

гових ремек-дела, смео да тврдимо да се ради о великом Божјем дару. Један православни епископ рекао је о телевизији да је то „небеска иконографија“, а други о филмској слици, да је то „чудесни дар Божији“. Поновићемо речи светога апологете Јустина философа и мученика из II века, који каже — да је, све оно што је код других добро наше, хришћанско; према томе, и све то што је добро у филмској уметности, хришћанско је. То је боље од свију стваралаца ове уметности знао и покојни Андреј Арсењевич Тарковски, „агиограф филма“, и много је жалио што нема „довољно развијено чуло за Бога“. На основу његових речи и његових ремек-дела тврдимо, да ова уметност тек треба пуноћом да заживи: да се преобрази новим рухом и да узрасте новим садржајем; рухом благочешћа и садржајем благовести.

Андреј Тарковски се све време борио за несводивост своје уметности нинашта друго осим на себе саму, бранити тиме њену самосвојност, али је исто тако и стално размицао њене границе и претварао је у мистерију: веома су продубљене теме добра и зла (Иваново детињство); покајања и добродетељи (Андреј Рубљов); идентитета и очовечења (Огледало); заједничарења, отуђености и апокалипсе (Соларис); христологије и сотириологије (Сталкер); ортодоксије и стваралаштва (Носталгија); логосологије и распетога ероса (Жртвоприношење).

Колико нам је познато Андреј Тарковски је промену светом испраћен благословом Православне цркве, а његова црква и римокатолици, примили су га као својеврсног агиографа филма, односно његово дело као Јеванђелску проповед упућену свету путем филма. Тиме је Црква поново показала да јој је приступачно свако место на коме Дух дише, и да је све то што је код других добро, заиста њено. Сам Андреј је такође био човек Цркве, њен одани члан.

Али и пре њега су многи филмски ствараоци осећали неслућене могућности које филм пружа, с том разликом што су они својим речима и уметничким ставовима ипак најпре испољавали своју несмиреност, охолост, гордост, ... као на пример француски филмски редитељ Абел Ганс који је почетком тридесетих самоуверено и гордо узвикивао „да је дошло време слике“, да ће филм постати „Јеванђеље сутрашњице“ и да настају „нови храмови светлости“. За непуни век свог постојања, почев од 28. децембра 1895. године, до данас, филм је као визуелни есперанто превалио огроман развојни пут; био је вашарска забава, филмовано позориште, снимљена литература, визионар; постао је фотопсихоаналитичар,<sup>1</sup> језик и камера стило (наливперо), прави фото-ритуал. Судећи по резултатима технике широкога платна<sup>2</sup> употпуњене стереофонским звуком, затим поливизије,<sup>3</sup> треће димензије<sup>4</sup> и холографије,<sup>5</sup> филм је постао тотална илузија стварности.

Понављамо, фото-ритуал као да настоји собом да замени Свету Литургију и богослужење, филмски стваралац пак свештенослужитеља, а такозвана гвоздена књига снимања да замени богослужбени типик; и тако даље.

Две основне компоненте ове уметности јесу оживљена, покретна слика, и саборност, која повезује све народе света. У томе се

најпре састоји моћни утицај ове уметности на људе. „Суштина филма је ... вечност, јер проистиче из саме суштине универзума: из покрета“ — признала је Жермен Дилак, француска теоретичарка и редитељ.

Шта је филм?! — У оквирима једне веома развијене филмографије, теорије, семиологије филма или филмологије, срећемо веома разрабeну терминологију и појмове. О филму се писало и говорило као о магичној кутији, магичном екрану, стварности вишој од стварности, филмском међународном језику, свеобухватној поетској стварности — или као о новој религији.

Цео један век феномен звани филм, не престаје да шокира (прва представа); да забавља (најпре у склопу вашара); да провoдира, осмишљаје, синкретизује и рекапитулира (синтеза свих уметности, науке и оживљење историје); да одушевљава (његови оригинални проналасци и достигнућа); да запрепашћује (звучни филм, тотална илузија, планови, углови, осветљење); да психоанализира (душа и трагање за духовним); да покорава себи своје поштоваоце (освајање помоћу несвесног и подсвесног и помоћу губљења критеријума; доказ за ово чини студија Жана Епстена, Бавољи филм, или филм „Истеривач Бавола“); да окупира (свудаприсутни филм); да проповеда нову веру (магија екрана, нова божанства, верници, храмови, ритуали); да васпитава (васпостављање нових критеријума, стања, укуса, поредака); да богословствује (Андреј Тарковски).

Филм, филмопис, светлопис, светлографија и томе слично, представља важну и за многе људе и генерације судбоносну појаву, пре свега за оне који му се посвећују, да би затим заклоњени иза њега стајали иза Истине или иза обмане, као иза Добра и зла, иза Љубави или иза мржње, иза Живота или смрти; најзад, иза раја или иза пакла.

Баш због тога се не усуђујемо да поједностављујемо нити анализујемо мисли, речи и ставове о филму и све што се на њега односи. Треба говорити о томе по савести, имајући на уму чедношћу освештену и надахнућем иконизовану слику с једне стране, и загађену, затровану и злоупотребљену слику, филмску и телевизијску са друге стране, која редовно терорише своје гледаоце („конзументе“) велике и мале, у кино-дворани или у њиховом дому; поготову ова шамарања тешко преживљава онај део гледалишта који је пробуђен за истинске вредности. Међу њима су и Православни чији дом тако често бива терорисан и скрнављен преко слика. Дакле, имамо посла са страшним оруђем, генијалним проналаском, фантастичном техником, баснословно скућим производом чудотворне машинерије; или је у питању запањујуће дубок познавалац нашега духа и душе.

### *Скица за једну праисторију филма*

Често филм замењују речју кинематографија<sup>1</sup> коју су први употребили браћа Лимијер, на почетку овога века.<sup>2</sup> Прастари је човеков сан да се слика креће.<sup>3</sup> Тежњу да човекове слике буду живе примећујемо у најстаријим људским покушајима (пећина Алтамира; афричко пећинско сликарство; пртежи стари око 6.000 година; ан-

тички грчки и римски скулптори који успешно транспонују покрет у позама богова и атлета, ретинална перзистенција или Птоломејево објашњење основних принципа опажања покрета; појава „кинеских сенки“ у Кини, у V веку пре Христа).<sup>4</sup> Неким теоретичарима све ово личи на настојање ... човека да дочара покрет, да га доведе у везу са кинематографским процесом анимације (оживљавања)... Заиста, само један корак даље од те намере довешће до кинематографске илузије кретања.<sup>5</sup>

Појава пројектора представља нови важан корак ка филмској представи. У 17. веку, језуитски свештеник Атаназијус Кирхер конструисао је први пројектор који је назвао *laterna magica*. Његово откриће у време многих верских сукоба тумачило се као дело ђаволове црне магије. Стога је био принуђен да објави књигу „Велика уметност светлости и сенке“, у којој је објаснио феномене светлости, оптике, рефлексије и рефракције, као и замисао о природи визуелног запажања. Књига је доживела велики успех и латерна магика је прихваћена као техничко откриће.<sup>6</sup>

Конструкција пројекционога апарата и откриће фотографије изазваће још убрзанији развој кинематографије; технички проналасци се смењују, остварена је фотографија у покрету, односно тренутна, са могућношћу да се фазе кретања снимају без заустављања објекта који се креће.<sup>7</sup>

Камеру за снимање патентираће Едисон 1891. године; њу прати појава прве филмске траке од целулоида, способне да се креће кроз камеру и пројектор.<sup>8</sup>

Усавршивши постојеће техничке проналаске за снимање, камеру и кинетоскоп, браћа Огист и Луј Лимијер приребују 28. XII 1895. године у Паризу, прву јавну филмску представу. Рођен је филм.

Браћа Лимијер постају „оци кинематографије“ и, уз Едисона пионири филма. Већ сутрадан париска штампа је писала: „Нови проналасак, који свакако спада у једну од најзначајнијих ствари наше епохе, иначе тако плодне, био приказан синоћ пред публиком коју су сачињавали научници, професори и фотографи. Реч је о репродукцији помоћу пројекције доживљених и фотографских прозора на основу низа брзих снимака. Досад је била снимљена и репродукована реч, сада се онима и репродукује живот. Човек ће моћи, на пример, да види како живе његови блиски и дуго пошто их буде изгубио“... У свом проналаску, браћа Лимијер су спојили сва три основна кинематографска елемента: 1. илузију покрета, 2. пројекцију фотографије, 3. пројекцију фотографије на платно (могућност масовне представе).<sup>9</sup>

Предисторија кинематографије схвата се као истраживање огромног броја људи (философи, научници, свештеници, звездозналци, мислиоци, шарлатани, истраживачи, забављачи) који су желели да остваре илузију кретања слике; у пракси то је било потпуно техничко истраживање, али подстакнуто људском уобразиљом, неодољивом тежњом ка фантастици и подржане исконском потребом да се материјализују визије, све ће то, убрзо добити обележје филмског стваралаштва. У трагању за коренима кинематографске илузије ићи ће се чак до Адама (навођењем стихова о рођењу светлости из „Књиге

постања“). Ипак, тачно је тврђење да постоји вековна људска опци-  
њеност светлошћу, без које не би могле да се изведу оптичке визије.  
Кроза све напоре дошло се и до „локретних слика“, до кинемато-  
графске илузије стварности, до ... изражајног средства које ће омо-  
гућити рађање нове уметности.<sup>10</sup>

Вредна је помена чињеница да су римокатолици врло брзо  
схватили моћ филма и његов снажан мисионарски учинак. Зато су  
свим средствима потпомагали стварање и популарисање филма ре-  
лигиозног жанра. У Француској су врло рано (1902—1906) снимљени  
филмови „Страдање Христово“ и „Живот Исусов“. У Америци и  
Италији настаје велики број филмова са темама из Старога и Новог  
Завета. Али пошто су често снимани као раскошни спектакли, они  
попримају комерцијални карактер, због чега је Пала Пије X при-  
пућен да забрани свако снимање филма са религиозном садржи-  
ном (1913).<sup>11</sup>

Човекова тежња да својим рукама створи нешто што личи на  
свет који га окружује нашла је још једно задовољење када је он  
научио да репродукује покрет. Без обзира на то какви су психо-  
лошки узроци жеље за стварањем те сличности, биће довољно ако  
истакнемо да је стварање слике догађаја важније од приказивања  
предмета у њиховим статичним облицима и бојама, јер основну био-  
лошку реакцију представља реаговање на збивања, а не посматрање  
ствари. Због тога су се уметности од самог почетка живо интере-  
совале за све што се креће: призоре из лова, ратове, тријумфалне  
поворке и погребе, игре и славља. Али ма какви нам ти сликовни  
описи изгледали, њима недостаје једно нарочито својство које при-  
пада збивањима, наиме, примене у времену. Сликаство и вајарство  
су статичне уметности: они могу да „ухвате“ карактеристичну тему  
неке радње и да је забележе, али не могу да је прикажу како се  
развија у времену. Визуелна представа мора или да репродукује  
свој предмет са механичком тачношћу или да верно дочара његове  
битне облике у једном вишем, естетском смислу речи.

