

Марко Бабац

ВРЕМЕ СА УЧИТЕЉЕМ

Први пут сам га видео на пројекцији његових филмова и секвенци у препуној сали Југословенске кинотеке, 1952. године. Славко Воркапић стајао је испред првог реда и све време био скоро сасвим заклоњен главама оних који су седели испред мене. Више се није сећао свог матерњег језика. Преводио је један од београдских студентата филмске режије.

Те вечери представљен је као истакнути холивудски стваралац, монтажер и професор филма. Изненадило ме је што говори о својим филмовима и укратко их коментарише уочи сваке пројекције. За мене је то било сасвим ново искуство. Тек касније сам схватио да се радило о специфичном методу врсног педагога филма. Скоро све друге детаље сам заборавио, али и данас се живо сећам да је један од приказаних филмова на мене оставио невероватно јак утисак. Био је то његов експериментални филм *Шума шумори*, према музици Richarda Wagnera. Део са треперењем листова дрвећа на ветру толико ме је чулно узбудио да сам касније годинама чврсто веровао да је филм у боји. А и данас, после великог броја пројекција овога филма, имам исто осећање. Нема сумње да је то вече било један од оних пресудних тренутака у мом животу, који су ме дефинитивно определили према филму. Тада ми је било седамнаест година, а седамнаест година касније (1969) упознали смо се на Академији за позориште, филм, радио и телевизију, у Београду, где сам већ био професор филмске монтаже.

Професор Воркапић је дошао у Београд да понови своју прослављену серију предавања о визуелној природи филмског медијума и филму као уметничкој форми, коју је одржао у Музеју модерне уметности у Њујорку (1965). Предавања су се одржавала у пројекционој сали Академије, два пута недељно у поподневним часовима. Он је увек долазио доста раније, да би детаљно проверио да ли је све у реду, и да ли је кинооператер, г. Станић, припремио за пројекцију велике ролне филмских одломака на 16 мм траци. Био је увек тачан и педантан. Био је омањег раста и дежмекаст, са главом која се благо ширила

према темену и која ме је, својим обликом и величином, подсећала на богате плодове његовог родног Срема. Испод високог чела, иза наочара са дебелим оквиром, стално је лебдео пријатан и благ поглед. Већ седи бркови имали су карактеристичан облик из његовог родног краја. Иако тада већ није био млад, године му се нису могле одредити на лицу, а поготово не због живахних покрета руку и тела, који су упадљиво, али не и наметљиво, све време пратили његово вербално излагање. Одавао је утисак пријатне и васпитане особе која зна да контролише своје понашање. Био је увек уредно обучен, у оделу, са белом кошуљом и машном; понекад у спортском сакоу и кошуљи у калифорнијском стилу. Често се доброћудно смејао на ситуације које је унапред сам смишљао, или у њих спонтано „упадао”. Сходно своме живом темпераменту, увек је био спреман на шалу, досетку, алузију. Филмске одломке често је пратио духовитим двосмисленим коментарима. Говорио је пријатним, меким гласом, увек с незнатним страним акцентом: и у Америци и у Југославији одмах се знало да је „странац”.

На столу поред професора Воркапића налазио се бокал с водом. Често би у паузи, или у тами пројекције, из чаше отпио покоји гутљај. Повремено би скинуо наочари и марамicom обрисао своје лево око. Од рођења је имао проблеме са сузним каналом. „Кад год изађем из неког биоскопа -- чак и када гледам комедију -- ја плачем”, сећао се с осмехом.

У својој црној ташни имао је велику свеску са тврдим корицама и металним држацем листова. У њој је био педантно, руком, исписан синопсис предавања и прецизан редослед филмских одломака са коментаром. Професор Воркапић често се служио таблом и кредом, тим традиционалним средствима сваког учитеља. Такође се често служио речницима и књигама из којих је читао дефиниције и краће одломке, да би поткрепио неко своје излагање. Свима је деловао као прави професор који ужива у својој улози.

Иако је своја најчувенија и изванредно организована предавања у Њујорку, 1965. године, припремао пуне две године, своју теорију и метод излагања Воркапић је изграђивао дуги низ година, још од својих првих предавања у Удружењу америчких сниматеља, у Холивуду, 1926. године. У ствари, још од својих најранијих дана, као млад наставник цртања у Србији, одмах по завршеној ликовној академији, Воркапић је заволео позив наставника и преношење искустава и знања на младе. „Код мене је увек постојала жеља да научим друге свему оном што сам ја успео да сазнам”, - изјавио је по повратку у Југославију, 1952. године. Најпријатније се осећао међу младима.

Репутација професора Воркапића била је специфична. Као редитељ, није много значао за младе филмске ствараоце, јер није режирао ниједан велики филм. Сувише много наставника били су неуспели филмски ствараоци. Међутим, Воркапићева репутација засни-

вала се на огромном свестраном искуству у филмској продукцији, и искуству оригиналног предавача. У својим бројним монтажним секвенцама контролисао је све, од замишљања и писања сценарија, снимања, режирања, све до монтаже, тако да је дубоко познавао све проблеме филмског стваралаштва. Увек је имао своју филмску екипу и у буквалном смислу био је један човек-оркестар. Његово сопствено стваралачко искуство било је врло важно, јер му је омогућило да разјасни теорију коју је касније користио у пракси, и у току школовања младих филмских стваралаца. За Воркапића, филм је био његова свакодневна преокупација у току читавог живота. Био је миран и тих све док се не би споречкао око неког проблема у вези с филмом. Тада би се темпераментни Сремац променио, постао би много живљи, његово знање и његова сугестивна моћ убеђивања дошли би до изражаја, био би непобедив.

Публика је увек била најважнији фактор стила Воркапићевих предавања. На овом, као и на неким другим семинарима, постојао је велики јаз између оних који ништа нису знали о филму и оних који су желели да се баве филмом или су већ били филмски професионалци. Било је тешко погодити шта ће бити разумљиво и занимљиво за обе групе. Због тога је Воркапић увек морао да прилагођава своја предавања, да мири различите интересе и степене знања. Организовао је недељне филмске вежбе само када је радио искључиво са студентима и када је било више времена за практична снимања. Студенти на предавањима на Универзитету Јужне Калифорније (1948–1951), Академији за позоришну и филмску уметност у Београду (1952) и касније, студенти Калифорнијског универзитета у Лос Анђелесу (UCLA), свакодневно су писали филмске задатке и снимали вежбе.

