

Dušan Stojanović

FILMSKI MEDIJ – TEZE O SAVREMENOM UPOZNAVANJU FILMSKOG MEDIJA¹

PREDGOVOR

Ove teze su nastale zbog potrebe dokumentovanja autorovog rada na polju teorije filma. Neposredan povod za njihov nastanak je bio konkurs za mesto docenta tog predmeta na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu 1965. g. na koji se sastavljač prijavio. Iako sastavljeno uglavnom od ranije napisanih i objavljenih delova, koje je autor za ovu priliku prilagodio i dopunio (potrebni podaci su navedeni u bibliografskim napomenama), delo kao celina želi da postigne jedan cilj: na jednoj strani da prikaže osnovne elemente proučavanja filmskog medija sa stanovišta savremenih teorijskih saznanja, a na drugoj, da sa tog stanovišta razmotri neke nove probleme koji su se pojavili u poslednjih deset godina istorije filma. Očigledno je da se pojam *savremeni*, pomenut u naslovu, odnosi koliko na metod teorijskog proučavanja

1 Dr Dušan Stojanović (Beograd 1927. – Beograd 1994.), najznačajniji jugoslovenski teoretičar filma čiji su radovi objavljeni kako u zemlji, tako i u inostranstvu, do kraja svog radnog veka redovni profesor Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, ostavio je za sobom značajno delo. Suština njegovih teorijskih pogleda na film, isprva objavljivanih kao kraće rasprave i studije po mnogim stručnim filmskim časopisima, kasnije je sažeta u knjigama koje je izdao Univerzitet umetnosti. Ta su izdanja danas teško dostupna zainteresovanim čitaocima jer su rasprodata, te zbog toga Fakultet dramskih umetnosti priprema objavljivanje Sabranih dela Dušana Stojanovića koja će pored objavljenih obuhvatiti i niz neobjavljenih tekstova koji su dosad bili nedostupni širem krugu čitalaca.

Malo je poznato da je Dušan Stojanović svoju prvu knjigu *Filmski medij – teze o savremenom upoznavanju filmskog medija* objavio 1966. godine u Ljubljani na slovenačkom jeziku (*Filmski medij – teze o sodobnem spoznavanju filmskega medija*) u okviru biblioteke "Sedma umetnost" slovenačkog Prosvetnog servisa. Originalni rukopis je, nažalost, izgubljen, pa je tekst ove knjige za *Sabrana dela* prevela sa slovenačkog na srpski gospođa Zorica Kurent iz Ljubljane. Kritičko izdanje knjige još nije završeno, no želeći da deo teksta prvi put bude publikovan baš u Zborniku Fakulteta dramskih umetnosti, čitaocu pružamo rad bez propratne naučne aparature. Mi ovde objavujemo predgovor i prvo poglavlje knjige.

toliko i na *predmet* studije. Zato je delo podeljeno na dva dela: prvi, u tri poglavlja obuhvata ontološke i estetske probleme filma onako, kao što mislimo da ih danas treba poimati, a drugi – sačinjen od tri dodatka – samo je aplikacija ovih osnovnih postavki na neke savremene izražajne oblike umetnosti o kojoj govorimo (sinemaskop sa stereofonskim zvukom, "film-istina", savremeni jugoslovenski film). Inače, sva poglavlja (6) su okosnica opširnijeg i celovitijeg dela čije konture autor tek naslućuje u budućnosti.

Neće biti na odmet reći odmah na početku da autor ovih redova pod pojmom savremenog u teoriji filma podrazumeva uzak krug ideja i proučavalaca. Iz primera u tekstu svakako će biti jasno da velike analitičare tzv. "zlatnog doba" nemog i ranog razdoblja zvučnog filma ne ubraja među teoretičare u pravom smislu reči. Epštajn (Jean Epstein), Balaš (Bela Bálázs), Pudovkin, ali i Ejzenštajn i Arnhajm (Rudolph Arnheim), za njega nekako spadaju među estete određene filmske vrste – nemog filma – i zastupnici su određene stilistike. Ta osobina nije strana ni savremenim tumačima filma kojima autor, inače, duguje zahvalnost za brojne premise; po našem mišljenju, ma kako bili značajni sintetizatorski doprinos Edgara Morena (Edgar Morin) i Bazenova (André Bazin) radikalna prodornost, obojica nisu za sobom ostavila nikakve sisteme teorije. Poznato je da estetika dvadesetog veka ionako nije naklonjena filozofskim sistemima, ali to sigurno nije pravi razlog zbog koga u teoriji filma takve sisteme možemo nabrojati na prste jedne ruke. Pre bi mogli reći da je prava filozofska spekulacija o umetnosti filma tek nagoveštena: u svom razvitku (teorija filma) će morati da ponovi dvadesetogodišnju evoluciju drugih umetničkih teorija, pre nego što će smeti da negira velike sinteze koje će se tek roditi. Film još čeka svog velikog sistematizatora.