Од почетка човек упорно покушава и успева да створи трајне,  
али непокретне слике. Он се и данас мучи да прикаже покрет по-  
моћу покрета на начин који би обезбедио верну и у сваком тре-  
нутку остварљиву репродукцију. Ни филм не испуњава тај захтев:  
он не дочарава покрет помоћу покрета, већ ствара илузију покрета  
помоћу покретних сличица што брзо смењују једна другу — величан-  
ствена замена, али ипак нешто из основа друкчије од приказивања  
покрета помоћу покрета.<sup>12</sup>

### *Техника филма као средство писања помоћу светлости*

У техничком погледу енглеска реч „филм“ означава филмску  
траку, дакле прозачну, еластичну, перфорирану пантљичку покри-  
вену с једне стране фотографском емулзијом која је осетљива на  
светлост, ...<sup>1</sup> Међутим, појам „филм“ поистовећен са појмом синема  
(синема — кино), кинематографија, упућује на филмско стваралаш-  
тво једног народа, једне генерације или једног временског периода.<sup>2</sup>  
(Грчки изрази *σύν*, или *ξύν* — *αἶμα* = род по крви; а *ξυμβία* = бра-

тово лице; σύναμοι = сүтелесници и једнокрвни, односно СИСОМИ). Доводећи сва ова значења у везу са филмом, склони смо мишљењу да је овде реч о сродности, то јест сличности наше стварности коју доживљавамо, са илузијом те исте стварности коју филм настоји да дочара помоћу својих изражајних средстава и остајањем унутар својих граница. У ствари, мисија филма би била у томе, да нам помогне у нашем сталном преображавању и искушљивању.

Филм као уметност стоји у најтешњој вези са филмском техником и филмском индустријом. „Одмах се показало да у кинематографији техника значи исто оно што значе гласови и синтаксичка правила у писаном или говорном језику. Но, језик и стил још увек, сами по себи, не морају да буду и уметност (која је само једна од многих њихових функција), они су, пре свега, средства комуникације.“<sup>3</sup> Такав је у почетку био и филм, тако су га схватили. Техничко откриће филма омогућило је стварање илузије кретања, чиме је пут за развој филмске уметности био отворен. Кад је реч о филму ниподаштавање технике мора бити искључено, јер без ње филм не може ни да се снима, ни да се монтира, ни да се приказује. Машина је први пут у историји показала да поседује „интелигенцију“, говорио је Жан Епстен, редитељ, сценарист и теоретичар „миракулизма“. Објектив камере имао је већу моћ и друкчије способности од људског ока, а механизам камере који оживљава кретање у слици могао је том кретању да да нови смисао и већу динамику но што је доживљава човек непосредним перципирањем животних промена...<sup>4</sup>

Филмска техника као да „изнова ствара облик материје, њен положај у простору, дочарава игру светлости и сенке, на начин који представља крајње реалну репродукцију невидљивог света“.<sup>5</sup> Да ли ће репродукција остати „крајње реална“, или ће значити нешто више и дубље, зависи у првом реду од тога како је употребљена техника, и да ли су стваралачки употребљене њене особене могућности.<sup>6</sup>

Неопходно је дакле знати служити се техником, најпре се мисли на камеру, јер се ради о двосеклом мачу, али „тако да прикријемо камеру, како се не би видела“, сматра значајни филмски стваралац Карл Драјер.<sup>7</sup>

Скривање технике треба да води превазилажењу технике што опет значи „удахнути душу“ не у апарат који снима већ у сам приказ... пред камером, или „открити“ душу самих ствари и догађаја у стварности, посредством кинематографског апарата.<sup>8</sup>

Поводом могућности да се филмом прикаже све оно што око може да види или уво да чује, у стварности или у машти, Ернест Линдгрен филмски критичар, вели следеће: „Од полова до екватора, од Гранд Кањона (Колорадо) до најмање пукотине или мрље на комаду челика, од звиждука метка до лаганог раста неког цвета, од блеска мисли преко неког безмало потпуно смиреног лица до буљажњења лудака — нема те тачке у простору ни тог степена величине или брзине покрета које је човек кадар да појми који не би исто тако били и филму доступни. Али то није све: у третману свог материјала филм има сличну слободу. Може се један материјал третирати реалистички и објективно, или сасвим субјективно, с крајњим

реализмом у оба случаја што је немогућно у било ком другом медијуму.<sup>9</sup>

Редитељ Стенли Кјубрик и стручњак за научну фантастику Артур Кларк, створили су филмско дело „2001: одисеја у свемиру“; дело које је нешто далеко више од демонстрације дотад невиђене технике за снимање, и специјалних ефеката. Овим делом су његови аутори желели да представе нови „мит“. Софистиковано дело које општи са најприпростијим, свеопштим истинама, ... њиме се разматра човеков положај у Васељени. Критичари су пронашли у овом делу море идеја, замисли, тема, открића, веровања. Историја је дубља него дословно, а лица „алегорички“ аргументи, уопштена обличја апстрактних идеја.

Тема филма је сазревање разумног живота у козмосу, почев са плеистоценским добом и групом хомонида... аустралопитекантропуса африкануса. Читавим својим током филм изражава платонско неверовање и материјални аспект људског живота.<sup>10</sup> Наговештена је идеја о цикличности еволутивног развоја у облику спирале; током еволуције човек се развија до извесног степена, а затим се, одатле, пење до вишег нивоа. Човеков напредак контролише нека двосмислена ванземаљска сила, ... подједнако антихришћанска и антиевољутивна. Кјубрик и Кларк су метафизичари, али се антрополошка претпоставка о оруђу и оружју провлачи кроз филм као тема убиства и напретка истовремено. Двосмислено је (на крају) и духовно израстање кроз физичку смрт... обешчовечење се испољава као последица развијене технологије: људима прети машинизованост; тема односа између човека и његових оруђа постала је крајње незаобилазна а професионализам пустошан. Обешчовечење и апстракција не дозвољавају поистовећење са другим који страда. Сведоци смо размене улога човека и машине, машине коју је човек створио према свом облику и прилици Коначно обешчовечење наступа начином умирања људи. Њихов живот се губи у вибрирајућим линијама семафора, односно у области свести у којој постоје ствари које немамо право да видимо; слике — узорци живота, мутанти нови насељеници, ванземаљске силе. Синтетизовање раба и значење.<sup>11</sup> Кјубрик тражи визуелне одговоре на питања о пореклу човека, покретачкој снази еволуције. Он спекулише на најсавременији начин о Палеонтологији и Приматологији, наравно, у антихришћанском духу, због чега је његов филм назван „дрвим ничеанским филмом“; он се учи како да воли машину, предлаже мајмуна, најновијег кандидата за „нестали беоцуг“. То је мали, месоједни мајмун-ратник чији су остаци откривени у Танзанији, постављајући на тај начин тезу, да је човек стар 4 милиона година. Кјубрик испитује технологију или биологију машине, упознаје нас са великим изазовом машина дуж граница нашег сунчевог система. Његов филм је јединствени опојан и стручњачки увод у нову слободу, затим технолошка романтика, похвала технологији, филмска сатира: пресудан елеменат „људског краха“ у стварању једног предмета у односу на празноверје наступа онда, када човек своје дело узима као тотем и обожава његову мистерију.

У филму је истакнут „први закон роботике“ Исака Асимова, нека врста библије писца научне фантастике, који каже: „Робот не сме да нанесе зло људском бићу.“ Такође је истакнута и опасност од обожавања сложених машина услед страха од њих; појављују се типови људи — машине, научник — свештеник. „Одисеја у свемиру“ говори о рођењу и васкрсењу али је о њој речено и да је „психоделички пакао“ у синерами. Троструком сликом и троструким тоном тријумфа најављен је један еп: појава новог Натчовека — врхунац развоја људске расе. Еп покреће људски дух и један електронски сан, али лица будућности помрачује идеологија прошлости. Машине су једна нова врста лепоте која лежи пред данашњим светом. Међутим, разорно је дивљење механичким стварима јер су људи већ постали предмети којима се манипулише и који се одбацују кад старе. Кјубрик нуди једно исфорсирано решење: Плочу; предмет из далеког свемира који треба да надокнађује наш губитак унутарњег универзума. — Да ли је плоча весник добре воље ако као неки агенс агресијом отвара парадокс прогреса? Да ли је демон? Да ли је Велики Бог нишчих духом и осећањима? Настаје дилема: ако је човек почео као мајмун, сва истраживања свих небеса неће од њега начинити анђела.<sup>12</sup> Кјубрик нуди и једно исповедање вере: Одисеја је концепт Бога али без икакве традиционалне, антропоморфне представе Бога, непристајања ни на једну од земаљских монотеистичких религија и вере у изградњу занимљиве научне дефиниције божанскога, ... ако се прихвати чињеница да само у нашој галаксији има око сто милијарди звезда, да је свака од њих сунце које даје живог и да има, само у нашој видљивој Васељени, око стотину милијарди галаксија.<sup>13</sup> Кјубрик дакле трага за властитим пореклом, за митским оцем, али наопако, неприлично, беспризорно. Филм садржи следеће метафоре — садашњост пројектована у будућност и обрнуто, и, симболичка бића; следеће алегорије — симболичку и деистичку или либералистичку; медитације — идеалистичку или ничеанску. Мајсторство филма је стечено у повезивању и обједињавању четири велика и карактеристична мотива научне фантастике (евокација преисторије, предвиђање на крагак рок, међузвездана путовања и, велики васионци — мутанти и хипер-космоси). Тачке врхунског интензитета у Одисеји су: свет у својим првобитним границама, први знак људске интелигенције и завршна појава новог бића. Кјубрикови темељи су пак: мит тражења порекла асимилваног у ономе што представља извор спознаје.<sup>14</sup>

Кјубриков филм нам личи на металну кутију из које је излетео котур филмске траке која се расула и замрсила. Аутор Одисеје дао је затим једну од најсуптилнијих визија научног атеизма на филму уопште. Мада је наступио блиставом филмском техником, „интелигенцијом једног механизма“, како се изражавао Жан Епстен, Кјубрик ипак није успео да изведе своје гледаоце из козмичког ћор-сокака.

