

Велимир Абрамовић

СЕМИОЛОШКА ТЕОРИЈА ФИЛМА ДУШАНА СТОЈАНОВИЋА

I

Године 1895. када је у „Grand Caffeu“ у Паризу одржана прва пројекција филмова браће Лимијер, који су се (каквог ли поклапања у историјској симболици!) презивали Светлост. Дакле, браћа Лимијер, или браћа Светлост у механичку игру целулоидне траке унела су и сенку и таму, и добила филм.

Многи су од тада покушавали да схвате какав је тај нови, артифицијелни ентитет вашарскога типа, и зашто уметници имају осећај да се помоћу ове техничке новине могу изразити дубље неголи иједним уметничким средством до тада.

Од када је Ричото Канудо у чланку „Теорија седам уметности“ изнео *credo* своје естетике филма као непредвидљиве визуелне драме, а Хуго Минстерберг покушао да одреди сврху уметности уопште, а филма посебно, многи су се теоретичари огледали у проблематици дефинисања суштине филмског стваралаштва.

Минстерберг је сматрао да нам уметничко дело показује ствари и догађаје који су савршено потпуни у себи, тј. ослобођени свих веза што воде изван њихових граница. Он је указао да смо, након појаве филма као човечанство више него икада спремни да сагледамо карактеристичну функцију уметника, који чини управо супротно од онога чему стреми научник. Обојица мењају и преобликују дату ствар или догађај зарад својих идеалних циљева. Међутим, идеални циљ лепоте и уметности, тврди Хуго Минстерберг, потпуно је супротан идеалном циљу научне спознаје. Научник успоставља везе, чиме посебна ствар губи сву своју посебност, повезујући је с остатком материјалног и друштвеног света. Уметник, напротив, пресеца све могуће везе. Он свој предео ставља у оквир, тако да је свака евентуална веза с околним светом пресечена.

Већ у самом почетку разумевања филмске стварности Луј Делик (Louis Delluc) истиче да у фотографији постоји нешто непосредно поетско, тј. стваралачко, што не морамо схватити, али осећамо и видимо, а то је фотогеничност. Откриће фотогеничности као поетског својства фотографије, односно „чуда“ које се дешава током снимања, чуда које немилосрдно селекционише објекте своје инкарнације, чинећи једне лепшим а друге ружнијим, једне занимљивијим а друге досаднијим – то откриће јесте почетак мишљења о филму на класичан начин. Тајна уметности и у овом најновијем изражајном средству показала се у својој пуној вредности. Моћ да се нешто воли или не воли, фотогеничношћу као да је одузета људским бићима и њиховом избору, и придодата некој космичкој тајанственој вези између камере и призора, афилмског и филмског света, вези коју тек треба да откријемо.

Делик не само да је бранио идеју визуализма, разрађујући Канудову мисао о фотогеничности као својству лица и предмета да посредством покретне фотографије открију своју скривену суштину, своје право биће, већ је први у теорији филма покушао да систематизује филмска изражајна средства, набрајајући их као декор, осветљење, каденцу, и маску.

Формативна школа теорије филма имала је достојан и врло перспективан пандан у Рудолфу Арнхајму, и његовом филмском теоријском учењу, заснованом на гешталт психологији, когнитивној психологији и општој теорији перцепције.

По образовању психолог и историчар уметности, Арнхајм је од 1940. године живео у САД радећи као публицист и уредник часописа, али исто тако предајући психологију уметности на Колумбијском и Харвардском универзитету. Филмском теоријом бавио се повремено; тежиште његовог интересовања била је психологија пластичних уметности. Он одлучујући значај придаје самом кадру, посматрајући га независно од његових монтажних веза и приписујући покретном фотографском снимку антинатуралистички карактер, који потиче од механичких чинилаца што насивну регистрацију призора преображавају у изражајно средство, односно у посебан вид опажаја. Као неко ко је добро познавао функције људскога мозга, Арнхајм је и у филмском призору тражио корелате функција централног нервнег система. Независно од Чарлса Озгуда, који је чувеним семантичким атласом показао да културе најразличитијих раса и народа имају не само додирујуће култове, већ им се подударају и многе карактеристичне области општег семантичког поља, на које је Озгуд пројектовао укупни изражајни корпус знакова људске популације – Рудолф Арнхајм извео је низ закључака на основу перцептивних законитости, закључака који се директно могу применити у манипулацији људском аудиовизуелном рецепцијом.