У пројекционој сали Академије семинар је редовно и са великим ентузијазмом пратило тридесетак студената филмске режије и три наставника: Влада Петрић, Душан Стојановић и ја. На његовим предавањима то је био уобичајен број махом младе публике – студената, осим кад је реч о семинару у Музеју модерне уметности, у Њујорку, када је одржан пред препуним аудиторијумом од 480 посетилаца који су месец дана унапред платили улазнице по цени од 40 долара за десет предавања, и великим бројем оних који нису могли да уђу.

На семинарима у Музеју модерне уметности (1965) и у Академији за позориште, филм, радио и телевизију (1969), одржан је исти програм од десет предавања, без практичних вежби и снимања. Али, ни један ранији филмски семинар није имао тако велики број филмских одломака из око 50 ремек-дела филмске уметности, да би се илустровала теорија предавача. То је био историјски преседан у филмској педагогији. Воркапић је морао да прегледа на монтажном столу и пројекцији више десетина хиљада метара филмске траке да би одабрао од-

ломке који су му омогућили да са својом публиком комуницира много прецизније и атрактивније. Због тога су га његови студенти толико поштовали и волели.

Професор Воркапић није убеђивао само речима – његов језик био је задивљујуће једноставан и крајње ефикасан, већ се ослањао на одломке из класичних и савремених филмских дела. А када није имао погодан филм, сам је са својим студентима снимао и монтирао сопствене примере за демонстрацију. Свакако су најпознатији његови оригинални примери: за релативност филмске слике – отварање ириса; фотос авиона за релативност ракурса; ефекти широкоугаоног и телеобјектива; дводимензионалност зумирања; фи ефекти скока, удара, ротације и трансформације са заменом идентитета, у којима лично учествује као „глумац“; демонстрација континуитета са кретањем једне плавуше и својим кретањем испред црне табле; кретање беле и шарене лопте за континуитет и ефекат прилажења; пример са огледалом у рукама за тему снимања са камером из руке; фотоси – исечци из новина и часописа у којима се садржи неко карактеристично кретање, градијент фактуре простора, или серија фотоса поређаних (монтираних) с одређеном динамичком тематиком; студентски филм о кинестезији, *Морски коњ*, *Arta Clokeya* итд. Када би тражио од својих студената да нешто испробају, желео је и сам да провери исправност неке идеје.

На великим 600-метарским ролнама примери су били поређани према предвиђеном редоследу предавања. Одвајали су се црним бланком у трајању од око 1 секунде, а бели бланкови у дужини од 1 метра били су знак кинооператеру да заустави пројекцију и упали светлост у сали. Тада би Воркапић дао шири коментар или најавио нову групу примера. На дати знак професора, сала би се поново замрачила и пројекција наставила.

У току предавања, многобројни одломци понављали су се два или три пута, један за другим, или у наредним предавањима, тако да су се могли детаљније проучити. Ради веће усмерености на визуелну природу филма, готово сви примери били су без звука, осим оних које је Воркапић приказивао на крају сваког предавања.

Да би практично показао и објаснио неки проблем филмског језика и заната, Воркапић је врло често користио одломке са грешкама које су у својим филмовима направили велики филмски ствараоци. То је био, такође, сасвим нов метод. Многи из публике нису се слагали са критичким коментарима на које нису били навикли, тврдећи да су делови извучени из контекста целине. Али, он их је користио на исти начин као што је користио и своје посебно снимљене примере – као радни материјал за своја предавања. При том, у својим анализама никада није био злонамеран према ауторима. Иако их је критиковао

због занатских слабости и грешака, поштовао их је као велике ствараоце и волео њихове филмове.

Био је врло упоран у набавци свих жељених одломака. Сматрао је да би без њих предавања била сувопарна и неразумљива. За семинар у Музеју (1965) требало је много времена да би пронашао одговарајуће одломке, за њих обезбедио права копирања и израдио дубл-материјале у Pathé-овој лабораторији у Њујорку. Само на кадар коњских трка, од Fox Movietone Production, чекао је скоро две године.

Воркапић је већ на самом почетку своје педагошке каријере схватио важност визуелне илустрације као доказа за своје тезе. У тексту „Психолошке основе праве кинематографије”, из 1934. године, наводи да је на крају свог предавања приказивао једну припремљену демонстрациону ролну (око 10 минута) с одговарајућим примерима. Увиђајући ефикасност и оригиналност оваквог метода, доследно га је усавршавао и давао му све значајније место у својим предавањима. У првој серији предавања у Музеју (1937/38), у сарадњи с Колумбијским универзитетом, такође користи филмске илустрације; на Универзитету Јужне Калифорније (1948–51) унапређује вербалну организацију свога приступа филму кроз примере и практичне вежбе са студентима, и тиме им омогућује непосреднији контакт са филмским стваралаштвом; на Академији у Београду (1952), уз предавања о принципима филмског заната и уметности, приказује одломке из домаћих и страних филмова, као и филмове које су снимили његови студенти са Универзитета Јужне Калифорније, док студенти свакодневно снимају своје филмске вежбе и у свескама с исцртаним малим правоугаонцима, који имитирају филмски екран, „пишу” своје домаће задатке. (Касније ће један рад београдских студената – пењање човека на столицу у десетак оверлепинга – приказивати америчким студентима); најзад, у Њујорку (1965) и Београду (1969), на семинарима о визуелној природи филмског медијума, Воркапић користи филмске илустрације у дужини од преко 10 часова, што је било сензационално.

Као теоретичар и стваралац, Воркапић је све своје теоријске закључке потврђивао добро одабраним и анализованим примерима, и то је била посебна вредност његовог педагошког рада. На пример, из филма *Грађанин Кејн* одабрао је 13 одломака, из *Оклопњаче Појтемкин* – 11, *Жила и Цима* – 12, *Генералне линије* – 11, *Октобра* – 11, *Рашимона* – 10, *Авантиуре* – 8 итд. У Америци су писали да су само одломци били вредни цене плаћене улазнице.

Такође, професор Воркапић је користио и упечатљиве визуелне демонстрације: вертикално дељење биоскопског екрана за биполарну организацију и фи ефекат, девојке из публике у црвеној и зеленој хаљини (претходно припремљене) да би објаснио видне углове објектива, главе од стиропора за биполарну организацију погледа итд.