Без обзира на то, „Било да је нагоре или набоље, кинематограф увек својим записом и својом репродукцијом преображава субјект, од њега изнова ствара другу личност, чији изглед до те мере може да узбуди свест да се она запита: „Ко сам ја? Који је мој

прави идентитет?" А то је својеврсно ослабљивање очигледности постојања оног: „Мислим, дакле јесам“, којем треба да се дода: „Нисам за себе мислио да сам такав какав јесам.“<sup>15</sup> Марсел Лербије тврдио је да та машинерија „поседује интелигенцију“, и да је моћ камере чудесна јер ствара илузију живота у покрету и понире у душу ствари. Епстен је у камери видео „дело Ђавола“, док јој је Ричото Канудо, „отац филмске теорије и критике“ приписивао божанску моћ стварања.<sup>16</sup> По речима једнога међу најзначајнијим синеаистима, Робера Бресона, „Иако камера не мисли, иако је она обично прозорче, ... она хвата реално у лету, она у једном трену даје оно што сликар, вајар, писац не могу да забележе — она региструје оно што наш дух не би могао да фиксира.“<sup>17</sup> Вратићемо се опет Епстену чија су прозрења у бит кинематографа веома дубока. Он сматра да из кинематографа произлази „филмска стварност (која је) у бити идеја којој може да се припише само идејно и вештачко постојање, то јест да је нека врста подвале. Само то подваљивање се изузетно приближава начину на који и сама човекова свест, обично себи, производи идеалну стварност“.<sup>18</sup> Дубока су и Епстенова запажања о односу континуитета и дисконтинуитета уопште код наших чула и у природним наукама, само сада у односу „привид-стварност“, и обратно. Ту се јавља прелажење једнога у друго, затим стварност која се јавља као збир нестварности. Епстен се дотиче још безвременота времена, димензија времена и простора, живог и неживог, духа и материје, детерминизма и слободе, узрока и последица, геометријског, временског и логичког простора, пометње и збрке категорија, и тако даље.<sup>19</sup>

Књигом „Ђавољи филм“ Епстен се позабавио антрополошким и културним проблемима. Показао је на основу бројних примера, да у свакој прилици када човек ствара оруђе, оно само истовремено преображава и човеков интелект. Коперник, Галилеј, Њутн, Лаплас, морали су мислити помоћу категорија двогледа; други велики систем научних дисциплина и метода мишљења настао је после проналаска микроскопа. Кинематограф је ново оруђе, чији утицај на систем човековог мишљења тек почињемо да упознајемо, ... да ли је његова философија, уколико је филм ствара, антидогматска, револуционарна, слободарска, стваралачка?<sup>20</sup>

Осећај релативности простора, времена, теорија релативитета коју филм практично свакодневно преноси у свест најобичнијег човека, крије у себи опасност, али отуда повратка нема. Са друге стране, треба приметити конструктивне вредности које филм уноси у нашу културу. „Књижевност развија у нама не само високе — вели Епстен — него и нове интелектуалне квалификације: вештину апстраховања, класификовања, одузимања; филм развија старије квалификације које означавамо као примитивне — емоцију и уобразиљу. . . Ово би потврђивало замерку да филм заглупљује људе. Са друге стране, не заборавимо, ипак, да сувишак интелектуализма води другој врсти заглупљивања, чији пример може бити схоластика.“<sup>21</sup> Наша психо-физичка или „лирософска“<sup>22</sup> чула имају своје „металне двојнике“ у свету кинематографске технике. Кинематограф је генијално склопљена направа коју условно можемо поредити са нашим

срцем и умом. Она „се разликује од обичних оптичких апарата прво тиме што из спољашњег света доноси обавештења која се тичу два различита чула, а затим, и пре свега, тиме што те двочулне податке сама приказује већ уређене према извесном редоследу. Кинематограф је сведок који оцртава не само просторне, него и временске обресе чулне стварности; који своје представе групише у конструкцију која представља синтезу две разумске категорије, категорије простирања и категорије трајања; синтезу са којом се готово аутоматски јавља трећа категорија, категорија узрочности. Због те моћи да прави различите комбинације, кинематограф, иако чисто механичка направа, показује се нешто више него инструмент за замену или продужење једног или чак више чулних органа; због те моћи која је једна од основних особина сваке интелектуалне делатности живих бића, кинематограф се показује као сурогат или додатак органа у који се обично смешта способност координације опажаја, то јест мозга, за који се претпоставља да је главно седиште интелигенције. . . машина за мишљење није више права утопија; кинематограф и рачунар представљају прва таква остварења која су већ више него наговештај“.<sup>23</sup> Сагласно томе једна таква машина (кинематограф), добила је своје ново име — „философ-робот“.

Очишћење нашега срца и ума, помрачених грехом, а затим облагодаћење истих, треба да буде први услов за бављење филмском уметношћу, баш као што је то први услов и за свако право богословствовање. Освежимо ову тврдњу одговарајућим тумачењем Посланице прве Солуњанима (3,11-13): „Ако не допуштате грешној жељи, рђавој помисли, саможивом прохтеву да се задржи у вама, онда Еванђелска светост ради у срцима вашим — каже ава Јустин Нови-Пелијски. — Ако гнев, чим се појави у вама, потискујете молитвом к Богу и кротошћу; ако мржњу, чим се појави у души вашој, савлађујете еванђелском молитвеном љубављу; ако пакост, чим се помоли у вама, надвлађујете благим еванђелским доброжељењем; ако похоту, чим крене кроз ваше удове, задавите молитвом и постом; ако сластољубље, чим почне да мили кроз ваше тело, уништавате пламеним сећањима на смрт, на гроб, на пакао; ако уопште све страсти, све грехе, све покрете ка страстима и гресима, сатирете светим еванђелским животом — онда еванђелска светост живи и ради у вашим срцима“.<sup>24</sup>

Свим врстама злоупотребе филма, и злоупотребе и скверни путем филма — човека, жене и детета, као и целокупне твари као светиње, противстављамо речи нашега аве Јустина које он односи на сами центар битке за чистоту бића и битија: „Стој на стражи свога тела: и мачем вере одмах посети сваку блудну помисао чим се појави; огњем молитве је спали чим на тебе навали; копљем поста је прободи посред срца када ти досађује. А када демони блуда нагрну на тебе са свих страна, ти призиви у помоћ све свете врлине и све свете тајне: и тајну свете исповести, и тајну светог причешћа, распни себе постом, презнојавај себе молитвом, заливај себе сузама и гаси пожар страсти, обестрашћуј себе богомислијем, сасушуј себе бдењем, оцеломудруј себе христоосећањем, президавај себе христо-

животом, обнављај себе ухристовљењем, обесмрћуј себе отројичењем — и посетиће те Господ милошћу Својом...“<sup>25</sup>

Веома је изненађујуће откриће „фотоелектрична психоанализа“; поготову што се слаже са речима о оздрављењу и очишћењу наших чула, као и о преображењу нас самих. Наиме, већина цивилизованих, ... пати „од оног више или мање заоштраеног сукоба који је извор свих психоза — између потребе да стекну слику о себи, дакле да се упознају, и одбијања да себе прихвате чим се мало разголити њихова нешто скривенија личност“.<sup>26</sup> Каква је у томе улога „машине за исповедање душа“? Епстен каже да „... ужас или бар нелагодност коју снимљена особа осећа пред својом живом сликом наводи сумњу да ова слика обзнањује нешто од личне тајне о којој сâм субјект не жели да зна... људи уз помоћ маште себе оцењују мање кукавним и мање подлим, готово часним, лепим, умним, или колико је могуће нарочитим. Филмски објектив нема ту предусретљивост... микрофон и гласноговорник преносе неподношљиво бестидне акценте у којима се открива наивност лажног поноса, јетка горчина порицаних неуспеха, узнемиреност испод самопоуздања и смеха, све слабости и све подвале карактера који је веровао да је исправан, прекаљен, да влада собом. Нема много исповедника који су могли да виде и ослушну те дубине душе као овај стаклени поглед и ово фотоелектрично уху“.<sup>27</sup> Епстенове речи данас погађају у првом реду ону нашу праксу исповедања верних која се свела само на једно уопштено питање свештеника, „кајеш ли се“, за којим следи потврдан одговор вернога, да би одмах затим читањем разрешне молитве све било готово. О камери и Светој тајни покајања мало касније.

Камера (психолог-робот) је стављена и у службу правде: „Звучна слика, свакако, не открива сву истину о човеку. Међутим, ако судимо према узбуђењу портретисаних — ... — треба да се сложимо да сенке на платну представљају исечак из психологије личности на нивоу најмање лажи и највеће искрености. Амерички судови су одавно уочили и законито применили ову испитивачку моћ кинематографа, нарочито у случајевима утврђивања материнства, да би боље посматрали реакције детета које је изненада и наизменично довођено у присуство две жене од којих свака тврди да му је мајка.“<sup>28</sup> Оно што је некада премудри цар Соломон решио послуживши се мачем (1 књ. о царевима, гл. 3), данас се ето решава увеличавајућим сочивом.

„Психолошко испитивање помоћу кинематографа није корисно само за правду — наставља Жан Епстен. — Човек одавно нејасно осећа да нелагодности, од обичне обзирности до појаве психозе — од којих пати када пријатна представа коју је о себи створио и коју жели да сачува не успе довољно да потисне откривање једног (ја) које се чини као неко друго биће достојно презрења. Узнемирујуће — нелагодности — бивају смањене или ублажене признавањем тог поремећаја и његовог узрока, њиховим оспољавањем преко речи и тиме њиховим одбацивањем изван унутрашњег света. То олакшање... имала... је у виду и католичка религија када је установила светоотајство покајања као дрен за отровна превирања душе. Фројд је

само генијално усавршио ову терапију и тако је настала психоанализа.“<sup>29</sup>

Није нам познато, да ли се и колико Епстен као лекар усавршавао у римокатоличкој вери, с обзиром на његово дубоко прозрење корења психоанализе, али се зато да приметити да преводилац овога Епстеновога есеја, који управо разгледамо (Светлана Стојановић), не познаје богословску терминологију своје Цркве, што је иначе начелна замерка упућена многим нашим ствараоцима који „располажу“ истим таквим елементарним знањем.

### *Теорија филма*

Шта значе... трепераве слике које толико личе на живот, које се често уздижу над њим, које умеју да га обезвреде и искриве, које могу да га предодреде колико и да му се потчине? Да ли је то последње оваплоћење наше моћи да сањамо у будном стању, да свакодневицу претварамо у сновиђење...“<sup>1</sup> — тако размишља наш водећи теоретичар филма и семиолог, др Душан Стојановић, професор на катедри за Теорију филма.

„Да ли је (филм) слика наше подсвести која је била осуђена да сачека век машина да би нам се указала у својој снеликој, животоликој одори? Да ли је то наша савест пронашла путеве да отелови на једноме месту, у истом времену, све људске радости и патње са свих места и из свих времена за која се зна у космосу?“<sup>2</sup>

Следеће речи професора Стојановића о филму као претку и о телевизији као потомку и божанству, од огромне су важности за хришћански аудиторијум, јер упозоравају на став који хришћани морају имати и према овом медијуму, односно да се чувају идолопоклонства. „Да није у питању само оптичка варка која искоришћава слабости наших очију и мозга, подвала коју можемо да прозремо ако се ослободимо илузија да ново време мора да носи и нове облике? — пита се наш семиолог Стојановић. — Да ли је реч о техничкој играчки што је преживела своју судбину пророка свемоћног бога телевизије, који је дошао да зада ударац милости примитивном претку (филму — наша примедба) што се батргао у свом кратком (веку) са толико претензија и са једним задатком да наговести улазак божанства (телевизија — наша примедба) у наше домове и у наша срца?“<sup>3</sup>

Филмска мисао, или мисао о филму чини обиман корпус. Неки ову појаву 20-тог века именују филмском естетиком, филозофијом Седме уметности, или једноставно, теоријом филма. Да видимо како се „згушњавала“ реч о филму током деценија његовога развоја.