Монтажна школа филмске теорије, коју су заговарали углавном совјетски аутори, од којих је најпознатији наравно Сергеј Михаилович Ејзенштајн, подстакла је цизелисано и минуциозно интелектуално синтетисање снимљеног материјала унапред. Осмишљавање филма пре снимања постало је изузетно значајно, пожељне су постале тзв. „гвоздене књиге снимања“, често са цртежима кадрова и круто назначеним монтажним резovima. Ејзенштајново разматрање рудимента филмске монтаже у литератури, свакако је значајан допринос синтетичком поимању уметности. Његово успостављање везе монтажних секвенци са пиктограмима и идеограмима кинеског сликовног писма, темељ је каснијих истраживања Шкловског, па чак и Барта и Кристијана Меца. Овај последњи дао је прилог схватању филма као чистог „означавајућег“, које постаје „означено“ тек у људском доживљају, затварајући тако круг: човек – уметничка визија – филмска стварност – акт снимања – филмска стварност (чисто „означавајуће“) – гледалац (доживљај као чисто „означено“). Дакле, за Кристијана Меца, свет почиње са човеком и преко филма поново се враћа човеку, завршавајући тако, као чиста духовна делатност.

Један од најзанимљивијих стваралаца, који је у суштини припремио темељ за могућу савремену теорију филма, као и теорију филма будућности, свакако је родоначелник класичне школе, Андре Базен. Његова идеја да је „време онтолошки ентитет“ идентичан специфичном бићу филма, односно суштина природе филма, која га одваја од свих других уметности и чини уметношћу будућности, вероватно није још довољно добро схваћена и одговарајуће вреднована. У свом чувеном чланку „Онтологија фотографске слике“ Базен разрађује тезу о аналогiji митског схватања живота и смрти у доба Старог Египта и савремених техничких тенденција у кинематографији. Наиме, он тврди да је момент фотографија најзад остварени египатски сан о „балсамовању времена“, а да је низ непокретних фотограма, померених у фази и забележених на филмској траци, заправо „мумија промене“, јер је на тај начин безброј пута могуће репродуковати нечије кретање, и то у природном трајању. Ако погледамо проблеме савремене теорије филма – која се заснива на конвергенцији развоја технолошких средстава и духовне компоненте аудиовизуелних уметности – увидећемо да је онтолошка дефиниција „бића филма“, какву је дао Базен, неопходна и тачна. С једне стране, у чисто техничком смислу спајају се компјутер и телевизија. Са друге стране, експериментална психологија, као и неуронауке у целини, напредовале су до степена када их је могуће повезати на биофизичким основама. Виртуелна реалност, о којој се толико говори, продукт је комбинованих истраживања могућности вештачке интелигенције, психологије, когниције и перцепције, и електромагнетских својстава људског мозга као генератора електромагнетских поља, чиме се бави не само биофизика

већ и неурофизиологија. На чисто теоријском плану, у теорији информација и аудиовизуелних комуникација, исто као и у роботизици и кибернетици, испољава се потреба за теоријским увидом другог и трећег реда у заједничко исходиште свих ових дисциплина. Најзад, и сама филмска режија, као делатност, вапи за неким дубљим одређењем у теорији филма од оног које јој придају сами уметници говорећи о својим душевним стањима у току акта стварања својих дела.