Своја предавања професор Воркапић је водио у два правца. Говорио је о филму као изражајном визуелном језику, где је најважније јасно излагање, а затим о његовим естетским могућностима. Правилно коришћење елемената заната омогућује јасно излагање. Правила визуелног језика заснивају се на законима визуелне перцепције, који управљају филмским медијумом и који су универзални. Да би изложио своју абецеду филмске граматике у првих осам предавања семинара, више се бавио језичким аспектом и излагањем принципа владања занатом – јасним, убедљивим и снажним визуелним језиком филма. На основу дугогодишњег проучавања модерне психологије перцепције, Воркапић је оригинално унапредио правила заната везана за филмски језик и деловање свих врста филма са реалистичком причом. У својим предавањима представио је сопствена открића у односу на занат и уметност филма. Чврсто је веровао да су закони визуелне перцепције у основи читавог филмског искуства и да је разумевање ових принципа основно за развој филма као аутономне уметничке форме. У последња два предавања семинара, уз зналачки одабране одломке засноване на најбољим примерима филмског стваралаштва, изложио је свој поглед на услове под којима би филм могао постати независна уметничка форма.

Тог мајског дана, 1969. године, професор Воркапић је живахно пришао столу и вадећи из ташне своју велику свеску, прокоментаришао нешто, на шта се и сам насмејао, а и на нас пренео једну дозу опуштености која нам је свима била потребна. Као у неком добром акционом филму (волео је вестерне), није губио време дугим уводом, већ је одмах прешао на ствар.

Прво предавање имало је назив: „Око има своје разлоге”. Испричао је једну анегдоту о грешци коју је направио као млад холивудски редитељ на почетку своје професионалне каријере. Радило се о класичном примеру поништавања осећања кретања ако је иза актера у предњем плану, који се креће испред камере у вожњи, позадина хомогена (мрачна) или врло удаљена. Ову анегдоту први пут је описао у чланку „Белешке о филмском занату” (1958/59) и још једном, касније, у чланку „Свеж поглед на динамику стварања филма” (1972), у поглављу о индукованом и поништеном кретању, када је указао на значај индукованог кретања у филму и случајеве у којима је „кретање = 0”. Причајући ову анегдоту у Њујорку (1965) и Београду (1969), Воркапић је уверљиво (и комично) тапкао у месту и љуљао се леводесно, што је било потпуно идентично примерима из познатих филмова, које смо затим видели на екрану (*Тачно у њодне*).

На овако лежеран и забаван начин Воркапић је, у ствари, упечатљиво почео да објашњава своју оригиналну теорију о повезаности закона визуелне перцепције, посебно перцепције кретања, с филмским језиком и занатом. Имали смо задовољство да видимо

његов незабораван експеримент са кадром из филма *Добра земља*, који је, копирањем с оптичким повећањем, успео да потпуно промени. Од природног корачања Паула Мунија пиринчаним пољем начинио је неприродно и смешно тапкање и љуљање лево-десно. Због крупног плана испред удаљене позадине, чак и љуљање у обрнутој акцији (начињено копирањем) није могло открити своју праву природу на пројекцији.

Јасна визуелна презентација на екрану заснива се на четири општа правила: 1. При снимању два статична објекта или актера, сваки треба да задржи свој део површине екрана, да би се избегла забуна или тренутна дезоријентација; 2. Ако се жели промена положаја, она би требало да се изведе помоћу стварног кретања извођача, или покретом камере. Свако кретање на екрану треба да буде очигледно јасно, а не да публику збуњује или запрепашћује; 3. Да би се избегла магична трансформација, објекти не би требало да се компонују тако да на екрану буду у истом делу површине у низу различитих кадрова. У крупним плановима треба да се избегава централно кадрирање, а између актера треба да постоји функционална раздаљина; 4. Треба избегавати наизменично монтирање супротних углова, јер се тада прелази преко осе акције између два актера: када је актер А у првом кадру компонован у левом делу површине екрана а актер Б у другом кадру, такође у левом делу површине екрана. Ово нису крута правила, већ потврђена начела заснована на познатим законима визуелне перцепције. Она ће се показати корисним у свим случајевима где је пожељна јасноћа визуелне презентације.

Добар занатлија мора да познаје визуелно-динамичке принципе индукваног и поништеног кретања, јер они у филму омогућују већу јасноћу и снагу презентације, и воде ка филму као истински независној форми уметности. Филмски језик врло је нов, када се упореди са вербалним језиком, или другим визуелним језицима који постоје неколико хиљада година.

Друга главна тема првог предавања била је једна врло важна и специфична врста кретања која се среће у међусобном повезивању било која два статична кадра, испред и иза себе. То је визуелно-динамичка снага која делује унутар сваког кадра (између суседних сличица) и сваког реза између кадрова. Воркапић чита одломак из књиге Wolfgangа Köhlera *Гешџалт психологија*, и на табли исписује реч фи – фи феномен. Он оригинално примењује законе перцепције на филмски занат. У психологији, фи феномен је општи назив за илузију кретања; у филму, постоји и фи скок, фи удар, фи трансформација, замена идентитета и фи ротација. Експеримент с ролном папира и грејпфрутом, снимљеним статичном камером, илуструје илузију кретања која настаје поступком монтаже различитих композиција кадрова. Ове вежбе радили су његови студенти на USC (1950) и Ака-

демији (1952), а о томе је опширно писао у чланку „Стваралачка употреба филма” (1950), „Белешке о филмском занату” и, касније, у „Свеж поглед на динамику стварања филма”. У својим чланцима Воркапић је објаснио разлоге грешака које се често јављају у кадрирању сцена, као што су прелаз преко осе, прелажење преко сагиталне равни (код кадрирања једне особе) и супротни углови. Али, већ у чланку „*Монџажа је специфичан стил филма*” (1938), пише о ритмичким визуелним променама између суседних кадрова (подвукао М. Б.), као изражајним могућностима филмске форме. Као примере стваралачке употребе ритмички привидног кретања навео је монтажну сцену од три кадра „буђења лава” у филму *Октобар* и секвенцу „чекања воза” у филму *Тачно у њодне* (са звуком).

Друго предавање Воркапић је посветио тумачењу биполарне организације, још једном правилу визуелног језика филма, која се заснива на познавању закона визуелне перцепције. Слично као у психологији перцепције, сваки кадар који приказује човека који нешто нетремице посматра, или на нешто показује, сугерише пратећи кадар објекта који се посматра или на који се показује. Примењено на филм, правац људског погледа усмереног ван ивица кадра има врло велику снагу, која тражи да следећи кадар буде приближно субјективан – кадар онога што човек види.

Воркапић се залаже за гледање филмова, а не за читање. Данас се сувише много ствари види за сувише мало времена. Зато је потребно да се око не збуњује у својој елементарној невиности, јер се слике не спајају на екрану, већ у нашој свести. О снази усмереног погледа писао је у „Белешкама о филмском занату” и „Неки добри резови и неки не тако добри”.