Da li grešimo što mislimo da je možda u tome značaj Žana Mitrija (Jean Mitry) za čije poglede, inače, sastavljač ovih Teza ne bi mogao da tvrdi kako ih prihvata bez ograda.

ONTOLOŠKI I TRANSCENDENTNI POGLED NA FILM

Klasična teorija filma – pod tim imenom podrazumevamo kretanje filmske teoretske misli od Kulešova i Balaša preko Arnhajma i Spotisvuda (Spottiswood) uključujući, naravno, važna razmišljanja Pudovkina i Ejzenštajna pa i pristalica, kao što su bili Pol Rota (Paul Rotha) i Umberto Barbaro (Umberto Barbaro), do tradicionalističkih mislilaca naših dana – u načelu je shvatala filmsku umetnost kao izražajnu tehniku. Toj tehnici je podređivala sve druge uslove stvaranja, a u razlikama "specifičnih tehnika" otkrivala je razlike filmskog medija i drugih izražajnih oblika.

Ideje klasičara

Jedna od osnovnih postavki Kulešova glasi: "Profesionalni kvalitet umetnika je da majstorski upotrebljava izražajni jezik svoje umetnosti. Umetnik mora poznavati tehniku svoga rada." Naravno, ako smatramo da je ova izjava samodovoljna i ako ne uzmemo u obzir činjenicu da je samo deo doslednog izvedenog sistema, moglo bi nam se učiniti da se radi o čisto tehničkoj preporuci; ali onaj kome su poznata Kulešovljeva rediteljska teorija i praksa potvrdiće da se radi o načelnom stanovištu. Bela Balaš je naročito naglašavao takozvanu "specifičnost izražajnih sredstava" filmskog platna, ali kako mu je njegov delimično genetički metod nametao proučavanje izvora specifičnosti, on ga je pronašao u mehaničkim (a to znači posledičnim) razlikama između pozorišne scene i filmskog kadra:

"Filmska umetnost je ukinula tri osnovna načela pozorišne umetnosti, počinjući tamo gde se ta tri načela prikazivanja završavaju, a gde na njihova mesta dolaze novi *metodi*. Ta nova načela su: 1) promenljiva razdaljina gledalaca i zbivanja, usled čega je veličina scene promenljiva u okviru kadra i kompozicije; 2) razlaganje totala scene na detalje; 3) promenljiv ugao detalja u okviru scene; 4) montaža...", dakle: "Osnova izražajnog oblika... je pokretna filmska kamera, jer sa njom i naš pogled neprestano menja mesto." Iz toga proizlazi logičan zaključak da "specifična izražajna sredstva" filma nastaju kao posledica upotrebe naročitih tehničkih metoda: za Balaša su to promenljiva tačke snimanja, krupni plan i montaža. Na to se tesno nadovezuje Pudovkin: prema njemu je montaža (onaj tehnički postupak za koji ćemo pokušati da dokažemo da je samo posledica uslovljena prirodom medija, a ne njegova glavna odlika) estetska osnova filmske umetnosti: "Film skuplja elemente stvarnosti kako bi od njih sagradio novu stvarnost koja je svojstvena samo njemu i koju ne vezuju zakoni prostora i vremena... Filmska scena i filmsko vreme su *rezultat tehničkog procesa*"... Ejzenštajn zastupa, na izgled, nešto umerenije stanovište. Svestan je da je fama o specifičnosti "montažnog jezika" preterivanje, ali je suviše lucidan i svestran duh da to ne bi prihvatio, čak i dokazivao. No, uočljivo je kako je pouzdano pronašao varijaciju motiva, protiv koga je malo pre izrekao nepobitan dokaz, samo da bi ostao na koloseku klasične teorije montaže: "U ovom dvostrukom procesu (delovi i njihovi odnosi) rado bi otkrili slutnju o specifičnosti filma, ali ne možemo negirati da taj proces veoma lako možemo primetiti i u drugim umetničkim medijima, bez obzira da li su ili nisu srodni (a koja umetnost nije srodna filmu?). Pa ipak možemo reći da su ti faktori specifični za film, jer filmska specifičnost nije u samom procesu, nego u stepenu intenzifikacije pomenutih faktora." Misleći da dijalektička formula o prastanju kvantiteta u kvalitet, tako parcijalno i periferno upotrebljena, rešava pitanje razlike filma i drugih umetnosti, Ejzenštajn je proglasio "montažni sudar