Ако дубље анализирамо горе наведено, уверићемо се да је оно што недостаје заправо Аријаднин конац у хаосу конвергирајућих и врло разуђених и бројних сазнања – покушај да се као основ *Нове теорије филма*, која би формулисала начела јединствене аудио-визуелне уметности саздане на новој и јединственој технологији савременог света, постави јасна хипотеза о улози времена као конститутивног принципа структуре и рада свих савремених аудио-визуелних медија.

Зар закони времена не уједињују људски мозак и његов унутрашњи ноуменални и феноменални свет са комплетном ванљудском стварношћу, коју нам уметност само посредује? Овај пертинентни карактер уметности, као и свих других људских делатности, јесте и мора бити предмет философије уметности. Треба имати у виду да је време непросторно, и као такво има непроменљиву природу, идентичну оној коју Платон приписује свету идеја.

Степен моћи савремене технологије такав је да уметност, која треба да користи њена високо развијена средства, и што укључује и посебне врсте логика и уметницима потпуно нејасне и непознате техничке системе, да таква уметност тежи трансформацији у философско мишљење врло високог нивоа, које ће моћи да савлада примењену логику уграђену у структуре самих изражајних средстава, односно нових медија.

Нова технологија води до нове метафизике и синтезе свих аудио-визуелних делатности у јединствену уметност будућности чији ће главни инструмент бити мисао, боље речено идеја, а не занатски рад и обрађени уметнички објекат.

II

Најважнији и наш у свету свакако најпознатији теоретичар филма, дугогодишњи професор Факултета драмских уметности у Београду Душан Стојановић, дао је јединствену, епистемолошки оригиналну и логички заокружену теорију филма, која полази од филмског дела као од над-структуре која се до краја не може анализирати, већ се мора поимати у целини.

Настојећи да открије основни структурни елемент филма, имајући већ спреман назив за њега – „филмема” – Стојановић је као филмски мислилац, отворио низ дубоких проблема чији су изводи многи: фи-

лософски, психолошки, социолошки, чак и правно–ауторски. Дуго година он је био један од уредника *Филма данас* и главни уредник теоријског часописа *Филмске свеске* и едиције *Уметности екрана*. Шездесетих година заступао је идеје о „новом југословенском филму”, а у теорији бранио базеновски „онтолошки реализам”, чији је материјални израз „филмски призор”, односно јединство сликовног и звучног чиниоца. Седамдесетих година оријентисао се према семиологији, покушавајући да помири структуралистички и феноменолошки приступ медију. Тако се рађа замисао о филму као ономе који превазилази језик посредством уцелињења структуре која гарантује ритам.

По Стојановићу, филмски језик има двоструку артикулацију. Његов денотативни знак јесте корелат стварносног утиска и садржи перцептивно означено. Виши облик артикулације, такозвану конотацију, оно што је спознато, чини полифонијски сплет дистинктивних својстава што их регулишу недовољно одређени кодови. Њих карактерише афективно означено, а уметничко дејство постиже се трансформацијом комплексних кодираних знакова у глобализовани симболички логос који омогућава доживљавање на свим афективним плановима и нивоима, укључујући и ирационални. Овај ирационални доживљај који настаје треба схватити као дифреновску „милоост перцепције”. Ово чини јединствени модел структуре у којем се огледа једина специфичност филмског медијума.

Аутор студије *Филм као превазилажење језика* у свом је истраживању нарочито указао на стапање означавајућих на вишем нивоу конотативне артикулације, и ову појаву у структури људског доживљаја филма звао „шав”, према једном чланку Жан-Пјера Удара.

У суштини, семиолошка теорија Стојановићева има три главна извора: феноменологију Едмунда Хусерла, структурну лингвистику Фердинанда де Сосира и семиологију Ролана Барта.