Треће предавање посветио је континуитету. У перцепцији, као и у механици, кретање има своју брзину и свој правац. Нико пре Воркапића није објаснио ову сличност са филмским континуитетом. Из књиге Kurta Koffke, *Принципи гешталт психологије*, прочитао је: „... права линија ће се наставити као права линија на свој сопствени природан начина, круг као круг, елипса као елипса итд.” То је још један закон визуелне перцепције, закон доброг континуитета, како га је назвао немачки психолог Max Wertheimer. Када неко у кадру посматра или показује нешто ван кадра, гледалац има природну перцептивну склоност да повеже ове две слике. У ширем смислу, треба обезбедити да било која два суседна кадра (без обзира на начин прелаз: у резу, претапању, напливу итд.) имају смисла, или показују неку континуирану радњу, било да се радња одвија у једном ограниченом времену, или са сликама које су састављене с већим временским трајањем, или у поступку креативне монтаже.

После бројних примера са грешкама и правилном употребом, Воркапић је завршио вечно маштовитим филмом *Чаробно несјајање*

једне даме (1897), Georges Méliès, фасцинантног континуитета оствареног стоп-трик техником снимања. О томе је посебно писао у чланцима „Свеж поглед на динамику стварања филма” и „Неки добри резови и неки не тако добри”.

У четвртном предавању, Воркапић је говорио о кретању снимљеном статичном камером и о потреби развијања осећаја за кретање. То је била његова омиљена тема. Чини ми се да је највише гестикулисао рукама и највише био расположен, баш када је говорио о овим стварима. Још од предавања у Удружењу америчких сниматеља, у Холивуду (1926), указивао је на значај кретања за филмску уметност. Чим се први пут обратио студентима филмске режије на USC (1948), говорио је о томе да филм није литература, да филм није статична фотографија и да се филм састоји од покретних слика. (Због оваквог чистог и истрајног приступа филму, трпео је читавог живота.)

О значају кретања за филмску уметност писао је у бројним чланцима: „Покрет у филму” (1926), „Филм као уметност” (1926), „Покрет и уметност кинематографије (1926), „Синематичност: нека начела праве кинематографије” (1930), „Стваралачка употреба филма” (1950), „Може ли филм бити уметност своје врсте?” (1958), „О филмском садржају” (1958), „Белешке о филмском занату”, „Плес и филм” (1967), „Свеж поглед на динамику стварања филма” и „Неки добри резови и неки не тако добри”. Као по правилу, Воркапић је све своје чланке објављивао поводом својих предавања и семинара. Њихова појава у часописима и листовима упадљиво је груписана око догађаја поводом предавања.

На поменутом часу је говорећи о главним категоријама кретања: тачки која ствара невидљиву линију, линији која ствара површину и површини која ствара масу, из своје црне ташне извадио педантно повезане исечке из часописа, које су његови студенти на USC одабрали као вежбу развијања осећања за кретање.

Воркапић је био поборник кретања као јединственог квалитета филмске уметности. Примарни циљ и намера проналаска филма био је да се сниме, односно визуелно захвате ствари у покрету. Али, само по себи, било какво кретање на екрану није довољно, иако производи јаку чулну (кинестетичку) реакцију посматрача. Човековој перцепцији одговара кретање у три димензије. Али, о условима који воде ка филму као независној уметничкој форми, сазнаћемо у деветом и десетом предавању.

Своја предавања Воркапић намерно није међусобно повезивао, као што је тада било уобичајено. Настојао је да се теме (у циклусу) све време динамично преплићу. Зато је овде изненада увео један нов монтажни елемент – анализу, као суштину филма. По њему, филмска анализа је обухватање читавог догађаја визуелном перцепцијом ауто-

ра – снимањем из различитих положаја и раздаљина, и филмском реконструкцијом сцене. То је истинска филмска идеја.

Видели смо упечатљиву секвенцу разбијања камена из филма *Човек из Арана*, Roberta Flahertya. Више фрагмената реконструисано је ритмичком монтажом која је трансформисала сцену у лирску поему о човековом раду. Сепаратором за бутер из филма *Старо и ново*, Сергеја Ејзенштајна, доказао је како се техником анализе може постићи емоционално деловање филмског ствараоца. Филмском анализом стваралац обухвата један догађај, један објекат, комплетно га опкољава својом визуелном перцепцијом, гледа га са свих страна и својом снагом схватања читавог догађаја у три димензије, бира углове и филмично реконструише сцену.

Сетио сам се генијалне идеје о „американизму” Лева Кулешова (1920). И данас, док прелиставам своје белешке са Воркапићевих предавања, увиђам колико је био у праву. Савремени филм заснива се претежно на визуелној разноврсности великог броја кадрова у сцени, у честим и атрактивним променама.

Осим технике филмске анализе, посебно је истакао још једну специфичну технику монтажне организације кретања из кадра у кадар, која појачава филмски доживљај кретања искључиво присутног на екрану. То је делимично понављање једног покрета или оверлепинг. На табли је приказао једноставан принцип: ако се један покрет састоји од фаза А, В, С, D, Е, F и G, монтажер може делимично поновити делове покрета у комбинацији ABC, CDE, EFG итд.

Сугестија литерарног оверлепинга у форми анадиплозе, етимолошке фигуре у реторици и поезији, која означава удвајање или понављање речи, среће се, на пример, у стиховима Gertrude Stein: „*Ружа је ружа је ружа...*” Нама је објаснио, са посебним задовољством, да се овај литерарни оверлепинг (подвукао М. Б.) среће у нашој српској народној поезији, када се жели продужити или нагласити нека радња (кретање?): „*Лов ловио вршачком њланином*”, „*Збор зборила љосјода хришћанска*”, „*Везак везла једина у мајке*”, или као код Његоша – „... *Већ бој бије срце у јунака*” (подвукао М. Б.).

Воркапић је оверлепинг први пут открио у *Оклопњачи Појемкин* С. Ејзенштајна, али га је теоријски он први објаснио. Видели смо примере из *Оклопњаче*: спуштање столова у бродској мензи, разбијање тањира у сцени револта због покварене хране, спуштање пушака у сцени одбијања стрељачког вода да изврши наређење и пуца у своје другове. Оригинални експеримент отварања јапанског сунцобрана, у 10 кадрова, била је његова врло атрактивна демонстрација оверлепинга. Воркапић је сам монтирао материјал који му је послао његов бивши студент. Врло успешна била је ранија вежба београдских студената (1952) – „бесконечно” пењање човека на столицу.

Анализу и оверлепинг, као монтажне форме и средства појачања филмског доживљаја, Воркапић је назвао филмском кореографијом. Када се објекти у кадру крећу и када се снимају и монтирају на овакав свеprisутан и личан начин, тако организованим кретањем може се направити филм. Често је понављао: „Филм захтева тродимензионално кретање. Наша перцепција то воли.”

