj afektivnoj strukturi koja se kroz mit — ili ne kroz mit — pripisuje divljim pionirima američkog Zapada — u kojoj konj kondenzuje sve ono što od slobode, lutanja, od usamljeničkog iredentizma i osorne vernosti živi u duši junaka, dok žena simbolično izražava (i stvarno podstiče) nizbrdicu zla niz koju se on ipak neće spustiti, iskušenje življenja bez odlazaka, odricanje od estetizma izgubljenih slučajeva i prašinom obavljenih tuča, dakle magijsku opasnost pada u sve tromosti života, u izdaju prijateljstva, u etičku zakržljaloost. Ovaj svečani i naivni dip-tihon što ga nadahnjuje ideologija muževnosti i mržnja prema ženama — ona u vesternima ostavlja i mnoge druge tragove — nalazi svoje korene u uslovima života jednoga kraja i jedne epohe (osvajanje Zapada u devetnaestom veku), u *etosu* jednog društvenog sloja (društvenog sloja »pionira«), u puritanskom mentalitetu koji i sam upućuje na mnogo šire društvene uslovljenosti i, najzad, u više ili manje »dubokim« psihološkim konfiguracijama: fanatizam *okova*, dve vrste okova. (Sve ovo ne znači da su pioniri Zapada stvarno usvojili ovakav sistem osećanja i ponašanja u odnosu na žene i na konje — nego da se sam sistem, koji je do svoje mitske irealnosti proizvod holivudskih scenarista što su došli posle događaja, može kroz svoj tako dugotrajan uspeh kod gledalaca objasniti samo putem neposredne, obrnute ili zaobilazne veze sa stvarnim uslovima života.) U svakom slučaju, daleko smo od kinematografskog medijuma kao od specifične činjenice: pre otkrića braće Limijer tema žene i konja bila je već ocrtana kroz ličnosti kao što je *Calamity Jane*, u pesmama starog zapada (*western songs*), u narodnoj književnosti što su je prenosili raznosai novina (*western books*)⁷ i tako dalje. U filmovima gde se pojavljuje kod kojem ova tema pripada, minimalna jedinica — na ovoj tačno određenoj tački filmskog zapleta — ne može biti definisana drukčije nego kao sintagmatski odnos dva filmovana predmeta, žene i konja; ovde nisu pertinentne ni figura žene ni figura konja, nego je pertinentna samo činjenica njihovog »zblizavanja«, njihovog »povezivanja« koje oblikuje antitezu. Jasno je, međutim, da jedna ovakva jedinica (supristvo dveju osobenih predstava, uz isključenje svih osta-

⁷ Podsećamo da je »Calamity Jane« (ona prava, koja se zvala Meri Džejn Keneri — Mary Jane Canary — ili Meri Džejn Konerej — Mary Jane Connaray — i koja je živela od 1852. do 1903. godine) napisala memoare i da je knjiga doživela ogroman uspeh.

lih) ne spada u pertinentne elemente ovog ili onog čisto kinematografskog koda, a još manje u kinematografski jezik u širem smislu reči uzet u celosti. Tako postaje vidljivo do koje se mere čovek izlaže opasnosti da okrene leđa stvarnoj konstrukciji filmova kada uporno i tvrdoglavo nastoji da nađe najmanji mogući filmski znak.

5. Pertinentne jedinice: raznovrsnost veličina

Minimalne jedinice filma (kinematografske ili nekine- matografske) ne odlikuje samo njihova brojnost, nego — kao posledica ovoga — i raznovrsnost njihove materijalne definicije, a naročito njihov sintagmatski opseg. Neke su male, druge su mnogo veće; svaka je od njih minimalna u odnosu na svoj kod: »najmanje moguće« ne znači isto što i *malo*, nego označava ono najmanje dovoljno za za- menu (a to može da bude i dosta veliko).

Videli smo da je minimalna jedinica u jednim slu- čajevima fotogram, a u drugima kadar; ova dva filmska odsečka vrlo su nejednaka po veličini (sintagmatskoj ve- ličini), to jest po materijalnoj količini tekstuelne površine koju zauzimaju (ova je površina, podsećamo, isto toliko i vremenska, jer se filmski tekst upisuje u materiju izraza koja prostor i vreme pokreće u isti mah). Kadar uvek sa- drži više fotograma, a ponekad i vrlo mnogo njih: kadar od šest sekundi sadrži sto četrdeset četiri fotograma.

U nekim psihoanalitičkim kodovima koji imaju svoju ulogu na ekranu i za koje smo jedan primer naveli u prethodnom poglavlju pertinentna jedinica spada u red veličine filmovanog predmeta. Isti je slučaj i sa *kodovima ikoničkih nazivnika*: tako ćemo nazivati sisteme povezi- vanja ikoničkih svojstava sa semantičkim svojstvima jezika u užem smislu reči, koji gledaocima filmova — a na drugim mestima korisnicima ovog ili onog idioma — dopuštaju da prepoznaju čitljive i povratne vizuelne figure i nadenu im *ime* izvučeno iz jezika u užem smislu reči: gledaocu koji govori francuski dovoljno je da na ekranu ugleda hitrog četvoronošca prugaste dlake pa da pomisli »zebra« i ne tražeći neke šire vizuelne informacije; prepoznavanje se ne vrši na osnovu opšte slike, nego isključivo na osnovu svoj- stava ikoničkog označavajućega koja, opet, odgovaraju svoj- stvima lingvističkog označenog (povodom ovoga trebalo bi videti analize A. Žilijena Gremasa — A. Julien Greimas —

na jednoj⁸ i Umberta Eka na drugoj strani⁹. I u ovom slučaju pertinentna jedinica spada u red veličine predmeta; tačnije rečeno, pred nama je sistem sa dva objedinjena od-morišta (sa dve artikulacije) u kojem je velika pertinentna jedinica predmet koji se imenuje — zebra — a mala *svoj-stvo ikoničkog prepoznavanja* (prugasta dlaka i tako dalje). Ove su jedinice, bilo da je reč o predmetu koji se imenuje ili o njegovom pertinentnom delu, male u odnosu na sve-ukupnu površinu filma.

U drugim slučajevima (u drugim kodovima), minimal-na jedinica zauzima jedan mnogo širi filmski odsečak: u narativnim kodovima (videti radove Propa, Bremona, Levi-Strosa, Gremasa, Barta, Todorova i tako dalje) — kodovi koji se pojavljuju koliko na ekranu toliko i na drugim mestima — pertinentne jedinice, bez obzira na to da li se njihova definicija vrti oko *radnje*, sekvence radnji, oko *ličnosti*, *aktanta*, oko *funkcije* i tako dalje, mogu pojedinačno da zauzmu više minuta filmske trake. Druge radnje, međutim, film oživljava izuzetno kratko; ova varijacija samo potvrđuje uverenje do koje se mere moramo odupirati težnji da status minimalne jedinice dodelimo film-skim odseccima ovog ili onog *apsolutnog* reda veličine.

6. Pertinentne jedinice: raznovrsnost forme

Raznovrsne minimalne jedinice filma razlikuju se, dakle, među sobom po veličini, ali i po svojoj *sintagmatskoj formi*, to jest po tačnom obrisu »praznine« koju svaka od njih ostavlja na tekstualnoj površini filma, ukoliko se na njoj idealno sačuva i na određenom mestu zadrži i sve ostalo, naročito ono što je neposredno okružuje. Kada se jedinice sastoje iz tih i tih filmovanih predmeta, one zauzimaju *neisprekidani* odsečak filmskog prostora i filmskog vremena: praznina će biti iz jednog komada, ako tako nešto možemo da kažemo; u ovim je slučajevima materijalna sadržina pertinentne jedinice izvesna površina slike i izvesno vreme projekcije, od kojih su i jedno i drugo merljivi; isti je slučaj i sa jedinicama kao što su kadar, fotogram, celokupna sekvenca i tako dalje.

Usput smo susreli primere jedne sasvim drukčije situacije. U ideološkom kodu vesterna sa temom o ženi i konju

⁸ Napomena broj 23. u drugom poglavlju, odeljak 3.

⁹ Poglavlje B. i II. — *La Struttura assente* (op. cit.), naročito B.1. II.5. i B.1 II.6. (U francuskom prevodu, u časopisu *Communications* broj 15, 1970. godine: strane 13—21, naročito 16—18).

jedinica analize ne zauzima, da se tačno izrazimo, nijednu tekstuelnu površinu, na njoj su samo figure žene ili figure konja; one, međutim, nisu pertinentne za kod o kojem je reč, pertinentno je njihovo saprisustvo, a neka činjenica saprisustva ne zaokuplja ni prostor ni vreme; to je jedna »apstraktna«, nematerijalna, odmah relacionalna celina kojoj se uprkos tome može *odrediti tačno mesto* u srcu filmskog zapleta: saprisustvo se lokalizuje na osnovu saprisutnih predmeta, pa se savršeno tačno može reći u kojim se trenucima filma i u kojim slikama *pojavljuje* tema antiteze, iako ona *ne zauzima* nijedan delić trenutka i nijedan delić slike.

Postoji još jedan primer za ove filmske jedinice koje mesto ne zapremaju, a ipak ga imaju. One ovog puta pripadaju jednom kinematografskom potkodu, onome koji smo proučavali u drugoj knjizi pod imenom »velike sintagmatike« /.../; podsetimo na to da ovaj kod specifikuje glavne vrste *sekvenci* koje se pojavljuju u slici klasičnog narativnog filma: broj njihovih osnovnih tipova je stalan i ograničen, a svaki od njih ima svoje načelo unutrašnje konstrukcije, jednu čitljivu i normalizovanu »shemu«, izvesnu prostorno-vremensku logiku u povezivanju uzastopnih slika u jednoj istoj sekvenci. (Sa »naizmeničkom sintagmom«, koja je jedan od tipova, naizmenično smenjivanje na ekranu dva niza među sobom izmešanih slika — *A-B-A-B* i tako dalje — označava da su događaj *A* i događaj *B* u potki filma jednovremeni; sa »paralelnom sintagmom« isto smenjivanje u hronologiji fikcije označava nešto drugo i tako dalje). Pertinentni element u ovakvom kodu nije sama sekvenca (celokupna sekvenca sa svim svojim tekstuelnim tkivom, nego isključivo logično načelo povezivanja koje ga oživljava i daje mu koheziju celine, omogućavajući slikama da *se uklope u sekvencu* umesto da ostanu pojedinačne i rasute; u odnosu na svaki tip sekvence, reč je ukratko o izvesnoj *formi montaže*, o jednoj od figura specifično kinematografskog prostora-vremena. U filmovima naizmenična sintagma može da služi za prikazivanje neke potere (smenjivanja slika progonitelja i slika progonjenih), ali i opsade (slike napadača i slika branitelja), neke fudbalske utakmice (slike tima *X* i slika tima *Y*) i mnogih drugih radnji: elementi kao što su »potera«, »opsada«, fudbalska utakmica — oni isti elementi koji u naizmeničnoj sintagmi zauzimaju površinu slike i vreme projekcije — nisu pertinentni za kodovsku definiciju naizmenične sintagme *a*, prema tome, ni za minimalne jedinice što ih ovde razmatramo: ova celina ne sastoji se ni iz slika koje se

smenjuju ni iz radnji koje su poznate kao jednovremene, nego iz figure značenja koje traži da naizmenično smenji- vanje (bilo kojih) slika denotuje jednovremenost (bilo kojih) radnji: čisto logičan entitet koji sam po sebi ne zao- kuplja mesto u filmu; međutim, tačno se zna u kojem se trenutku filma naizmenična sintagma pojavljuje, a u kojem se ne pojavljuje. U ovom kodu »velike sintagmatike« pertinentne jedinice ne sastoje se od filmskih odsečaka, nego od vrsta apstraktnih ekspozanti, od kojih je svaka vezana za neki filmski odsečak. (Beležimo da i ovi seg- menti mogu da budu vrlo veliki — jer su neke sekvence vrlo dugačke — iako njihova »ekspozanta« i dalje sačinja- va *jednu jedinu* minimalnu jedinicu.)

U nekim filmovima u boji podela masa obojenih pre- ma prostoru slike i vremenu projekcije povinjava se jednoj tačno određenoj i tanano obrađenoj konstrukciji. Reč može da bude o jednom ili o više kinematografskih (ili prosto filmskih) kodova, vezanih za simbolizam boja u kulturama, kao i o različitim tekstuelnim sistemima koji su se razvijali u toku jednog istog filma, a koji su donekle nalik na sisteme čije su vrednosti crno i belo u filmovima »bez boje«, kakve je Ejzenštejn obrađivao i u teorijskim radovima i u ostvarenim delima. Kada se analizuju filmovi ove vrste, neke od pertinentnih jedinica biće, dakle, boje, a boja (nasuprot onome što se može činiti na prvi pogled) ne zauzima nijednu tekstuelnu površinu: takvu jednu po- vršinu zauzima obojeni predmet, a ne činjenica da je on plav a ne crven (u čemu se, i samo u tome, boja i sastoji). Boji se, međutim, mesto može odrediti prema položaju obojenog predmeta. Kada je pertinentna, boja nudi drugi primer jedinice-ekspozante. Isti je slučaj i sa *pokretima kamere*: oni se ne poklapaju sa prizorom koji nam se otkriva ili pruža njihovom pomoću¹⁰. I tako dalje.

Čini se, jednom reči, da se razne pertinentne celine (kinematografske ili nekinematografske) — ako se u vidu ima ono što smo u prethodnom tekstu nazivali njihovom sintagmatskom formom — mogu svrstati bar u dve kate- gorije: jedne su *segmentalne* (fotogram, kadar, filmovani predmet, celokupna sekvenca i tako dalje), a druge *suprasegmentalne*, kao što je sapisustvo dva predmeta, boja, pokreta kamere, montažna figura i tako dalje. Ove se dru- ge, rekli smo, sastoje iz ekspozanti koje selektivno dejstvu-

¹⁰ Povodom statusa »suprasegmentalnog« pokreta kamere molimo čitaoca da pregleda našu knjigu *Essais sur la signification au cinéma I* (op. cit.).

ju — zato se mogu i lokalizovati — na jedan određeni filmski odsećak (ili na više njih, u slučaju saprisustva), ali se ne poklapaju sa sveukupnom tekstuelnom površinom ovog ili onog odsećka, ovih ili onih odsećaka, i sami po sebi mesto ne zauzimaju: zbog toga ćemo ih (kroz metaforu) i zvati ekspozantama.

*
* *
*

Na polju lingvistike, razlika između segmentalnog i suprasegmentalnog formulisana je — i često isticana u radovima Andrea Martinea¹¹ i Zeliga S. Herisa (Zelig S. Harris)¹² — zato da bi se izdvojila dva glavna zadatka fonologije: *fonematika* (proučavanje fonema, to jest artikulacije) i *prosodija* (proučavanje akcentuacije ili bar onih pojava akcentuacije koje pripadaju jeziku u užem smislu reči, a ne samo jeziku u širem smislu, naročito akcenata, tonova i količina samoglasnika). U lingvističkom iskazu foneme su strogo konsektivne i nikada se ne dešava da se dve među njima emituju u isto vreme (to je čuvena »linearnost« jezika u užem smislu reči ili, tačnije, vokalnog emitovanja). Svaka fonema zauzima, dakle, jedan segment iskaza (otuda i naziv »segmentalni«), a nizanje fonema sačinjava drugu artikulaciju na sintagmatskoj padini. Ali dešava se isto tako da lanac lingvističkog označavajućeg bude tako reći udvostručen (pojam »suprasegmentalnog«) i da druga informacija — već prema tome da li je reč o značenjskom ili o prosto distinktivnom slučaju — bude isporučena u isto vreme kada i jedna fonema ili jedna sekvenca fonema, i to unekoliko *preko nje*; u tonskim jezicima (kakvi su oni na jugoistoku Azije), akcenat *grave* ili *aigüe* nekog samoglasnika koji pripada datoj fonematskoj sekvenci dovoljan je da sa tom »jedinственom« sekvencom obrazuje dve označavajuće morfeme (u praksi: dve različite reči sa apsolutno različnim smislom); sve se, dakle, odvija tako kao da je melodijska visina glasa donela još

¹¹ Videti poglavlja 3—24. do 3—35. (strana 77—90) knjige *Éléments de linguistique générale* (op. cit.). A i studije kao što su »Accents et tons« (*Miscellanea phonetica*, 1954, druga sveska, strana 13—24), koja je, dopunjena, uneta u knjigu *La linguistique synchronique* (Paris, P. U. F., 1965. godine).

¹² Pojam »contour« (pertinentna suprasegmentalna intonacija); pogledati, na primer, strane 169—170, knjige *Methods in Structural Linguistics* (op. cit.).

jednu pertinentnu diferencijaciju, koja se (na osi jednovremenosti) nadovezuje na one što su ih već pružile razne foneme sekvence.

Vidimo da je lingvističko razlikovanje segmentalnog i suprasegmentalnog vrlo blisko onome što mi uvodimo između dve vrste pertinentnih filmskih celina; otuda i potiče prenosno značenje rečnika. Predmeti koji se među sobom razlikuju nemaju, naravno, ništa zajedničko u jednom i u drugom slučaju, ali se zato razlika razlikuje od razdvojenih predmeta. Jedna suprasegmentalna jedinica ne zauzima u lingvistici nijedan odsečak govornog lanca; jedan segment zauzima u stvari samoglasnik izgovoren u tonu *aigüe*, a ne to što je taj ton *aigüe*, a nije *grave* (u čemu se, i samo u tome, pertinentno suprasegmentalno razlikovanje i sastoji); ono se, međutim, može vrlo precizno lokalizovati, jer se vezuje za ovaj ili onaj samoglasnik (ili, u drugim slučajevima, za slog) koji je i sam segmentalan. Odnos tona i »njegovog« samoglasnika je, dakle, sličan onome koji filmsku boju sjedinjava sa »njenim« predmetom — ili onom koji u kodu velike sintagmatike prostorno-vremensku logiku naizmenične montaže (ona je u ovom slučaju jedina pertinentna) sjedinjava sa »njenom« sekvencom, to jest sa materijalnim segmentom filma u kojem se ona razvija.

Naziv *sintagmatski okvir referencije* ili kraće *okvir referencije* — i ovaj je izraz uzet iz lingvistike — bio bi podesan za tekstuelni odsečak za koji je »vezana« jedna pertinentna filmska jedinica suprasegmentalnog tipa: razlikovaćemo, dakle, samu ekspozantu (pertinentnu jedinicu) od onoga što je samo njen tekstuelni oslonac. *Okvir referencije* je uvek segmentalne prirode. Može se desiti da i on ima status pertinentne filmske jedinice, ali u nekom drugom kodu: tako i »sekvenca«, koja je u odnosu na jedinice velike sintagmatike u stvari samo *okvir referencije*, postaje (bar u izvesnim slučajevima) pertinentna u odnosu na narativni kod radnji. Kada se, međutim, jedan takav odsečak označi kao *okvir referencije*, onda se on više neće razmatrati na osnovu koda u kojem je pertinentan, nego na osnovu koda u kojem je pertinentna njegova ekspozanta (u suprotnom ne bi ni bilo razloga da se tako zove, jer bi i sam bio pertinentna jedinica). I uporedo, u suprasegmentalnoj analizi izvesnih jezika u užem smislu reči, *okvir referencije* tonova su samoglasnici koji su inače, kada je reč o segmentalnoj analizi, foneme, dakle pertinentne jedinice, a ne više oslonci pertinentnih jedinica. Ova se

promena — do koje u lingvistici dolazi kada se sa jednog delokruga koda (prosodije) pređe na drugi delokrug koda (fonematiku) — u filmskim istraživanjima javlja kada se sa jednog koda ili potkoda pređe na drugi kod ili potkod.

7. Kritički osvrt na pojam »kinematografskog znaka«

U celokupnom devetom poglavlju uporno smo podvlačili tri značajne osobine pertinentnih jedinica koje se u filmu otkrivaju pomoću znakova: njihovo bročano mnoštvo, raznovrsnost njihove veličine i raznovrsnost njihove sintagmatske forme. Postoje, znači, tri razloga zbog kojih bi trebalo biti oprezan prema pojmu kinematografskog znaka (u jednini), bar u onom manje ili više jasno izraženom obliku (on se ponekad može svesti na *iščekivanje*) što ga često dobija: u ideji da postoji, i da bi za njim trebalo tragati, jedan jedini kinematografski znak ili jedan jedini tip kinematografskog znaka artikulacija; da ovaj znak spada u red donekle stalne i više ili manje poznate veličine (on se, na osnovu uzora lingvističkog znaka, obično zamišlja srazmerno »malim«, kao tačka koja se suviše razlikuje od morfeme; zbog toga se mnogo više i traži u okviru snimljenog predmeta, fotograma, čak i kadra); da je, najzad, ovaj znak, poput morfeme, neminovno segmentalan, što je još jedan razlog da se razmišlja o predmetu ili o »filmskoj slici«, i tako dalje.

Ovakvim iskušenjima skloni su neki semiolozi ili istraživači koji svoja nadahnuća nalaze u semiologiji. Ali ne bi trebalo zanemariti činjenicu da se ona, u onoj meri u kojoj filmsku analizu usmeravaju na suviše jednostavne i, u odnosu na konkretnu raznovrsnost tekstuelnog materijala, suviše siromašne puteve, izlažu opasnosti da argumente pruže onima koji, neprijateljski raspoloženi prema svakoj formalizaciji i podeli ma kojih jedinica, nalaze u bogatstvu i raznovrsnosti filmskih značenja dobar izgovor da sačuvaju empirizam i impresionizam koji su do sada gospodarili pripovedanjem u proizvodima velikog ekrana. Ako, dakle, nagoveštavamo ili tvrdimo da u kinematografskom medijumu postoji jedan jedinstveni tip znaka koji se manje ili više može uporediti sa morfemom jezika, ti će se duhovi naći u povoljnom položaju, pošto su utvrdili njegovu odsutnost, da putem uopštavanja izvedu zaključak o ništavnosti samih pojmova (premda su oni i mnogo širi i mnogo raznovrsniji) pertinentne, minimalne, supra-segmentalne, značejske, distinktivne jedinice i tako dalje.

Zar se jedan od njihovih najupornijih argumenata, a on je ipak na nečemu zasnovan, ne sastoji baš u tome da se semiološki pristup stvarima dovede u sumnju u ime očiglednih i velikih razlika koje kinematografski jezik dele od jezika u užem smislu reči — u ime činjenice, na primer, da kinematografski medijum ne nudi ništa što bi se moglo uporediti sa pertinentnim celinama jednoga istog tipa koje se zovu morfeme ili (na nižem stupnju) reči? Semiološka ambicija je zbilja vrlo kratkoviđa ako uobražava da jedan konceptuelni postupak, delimično nadahnut lingvistikom, može da se koristi samo na jedan mogući način: da se posredstvom njega po svaku cenu dokaže kako su različiti jezici u širem smislu reči do tančina slični jezicima u užem smislu reči. Ove su ideje, istini za volju, isto toliko korisne i za to da se dokaže suprotno — i to da se nedvosmisleno dokaže, jer ovoga puta ulažemo napor da stvarno sagledamo kako su jezici u užem smislu reči sačinjeni. Ali za to je potrebno da i sam semiolog, veran ovom pojmovnom arsenalu, podjednako intenzivno uloži još jedan napor: napor da stvarno sagleda kako su sačinjeni tekstovi različitih vrsta, kao i tekstovi filmova. Inače se može dogoditi da čovek koji semiologiju omalovažava, makar bio i neupućen u lingvistiku, konačno stekne jedno sveukupno »osećanje« o kinematografskoj stvari, koje bi, čak i nedovoljno tačno formulisano, moglo da bude tačnije od osećanja semiologa.