Анализирајући филм као хусерловски схваћен феномен, дакле чист субјективни догађај из кога се о спољном свету ништа одређено не може сазнати, Стојановић наилази на проблем генерализовања и репетиције законитости перцепције филмских гледалаца. Наиме, већина људи имаће веома сличну визуру извесног филма, многе емоције такође ће се подударити, а и њихов доживљај читавог дела неће се базично разликовати, уколико је реч о гледаоцима исте расе, нације, културе и образовања. Управо због тога још јасније се оцртава немоћ егзактног научног приступа рецепцији уметности: ма колико да су доживљаји једног филма у гледалаца слични, они нужно никада не могу бити исти. И више од тога: ако један исти човек гледа исти филм у различитим временским размацама, сваки пут његов ће се доживљај разликовати. Уочивши овај проблем, Стојановић је помоћ потражио од Платона, покушавши да ствар разјасни применом његове теорије идеја. Убрзо је дошао до закључка да непроменљивост, као главна

одлика идеја, не одговара ономе што имамо у искуству филма. Размотрио је такође и Шопенхауерову теорију корелата и закључио да пресликавање корелативних фактора и филмских доминанти никако не разјашњава измењену природу поновљеног доживљаја. Утврдио је да једном снимљени филм јесте конзервисана синтагматска структура, а да је онај који се мења у ствари гледалац. Зато се поново вратио феноменологији и као кључни модус рецепције филмског дела увео појам парадигме. Парадигма је та која има живу основу, јер је човек онај који се непрестано мења. Однос парадигме као релативне структуре личности гледаоца и непроменљиве синтагме филма, јесте оно што се може семиолошки испитивати и на основу чега се може закључивати о дубљој природи идентитета уметника, уметничког дела и реципијента, тих живих сведока и уживалаца уметности. Проблем овога становишта јесте у импликацији чије је нас доследно извођење води до субјективног идеализма, тј. до става о субјективитету као једином могућем доказу егзистенције спољњег света и реалности уопште. Најзад, по Хусерлу, спознаја „чистог феномена“, ослобођеног свих „луски“, тј. чулних примеса, захтева глобалну свест, чија би природа, сасвим јасно, била наиндивидуална. Такав гледалац у биоскопу не седи.

Да би Хусерлову феноменологију довео у везу са стварним светом, Стојановић се окреће науци о психичком животу и у своју теорију уводи елементе експерименталне психологије, нарочито Гибсона, а преко параметара слике и звука и арнајмовских објашњења, и ставове оснивача експерименталне психологије, Густава Теодора Фехнера, који је први почео да се бави објашњавањем каузалитета можданих функција на основу огледа. Овим се Стојановић замерио такозваним „менталистима“, естетичарима идеалистичке оријентације, који су одрицали повратни утицај материје на дух, о чему је нарочито писао естетичар Милан Дамњановић.

Од Фердинанда де Сосира, који је у семиолошкој теорији Душана Стојановића узет у инверзном облику, тј. негативно употребљен, аутор је преузео идеју контекста као непросторног и нематеријалног чиниоца значења структура. Де Сосир је приметио да кодови језика, односно елементи језичког ткива, када мењају место у структури, или потпуно мењају структуру у којој се налазе, не носе са собом трагове порекла.

У односу на филм, језик је много лакше анализирати просто зато што су језички кодови конвенционализовани и има их ограничен број. Али то у себи носи само могућност јаснијег увиђања нашег незнања о суштини језика. Када се фонеме здружују образујући монеме, уза сваку фонему, као елемент монеме, улази у контекст монеме нешто непојавно, што у релацији са другим фонемама образује значење. У односу на језичке кодове и њихове познате особине које можемо да

описемо, значење њиховог агрегатума, односно супсумирајуће значење читавог ансамбла јединица језичке структуре – појављује се готово мистериозно, одмах постајући психички енграм. Ова мистерија контекста, која се анализом целине дела до његових елемената неповратно губи, била је главни предмет проучавања не само Фердинанда де Сосира већ и Стојановића у његовом „лингвистичком периоду”. Убрзо се показало да није могуће успоставити унивекну кореспонденцију појмова лингвистике и појмова филмске уметности. Тада Стојановић улази у трећу фазу свога испитивања, обрађујући се радovima француског теоретичара Ролана Барта, представника такозване литерарне „нове критике”, током педесетих и шездесетих година.