Писац и новинар Бүстино Ферри писао је 1906. године, да је „кинематографија драма за очи и стога треба да избегава сваку психолошку сложеност!“... Ипак, то је нова уметност, мада са „најумеренијим естетским амбицијама“, дубоко повезана са нашом епохом, „јер се наши савременици задовољавају само оним што је брзо и економично“.<sup>4</sup>

Међутим, већ 1907. године Бовани Папини објављује претензиозни... текст „филозофија кинематографа“, наслутивши да филм

„осећа границе наше људске ситуације“ и да спада у бит савремене егзистенције, јер „осећање за кретање и пролазност земаљског живота“ које даје непрекидни ток снимака на екрану, симболизује „незадрживу судбину ствари предодређених да ишчезну“, и манифестује карактеристичну „тенденцију за економичношћу“, усредсређујући читаво постојање на чуло вида. На тај медијум се и даље гледало као на рђаву копију позоришта недостојну пажње“.<sup>5</sup>

Позоришни критичар Адолф Брисон (1908) тврдиће да је „филм, за разлику од речи, која је апстрактно размишљање што искључује згуснуту страст, присуство у „самом конкретном“; ликови морају да делају јасно, да се лише свега вештачког, да се сведу на суштину. „И управо тај посао прочишћавања је посао уметнички.“<sup>6</sup> „Кинематограф се одриче сваке азбуке, па и оне којом располаже пантоми-мама, јер је његов домет сам живот.“ „Осетити, пробрати и учврстити живе форме, истовремено их стилизујући, и њихове неухватљиве видове, (...) дати атмосферу — то је задатак и оруђе филма.“<sup>7</sup> Слично Брисону, и Тарковски говори о прочишћавању код аутора и код гледаоца, односно о смислу филма: „Поставити човека у неограничени простор, пустити га да се утопи у бескрајно велику масу људи који непосредно покрај њега и даље од њега пролазе, ставити га у однос према целокупном свету — управо то је смисао филма.“<sup>8</sup>

Са Ричотом Канудом почиње да постоји права филмска теорија и критика (1911). Он је „Побројао и покушао да систематизује“ уметности „ло хијерархијском принципу“, са напоменом да се оне дефинитивно овалпољују у филму као уметности. Двадесетих година, па и касније, Канудо и колоне уметника и теоретичара гледаће на филм као на синтезу посредством које друге уметности остварују своје циљеве. Међутим, Канудо ће се открити и многе друге специфичности. На пример, универзални карактер филмског језика, сувишност традиционалне нарације, динамичка својства видљивог света, ... трансцендентална лепота која се крије иза варљивих физичких аспеката свакодневнога.<sup>9</sup> „Филм постоји зато да представи нематеријално и да сугерише емоције, а не да саопштава чињенице. Иза привида ствари лежи њихов дубоки смисао који чека да се открије, ... „фотогеничност“ је прво неотуђиво својство бића и предмета да испоље истинско лице посредством филмске слике, ... фотогеничност представља материју коју филм обрађује како би остварио савршени и потпуни приказ душе и тела. Способност филма да проникне у најскривеније кутове егзистенције чини га идеалним средством за откривање интуитивног и подсвесног“.<sup>10</sup> Канудо је левао о свом времену, да је оно сво у знаку Уметности, како је он означавао филм. „По унутрашњем и спољашњем замаху, по стварању нових унутрашњих и спољних светова, по раћању раније незамисливих могућности: унутрашњих и спољних, физичких и религиозних, наше се време не да ни са чим упоредити (1911). Наше време је у божанском заносу синтетизовало и многострука човекова искуства. ... Склопили смо брак између Науке и Уметности — што ће рећи: открића, а не чињенице Науке и идеала Уметности — сједињујући их да би смо ухватили и забележили ритмове светлости. То је Филм... Рођен... да би био „тотално приказивање (нашега бића — наша при-

медба), визуелна прича испричана сликама насликаним кичицама светлости“.<sup>11</sup>

Канудо поставља пред филмску уметност један надреалистички задатак: Неопходност да се одбаце наследе традиције, културе и свести, да би се чиста срца и ума пришло материји живота. Канудо је заједно са многим каснијим француским критичарима управљао своје наде према виталном америчком филму. „То је зато што Американци, мешана раса, боље речено раса без расе — пре један ипак задивљујући производ него раса, ма колико то може да изгледа одвратно — немају интелектуалних традиција, не сметају им никакве људске препреке... Немају ништа да забораве да би се главачки бацили у ново стварање себе самог, које је човек пружио човеку. Стигли су ту свежи, лаки, слободни од свега, спремни да се покажу заиста новима у једној новој уметности. Трећи стадијум живота који је Ниче призивао, стање невиности детета које мора све да научи, њихово је стање. Ми, међутим, морамо све да заборавимо, менталну традицију хиљада година, диван духовни став у односу на извесна представљања нашег унутрашњег живота, ... Готово је немогуће постати поново дете пошто смо већ били одрасли... Не можемо да кренемо новим путевима, новим начинима представљања наше осећајности... као Американци... Ми морамо да се одучимо, ... Али када дотле стигнемо, наша стваралачка снага биће блиставија и значајнија.“<sup>12</sup> Насупрот Канудовом крајњем ставу о потреби и примораности да се све заборави: ментална традиција, вековни духовни став, могућност да се поново постане дете, могућност да се крене новим путем, и тако даље, Андреј Тарковски подсећа да је основна потреба уметника ипак потреба за преображеним еросом.

Овде је место да се дотакнемо и личности глумца јер је Канудо на неки начин „скинуо црквену анатему с њега“. „Личност глумца се додаје нашој личности монструозним миметизмом на који смо, на жалост, превише навикли да бисмо протестовали — каже он. — А због тог осећања „монструозности“, више него због икаквог другог моралног става, народ је презирао „комедијаше“, а Црква га је некада терала из својих недара. И поред тога, људска бића могу да пред другим људским бићима представљају подстреке душе, отеловљујући их у држању, у покретима и речима, као што се један писац идентификује са личношћу коју измишља. Међутим, смисао „незграпности“ и „монструозности“ произлази из чињенице да се под привидом лика налази људско биће за које знамо да није то људско биће... Глумац је сличан писцу који се за време рада поистовећује са личностима својих јунака, али је сигурно већ изгубио ту истоветност када његова књига почиње да обилази свет и да заноси читаоце. Глумац Седме уметности изражава људски лик.“<sup>13</sup> И Тарковски је као уметник, и као православни хришћанин, осветлио спор са глумцем „комедијашем“, односно с њим који је у сталној потрази за идентитетом (Андреј Рубљов, Жртвоприношење)

Хришћани не могу друкчије него да и у мимисису глумчевом, дакле у његовом подражавању нечијих покрета и понашања спољних и унутарњих не виде друго, до потребу за сједињењем и поистовећењем са другим бићем, пре свега са врлином, са подобием; са

Христом; и филмска слика, према томе тежи иконизацији и освешћењу, као што и тотална филмска илузија, на крају крајева, тежи Литургији и Светим тајнама.

Хуго Минстерберг (1863—1916), немачки психолог, ученик Бунта и филмски теоретичар, први је поставио проучавање филмскога израза на научној бази, и позивао се на тек стасалу психологију гешталта. По његовом осећању фотодрама нам приказује људску историју превазилазећи облике спољњег света, наиме: простор, време и узрочност, и прилагођава догађаје облицима унутрашњег света, наиме: пажњи, меморији, имагинацији и осећању.<sup>14</sup> Савршено јединство залета и сликовног привида изолоује гледаоца од околине и прилагођава га слободној игри духовних искустава, обухвавши одору наше сопствене свести. „Дух тријумфује над материјом, а слике се одвијају лакоћом музичких тонова. То је узвишено уживање које не може да нам подари ниједна друга уметност.“<sup>15</sup>

Ели Фор (1873—1937), француски естетичар и историчар уметности, заступа становиште да је филмски медијум посебан вид пластичних уметности који се преображава у покрету, он је „архитектура у покрету“. Филм представља „максимум опипљивости, али само приближно тачних геометријских односа“. Анониман као храм, он мири време и простор; „још боље, време његовом помоћу, постаје димензија простора.“... та уметност није ни игра, ни музика, ни сликарство, ни архитектура, па ни фотографија... Филм ће не само ујединити могућности других изражајних облика, него и постати биолошка, психолошка, друштвена и етичка апотеоза нашег времена...“<sup>16</sup>

„Филм зависи од простора као непокретне пластичне уметности — вели Фор — зависи од трајања као музике којој је сродан по ритмичком развоју својих тема; тај се ритам још не може одредити, али већ лако можемо да га осетимо у неким филмовима, у првом реду у филмовима Чарлија Чаплина. Знам добро да је игра имала ово обележје. Али игра замре кад нестане играча. Игру не можемо фиксирати осим баш посредством филма. Коначно, игра, која је хармонија у покрету као и сам филм, не открива ништа боље од позоришта тај молекуларни свемир за који још јуче нисмо знали, а који преноси и преко граница видљивог простора непрекидно таласање кинематографског кретања и утапа покрете маса у непрекидну атмосферу зрачних дрхтаја и светлосних таласа. Филм, архитектура у покрету, први пут у историји успева да изазове музичка осећања која се окамењују у простору посредством визуелних осећања која се окамењују у времену. То је, у ствари, музика која на нас делује посредством ока“.<sup>17</sup>

Бела Балаж (1884—1949), мађарски филмски сценарист и теоретичар, сматра „да нам је филм открио нове светове, који су до тада били скривени нашем оку. Тако, на пример, открива нам душу онога што човека окружује, лице ствари с којима је у додиру. Филм нас је упознао с драматичном снагом простора, речитом душом пејзажа, ритмом маса и тајанственим говором живота... У биоскопу камера нам одводи поглед у простор филмске радње, филмског кадра. Као да оданде гледамо и као да смо окружени личностима

филма. Не морају да нам саопште шта осећају, јер видимо оно што и они виде и видимо онако како они то виде... Наш поглед, и заједно са њима, и наша свест идентификују се са лицима филма. Гледамо с њихове тачке гледања, немамо свог личног гледишта... Пролазимо кроз масе, ...летимо, сурвавамо се,... Наше је око у камери и идентификује се са погледом носилаца радње. Они гледају нашим очима. То је психолошки акт идентификације... У томе је најдубља, нова специфичност филозофије уметности филма."<sup>18</sup>

Обратимо на моменат нашу пажњу на акт идентификације, на тај најтежи гледаочев испит из сталожености и бестрашћа. Филмска драма тражи од својих гледалаца учешће у животу њених јунака, идентификацију са њима, а то опет значи улазак у борбу са целим комплексом искушења коју гледалац мора да прихвати као учтив, пристојан и дисциплинован, јер је унапред прихватио правило игре.