Jednom reči, čini nam se da je pojam kinematografskog znaka (u već rečenom smislu) dvostruko opasan: u perspektivi unutrašnjeg razvitka semioloških istraživanja i u perspektivi javne rasprave sa protivnicima ovih istraživanja.

*
* *
*

Trebalo bi svakako podvući da se skepticizam koji smo u pogledu »kinematografskog znaka« izrazili u ovoj knjizi —, a koji se, bez obzira na razne uticaje potekle iz pokreta ideja, razlikuje od drugih *kritičkih osvrta na znak*, sadržanih, na primer, u radovima Žaka Deride ili grupe *Tel Quel* — ne odnosi, na kraju krajeva, toliko na sam pojam znaka koliko na jednu koncepciju znaka koja je suviše istovrsna i suviše jednoobrazno »lingvistička«. Među raznim pertinentnim jedinicama — koje su nepotpuno i isključivo kroz primere — pomenute u ovom poglavlju ima i nekih koje bismo sa pravom mogli da nazovemo znacima

ukoliko ovaj izraz podrazumevamo u jednom denotativnom i tehničkom smislu (najmanji zamenljivi element koji još ima svoje značenje), s tim što bismo ga oslobodili slučajnih konotacija koje se za njega suviše često vezuju i koje su potpuno tuđe njegovoj nominalnoj definiciji: ideja o tome da je znak uvek segmentalan, da je »mali« u apsolutnom smislu, da u svakom »jeziku u širem smislu reči« postoji samo jedan znak, utisak da svaki znak ima jedan opšti tok i prosečno ponašanje koji su više ili manje slični onima što ih ima lingvistički znak i tako dalje. A kada se ove predstave-paraziti odstrane, nema prepreka da se jedan pokret kamere shvati kao znak — čak i ako se njegova vrednost umnogome menja od jednog do drugog potkoda ili od jednog do drugog tekstuelnog sistema — pošto taj pokret kamere uvek ima jedno značenje i da je on, u kodu kretanja kamere, najmanji element koji jedno značenje sadrži (pokret kamere u vožnji ima jedno značenje, polovina tog pokreta ga nema, kako smo to već rekli: samo se sveobuhvatno vožnja kamere unapred može zameniti vožnjom kamere unatrag, kao što se samo sveobuhvatno vožnja kamere može zameniti njenom odsutnošću, to jest nepokretnim kadrom).

*

* *

Ali to ne znači da su sve pertinentne filmske jedinice znaci u jednom ovako određenom smislu. Neke su sintagme više znakova (kao složeni niz pokreta kamere), dok su druge, naprotiv, samo distinktivne, još neznačenjske jedinice (bar u odnosu na kod koji se razmatra): tako su u kodu »ikoničkih imenovanja« pruge zebre — one su i same predmeti, a samim tim i znaci ostvareni *drugim putem* — posredovale isključivo kao sredstvo za vizuelno prepoznavanje zebre, dakle kao distinktivni elementi »manji« od svakog datog znaka.

Ne postoji, u stvari, nijedan razlog da pojam znaka — čak i ako se podvrgne spasonosnoj kuri mršavljenja i zatvori u pomenuto minimalno značenje — odigra u kinematografskoj i filmskoj semiologiji neku veću ulogu nego u drugim oblastima istraživanja savremene semiologije i lingvistike. Iako pojam znaka kao takav ne odbacujemo, primorani smo da zaključimo kako je on danas samo *jedno* od oruđa istraživanja i kako više ne uživa povlašćeni i središnji položaj kakav je imao u de Sosira ili Persa (Peirce); pokazalo se da su drugi pojmovi isto to-

liko važni, a ponekad i važniji za stvarni progres analiza: rađanje ili preobražaj, sintagma i paradigma, sistem ili kod, izraz/sadržina, forma/materija/supstanca i tako dalje. Sistem značenja nije samo sistem znakova; veće ili manje jedinice igraju u njemu značajnu ulogu; »stepen znaka« ne sme da bude odsečen od ostalih. Još jedan razlog — poslednji o kojem će ovde biti reči — da se istraživanja pertinentnih jedinica filma ne vezuju za ekskluzivno tražanje za kinematografskim znakom.

(1972)

STRAST OPAŽANJA

Upraznjavanje filma omogućavaju perceptivni nagoni: želja za gledanjem (skopički nagon, skoptofilija, voajerizam) kojom se koristila jedino umetnost nemog filma, želja za slušanjem koju je dodao zvučni film. (Reč je o »prizivajućem nagonu«, jednom od četiri glavna seksualna nagona u Lakana — Lacan: poznato je da ga Frojd nije tako jasno izdvojio i da o njemu ne raspravlja kao takvom.)

Ova dva seksualna nagona razlikuju se od ostalih, jer više počivaju na nedostatku, ili bar na jedan određeniji, neobičniji način koji ih odmah, pre nego ostale nagone, vezuje za imaginarno.

Ipak, ovo obeležje (nedostatak) svojstveno je u većoj ili manjoj meri svim seksualnim nagonima ukoliko se oni razlikuju od instinkta ili čisto organskih potreba (Lakan), ili od nagona za samoodržanjem u Frojda (»nagoni Ja« koje je autor kasnije proširio, ne odlučivši nikada da ih sasvim pripoji narcizmu). Seksualni nagoni ne uspostavljaju sa svojim »objektom« tako stalan i tako čvrst odnos kao što to čine, na primer, glad ili žeđ. Glad se može zadovoljiti samo hranom, ali hrana sigurno utoljuje glad; stoga je instinkte u isto vreme lakše i teže zadovoljiti od nagona; instikti zavise od realnog objekta koji ne dopušta zamenu, dakle zavise samo od objekta. Nagon se, naprotiv, može do izvesne tačke zadovoljiti i izvan svog objekta (sublimacijom ili, na drugi način, masturbacijom) i, da ne bi dovodio organizam u neposrednu opasnost, može da se liši objekta (otuda potiskivanje). Nagoni samoodržanja ne mogu se ni potisnuti ni sublimirati; seksualni nagoni su labilniji (nepostojaniji) i prilagodljiviji, kako je to

isticao Frojd (radikalnije perverzni, reći će Lakan). Međutim, oni su uvek manje ili više nezadovoljni, čak i ako su dosegli svoj objekat; želja se ponovo rađa ubrzo posle kratkotrajne vrtoglavice njenog prividnog gašenja, obično se hraneći samom sobom kao željom, i ima ritmove često nezavisne od ritmova ostvarenog zadovoljstva (kojem, čini se, ipak na specifičan način teži): ona želi da ispuni nedostatak i u isto vreme stara se da ga uvek održi otvorenim da bi preživela kao želja. Želja, u suštini, nema objekat, u svakom slučaju nema realni objekat: preko realnih objekata koji su svi substituti (utoliko brojniji i međusobno zamenljivi), ona sledi imaginarni objekat (»izgubljeni objekat«), njen doista pravi objekat, objekat koji je uvek bio izgubljen i uvek željan kao takav.

Po čemu se, dakle, može reći da vizuelni i auditivni nagoni uspostavljaju čvršći i posebniji odnos sa odsustvom svog objekta, sa beskrajnim traganjem za imaginarnim? »Nagon za opažanjem« — ako se ovim pojmom označavaju skopički i prizivajući nagon — za razliku od drugih seksualnih nagona, *odsustvo svog objekta predstavlja na konkretan način*, kroz distancu na kojoj ga zadržava i koja predstavlja deo njegove definicije: distanca pogleda, distanca slušanja. Psihofiziologija razlikuje klasična »čula distance« (vid i sluh) od drugih čula koja dejstvuju posve izbliza i koja označava »čulima kontakta« (Pradin — Pradines): dodir, ukus, miris, sinestezijsko čulo. Frojd primećuje da voajerizam, u tome sličan sadizmu, uvek održava rasep između *objekta* (ovde, posmatrani objekat) i nagonskog izvora, to jest stvaralačkog organa (oko); voajer ne posmatra svoje oko. Na planu oralnog i analnog, naprotiv, upražnjavanje nagona uvešće u izvesnoj meri parcijalnu konfuziju, poklapanje (kontakt, ukidanje distance) između izvora i cilja, jer je cilj ostvarenje zadovoljstva na nivou organa-izvora (»organsko zadovoljstvo«), kao, na primer, ono što nazivamo »zadovoljstvo sladokusaca«.

Nije slučajno što se glavne društveno prihvaćene umetnosti temelje na čulima distance, a što se umetnosti koje počivaju na čulima kontakta često smatraju »nižim« (kulinarska veština, umetnost parfema i tako dalje). Nije takođe slučajno što su vizuelna ili auditivna imaginarna u istoriji društva imala značajniju ulogu od imaginarnih dođira ili mirisa.

Voajer se stara da održi rasep, prazan prostor, između predmeta i oka, predmeta i vlastitog tela: njegov pogled prikiva objekt na valjanoj distanci, poput filmskih

gledalaca koji paze da ne budu ni suviše daleko ni suviše blizu ekrana. Voajer u prostoru inscenira prelom koji ga uvek odvaja od objekta; on inscenira čak i svoje nezadovoljstvo (upravo ono što mu je potrebno kao voajeru), pa dakle i svoje »zadovoljstvo«, ukoliko je u pravom smislu voajerističkog tipa. Ispuniti ovu distancu značilo bi izložiti se riziku da se ispuni subjekt, navesti subjekt da konzumira objekt (objekt koji mu je postao blizak i koji, otuda, više ne opaža), dovesti ga do orgazma i do uživanja u vlastitom telu, dakle do upražnjavanja drugih nagona tako što se mobilizuju čula kontakta i što se okončava skopički dispozitiv. *Odlaganje* je u potpunosti deo perceptivnog zadovoljstva. Orgazam je ponovo nađeni objekt u stanju iluzije trenutka; reč je, fantazmatično, o ukidanju razmaka između objekta i subjekta (otuda ljubavni mitovi »spajanja«). Ostali pojedinačni nagoni su u direktnijem odnosu sa orgazmom no što je to nagon za posmatranjem, izuzev kada je izuzetno razvijen; on podupire orgazam igrom nadražavanja, ali ne uspeva da ga ostvari preko svojih figura, koje otuda spadaju u »pripremu«. Posmatrački nagon ne zna za tu, iako kratkotrajnu, iluziju ispunjenog nedostatka, neimaginarnog punog odnosa sa predmetom koji se pre ustanovljavaju kroz druge nagone. Ako je tačno da svaka želja počiva na beskrajnom traganju za odsutnim predmetom, voajeristička želja uz sadizam, u nekim od njenih oblika, jeste jedina želja koja, zahvaljujući svom načelu distance, pristupa simboličkom i prostornom oživljavanju ove temeljne pukotine.

Međutim, ma kako mi se činio značajnim, ovaj skup svojstava još ne predstavlja označavajuće svojstveno filmu, već označavajuće svih sredstava izraza koji se temelje na vidu i sluhu i, dakle, između ostalih »jezika«, označavajuće svih umetnosti (slikarstvo, skulptura, arhitektura, muzika, opera, pozorište). Film se izdvaja još jednim udvajanjem (ponavljanjem), još jednim dodatnim i posebnim okretanjem zavrtnja u zatvaranju želje nad nedostatkom. Najpre zato što su prizori i zvuci koje nam »pruža« (nudi na distanci, dakle ipak *uskraćuje*) ovde posebno bogati i raznovrsni: jednostavna razlika u stepenu, no koja je već značajna: ekran nudi »stvari« našem dometu i uskraćuje našem uplivu.) Mehanizam perceptivnog nagona za trenutak je identičan, ali je njegov predmet puniji, opterećeniji; zbog toga je film, između ostalog, vrlo pogodan za prikazivanje »erotskih scena« koje počivaju na direktnom, nesublimesanom voajerizmu.) Na drugom mestu (i to mnogo odlučnije), specifična srodnost kinematografskog

označavajućeg i imaginarnog sačuvana je poređenjem filma i umetnosti kao što je pozorište, u kojem je audio-vizuelni podatak (data), u pogledu perceptivnih osa koje koristi, isto tako bogat kao na ekranu. Pozorište zaista »daje« tu datu: ona je fizički prisutna u istom prostoru kao i gledalac. Film je daje samo kao sliku, otprve nepristupačnu, kroz jedno prvobitno *drugde*, jedno neizmerno poželjno (jedno nikad posedujuće) na drugačijoj pozornici koja predstavlja odsustvo a koja se ipak javlja, ali kao odsutna u svim pojedinostima, čineći tako film prisutnim, ali na drugi način. Ne samo da sam, kao u pozorištu, udaljen od predmeta, već na toj udaljenosti nije više reč o samom predmetu nego o zastupniku kojeg mi šalje predmet povlačeći se. Dvostruko povlačenje.

[...]

U skupu razlika između filma i pozorišta teško je tačno odrediti udeo dve vrste uslovljavanja koje se ipak razlikuju: svojstva označavajućeg (jedina ovde razmatrana), to jest taj dodatni stepen odsustva koji sam pokušao da analiziram i, s druge strane, društveno-istorijski uslovi koji su na različit način obeležili istorijsko rađanje dve umetnosti. Ja sam se s njima suočio u svom prilogu *U čast Emila Benvenista* i podsetiću samo da je film rođen u zreloj kapitalističkoj epohi, u jednom u velikoj meri antagonističkom i raslojenom društvu, zasnovanom na individualizmu u suženoj porodici (otac — majka — deca), u jednom buržoaskom svetu u kojem je razvijeno nad-ja koje brine o svom »uspinjanju« (ili fasadi). Pozorište je vrlo stara umetnost koja je nastala u autentično ceremonijalnim društvima, u integrisanijim ljudskim grupama (iako katkad, kao u antičkoj Grčkoj, velikoj pozorišnoj civilizaciji, po cenu nehumanog odbacivanja čitave jedne društvene kategorije, kategorije robova), u kulturama koje su na izvestan način bliže njihovoj želji (paganizam): pozorište zadržava nešto od te građanske tendencije preuzete iz ludičko-liturgijskog »zajedništva« čak i u njenom degradiranom obliku mondenskog skupa na komadima poznatim kao bulevarski komadi.

Zbog toga pozorišni voajerizam, vezaniji za svoj egzibicionistički korelat, teži izumirujućoj i zajedničkoj praksi skopičke perverzije (parcijalni nagon). Kinematografski voajerizam se teže prihvata, on je »sramniji«.

Ali postoje samo opšta određenja (putem označavajućeg ili istorije), postoji i napor svojstven autorima, rediteljima, glumcima. Kao i sve opšte tendencije, one koje sam pomenuo odražavaju se, zavisno od pojedinih dela, raz-

ličitom snagom. Ne treba se čuditi što izvesni filmovi preuzimaju svoj voajerizam uočljivije od izvesnih komada. Tu počinju problemi političkog pozorišta, filma i, takođe, politike filma i pozorišta. Borbena upotreba ova dva označavajuća izvesno nije ista. U tom pogledu pozorište je očigledno potpomognuto svojim »manjkom imaginarnog«, zahvaljujući direktnom kontaktu sa publikom. Film koji sebi pripisuje posredovanje mora imati to u vidu pri pokušaju svog definisanja. Znamo da to nije lako.

Teškoća se odnosi na činjenicu da je »neodobrena« kinematografska skoptofilija, u smislu koji sam pomenuo, u isto vreme odobrena samom pojavom njene insitucionalizacije. Film u sebi čuva nešto od zabranjenog svojstvenog viziji prvobitne scene (ona je uvek iznenađenje, nikada posmatrana natenane; i permanentni bioskopi u velikim gradovima, sa sasvim anonimnom publikom, gde se ulazi i izlazi kradom, u mraku, usred radnje, dosta dobro ukazuju na ovaj koeficijent prestupa) — ali, takođe, film se, kroz neku vrstu obrnutog hoda koji nije ništa drugo do »obnavljanje« imaginarnog simboličkim, temelji na legalizaciji i generalizaciji zabranjenog upražnjavanja. On tako neznatno učestvuje u posebnom sistemu izvesnih delatnosti (kao posećivanje »javne kuće«, tim povodom dosta pominjano) koje su u isto vreme zvanične i potajne, u kojima nijedno od ova dva svojstva ne uspeva da potisne drugo. Za najveći deo publike film (koji u tom pogledu podseća na san) predstavlja vrstu ograđenog prostora ili »zabrana« koji potpuno izmiče društvenom životu, iako ga ovaj propisuje i prihvata: ići u bioskop predstavlja dopušten čin koji ima svoje mesto u časnom rasporedu vremena jednog dana ili nedelje, i to mesto ipak predstavlja »procep« u društvenom tkanju, *krunište* koje vodi nečem mnogo luđem, manje odobrenom.

[...]

(1975)

Noel Birš

PROPOZICIJE

(u zajednici sa Horheom Danom — Jorge Dana)

Društveni i kulturni položaj filma — u ovom trenutku skoro potpuno okruženog idejama i nazivom *mass media* — jedinstven je među umetnostima; i to je, verovatno, glavni izvor zabune u pogledu budućnosti filma, zabune koja je jedinstvena među kritičkim disciplinama i koja praktično utiče na sve one što su pokušavali i što pokušavaju da objasne medijum. Ako se izdvoje sva pitanja »egzistencijalne« sličnosti, sigurno je da nijednom muzičkom kritičaru ili muzikologu ne bi palo na um da *Tristana i Izoldu* i *Priču sa Zapadne strane* uključi u istu oblast estetske podesnosti (i da se samim tim njihovoj analizi posveti služeći se istim oruđem, na osnovu iste aksiomatike i, najzad, istih merila procene), kao što nijedan umetnički kritičar ne bi na ovaj način povezao Žorža Bra-ka i Žana Efela ili književni kritičar Rob-Grijea i Delijevu.¹

Ovo je očigledno samo po sebi. Ali ovakva nadovezivanja su, bez sumnje, uobičajena u literaturi, koja zamagljuju »umetnost kinematografije«. Niko se ne čudi tome što se studija o delu Ota Premindžera dovodi u vezu sa proučavanjem Bresonovih dela, što se Hauard Hoks pominje u vezi sa Drajerom ili Mizogučijem, što se nemački i američki filmovi *Frica Langa* bez oklevanja trpaju na istu

¹ Ovakav spoj mogao bi da ima podstreka u oblasti manje sveobuhvatne pertinentnosti od one koju smo ovde označili kao područje estetike — u oblasti semiotike, na primer — jer bi se istraživači u tom slučaju bavili upravo *onim što je zajedničko* i jednom i drugom; međutim, upravo smo ukazali na činjenicu da je semiotika primorana da se, onoga trenutka kada pristupi carstvu »estetske poruke«, poveže sa drugim disciplinama (psihoanalizom, kritikom ideologija, fenomenološkim opisom).

gomilu. Očigledno je da će oni koji ovu zbrku podstiču na razne načine i dalje, uz slične raznovrsne argumente, tvrditi kako nije reč o uporednim pojavama. Nemamo nameru da ulazimo u rasprave koje su izvan okvira ovog napisa, u polemiku koja se bavi kritikom ideologija: odbijanje da se između rediteljskog postupka Bresona i, recimo, Premindžera uoči estetski presudna nepovezanost očevidan je i bezočan slučaj »lažne svesti«.

Svako je, razume se, slobodan da uživa u filmovima koji proističu iz bitno antinomskog načina rada. Ali ono što mi ovde podržavamo i hoćemo da dokažemo jeste da se ova antinomija mora priznati i usvojiti, da kritičari i stručnjaci u oblasti filma moraju da snose odgovornost za ekleticizam koji bi u svakoj drugoj oblasti otvoreno priznavali i duboko ga se odricali.

Pošto se savremena muzička misao (sa Buleom) latila da definiše retrospektivnu »vrhunsku liniju« (Mašo, Dezualdo, Bah, Betoven, Vagner, Debisi, Šenberg, Vebern, Vareze, Kejdž), modernoj literaturi je (sa časopisom *Tel Quel*) palo u dužnost da utvrdi svoje korene kroz primere »tekstuelnog postupka« (Dante, de Sad, Lotreamon, Mallarme, Rusel, Arto, Bataj).² Ali razdoblje od samo šezdeset pet godina, koliko živi umetnost filma, nije dovoljno — glasiće prigovor — da se opravdaju istovetna istraživanja o poreklu zasnovanom na modernosti koja je i sama pogrešno definisana. Nema sumnje da su tako napredni radovi kao što su radovi Kristeve i Deride teško dostupni »epistemologiji« umetnosti filma, jer je ona čak i manje razvijena od predmeta kojim se bavi. Uprkos tome su, po našem osećanju, *elementarne taksinomije*, iako zasnova-

² Opšte priznanje što ga danas uživaju dela kao što je Betovenova *Peta simfonija*, nasuprot ozloglašenosti sa kojom se sreće de Sadov roman *Filozofija budoara*, moglo bi da utiče na to da buleovska »vrhunska linija« deluje kao »nizanje remek-dela« i da samim tim ne bude paralelna sa nizom prelomnih trenutaka što ga je definisao *Tel Quel*. Međutim, nečitanje de Sada pod izgovorom skarednosti (ili MalarMEA pod izgovorom nečistljivosti njegovih tekstova) u stvari je jednako nečitanju Betovena ili Debisija pod izgovorom (lažne) prisnosti, jer su njihova dela *izgnana na pijedestal*. Na drugoj strani, proširenje pojma tekstuelnosti i na neliterarna dela (Marks, Frojd) u dovoljnoj meri odgovara, ako se sve uzme u obzir, značaju što ga Bule pridaje muzičarima kao što su Vareze, Kejdž i, nadalasve, Vebern, iz razloga koji su isto toliko teoretski koliko i estetski: »Zbog toga moramo da istaknemo činjenicu da je značaj Vebernovog dela, njegov istorijski *raison d'être* — nezavisno od njegove unutrašnje vrednosti — uvođenje novog 'muzičkog bića'« (*Rélevés d'apprenti*, strana 18).

ne na još nepotpunim analizama, i sposobne za život i krajnje neophodne. Takvu jednu taksinomiju izlažemo i u ovom tekstu.