Барт је бављење теоријом филма започео у Филолошком институту на Универзитету Сорбона у Паризу. И он је применио много од учења Фердинанда де Сосира, постајући један од првих светских мислилаца о филму у структуралистичко - семиолошком кључу. Тиме је уједно одредио и правац кретања европске филмске семиологије за много година. Највише се бавио проблемом значења у филму, који га је као појава толико фасцинирао да никада није могао да се одлучи између схватања филма као синкретичке уметности с елементима техничко-технолошког еклектицизма, и филма као аутохтоне целовите уметничке праксе чије биће још увек не разумемо и чије крајње изражајне моћи тек треба да откријемо, иако се филмским медијем већ читав век служимо у стваралачке, и сврхе.

Размишљао је о филму као о превасходном „семиолошком пољу” у којем се значење јавља у „независној равни гледаочево концептуализације”. Како је одлично познавао историју културе и књижевности, тврдио је да ће се филм развијати у смислу све већег освајања метонимије и стога увео појам „филмске катализе” настојећи да филозофским мишљењем замени ниво психолошких расправа о филмском изразу и његовом дејству. Од Ролана Барта Стојановић је наследио љубав према семантици и минуциозно расправљање природе знака као копуле означавајућег и означеног.

Главни критичар Ролана Барта, а нарочито Кристијана Меца, а обојица су покушавали да успоставе семиологију филма, био је писац обимног дела *Естетика и психологија филма*, Жан Митри. Он је тврдио да језик јесте језик само утолико уколико изражава и означава. По њему, наука о знацима и значењима, семиологија, могла би да послужи изучавању филмских значења само уколико се не би ослањала на лингвистичке знаке, т. ј. на произвољне и већ утврђене симболичке замене. Заиста, разлог настајања семиологије био је проучавање семантичких својстава језика. Развијајући се, ова наука везала се за проучавање сталних и утврђених знакова који постају законитости, или су то већ постали. Најзад, циљ семиологије и јесте, сматра Митри,

да успоставља принципе који дефинишу нормативне односе између знака и онога што он означава.

Нема никакве сумње да се филм не користи немотивисаним знацима и симболима, дакле оним чији би смисао у суштини одређивали пракса и договор о правилима. Не само да слика није, као што реч очигледно јесте, знак „по себи”, него није ни знак било чега. Она показује, и то је све. Слика добија извештан смисао, тј. моћ да може да значи, само у вези са скупом чињеница којима је обухваћена. Када даје конотативно значење означеној ствари која јој је страна, слика дејствује као знак, али то никако не значи да она и постаје знак. Егзистенција и деловање егзистирајућег ентитета не подударују се у филмској слици, како би то семиолози хтели да буде прихваћено. Значење у ствари не зависи само од поједине слике, него и од њених веза са другим сликама. Приказивање појединог кадра може довести у заблуду неког ко познаје читаву секвенцу. Обрнуто није могуће. Другим речима, филмско означавајуће (када је реч о конотацији) никада није слика, нити може бити конкретна ствар, него однос. Рећи да је слика знак или симбол нетачно је ако се под овим подразумева да ту вредност слика мора да докаже сопственим постојањем, тј. да је црпе из саме себе.