У својим монтажним секвенцама и филмовима Воркапић је много пута мајсторски употребио ове поступке (1930–48). О томе је писао у чланцима: „Стваралачка употреба филма”, „О филмском садржају” (1958), „Плес и филм” (1967), „Свеж поглед на динамику стварања филма” и „Неки добри резови и неки не тако добри”. Многе поставке у овим чланцима представљају основно опште знање за сваког младог студента филма.

Пето предавање било је посвећено кретању камере. На почетку је прочитао одломак из књиге J. J. Gibsona *Перцепција визуелног света*. Поставио је врло једноставну али убедљиву тезу: визуелан свет око нас је стабилан, нестабилни су наше видно поље и могућности објектива камере. Када се камера покрене, имитира наше видно поље, што доводи до извесне „деформације” визуелног света. Зато је покрет камере специфично експресивно средство филмског језика. Трансформација реалности мора имати свог оправдања, она не сме да збуњује. „Не губите време и труд са необјашњивим или непотребним покретом камере, актера или објекта који се снима”, рекао је Воркапић. Треба нагласити његово поштовање публике, јер, најзад – филмови су направљени за публику ма колико бројна или малобројна била: редитељ о томе увек мора да води рачуна.

У кадру са швенком или зумом који је лажна вожња, све се креће истом брзином, па делује дводимензионално и „вештачки”. С друге стране, када постоји предњи и задњи план, они преко екрана пролазе у вожњи камере различитим брзинама. То даје утисак „градијента покрета” (Гибсон) и тродимензионалности слике. Зато је вожња у смеру паралелне или сагиталне равни, врста кретања која заједно са кретањем објеката пружа много више могућности израза.

Камера у рукама сниматеља врло је карактеристичан поступак снимања, јер открива присуство сниматеља као сведока догађаја. Визуелан свет је стабилан и подрхтавање камере у рукама сниматеља не доприноси било каквом значењу кадра, осим уколико се на ради о оправданим случајевима када је сниматељ заиста био сведок – када није имао времена да камеру постави на статив, када је био гуран у маси и када су му други посматрачи или објекти сметали.

Воркапић је са својим студентима (1956) написао врло оригиналну и убедљиву демонстрацију са огледалом у рукама једне девојке, које је снимљено с камером на стативу. Ликови и објекти снимљени у огледалу били су нестабилни и деловали су неприродно. Живо је ко-

ментарисао: „Када гледате кадар снимљен са камером у рукама сниматеља, он вам изгледа као да је снимљен у огледалу са камером на стативу.” Када се креативно употребе, покрети камере представљају моћно изражајно средство филмског ствараоца. Сви облици филмског кретања – путем реза, претапања, вожњи, швенкова, успореног, убрзаног или обрнутог кретања и многих других мајсторија камере, могу се искористити да би се приказале најсложеније ситуације и изразила најтананија расположења. Надахнуто кретање може да изрази узвишена осећања.

Затим је изложио два врло важна проблема кретања, која је први пут увео у филм – индуковано и поништено кретање. Када је статичан објекат окружен објектима у покрету, и сам добија особине кретања. Показао је примере са месецом који „плови” кроз облаке, стуб моста који „пара” таласе реке и високу зграду која „лети” кроз облаке. Неколико Маск Сеннеттових духовитих сцена са илузијом кретања због покретне позадине, не само да су били ефектни и забавни, већ практично објаснили и технику рир-пројекције у савременом филму.

Када се камером прати кретање објеката према хомогеној или врло удаљеној позадини, на пример, ноћу, долази до поништеног кретања објеката. Што се сниматељ успешније труди да објекат мирније прати, то је ефекат поништеног кретања јачи. На пример – ракета снимљена у лету према чистом небу без облака, губи своју динамику. Подсетио нас је и на своју грешку коју је описао у првом предавању. У чланку „Белешке о филмском занату”, детаљно је описао све случајеве.

Шесто предавање Воркапић је посветио својој оригиналној једначини С/П (Снимање/Пројекција). Доњи и горњи ракурси су променљиве вредности снимања (камера), јер се у потпуно стабилном систему пројекције (пројектор – екран) могу променити – деформисати, „превести” у друге вредности. О свим проблемима субјективног и објективног (просторног) ракурса, као и променама ракурса у току кретања камере или претапању, Воркапић је детаљно писао још 1958. године, у чланку „Белешке о филмском занату”: „Није важно у ком правцу, положају или врсти кретања, снимате своје кадрове, сви они ће завршити на увек истој, непокретној, вертикалној и правоугаоној површини званој екран... Филмски ствараоци света, ово је ваша позорница!”

У седмом предавању са задовољством се поиграо још једном својом оригиналном идејом једначине С/П: гледаоци у првом и последњем реду у биоскопу не гледају визуелно исти филм. За ближег гледаоца, слика је већа и више је компримована, док је за оног у последњем реду слика мања и има већу дубину. Употребом широкоугаоних објектива и телеобјектива долази до сличног истицања или

поништавања кретања по сагиталној и паралелној равни. Што се два објекта снимају са веће удаљености, односно с јачим телеобјективом, то се простор више компримује између та два објекта, а други објекат у позадини видљиво расте у односу на величину оног првог у предњем плану. Када се креативно употребе, широкоугаони објективи имају већу динамичку снагу, док телеобјективи имају снагу монументалности. Убедљиви су били примери компресије простора и успореног напредовања у кадру коњских трка, монументалности огромних таласа у филму *Човек из Арана* и динамике у кадровима са широкоугаоним објективом јуриша руске коњице у филму *Александар Невски*.

Овде, опет, изненада уноси свој оригиналан појам – просторну игру. Енергично се залаже за динамику простора, за честе и јасне промене величине и запремине простора, у општим, средњим и крупним плановима, покретом камере или резovima из кадра у кадар. (Видети: „Белешке о филмском занату”, „Плес и филм”, „Свеж поглед на динамику стварања филма”, „Неки добри резovi и неки не тако добри”.)

У првом делу осмог предавања говорио је о триковима као легитимним средствима филма, о њиховој динамичкој и ониричкој природи, и употреби у драматуршке и експресивне сврхе. Следили су примери из бројних класичних и савремених филмова са претапањем, напливом, двоструком експозицијом, убрзаним и успореним кретањем, обрнутим смером кретања итд. Многи од ових трикова камере били су резултат променљивих вредности снимања и константи пројекције – С/П.