dva suprotstavljena dela" za osnovni stvaralački postupak u filmu; a na drugom mestu je rekao: "Tražimo definiciju sveobuhvatne prirode, primarnog stila i duha filma, zasnovanu na njegovim tehničkim (optičkim) temeljima." Dakle, razlike i specifičnosti nisu u procesu, nego u stepenu intenzifikacije onoga što stvara "tehnički temelj" medija! Intenzifikacija se vrši tehnikom, pa nije reč o procesu kao takvom. O čemu se zapravo radi? Očigledno o rezultatu procesa, što je u našem razmišljanju nebitna razlika, ukoliko se zapravo ne radi o sofizmu, čega se i sam Ejzenštajn malo pribojavao. Spomenimo još, kao dokaz, teoretičara koji u mnogo čemu ima drugačija stanovišta, ali koji je zaslužan što je – ako ne u zaključcima, a ono bar u premisama svoje teorije: kakva nedoslednost! – upozorio na značaj materijala određene umetnosti kao na odlučujući faktor: Rudolfa Arnhajma. On je tvrdio da su slika na platnu i predstava stvarnosti nepomirljivo različite "i da su upravo te razlike izražajna sredstva filma". Zaslugom tih razlika "filmska umetnost je počela da se postepeno razvija, u trenutku, kada su se filmski stvaraoci, svesno ili nesvesno, latili unapređivanja *specifičnih mogućnosti filmske tehnike* upotrebljavajući ih u stvaranju filmske tehnike time što su ih koristili pri stvaranju umetničkih dela." Sada smo svakako bliže razumevanju da specifičnost medija leži u materijalu, no Arnhajm je zahtevao da ozbiljno uzmemo u obzir njegovu tvrdnju da su izražajna sredstva faktori "*apsolutne diferencijacije*" od stvarnosti. Jedva je za korak izbegao opasnost da samo jedno "ograničenje", samo jedno "izražajno sredstvo" proglasi za apsolutno, kao što su to uradili njegovi sovjetski prethodnici: "odsutnost prostorno-vremenskog kontinuiteta" u autorovoj klasifikaciji "formativnih sredstava" nije ništa drugo nego montaža shvaćena na način Ejzenštajna, Balaša i Pudovkina zajedno. Tako je, na sreću, taj element "jedan od mnogih", iako moramo napomenuti da prema prostoru koji mu je Arnhajm posvetio, nije teško poverovati da mu je *primus inter pares*. Ali moramo priznati da je Arnhajm prešao bar pola puta do shvatanja koja inspirišu modernu teoriju filma, kao i da je očigledan razvoj postepenog upoznavanja prave prirode medija zasigurno na liniji: Balaš-Ejzenštajn-Arnhajm.

Pošto je klasična teorija počela razlaganje problema njegovim redukovanjem na samo jedan aspekt – tehnički – morala je da otkrije sopstveni formalizam odmah čim se zvučni film toliko usavršio da se mogao suprotstaviti njenim pretpostavkama. Te pretpostavke su proizašle iz iskustva nemog filma. Zato je dozvoljena tvrdnja da je klasična teorija filma – naročito Ejzenštajnova, bez sumnje, najznačajnija po analitičnosti i prodornosti – mogla da odgovori, i to u potpunosti, na probleme koje joj je u prošlosti postavljala određena istorijski uslovljena vrsta; a da bismo na bilo koji način došli do problema, kakav je danas, moramo pre svega utvrditi da je zvučni film poseban, sasvim drugačiji umetnički oblik, nego što je bio nemi film. Istražimo najpre razlike tih vrsta.