У својој критици семиологије Митри иде тако далеко да тврди како је филмско значење заправо значење без знакова због тога што је логичка функција мишљења, тј. замисао означеног, проистекла из операције транзиције смисла, тако да прави смисао означавајућег, подударан поменутој операцији, одређује импликација а не непосредно искуство филмског кадра. Такође, ако се овај смисао другог реда, тј. поменута импликација, даље преноси на неку ствар, та ствар моментално замењује знак симболичком вредношћу коју преузима. На тај начин слика ове друге ствари, тј. предмет приказан у другом кадру који је дошао у релацију са првим, преузима сва својства знака, али се, као и у претходном случају, не може рећи и да постаје знак „по себи”. Следи, дакле, да је филм језик без знакова; али он није и језик без означавајућег. Увек образложена и стално различита, означавајућа измичу лингвистичким категоријама, јер један однос не може да буде заведен под норму које одређују знаке, и ми не бисмо могли да упоредимо значење које проистиче из односа знакова са значењем које проистиче из односа ствари или чињеница, будући да знаци имају унапред одређен смисао, а снимљене ствари увек релативни и условни смисао. Напокон, дијегетичко ткиво филмске синтагме није ништа друго до однос тачно утврђених означених, или боље речено, монтажа привремених значења филмских кадрова који улазе у састав секвенце и читавог филмског дела. Духовна операција успостављања значења у језику и успостављања значења у филму само је привидно иста јер се ослања на чиниоце који немају заједнички именоватељ и не

могу међусобно да се замењују. У овоме се Стојановић и Митри дубоко разликују; први тврди да се само средствима анализе музичке хармоније може успоставити разумевање деловања филмске структуре и њених комплексних аудио–визуелних садржаја, док Митри покушава да у суштини умањи значај филма као изражајног средства, упоређујући га с апстрактним дводимензионалним просторним кодом лингвистичког медијума. Стојановић настоји да музику као битно временску уметност преслика на филмску структуру, и преко ритма као врхунског фактора уцелињења како филмског тако и музичког дела, оствари кореспонденцију темеља ових двеју уметности. Пошавши од језика Стојановић је стигао до музике; пошавши од феномена као субјективног доживљаја филма, Стојановић је дошао до космолошког става о истоветним законима подједнако својственим и субјективном и објективном свету, утврђујући тако заједничку основу уметника, уметности и универзалног постојања. Коначно, полазећи од Бартове семиологије и знака као везе означавајућег и означеног, знака који може постојати и без означеног у чистој релацији са означавајућим, Стојановић стиже до појма филма као логоморфног симбола, отварајући тако једно од најдубљих философских питања о разлици уметности као вештачке делатности и човека као продукта природе. Проста чињеница да човек никако није вештачки производ, да није сам себе направио, несумњиво указује на природни корен и свих људских делатности, на природно порекло уметности.

У филму, исте идеје могу да буду означене на безброј начина, али ниједна идеја не може да буде означена сваки пут истоветним сликама. Не постоји никаква веза, никакво својство сталности између означавајућег и означеног, и баш због тога означено јесте апстрактни знак лишен живих особина, без обзира на то што је у кадру глумац. Филм није систем знакова него скуп несистематизованих означавајућих, које нису законитости и које не подлежу законима. Зато у филму не може да постоји граматика, јер се свака граматика заснива на знаковној конвенцији. Она може само да одређује услове и односе, са стално променљивим исходима. Свођење филмског језика на граматичка правила сведочанство је о непознавању изражајних и семиотичких услова у којима постоји филмска стварност на целулоидној траци. Пошто филм не дејствује посредством готових знакова, његова граматичка правила имају креативан карактер. Чак је и његова синтакса крајње непоуздана. Филмска синтакса, ако је уопште има у ригидном облику, може се искључиво односити на посебну естетику, на стилистику на пример, али не и на филмски израз у целини.

За разлику од језика, филм нема морфологију, кадар се „не савија”, тј. кадар се не може мењати по падежима, уз њега не иду предлози, нити су могуће заменице снимљених филмских ентитета.