Монаси пустињаци говоре да се никад не врате из града у пустињу онакви какви су пошли из пустиње у град; исто то може да каже за себе и један филмски гледалац, то јест да није изашао са пројекције исти као што је био пре ње. Разлог томе је, наравно, његово саучествовање у филмској драми идентификацијом са ликовима у њиховој замишљеној судбини, без обзира колико он покушавао да остане по страни као неми посматрач. У ствари, гледалац учествује сваким својим нервом, и срцем и умом; ово је време кад се он подвргава самоанализи и кад сагледава своје целокупно психофизичко односно духовно стање.

С тога разлога хришћанскоме делу публице препоручујемо само ремек-дела Седме уметности, а током пројекције филма кратку молитву, на пример, — Господи помилуј, — или само — Исусе! Ово ради саме молитве неопходне за чување срца и трезвеноумља, а која се у оваквој прилици лако врши.

У случају кад се ради о комерцијалном филму, хришћанин, поготово подвизник мора да рачуна са великим неизвесностима за време гледања филма; односно може да буде грдно изненађен од стране самога себе. Исто важи и за савремену књижевност, поготово за прозу која подстиче демона хуле. Говоримо из свог гледалачког искуства.

Филм може да исприча причу, и у томе је његова моћ — вели Андре Малро (1901—1976), француски књижевни теоретичар уметности, политичар и министар за културу.

„Поред њега, филма, то може и роман... Ми можемо да анализујемо режију једног великог романсијера. Било да је предмет његовог стварања излагање чињеница, сликање или анализа карактера, дакле испитивање смисла живота, било да његов таленат тежи плодности попут Прустове даровитости или кристализацији попут оне Хемингвејеве, он је приморан да прича, а то значи да укратко излаже и режира — што опет значи да то учини присутним. Под режијом романсијера подразумевам нагонски или смишљени избор тренутака за које се он везује и средства којима се служи да би им дао посебан значај. У скоро свих писаца непосредно обележје режије је(сте) прелаз са приче на дијалог. Дијалог у роману, служи

превасходно томе да излаже... Романсијер располаже другим моћним средством изражавања — каже Малро — могућношћу да пресудни тренутак своје личности веже за атмосферу или космос који га окружују. Конрад се њоме користи скоро систематски, док је Толстој из овог поступка извукао једну од најлепших романескних сцена на свету, сцену ноћи у којој рањени кнез Андреј осматра облаке после Аустерлица. И руски филм користио је силовито ово средство изражавања у току своје велике епохе.<sup>19</sup>

„У време најбучнијих одушевљења филмом у Француској — каже професор Стојановић — у време првих спекулација Беле Балажа, у епохи највећих достигнућа немог филма, рабала се дружчија оријентација у Совјетском Савезу. Самоникла, без традиција и културних веза са „филмски свесним“ нацијама Западне Европе, ослоњена на америчке филмове још из епохе Грифитовог успона и на сопствене покушаје у крилу наступајућег новог друштва, уобличавала се на бриљантан начин „совјетска монтажна школа“. Као што јој само име говори, она ће пропагирати идеју да је у филму основна монтажа, повезивање кадрова.“<sup>20</sup>

Лев Куљешов ће заступати принцип да „дејство филмског исказа почива на начину његове изградње; како распоредимо кадрове такав ћемо ефекат добити. Смисао се раба из везе међу кадровима који појединачно морају да буду крајње поједностављени, кратки и пуни динамично“...<sup>21</sup>

Експериментатор Дзига Вертов гласно је узвикивао: помоћу монтаже направићу новог савршеног човека — узећу од једног руке, од другог ноге, од трећег лице...<sup>22</sup>

Всеволод Пудовкин (1893—1953), совјетски филмски редитељ, сценарист, глумац и теоретичар, све посматра као „обично, једноставно, крајње јасно... без филозофирања, без апстракције... Филм није идентичан са животом, само му је сличан... камера не преображава стварност, она је просто региструје, увеличавајући је при том; кадар је сирови материјал; тек монтажа идеално управља гледаочевом пажњом, јер камером „исецкану“ стварност прекраја у нови реалитет са сопственим временским и просторним законитостима; камера одабира као „лажљиви посматрач“, а монтажа синтетизује: стваралац одређује гледаочеву свест“...<sup>23</sup>

Најзначајније место теоретичара уметности екрана припада Сергеју Михаиловичу Ејзенштејну (1898—1948), совјетском филмском редитељу, сценаристи и професору Државног института за кинематографију, аутору класичних филмова: Штрајк, Оклопчача Потемкин, Октобар, Старо и Ново (Генерална линија), Que viva Mexico (Да живи Мексико), Бежин Луг, Александар Невски, Иван Грозни I и II део. Он је свој филмски медијум схватио као свеобухватни сукоб... као „универзални језик у чијој основи лежи начело идеографског писма“. Два представљачка кадра у сукобу нагомилавају заједничке динамичко-интелектуалне именице што се, тако кумулисани, издвајају из „случајности“ снимљеног материјала у „доминанте“ које „закачињу“ кадар за кадар, а њихово повезивање ствара нови квалитет. Спој кадрова носи у себи вредности којих нема ни

у једном кадру посебно. Из низања „супротстављене парчади“ ослобађа се скривена енергија која је функција споја...<sup>24</sup>

У филмској слици Ејзенштејн је видео врсту идеограма чије комбинације могу да представе не само илузију стварносног збивања, него и сложене мисаоне целине које досежу до најдубљих апстракција, по узору на говорни језик (или): „интелектуални филм“.<sup>25</sup>

„Никоме не бих желео да намећем своје схватање филмске уметности — тим речима открива узвишени Андреј Тарковски свој начелни став према филму — једино рачунам на то да свако коме се обраћам — а обраћам се онима који биоскоп познају и воле — има своје властите представе и погледе о принципима рада и деловања те уметности.“<sup>26</sup> У продужетку Тарковски каже да у његовом позиву и о самом позиву постоји мноштво предрасуда, не мислећи на традиције, већ на предрасуде, шаблоне мишљења и општа места увржена око традиције. Зато се мора изградити властита стваралачка концепција и становиште да би се нешто постигло.

До данашњег дана није дат једнозначни и опште обавезујући одговор на питање о специфичности филма, па због тога постоји мноштво различитих схватања, међусобно противречних, или пак укрштених до еклектичког хаоса. Стога стваралац у овој области може да постави питање о специфичности филма и да на њега одговори својим схватањем. Међутим, ту се не може бити креативан без строге концепције и сазнавања законитости своје сопствене уметности.

„Зашто, заправо, људи иду у биоскоп? — пита Тарковски. — Шта их привлачи у мрачну дворану у којој могу два сата да посматрају игру сенки на платну? Траже ли тамо разоноду или забаву? Да ли им је можда, потребна посебна врста наркотика? ... свуда у свету постоје концерни и трустови забаве, који филм и телевизију, као и многе друге видове сценске уметности, користе за своје циљеве — одговара Тарковски на собом постављена питања. — Ипак, не треба полазити од тога, већ много пре од принципијелне суштине биоскопа, која има нечег заједничког са потребом човека за присвајањем света. Нормално да човек иде у биоскоп због изгубљеног, протеклог, или још не достигнутог времена. Он тамо иде у трагању за животним искуством, јер управо филм, као ни једна друга врста уметности, проширује, обогаћује и продубљује фактичко људско искуство, па би се чак могло рећи да га не само обогаћује, него чак знатно продужава. У томе, а не у „звездама“, отрцианим сижеема, или у забави састоји се права снага филма“ — каже Тарковски — доводећи тријумфално своју мисао до краја.<sup>27</sup>

Нама хришћанима није тешко препознати да у ставу ограђивања од забаве, разоноде и злоупотребе у односу на филмску уметност Андреј Тарковски примењује један хришћански критеријум, а који је врло сажето формулисао један од наших отаца епископа овим речима „уживање и забава су беспредметни у хришћанству“.

„Шта је, дакле, биоскоп? — настоји Тарковски да продре у духовну бит „светлописа“. — У чему је његова специфичност, у чему се састоје његове могућности, поступци и слике, и то не само у

формалном смислу, него — ако баш хоћете — и у духовном смислу? Коначно, са којим материјалом ради режисер неког филма?“<sup>28</sup>

„... Све је почело са генијалним филмом „Долазак воза“, Огиста Лимијера, који је приказан још у прошлом столећу“, ... воз из дубине кадра иде право на камеру; што се више приближавао то је тада већа била паника у гледалишту, људи су скакали и бежали напоље. У том тренутку рођена је филмска уметност. И то није било само питање технике или новог репродуковања видљивог света. Не — каже Андреј Тарковски — ту је настао један нови естетички принцип. Тај се принцип састоји у томе што је човек први пут у историји уметности открио могућност да непосредно ухвати време, и да га уједно поново репродукује, дакле да му се враћа, онако како му је воља. Тиме човек добија матрицу реалног времена.“<sup>29</sup>

Кинематограф фиксира време у форми факта: догађаја људских покрета или предмета који се може представити и без покрета и промене (уколико је и у реалном времену непокретан). У томе Тарковски види суштину филмске уметности, снагу кинематографа који оставља време у његовој реалној и нераскидивој повезаности са материјом стварности која нас окружује. . . „Основна идеја филма као уметности јесте време, ухваћено у његовим фактичким формама и феноменима“<sup>30</sup> — каже Андреј Тарковски, развијајући из тога хипотезе свог практичног и теоријског рада. У вези са овим Тарковски додаје следеће: „Уметник почиње тамо где у његовом концепту, односно, већ у самом његовом филму настаје специфична, непроменљива сликована структура, јединствени систем мишљења о реалном свету, који режисер онда предаје суду гледаоца, коме он саопштава своје најскривеније снове. Само када презентује своје властито виђење ствари, дакле, када постане нека врста философа, режисер је и истински уметник, а кинематографија филмска уметност.“<sup>31</sup>

Тарковски сматра да се помоћу биоскопа могу захватити и најкомпикованија питања садашњице и то на једном проблемском нивоу који је столећима био у поседу литературе, музике и сликарства. Међутим, потребно је увек изнова тражити пут којим филмска уметност мора ићи. . . притом филмски ствараоци треба у себи самима да налазе властити кључ филмске специфичности.<sup>32</sup>

### *Филмски језик*

У једном чланку објављеном 1919. године први пут се говорило о филму као писму, о филму као језику у ширем смислу речи, . . . али на сасвим метафоричан начин.<sup>1</sup> Теоретичари који тврде да је филм „језик“, такође сматрају да он мора поседовати своју визуелну граматику и синтаксу. У немој и „озвученој“ филму та се синтакса углавном сводила, и још увек се своди, на знање монтаже — вели наш теоретичар филма Владимир Петрић — те готово сви класични теоретичари расправљају о филму првенствено као о визуелном језику.<sup>2</sup>

„... Језички систем филма оперише посредничким знацима, а не само стварношћу — каже Жежи Плажевски, писац једне од најоп-

сежних студија о језику филма, под насловом „Језик филма“. У њој су најпрегледније изложени сви принципи и закони филма схваћеног онако како се схвата филм. Он „оперише визуелно-звучном сликом као говорни језик речју, као математички језик договореним симболом. Али овај филмски посреднички језик има неупоредиво мање договорни карактер. Он је у својој суштини најближи самој стварности.