*
* *
*

Posle prve generacije ruskih formalista, tri generacije istraživača posvetile su se problemima estetske poruke (na- ročito Šklovski, Jakobson, Eko). Ovi istraživači su se ne- dvosmisleno složili u tome da se ona prenosi putem unu- trašnjeg sistema kroz koji delo osporava punovažnost si- stema kodova što dejstvuju unutar umetničke primene ide- ologije koja prevlađuje u datom vremenu i na datom mestu. Kao dokaz da je ovaj pojam danas čvrsto uveden navešćemo rad grupe *Action poétique* na kolokvijumu odr- žanom 1970. godine u Kliniju³. Ova je grupa živo i sažeto pokazala da je roman Delijeve na svim lestvicama bio ide- ološki određen posredstvom onoga niza kodova koje je Bart označio kao konstitutivne kodove buržoaskog knji- ževnog pisma. Hitrina i javnost sa kojima su ovo po- stigli ukazivale su na to da se njihovo izlaganje može sma- trati istinitim i osnovanim; roman Viktora Igoa, na koji su zatim prešli, iziskivao je, međutim, dublju analizu zbog toga što položaj njegovih kodova nije bio jasan.

Naši nedavni radovi posvećeni izvesnom broju filmo- va koje su manje smeli kritičari i istoričari usvojili kao »remek-dela« omogućili su nam da utvrdimo da se ti fil- movi tako upečatljivo ističu zahvaljujući »razgrađivanju« i »rušenju« dominantnih kodova predstavljanja i narativ- nosti, i da je ova prećutna kritika istovremna sa preraspo- delom označavajućih na osnovu *jednoga parti pris koji je svojstven svakom od tih filmova i u njemu primenjen*, na osnovu izbora, dakle, koji rađaju ono što nazivamo njegovom formom. Sagledana u ovim okvirima, forma se i sama otkriva kao proizvod dve vrste struktura: one koja pripada *strukturnalnim* odnosima, to jest proizvodnji po- društvljenog značenja i koja se vezuje za pojam kodovno- sti, i one koja pripada *strukturisanim* odnosima, to jest negaciji podruštvljenog značenja *iznad i izvan proste dvo- smislenosti estetske poruke* (do koje dolazi kada se kodovi dovedu u krizu — Eko). Druga ideja strukture vezana je za organizacione forme svojstvene disciplinama kakve su

³ Molim čtaoca da pogleda *Littérature et ideologie*, u specijalnom izdanju *La Nouvelle critique*, 1971.

serijalna muzika, nefigurativno slikarstvo, nenarativni ples i konceptuelno vajarstvo. Ove organizacione forme odgovaraju preraspodeli označavajućih ostvarenoj u skladu sa uporednim paramatematičkim modelima na koje ćemo naići u izvesnim filmovima.

Umberto Eko je formulisao pretpostavku po kojoj bi serijalni metod bio »sličan drugom dijalektičkom vidu strukturalnog metoda. Krajnost koja će se suprotstaviti krajnosti neprekidnog trajanja. Doprinos koji semiotika poruke može da dá semiotici koda. Pokušaj da se dijahronični razvoj uvede u jednovremeno shvatanje konvencija sporazumevanja. Serije tada neće više biti negacija strukture, one će biti struktura koja se preispituje i potvrđuje kao deo istorije«⁴.

Nama se čini da bi se prava teorija »tekstuelne proizvodnje« vezana za film mogla graditi na ovoj ideji, s tim što bi tu teoriju, po našem mišljenju, obeležavala dijalektizacija dva pojma strukture, strukturalnog i »serijalnog« (strukturisanog). Bez obzira na to, činjenica da Eko, jedan od nekolicine semiotičara koji su se latili problema estetske poruke izvan literature, na zvučnoj osnovi, nikada nije ni pomišljao na to da razmišljanja ove vrste prenese u oblast filma nagoveštava sama po sebi poseban položaj u kojem se nalazi filmska umetnost. A Eko to nije učinio zbog toga što, uprkos svemu, deli shvatanje semiotičara i literarnih teoretičara po kojem se »pertinentna svojstva« filma brkaju sa pertinentnim svojstvima »masovne kulture«: »Arhitektonsko izlaganje *primamo neusredsređeni*, kao što primamo i izlaganje filma, televizije, stripa, kriminalnih romana (a ne primamo tako pravu umetnost, koja traži našu pažnju, koja traži da u nju uronimo i posvetimo se poslu koji se mora tumačiti kroz vezu sa programiranom namerom odašiljaoca)«⁵.

Možemo se pitati kako autor, koji toliko pažnje pridaje avangardi i njenim kretanjima, uspeva da jedan ovakav stav prema »filmskom izlaganju« pomiri sa tako nametljivom stvarnošću kakva je novi američki film. Eko, verovatno, taj novi američki film vidi i sagledava »izvan filma«, jer taj stav preovlađuje i u francuskih teoretičara.

⁴ Eko, *La Structure absente*, Mercure de France, 1972.

⁵ Eko. Ova opaska zaslužuje posebno razmatranje. Dok pažljivi posmatrač »umetničkih dela« nije uvek rastrojeni gledalac filma, televizije ili stripova, rastrojeni gledalac *mass media* je skoro uvek i rasejani posetilac muzeja, slušalac ploča i tako dalje... Umetnost traži čitanje, ali ga retko dobija; dokaz je odsutnost semiotičara kada gledaju estetski vrsne filmove.

Ova dvostruka zbrka podseća na grešku amalgamisanja što je čine oni suviše brojni ljubitelja klasične muzike koji ne uočavaju bitnu razliku između Čarlija Parkera (Charlie Parker) i Reja Čarlsa (Ray Charles), i koji nekolike vrhunce džez-muzike odbacuju uz iste oznake, bilo da je reč o roku, ritmu ili bluzu.

Naše uverenje da paralelna definicija esteske poruke podjednako važi i za film proističe iz (suštinski morfoloških) analiza sledećih osam filmova, navedenih po hronološkom redosledu: *Kabinet doktora Kaligarija*, *Oklopnjača Potemkin*, *Stradanje Jovanke Orleanke*, *Novac (L' Argent)*, *Čovek sa filmskom kamerom*, *Ubica M (M)*, *Vampir (Vampyr)* i *Gertruda (Gertrud)*. Zaključci nekih od ovih analiza, koji su u suštini privremeni, biće objavljeni kasnije. U ovom napisu želimo jednostavno da izložimo nekoliko pitanja koja se sama po sebi nameću u prilog naših taksonomičkih predloga koje ćemo pokušati da objasnimo pomogu tri detaljnije studije.

*

* *

Godine 1895—1919. bile su razdoblje u kojem su sazđani kodovi predstavljanja i narativnosti (uz izuzetak, naravno, većine kinematografskih kodova vezanih za zvuk, a kada su se oni pojavili, bili su prosto samo sporedna istovrednost, izomorfno pojaćanje kodova slike)⁶. Ovaj sklop je određivala ideološka i neposredno ekonomska potreba da se, i u novoj oblasti umetnosti filma, uspostavi rad kodova što su puna dva veka bili jamstvo linearnosti i iluzionistićkog efekta u literaturi koja je u to vreme suvereno vladala.

Ćinjenica da je *Kabinet doktora Kaligarija* (1919), prvi film namerno i potpuno usmeren na rušenje tada tek uvedenih kodova razumljivosti i iluzije neprekidnosti, morao da pribegne »antikodovima« pozorišnog ekspresionizma —

⁶ Zajedno sa stručnjacima koji su daleko nadležniji od nas (Mez, Eko), otvoreno priznajemo da kodovi što ih nazivaju kinematografskim nisu opisani na zadovoljavajući naćin. Pa ipak, radovi Mitrija, Meza i unekoliko Noela Birša (*Praxis du cinéma*), (uprkos nekim pogrešnim usmerenostima) doprineli su dovoljnom napretku u proućavanju ovih kodova da bismo mi o njima govorili kao o heuristićkoj stvarnosti, iako ih sagledavamo samo u njihovim najopšćijim formama, iako ih sve nismo ni raspoznavali; isto se dogodilo i sa molekulom, koji je u fizici i hemiji bio ideja-vodilja davno pre nego što je pronađen elektronski mikroskop.

koji su već bili široko »usvojeni« i ideološki opterećeni kosmogonijskim idealizmom — ni na koji način ne umanjuje osnovnu prirodu prelomnog trenutka što ga je ovaj film izazvao. Dokazano je da su ekspresionistički kodovi mnogo korozivnije delovali na kodove dominantnih formi filma nego što su delovali na kodove dominantnih formi pozorišta (u onoj meri u kojoj je ovaj film takoreći uvek bio prognan iz pravog filma i sveden pod zaglavlje »zastarele« pozorišnosti)⁷, i to možda baš zbog veće verodostojnosti što su je »naturalistički« i »realistički« projekti oduvek uživali u svetu filma suprotstavljenom svetu pozorišta, gde je, čini se, »voljni prekid neverovanja« manje jasan⁸. Neposredno nabranje strategija, uz neposredno uočavanje glavnog trenutka u istoriji umetnosti filma što ga predstavlja *Kaligari* biće dovoljno da ilustruje našu tezu, jer je svaka od tih strategija usmerena protiv osnovnog koda predstavljanja ili narativnosti na njegovom današnjem stepenu razvoja.

1. Isključenje i/ili radikalno osporavanje kodova orijentacije (dodirnih/kontinuitetskih veza) putem strateškog povratka na »frontalnost« i »arhaične« kadrove-tabloe i putem raznovrsnog korišćenja sistema mnogostrukih zastora (i nekoliko idiomornih pretapanja) primenjenog na kadrove što posredstvom dijegeze postaju isto toliko dodirni sa ciljem da istaknu samostalnost svakoga pojedinog kadra, naročito i pre svega onda kada je on deo izdvojen u proscenskom prostoru originalnog tabloa (*kadar-matrica — mastershot*);

2. Dijalektička negacija iluzije prostorne dubine putem njenog izričitog suprotstavljanja materijalnoj pljosnatosti ekrana (a to povlači i suprotstavljanje onoga što Fosijon — Focillon — zove »prostor kao granica i prostor kao sredina«). Ovo se postiže na taj način što se prostoriva preuveličava posredstvom trikova vezanih za dvodimenzionalnu sliku, a dekor što je moguće ravnomernije osvetljava, da bi se zatim nastala pljosnatost dovela u protivrečnost sa širokim kretanjem ličnosti duž ose objektiva, čime se postiže neka vrsta materijalizovanog obeležja dubine predstavljanja.

3. Odbacivanje elemenata koji jamče iluzionizam, kao što su:

⁷ Skrećemo pažnju čitaocu na: Michael Henry, *Le cinéma expressioniste allemand*, Edition du Signe. Studija je vrlo zanimljiva uprkos težnji ka shematizaciji.

⁸ Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire, ou l'Autre scène*, Editions du Seuil, strana 180.

a) »prirodnost« predmeta (stolica nije ništa drugo do dvodimenzionalni naslon za leđa, vrcavi plamen svetiljke u trenutku paljenja je prosto jedna oživljena slika);

b) podređenost predmeta ličnostima (ovde je slučaj obrnut, jer se u kršenju načela »prirodnog« funkcionalizma u većini slučajeva dešava da predmeti određuju pokret, položaj i držanje ličnosti);

c) »uverljivost« igre glumaca (ona oscilira prema ličnosti i kreće se između krajnje neumerenosti i krajnje uzdržljivosti);

d) (istorijsko) stilska istorodnost kostima (mešavina mnogih stvarnih i izmišljenih razdoblja).

4. Rušenje linearnosti pripovedanja na tri različita načina:

a) opozicijom elipsa/redundancija (prvo bezimeno ubistvo je u celosti izostavljeno, nasuprot Alenovom ubistvu koje se obelodanjuje i *ponavlja* tripud uzastopce — za Frensisu, njegovu verenicu i njenog oca);

b) igranjem na paradigmatško dejstvo međunaslova (koji zauzvrat, »stiču pravo« na sliku, koji je udvajaju, dopunjavaju, zamenjuju i tako dalje);

c) i, pre svega, uvođenjem osnovne dvosmislenosti putem onoga što Žan Rikardu naziva »stepenom stvarnosti priče«⁹, završne sekvence, koje bi trebalo da prikažu »stvarni život« ludog pripovedača (ovim sekvencama je, međutim, njegova priča retrospektivno označena kao »čista fantazija«) ipak se odvijaju u istom stilizovanom dekoru koji služi kao glavno konotativno jamstvo pretpostavljenog svojstva sablasnosti.

Ovaj paradigmatški prekid kodovskih operacija, usled kojeg je *Kaligari* prvo filmsko delo okrenuto sebi i razmišljanjima o sebi, i putem kojeg u velikoj meri izmiče ideološkim stavovima svojstvenim iluzionističkoj predstavi, tek je »anafora« onoga što će postati »tekstuelna dubina«¹⁰

⁹ Ricardou, »Le Prêlat a journé« u *Pour une théorie du nouveua roman*, Editions du Seuil.

¹⁰ Ovaj izraz, kao i izraze »tekstuelnost« i »tekst«, pozajmili smo od tekuće književne teorije, što smo u svakom pojedinom slučaju i naznačil, stavljajući ih pod navodnike. Ove izraze treba primiti kao *analogijsku približnu vrednost* namenjenu podsticanju daljih istraživanja. U ovom slučaju pojam teksta ni na koji način ne pokriva tako široku i složenu konceptuelnu oblast kao što to čini u, na primer, radovima Julije Kristeve. U ovom trenutku ćemo se ograničiti na »prvu operativnu definiciju« koju je sama Kristeva dala ovom pojmu: »Analizovati značenjsku proizvodnju kao tekstuelnu značilo bi pokazati kako se generativni proces značenjskog sistema ispoljava u fenotekstu. Svaki

— drugim rečima, potpuna semantička artikulacija narativnog filma na svim nivoima. Ako je, zahvaljujući dijalektizaciji najvažnijih načina dobijanja prostorno-vremenskog kontinuiteta, Ejzenštejnu u četiri nema filma povremeno i polazilo za rukom da izgradi nelinearne narativne strukture, Drajer je u *Jovanki Orleanki* — odbacivši u potpunosti proscenski okvir upućivanja i služeći se gotovo isključivo subjektivnim rakordom — istakao u prvi plan ravnu sliku kao takvu, ostvarujući filmski prostor koji je po sebi označen kao uzastopni niz kadrova-fotograma, kao izmišljen i »samostalan« lanac. Ali tek je sa filmom *Čovek sa filmskom kamerom* Dzige Vertova (1929) iz rada na paradigmatiskom razgrađivanju iluzionističkih kodova proistekla shvatljiva dijalektika, uobličavajući delo u sveukupnosti duž *sintagmatske* ose. U prvom u nizu napisa posvećenih ovom filmu Anet Majklson (Annette Michelson) izlaže kako je Vertov obradio široku metaforu za »komunističko odgonetanje stvarnosti«¹¹ (funkcionisanje grada, mehanizam ljudskog tela, ciklus života i tako dalje) i kako je, da bi to postigao, ustanovio dva paradigmatiska lanca postavljena duž brojnih sporednih osa: lanac predstavljanja (pljosnatost/dubina, kontinuirano/diskontinuirano nizanje fotograma, trik-efekti — fotomontaža — /»sirova« slika, usporena kamera/zamrzavanje/ubrzana kamera, kretanje unapred/kretanje unatrag) i lanac »proizvodnje« (snimanje/montaža/projekcija, zamrznuti fotogrami/*slipped film*/ slike animirane na uobičajen način). Elementi ovih lanaca artikulisani su i unutar svakog od njih i od jednoga do drugog na izuzetno složen način, posredstvom figura koje u izvesnom smislu podsećaju na figure klasične retorike (Anet Majklson posebno podvlači *histeron proton* ili obrt sekvencijalne uzročnosti). Ali brojni uzdržani odnosi kojima je obuhvaćeno raspoređivanje u nizovima vezuju sintaksičku strukturu još čvršće za neke vrste organizacije serijalne muzike. Bilo kako bilo, *Čovek sa filmskom kamerom* se, čak i u sadašnjoj (nedovršenoj) fazi rada na njemu, javlja kao film-belega, otkrivajući »epistemološki« pri-

praktični rad posvećen značenju koji bi trebalo smatrati tekstuelnim mora da na svim nivoima fenoteksta (u njegovim označavajućim i u njegovim označenima) bude svestan *generativnog procesa značenjskog sistema koji zastupa*« (Julia Kristeva, *L' Engendrement de la formule*). Filmski razvoj ove ideje biće bez sumnje drukčiji nego njen razvoj u oblasti pravog pisanja, kako to Kristeva i nagoveštava: »Proizveden u jezik u užem smislu reči, tekst može da se konceptualizuje samo u jezičkom materijalu i kao takav spada u teoriju značenja« (op. cit)..

¹¹ *Artforum*, (Njujork), mart 1972.

laz unutar same filmske priče, pri čemu je forma filma isto što i urezivanje njegovog proizvodnog procesa u »tekst« (nije slučajno to što je Godar svoje nove filmove podveo pod barjak Dzige Vertova, a ni to što je Anet Majklson najznačajniji tumač filmova Majkla Snoua).

Dve godine kasnije, Fric Lang je svojim ključnim filmom *Ubica M* (1931) dao konačan oblik radu kojim se bavio punih deset godina i koji je manje bio usmeren ka razgrađivanju kodova što propisuju parametre pripovedanja, a više ka njihovoj reorganizaciji u paradigmatiski i sistematski raznovrsnu suprastrukturu. Iako je usvojio ideološke pretpostavke svekolikog kinematografskog iluzionizma (svojim prvim filmom *Doktor Mabuze — Dr. Mabuse*¹² — postavio je temelje njegovog zdanja), Lang je u umetnost filma ipak uveo onu vrstu rada na narativnim artikulacijama koja se, uzevši sve u obzir, može porediti sa radom Gistava Flobera (Gustave Flaubert) ili Marsela Prusta na narativnom glagolskom vremenu, retoričkim figurama i tako dalje...¹³ Možda je film *Ubica M* odista još samo »literarni skelet u kinematografskoj koži« (Vertov), ali na nivou specifičnih kodova filma¹⁴ svakako ima ono svojstvo razmišljanja-o-sebi koje Umberto Eko definiše kao predodređeno za to da »pažnju primaoca (umetničke poruke) privuče prevashodno na njenu specifičnu formu«¹⁵.

Ubrzo posle pojave Langovog filma Karl Drajer je stvorio *Vampira*, delo čija je »tekstuelna dubina« — posledica upornog razgrađivanja niza kodova u igri (većina njih jedva da je do sada i bila predmet ozbiljnijeg kritičkog osvrta) — jedinstvena čak i danas. Ako stvari shematizujemo, možemo da kažemo kako su Drajerovi napori urodili plodom duž dve ose. Prva se sastoji u otkrivanju (ispitivanju) već tradicionalne dihotomije između »subjektivne kamere« (koja »gledaoca stavlja u položaj ličnosti iz filma«) i »objektivne kamere« (koja gledaoca pretvara u idealnog, nematerijalnog »voajera« profिल्mske pseudostvarnosti);

¹² Molimo čitaoca da pročita: Noël Burch, *Travail de Fritz Lang, Cinéma: théorie, lectures*, izdanje Noguez, Klincksieck, 1973.

¹³ Skrećemo pažnju čitaoca na dela Zerara Zeneta (Gerard Genette).

¹⁴ Ovo delo se upravo time i razlikuje, na primer, od dela Rob-Grijea, koji u svojim filmovima, zahvaljujući svom čuvenom osećanju za sistem, organizuje nespecifične kodove (u Mezovom nepežorativnom smislu) koje uglavnom pozajmljuje od literature (ovde se ne nadovezujemo na rad Mišela Fanoa — Michel Fano — u ovim istim filmovima; budući da se u suštini poziva na muzičke kodove, njegov rad je često izuzetno specifičan, naročito u delovima vezanim za sliku).

¹⁵ Eco, *op. cit.*, strana 124.

umetnik ovo postiže uvođenjem trećeg izraza kojim je kamera označena kao »svemoćna i svezajuća« (to jest manipulativna i predsaznajna) prisutnost; ovaj izraz druga dva stava definiše i razotkriva kao *uloge*, dok trag što ga ostavljaju prelazi sa jednog izraza na drugi u okvirima ove tri uloge (koje ovde postaju podjednako moguće) sačinjava jednu od strukturalnih osa filma. Druga osa proizilazi iz postupka koji je istorodan sa postupkom isticanja uloge kamere i često usko sa njim povezan; sastoji se od toga što se autor u montažnom procesu gotovo isključivo služi naizmeničnom montažom i što na relativnost ustanovljene kodifikacije ukazuje tako što proizvodi čitave nizove poruka dvosmislenih u odnosu na vremenski kontinuitet/istovremenost/uzročnost; smisao postupka je da se paradigma uvede kao model strukture filma na svakom nivou i da kao takva rađa višestruke podstrukture.

Ali film napada i mnoge nespecifične kodove; ograničićemo se na to da navedemo način na koji se kodovi specifični za »vampirsku« literaturu dovitljivo razmeštaju, izobličavaju, izokreću ili sažimaju (volšebne moći kojima uglavnom raspolažu »profane« ličnosti — ključ koji se u bravi okreće sam od sebe, omogućavajući gospodaru zamka da uđe u sobu Dejvida Greja, ili koje »izlišno« dejuju u službi natprirodnih bića — vrata koja se otvaraju sama od sebe baš u trenutku kada vampir iskrsava... kroz druga vrata!). Pravila roda takođe su podložna permutaciji i preobražaju: »vampiri se boje svetlosti dana«, ali u filmu senke postoje zahvaljujući sunčevoj svetlosti; »vampiri ne mogu da pređu preko vode koja protiče, vampiri ne mogu da se vide u ogledalu«, ali se u filmu, preokrenuti, vide bestesni likovi na dnu reke. (I ovde nas, kao svuda, podsećaju na Magrita — Magritte; ove su konfiguracije deo komplementarnog sistema vezanog za pojam protivrečnosti).

Tako se u odnosu na ovaj film — i još samo dva-tri filma — može reći da on »na tehničkom i fizičkom nivou supstance od koje su njegova označavajuća sačinjena, nivou različite prirode označavajućih, na nivou svojih konotovanih označenih, na nivou sistema psiholoških iščekivanja na koja se znaci odnose [...] uvodi sistem homolognih strukturalnih odnosa tako kao da su svi nivoi pojmovno određivi — što oni odista i jesu — na osnovama jednog jedinog koda koji ih sve strukturira«¹⁶.

¹⁶ *Ibid*, strana 127.

Ovaj kod nije ništa drugo do dijalektika uspostavljena između ideološki određenih kodova i njihove kritike; ukratko, postojeća Forma za sam film.