Говорећи поново о значају кретања за филмску уметност, Воркапић се осврнуо на значај флуидности менталних слика на заслону наше имагинације – оку ума. О томе је писао још 1926. године, у чланку „Кретање и уметност кинематографије”. Филмска камера не треба да представља само физичко, оптичко око, већ унутрашње око, око ума којим гледамо своје снове, визије и слике на заслону своје имагинације. О томе је говорио само у оквиру теме о филмским триковима као легитимним средствима филмског језика. Трикови камере: претапања, двоструке експозиције, напливи, убрзано и успорено кретање, савлађивање гравитације, обрнути смер акције итд., само су специфичне врсте покрета које имитирају наш процес мишљења. Кинестетичка динамика филма истоветна је с током слика, у људској свести. Филмске монтажне структуре потичу од токова менталних слика, које су прави извор уметничког стваралаштва. Трикови камере користе се за стварање визуелне оркестрације, за конкретизацију имагинарних збивања. Камера мора бити у стању да гледа у људску душу.

У другом делу предавања Воркапић је говорио о монтажи. Као чувени стваралац у овом домену, постигао је највише успеха. У време

највећег просперитета и славе Холивуда, био је интегрални део филмског стваралаштва током више деценија, и синоним за филмску монтажу. У Холивуду су га сматрали водећим експертом за филмску монтажу.

За Воркапића је монтажа најспецифичнији начин филмског изражавања, спајање различитих визуелно-динамичких елемената који заједно стварају једну нову слику. Монтажа је визуелно компоновање у времену. Она није само пуки збир трикова заната, већ идеално графичко средство којим се нешто изражава. То је поступак који производи чудесан темпо и ритам на екрану, не музички или метрички, већ ритам који настаје из супротстављања најразличитијих кадрова у монтажи.

Правио је разлику између монтаже континуитета и стваралачке монтаже – стварања ефекта поступком монтаже. По њему, стваралачка монтажа се бави идејама, док се монтажа континуитета бави заплетом. Сматра да је рез на покрет најбољи начин да се постигне ритам – снага континуитета, снага спајања покрета два кадра. Када неку особу или објекат треба показати у покрету, при смени кадрова резови морају бити направљени на неком покрету или радњи. Препоручљиво је да се акција одвија дуж екрана – латерално, с једне стране на другу. (Исто тако, у овом низу кадрова никад не треба прећи преко осе акције.) Своју теорију монтаже Воркапић гради на спонтаним физичким реакцијама гледалаца, које се могу побудити одређеним сликама на екрану. Ако слике, при том, добију ритам и ново значење, оне изазивају врло јако осећање.

Студентима који желе да науче монтажу, Воркапић саветује да прво почну са проучавањем теорије аналитичке монтаже; да науче да анализују акцију; да „персонализују” идеју ствари и догађаја посматрајући их кроз неограничен број углова и тачака гледишта. Једна нота одсвирана на клавиру не значи ништа. Друга нота добија значење од звучача прве, а неколико нота које су правилно употребљене, постају мелодија. Исто се може применити и на поступак монтаже у филму, која по њему даје много снажнију и комплетнију представу идеје или догађаја, и истовремено избегава монотонију.

Преко својих монтажних секвенци, Воркапић је, први у Холивуду, увео стваралачку монтажу. Био је стваралац, мајстор монтаже – вештог, креативног спајања покретних слика, заснованог више на физиолошким него на интелектуалним принципима. Његове монтажне секвенце нису „тематске”, оне не причају причу у континуитету. У почетку, ове секвенце успешно су коришћене као прелазне или згуснуте секвенце које су спасавале филмове у невољи, да би се, на пример, атрактивно и укратко приказао развој неког лика, његов пут ка успеху или професионалној афирмацији итд. Касније су постале много експресивније и идејно сложеније.

У својим монтажним секвенцама нарочиту пажњу је посвећивао стваралачкој вредности ритма. У њима доминира стварање расположења, атмосфере, идеје или нечијег сна, али то увек мора имати ритам. Он говори о „динамичком удару” у резу (фи феномен) у поступку монтаже, и о „принципу ритмички јасног кретања” унутар кадра. Да би нас нешто естетски задовољило, мора да поседује ритам, било да овај делује свесно или несвесно. (Видети: „Свеж поглед на динамику стварања филма”).

Уметност филма пригушена је стандардном, комерцијалном производњом која је често далеко ближа литерарном него филмском медијуму. Због тога је степен постигнуте апстракције у монтажним секвенцама изузетно важан за естетски развој филмског медијума, јер открива нове могућности стварања, како у наративном тако и у филму с уметничким аспирацијама. У понеким филмовима то су најважније секвенце и представљају највиши ниво синематичке експресије. Овим својим оригиналним изразом означавао је не било какво кретање, већ оно које, осим кинестетичности, продубљује и појачава значење слика. Као у музици, у аудио-визуелној апстракцији „синематичких поема”, филмска средства почињу да функционишу на свој специфичан начин. Пошто се филмски језик и стил монтаже у монтажним секвенцама радикално разликују од осталих делова, оне постају истакнути делови филма, који се најбоље памте. Синематичност подиже филмску уметност на ниво аутономне уметничке форме која користи могућности садржане у сопственом медијуму и остаје унутар његових ограничења, без обзира на одређени жанр филма, тему или наративну конфигурацију, и у свом највишем облику развоја постиже оно што не може ниједна друга уметност.

Сергеја Ејзенштајна изузетно је ценио „Много сам научио од Ејзенштајнових филмова; научио сам много тога како треба и како не треба радити”, рекао је подсећајући нас на свој чланак „Критика теорије интелектуалног филма” (1959), у коме је јасно изложио главне слабости Ејзенштајнове теорије интелектуалне монтаже.

Сећам се снажног утиска који су оставиле његове секвенце које је показао: секвенца ратног сукоба из филма *Ноћни лејџир*, жетве у олуји из *Добре земље*, успешне турнеје певачице из *Белој јорџована*, као и пролога из филма *Злочин без сиврасици*. Урадио је велики број секвенци битака. У шали је коментарисао: „Да, толико сам научио о разним биткама да бих могао бити генерал.”