O slici u nemom filmu

Nemi film je ponikao iz samo jednog naučnog otkrića: pokretne fotografije. "Živa slika" sveta koju poznajemo iz vlastitih čulnih iskustava i prema primarnim zaključivanjima koje naš razum izvodi iz tih iskustava, imala je određen psihološki učinak (o naučnim pretpostavkama tog učinka vidi drugo poglavlje ovog dela – FILMSKA SCENA KAO STVARNI I KAO ILUZIONISTIČKI FENOMEN): utisak prividne stvarnosti, iluzionistička identičnost sa stvarnim životom. Naravno, pre svega u fenomenološkom, dakle čulnom značenju, no ne bez sudelovanja svesti. Filmska slika sama za sebe, što znači kao činilac nemog filma, pružala je gledaočevom pogledu nekakvu iluziju stvarnosti. Ali ta iluzija ni izdaleka nije bila apsolutna, "hipnotička" predstava života. Ne samo zato jer prihvatamo da je primalac bio svestan činjenice da se radi o optičkoj prevari (famosni prvi gledaoci Limijerovog *Ulaska voza u stanicu* koji su se tako iskreno uplašili lokomotive koja je jurila "pravo prema njima", nikako nisu bili u hipnotičkom transu: mirno možemo reći da je iluzija dejstvovala *uprkos* neprestano prisutnoj i, ako hoćete, u odbrambene svrhe naglašenoj spoznaji da su u običnoj prostoriji, gde nema nikakvog istinskog voza!), nego baš zato, jer su pojedini čulni stimulansi na platnu već na prvi pogled otkrivali svoju nestvarnost: nedostatak boje, četiri ivice slike, relativna promenljivost poznatih dimenzija itd. Iluziju su, dakle, ograničavale ne samo *čulne*, nego i psihološke okolnosti pa je to ograničenje u mnogome izmenilo uverljivost situacije na platnu. Psihološki gledano afektivni doživljaj je bio dvostruk: utisak apsolutne autentičnosti na čulnom i racionalnom području, a ujedno i saznanje (opet čulno i racionalno) da se radi o iluziji slike. To je primarna psihološka situacija u kojoj se našao gledalac *jedinog* kadra, gde nije bilo promene plana, bar ne onakve koja bi bila suprotna empiričkim spoznajama promene veličine u perspektivi. A šta da kažemo o gledaocu savršenijeg, zrelog nemog filma (recimo Ejzenštajnovog ranog filma *Oktobar*), gde je iluziju stvarnosti koja proizlazi iz pokretne slike (a ionako je čulno i intelektualno relativna) još jasnije opovrgla stalna smena kratkih montažnih delova, neprestano skakanje sa jednog na drugi objekat pogleda, i to čak – u pomenutom slučaju – bez veze podeljenih elemenata koja bi odgovarala empirički poznatim odnosima? Relativnost iluzije je veoma porasla, a naizgled autentična pokretna slika uzdigla se do značaja apstrakcije: simboli koji su samo slični životu, jer su *apsolutno* istrgnuti iz životnog konteksta, do krajnosti usavršenim montažnim postupkom, postali uslovne predstave koje, jedva još u svojoj prvobitnoj, samo za trenutak primetnoj fakturi, nose stvarne odlike predmeta pred kamerom. Tako je "estetska osnova filma" iskorišćena za opovrgavanje autentičnog, iluzionističkog kvaliteta pokretne fotografske reprodukcije života. Veza sa stvarnošću se, pored svog celokupnog čulnog ograničenja, kao i ograničenja na

području koje smo upravo nazvali "primarna dedukcija svesti", skoro potpuno prekinula. Slika je postala apstrahovani simbol, veštački znak.

Dodajmo najvažnije: ta slika je bila usmerena samo na jedno čovekovo čulo, samo na oko. Udaljenost od stvarnosti je uhljadostručila sledeću činjenicu: stvarnost primamo svim čulima, ali među njima su najdragocenija dva – *vid i sluh*. Nemi film je monosenzoran i to je konačna tačka njegove različitosti od prirode. Zar je onda čudno što je Arnhajm izveo celu svoju teoriju iz "anti-naturalističkih" osobina slike i da je Pudovkin mogao izreći misao koja je od kapitalnog značaja za teoriju nemog filma: da je slika osnovni materijal tog medija. Zaista je to i bila.