*
* *
*

Kada jednom neko u *umetnosti filma* (kao u literaturi, muzici i plastičnim umetnostima) oglasi kao istinito postojanje dela koja »prestaju da budu podložna kombinatorici i postaju institucionalna« — da navedemo Pjera Frankastela¹⁷ — ukazuje se potreba da se ovim delima odredi novo mesto unutar onog mnogo šireg tela sa kojim su se ekonomski stopila (i sa kojim se ideološki brkaju zahvaljujući onim načinima čitanja koji preovlađuju). Nama se, zato, učinilo da bi se prva taksinomija u pravcu ovakvog pomeranja, ma kako sirova bila u ovom preliminarnom stadijumu, mogla prikazati na sledeći način:

A. *Filmovi koje u potpunosti objašnjavaju i na svim nivoima obaveštavaju dominantni kodovi.* Ovde je reč o ekvivalentu romana Delijeve. Na prvi pogled, najčistiji kinematografski primer bio bi američki serijski film tridesetih godina u kojem su najpoznatija ostvarenja što su ih za kompaniju *Republic Pictures* pravili Viljem Vitni (William Whitney) i Džon Inliš (John English). Namenjeni deci, ovi filmovi su dosegli ludački nivo kodifikacije (apsolutno tipizovan dekor-signal, koji se svaki put iznova pojavljuje pred tuču, ili uvek istovetni kadrovi-uvođenja-u-atmosferu, koji nas upozoravaju da će se sledeća scena odigrati u tajnom skrovištu junaka-koji-se-bori-za-pravdu ili u jazbini njegovog opasnog neprijatelja). I ovi filmovi, u izvesnom smislu, dejstvuju u pravcu jedne vrste razgrađivanja, i to upravo kroz ovako »detinjastu« shematizaciju narativnih kodova (uz ironičan odnos prema odras-

¹⁷ Što znači da se »njihov spoj pretvara u model«. I u ovom slučaju je poseban status filma uticao na to da ovo »institucionalizovanje« bude vrlo dugo *implicitno*; uticaj velikih sovjetskih filmova na vrhunski film bio je praktično ništavan. Moglo bi se mirne duše reći kako se sve do kraja pedesetih godina samo ostvarenja Grifita i u manjem stepenu dela pronalazača akademizma (Murnau, Vels i tako dalje) mogu posmatrati kao dostignuća u kojima je dokazano »uvođenje novina«; dela istinskih inovatora, od *Kaligarija* naovamo, uvek su bila suzbijana, kastrirana. Ali njihov rad je od sve većeg značaja danas, kada počinjemo da ga dešifrujemo i kada ga preko Godara, Štrauba (Straub) i nekolicine mladih američkih reditelja institucionalizujemo u onom smislu u kojem ovaj pojam shvata Frankastel.

lom gledaocu). Ovo je, uostalom, bio čest slučaj sa serijskim filmovima; Gasnije (Gasnier) je razgrađivanje Grifita započeo nekom vrstom preuveličavanja njegovih dramaturških shema, a nadrealisti su od samog početka bili svesni razgrađivanja kodova serijala kojem je doprineo Fejad (Feuillade). U stvari, istinsku »jasnost«, ideološki izraz u najčistijem stanju, nalazimo u takozvanim »A« igranim filmovima, američkim, razume se, ali i u filmovima drugih zemalja (ako su potrebna imena — to su Vinsent Mineli, Deni de la Patelijer — Denys de la Patellière, Sergej Bondarčuk — Сергей Бондарчук).

B. *Filmovi koje u potpunosti objašnjavaju kodovi, ali u kojima je ova činjenica prikrivena stilistikom* (što je tekuća terminologija opisuje kao »formu«). Prema Rolanu Bartu (*Nulti stepen pisma*), stil je promašena forma. Postoji, u stvari, čitava kategorija filmova — glavnih proizvoda »umetničkih bioskopa« i filmskih debatnih klubova — koje tradicionalna kritika ocenjuje bilo kao »formalno ostvarene« ili kao »formalističke«; ono što je ovde označeno oznakom »forma« naprosto je niz onih *parti pris* — sistematsko korišćenje kratkih ili dugačkih žižnih daljina, kadrova snimljenih iz donjeg rakursa ili nagnutih kadrova, osnovnog tona (u filmovima u boji) ili *chiaroscuro* (u crno-belim filmovima) i tako dalje... Lista je neiscrpna. Sva ova opredeljenja i svi izbori mogli bi potencijalno da sadrže dijalektiku i učestvuju u razgrađivanju kodova koje uvodi pravu, čistu Formu (»tekstuelnost«); oni, međutim — zato što su posuštinjeni, što žele da se dijalektizuju, da se *paradigmatiski* projektuju duž sintagmatske ose — »koagulišu« na ovom stilskom nivou, gde samo pojačavaju kodove koji su sve drugo samo ne bezazleni kada im se da privid »novine«. U delima filmskih stvaralaca kao što su Vels i Lozi, stil se prvenstveno rađa iz razgrađivanja kodova: njihovo dejstvo postaje tako vidljivo i određeno da nam se i oni čine originalnim; u Ofilsa (Ophüls) to dobija oblik dekorativnih uzoraka koji svoje niti neumorno tkaju oko manje ili više »teatralizovane« anegdote; u Felinija (Fellini) je stil iznad svega profilmskog; kostimi, dekor, šminka, specijalni efekti, efekti osvetljenja stvaraju »onirički« svet koji je u svemu što je namerno veštačko izveštačen na jedan savršeno *linearan* način.

C. *Filmovi koji na mahove izmiču ideološkom određenu kodova*. Ova kategorija obuhvata dvosmislenosti zbog kojih ju je teško definisati. Ali u toku analize postalo nam je očigledno da ima filmova koji, iako duboko inovatorski u izvesnim područjima gde se prilaz Formi može otkriti

kroz proces razgrađivanja o kojem smo govorili, sadrže i značajne pasaže gde kodovi neosporno ponovo preuzimaju vlast. Ovo je naročito vidljivo u filmu *Novac Marsela Lerbijea* (1928), prvom filmu u kojem su kretanja kamere skrenuta sa onih nesumnjivih funkcija (»deskriptivna«, »dramska«, »subjektivna«, »otkrivajuća« i tako dalje) što ih je kamera preuzela još onda kada ih je, prvi put sistematski, upotrebio Pastrone u filmu *Kabirija (Cabiria)* (1913) kao *alternative za montažne sintagme* (kretanje unapred, kretanje unatrag, kretanje u stranu); bilo je to baš u vreme kada je Grifit usavršavao odgovarajuće kodove na nivou montaže¹⁸. U izvesnim sekvencama filma *Novac* splet kretanja kamere i montaže pokorava se izuzetnoj raznovrsnosti determinacija, usled čega se rađa osnovna dvosmislenost (koja se može uporediti sa dvosmislenostima proizvedenim u *Vampiru*). U drugim trenucima, komplementarni uglovi i naizmenična montaža podležu sličnim ponovnim razmatranjima. Ima, međutim, drugih pasaža u kojima se »ništa ne dešava«, koji su potpuno »jasni« i gde se film više i ne razlikuje od standardnog proizvoda osim na nivou stila (plastični izbori; osvetljenje, dekor, kostimi). Kad je reč o ovom filmu Marsela Lerbijea — filmskog umetnika koji nikada pre toga i nikada posle toga nije dostigao sličan vrhunac — možemo da tvrdimo kako je zahvaljujući raspoređivanju i usmeravanju niza *parti pris* (koja u njegovoj konceptualizaciji bez sumnje nisu stremila nečemu »višem« nego što je stil) *logika* dijaloga sa materijalom uspela da se izrodi u otkrića koja smo pomenuli¹⁹. Slična pretpostavka primenjena, na primer, na Eizenštejna mogla bi izgledati bezobzirna; pa ipak, podrobna analiza uverila nas je u to da prva dva dela i četvrti deo *Oklopnjače Potemkin* (»Ljudi i crvi«, »Drama na tenderu« i »Odeske stepenice«) nude pravi primer dijalektičke obrade na svim nivoima — dijegetički nivo istorijskog sukoba, nivo »montažnih jedinica« (dijalektika »pravih« i »lažnih« rakorda), nivo vremenskog proticanja (dijalektika elipse-overlepinga). Treći i peti deo su, na drugoj strani, skoro doslovni povratak na osnovne pretpostavke filmske umetnosti po koji-

¹⁸ Na nivou montaže *Kabirija* je primitivan film, jer u njemu preovlađuju frontalni položaji kamere i, uz dva-tri izuzetka, kadar-tablo. Ako pažljivo posmatramo ovaj (jedinstven?) slučaj u kojem pokret dijahronički *prethodi* montaži (dok u Grifita i Perea dolazi posle nje), uočićemo i ulogu koja je, u isto vreme, bila poverena kretanju među kodovima i tu nastavila da traje do današnjeg dana.

¹⁹ Ovu analizu filma *Novac* Noel Birš dalje razvija u svome radu posvećenom filmovima Marsela Lerbijea — Editions Seghers, 1973.

ma kodovi vladaju nadmoćno i bezuslovno. Montažni proces, ovde naročito, jednostavno služi tome da pojača patos (bdenje pored tela Vakulinčuka) ili napetost (sučeljavaње sa flotom) u najčistijoj linearnoj tradiciji.

D. *Filmovi koje obaveštava stalno označavanje/razgrađivanje kodova, filmovi koji, iako ideološki određeni na strogo dijalektičkom nivou, prećutno preispituju ovo određenje kroz način na koji kodove raspoređuju i na njima igraju.* Ovu smo ograničenu kategoriju već objašnjavali, ali bismo ovde želeli da skrenemo posebnu pažnju na analizu filma *Gertruda* koju izlažemo u daljem tekstu. Ovaj film nam služi kao primer zbog načina na koji se kroz rad na potkopavanju kodova dijalektizuje ideološka sadržina prethodno postojećeg teksta.

Primer 1

Kategorija A: Tajna iza vrata

Izbor filma koji pripada američkom periodu stvaralaštva Frica Langa može izgledati namerno polemičan. Iako nam to nije bila osnovna namera, moramo da priznamo da se za ovakav izbor nismo opredelili sasvim bezazleno. I to zbog toga što nam se čini da filmovi koje je ovaj veliki nemački reditelj proizveo u Holivudu predstavljaju izuzetno plodno tle za »stručnu« ocenu u koju bi, po našem mišljenju, trebalo ozbiljno sumnjati, naročito zbog toga što iza maske »pseudotekstuelne« analize (ona se, u stvari, vezuje isključivo za označeno) prikriva poslednju inkarnaciju univerzalističkih teorija filmske umetnosti, čiji je krajnji cilj da potvrdi i ozakoni linerano pripovedanje u filmu.

Mi, razume se, ne osporavamo i ne poričemo dokumentarnu vrednost ovih (i tolikih drugih njima sličnih) filmova kao ostataka koji će se prikupljati i upoređivati u riznici materijala spremnog za istraživanja sociologa, semiologa, pa i antropologa. Mi napadamo oblik mistifikacije u kojoj se ovi filmovi ističu kao »modeli« *filmskog pisma* i kojom se uvodi presudna razlika između njihovog »formalnog doprinosa« (katkada smotrenije opisanog kao »nadmoć kodova«) i nepoznate mašinerije »običnog« filma. Jasno nam je da su filmske forme istorijski određene, da nisu deo nekog platonovskog idealnog sveta u kome se ništa ne menja. Zbog toga se ovi filmovi moraju smestiti u pravi istorijski kontekst, zbog toga im se mora priznati doista

posebna uloga što je igraju, uloga krajnje istančanog sredstva za prikazivanje vladajuće klase.

Bilo da kao osnovno obeležje linearnog pripovedanja postavimo mehanički odnos uzroka i posledice, »potčinjavanje« označavajućeg označenom tako da označavajuće »nema ni drugu sadržinu, ni drugu funkciju, ni drugo određenje do onih koje predstavlja samo po sebi, pa je u celosti time usmereno i kroz to dostupno« (Mišel Fuko — Michel Foucault: *Reči i stvari*) ili da, služeći se izrazima uobičajenim u umetničkoj praksi, govorimo o odsutnosti svakog dokaza o označavajućem u dejstvu, pokušaćemo da pokažemo na koje sve načine film *Tajna iza vrata* (*The Secret Beyond the Door*) (1947) odražava savršenu sliku tako definisane linearnosti.

Danas je još teško ocrtati tačan proces putem kojeg se kodovi linearnosti učvršćuju unutar kinematografskog izlaganja. Ali zanimljivo je zabeležiti podatak o tome kako je brzo (u toku nekoliko godina) film napredovao, kako se brzo od naučne igračke, uzgredne vašarske predstave, razvio u veliku industriju, i to od 1910. godine naovamo, bar u Sjedinjenim Američkim Državama i Francuskoj. Smisao ovog preobražaja bio je da se film otme iz ruku pronalazača, tehničkih zanesenjaka i nerazmetljivih zabavljača (Melijes je možda bio i najveći među njima) koji su mu dali prvi podstrek i da se poveri preduzimačima iz sveta šou-biznisa; njihova se istorijska uloga, opet, sastojala u staranju da se sistemi predstavljanja udruženi sa njihovom klasom, to jest sistemi romana i pozorišta devetnaestog veka, reprodukuju kroz novi medijum. U ovom su razdoblju nastali kodovi predstavljanja i kodovi narativnosti (za koje možemo reći da su u celosti iskazani u ranim filmovima Sesila B. de Mila — Cecil B. De Mille), rastući uporedo sa ekonomskom moći američkog filma koji je, kako je procenjeno, 1919. godine bio sedma velika industrija u Sjedinjenim Američkim Državama.

Mi ne prenaglašavamo značaj ekonomskih i ideoloških okolnosti koje su određivale nastajanja osnovnih kodova, jer su, u stvari, baš u ime »nadmoći« tih istih kodova brojni »analitičari« (tvrdeći da rasvetljavaju protivrečnosti kapitalističkog sistema) uzdizali filmove koji su samo ogleдалo u kome se ogleda vladajuća klasa. Na stepenu do kojeg smo došli u našim istraživanjima, nismo kadri da nabrojimo sve kodove koji jamče ovu linearnost ni da odredimo njihove hijerarhijske odnose, ali smo uvereni da možemo da svrstamo osnovne kodove na kojima počivaju i svi drugi i koji obezbeđuju jedinstvo prostorno-vremenskih

artikulacija: drugim rečima, sve one kodove koji, unutar filma, doprinose reprodukciji odnosa gledalac-pozornica u pozorišnom proscenijumu, predstavljanju dubokog prostora kakav se razvijao u kvatroćentu i idealno razumljivom narativnom vremenu vezanom za »građanski« roman devetnaestog veka, čija bi se funkcija mogla sažeto opisati kao kamufliranje diskontinuiteta koji prate filmski proces²⁰.

Stožer celokupnog sistema — najuspešnijeg među iluzionističkim sistemima — predstavlja dvojstvo komplementarac/subjektivni rakord (detaljnija analiza ovih figura izložena je u *Primeru 3*). Ovo dvojstvo neposredno podupire *concertina* (ili rez po osi), postupak koji je omogućio da se ličnost udalji iz pozorišnog prostora i prenese u mentalni prostor romana i, pogotovo, u prostor fiktivne *ličnosti*; ovo se, naravno, postiže i posredstvom naizmenične montaže, aduta Dejvida Vorka Grifita, kojom se na »čudesan« način romanopišćeva demijurška sveprisutnost prenosi na pozorišnu scenu.

Ovaj film *Frica Langa* je — trideset godina posle de Milove *Prevare* — savršena ilustracija mehanike kodovskih funkcija koje smo maločas nabrojali. Dijegezi filma nećemo obraćati posebnu pažnju, bez obzira na veliki značaj koji ona ima za proučavanje mehaničke i kvazireligiozne redukcije psihoanalize u Sjedinjenim Državama za koje je Holivud, u to vreme, bio samo jedan od mnogih glasnogovornika. Nama je cilj da ovde otkrijemo *modus operandi* sistema predstavljanja čija je postojanost takva i tolika da se prostire daleko izvan granica jedne ovako geografski i istorijski lokalizovane manifestacije vladajuće ideologije. Ovo, naravno, nije put kojim idu branioци ove vrste filmova; uvereni da se različiti kvalitativni stepeni kodovnosti mogu odrediti, oni ovaj film vide kao neku vrstu »izlaganja« prećutne kritike tematske supstance kojom očigledno obuhvataju čitavu gomilu anonimnih filmova, proglašavajući ih »pravim« majdanom istinske »jasnoće«. To je, međutim, usko i mehaničko shvatanje kodovnosti; činjenica da su ovi filmovi, što su ih režirali davno zaboravljeni ljudi, u celosti informisani putem kodovnosti *ne plus ultra* ne znači da i Langov film to nije. Mogli

²⁰ Iako to prelazi okvire ovog napisa, mislimo da se može dokazati da je razdoblje filma pre Grifita nosilo u sebi mogućnost za nelinearnost i da je ona često vrlo očigledna: »necentrirani« kadrovi-tabloi u Limijera, »pokretni« krupni plan u *Velikoj pljački voza*, »ahronološka« montaža u *Zivotu američkog vatrogasca* (*The Life of An American Fireman*) — oba filma je radio Porter — potvrda iluzije-dubine kao takve u filmovima Zorža Melijesa.

bismo, dakle, da kažemo kako, u retkim prilikama kada se pojavljuje primetno odstupanje od norme i kada označavajuće, čini se, uspeva da »dejsstvuje«, vidimo samo polazne stilizacije, utonule u linearno pripovedanje koje čak i kroz ovu kamuflažu zrači svojom prisutnošću. Na ove retke i heuristički nepovezane okolnosti pozivaju se i oni koji film uzdižu do »modela razgrađivanja«²¹. Ova se skretanja ne sagledavaju u svetlosti onoga što jesu, kao izuzeci što potvrđuju pravilo, nego prerastaju u načela koja upravljaju imaginarnom besedom; tako, zahvaljujući analitičkom triku, ono što je »model« jasnosti, model kamuflaže, postaje model *pisma* i kritičko pobijanje linearnosti.

Od prvog kadra, ceo film *Tajna iza vrata* organizovan je tako da olakša razvoj dijegeze čija se ekonomičnost sastoji u tome što je i najmanja pojedinost bremenita značenjem, što je svako označavajuće uravnjeno pod tiranskim teretom označenoga. Ova štedljivost u izražajnosti, u kojoj je sve podređeno artikulaciji u jednom-jednom-cilju, sa svim jasno definiše jedan od glavnih sastojaka linearnosti, mehanički odnos uzroka i posledice.

Jedna od sekvenci sa najviše značenja pojavljuje se na samom početku filma. U jednoj od svojih »neobjašnjivih« nervnih depresija (čije nam se značenje otkriva kasnije, pokretač procesa »identifikacije« je upravo ovaj efekat napetosti, dopunjen patosom sa kojim junakinja priču priča u prvom licu)²², Mark iznenada napušta meksičku gostionicu u kojoj sa ženom provodi medeni mesec. Očajna i uplašena, Silija se zatvara u sobu i, hodajući po njoj tamo-amo, izgovara neprekidno dva ista (jednaka) pitanja: »Zašto me je napustio? Zašto je otišao?«. Od tog trenutka je celokupna udarna snaga »režije« usmerena na ove dve rečenice: uporni, uzbuđljivi ritam samih reči pomalo izveštačeno nagoveštava damare krajnje frustracije (implicitno izjednačavanje neočekivanog odlaska muža sa *coitus interruptus*), kadrovi se nižu i ponavljaju u savršenom ritmu,

²¹ Jedan od primera, iz filma *Tajna iza vrata*, bila bi sekvenca u kojoj mladenci, Mark i Silija, ubacuju novčiće u fontanu želja. Nagore nagnuti kadar-matrica prikazuje ih naspram kapljice vode u kojima se ogleda senka stilizovanog lišća. Ova je slika potpuno »nestvarna«, ali je kao takvu nikada neće percipirati »prosečan« bioskopski gledalac, koji je navikao da prima predele odslikane na staklu, »riri-projekcije« i njima slične slike stvarnosti.

²² Ova degenerisana forma toka svesti je, poput celokupne dijegeze filma, *neposredno zaveštanje* pripovetke koja je bujala u visokotiražnim ilustrovanim listovima tog vremena (*Redbook*, *Saturday Evening Post*, *Ladies Home Journal* i tako dalje).

a opresivna muzika Mikloša Rože (Miklos Rozsa) gotovo bukvalno preuzima ritam reči i napokon ih vraća na zvučnu traku kao celinu, kroz lajtmotiv koji se provlači do kraja filma. Cilj ovakvog napora zasićenosti, ovakvog usmeravanja svih označavajućih na jedno jedino označeno, jeste nastojanje da svi mi »podelimo« očajanje i strah ličnosti i da se prisilno uključimo u označeno.

Druga sekvenca, negde u sredini filma, donosi nam varijantu ovog mehanizma linearnosti. Mislimo na Silijin dolazak u kuću njenog muža. U nizu kadrova opisan je ulazak u kuću, hod uz stepenice i ulazak u sobu, što se sve događa u prisustvu njene zaove. Ali dok su u sekvenci koju smo maločas opisali kadrovi u osnovi bili povezani ritmom ponavljanja i svaki kadar doprinosio ustanovljenju jednog jedinog označenoga (Silijina frustracija i strah), u ovoj sekvenci niz kadrova, iako *semantički* različitih, ipak služi tome da sačini označeno koje je po svemu vrlo jasno i koje bi se — ako imamo na umu prauzorni razvoj situacije — moglo definisati kao »opasnost koja pretili iz kuće čudovišta«.

U oba slučaja lanac označavajućih je savršeno razumljiv; jedini vidljivi izuzetak pojavljuje se na početku druge sekvence, koja je od velikog značaja: uvodni kadar otkriva nam Siliju i njenu zaovu Karolinu na ulaznim vratima. Karolina prva ulazi u kuću, ispred Silije, čiju pažnju privlači neko ko je vreba iza zavese; kamera zatim, bez vidljivog razloga, hvata prazna vrata kroz koja je prošla Karolina i, kada se ona ponovo pojavi da bi odgovorila na Silijino pitanje (vezano za nevidljivog posmatrača), nekoliko muzički akordi podvlače »anomaliju« montažnog postupka. Prisutnost ove vrste kadra u priči, u naraciji u kojoj se štedljivo izostavljaju svi elementi koji ne doprinose njenoj nedvosmislenoj efikasnosti, neminovno privlači pažnju na sebe; ali ovde se krajnja tananost i sastoji u tome da se ovoj anomaliji da specifično označeno (*označeno same anomalije: ima-u-svemu-tome-nećeg-sumnjivog*), s tim što muzika i izraz Karolininog lica, izazvan Silijinim pitanjem, igraju ulogu označavajućih. Drugi niz kadrova otkriva zbirku stravičnih maski koje vise iznad stepeništa u kući i koje, kako mi i naša junakinja saznajemo, pripadaju Markovom sinu iz prvog braka za čije postojanje Silija do tada nije ni znala. Jedina funkcija maski je da razviju i bliže odrede gore označenu »opasnost«. Treća faza ove sekvence događa se u hodniku na prvom spratu, pred spavaćom sobom namenjenom Siliji. Njena zaova, koja ide nekoliko koraka ispred nje, nestaje odjednom kroz vrata

na levoj strani. Iznenada, ulaz u sobu obasjan je svetlošću: Silija baca užasnite poglede, a muzički akordi podsećaju nas na opasnost kojom kuća odiše. Još jednom vidimo kako se označeno prisilno uvodi u dijegezu i kako se u njoj »odomaćuje« posredstvom opsenarskog trika, koji je dosta vešto izveden, ali i potpuno proizvoljan u odnosu na logiku dijegeze, budući da je, kako se moglo očekivati, ostatak scene krajnje »banalan« (ne zbiva se ništa mučno, ništa ružno). Namera čitave ove mašinerije bila je prosto da se u gledaočevu svest »ureže« atmosfera u kojoj se priča odigrava.