У овоме би се могла сажети и срж критике упућене семиолошком тумачењу филма. Заиста, ако је морфологија искључена, и то већ самим одсуством знакова у правом смислу те речи, и ако је свака синтакса по својој природи синтагматичка, како аподиктички тврди де Сосир, изгледа немогуће одређивати структуре филма на строг начин, јер су оне већ саме по себи одређене својом сложеном садржином која се не може до краја анализирати и чији се елемент никако не може издвојити и коначно одредити. Ове филмске структуре примамо искључиво кроз бесконачно променљиви смисао што га придају стварима или оне саме или ми који их перцепирамо у времену, чији се ток не може зауставити, а услед кога се и ми сами непрестано мењамо. Гледајући филм, ја, гледалац, који се непрестано временски мењам, гледам филм за који само претпостављам да је у смислу физичког објекта остао исти. У стварности, као гледалац имам бесконачно променљиву траку утисака те исте претпостављене и непроменљиве синтагматске структуре. Ако још дубље логички погледамо, увидећемо да о било ком филму можемо говорити искључиво хипотетички, и да ништа сигурно ту не може бити ухваћено. Ово је „одговор унапред” који Стојановић упућује критичарима семиолошких схватања. Ови, са своје стране, тврде да, будући да семиологија није само наука о знацима и значењима, већ и наука о означавајућима, није сасвим извесно да није подложна формализацији. Означавајућа се могу сместити у теоријски оквир једне целине могућих односа који су већ одређени, или за које сматрамо да могу да се одреде. Али исто је тако тачно да семиологија ипак не може да одређује означавајућа која су и сама поново означена путем денотације тј. у тренутку док гледамо филм, денотације, чији је посредни или непосредни смисао ипак увек неизван.

Када могу рећи да сам заиста видео неки филм? Да ли онда када сам видео његов први кадар, или низ секвенци, или тек онда када сам примио вибрацију целине дела, дакле на крају пројекције? Као да филм гледамо уназад, а *posteriori*, пројектујући, након рецепције целог дела, смисао свих оних сложених веза умрежених у хијерархију комплетног доживљаја на његове поједине кадрове, сцене, знакове, звукове, или низове сегмената, пројектујући целовити смисао дела на све његове дискретуме, који су се у сукцесији, један по један приказивали нама, гледаоцима, следећи неумољиву стрелу времена.

Након завршене пројекције, сваки део одгледаног филма задобија свој прави смисао. Зато је Стојановић инсистирао на томе да су и филм и музика временске уметности, следећи онтолошки реализам Андре Базена, који је време прогласио и за суштину филмског бића.

Своју обимну студију *Филм као превазилажење језика* Душан Стојановић писао је управо онако како се гледа и сам филм: поглавље

по поглавље граде књигу, као што један кадар за другим промиче док се не сагледа целина филма.

Уместо инвазивне методе анализирања филмског дела као структуре, Стојановић је писао студију градећи утисак целине своје семиолошке теорије. На тај начин он је теоријски следио један искуствени процес поимања уметничког дела које има своје трајање.

За гледање ликовних дела потребни су тренуци; за гледање филмова и слушање симфонија и концерата неопходни су сати. Ритам гледаоца, рад његовог нервног система, физиолошки ритмови чак, усаглашавају се с ритмовима филмских радњи, као што *piano* или *presto* утичу на емоцију, дисање и метаболизам слушаоца. Свестан да је наука потпуно немоћна пред тајном уметности, он је у своју семиолошку теорију дејствено укључио и појам о коме ни наука ништа не зна, појам времена, и на тај начин питање стваралаштва третирао трансцендентално у односу на класичне категорије хуманистичке вредносно-смисаоне естетике. Уводећи појам времена, преко ритма, као „врхунски фактор уцелињења” филмске уметности, Стојановић је много пре компјутерске ере указао на нужно реплицирање можданих функција у свету технологије, тако значајне за еволуцију аудио-визуелних медија, а посебно филма и телевизије. Уводећи време као појам на коме се сигурно заснива теоријско мишљење о филму, он је напустио Гутенбергову цивилизацију, чији онтолошки смисао лежи искључиво у просторном кодирању, и указао својим ученицима и следбеницима на могућност теоријског приступа виртуелној реалности као фиктивном свету нераз-ликовљивом од стварности.