Иако је о звуку говорио много ређе неко о кретању, већ 1937. године сматрао је да ће симболичан и „оркестрирани” звук имати важну улогу у будућности филмске уметности. Визионарски је веровао да слике неће у потпуности заменити дијалог, или да ће звуци заменити музику, већ да ће слике и природни звуци имати већу улогу. Звуци у секвенцама биће много природнији и ефектнији од музике, јер су мно-

го материјалнији. Речи би требало да се употребе једино због квалитета звука гласа. У својим предавањима, касније, приказаће један свој експеримент са кадром из филма *Жил и Цим*, којем је заменио дијалог са текстом дрвосече из филма *Рашомон*. Овај пример јасно потврђује његову тезу да се дијалог, као неспецифичан, може одвојити од слике. Јунак Цим причао је своју ратну причу гласом једног од нас који је читао текст из *Рашомона*. Шаљиво је коментарисао: „Овако бисте могли сваке недеље да правите нови филм, само мењајући дијалог у истој слици.” У свом чланку „Страх од људске говорљивости” (1952), Воркапић се залаже за промену јачине гласа, тоналитета и боје, што је много изражајније него само значење речи. По њему, сам филм, као преваходно визуелан медијум, толико је снажан да може изразити ствари које другим средствима није могуће изразити.

У Америци су га обично неформално звали Ворки, нарочито они млађи и они који су желели да покажу колико су му привржени и блиски. И он сам волео је да га тако ословљавају. Многи југословенски и амерички професори филма, филмски теоретичари и критичари, и његови бивши ђаци, још увек користе ово име као израз своје наклоности. Упркос дубоком поштовању према његовој личности и делу, ја га тако не зovem. „Ворки” ми се одувек чинило сувише амерички, а он није био Американац. Његови најважнији и дугогодишњи сарадници, на пример, били су пореклом Европљани: Robert Florey, пореклом Француз, George Cukor, пореклом Мађар, Frank Capra, пореклом Италијан, његов дугогодишњи асистент и близак сарадник John Hoffman, пореклом Мађар. (Као некадашњи студент ликовне академије у Будимпешти, говорио је мађарски, па је сарадња са Cukором и Hoffmanом сигурно била много лакша и ефикаснија. И најзад, Benjamin Nayeem, Јеврејин рођен у Индији, школовао се у Паризу, био је асистент Славка Воркапића на предавањима у МОМА-и, 1965. године. Не случајно, њихови стваралачки афинитети и њихови таленти почивали су на блиским цивилизацијским коренима. Његова супруга била је пореклом Францускиња.

Са осмим предавањем, Воркапић је завршио излагање принципа азбуке и граматике филмског језика. Говорио је о занату и како се он користи да би се постигла јасноћа излагања. Филм је, по Воркапићу, на известан начин сличан говорном језику. Међутим, постоји велика разлика између вербалног и визуелног језика. Правила вербалног језика су неограничена, док се правила филмског језика заснивају на законима визуелне перцепције, и очигледно се граде у људском мозгу. Али, у оба случаја, правила се морају научити методом индивидуалног рада у покушајима и грешкама, или преко оних који су већ прошли кроз овај метод и створили свој специфичан језик изражавања. Увек је понављао мисао Т. С. Елиота: „Није мудро кршити правила, све док не научите да их се придржавате.”

У својим предавањима у МОМА-и (1965), први пут је целовито изнео своју теорију о естетици филмске форме и садржаја, која ће, по његовом мишљењу, ако буде прихваћена, моћи да доведе до развоја филма као истински уметничке форме. У деветом предавању говорио је о естетици филмске форме, а у десетом о естетици филмског садржаја. Очекивао сам да ће у њима открити „тајну” формулу уметности филма.

Воркапић је био одушевљени поборник кретања као јединственог квалитета филмске уметности. Ако је филм уметност кретања (подвукао М. Б.), онда филмски ствараоци морају имати развијено осећање за кретање. Изучавање визуелно-динамичке природе филмског медијума потврђује да је суштина естетске филмске форме у кинестезији. Воркапић у филм први уводи појам кинестезије. Он повезује ово наше недовољно проучено шесто чуло, којим се доживљава кретање у свету око нас и у нама самима, са доживљајем кретања на екрану. То је од највеће важности у теорији филмске форме. Одговор, реакција на виђено кретање јесте примаран доживљај осетљивог филмског гледаоца. У снази филма да побуди широки опсег реакција, не само мишића и нерава ока, већ читавог организма (преко рецептора у великим зглобовима, мишићима и тетивама екстремитета и лабиринту уха), може се пронаћи извор за нову уметничку форму.

Занимљиво је да већ у свом чланку „Синематичност: нека начела праве кинематографије” (1930), Воркапић говори о кретању као визуелној енергији, а у чланку „Психолошке основе праве кинематографије” (1934) говори о сличном проблему реакције на кретање, али је повезује с дубоким променама телесног механизма као целине, које су висцералног карактера. Међутим, у својим радовима „О филмском садржају” и „Може ли филм бити уметност своје врсте?” (оба из 1958), или у текстовима „О кинестезији” (1965) и „Свеж поглед на динамику стварања филма”, као и у својим предавањима, нигде није помињао да превасходно људско око омогућује рад кинестетичког чула, јер се у ретини ока налазе примарне ћелије рецептори који реагују на кретање и шаљу прве импулсе за овај сложен физиолошки процес.

Воркапић није био против наративних филмова. Намера му је била да скрене пажњу на кинестетичке вредности и да подстакне филмске ствараоце да производе дела чија ће литерарна и драмска садржина бити испуњена стварним кинестетичким интензитетом. За филм је најважније да његова форма буде заснована на кретању и кинестетичкој активности. Основно начело филмске уметности јесте да „њен језик, пре свега, мора бити језик покрета.” За њега нема дилеме да ли филм треба да се „чита” или „гледа”. Филмови са причом требало би да буду састављени од кинестетичке организације кретања, „кинестетичких мелодија”.

Професор Воркапић први је у филм увео појам кинестетичке организације и оркестрације, која се садржи у покрету унутар кадра, покрету камере и динамичком фи ефекту у спојевима између суседних кадрова. По њему, све ове врсте кретања међусобно се преплићу и изазивају појачане сензо-моторне реакције нерава и мишића читавог тела гледаоца, путем наизменичних динамичких промена, градација и падова, импулса и каденци, динамике и мировања. Али, реакције се неће остварити ако се све не реализује у одговарајућој филмској структури способној да стимулише такав јединствен доживљај за време гледања филма. Филм се не прави ако је гледалац покренут само садржајем дела, а није и формално покренут. Музика се не прави букком. Музика се прави организовањем тонова. Кинестетичко деловање кадрова подстиче једну нову врсту драмског доживљаја, где би расположења, тензије и сукоби били изражени визуелно-динамичком сликовношћу. Shakespeareове драме имају врло динамичан ритмичан језик и врло динамичну сликовност. Можда ће се једном појавити и један филмски Shakespeare, истовремено и забаван и уметнички. Ниједан филм није комплетно урађен у кинестетичком стилу. Само ретки тренуци, ту и тамо, садрже кинестетички организовано кретање. Потребно је да се код стваралаца развија кинестетичко чуло. Филм је уметност будућности.