I treći primer privukao je našu pažnju: u toku prve sekvence medenog meseca (u filmu su dve takve sekvence) kamera u dugoj panorami duž hotelskog *patia* otkriva mladence zavaljene u mrežama za odmaranje. Zanimljivo je zabeležiti da u prvom gledanju filma ovaj pokret »iskače« iz celine, jer je on nedovoljno opravdan u kontekstu iz kojeg je izbačen svaki »prekomerni utrošak«. Ali kada se pojavi i završna sekvenca, sve odjednom dolazi na pravo mesto, jer pomoću tog istog pokreta kamere otkrivamo naše mladence »sada probuđene iz svog košmara« (Mark je izlečen od neuroze). Tako ovo označavajuće, koje se privremeno činilo »izvan« procesa kamuflaže, služi da poveže završni splet, čudesno služeći pri tom i osnovnoj zamisli filma, budući da je »preporod svih stvari« samo jedna varijanta ideje linearnosti.

Primer 2

Kategorija: B: Građanin Kejn

Mesto koje je *Građanin Kejn* dugo zauzimao u panteonu egzegetike kinematografske specifičnosti i njegov položaj okosnice u istoriji američkog filma su takvi da se film kao izuzetan primer sam nudi analizi u okvirima izučavanja ove vrste. Posebno je simptomatično to što ga je Andre Bazen video kao povlašćeno mesto za obnovu »stvarnog u svojoj njegovoj dvosmislenosti« — što je i centralna ideja njegovih ontoloških shvatanja. Bazen je Velsovo odbacivanje komplementarnih uglova i prateće dominacije mizanscene u dubinu, »odbacivanje mogućnosti da se gledaocem manipuliše«, shvatio kao suprotstavljanje »kontrolnim« procesima montaže. Veliki je paradoks što se u razmišljanjima o umetnosti filma tako različite aktivnosti kakve su aktivnosti Vertova, Ejzenštejna, Majkla Snoua i,

kroz Bazenove meditacije, aktivnosti Orsona Velsa ili Viljema Vajlera sve podvode pod zastavu »oslobođenja gledaoca«. Ono što povezuje ova četiri načina shvatanja oslobođenja je uverenje njihovih branilaca da je rukopis o kome je reč novina u razgrađivanju onoga što se smatra kodovima koji podržavaju ideologiju dominantnu u oblasti proizvodnje i percepcije filma. Po našem mišljenju, međutim, osnova za ovakva uverenja menja se od slučaja do slučaja. Što se tiče bazenovske egzegeze vezane za dugi kadar u Velsa i Vajlera²³, danas je jasno da su ovi reditelji odbacili kodovski način koji je vladao u to vreme (kadar-matrica, komplementarci) i da se montaža kao takva teško može svesti na ovaj način; u Vertova, Ejzenštejna, u Drajera pogotovo, vrlo je očigledno da su kodovi montaže koji su u to vreme bili na snazi razgrađeni kroz sam montažni proces. Na drugome mestu, Bazen suprotstavlja »moderne« reditelje i njihovo korišćenje dugog kadra/mizanscene u dubinu onima koji se, po njegovom osećanju, ističu među primitivnim filmskim stvaraocima. »Kadar-fotogram iz 1910. godine je«, tvrdi on, »ekvivalent odsutnog četvrtog zida pozorišta«, dok Velsova kamera, na primer, obnavlja naš opažaj stvarnog u svoj »dvosmislenosti« njegove ikonografske prisutnosti. U ovom pogledu ne možemo da se upustimo u dublju analizu ideološkog stava kao posledice ovakvog shvatanja stvari²⁴. Međutim, razmatranje filma *Polina u opasnosti* (*The Perils of Pauline*, 1913) otkriva nam mnoga značajna obeležja:

1. krajnje varijacije na lestvici između krupnog plana i razdaljine unutar istog kadra u potpunoj su protivrečnosti sa proscenskim »kadriranjem« (*à la* Melijes, na primer) koje se zaustavlja (iz nužnosti u pozorištu, zbog konvencija u ranim filmovima) na, da se tako izrazimo, »srednjem« planu;

2. često ponovno kadriranje koje prati kretanje kamere daje profilmskom prostoru gipkost koja je u *vrsti*, ako ne u opsegu, istovetna sa onom koju daje Vels;

3. dramaturški efekat omiljen u Velsa i Vajlera pojavljuje se tamo gde je odsutnost razdvajajuće funkcije komplementarnih uglova nadoknađena u dugom kadru na taj način što se ličnost postavlja licem prema kameri u prednjem planu, dok je leđima okrenuta osobi sa kojom raz-

²³ André Bazin, *Qu'est que le cinéma I*, strane 139—144.

²⁴ Radi pažljivog proučavanja bazenovskog *Weltranschauunga* molimo čitaoca da pročita: Annette Michelson, »The Politics of Illusionism«, u *Artforum*, (Njujork), septembar 1972.

govara; ovo (na primer) služi otkrivanju »unutrašnjeg jada« koji, nepoznat za sagovornika, može da bude ispisan na licu ličnosti o kojoj je reč (scena u kuhinji između Džordža Embersona i njegove tetke Emili u filmu *Veličanstveni Embersonovi*); ova je stilistička figura u potpunosti izgrađena u Gasnijeovim filmovima u obliku »obraćanja publici« u kojima se podmukli Polinin staratelj Kerner obraća gledaocima, najčešće iz neposredne blizine kamere, leđima okrenut ostalim ličnostima, da bi mimikom iskazao svoja »prava« osećanja (zluradost u trenucima kada njegove mahinacije imaju uspešan ishod, zbunjenost kada one ne postižu cilj).

Godine 1913—1915. bile su i godine filmova *Rađanje jedne nacije* (*Birth of a Nation*) i *Kabirije*, razdoblje *par excellence* za izgrađivanje osnovnih iluzionističko-narativnih kodova. Iako se, kao što smo nagovestili, može činiti da film *Polina u opasnosti* na neki način »razgrađuje« Gritfove dramaturške kodove, time što ih »prekomerno razgrađuje« on sudeluje u izgradnji kodova »jasnosti«. Vels, Vajler i njihovi takmaci su (nasuprot Renoaru, uprkos Bazenovim brzopletim upoređenjima) — izazivajući stilističke norme po kojima je punih trideset godina bilo ustaljeno rezanje u kontinuitetu kao jamstvo linearnosti i jasnoće — jednostavno reaktivirali druge modalitete koji su već uveli ova ista kontrolna načela u periodu između 1900. i 1915. godine. Ali ovo je samo jedna od oblasti gde je *Građanin Kejn* tako dugo bio kadar da se ističe kao inovatorsko delo, pa ćemo sada preći na ispitivanje onih drugih.

Pre nego što sastavimo spisak *parti pris* koja su nerazdvojno vezana za stil *Građanina Kejna*, mi ćemo se, da bismo odredili njihovu primarnu funkciju, ukratko osvrnuti na ideološke implikacije »dijegetičkog vida«. Za analitičku perspektivu koja osporava punovažnost dihotomije supstanca/forma, označavajući je kao mehanički pojam koji prikriva sve tekstuelne stvarnosti i ometa svako čitanje-u-dubinu, može se činiti protivrečnim izdvajanje »scenarija od njegove realizacije« na jedan ovakav način. Na jednoj strani se ovaj heuristički raskol koristi samo privremeno da bi pokazao kako se označena i označavajuća počinju jednom istom ideološkom sistemu, a na drugoj strani da bi pokazao kako su specifični modaliteti što ih »dijegetička poruka« ovde usvaja svodljivi samo na dijalog, tako da se, na primer, mogu preneti u radio dramu a da pri tom nijedno od njenih pertinentnih svojstava ne bude izgubljeno (nemi pasaž poput kadra sa kamerom u vožnji

nagore prema pozorišnim skelama, podešen tako da otkrije negodujući pokret tehničara dok Suzan Elegzender peva na pozornici, potpuno je suvišan na narativnom nivou, jer smo već dobili opširnu verbalnu informaciju kojom je utvrđena osrednjost njenog talenta). Ovi modaliteti, u stvari, predstavljaju veran odraz tradicionalnih faza u radu Velsa i Menkijeviča (Mankiewicz) (scenario-adaptacija-knjiga snimanja) i odgovaraju tipu čitanja što film traži i, u praksi, i dobija.

Kejnov portret, čiji obrisi počinju da se ocrtavaju u toku dugog vajanja njegovog tobožnjeg lika kroz novinsku hroniku i služe Tompsonu (Tompson) za dalja istraživanja, snažno je nagovešten kao rezultat lažne i serijalne novinarske objektivnosti. No bez obzira na to, ovaj odeljak već pruža elemente »protivrečnosti« — u obliku enigme (da li je Kejn bio fašist ili komunist?) — koju film prećutno nudi da odgonetne, čak možda i da je dijalektizuje. Ova protivrečnost je, međutim, vrlo brzo otklonjena: njena društvena i ekonomska određenja ovlaš su ocrtana i pre svega svedena na jednu vrstu sudbonosnosti — na »prokletstvo novca«:

Kejn: Znete, gospodine Bernstin, da nisam toliko bogat, bio bih možda stvarno veliki čovek.

Tečer: Ne mislite da ste veliki čovek?

Kejn: Mislim da sam s obzirom na okolnosti dosta postigao.

Tečer: Šta biste vi voleli da budete?

Kejn: Sve ono što vi mrzite.

Zauzvrat, privatni determinizmi »psihološkog reda« su u povlašćenom položaju:

Lilend: Ljubav... sve je to on činio iz ljubavi. Zbog nje je pobeo u politiku. Mi mu, čini se, nismo bili dovoljni, hteo je da ga vole i svi birači. Jedino što je odista hteo od života bila je ljubav. To je Čarlijeva priča. Priča o tome kako je izgubio ljubav. Vidite, on ljubav nije mogao da dâ, on je nije imao. O, voleo je on Čarlija Kejna, dabome. I to veoma nežno. Voleo je i svoju majku; mislim da je nju uvek voleo.

Ovo pomeranje opravdava (i u isto vreme onemogućava svako »ironično« čitanje izjave) činjenica da se gornja izjava pripisuje čoveku koji navodno sa tugom govori o »gazdi«, čoveku kome dugujemo jedini nagoveštaj protivrečnosti što ju je Kejn/Herst (Hearst) živeo u njenoj istorijskoj dimenziji:

Lilend: Nekada si mnogo pisao o radnom čoveku..., a on se sada pretvorio u nešto što se naziva organizovanim radom. A to ti se neće nimalo dopasti kada shvatiš da to znači da tvoj radnik očekuje nešto kao svoje pravo, a ne kao tvoj poklon. Kada se, Čarli, ti tvoji nedovoljno povlašćeni odista udruže — onda će se to pretvoriti u nešto mnogo veće nego što je tvoja povlastica, a onda ne znam šta ćeš da radiš. Otplovićeš, verovatno, na neko pusto ostrvo i tamo vladati nad majmunima.

A na pravom istorijskom polju jedna u najmanju ruku čudna »dijalektizacija« nastoji da stekne prevlast. Jedina neposredna aluzija na špansko-američki rat, koji je Herstova štampa podsticala u velikoj meri:

Bernstin: Čini mi se da je gospodin Lilend u pravu, to je bio rat gospodina Kejna. Mi, u stvari, nismo ni imali razloga da ratujemo.

odmah dobija pravi prizvuk primedbom čiji je naknadni šovinizam možda i manje ironičan nego što bi se od Bernstinove živopisne ličnosti moglo očekivati (ovi su »paradoksi« jedna od važnih konstanti filma):

Ali mislite li da bismo, da nije bilo rata gospodina Kejna, imali danas Panamski kanal?

Postoji paralela između ove napomene i primedbe reportera na završnom popisu blaga što ga je prikupio Kejn:

Pa on je bar sve ovo doneo u Ameriku.

Ali kao što smo rekli, vidovi posredovanja Hersta/Kejna na pozornici javnog života dati su samo periferno; suštinski *deo* pripovedanja (pogotovo što duge kontinuirane sekvence nužno imaju veću specifičnu težinu nego »povezujuće sintagme« — Mez — koje nude nevezane odlomke radnje »uhvaćene u prolazu«) leži u opisu njegovog privatnog života, u opisu koji, po svemu sudeći, teži tome da pokaže kako je Kejnovu »sudbinu« odredilo traganje za izgubljenim rajem detinjstva (materice), to jest »pupoljka«:

Bernstin: Možda je to nešto što je izgubio. Gospodin Kejn je bio čovek koji je izgubio sve što je imao...

Reporter: Gospodin Kejn je bio čovek koji je dobio sve što je želeo, a onda sve to izgubio. Možda je »pupoljak« nešto što nije mogao da dobije ili nešto što je izgubio.

Međutim, ova hipoteza, kojoj se pridaje veliki značaj i koju svečano potvrđuje završna slika filma, postaje istog časa predmet negacije koja je ruši u ime metafizičkog pojma »međusobne veze svih stvari« datog kao jamstvo za »formalne inovacije« filma:

To u svakom slučaju ništa ne objašnjava. Mislim da nijedna reč ne može da objasni život čoveka. Ne, mislim da je »pupoljak« samo delić koji nedostaje u postavljenom rebusu.

Motiv mozaika-rebusa koji Suzana neumorno slaže u prostranom holu dvorca Gzenedu služi pojavi »odgovarajućeg sistema odnosa« (Eko) koji film preuzima; »nedokučive« protivrečnosti Kejnovog života (iako je njihova »tajna« u isto vreme predstavljena tako kao da je razrešava slika saonica u plamenu) odgovarale bi, dakle, narativnoj strukturi koja se prikazuje — i koja je dugo prihvatana — kao *nelinearna*, to jest dijalektička. Ali ova naracija nije ni protivrečna ni dijalektička, čak ni dvosmislena, jer sve u njoj *na neumoljivo jednostran način teži potvrđivanju izvesnog broja mitova koji su savršeno prihvatljivi za vladajuću ideologiju*: to jest, da su bogati isto toliko nesrećni koliko i siromašni, da veliki (javni) događaji nastaju iz malih (privatnih) razloga, da je veliki plutokrata »uprkos svemu« veliki čovek i da su žene beskorisna i neurotična bića (portreti žena i inter-intra-seksualni odnosi su u ovom filmu prilagođeni u svim tačkama tipologiji Holivuda — frustrirana posesivna majka, žena višeg staleža i ograničenih shvatanja, koja nikako ne shvata »prosveteni despotizam« svoga muža, »sveža i neizveštačena« žena iz proletarijata, koju polubog razara i koja završava kao alkoholičar). Uzbudljiva muževnost i nedokučiva složenost Velsa/Kejna svesno je suprotstavljena karikiranoj beznačajnosti njegovih pratilaca (Bernstina, smešno razdražljivog Jevrejina, Tečera, krutog puritanca, i Lilenda, pijanog intelektualca-idealiste).

Osnovni komformizam čini da se ovaj film, u onoj meri u kojoj se može posmatrati kao radio-igra, gotovo ne razlikuje od, na primer, onih filmova koji su vrlo brzo doneli veliko bogatstvo koscenaristu Menkijeviču (naročito *Sve o Evi — All About Eve*)²⁵. Preostaje nam da vidimo na koji je način ovaj komformizam *maskiran* stilistikom koja mu je, vrlo razumljivo, omogućila da se, bar jedno

²⁵ Ova neduhovita zbrka između Hermana Menkijeviča (Herman J. Mankiewicz) i njegovog brata Džozefa vrlo je amblematična za veliku solidarnost holivudske porodice.

izvesno vreme, ističe kao novi zvuk u istoriji filma i iz kojeg se izrodila čitava škola manirista, od Kazana, Lozija i Oldriča (Aldrich) do Artura Pena (Arthur Penn) i Kena Rasela (Ken Russell). U radu Velsa i Tolenda (Toland) označen je od samog početka niz *parti pris* koji se mogu dosta jasno definisati. Najvažniji među njima su, po našem mišljenju:

1. Već pomenuti diptih — dugi kadar/*mizanscena* u dubinu;

2. (Usko vezani za prethodni postupak) prenaplašeni efekti perspektive (jaka suprotstavljanja na lestvici između prednjeg plana i pozadine) kroz sistematsku upotrebu širokougaonih objekta koja je usavršio Tolend;

3. Česti kadrovi snimljeni iz donjeg rakursa (kojima se ističe čuvena novina izgrađenih tavanica);

4. Neuobičajeno naglašeno pozadinsko osvetljenje;

5. »Zaustavljena« pretapanja;

6. Overleping i višedimenzionalni dijalog;

7. Prenaplašeni efekti odjeka na svim mestima gde ih opravdava prostor dekora (projekciona sala, gradska knjižnica, Gzenedu);

8. Retorička montaža (slik, elipsa-iznenađenje).

Već smo naznačili da se *dugi kadar po sebi* ni na koji način ne suprotstavlja kodovima jasnosti i dugačka egzegeza koju mu je posvetio Bazen, istinski teoretičar jasnosti, samo potvrđuje naše tvrđenje. To, naravno, ne znači da dugi kadar, poput komplementarnih uglova ili bilo koje figure ove vrste, ne može da se dijalektički uvede u razgrađivanje i ideološko-kritičko delo (skrećemo pažnju na analizu filma *Gertruda* koju izlažemo u daljem tekstu).

Pomenuli smo i prateću pojavu »povratka na povlađivanje« kinematografskom »obraćanju publici« u delima Velsa, Vajlera i njihovih takmaca. Objašnjenje ovog pitanja biće u svakom slučaju od koristi u onoj meri u kojoj nam pruža ubedljiv primer kako su Vels i Tolend uspeli da na najprostiji mogući način — *sistematskim uveličavanjem* tih istih kodova — izgrade stil koji je zasenjivao tri generacije ljubitelja filma, ne narušavajući pri tom ni na koji način celovitost narativnih i dramaturških kodova (i, *a fortiori*, ne pokušavajući da ponovo izgrade parametre koji ih obrazuju). Prva sekvenca u flešbeku u kojoj je prikazan odlazak mladog Čarlsa iz roditeljskog doma — njegovi roditelji su iznenada postali multimilioneri — snimljena je iz dva suprotna ugla; u jednom je kamera usmerena ka prozoru iza kojeg se, napolju, Čarls igra u snegu, u drugom ka dnu sobe, iz pravca spoljnog praga istog pro-

zora. Ovde se prvi put javlja preneglašeni efekat »smanjivanja« ličnosti, svojstvo koje ona ima čim se udalji od kamere. Glavna »žrtva« ovog fenomena je gospodin Kejn-otac, čija kretanja u stranu snažno podvlače nadmoć njegove žene u toku razgovora sa Tečerom, predstavnikom banke koji je na poziv gospođe Kejn došao da preuzme brigu o dečakovom obrazovanju. Ovakve »psihološke« usaglašenosti bile su u svakodnevnoj upotrebi više od trideset godina (primeri postupka mogu se naći u Gasnijeu, ali i u Šestrema — Sjoestrem, Murnau, Lenija i tako dalje), iako ovo suprotstavljanje nikada nije bilo toliko *upadljivo* kao kada se kao navodna novina pojavilo u *Gradaninu Kejnu*. Jedina promena kadra do koje dolazi u ovom delu sekvence, snimljene u enterijeru, jeste višestruka ilustracija datog dramaturškog postupka; otac se kreće u stranu, u pravcu prozora, sa namerom da ga zatvori (i tako isključi viku malog Čarlsa koji se igra pred kućom), dok u prednjem planu Tečer izlaže uslove iz dokumenta od značaja za dečakovu budućnost. Dok on čita, majka polazi ka prozoru, prvi put, ali se njena »dominacija« potvrđuje skoro istog trenutka, i to dvostruko, posredstvom reza od sto osamdeset stepeni na frontalni kadar sa krupnim planom (muž je opet daleko u pozadini), upravo u trenutku kada otvara prozor da bi pozvala sina. Žestoko suprotstavljanje ovih kadrova, rez na pokretu pun značenja i korišćenje već opisane figure »obraćanja publici« doprinose uveličavanju kodova »izraza«. Majka poziva sina i, ne okrećući se, kaže, obraćajući se bankaru: »Nastavite, gospodine Tečer«. Ovaj način mešanja pravaca verbalnih odgovora, naznačen u našem spisku *parti pris* pod brojem šest, ima dvostruku funkciju: naglašava »naturalističku« iluziju i sudeluje u razmetljivoj stilizaciji filma, jer se ovakvim »kontrapunktima« postiže ritam dijaloga (istu ulogu igra i overleping razgovora — kao, na primer, u toku smešnog ulaska u prostorije redakcije lista *The Enquirer* — a i neki verbalni procesi, kao što je navika Kejna i njegovih pratilaca da se među sobom oslovljavaju sa »gospodine« u više ili manje opsesivnom ritmu).

Zabeležimo i to da u trenutku kada majka poziva sina zaglušujuća muzika Bernarda Hermana (Bernard Hermann) ponovo preuzima svoj uporni refren. I ovde smo sučeljeni sa preneglašavanjem koda, jednog savršeno ustanovljenog koda, zbog želje da se na krajnje elementaran način prevaziđe uobičajena diskretna muzika u pozadini i pređe u bučnu, razmetljivu beznačajnost.

Osvetljenje *chiaroscuro* ima sličnu dvostruku ulogu; efekti »prirodnog« kontrasta »stvaraju se nanovo« kroz upadljivo naglašavanje nekih parametara uobičajenih kodova osvetljenja i prelivaju se u paroksičnu dramaturgiju i najnezatnijih događaja i u spektakularnu stilizaciju. Ovo je naročito vidljivo u scenama u biblioteci koje povezuju prvi *flešbek* gde se mogu uočiti gotovo sva gore pomenuta *parti pris*. Ove scene, osim toga, uvode i kadar iz donjeg rakursa, za koji se, po tome kako psihološki »uvećava« sve forme i sve pokrete, može reći da predstavlja istinsku paradigmatičnu preterivanja. Skrećemo pažnju na proces »zamrzavanja« usred pretapanja — slika ostaje u dvostrukoj ekspoziciji nekoliko sekundi — zahvaljujući kome se »evokativna« funkcija ovog *flešbek*-signala i pojačava i proširuje.