Uvodimo pojam filmske scene

Ali zvučni film nije samo slika: pojavio se i ton. Zvučni film nije slika koju prati zvuk, jer ga psihološka nužnost gledaočevog perceptivnog aparata pretvara u nedeljivu celinu dvočulnog doživljaja. Zvučni film je, dakle, čulno mnogo bliži životu: njegove nadražaje primamo u isto vreme i zajedno okom i uhom. A to su dva nezamenljiva čula pomoću kojih dobijamo i osnovni obris objektivnog sveta oko nas, ne razlikujući ono što čujemo od onog što vidimo (međusobna prepletenost čulnih nadražaja). Zvučni film zato ne može biti *slika plus zvuk*, kao što su na početku zvučnog razdoblja mislili oni teoretičari koji su pokušavali da iskustvo nemog filma jednostavno prilagode promenjenom obliku medija: to je zaista nov kvalitet koji je nastao povezivanjem dva čulno različita elementa – okolnost koju Arnhajm nikako nije mogao da shvati. Zato danas, prema našem mišljenju, nema smisla govoriti o filmu kao o "pretežno vizuelnom fenomenu" i pozivati se na prastaru misao Rene Klera (René Clair) koja kaže da će slepi u pozorištu i gluvi u bioskopu razumeti suštinu predstave, dok je u obrnutom slučaju to nemoguće. Radi se o potpuno novom afektivnom doživljaju koji nije ni vizuelan ni auditivan, a ni vizuelno – auditivan: radi se o bisenzornom autentičnom doživljaju, psihološki i čulno veoma sličnom doživljavanju stvarnog života upravo zato, jer njegova dvočulnost ukazuje na prisutnost multisenzornog kompleksa, stimulansa koji se na platnu "prikazuje" u svojoj celokupnoj čulnoj zamršenosti. Zato bismo želeli da predložimo da ono što čovek prima sa platna kao osnovni čulni nadražaj prestanemo da zovemo "filmska slika", a tu podrazumevamo i "prateći" zvuk, jer je takav termin suprotan samoj prirodi materijala koji prouzrokuje nadražaj. Predlažemo uslovni naziv "filmska scena" pod uslovom da se pod tim terminom podrazumeva *nedeljivo jedinstvo dvočulne fotofonografski dočarane iluzije stvarnosti*. Slika i zvuk, dakle, postoje samo kao tehnička pojava. Čim sa platna počnu zajedno

da deluju vizuelni i auditivni stimulansi, pred nama više nije ni slika ni zvuk, već samo dvočulna iluzija stvarnosti: filmska scena.

Iluzionizam stvarnosti – ili ako hoćete stvarnost filmske scene – potkrepljuje još okolnost koja je istorijski došla do izražaja tek u zvučnom filmu: kretanje kamere "u dubinu", što daje uverljivu predstavu treće dimenzije, a povećava i autentičnost scene. Ako tome dodamo još i činjenicu da i promene intenzivnosti zvučnog volumena mogu dočarati prostornu perspektivu, možemo zaključiti da svi ti elementi, koji deluju jedinstveno, grade nešto što je samo izdaleka obuhvaćeno slikom nemog filma. A to "nešto" zovemo filmska scena.

Očigledno: materijal kojim se služio nemi film je bila slika (jednočulna apstraktna simbolizacija sa određenom dozom iluzionističke sličnosti sa stvarnošću) dok je, međutim, osnovni materijal zvučnog filma filmska scena (dvočulna konkretna predstava sa suštinski drugačijom, mnogo jačom iluzijom stvarnosti). Pošto je senzornim manifestacijama slična životu, filmska scena ne dozvoljava suviše slobodne montažne kombinacije koje u načelu ne bi odgovarale našem iskustvu posmatranja pojava čulnog sveta: filmska scena je konkretna predstava snimljenog predmeta, a ne element apstraktnog montažnog spoja kome je predmet samo ishodišni faktor. Zato se u zvučnom filmu mnogo manje, nego nekada u nemom razdoblju (uporedi sa navedenim primerima u poglavlju DINAMIČNA ORGANIZACIJA FILMA), koriste apstraktnne simboličke i metaforičke montažne kombinacije. Ako sada prihvatimo kao utvrđenu činjenicu da teorije, nastale u vreme i na temelju iskustava nemog filma, ne mogu važiti za novu izražajnu vrstu – nazvanu zvučni film – možemo izvesti dve teorijske tvrdnje koje su nam, iako se na njima do sada nismo zadržavali, poslužile kao osnova za takve zaključke.