Видели смо већ познате примере са прошлих предавања. Сада, када су били „осветљени” овим оригиналним погледом на филмску форму, имали су другу вредност и значење. Његов експериментални филм *Фингалова њећина*, према музици Felix Mendelssohna, био је најбољи пример.

Филм не искључује естетске елементе других уметности, на пример књижевности, сликарства, музике, архитектуре, дизајна или фотографије, али он, опет, нема своју властиту уметничку форму. Његов израз „филмске вредности” односи се на добар занат, односно „јасноћу презентације”, и ништа више. То је само екстензија других уметности, а у синематичком дејству слика огледа се филмска форма и специфичне могућности камере и монтаже. Синематичка вредност лежи у организацији кретања и истовременом стварању значења. То је суштина филма као уметничке форме. Да би то постигао, филмски стваралац мора (а) имати сензибилност да пренесе своје идеје, осећања и визије на специфичан филмски начин, и (б) да поседује таленат да естетски интегрише филмска средства унутар читаве структуре филма, ослобођене наративних и интерпретативних вредности. Екстензија плеса у смислу организације природних покрета, кореографија природних покрета – то би требало да буде уметност филма.

У десетом предавању, које је било и последње у циклусу, Воркапић је говорио о естетици филмског садржаја. Већ смо чули да он не пориче вредност филмова са причом, али сматра да њихов драмски

садржај углавном инхибира наш визуелан сензибилитет. Због тога је његов главни интерес: како да филм постане аутономна уметничка форма стваралачким прожимањем концепције, садржаја и филмске форме. Филм будућности имаће текстуру реалности и биће визуелна поетска драма са сукобима који су изражени сликовито. Оно што садржај филма подиже изнад фотографске екстензије позоришта или књижевности на ниво аутономне уметности, јесу слике које би одједном, због претходног контекста, постале надахнуте већим значајем него што су га буквално имале појединачно пројектоване на екрану.

Према професору Воркапићу, два су услова који омогућују трансформацију филма у уметничку форму: кинестетичка организација кретања и, истовремено, превазилажење буквалних значења кадрова тако што ће кадрови постати поетске слике. Кадрови морају превазићи своје буквално значење на екрану, морају проширити и сугерисати везе са другим стварима и значењима. Слично речима у поезији, слике у свом контексту добијају вишеструко значење, које је вербално непреводиво. Као што у поезији мора бити тонског ритма, у филму мора да постоји кинестетички ритам. Али, Воркапић се противи празној формалности, он је за поетски филм који је истовремено и кинестетички организован. Филмска уметност је дијегетичка структура „визуелне симфоније”, која снагом слике и покрета у стваралачкој монтажи истовремено проширује, продубљује и појачава метафизичко значење „синематичких поема”. Право уметничко дело не задовољава само око. Осим тога, оно мора нешто да значи; мора да изрази нешто од дубоких људских потреба.

Према Воркапићу, идеалан филмски стваралац мора да има: 1. развијен смисао за кинестетичко кретање; 2. способност скулптора у простору, да осећа динамичку организацију простора; 3. да има смисла за визуелне слике којима ће пренети своје идеје на екран и, 4. савршено ухо, да би чуо звуке који припадају његовим сликама. Тада ће се филм моћи упоредити с ремек-делима других уметничких форми.

Филм је најсложенија уметност, а његова граматика још није потпуно дефинисана, још нису позната сва правила филмског језика. Неке делове граматике пронашао је Воркапић, неке су пронашли други. Уметност филма још је у повоју. Њени специфични елементи још увек се недовољно анализују и нису разумљиви. За то је потребно непрекидно истраживање. Занатске грешке у филмовима одражавају се у скоро неприметном осећању сметњи – нелагодности, али тих грешака гледалац није свестан. Без обзира да ли је пример грешке извађен из контекста, грешка у филму остаје, као када се направи грешка у говору. Очигледно је да су у заблуди они који мисле да је кршење правила већ само по себи једна врста револуционарне уметности. Филмски ствараоци треба да познају свој занат. Следили су ретки примери, само наговештаји кинестетичке организације поетских

слика: одломци из филмова *Механички балет*, *Арсенал*, *Октобар*, 81/2...

На извештај начин, био сам разочаран. Веровао сам да ћу видети више примера филмске уметности. Међутим, није било места самозадовољству. Воркапић је поставио врло строге услове. Схватио сам да је само јасно осветлио пут ка правом филму, својој публици изоштрио гледање филмова и оживео њено одушевљење за прављење сопствених дела у духу филма као уметности. Много од оног што је Воркапић учио и предавао у току свог рада у различитим филмским институцијама, биће чврсто уграђено у програм филмских студија будућности, а најбољи данашњи филмови користе многе Воркапићеве обрасце стварања филма.

Исте године када је на Академији у Београду професор Воркапић одржао своја предавања о визуелној природи филмског медијума, испод свог прозора посадио сам једну брезу. Из собе на другом спрату већ дуго гледам њену белу кору, црне окате чворове и безброј листова који синематички трепере на ветру као у филму „Шума шумори”.

Marko Babac

TIME WITH THE TEACHER

Summary

An afterword by the editor Marko Babac in the book "Slavko Vorkapić: On True Cinema" which consists all his principle theoretical articles and original and exciting essays written since 1926 up to 1972. Slavko Vorkapić, Yugoslav and American film editor, film theoretician and film pedagogue was most rare and sought after expert, a top professional, having been contracted by the most famous Hollywood studios between 1922 and 1948 to create the now seminal montage sequences which have become the models for many of today's TV commercials, high action scenes, title overtures and even pop videos. An outstanding and charismatic teacher, able, unlike many practitioners to share his passion and knowledge, with missionary zeal. Almost among film-makers has devoted the bulk of his life and career to the investigation of such matters as these: what happens perceptually and psychologically when one shape is succeeded by another, different, shape on the screen, continuity and organization of movement from shot to shot; psychological set in reference to camera angles and camera movements; proportional, visual space-play of the different shots; when and how we are muscularly kinesthetically, "moved" by the certain movements on the screen; understanding simple principles drawn from perception psychology as purveyed by the Gestalt school, particularly laws of the illusion of movement, off screen space and induced motion. Innovative and thought-provoking insight into the rules of the visual language which are governed by laws of perception built into the brain, and are universally valid. His notion Cinematics is not only an examination of film as art for which technique plays an integral and cardinal part, but an examination of the very nature of art. Autonomous film art can only reach his highest stage of development when it accomplishes what no other art can do. Here is evident his original thinking and his never failing pioneering spirit.