Može nam se prigovoriti da se ove stilizacije kombinuju tako da označe sva lukavstva režije i da su samim tim neka vrsta »poricanja procesa proizvodnje«, »teatralizacija« prožeta vrednošću »nadmašivanja«. Ali svaki takav prigovor bio bi mehaničko viđenje razgrađivanja u kojem se, pre svega, ne vodi računa o uslovljenostima što prečutno postoje u procesu osnivanja kodova. Uvećani na ovaj način, kodovi efikasnije dejstvuju (navešćemo kao dokaz ogroman uticaj koji je *Građanin Kejn* imao na posleratni komercijalni film i, nasuprot tome, represiju kojoj su oduvek bila podvrgnuta istinski inovatorska dela, kao što su filmovi Karla Drajera). Svoystvo *ponavljanja* niza *parti pris* koje je aktivirao *Građanin Kejn* omogućava da se njihov splet izrodi u stil koji prikriva funkcije kodova. Nasuprot tome se, u filmu *Kaligari*²⁶, na primer — iako se stvarno ne može reći da je *parti pris* predmet razumljive sistematske organizacije — ona pojavljuju u sistematski raznovrsnim formama sa ciljem da poremete rad kodova, da kodove dovedu u krizu, jer je i sam pojam kodova zasnovan na sinhronom, nepromenljivom funkcionisanju, na čvrsto utvrđenom odnosu označenog i označavajućeg. Od

²⁶ Ekspresionizam se često pominjao u vezi sa *Građaninom Kejn*-om. Površno gledano, ovaj film se svakako bliži ekspresionističkom projektu »da se skrivenim stvarnostima prida spoljašnje postojanje«, a neki njegovi procesi se izričito nadovezuju na procese ekspresionističkog teatra. Samo, ne zaboravimo da su za sledbenike ove estetike »skrivena stvarnosti« bile ili spirituelne, kosmičke, ili, u predbrehtovskim pozorišnim komadima Kajzera (Kaiser) i drugih, društvene ili političke. Velsa od ekspresionizma deli njegov »psihologizam«, dok ga (bar u ovom filmu) odbijanje da ospori kodove linearnosti neposredno suprotstavlja *Kaligariju*.

trenutka kada *parti pris*, ma kako neobični bili, usvoje model kodovskog funkcionisanja i postanu izomorfna sa njim, ona neminovno to funkcionisanje i podvlače. Razumljivo je, dakle, to što je u ovom filmu ishod rada i napora mladog Velsa »homofonija« ovog tipa.

Primer 3 *Kategorija C: Gertruda*

Vrlo je malo filmova, pored *Gertrude*, koji bi ovu kategoriju mogli da ilustruju u pravom smislu reči. *Gertruda* to može zato što je ovaj film *locus* dvostrukog pokreta koji potvrđuje kodovske funkcije i odmah izaziva krizu unutar njih, pokreta koji je utoliko radikalnije određen ukoliko dejstvuje na tekst čije se ideološko predodređenje čini *a priori* tako očiglednim.

Dugo se smatralo da glavno obeležje ovog filma, u odnosu na njegovo materijalno tkivo, leži u konstrukciji dugih kadrova i da je samim tim njegov prvenstveni značaj u kretanjima kamere, kompoziciji i dužini kadrova.

Ne može se poreći činjenica da su ovo osnovni sastavni delovi »formalnog pripovedanja« ovog filma, ali se središna osa procesa razgrađivanja, koji dejstvuje kroz ceo film, može videti na presecima, na tačkama prekida koje sistem artikulišu. Film, naravno, sadrži krajnje ograničen broj promena kadrova; ali mnogo je važnija činjenica da Drajer postiže gotovo besprimerno radikalnu organizaciju ovog parametra i da je, ako nam se *Gertruda* i čini jednim od odabranih dela u istoriji filma koja sobom povlače i kritičko-informativni rad na dominantnim kodovima, ona to baš zbog prisutnosti »strategije montažnog procesa« u jezgri filmskog teksta u kojem su sintagmatski usmereni procesi oduvek posmatrani kao drugorazredni.

U umetnosti filma je od najranijih dana celokupna udarna snaga ideološkog izlaganja bila usmerena ka prikrivanju diskontinuiteta (rezanje i kadriranje) svojstvenog filmskoj slici, a postigla je prve i konačne uspehe u razdoblju između 1904. i 1914. godine zahvaljujući zakonima prostorno-vremenske orijentacije, neposredno rođenim iz potrebe da se na tu novu »scenu« prenesu ideje klasičnog zapadnog pozorišta i romana devetnaestog veka. Jedan od glavnih elemenata potpore linearnom izlaganju trebalo je, naravno, da bude »nevidljivost« promene kadra, a u *Gertrudi* se nudi izazov baš ovoj funkciji kamuflaže. Drajer

sistematski varira način promena kadrova, od kojih je svaka (ili, u stvari, sve) određena različnom kombinacijom distinktivnih svojstava; i kada se, uzgredno, neki od ovih načina ponovi, onda se on ponavlja zato da ostvari uvek različit cilj u okvirima lanca koji sačinjava široku i složenu mrežu kontrastnih elemenata. Dati način *posmatranja* definisan je izrazima sveukupnih distinktivnih svojstava, kao što su pravac kretanja ličnosti koje ulaze u kadar ili izlaze iz njega, elipsa/neposredni rakord i tako dalje. Tako će se uzor razlikovanja ocrtni između — na jednoj strani — reza »sa« Gertrude, prikazane na levoj strani kadra u američkom planu, na njen lik u ogledalu koji se dijagonalno približava zdesna nalevo, da bi odmah zatim ona »lično« ponovo ušla u kadar sleva i — na drugoj strani — reza posredstvom kojeg Gertruda izlazi na desnoj strani ogledala i ponovo se pojavljuje sleva u kadru koji sledi. Nešto jednostavnija razlika može se uočiti između rakorda koji izlaženje izvan desne ivice kadra nadovezuje na ulaženje sa desne ivice kadra i rakorda koji izlaženje nalevo nadovezuje na ulaženje zdesna. Samo se po sebi razume da se i razmena ličnosti iskazuje kao razlika. U svetlosti ovih primera ponovićemo da se, osim vrlo retkih izuzetaka, dati način nikada ne ponavlja.

Međutim, najznačajniji vid ove strategije je verovatno uloga poverena tehničari komplementarnih uglova: u toku onoga što bi se moglo nazvati prvim »činom« filma, razgovor presudan za celokupnu priču vodi se između Gertrude i njenog muža:

Muš: Postoji neko drugi?

Gertruda: Možeš to tako nazvati ako hoćeš.

Muš: Znači li to da voliš nekoga drugog?

Gertruda: Da.

Muš: Da li se već dogodilo?

Gertruda (off): Ne.

Ovaj dijalog je u celosti snimljen u skladu sa načelom komplementarnih uglova, koje je samim tim »proterano« i koje se više neće pojaviti, osim u poslednjoj sekvenci, gde se kratko koristi da bi se opisao Gertrudin poslednji oproštaj sa starim partnerom. Komplementarac je, znači, sistematski brisan iz filma, osim u ova dva posebna trenutka u kojima se, izuzetno, uvodi »dramaturško jednačenje« da bi se označavajuće vezalo za označeno kroz isti tip »podređenog«, ispreplitanog odnosa o kojem smo govorili u prethodnom poglavlju (napomene u vezi sa filmom *Tajna iza vrata*). Ako se, dakle, Drajerova upotreba

ove tehnike u suštini i ne razlikuje od najstrože kodovanog tipa filma, gde se sagovornici u dijalogu izdvajaju jedan za drugim, onda je to samo zato da funkcija kodovane tehnike bude što očiglednija²⁷.

Subjektivni rakord je, kao što znamo, usko povezan sa tehnikom komplementarnih uglova, on je takoreći uslov *sine qua non* njene efikasnosti. Ovo označavanje-razgrađivanje, koje film obeležava, iskazuje se dvostrukim odbacivanjem: odbacivanjem subjektivnog rakorda i odbacivanjem trodimenzionalnog prostora što ga taj rakord nagoveštava. Film je, osim u dva već pomenuta trenutka, u celosti snimljen prema načelu strogo frontalnog položaja kamere, poput nizova *tableaux vivants*, tako da se u krajnjem ishodu ove dve zamene komplementaraca pojavljuju u svoj svojoj izuzetnosti. Tu je, pored toga, još jedan *parti pris* kojim se dvojako odbacivanje nastavlja: u toku razgovora (neki su od njih vrlo dugački) koji se odvijaju unutar ovih tabloa ličnosti skoro nikada ne gledaju jedna u drugu. Ovo opredeljenje se, kao privrženost frontalnim položajima kamere, kao »prirodna« posledica stremljenja ličnosti da ostanu »jedna-pored-druge«, može shvatiti kao povratak na one primitivne frontalne položaje kamere koje je tim stvaralaca *Kaligarija* još 1919. godine uveo u film da bi osudio tek ustanovljene kodove jasnoće. Takav jedan »tipično« primitivan film bio je sastavljen od nizova tabloa, od kojih je svaki predstavljao složenu mrežu označavajućih; a označavajuća je trebalo opažati i čitati kao takva, jer je u to vreme ekran bio samo površina na kojoj se slika delila na elemente svetlosti i senke i najviše ličila na slikarsko platno. Lako je uočiti kako je ovako ožvijen »primitivni« prostor postao u *Gertrudi* artikulisan zahvaljujući eliminaciji komplementarnih uglova, kako je ta artikulacija dobila do-

²⁷ Što se tiče specifičnije upotrebe tehnike komplementarnih uglova u filmovima koji su u celosti prepušteni dominantnim kodovima, njena bi se funkcija mogla definisati kao funkcija usmeravanja naše pažnje na ličnost koja isporučuje Reč (ili na ličnost koja prima Reč) na »jednoj ili drugoj strani« gledaoca-stožera, utonulog u dubinu dijegeze: gledalac se preobražava u relej, u odvod kroz koji svaka razmena neminovno prolazi — on ili ona postaje »povlašćenik« glumac koji dobija moć da bude prisutan, ali ne i vidljiv. Savršeno je moguće da je osnova celokupnog iluzionističkog izlaganja filma upravo figura komplementaraca, to jedinstveno mesto gledaočeve veze sa ličnostima koje mu, obraćajući mu se, nude »scenu« pogodnu za ispunjenje želja njegove mašte, jer jedino je gledalac kadar da u isto vreme bude i neko drugi i ono što jeste. Ovo je možda osnovna struktura procesa stvaranja iluzije *per se*. A film je izuzetno pogodan za ovu vrstu operacije bremenitu ideološkim posledicama.

datnu težinu zahvaljujući daljoj strategiji označavanja/razgrađivanja: odista je izvanredna ona skoro nepromenljiva prisutnost neke vrste udvostručenja ivica-okvira kadra, ta predstava dubine (boje zidova, tapeti, ogledalo, kamin) urezana u profilmski prostor koji je i sam namerno »spljošten« (ovde je pojam označavanja izuzetno bremenit značenjem).

Ova »problematika« izložena je na isti način kao u sekvenci u kojoj je opisan prijem u čast pesnika Lidmana, koja, osim toga, sadrži mnoge izuzetke u odnosu na opšta načela izneta u prethodnom tekstu, kao što je zadnji zid koji se — budući da je od samog početka krajnje upadljivo zatvarao filmski prostor — prvi i poslednji put otvara (da bi se u prostoriju uneo klavir), najavljujući u isto vreme jedino »dramsko« zbivanje u filmu: gašenje Gertrudine općinjenosti.

Tako se u ovom filmu (kao i u filmovima *Kaligari* i *Čovek sa kamerom*) ocrta središna »problematika« slikovno-filmskog prostora, projekcije pertinentnih svojstava dubine na ravnu površinu (ekran)²⁸. Ovde se, dakle, potkopavaju temelji iluzionističkog zdanja prikazivanjem profilmskog prostora kao »prisutnog«, prikrivanjem svojstva predstavljanja filmskog prostora i procesom putem kojeg se ove dve pojave sporazumevaju.

Film je dopunjen i uobličen onom poslednjom presudnom strategijom koja se nadovezuje na ovu strogu sistematiku: dugi kadrovi snimljeni sprema krajnje statičnom kamerom povezani su i, moglo bi se reći, interpunkcijom obeleženi širokim pokretima kamere koji oblikuju međuzbivanja u toku kojih se ličnosti razmeštaju na ekranu. Važno je razumeti da je upotreba reči »međuzbivanje« samo unekoliko figurativna, jer je ova funkcija specificikovana drugim (pratećim) *parti pris*, tako da ličnosti, dok se kreću, nikada ne govore, nego se, čini se, iskreno posvećuju prekomponovanju kadra, kao da traže neku novu (postojanu) scenu na kojoj bi izgovorile sledeći pasaž teksta. Ovim kretanjima kamere upravljaju kretanja ličnosti i ovo je pravilo uporno sprovedeno od početka do kraja filma. Posledica toga je, međutim, da se i ovaj parametar urezuje u široku formalnu mrežu filma; iako kretanja kamere savesno, takoreći »doslovno« urastaju u ulogu koja im je poverena u teško kodovanim filmovima, činjenica da su deo pripovedanja čije je primarno dejstvo da izazove

²⁸ Analiza ovog filma sa gledišta problematike površina/dubina, kako je postavljena u Sezana, ali i u Marksa i Frojda, pokazala bi se bez sumnje kao značajan začetak.

krizu unutar kodova (ovaj efekat bez sumnje jasnije opažaju oni za koje je film nečitljiv i nepodnošljiv) daruje im upadljivost koja je sve drugo samo ne »jasna« i dodeljuje im mesto među označavajućima »tekstuelne površine« čije je osnovno svojstvo da *preuzmu* čvrsto povezivanje linearne priče koje ih još bolje potvrđuje.

Na očigledno ideološko preodređenje filma, i to isključivo na nivou dijegeze, ukazali smo u ranijem tekstu. I odista, »ibzenovska« drama iz koje je film proistekao bila bi, čini se, pravi primer sitnoburžoaske ideologije sa početka veka, uza sve poricanje građanskih institucija u ime vrednosti kao što su Apsolutna ljubav, Transcendentna poezija, Nezainteresovana nauka i tako dalje. Naše je mišljenje, međutim, da film, kroz svoj rad na kodovima, uspeva da ostvari dijalektiku, premašujući ideološku sadržinu preteksta i *rađajući i dalje* sve njegove protivrečnosti (naročito u odnosu na istinsku analizu mesta žene u društvu i dileme u koju ideologija zatvara junakinju). Nije neumesno govoriti o Drajerovom usvajanju brehtovskog stava prema ovom tekstu: sve doprinosi tome da se on ogoli, oslobodi svog dramaturškog tereta, da otkrije sve »konce i konopce« koji ga drže i povezuju. Već smo spomenuli činjenicu da ličnosti stoje mirno kada govore jedna sa drugom, kao da recituju, i time krše uslove uverljivosti koji su nužni za iluzionističko izlaganje. Ne zaboravimo da i način na koji glumci govore, sa dugim prekidima između rečnica, pa i između reči, uz jednolično izgovaranje teksta koje je skoro u potpunosti lišeno svake izražajne modulacije, postaje izvor krajnjeg otuđenja što ga mi, hteli-ne hteli, vezujemo za dijalog koji, zauzvrat, stremlji tome da na svaki način bude *proizveden kao površina*.

(1974)

BIBLIOGRAFSKE BELEŠKE

ARNHAJM, RUDOLF (*Rudolf Arnheim*, 1904—), nemački psiholog, esejist, proučavalac umetnosti, filmski kritičar i teoretičar koji od 1940. godine živi u Sjedinjenim Američkim Državama, pošto je vreme između Hitlerovog dolaska na vlast i odlaska u Ameriku proveo delimično u Italiji i Engleskoj. U Nemačkoj dejstvovao kao publicist i urednik časopisa; u Sjedinjenim Državama predavao psihologiju umetnosti na Kolumbijskom i Harvardskom univerzitetu do 1947. godine. Danas je profesor emeritus na Univerzitetu u Mičigenu. Učenik Maksa Verthajmera i Volfganga Kelera (Wolfgang Köhler), Arnheim je poštovalac primene načela psihologije geštalta na umetnost. Filmskom teorijom bavio se povremeno, dok je težište njegovog interesovanja psihologija plastičnih umetnosti. Za razliku od sovjetskih teoretičara filma montažnog perioda, pridaje odlučujući značaj samom kadru, nezavisno od njegovih montažnih veza, pripisujući pokretnom fotografskom snimku antinaturalistički karakter koji potiče od mehaničkih činilaca, što pasivnu registraciju prizora preobražavaju u izražajno sredstvo, u posebni vid opažaja. Objavio brojna dela, od kojih su najzapaženija: *Radio, An Art of Sound* (*Radio, umetnost zvuka*, 1936), *Art and Visual Perception* (prva verzija 1954, druga 1974; prva u nas prevedena kao *Umetnost i vizuelno opažanje*), *The Genesis of A Painting* (*Geneza jedne slike*, 1962), *Toward A Psychology of Art* (*Ka jednoj psihologiji umetnosti*, 1966), *Visual Thinking* (*Vizuelno mišljenje*, 1969) i *Entropy and Art* (*Entropija i umetnost*, 1971). Iz oblasti filma je knjiga *Film als Kunst* (1932), koja je u Sjedinjenim Državama 1957. godine doživela novu, izmenjenu i dopunjenu verziju *Film as Art* (prevedenu i na naš jezik pod naslovom *Film kao umetnost*, iz koje potiče odlomak što ga objavljujemo u ovoj zbirci) i eseji (svi prevedeni u nas): »Epic and Dramatic Film« (»Epski i dramski film«), »Film and Psychology« (»Film i psihologija«), »Art Today and the Film« (»Umetnost danas i film«), »Trends of the Western Art and the

Decadence of Visibility« (»Tendencije zapadne umetnosti i opadanje vidljivosti«) i »On the Nature of Photography« (»O prirodi fotografije«) (napisani između 1947. i 1974. godine).

ASTRIK, ALEKSANDR (*Alexandre Astruc*, 1923—), francuski filmski reditelj i teoretičar, inicijator ideje o takozvanoj »kameri-nalivperu«, to jest o filmu koji će se »postepeno osloboditi tiranije vizuelnog, slike radi slike, neposredne priče, konkretnog«, da bi postao isto onako istančano pismo kakvo je pisana reč. Njegov najpoznatiji rad teorijskog karaktera je »Une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo« (1948), koji u celini objavljujemo u ovoj antologiji. Najvažniji filmovi: *Le rideau cramoisi* (*Grimizna zavesa*, 1953), *Les mauvaises rencontres* (*Zlosrećni susreti*, 1955), *Une vie* (*Jedan život*, 1958), *L'éducation sentimentale* (*Sentimentalno vaspitanje*, 1962).

BALAŽ, BELA (*Bèla Balázs*, 1884—1949), mađarski filmski scenarist i teoretičar; radio je, između ostalog, u Nemačkoj, Austriji i SSSR. Prvi je sistematski proučavao filmsku umetnost i otkrio takozvane »specifičnosti filmskog izraza« po kojima se film razlikuje od pozorišta: promenljiva tačka snimanja, krupni plan, montaža. Pristalica »čiste vizibilnosti«, želi da pomiri »formu« i »sadržinu« u filmskom delu, koje je shvatao kao dva aspekta izražajnog jedinstva. Verovao je u potrebu vaspitavanja filmskoga gledaoca, u širenje filmske kulture. Kasnije zastupao montažnu teoriju o »kontrapunktu zvuka i slike«, po uzoru na Ejzenštejna i Pudovkina. Balaž je takođe uveo u teoriju pojam »identifikacije«, podrazumevajući pod tim ponajviše mogućnost gledaoca da svoj pogled izjednači sa pogledom objektiva kamere, čija mu premeštanja u prostoru omogućavaju da optički i psihološki stane na mesto nekog junaka u filmskoj priči i da posmatra zbivanje njegovim očima. Sva Balažova dela su prerade jedne iste knjige. Tako, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (*Vidljivi čovek ili filmska kultura*, 1924), njegova prva knjiga, u kombinaciji sa drugim po redu radom *Der Geist des Films* (*Duh filma*, 1930), koji se uglavnom odnosio na zvučni film, daju kasnija dela: *Искусство кино* (*Umetnost filma*, 1945) i *Filmkultúra, a film művészeti filozófiájá* (*Filmska kultura, filozofija filmske umetnosti*, 1948). Dok su prve dve objavljene u Austriji i Nemačkoj, a treća u SSSR, poslednja knjiga je izišla u Mađarskoj, gde se vratio posle drugog svetskog rata. Napisao je i scenarija za filmove *Die Abenteuer einer Zehnmarkscheins* (*Avanture jedne novčanice od deset maraka*, 1927), *Narkose* (*Narkoza*, 1929), *Die Dreigroschenoper* (*Prosjачka opera*, 1931), *Das blaue Licht* (*Plava svetlost*, 1932), *Valáhol Európában* (*Negde u Evropi*, 1947) i *Chemie und Liebe* (*Hemija i ljubav*, 1948).

BART, ROLAN (*Roland Barthes*, 1915—), savremeni francuski teoretičar kulture, književnosti i filma, jedan od najistaknutijih predstavnika takozvane »nove kritike«. Autor brojnih dela koja spadaju u vrhove strukturalističke literarne kritike, od kojih su najpoznatija: *Le degré zéro de l'écriture* (*Nulti stepen pisma*, 1953), *Mythologies* (*Mitologije*, 1957), *Essais critiques* (*Kritički ogledi*, 1964), *Critique et vérité* (*Kritika i istina*, 1966), *Système de la mode* (*Sistem mode*), *S/Z* (1970), *L'empire des signes* (*Carstvo znakova*, 1970), *Le plaisir du texte* (*Uživanje u tekstu*, 1973) i obimni samostalni esej »Éléments de sémiologie« (»Elementi semiologije«, 1964). Neki njegovi radovi prevedeni su i u nas u knjizi pod zajedničkim naslovom *Književnost, mitologija, semiologija* i u časopisima. Jedan od prvih mislilaca o filmu u strukturalističko-semiološkom ključu, Bart je objavio i nekoliko oglada koji se tiču sedme umetnosti. Najznačajniji su: »Le problème de la signification au cinéma« (»Problem značenja u filmu«, 1960), »Les 'unités traumatiques' au cinéma« (»Filmske 'traumatske celine'«, 1960), »Rhétorique de l'image« (»Retorika slike«, 1964, ne posebno o filmu, već uopšte o ikoničnom znaku) i »Le troisième sens« (»Treći smisao«, 1970). Svi izuzev pretposljednog objavljeni su i u srpskohrvatskom prevodu, a prva dva su ušla u izbor u ovoj knjizi.