Његова сугестивност заснива се на његовој документарној снази. Слика не говори, она показује.<sup>3</sup> Дајући четири главне одлике говорног језика<sup>4</sup> које одређују његово место у међуљудским односима, Плажевски сматра да се „визуелно-звучни карактер одражавања стварности односи само на трећу одлику језика — недвосмисленост — или сталан однос према ствари која означава и која се означава.

„Семантички квалитет филмског изражавања знатно је прецизнији од дефиниција датих речима и у њему постоје много мање могућности за различите интерпретације него у дефиницији речима.“<sup>5</sup> Међутим, филмским језиком се несумњиво могу преносити мисли, још од времена „Оклопчаче Потемкин“... Такође можемо констатовати у већини случајева пуно разумевање свесног филмског ствараоца према припремљеном гледаоцу. Најзад, и питање суптилности и апстрактности филмског језика, где се ради о дијапазону употребљивости овог језика; да ли је (језик) погодан за преношење као говорни језик, чак и најсложенијих форми испољавања интелекта (дискурзивно мишљење, психолошка анализа и слично) или су пак неке области живота за њега затворене? — Несумњиво, на свом развојном путу филм је постепено ишао од изражавања фрагмената стварности до изражавања саме стварности, од конкретног до апстрактног, од анализе до синтезе.<sup>6</sup>

Плажевски сматра да се не би могао ставити знак једнакости између разговорног језика и филмског језика. међутим, може се говорити о равноправности ових, о аналогијама њихових функција. На основу аналогија које нам се намећу, послужимо се методама које се примењују у истраживању говорног језика. Шта треба приметити? — „Разматрање изражајних средстава филма обухватају мање-више област два велика дела граматике: етимологије и синтаксе, као и стилистике. Етимологија, наука о пореклу речи, не може се у филмском контексту схватити сасвим дословно. Ту ће бити говора не само о пореклу „речи“, дакле о најмањим елементима грађе филмскога дела (кадар), већ о пореклу „обрта“, или „граматичких облика“ филмскога језика. Једном речи можемо говорити о историјату и о другим средствима филмске експресије...

Како је настао филмски језик? ... „из потребе, као и књижевни језик“, вели Плажевски. Његови велики песници нису се њиме само служили, већ су га и стварали, нису га само стварали, већ су се њиме и служили. Као и песници речи, они су тражили најпогоднију, најизразитију детерминанту за изражавање појмове и осећања. Решавали су како да филмски изразе такве појмове као што су „страст“, „неповерење“, „чистота“, „одавно“, „недалеко“, „а

међутим“, и тако даље.<sup>7</sup> Изванисторијско проучавање филмског језика намеће аналогију са синтаксом и стилистиком.

... Предмет синтаксе су правила о повезивању речи у реченице и принципи примене разних типова реченице. Предмет стилистике, пак, јесу специфичне одлике језика датог писца или групе писаца. Али је још важнија подела на интегралну граматику која се бави целином језичких појава (а синтакса је њен део), и на диференцијалну стилистику која је индивидуалистички усмерена. Шта из овога треба закључити о филмском језику? Да су у филмском језику синтакса и стилистика много тешње повезане и мање разграничене него у разговорном језику. Односно, филмски језик није у толикој мери формиран као разговорни или књижевни језик... број појединаца који активно стварају тај језик је неупоредиво мањи, осим тога, ... и они не сматрају да су границе између граматике и стилистике у филмском језику круте и ненарушиве, у којима међутим, живе милиони сивих, мало амбициозних корисника говорног језика.<sup>8</sup>

О трајној савремености филмскога језика говорио је Жан Реноар, син Огиста Реноара. „Кинематографија има пред собом праву мисију: њена мисија је да буде спона... Уверен сам да филм треба да буде један од светских језика“<sup>9</sup> — који је Плажевски назвао семантичким интернационализмом. По његовом мишљењу, развој филмског језика тежи:

- а) што пунијој садржини појединог кадра и целог филма;
- б) активирању гледаоца, буђењу његове сталне опрезности остварањем извесне слободе избора приликом пријема филма;
- в) стварању могућности самосталних интерпретација за гледаоце;
- г) омогућавању да случај дође до изражаја и ограничавању ингеренције\* редитеља у стварност која се приказује;
- д) негирању досадашњих светих правила или чак њиховој примени у сасвим супротном облику;
- ђ) скривању технике и примењених изражајних средстава у ткиву фабуле и тражењу за њих прецизног алибија у одређеној драмској ситуацији.<sup>10</sup>

Француски филмски редитељ и теоретичар Александар Астрик (1923— ) иницијатор је идеје о такозваној „камери-стило“ (наливперо), то јест о филму који ће се „постепено ослобађати тираније визуелног, слике ради слике, непосредне приче, конкретног“, да би постао исто онако истанчано писмо какво је писана реч.<sup>11</sup> „Језик — то значи облик у коме или помоћу кога уметник може да изрази своје мисли — каже Астрик — ма колико оне биле апстрактне — или да своје унутарње, психолошке преокупације преведе у слике и звукове, исто као што би то учинио у есеју или роману... Режија није више и не може да буде средство за илустрацију или приказивање сцена (као у позоришту), већ је то одређен начин писања.“<sup>12</sup>

Астрик жели да нагласи да ниједно подручје не треба да буде забрањено филму. Најогољенија медитација, неко становиште о чо-

\* Уплитање, вршење утицаја.

вековој производњи, психологија, метафизика, идеје о страсти... „није далеко дан — прориче Астрик — (Тарковски, такође) — када ће свако имати код куће пројектор и ићи да од књижара... позајми филмове написане на било коју тему, у било ком облику, како књижевне критике и романа, тако есеје из математике, историје, скраћена издања и тако даље... Постојаће толико филмова колико данас има књижевности, јер је филм, као и књижевност, првенствено језик који може да изрази било коју област мишљења, а уз то и посебна уметност...“<sup>13</sup> Наставни и културно-просветни односно наменски филм, данас је умногоме остварење речи поменутих стваралаца.<sup>14</sup>

„Темељни проблем филма јесте — сматра Астрик — како да изрази мисао, ... која је као и свако осећање, однос између јудских бића или извесних предмета који су део његовог света... Експлицирањем тих односа и потцртавањем њиховог опипљивог трага филм може стварно да постане израз неке мисли.“<sup>15</sup>

За редитељску интуицију Александра Астрика „језик — ... значи облик у коме или помоћу кога уметник може да изрази своје мисли — ма колико оне биле апстрактне — или да своје унутарње, психолошке преокупације преведе у слике и звукове, исто као што би то учинио у есеју или роману... Режија више није и не може да буде средство за илустрацију или приказивање сцена (као у позоришту), већ је то одређен начин писања“<sup>16</sup> ... камера... аналитички региструје стварност (или инсценацију) да би доцније, уз помоћ закона и принципа кинематографског језика те слике биле срећене и повезане у целину која нешто казује... Велики психоаналитичар света филма, Робер Бресон, има став истоветан Астриковом. Он каже, да „филм не треба да се изражава сликама већ односом међу сликама, као што се сликар не изражава бојама, већ односом између боја... филм није никакав спектакл, филм је писање.“<sup>17</sup>

Слично њему, Едгар Морен<sup>18</sup> сматра да филм на екрану успоставља синтезу између реалног и иреалног. Објашњење филмске илузије Морен тражи у оквирима схватања филма као „једног афективног језика“ чија магија „кретање претвара у ритам, ритам у језик; од кретања ка кинестези и говору, од слике ка осећању и мисли“.

Старији теоретичари који су своје гледиште формирали на принципима изражавања немог филма разрадили су теорију према којој се филм изражава посредством визуелних „знакова“, „идеограма“ (појмовних знакова), који тек повезани дају одређени смисао. Ејзенштејн каже поводом тога: „У филму се комбинују описни кадрови једног смисла, неутралне садржине — у интелектуалне контексте и низове, при чему се тежи максималној лаконичности визуелног представљања абстрактних појмова.“<sup>19</sup>

Бела Балаж (1884—1949) је мађарски филмски сценариста и теоретичар, који је откривао „специфичности филмског израза“. „На делу се сада налази нови изум, нова машина — пише Балаж — која људе окреће према визуелној култури и која им даје нови лик, а то је: филмска камера.“ За нас су од нарочите важности његове речи о језику ћутања: „Не говорити још не значи да се нема шта рећи. Ко не говори може да буде пун доживљаја који се могу из-

разити само покретима, у облицима, сликама, мимици. Јер човек визуелне културе не замењује речи гестовима... Као глувонеми... његови гестови значе појмове који се не могу изразити речима, унутрашње доживљаје, нерационална осећања, која би остала неисказана, и у случају да је човек речима већ све објаснио. То је нешто дубоко у нама, на дну душе, што треба да се изрази, што појмови изражени речима не могу да тумаче, као што рационалним појмовима не можемо да обухватимо наше музичке доживљаје. На лицу и мимици се појављује дух који без речи постаје видљив и добија облик."<sup>20</sup>

Балаж сматра да је у ери културе речи проговорила душа, али да је она постала скоро невидљива, и томе је допринело штампање књига. То јест „дроналаском штампаних књига људска лица постала су временом нечитка. Толико су људи много могли да прочитају са хартије да су запоставили мимички начин саопштавања — и још је — од видљивога духа постао књишки дух, а од визуелне културе култура појмова.<sup>21</sup> Филм сада покушава да да култури нови правац или бар нову нијансу. ... Човечанство се сада учи лепом и богатом језику мимике и гестова ... непосредној визуелној кореспонденцији отеловљених душа. ... Човек поново постаје видљив.

„Филмологија и истраживање историје језика установили су да је порекло језика било у изражајним покретима — вели Балаж — и некад... непосредно видљиви дух постао је (сада) посредно аудитивни дух... Али изражајни гест, покрет, матерњи је језик човечанства. И док је чест случај да су покрети примитивних народа много изражајнији од гестова образованог Европљанина, Европљанин пак располаже великим богатством речи.“<sup>22</sup>

Нашу пажњу нарочито привлачи филмска теоријска мисао Сергеја Ејзенштејна, који се одушевљавао „филмским својствима јапанске културе“: позоришта — Кабуки (маска, звук, покрет, простор), поезије — Хајку и сликарства, доводећи је у тесну везу са својом теоријом филмске монтаже.