Značaj materijala

Nemi film se po prirodi razlikuje od zvučnog upravo zato, jer svaka vrsta upotrebljava izvoran, drugačiji i sasvim poseban materijal: nemi film – sliku kao apstraktnu simboličku predstavu stvarnosti, zvučni – filmsku scenu kao konkretnu iluziju te stvarnosti. Međutim, dok je prva jednočulna, druga je višečulna; dok je prva stilizovana, druga je autentična u senzornom značenju; ili, dok je prva potencijalni element slobodnog kombinovanja, druga je baš zbog svoje iluzionističke sličnosti sa stvarnošću podložna proveravanju prema kriterijumima čulne stvarnosti. Zar se ta razlika ne zasniva na razlikama materijala koje načelno upotrebljavaju umetničke vrste, pojmijene na način teorija materijala?

Tom kriterijumu bliska je i poznata Surioova (Souriau) klasifikacija umetnosti. Iako se Surio odriče teorije materijala prenoseći težište na "senzorne vrednosti", izlišno je dokazivati da kriterijumi na kojima se zasnivaju njegove

"egzistencije" umetničkog dela – fizička, fenomenalna, predmetna i transcendentna – uključuju između ostalog i kriterijum materijala: "Svaka umetnost u nekoj vrsti skale organizuje čulne kvalitete i fenomenalne bitnosti koje upotrebljava"; pri tom njegova argumentacija otkriva da "čulni kvaliteti" zapravo znače osobine materijala, shvaćene kao pojavni Svet dela. Tako se Surioova "fenomenalna egzistencija" određuje "fenomenima, naročito čulnim pojavama" i razlikama tih čulnih pojava koje proglašava kao bitne za opstanak umetničkog dela određene vrste, te zasnivajući na taj način podelu umetnosti na pojedine izražajne forme. Slikarstvo je slikarstvo upravo zato, jer upotrebljava fenomen (reći ćemo: materijal) boje, crtež – fenomen linije, fotografija i film fenomen svetlosti i senke. Fenomeni vajarstva su volumeni, fenomen muzike su reči i tako dalje. O prirodi fenomena odlučuje kriterijum određene čulne senzibilnosti, a uslov te senzibilnosti je, ako možemo reći, baš taj specifičan materijal čije se otelotvorenje nudi našem senzornom aparatu (bez obzira na to da Surio prilično veštački razlikuje liniju u odnosu na boju ili svetlost i senku kao "senzorne fenomene").

Ali pošto smo dotakli pitanje Surioove podele umetnosti, dužnost nam je da upozorimo i na to, kako se nikako ne slažemo sa mestom koje je u svom sistemu umetnosti dao filmu: uvereni smo da se baš u tome krije greška estete, prozurokovaná pogrešnim shvatanjima fenomena filma ili, kako bismo mi rekli, njegovog materijala. Naime, Surio veruje da se film razlikuje od ostalih umetnosti po tome, što "kao primarno sredstvo na jednoj strani koristi (ako posmatramo svaku njegovu sliku pojedinačno) svetlo-tamno i fotografsko osvetljavanje... i jer, na drugoj strani, koristi pokret"... Zato Surio u svojoj kružnoj šemi klasifikacije film postavlja kao "sekundarnu" umetnost prema "primarnoj" vrsti "svetlosnih projekcija", neposredno pored laviranog crteža i fotografije i između slikarstva (fenomen boje...) i plesa sa pantomimom (fenomen pokreta...). Očigledno je da i Surio ponavlja grešku klasične teorije filma. Kao da se u poslednjih četrdeset godina nije ništa dogodilo; kao da je zvuk potpuno uzgredna, mehanička dopuna slike koja nije promenila njen karakter. Za njega je film u današnjem obliku "u pravom smislu reči sinteza", za koju je dovoljno da kažemo da je "bilo korisno što smo je izdvojili zbog njenog takoreći topografskog značaja u shemi, gde označava osu koja deli područje nepokretnosti i pokreta". Za Surioa je, dakle, materijal ili fenomen filma fotografsko otelotvorenje *svetlosnih površina, svetlosti i senke, ali i boje u pokretu* – drugim rečima, slika napravljena fotografski (sa svetlosnim nadražajem emulzije, zbog projekcije te svetlosti na nju) i njen pokret: nešto između plesa i slikarstva! To se graniči sa najformalističkijim poimanjem filmskog medija koje je moguće zamisliti, a u oblasti filmske teorijske misli sa stanovištem teorije impresionističke škole jedne Žermen Dilak (Germaine Dulac) iz 1927. godine. Pre svega Surio zaboravlja da fotografija – statična i pokretna – nije slobodno organizovan sistem ni linija, ni