BAZEN, ANDRE (*André Bazin*, 1918—1958), francuski filmski teoretičar, književnik i esejist, osnivač takozvane »mlade kritike« u Francuskoj, koja se okupljala oko časopisa *Cahiers du cinéma*, čiji je on do smrti bio urednik. Mnogi ga smatraju »duhovnim ocem« »novog talasa« u francuskom filmu koji je nastao krajem pedesetih godina i čiji su protagonisti bili Bazenovi sledbenici Žan-Lik Godar, François Truffaut (François Truffaut) i Klod Šabrol (Claude Chabrol). Proučavanje filma i kritičke stavove zasnivao na ontološkom shvatanju medijuma, uzimajući ga prevashodno kao živu fotografiju; iz toga je zaključivao da je filmska slika u biti realističko svedočanstvo o stvarnosti, na čemu počiva njena psihološka uverljivost, i tražio reviziju klasičnih shvatanja o »specifičnim sredstvima izražavanja« u sedmoj umetnosti. Tvrdio je da apsolutizovanje montaže kakvo je propagirala klasična teorija filma pod uticajem »sovjetske montažne škole« može da uništi uverljivost filmskog svedočanstva i ustajao protiv takozvanoga »čistog filma«. U mnoštvu eseja i kritika ističu se teorijski radovi »Ontologie de l'image photographique« (»Ontologija fotografske slike«, 1945), »William Wyler ou le jansenisme de la mise-en-scène« (»Viljem Vajler ili jansenista režije«, 1948), »Montage interdit« (»Zabranjena montaža«, 1953, 1957), »Pour un cinéma impur« (»Za nečisti film«) i drugi. Najveći deo radova okupljen mu je u četiri knjige *Qu'est-ce que le cinéma* (1958—1962), koje su prevedene i u nas pod naslovom *Šta je film*. Bazen se danas smatra jednim od utemeljivača moderne teorijske misli o sedmoj umetnosti.

BIRŠ, NOEL (*Noël Burch*, 1932—), savremeni francuski filmski teoretičar anglosaksonskog porekla, proučavalac filma sa stanovišta jednoga »plastičnog strukturalizma«, u poslednje vreme naročito sklon ispitivanju odnosa između ideoloških kodova građanskog društva i filmskog medijuma. Napisao knjigu *Praxis du cinéma* (*Praksa filma*, 1969), koja je prevedena i na naš jezik, i nekoliko kraćih tekstova o francuskom filmu i o pojedinim rediteljima (»Travail de Fritz Lang« — »Rad Frica Langa« u knjizi *Cinéma: théories, lectures; Marcel l'Herbier*; oba teksta štampana 1973. godine). Ogled koji se nalazi u našoj antologiji objavljen je 1974. godine pod naslovom »Propositions« i jedan je od poslednjih značajnih radova na temu kodova u filmu.

CAVATINI, ĆEZARE (*Cesare Zavattini*, 1902—), italijanski filmski scenarist, jedan od protagonista italijanskog neorealizma posle drugoga svetskog rata, pisac programskih tekstova koji su propagirali tu orijentaciju. Napisao scenarija za veliki broj filmova, među kojima su najpoznatiji *Quatre passi fra le nuvole* (*Ćetiri koraka u oblacima*), *Sciusià* (*Ćistaći cipela*), *Ladri di biciclette* (*Kradljivci bicikla*), *Miracolo a Milano* (*Ćudo u Milanu*), *L'oro di Napoli* (*Napuljsko zlato*), *Il tetto* (*Krov*), *Ciocciara* (*Ćočara*), *Boccaccio 70* (*Bokačo 70*). »Imam fiksnu ideju da deromantizujem film; hteo bih da naučim ljude da posmatraju svakodnevni život sa istom straću sa kojom pristupaju ćitanju neke knjige«, proklamovao je Cavatini. Tekst koji objavljujemo saćinjen je od nekolikih ćlanaka i ćntervjua napisanih, odnosno saopštenih tokom 1952. i 1953. godine.

DELIK, LUJ (*Louis Delluc*, 1890—1924), francuski filmski reditelj, scenarist, kritićar i teoretićar. Branio ideje vizualizma i razradio Kanudovu misao o »fotogenićnosti«, svojstvu lica i predmeta da posredstvom pokretne fotografije otkriju svoju »skrivenu suštinu«, svoje »pravo biće«. Prvi u teoriji filma pokušao da sistematizuje njegova »izražajna sredstva«, pobrajajući ih kao »dekor, osvetljenje, kadencu i masku«. Najvaćnije kritićke i teorijske knjige: *Cinéma et Cie* (*Film i kompanija*, 1919), *Photogénie* (*Fotogenićnost*, 1920), *Charlot* (*Sarlo*, 1921). Objavio sopstvena scenarija u knjizi *Drames de cinéma* (*Filmske drame*, 1923) i zbirku novela *La jungle du cinéma* (*Filmska džungla*, 1921). Snimio klasićne filmove *Fièvre* (*Groznica*, 1921), *La femme de nulle part* (*Ćena niotkuda*, 1922), *L'inondation* (*Potop*, 1924). Scenarist filma *La fête espagnôle* (*Ćpanski praznik*, 1919) koji je režirala Ćermen Dilak. Bio je i urednik ozbiljnih ćasopisa *Le film* (1917—1919) i *Cinéa* (1921—1923).

DEREN, MAJA (*Maya Deren*, 1917—1961), amerićka rediteljka avangardnih filmova u ćetrdesetim godinama (*Meshes of the Afternoon* — *Mreće popodneva*, 1943; *At Land* — *Na*

kopnu, 1944; *A Study in Choreography for Camera* — Studija iz koreografije za kameru, 1945; *Ritual in Transfigured Time* — *Ritual u preobraženom vremenu*, 1946; *Meditation on Violence* — *Razmišljanje o nasilju*, 1948) i teoretičar filma. Objavila je nekoliko teorijskih radova čiji se značaj sagledava tek u poslednje vreme. Neki je smatraju pretečom strukturalističkih shvatanja u teoriji filma. U nas je preveden njen obimni tekst *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* iz 1946. godine pod naslovom »Anagram ideja o umetnosti, formi i filmu« i kraći esej koji objavljujemo u ovom izboru.

DILAK, ŽERMEN (*Germaine Dulac*, 1882—1942), francuski filmski reditelj, scenarist i teoretičar, stvaralac značajnih filmova iz epohe takozvane »prve avangarde« u Francuskoj u rasponu između filmskog impresionizma (*La fête espagnole* — *Španski praznik*, 1919, *La mort du soleil* — *Smrt sunca*, 1922, *La souriante Madame Beudet* — *Nasmejana gospođa Bede*, 1922) i jedne izvitoperene varijante nadrealizma (*La coquille et le clergyman* — *Školjka i sveštenik*, 1928, po scenariju Antonena Artoa — Antonin Artaud). Glavni predstavnik shvatanja filma kao takozvane »muzike svetlosti« i u teoriji i u praksi, Dilakova je instistirala na proučavanju ritma koji je shvatala kao funkciju »fizičkog i afektivnog pokreta« na ekranu. U skladu sa tim negirala je dramski filmski rod, praveći razliku između »radnje« i »kretanja«, s tim što je ovo drugo za nju predstavljalo jedini estetski potencijal filmske umetnosti. Inače, film, pored toga što se bavi ljudskim bićem, treba »da se proširi i na oblast prirode i sna«. Najvažniji teorijski ogledi: »L'essence du cinéma: l'idée visuelle« (»Suština filma: vizuelna ideja«, 1925), »Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale« (»Estetička merila, prepreke, integralna kinografija«, 1927, esej koji u nešto skraćenom obliku predstavljamo našim čitaocima), »Visibilité du cinéma« (»Vidljivost filma«, 1928) i »Le cinéma d'avant-garde« (»Avangardni film«, 1932).

EFR, AMEDE (*Amedée Aylfre*, 1922—1964), francuski filmski esejista i teoretičar, inače katolički opat. Bavio se naročito odnosom filma i religije, a jedan je i od zapaženih teoretičara neorealizma. Od njega potiče definicija ovog realističkog pravca u istoriji filmske umetnosti kao »globalnog viđenja stvarnosti posredstvom globalne svesti«. Glavna dela: *Dieu au cinéma* (*Bog u filmu*, 1953), *Cinéma et transcendance* (*Film i transcendentnost*, 1954) i *Conversion aux images* (*Preobraćanje u slike*, 1964), iz kojeg je uzet i esej koji objavljujemo u ovoj antologiji, a koji potiče iz 1952. godine.

EJZENŠTEJN, SERGEJ MIHAILOVIČ (*Сергей Михайлович Эйзенштейн*, 1898—1948), sovjetski filmski reditelj, scenarist i teoretičar, dugogodišnji profesor Državnog instituta za

kinematografiju, jedan od najznačajnijih mislilaca u istoriji filmske teorije. Autor klasičnih filmova *Стачка* (*Štrajk*, 1924), *Броненосец Потёмкин* (*Oklopnjača Potemkin*, 1925), *Октябрь* (*Oktobar*, 1927), *Старое и новое* (*Staro i novo*, često nazivan i *Generalna linija*, 1929), *Que viva Mexico!* (*Da živi Meksiko*, 1932, nedovršen), *Александр Невский* (*Aleksandar Nevski*, 1938), *Иван Грозный* (*Ivan Grozni*, u dva dela, 1945. i 1958), postao je nosilac stvaralačke misli o filmskoj montaži kao o najvažnijem postupku kojim medijum raspolaže. Vodeći i svakako najlucidniji teoretičar »sovjetske montažne škole«, po kome je montaža sukob svih spoljnih i unutrašnjih vrednosti što ih filmski kadrovi iskazuju, a koje se nalaze u njima samima ili u njihovome međusobnom odnosu. U filmskoj slici video neku vrstu ideograma čije kombinacije mogu da predstave ne samo iluziju stvarnosnog zbivanja, nego i složene misaone celine koje dosežu do najdubljih apstrakcija, po uzoru na govorni jezik: »intelektualni film«. U početku zvučne epohe montažni princip primenio i na odnos slike i zvuka, braneći ideju o njihovom kontrapunktu; kasnije zastupao takozvanu »vertikalnu montažu«, kojom se ostvaruje simfonijska saglasnost kretanja oba činioca filmskog prizora. Danas su od naročito značaja njegova shvatanja »dominante« i montažnoga »gornjeg tona«. Najvažniji eseji najpre su bili objavljivani u časopisima, a zatim skupljeni u dve knjige, koje su dugo služile kao jedini izvor za saznavanje Ejzenštejnove teorijske misli, objavljene u Engleskoj u prevodu i redakciji Džeja Lajde (Jay Leyda), Ejzenštejnovog učenika i sledbenika: *The Film Sense* (*Filmsko osećanje*, 1942, u nas prevedeno kao *Četiri studije o filmskoj montaži*) i *Film Form* (*Filmska forma*, 1949, u nas većim delom razbijeno u dve knjige: *Eisenstein, život, delo, teorije i Montaža atrakcija*). U vremenu od 1964. do 1971. godine u Sovjetskom Savezu su objavljena *Избранные произведения в шести томах* (*Izabrana dela u šest tomova*), obimna zbirka u redakciji Sergeja Jutkeviča (*Сергей Юткевич*). Ona još ne iznosi na videlo sve što je ovaj plodni mislilac napisao, ali bar daje definitivnu verziju radova koji su u nju uključeni, a koji se ponekad po formi razlikuju od ranije objavljenih verzija. Tekstovi u našem izboru iznova su prevedeni prema poslednjem ruskom izdanju i prvi put se pojavljuju kao prevod Ejzenštejnovih originala.

EKO, UMBERTO (*Umberto Eco*, 1923—), savremeni italijanski semiolog, proučavalac umetnosti i masovnih medijuma (televizije, filma, stripa), pisac poznatih dela *Opera aperta* (u nas objavljeno kao *Otvoreno delo*, 1962), *La struttura assente* (*Odсутna struktura*, 1968, na srpskohrvatski jezik prevedeno pod naslovom *Kultura, informacija, komunikacija*), *Le forme del contenuto* (*Oblici sadržine*, 1971), *Il segno* (*Znak*, 1973) i *Trattato di semiotica generale* (*Rasprava o opštoj semiotici*, 1975, prethodno objavljeno u Sjedinjenim Državama kao *A Theory of*

Semiotics). U filmskoj teoriji je naročito radio na problemima kodova i artikulacija medijuma. Tekst koji se nalazi u ovoj antologiji je jedno poglavlje iz knjige *La struttura assente*.

EPSTEN, ŽAN (*Jean Epstein*, 1897—1953), francuski filmski reditelj, scenarist i teoretičar, autor filmova *Coeur fidèle* (*Verno srce*, 1923), *La belle Nivernaise* (*Lepa Niverneza*, 1924), *La chute de la maison Usher* (*Pad kuće Ašer*, 1927), *Finis terrae*, 1929), *L'or des mers* (*Zlato mora*, 1932), *Le Tempestaire* (*Olujnik*, 1947), pisac knjiga *Bonjour, cinéma* (*Dobar dan, filme*, 1921), *Le cinématographe vu de l'Etna* (*Kinematograf viđen s Etne*, 1926), *Photogénie de l'imponderable* (*Fotogeničnost nemerljivoga*, 1935), *L'intelligence d'une machine* (*Inteligencija jednog mehanizma*, 1946), *Le cinéma du diable* (*Đavolji film*, 1947) i *Esprit de cinéma* (*Duh filma*, 1955, posmrtno izdanje), poslednji i jedan od najznačajnijih teoretičara »mirakulizma«. U njegovim zrelim teorijskim radovima film se predstavlja kao sredstvo potpunog preobražaja čovekove vizije sveta, jer relativizuje vreme kakvo je ovaj navikao da percipira, menjajući brzine i, naročito, smer kretanja vremenskog redosleda uzrok-posledica: u suštini filma leži mogućnost dijalektičkog saznavanja sveobuhvatnog dinamizma univerzuma. Film simbolizuje ideju đavola, jer ruši sve ustaljene vrednosti, čija ovekovečena forma predstavlja pojam boga. Čitavo Epstenovo publicističko delo je manje ili više filozofska spekulacija o metafizici medijuma. U našoj antologiji nalazi se odlomak Epstenove knjige *L'intelligence d'une machine*.

FOR, ELI (*Elie Faure*, 1873—1937), francuski estetičar i istoričar umetnosti, u brojnim esejima koje je napisao o filmu zastupa stanovište da je taj medijum naročiti vid plastičnih umetnosti koji se preobražava zahvaljujući pokretu. Po sklonosti da plastičnost filma posmatra u spoju sa njegovom ritmičkom prirodom, po zanesenjačkom i profetskom tonu svojih napisa i po mističnom povezivanju civilizacije mašina sa »dušom« aparata za registrovanje pokreta čiju je apoteozu video u filmu, For se priključuje ranim francuskim teoretičarima, vizualistima, ili — kako ih naziva Gvido Aristarko — »mirakulistima«. Pored jednog odlomka njegovog obimnog dela *Histoire de l'art* (*Istorija umetnosti*) — misli se na peti tom, *L'esprit des formes* — *Duh oblika* — iz 1927. godine — u kojem govori o filmu, njegovi ogledi o sedmoj umetnosti uglavnom su sabrani u knjizi *Fonction du cinéma* (1953, 1963), među kojima u prvi red dolaze »De la cinéplastique« (»O kineplastici«, iz *L'arbre d'Eden* — *Rajsko drvo*, 1922), »Introduction à la mystique du cinéma« (»Uvod u mistiku filma« iz *Ombres solides* — *Čvrste senke*, 1934) i »Vocation du cinéma« (»Opređenje filma«, 1937). Odlomke iz tih eseja objavljujemo u ovoj knjizi.

GRIRSON, DŽON (*John Grierson*, 1898—1972), engleski filmski reditelj-dokumentarist, kritičar i teoretičar. Dao osnovnu orijentaciju britanskoj dokumentarističkoj školi tridesetih godina ne samo u praksi (*Drifters — Nošeni strujama*, 1929), nego i u teoriji (glavni njegovi spisi nalaze se u knjizi objavljenoj 1947. godine u redakciji Forsajta Hardija — Forsythe Hardy — *Grierson on Documentary — Grierson o dokumentarnom filmu*). Zadatak je filma, po ovom autoru, da prikaže ljudsku aktivnost u njenom svakodnevnom društvenom okviru; film je pre svega socijalno svedočanstvo i vaspitno oruđe koje treba da pomogne odgajivanju »dobroga građanina«, ali ako reditelj stručno i savesno priđe svom poslu, njegova tvorevina može da preraste i u umetničko delo.

KANUDO, RIČOTO (*Ricciotto Canudo*, 1879—1923), francuski filmski teoretičar i kritičar italijanskog porekla, inače pisac i esejist, po mišljenju većine istoričara »otac filmske teorije i kritike«, jer je o filmu počeo da piše još 1907. godine, tretirajući ga kao umetnost. Godine 1911. (u tekstu »Théorie de sept arts«, koji objavljujemo u ovom izboru kao prvi po hronološkom redu teorijski tekst o filmu) postavio je filmsku umetnost kao »sedmu« u sistem ostalih i proglasio je »najvažnijom«. Po njemu, film objedinjava sve ranije nastale umetničke oblike, a naročito dva njihova pola, arhitekturu kao »ritam ovekovečen u prostoru« i muziku kao »vremenski oblik ritma«, pa pokretna slika ovaploćuje prostorne oblike koji pulsiraju u vremenu i posredstvom te ritmičke pulsacije, vaskrsavajući u iluziji utisak stvarnog sveta, otkriva »skrivenne aspekte ljudske duše« (što se u istoriji filmske teorije naziva vizualizmom). Pored romana (*La ville sans chef — Grad bez gospodara*, 1919; *L'autre aile — Drugo krilo*, 1924), poema (*La poème de Vardar — Poema o Vardaru*) i literarnih manifesta (»Le manifeste de cérébralisme« — »Manifest cerebralizma«) objavio i dosta filmskih kritika i eseja koji su skupljeni u posmrtno izdatoj knjizi *Usine aux images (Fabrika slika*, 1927). Inače, osnovao i uređivao časopis *Gazette des sept arts* i vodio prvi filmski klub u istoriji (*Club des amis du septième art*, poznatiji kao CASA).

KOEN-SEA, ŽILBER (*Gilbert Cohen-Séat*, 1907—), francuski filozof, profesor na Sorboni, filmski teoretičar i utemeljivač nauke poznate pod imenom »filmologija«, kako se naziva sintetička disciplina što proučava film sa stanovišta saznanja drugih nauka: filozofije, psihologije, sociologije, lingvistike, semiologije, teorije informacije, antropologije, psihoanalize i slično. Pored nekoliko eseja o filmu, objavio veći rad *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* (1946), i u nas preveden pod naslovom *Ogled o načelima jedne filozofije filma*, gde zastupa mišljenje da je film još u stadijumu »vizuelnih

onomatopeja« i da ne može da se shvati kao jezik, pri čemu se pojam jezika određuje po analogiji sa govornim jezikom. Koen-Sea postavlja probleme kojima će se kasnije baviti semiološka orijentacija u filmskoj teoriji, ali ne može da se smatra pretečom ove škole mišljenja, jer ima negativan stav prema tretiranju filma kao jezičke pojave.

KOMOLI, ŽAN-LUJ (*Jean-Louis Comolli*, 1941—), savremeni francuski filmski kritičar i teoretičar iz kruga oko časopisa *Cahiers du cinéma*, čiji je jedan od urednika još od njegovog drugog, poslebazenovskog perioda, teoretičar pokreta *cinéma-vérité*. Ovo stvaralačko usmerenje u prvoj polovini šezdesetih godina pozivalo se na inspiraciju Vertovljevom »kino-istinom«, ali se u praksi zasnivalo na idejama često suprotnim Vertovljevim: kamera treba da neopaženo posmatra život koji se odvija kao da nje nema, a reditelj ne sme montažom da iskrivljava to neposredno svedočanstvo (metod »skrivenih kamere«); ona, baš suprotno, mora da utiče na zbivanje i da ga uslovljava vidljivim uplitanjem u snimani događaj (»anketni film«, u velikoj meri nastao pod uticajem televizije); u igranom filmu glumci treba da improvizuju radnju i dijaloge na uopšteno datim temama i tako dalje. Posebno se bavio teorijskim pitanjima uticaja »filma-istine« na »igrani film«.

KRAKAUER, ZIGFRID (*Siegfried Kracauer*, 1889—1966), nemački sociolog i proučavalac masovnih medijuma, filmski kritičar, istoričar i teoretičar, emigrirao u Sjedinjene Države u vreme Hitlerovog dolaska na vlast u Nemačkoj i radio kao pomoćni kustos u Filmskoj zbirci Muzeja moderne umetnosti u Njujorku. Kao stipendista raznih američkih univerziteta i zadužbina bavio se proučavanjem filma i masovnih medijuma u službi političke propagande, iz čijih istraživanja potiču radovi: *From Caligari to Hitler (Od Kaligarija do Hitlera)*, 1946), *Satellite Mentality: Propaganda and the Nazi War Film (Satelitski mentalitet: propaganda i nacistički ratni film)*, 1960) i drugi. U oblasti teorije filma objavio 1960. godine svoj najznačajniji rad, *Nature of Film (Priroda filma)*, često poznat po drugom naslovu, *Theory of Film (Teorija filma)*, čiji podnaslov *Oslobađanje fizičke realnosti (The Redemption of Physical Reality)* dovoljno govori o njegovoj osnovnoj ideji. Krakauer zastupa jednu do krajnjih konzekvenci dovedenu teoriju »fotografičnosti« filmskog medijuma koja po preciznosti, ali i po preteranoj strogosti daleko prevazilazi bazenovsku inspiraciju. Film, kao i svaki medijum, ima *bitne osobine* koje mu daju specifičnost, a jedna od prvih je ravnoteža između realističkih i formativnih tendencija koje medijum u sebi nosi, sa hijerarhijskom pretežnošću realističkog svojstva. U ovoj antologiji zastupljen je odlomkom iz knjige *Nature of Film*.

KULJEŠOV, LJEV VLADIMIROVIČ (*Лев Владимирович Кулешов*, 1899—1970), sovjetski filmski reditelj, teoretičar i pedagog, osnivač »montažne škole« u sovjetskoj i svetskoj teoriji filma početkom dvadesetih godina, rani eksperimentator sa montažom, učitelj Pudovkina i mnogih drugih stvaralaca i teoretičara onog vremena. Iako je počeo da piše članke o filmu još 1916. godine, svoje najpoznatije teorijsko delo, koje je izvršilo ogroman uticaj, *Искусство кино (Umetnost filma)*, objavio je tek 1929. godine. Osnovne postavke o montaži, međutim, nastale pod uticajem ideja konstruktivizma u umetnosti i Mejerholjdove (Мейерхольд) »biomehanike« u pozorištu, ostvarivao je i propagirao još 1920. godine u radu sa slušaocima Majstorske radionice kinonaturščika u okviru Državnoga filmskog instituta (*GIK*). Jedna od polaznih misli ovog učenja bila je formula po kojoj u montaži spoj dve vrednosti daje u rezultatu treću verdnost, koja nije sadržana ni u jednom od pojedinačnih kadrova što se povezuju ($A+B=C$, kako se tada govorilo). Napisao je, između ostaloga, i: *Практика кинорежиссуры (Praksa filmske režije)*, *Репетиционный метод в кино (Metod proba u filmu)*, oba 1935. godine i *Основы кинорежиссуры (Osnove filmske režije)*, 1941, pod istim naslovom prevedeno i u nas). Najvažniji filmovi: *Необычайные приключения Мистера Веста в стране большевиков (Neobični doživljaji mister Vesta u zemlji boljševika)*, 1924), *По закону (Po zakonu)*, 1926) i *Великий утешитель (Veliki utešitelj)*, 1933). Tekst *Umetnosti filma*, inače u celosti preveden u nas, donosimo u ovoj antologiji u odlomcima i postavljamo ga na početak odeljka o montažnim teorijama s obzirom na pomenutu okolnost da su Kulješovljevi spisi nastali pre drugih spisa ove škole i da su često određivali njihovu orijentaciju, bez obzira na kasno pojavljivanje knjige u kojoj su bili sakupljeni.