Тарковски је други редитељ на кога је тако снажно деловала јапанска поезија и сликарство (дело — завештање „Жртвоприношење“),<sup>23</sup> Ејзенштејново запажање гласи да је у јапанској култури расејано безброј филмских својстава, а пошто је по његовом мишљењу филм, пре свега — монтажа, то он изводи закључак да је начело монтаже темељни елеменат јапанске репрезентационе културе. Писма — јер је њихово писмо поглавито репрезентационо.<sup>24</sup>

„Јапанци располажу на изглед неограниченом количином хијероглифа — каже Ејзенштејн у свом огледу „Неочекивано“, посвећеном јапанској култури. — Хијероглифи настали из конвенционалних својстава предмета, спојени изражавају појмове, то јест слику појма — идеограм. Поред њих постоји низ европеизираних фонетских азбука... Али Јапанац пише сва писма, употребљавајући истовремено оба облика!“<sup>25</sup> Осим тога они су у стању да састављају реченице од хијероглифских слика и слова неколико сасвим супротних азбука.

Хијероглиф је натуралистичка слика неког предмета, насликаног вештом кинеском руком... Он се искристалисао у садашњи облик пролази претходно кроз 14 разних стилова рукописа.

Везивање (комбиновање, примедба Ејзенштејна) два хијероглифа најстаријег сачуваног симбола — *hsiang cheng* и другог везивног *huei*, „не треба сматрати њиховим збиром, већ производом, то јест вредношћу друге категорије, другог степена; издвојен, сваки хијероглиф одговара једном предмету, једној чињеници; њихова комбинација одговара једном појму. Самостални хијероглифи спојени су у — идеограм. Комбинацијом двеју ствари које се „могу насликати“ постиже се приказ нечег што се графички не може представити.

На пример: слика воде и слика ока значе „плакати“; слика уха крај цртежа врата = „слушати“;

... пас + уста = „лајати“;

уста + птица = „девати“;

нож + срце = „туга“, и тако даље.

„Па то је — монтажа!“ — узвикнуо је Ејзенштејн.<sup>26</sup>

Ово средство и овај метод су неизбежни у филмском излагању, сматра он. Они су полазна тачка „интелектуалног филма“ у једном кондензованом и прочишћеном виду, где се тежи лаконизму визуелног представљања апстрактних појмова.

„... Да се приликом избора и корелације делова неког следа чињеница тачно зна, види и чује шта се између њих налази, шта они непрекидно повезују, управо то је биоскоп“, каже Андреј Тарковски.

Трагајући за лаконичношћу, Сергеј Ејзенштејн дошао је до јапанске поезије *haikai*, познатије као „*haiku*“ или „*hokku*“ или још старије, *tanpa* (по митологији, саздан кад и небо и земља).<sup>28</sup> Ова поезија се оцењује као најнеобичнија која постоји, и по форми и по садржини. Записана, може се оцењивати и с ликовног и с песничког становишта.

„Јапанску песму треба пре сагледати (то јест визуелно представити...) но чути“, каже Ејзенштејн, и наводи следећи пример:

Приближавање зиме

Одлазак на исток

Летећи мост сврака

Поток преко неба...

Досадне ноћи

Украсиће слана.<sup>29</sup>

Ејзенштејн затим објашњава да је метод рашчлањавања ових песама савршено истоветан са структуром идеограма, тог средства за сажето саопштавање неког апстрактног појма. Исти метод примењен у књижевном излагању доводи до истоветне сажетости упечатљивих слика. Најзад, примењен на судар... комбинације симбола, овај метод даје као резултат сувој (комбинацији) дефиницију апстрактних појмова... Појам је огољен образац; украшавање... пре-

ображава образац у слику — довршен облик... обрнутим редоследом лак, примитивни мисаони процес (мишљење у сликама), кад је довољно поремећен, преображава се у мишљење помоћу појмова.<sup>30</sup>

Показаћемо „сажет импресионистички цртеж“ на примеру неколиких хаику песама:

Усамљена врана  
на грани без лишћа  
једне јесење вечери.

Башо

Какав блистав месец!  
Он баца сенку борових грана  
На асуре.

Кијаку

Вечерњи поветарац ћарлија.  
Вода мрешка  
Око ногу плаве чапље.

Бусон.

Старији начин, танка, дужи је за два стиха:

О планински фазану  
дугачко је перје што га вучеш  
по шумовитој падини —  
као што ми изгледају дуге ноћи  
на усамљеној постељи док чекам сан.

Хитомаро<sup>31</sup>

Ејзенштејн сматра да су ово монтажне фразе, листе кадрова „комбинације две или три материјалне појединости које дају потпуну представу друге категорије — психолошку.

Ејзенштејн проналази у јапанској лирици „фүзију“ слика, и она се обраћа најразличитијим чулима.

Овај архаични „дантеизам“, како га он назива, темељи се на „неиздиференцираности перцепције“ — добро познатом одсуству „перспективе“. . . Диференцијација, која се јавља кад друштво прелази у капитализам и собом, као последицу економског диференцирања, доноси диференцираност перцепције света — још се не примећује на многим подручјима јапанске културе. Лапонци и даље мисле „феудално“, то јест неиздиференцирано. Из овога Ејзенштејн извлачи потребне закључке: „. . . одјек, неочекивани спој настаје само на поларним крајностима. На једној страни архаичност неиздиференцираних чулних „надражаја“ у кабукију, на другој — врхунски домет умовања заснованог на монтажи. Умовање засновано на монтажи — врхунац диференцираног чулног осећаја и одгонетања „органског“ света — добија нови вид у инструменту — машини — (филмској камери) — која математички непогрешиво функционише“.<sup>32</sup>

Сужавајући простор око хаику-поезије, Тарковски се бави једним „излизаним“ појмом, појмом „поетски филм“, и говори да се под тим подразумева онај филм чије се слике смело уздижу изнад фактичке конкретности реалног живота и истовремено конституишу властито конструктивно јединство. Ово није без опасности — упозорава Тарковски — опасности да се ту биоскоп удаљује од себе самог.

Поетски филм по правилу истиче симболе, алегорије и сличне реторичке фигуре. А управо оне немају ничег заједничког са оном сликовичке фигуре. А управо оне немају ничег заједничког са оном сликовношћу која чини природу филма.

„Чини ми се да смо овде дошли до још једног прецизирања — каже Тарковски — када се време у филму презентира у виду чињенице, онда то значи да се та чињеница одражава у виду једноставног, непосредног опажања. Темељни елемент у биоскопу, који гради његову форму, јесте посматрање.“<sup>33</sup>

На крају Тарковски прелази на опште познат традиционални жанр старојапанске поезије — хаику, која је, видели смо, толико заокружала и самога Ејзенштејна.

Прастари манастир	У пољу је тихо
Полумесећ	лептир лети
Вук завија	или лептир је заспао.

„У таквом тростиху — говори Тарковски — Ејзенштејн је видео образац, како три међусобно независна елемента у њиховој корелацији дају нови квалитет. Али тај принцип није својствен само филму — он је већ постојао управо у хаику. Мене, напротив, у хаику фасцинира његово чисто, суптилно и комплексно посматрање живота (које је истовремено и визуелна егзегеза живота — наша заграда).

Пецаљке у таласима  
Мало су ишарале  
Пун месец  
или  
Ружа је остала без лишћа  
А на свим врховима трња  
Висе мале капи.

То је чисто посматрање. Његова прецизност и тачност, чак и човеку који изузетно лоше опажа, омогућује да осети снагу поезије и слику коју је аутор ухватио из живота.“<sup>34</sup>

Тарковски сматра да су се овакви примери из поезије-хаику веома приближили суштини филма, уноточ његовој властитој резервисаности према аналогјама са другим врстама уметности, јер и литература и поезија и филм, . . . поседују свако свој сопствени језик. „Филм потиче из непосредног посматрања живота. То је за мене прави пут филмске поезије — каже Тарковски. — Јер, филмска слика је по својој суштини посматрање феномена у времену.“<sup>35</sup>

Мишел Шијон написао је оглед „Језик и свет“, посветивши га Андреју Тарковском.

Он тамо каже да је језик пао с неба, да он не долази са земље и да се он не држи чврсто уз свет. Човек, Отац, може да говори, да излучује речи, приповеда, . . . он може да спомиње Реч која беше у почетку и да сади већ увело дрво заливајући га својим преобилним вербалним семеном. . .

Зато су теоретичари дозволили да филм буде истовремено и језик и биће; . . . неухватљиви језик у коме су представљена ствар и знак једно недељиво биће. . . филм је језик бића, чак самосвојно

биће јер нас укључује у збивања свега — рећи ће Марсел Мартен. „Сведоци смо да филм израста у интегрално изражајно средство, које све више губи обележје „језика“ и постаје „биће“ — ову Митријеву мисао понавља и наш теоретичар филма Владимир Петрић. то јест, филм постаје једна потпуна илузија живота на екрану, која поседује снагу саме стварности.“<sup>36</sup> Настојања теоретичара иду у правцу успостављања синтезе између реалног и иреалног на екрану.

Антрополог и теоретичар Едгар Морен, на пример, тражи објашњење филмске илузије у оквирима схватања филма као „једног афективног језика“ чија магија „кретање претвара у ритам, ритам у језик; од кретања ка кинестези и говору, од слике ка осећању и мислима“... Он схвата филм као „језик који у себи носи идеографске могућности, где сваки кадар — симбол садржи мању или већу меру апстракције. Мореново размишљање спада у систем „интелектуалног филма“ о коме је толико расправљао Ејзенштејн...<sup>37</sup>

Андре Базен (1918—1958), француски филмски теоретичар, критичар и есејист, „духовни је отац“ „новог таласа“ у француском филму, насталом крајем педесетих година; представници су му Годар, Трифо, Шаброл. За најзначајнију особину модерног филма, Базен<sup>38</sup> сматра његово „дијалектичко превазилажење језика“, али у области саме слике, а не изван ње.

... То „превазилажење језика“ очитује се у модерном филму у два правца: у стилизацији слике и предмета који се снима (симболизам) и у непосредном понирању у призор и збивање које се снима (реализам).<sup>39</sup>

### *Филмска слика*

Ваистину је дошло време слике. Као што рече Абел Ганс. — Све легенде, читава митологија, сви митови, сви оснивачи религија<sup>1</sup> и религије саме, све велике историјске личности, сви објективни одрази народне маште током векова, сви и све чекају своје светлосно васкрсење... Сав живот из сна и сав сан о животу спремни су да потрче на осетљиву траку, а није игоовска шала да би Хомер на њој штампао Илијаду, или, можда, пре Одисеју.<sup>2</sup>

Израз „слика“ (image) првобитно се заснивао на „имитацији“ и значи, веран визуелни одраз стварног предмета или особе, те самим чином спецификовања сличности одваја и успоставља целу једну категорију визуелног доживљаја који није стварни предмет или особа... Међутим, израз „слика“... претпоставља извесну менталну делатност, било у њеном најпасивнијем виду („менталне слике“, опажања и сећања) или, као у уметности, стваралачки чин маште остварен уметничким оруђем...<sup>3</sup>

Познате су нам одлике различитих уметничких дела, песме, филма, базилике, симфоније, статије, међутим, код свих њих осећамо нешто што се испољава као њихово дубоко јединство.