površina, ni svetlosti, ni senki, ni boja, što važi za odgovarajuće fenomene u slikarstvu ili crtežu ili laviranom crtežu prema njegovoj podeli – nego je sistem organizacije koju je *spolja nametnula* okolnost da je fotografski snimak mehanička reprodukcija svetlosnog reda stvari koji stvarno postoji ispred kamere, dakle, u čulnoj stvarnosti (iako nije *samo to*, o čemu ćemo ovde govoriti); da je, fenomenološki gledano, samo kopija – mada modifikovana – primarnog čulnog stanja, stanja spoljnog sveta. Linija ili boja na filmskom platnu nije nikada prvenstveni fenomen u onom smislu, kao što je to na crtežu ili uljanoj slici, nego je rezultat nečega što je samo po sebi poseban fenomen: svetlošću modelirana forma ispred kamere – dakle: fizičke stvarnosti – a to ni izdaleka nije više isto. Linija ili boja u filmu nikada nije samo linija ili boja (u slikarstvu, odnosno prema Suriou, u crtežu može biti, a mnogo puta i jeste) ni na najviše shvaćenom fenomenološkom nivou (na zabludi o tome nekada su zasnivani "snimljeni" apstraktni i takozvani apsolutni film): linija je uvek i neotuđivo odraz nekog predmeta ili fizičke pojave iz spoljnog sveta. Zato tvrdimo, nasuprot Suriou, da materijal (zvučnog) filma nije slika, nego scena, uhvaćena u stvarnosti i prenesena na traku (da izbegnemo konfuziju, pomenimo ovde: svojstvo linije, površine, svetlosti, senke, naravno, ima odraza i u nemom filmu, iako manje konkretno zbog odsutnosti zvuka, pa ga je čulna parcijalnost podvrgla slobodnoj igri montaže koja ga može povući u apstraktnost). A što se tiče pokreta, nikako se ne može tvrditi da je odlučujući fenomen (ili materijal) filma, pre svega zato, jer postoji i u drugim umetnostima (za većinu opet ne kao odlučujući fenomen: za pozorište, muziku, literaturu – osim za ples i pantomimu, *gde je isti i prema Suriou* pa baš zato i služi kao fenomenološki kriterijum za razlikovanje tih umetnosti od drugih), a zatim i zbog činjenice da je samo jedna od osobina stvarnosti, dakle posledica (na platnu) okolnosti da je materijal filma scena uzeta iz stvarnosti. Pokret je, prema tome, jedna od karakterističnih osobina osnovnog materijala zvučnog filma, ali ne i osnovni materijal. Nećemo ponavljati da Surio u potpunosti ignoriše zvuk, pa mu zbog toga i izmiče saznanje da je savremeni film nešto kvalitativno drugačije – fenomenološki, ili kako bismo mi rekli: sa stanovišta osnovnog materijala – ne samo od slikarstva ili plesa, nego čak i od nemog filma.

U čemu je specifičnost filma

Ako se umetnosti međusobno razlikuju prema osnovnom materijalu koji koriste, onda je nedovoljno i potpuno formalistički govoriti o "specifičnim izražajnim sredstvima" bilo koje umetnosti i filma, kao o merilima za njegovo razlikovanje od drugih umetnosti. Sada nam se, očigledno, čini da razlike nisu u "procesu", kako bi rekao Ejzenštajn, nisu u postupcima, tehnikama, sredstvima, nego u onoj osnovnoj materiji kojoj su te tehnike prilagodene. Može se govoriti samo o *specifičnosti materijala* pojedinih umetnosti i isključivo tim

kriterijumom obrazlagati razlike. Ali pošto materijal nije završeno umetničko delo, jasno je da ga je potrebno "obraditi". Samo što tehnike ili sredstva ili postupci obrade nikako nisu pojedinačni, nego baš suprotno, uglavnom su zajednički različitim umetničkim vrstama. Zar nije i sam Ejzenštajn tvrdio da, na primer, montaža postoji i u književnosti i u slikarstvu, da ne pominjemo ostale oblike estetskog stvaralaštva. Filmska montaža dobija naročiti kvalitet zbog materijala koji upotrebljava, ali ako je razmatramo samo kao postupak, ostaje ista kao u književnosti ili bilo gde drugde. Iako toliko naglašavamo poimanje sovjetske montažne škole, prema kome specifičnost filma nije samo u montažnom suprotstavljanju elemenata (kakvo je, na primer, u "montaži" slikarskog dela; ali, smemo li tvrditi da je odnos elemenata u slikarskom delu samo suprotstavljanje?), nego je i nov kvalitet koji nastaje povezivanjem ili sukobom raznorodnih montiranih elemenata ($A + B = C$), to važi i za književnost. Podsetimo se samo poznatog stiha:

Vaticimo tibi quod novalis laurea cinget
 Tempora neo magnas spes mare destituet.
 Delicet tua gens cunctos nec Gallias victrix
 Denique frangetur litus ad Albionum.
 Sors bona non mala sors concludet proelia quare
 Saecula te dicent pars bona non mala pars.