У основи синтетичка, Стојановићева теорија је превладала све слабости дотадашњих естетика филма и теоријских погледа на филм, и отворила понор будућности у којој ће трансформисани и „проширени” филм као јединствена и универзална аудио-визуелна временска уметност глобалног информатичког друштва у хијерархији светског информатичког система заузети прво место.

Литература

- Аристотел, *О песничкој уметности*, Култура, Београд 1956.
Арнасон, Х. Х., *Историја модерне уметности*, Нолит, Београд 1956.
Адорно, Теодор, *Естетичка теорија*, Нолит, Београд 1979.
Базен, Андре, *Шта је филм*, 1-4, Институт за филм, Београд 1967.
Буњуел, Луис, *Мој последњи уздах*, Институт за филм, Београд 1983.
Чомски, Ноам, *Грамањика и ум*, Нолит, Београд 1975.
Филмска енциклопедија, Напријед, Загреб 1990.
Дерида, Жак, *Глас и феномен: увод у проблем знака у Хусерловој феноменологији*, Прометеј, Нови Сад 1989.

- Норис, Кристофер, *Деконструкција: крај метафизике и ново мишљење - од Ничеа до Дериде, Плајно*, Београд 1990.
- Стојановић, Душан, *Филм као превазилажење језика*, Универзитет уметности, Београд 1975.
- Стојановић, Душан, *Монтажни просјор у филму*, Универзитет уметности, Београд 1989.
- Стојановић, Душан, *Филм: теоријски огледи*, Светлост, Сарајево 1986.
- Стојановић, Душан, *Велика авантура филма*, Младинска књига, Љубљана 1969.
- Стојановић, Душан, *Филмски медији*, Модерна тискарна, Љубљана 1966.
- Стојановић, Душан, *Класификација теорије филма у свету и код нас*, Институт за филм, Београд 1974.
- Стојановић, Душан, *Теорија филма, Анџиологија*, Нолит, Београд 1978.
- Стојановић, Душан, *Југословенска теорија филма*, Институт за филм, Београд 1981.
- Стојановић, Душан, *Из југословенске теорије филма*, Институт за филм, Београд 1987.
- Стојановић, Душан, *Лексикон филмских теоретичара*, Научна књига, Београд 1991.
- Турковић, Хрвоје, *Разумијевање филма*, Напријед, Загреб 1988.
- Волен, Питер, *Знаци и значења на филму*, Институт за филм, Београд 1972.
- Wright G. K. von, *Објашњење и разумевање*, Нолит, Београд 1975.
- Warhol, Endy, *The Philosophy of Endy Warhol - from A to B and Back Again*, Guggenheim ed., New York 1975.

Velimir Abramović

SEMIOLOGICAL THEORY OF FILM BY DUŠAN STOJANOVIĆ

Summary

The Introduction contains an historical review of the ideas in the main streams of thinking in film theory and its main representatives: visualistic school of film theory (Rudolf Arnheim), formative school of film theory (Hugo Münsterberg), editing school of film theory (Sergey Mihailovich Eisenstein and Slavko Vorkapić), classic school of film theory (André Bazin). In continuation are exposed the main teaching and logic foundations of the original film theory of Dušan Stojanović, which is called semiological, as well as its philosophical background. The main sources of it are: the phenomenology of Edmund Husserl, the structural linguistic of Ferdinand de Saussure and semiology of Roland Barthes. The most significant and profound contribution of Stojanović's theory is his synthesizing of complete film knowledge in the hypothesis that film overcomes the language, which he had definitely proved. The crucial definition of the film entity, according to Stojanović is that „film is logomorphic symbol“.