LEŽE, FERNAN (*Fernand Léger*, 1881—1955), francuski slikar i avangardni filmski stvaralac. Realizovao samo jedan kratki film dadaističke orijentacije (*Ballet mécanique — Mehanički balet*, 1923), pored kratke epizode u filmu Hansa Rihtera *Dreams that Money Can Buy (Snovi koji se mogu kupiti za novac)*, 1944), ali radio scenografiju za nekoliko filmova drugih reditelja; malo je pisao o filmu i većina njegovih radova na tu temu sakupljena je u zbirci eseja *Fonction de la peinture (Funkcija slikarstva)*, 1965), iz koje je uzet i tekst »Povodom filma« (*«A propos du cinéma»*, 1933). Ostali ogledi o filmu: »Essai critique sur la valeur plastique du film d'Abel Gance 'La Roue'« (1922), u nas objavljen u odlomcima kao »Kritički esej o plastičnoj vrednosti filma«, »Autour du 'Ballet mécanique'« (prvi put posmrtno objavljen u pomenutoj zbirci, 1965), u nas »Oko 'Mehaničkog baleta'«, i »A New Realism — the Object«, objavljen 1926. godine u Americi, a koji donosimo kao prvi po redu Ležeov rad u ovoj zbirci.

MALRO, ANDRE (*André Malraux*, 1901—1976), francuski književnik, teoretičar umetnosti i političar. Realizovao je, po istoimenom sopstvenom romanu, i dugometražni igrani film, *Nada* (*L'espoir*, 1939—1945). Inače, u velikom broju radova posvećenim prvenstveno plastičnim umetnostima (među kojima se ističu obimna *Psychologie de l'art — Psihologija umetnosti* u tri toma, 1947—1949; *Les voix du silence — Glasovi tišine*, 1951. i *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale — Imaginarni muzej svetske skulpture*, 1952—1954) dodiruje raznovrsna pitanja psihologije, istorije i teorije umetnosti, pa i filma. Sedmoj umetnosti je posvećeno delo *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (*Nacrt za jednu psihologiju filma*, 1939, zatim 1947), esej objavljen kao posebna knjiga, koji u celini donosimo u ovoj antologiji. Malro je jedan od poslednjih teoretičara koji su čitav svoj koncept filmskog medijuma zasnivali na ideji montaže, ali je, za razliku od većine pristalica montažnih teorija pre drugoga svetskog rata, ovu shvatao kao povezivanje slika i zvukova u narativnu celinu koja pokazuje sličnost sa književnom naracijom. Zato je, po njemu, film bliži romanu nego pozorištu ili slikarstvu.

MARINETI, EMILIO FILIPO TOMAZO (*Emilio Filippo Tommaso Marinetti*, 1876—1944), italijanski književnik, osnivač i propagator futurizma u svim oblastima umetničkog stvaranja, protivnik svakog tradiconalizma i žestoki nacionalista na polju duhovnih vrednosti. U četiri knjige futurističkih manifesta nalaze se i proglasi o filmu: »La cinematografia futurista« (»Futuristički film«, 1916, koji su potpisale još neke pristalice njegovog pokreta i koji u prevodu objavljujemo u ovoj antologiji), »La cinematografia astrata e un'invenzione italiana« (»Apstraktni film je italijanski pronalazak«, 1926) i »La cinematografia«, (»Kinematografija«, 1938).

MEKAS, DŽONAS (*Jonas Mekas*, 1922—), jedna od vodećih ličnosti američkoga »podzemnog« filma šezdesetih godina, reditelj i pisac, urednik njujorškog avangardnog časopisa *Film Culture*, zastupnik pogleda karakterističnih za posleratni eksperimentalni film. Tvorac nekoliko filmova avangardističkog opredeljenja (*Guns of the Trees — Topovi drveća*, 1961; *The Brig — Mornarički zatvor*, 1964; *The Circus Notebook — Cirkuska beležnica*, 1966, i drugih). Napisao mnoge programske i propagandne tekstove u kojima je izlagao gledišta *underground* pokreta, od kojih su neki prevedeni i na naš jezik. Tekst koji objavljujemo u ovoj antologiji nosi originalni naslov »Movie Journal«.

MEZ, KRISTIJAN (*Christian Metz*, 1931—), savremeni francuski teoretičar filma, jedan od pionira semiološkog pristupa medijumu. Bavio se problemima odnosa stvarnosti i filma,

utvrđivanjem filmskih kodova, velikim »sintagmatskim celinama«, specifičnom semiološkim elementima filmskog jezika i, u poslednje vreme, psihoanalitičkim prilazom medijumu. Najznačajnija dela: *Essais sur la signification au cinéma* (u dve knjige, 1968. i 1972. godine, prevedeno i u nas pod naslovom *Ogledi o značenju filma*), *Langage et cinéma* (Jezik i kinematografski medijum, 1971. takođe prevedeno na srpskohrvatski jezik) i nekoliko eseja, među kojima naročito pada u oči »Le signifiant imaginaire« (»Imaginaro označavajuće«) i »Le film de fiction et son spectateur (étude métapsychologique)« — »Film fikcije i njegov gledalac (metapsihološka studija)«. Prvi rad je preveden i u nas. Dva teksta u našem izboru potiču iz knjige *Langage et cinéma*, a treći je odlomak iz prvog od navedenih eseja.

MINSTERBERG, HUGO (*Hugo Münsterberg*, 1863—1916), nemački psiholog i filmski teoretičar koji je deo svog života i rada proveo u Sjedinjenim Američkim Državama, gde je i objavio jedinu teorijsku knjigu o filmu pod naslovom *The Photoplay: A Psychological Study* (*Filmska drama: psihološka studija*, 1916). Ovo delo, koje je sve do najnovijeg vremena bilo zaboravljeno pod utiskom nepoverenja američke javnosti prema piscu zbog njegovih nastojanja da se spreči rat sa Nemačkom, zasnovano je na geštaltističkom shvatanju medijuma — Minsterberg je bio učenik Vunta (Wundt) i jedan od ranih sledbenika Maksa Verthajmera — i umnogome je nagoveštavalo shvatanja Rudolfa Arnhajma. Bio je profesor psihologije u Frajburgu i na Harvardu; objavio je i nekoliko popularizatorskih radova iz oblasti psihologije (*Psychology and Life — Psihologija i život; Psychology and Social Sanity — Psihologija i duhovno zdravlje društva; Psychology, General and Applied — Psihologija, opšta i primenjena i druge*).

MITRI, ŽAN (*Jean Mitry*, 1907—), francuski filmski teoretičar, istoričar i reditelj eksperimentalnih filmova, profesor Instituta za visoke filmske studije u Parizu (*l'IDHEC*) i na Sorboni, pobornik »psihološke« orijentacije u teoriji filma. Jedan od ranih mislilaca koji je shvatio filmsku sliku kao »znak koji to nikada do kraja ne postaje«, pa se za njega filmski jezik pojavljuje kao »jezik bez znakova«, o čemu i govori ogled koji ovde objavljujemo. Inače, pisac brojnih eseja i knjiga, od kojih su najznačajnije: *John Ford* (1954, 1964), *S. M. Eisenstein* (1956), *Charlot et la fabulation chaplinesque* (*Sarlo i čaplinovska fabulacija*, 1957), *Dictionnaire du cinéma* (*Rečnik filma*, 1963) i *Histoire du cinéma* (*Istorija filma*, još nedovršeno delo u više tomova). Obimna teorijska studija *Esthétique et psychologie du cinéma* (u dva toma: *I Les structures — Strukture* — i *II Les formes — Oblici*, 1963. i 1965. godine), prevedena i na srpskohrvatski i izdata u četiri knjige kao

Estetika i psihologija filma, delo je koje po svom sintetičkom karakteru predstavlja, po rečima Kristijana Meza, zaključenje jedne i otvaranje nove epohe u teoriji filma. Najvažniji film *Pacific 231* (po Onegerovoj — Honneger — muzici, 1949).

MOREN, EDGAR (*Edgar Morin*, 1921—), francuski antropolog, proučavalac masovnih medijuma i filmski teoretičar i esejist. Pobornik »dualističkog« shvatanja filmske slike kao realističkog prikaza čulne stvarnosti i specifičnog »otkrovenja« u isto vreme. Za razliku od Andrea Bazena, na čijem učenju zasniva svoje teorije, Moren dejstvo filmske slike nalazi u njejoj »duši«, u spirituelnim i psihičkim svojstvima fotografskog snimka, koji prima u sebe »čovekovog dvojnika« i idealno je mesto za »projekciju-identifikaciju«. Moren preuzima od ranih vizualista ideju fotogeničnosti i daje joj naučno, antropološko objašnjenje. Pisac dela koja dodiruju teorijske probleme masovnih medijuma (*L'esprit du temps — Duh vremena*, 1962, i drugih), posvetio je filmu dve knjige: *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (*Film ili čovek iz mašte*, 1956), prevedenu i u nas, iz koje potiče odlomak koji ovde objavljujemo, i *Les stars* (*Starovi*, 1957), uz nekoliko eseja. Sa Žanom Rušom sarađivao na filmu *Chronique d'un été* (*Hronika jednog leta*, 1960), jednim od prvih i najznačajnijih dela pravca nazvanog *cinéma-vérité*. Uz Bazena i Koen-Seaa spada u utemeljivače moderne filmske teorije.

MUSINAK, LEON (*Léon Moussinac*, 1890—1964), francuski filmski teoretičar, istoričar i kritičar, pripadnik škole ranih francuskih mislilaca o filmu koji se nazivaju vizualistima. Naglašavao je značaj ritmičkog faktora u filmskoj umetnosti, gde je otkrio dve vrste ritma: unutrašnji (u kadru) i spoljašnji (u montaži) i njen društveni aspekt, kojem je pristupao kao marksista. Značajna dela: *Naissance du cinéma* (*Rađanje filma*, 1925), *Le cinéma soviétique* (*Sovjetski film*, 1928), *Panoramique du cinéma* (*Panorama filma*, 1929) i *L'âge ingrat du cinéma* (*Nezahvalno doba filma*, 1946).

PANOFSKI, ERVIN (*Erwin Panofsky*, 1892—1968), američki istoričar i teoretičar umetnosti nemačkog porekla, živeo je u Sjedinjenim Američkim Državama od dolaska Hitlera na vlast. Bio je profesor na Univerzitetu u Hamburgu i u prinstonском Institutu za posle-diplomske studije. Objavio brojna dela iz oblasti likovnih umetnosti i ikonografije, među kojima je i u nas prevedena zbirka eseja *Ikonološke studije* (*Studies in Iconology*, 1962). Na polju teorije filma napisao samo jedan ogled: »Style and Medium in the Motion Pictures« (»Stil i medijum filma«, prvi put štampan 1934. godine, proizišao iz govora održanog na Univerzitetu u Prinstonu u prilog osnivanja Filmske

zbirke Muzeja moderne umetnosti u Njujorku, a zatim revidiran, ali na osnovu istih ideja, 1947. godine, kada je ponovo objavljen i u kojem obliku ga unosimo i u ovu antologiju). U njemu je razrađena misao o *načelu saizražljivosti* u filmu, koje je u vremenu kada se teorija slepo držala montažnih koncepta nasleđenih od nemog filma i zasnovanih na dominaciji vizuelnog imalo značajnog odjeka.

PAZOLINI, PIER PAOLO (*Pier Paolo Pasolini*, 1922—1975), italijanski filmski reditelj i teoretičar, pisac i pesnik. Najznačajniji filmovi: *Il vangelo secondo Matteo* (*Jevandelje po Matiji*, 1964), *Edipo re* (*Kralj Edip*, 1967), *Teorema* (*Teorema*, 1968), *Il porcile* (*Svinjac*, 1969), *Il fiore delle mille e una notte* (*Cvet hiljadu i jedne noći*, 1974). U malobrojnim teorijskim raspravama pisao je o filmskom vremenu, o semiološkim i lingvističkim problemima filma i o njegovim poetskim mogućnostima. Najznačajniji teorijski radovi: »La lingua scritta dell'azione« (»Jezik pisan akcijom«, 1965), »Introduzione alla tavola rotonda sul tema: critica e nuovo cinema« (»Rasprava o filmskom jeziku«, 1965), »In calce al 'cinema di poesia'« (»Povodom 'poetskog filma'«, 1966), »Discorso sul piano sequenza ovvero il cinema come semiologia della realtà« (»Rasprava o kadru-sekvenci ili film kao semiologija stvarnosti«, 1967, koji uključujemo u ovu antologiju). Od navedenih eseja samo onaj iz 1966. godine nije preveden na naš jezik.

PUDOVKIN, VSEVOLOD ILARIONOVIČ (*Всеволод Иларионович Пудовкин*, 1893—1953), sovjetski filmski reditelj, scenarist, glumac i teoretičar, profesor Državnog instituta za kinematografiju (VGIK) u Moskvi, učenik Kulješova i jedan od najvažnijih teoretičara »sovjetske montažne škole«, čiji je uticaj, naročito u Zapadnoj Evropi i Americi, bio osetan u teorijama o zvučnom filmu sve do drugoga svetskog rata. Pudovkin smatra montažu za »estetičku osnovu filmske umetnosti«. Za razliku od Ejzenštejna, montaža je za njega ne sukob, već iznad svega kontinuitet: od pojedinačnih kadrova koji nastaju kao rezultat vizuelnog rasparčavanja scene gradi se utisak akcije celine koja se gledaocu prikazuje kao novi i od stvarnosti nezavisan prostorno-vremenski kontinuum (»konstruktivna montaža«). Kadar je sirovi materijal koji tek u montažnom spoju postaje stilizovan, a to se postiže što izrazitijim korišćenjem »plastičnog materijala« iz svakog kadra. Da bi misao autora filma bila publici što jasnija treba praviti čvrste knjige snimanja, u kojima su kadrovi i njihove montažne veze predviđeni do najmanjeg detalja. Glavna teorijska dela: *Кинорежиссёр и киноматериал* (*Filmski reditelj i filmski materijal*, 1926. i 1928. godine; ovo drugo na nemačkom, sa dodacima o zvučnom filmu; u nas prevedeno sa ruskoga, ali prema drugom izdanju kao *Scenarij i knjiga snimanja*) i *Актёр в фильме*

(*Glumac u filmu*, 1934, u nas objavljeno pod istim naslovom). Godine 1955. izdata je u Moskvi zbirka *Избранные статьи (Izabrani članci)*, u kojoj se nalaze mnogi Pudovkinovi radovi u formi koja se znatno razlikuje od prethodnih verzija. Tekstovi u našem izboru prevedeni su iz ovog izdanja. Najvažnija Pudovkinova filmska ostvarenja su: *Мать (Mati)*, 1926), *Конец Санкт-Петербурга (Kraj Petrograda)*, 1927), *Потомок Чингис-Хана (Potomak Džingis Kana)*, 1928), *Простой случай (Običan slučaj)*, 1932), *Дезертир (Dezertjer)*, 1933), *Суворов (Suvorov)*, 1940), *Адмирал Нахимов (Admiral Nahimov)*, 1947) i *Возвращение Василия Бортникова (Povratak Vasilija Bortnjikova)*, 1953), pored mnogih drugih.

RIHTER, HANS (*Hans Richter*, 1888—1976), nemački slikar, filmski reditelj, esejist i teoretičar, živeo i radio u Sjedinjenim Američkim Državama posle dolaska Hitlera na vlast u Nemačkoj. Rihter je sa Vikingom Egelinom zasnovao apstraktni film (*Rythmus 21, 23. i 25; Filmstudie*, 1926), da bi se kasnije orijentisao ka socijalno-dokumentarnom filmu (*Inflation — Inflacija*, 1928; *Rennsymphonie — Simfonija trka*, 1929) i ka dadaističko-nadrealističkom usmerenju (*Vormittagsspuk — Prepodnevni duh*, 1928; *Alles dreht sich, alles bewegt sich — Sve se okreće, sve se kreće*, 1929; *Dreams that Money Can Buy — Snovi koji se mogu kupiti za novac*, 1946; *Acht mal acht — Osam puta osam*, 1957). U teoriji branio avangardističke stavove iz dvadesetih godina, a zatim pokušavao širinom svojih postavki da pomiri razne stvaralačke prilaze. Osnovni problem filma je, po njemu, kako da se prevaziđe reprodukcija, i to ne stvarnosti, već drugih medijuma čija se ostvarenja nalaze pred objektivom kamere. Teorijska dela: *Filmkritische Aufsätze (Filmskokritički sastavi)*, 1920), *Der Spielfilm: Ansätze zu einer Dramaturgie des Films (Igrani film: besede o jednoj filmskoj dramaturgiji)*, 1920), *Film-Gegner von Heute, Film-Freunde von Morgen (Neprijatelji filma danas, prijatelji filma sutra)*, 1929), *Avant-garde Film in Germany (Avangardni film u Nemačkoj)*, 1949) i brojni eseji.

SPOTISVUD, REJMOND (*Raymond Spottiswoode*, 1913—), engleski filmski teoretičar, sistematski proučavao filmsku montažu i mesto zvuka u njoj. Za razliku od većine teoretičara tridesetih godina, koji su sledili Pudovkinova učenja o povezivanju kadrova, Spotisvud je sledbenik Rudolfa Arnhajma. On posmatra montažni postupak u dve ravni: kao analizu i kao sintezu. Jedan je od ranih mislilaca koji zvuku pridaju dostojno mesto u strukturi filma. Objavio dela: *A Grammar of the Film (Filmska gramatika)*, 1934), iz koje je uzet odlomak za ovu antologiju, i *Film and its Technique (Film i njegova tehnika)*, 1952), pored brojnih eseja na različite filmske teme.

UDAR, ŽAN-PJER (*Jean-Pierre Oudart*, 1944—), savremeni francuski filmski kritičar i teoretičar, jedan od urednika časopisa *Cahiers du cinéma* u njegovoj poslednjoj fazi razvoja. Naročito se posvetio istraživanju ideoloških aspekata filmske strukture. Tvorac teorije o filmskom šavu, koja je izvršila znatan uticaj na najmlađu generaciju francuskih i anglosaksonskih teoretičara i koju je izneo u opširnom ogledu »La suture« (1969), čiji prevod predstavlja autora u našem izboru tekstova.

VERTOV, DZIGA (*Дзига Вертов, alias Денис Аркадьевич Кауфман*, 1896—1954), sovjetski reditelj dokumentarnih filmova i filmski teoretičar, tvorac teorija o »kino-oku« (kamera je posmatrač i verni svedok stvarnosti, precizniji i savršeniji od ljudskog oka) i »kino-istini« (reditelj u svojstvu »inženjera filma« montažnom organizacijom od autentičnoga dokumentarističkog materijala gradi »istinu višeg stepena«, »idejnu istinu«; pojam je preuzeo pokret *cinéma-vérité* u francuskoj kinematografiji šezdesetih godina, ali sa izmenjenim značenjem). U vezi sa ovom drugom koncepcijom medijuma Vertov se često svrstava u teoretičare »sovjetske montažne škole«, mada njegovo učenje nosi u sebi i tragove »mirakulizma« u stilu Žana Epstena. Najpoznatiji eseji-manifesti, »Kino-oki. Prevrat« (1923) — u našem izboru — i »Kino-oko« (1924), uz ostale njegove napise, objavljeni su u zborniku *Статы, дневники, замыслы* (*Članci, dnevnici, misli*, 1966). Najznačajniji filmovi: *Кино-око*, hronika, 1924), *Ленинская киноправда* (*Lenjinska kino-istina*, hronika, 1924), *Шагай, Совет!* (*Koračaj, Sovjete!*, 1926), *Шестая часть мира* (*Šesti deo sveta*, 1926), *Одиннадцатый* (*Jedanaesti*, 1928), *Человек с киноапаратом* (*Čovek sa filmskom kamerom*, 1929), *Симфония Донбасса* (*Simfonija Donbasa*, 1930), *Три песни о Ленине* (*Tri pesme o Lenjinu*, 1934).

VIGO, ŽAN (*Jean Vigo*, 1905—1934), francuski filmski reditelj i scenarist, autor četiri filma koji su svi ušli u klasiku francuske kinematografije tridesetih godina (*A propos de Nice* — *Povodom Nice*, 1930; *Taris*, 1931; *Zéro de conduite* — *Nula iz vladanja*, 1933; *L'Atalante* — *Atalanta*, 1934). Povodom premijere prvog od navedenih filmova, Vigo je 14. juna 1930. godine održao uvodnu reč-manifest koji u našem izboru donosimo pod naslovom »Dokumentovana tačka gledišta«.

VORKAPIĆ, SLAVKO (*Slavko Vorkapich*, 1894—1976), američki filmski teoretičar, montažer i reditelj jugoslovenskog porokla, dugogodišnji profesor filma na Univerzitetu Južne Kalifornije; predavao i na beogradskoj Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju. Zastupnik shvatanja filma kao specifičnog i autohtonog medijuma koji se može tumačiti sa stano-

višta psihologije geštalta, on u filmu vidi dinamično-plastični vizuelni potencijal nezavisan od pozorišta, literature ili bilo koje druge umetničke discipline. Kao stvaralac poznat po sekvencama takozvane »stvaralačke montaže« u holivudskim filmovima drugih reditelja iz tridesetih i četrdesetih godina. Samostalno režirao, pored niza dokumentarnih filmova, i eksperimentalna ostvarenja *Život i smrt holivudskog statista* (*The Life and Death of 9413, A Hollywood Extra*, 1929), *Fingalova pećina* (*Fingal's Cave*, 1940), *Šuma šumori* (*Forest Murmurs*, 1941) i jugoslovenski dugometražni igrani film *Hanka* (1955). Najvažniji teorijski ogledi: »Ka pravom filmu« (u nas poznat i pod naslovom »Film kao stvaralačko sredstvo«, 1952, objavljen prvi put u Sjedinjenim Državama sedam godina kasnije pod naslovom »Toward True Cinema«, koji donosimo u ovoj antologiji), »Strah od ljudske govornosti« (1952), »Beleške o filmskom zanatu« (1958), »Kritika teorije intelektualnog filma« (1959), »Dance and Film« (»Ples i film«, 1968) i drugi. Većina navedenih radova objavljena je najpre na našem jeziku, s tim što oni čiji su naslovi na srpskohrvatskom nisu ni bili prevedeni u Sjedinjenim Državama za Vorkapićeva života.