I obrnute "montažne" varijante koju bi i neupućeni jedva razumeli drugačije, no kao neposredno nadahnuće za isto toliko slavan koliko i banalan eksperiment Kulešova sa krupnim planom Možuhina i krupnim planom revolvera uperenog u kameru:

Pars mala non bona pars dicent te saecula
 Ouars proelia concludet sors mala non bona sors.
 Albionum ad litus frangetur denique
 Victorix Gallia nec cunctos gens tua deiicet.
 Destituet mare spes magnas nec tempora
 Cinget laures navalis quod tibi vaticino.

Ovde je smisao dijametralno suprotan smislu prve varijante.

Dva pogleda na film

U svetlu takvog zaključka čini nam se da je uopšte apsurdno proučavati film iz samo jednog ugla, pa bio to ugao "izražajnih sredstava", koji je koristila klasična teorija ili, pak, bilo koji drugi. Upravo zato što je u tako bliskim vezama sa fenomenološkom stvarnošću, film se naročito dotiče vekovne dileme Umetnosti: ne izdati životnost, nego je nadmašiti. To, prema našem mišljenju, određuje i pristup mediju platna. Ako je osnovni materijal konstitutivan ele-

ment određenog umetničkog oblika, tada se, pre svega, mora proučiti taj element pa se tek onda latiti postupaka ili tehnika koje ga formiraju u umetničko delo. Moramo da naglasimo da se film može naučno proučavati samo dijalektički: pre svega kao nešto što po svojoj prirodi i jeste, to znači kao materijal, a zatim kao nešto što je umetnička nadgradnja, to znači kao ostvarenje u određenom materijalu koji nekim postupcima stilizacije ili tehnikama obrade dobija dublji, transcendentni značaj. Ne interesuje nas samo osnovni materijal nego i, ako smemo da kažemo, savlađivanje njegove materijalnosti stilizacijom koja omogućava afektivno otkrivanje čovečnosti u njoj. Ako materijal govori o prirodi stvari, tehnika, postupak daju transcendentno. Ali, dok je materijal specifičan i od njega zavisi o kojoj se umetnosti radi, tehnika je opšta za sve umetnosti i od nje zavisi, da li se radi o umetnosti. Zato je na filmsku umetnost, kao i na svaku drugu – prema našem mišljenju – potrebno gledati iz dva ugla, od kojih drugi doduše nadmašuje prvi, ali ga ne osporava, nego tek u dijalektičkom jedinstvu sa njim omogućava razumevanje fenomena koji se naziva umetničko delo; ta dva pogleda su:

- *ontološki* – bavićemo se samo onim što je u prirodi filma, što je njegov osnovni materijal; prema našem mišljenju to ne može biti ništa drugo do filmska scena, i
- *transcendentni* – bavićemo se tehnikama koje upotrebljavamo za obradu tog materijala, kako bi omogućili dublje afektivno doživljavanje koje se zasniva na njemu, što znači da ćemo se baviti *estetskom organizacijom* osnovnog materijala.

Dušan Stojanović

FILM AS A MEDIA: THESIS ON THE CONTEMPORARY EXAMINATION OF THE FILM AS A MEDIA

Summary

The very first book of Dušan Stojanović appeared originally, and so far only in Slovenia. It was published in the Slovenian language in 1966 under the title *Filmski medij – teze o sodobnem spoznavanju filmskoga medija*/The Film as a Media: Thesis on the Contemporary Examination of the Film as a Media. From the premises provided by the ideas of "classical" film theorists – formalists such as Bálasz, Pudovkin, Arnheim, Eisenstein – the author develops his analyses of the film medium from two perspectives: the "ontological" and the "transcendental". The former refers to the film's material while the latter deals with the principles of aesthetic organisation of the material. The Introduction and the First Chapter published in this Anthology appear for the first time in Serbian.