Оно је у слици („објективној, независној и самосталној по себи“ — наша заграда). Уметничка дела почивају на слици која се надовезује на наша чулна искуства; „било да су она визуелна или

аудитивна, или ... међусобно комбинована, то је увек спољашње остварење неке унутрашње, замишљене слике и осећања што је покореће, а не репродукција стварности. ... филму као уметности обично се приговара баш то што уметнички репродукује стварност", уместо да му се признају карактеристичне уметничке слике.<sup>4</sup>

Кијарини подупиरे став Бенедета Крочеа по питању поетичнога представљања стварности; неопходно је издвојити два постојана и неопходна елемента приликом утврђивања поетичности било ког поетског састава: склоп слика и осећање које тај склоп оживљава. „Склоп филмских слика једног филма, не значи збир појединачних фотографских слика (било да су то фотограми или кадрови) које — вели Кијарини — ако би се појединачно посматрале, нису ништа више него што је реч извађена из контекста реченице; већ он значи скуп разних секвенци, од којих свака баш гради једну уметничку слику...“<sup>5</sup>

Како се постиже динамика кадра?

„... Синтаксичка повезаност филма добија се... обједињавањем кадрова, ређањем различитих слика према њиховој дужини и трајању и у оном специфичном односу који одређује време и перспектива сваког појединог кадра. Тако да кадрови сами по себи нису слике у уметничком смислу већ су то елементи који учествују у свеобухватној слици, у динамичкој слици.“<sup>6</sup>

О динамици кадра неопходно је дотаћи се и смисла ритма; он представља духовну потребу која допуњава појмове о времену и простору... управо ритам даје поредак филмском делу и сразмерност, који му гарантују обележје уметничког дела. Пошто на нас ритам увек делује снажније од облика, то ће и на филму покрет бити саставни део изражајности кадрова, где ће ритам у који се претвара тај покрет бити део поретка тих кадрова и њиховог трајања.

„Ухо примитивних људи осетљиво је за ритам, али не и за поредак и лепоту форме. Такво је наше око — вели Леон Мусинак (1890—1964), француски теоретичар, историчар и критичар, припадник школе визуалиста.

Око је... „прозор душе и духа“, оно захтева лагано оплемењивање, врхунску осећајност, дубоку интуицију. Оно, дакле, не може да се практично увежба да уочава различите ритмичке појаве, већ је за то потребно темељно проучавање вида и физиолошких рефлекса које изазива опажање слика у покрету.

... Око се, као и ухо, прилагођава и усавршава игром механизма приликом промена јачина и растојања...“<sup>7</sup>

Јединствени карактер уметности запажа се у слици као изразу осећања; такође примећујемо постојање разлика између слика појединих (уметничких) дела као што су, сликарска, песничка, музичка, филмска, при чему и сама техника одређује слику и тиме учествује у стваралачком поступку.

Људи Кијарини нам посве оригинално скреће пажњу на узамјамни утицај стваралачког поступка и технике преко које се овај одвија. „... Не постаје се музичар, песник, ... сликар (или филмски

стваралац), сасвим случајно, тако што би се подједнако изабрало једно или друго, зависно од техничких средстава која се нађу при руци да би се бележила слика, нето зато што се једна посебна врста маште слаже са посебном техником, штавише то је начин да се осети баш та техника а не нека друга и због тога је машта музичка, песничка, сликарска (филмска) и тако даље.<sup>8</sup>

Књига Едгара Морена, „Филм или човек из маште“, тиче се управо слике.

Морен је поборник „дуалистичког“ схватања филмске слике — као реалистичког приказа чулне стварности и специфичног „откровења“ у исто време... дејство филмске слике огледа се у њеној „души“, у спиритуалним и психичким својствима фотографског снимка, који прима у себе „човековог двојника и идеално је место за пројекцију — идентификацију“.<sup>9</sup>

...Филм није остао оно чему су га наменили његови проналазачи: око филмске камере конструисано је зато да „хвата и репродукује стварност“ како би научници могли да прате динамичке микропојаве у природи... но убрзо, ...кинематограф се преобратио у филм — оруђе научника се претворило у спектакл, забаву и уметност, ...у сопствену супротност, само захваљујући томе што филм „одражава стварност... али и успоставља везу са сном“. Екран као да је добио душу, а филм фотогеничност, то јест слику стварности, пошто сам није стварност... он је успомена, присуство одсутнога.

Исто то може се рећи и за фотографију — претечу филма. Материјална фотографија стиче својство двојника, „слике — утваре човека“, прастаре психичке потребе за пројекцијом — идентификацијом, помоћу које човек налази себе у спољњем свету и свет у себи — каже Едгер Морен, и наставља — да историјске манифестације ове потребе видимо на примерима: одраз у води, огледало, сенка, халуцинантно виђење. Сви ови начини обнављају се у филмском снимку.

Фотогеничношћу Морен назива сложено и јединствено својство сенке, одраза и двојника које допушта афективним снагама менталне слике да се учврсте у слику што произлази из фотографске репродукције... или опет, покретна фотографија идеално прима у себе човековог двојника, омогућавајући му да у њој нађе магијски отеловљен сопствени лик. Од осталих изузетних способности које филм поседује, Морен наводи још и његову способност развлачења или згушњавања времена помоћу монтаже, обезбеђивање свудаприсутности, приказивање једног флуиднијег и покретљивијег света од онога на који смо навикли... Филм остварује прожимање бића и ствари који измењују енергију у непрестаном појављивању и нестајању, јединствено преобртање микрокосмоса у макрокосмос и обрнуто, антропоморфизма у космоморфизам и обрнуто, што одговара... анимистичком преносу вредности у којем бића добијају особине предмета а ствари изглед живота.

„Обезвређеној стварности“ супротстављена је у филму једна „увећана афективна стварност“, у којој се отварају сва врата доживљавања, јер филмска техника додаје субјективни прилог објективној фотографској слици живота, појачавајући тиме њену објективну ис-

тину. Зато је филм близак сневању у будном стању или визији живота примитивних народа, мешавини стварности и магије. Једном „кружном дијалектиком“ слике прелазе у објективно-субјективни, рационално-афективни систем, где „продубљавање и употреба доживљајне снаге слика прелазе у логос“.<sup>10</sup>

Којим психолошким процесима слика у нама одређује емоцију или којој емоцији одговара? — Овим проблемом бавио се веома успешно психоаналитичар доктор Рене Аланди.

Аланди је пошао од чињенице да је слика грађа филма — по некима и — циљ филма; намеће се питање основнога разликовања два реда стварности: слике као чулног „податка“ вида, а то је спољни свет у његовом светлосном виду — и слике као нашег субјективног представљања које ми себи стварамо о том свету, што значи изван сваког „очног податка“, јер ми носимо у себи способност да стварамо слике: машту. Управо захваљујући тумачењу и унутрашњој транспозицији којом машта производи слике које наше очи не могу да запазе, и слепи од рођења могу на свој начин да стварају себи слике те врсте, покушавајући да схвате стварност која их окружује... Зато... најбољи начин да се човек дирне јесте да му се покажу слике; а филм у том погледу располаже јединственим могућностима. Двоструки вид слике огледа се у њеној објективности када нам је пружа чуло вида, и у њеној субјективности (коју) нам пружа стваралачка машта.

Упркос разлици по пореклу и по природи између ових двеју психолошких чињеница, оне се ипак на идентичан начин повезују са нашом свешћу; оне нас чине осетљивим до те мере да дух не успева да их разликује (халуцинација), док их језик све сврстава под исти појам — појам слике.

Филм који није слика „првог степена“, већ онај који преображава биоскопско платно у слику слике, у стању је да представи ова два елемента: стварне слике објективног света (запажање ока), и нестварне производе наше маште... Осим тога, филм може да их помеша, као што се у нашој свести мешају непосредна стварност са одразом успомене и „производи“ сна.

„Наш психолошки живот се одвија истовремено на различитим нивоима. У горњем региону је свестан и рационалан живот. Он оперише објективним, непосредним сликама које пружа вид, сликама — успоменама стварности које су добро проанализиране, менталним сликама интелектуалних појмова које су брижљиво обрађене, повезујући све те елементе у серије усмерене ка очекиваном закључку... (према динамичкој схеми Бергсоновој). Такво је резоновање математичара, лишено сваке маште, које се одржава у својој чистоти само захваљујући том напору менталне синтезе (проучавао Двелсховерс), а која се састоји у томе да се из свести искључе све слике — паразити које би покупале да се појаве, али које би биле бескорисне. Та синтеза може да попусти и, мада остајући у границама свести, да отвори врата производима маште, како у песничком стваралаштву, где се објективне слике мешају са субјективним у различитим сразмерама, при чему дух може да разликује једне од других.

У случају да то разликовање престане, услед још већег попуштања менталне синтезе, падамо у несвесни живот, живот снова, где се машта пројигира на стварност толико да је прекрије и да буде заборављена. Настају визије, снови, екстазе, халуцинације, делиријуми, хаос нестварности који окултисти називају „звезданим“, а што се у психоанализи назива: несвесни свет. Тај мистериозни психолошки живот функционише, а да га ми и не примећујемо, у нашем нормалном стању у дубини наше душе. Држећи се чврсто уређених и луцидних нивоа, захваљујући напорима разума, успевамо да заборавимо „подземља“ која кријемо у себи, пуна фантома и химера, у којима кључају нереалне слике, спремне да се прелију и потопе наш разум или његовој најмањој слабости. Међутим, ти несвесни елементи увек успевају, без нашег знања, да се увуку у наше свесно уточиште, мешајући се са објективном стварношћу до те мере, да нам је скоро немогуће, чак и када сматрамо да смо најсвеснији, да видимо свет тачно онакав какав јесте. Ми смо склони увек да га изобличимо, а према нашем сопственом несвесном свету.<sup>1</sup>

Овај одељак из студије доктора Аландиа пружа нам могућност за један теолошки поглед на такозвани „несвесни живот у који падамо онда када попусти наша ментална синтеза“, односно осврт на „подземља“ која кријемо у себи, у којима кључају нереалне слике што стално преливају наш ум и потапају га“.

У аскетским списима Светих Отаца налазимо једну забрињавајућу и крајње напету слику стања попадне душе. Борећи се против лажне природе у себи — што значи против својих страсти, Свети Оци су је постепено побеђивали, тиме упознајући себе. Они су непоштедно изнели истину о томе да је попадни човек нецеловит и оболешћен, и духовно и душевно и телесно.

На свим нивоима људске природе догодио се потрес и крушење; све човекове силе почеле су да вуку свака на своју страну, односно да раскидају душу и тело, на опште задовољство демона, главних расприривача наших страсти, уз помоћ наше ослабљене воље. Душа је постала склона пијанству од страсти, па се наша права веза са Богом, са ближњима и са творевином веома често кида; зато нам често и прети опасност од погибелји душе:

„Из уста (Левијатана) излазе лучеви, и искре огњене скачу. Из ноздрва му излази дим као из пећи која гори зажареним угљевљем. Дах његов распаљује угљевље и пламен му излази из уста. У врату му стоји сила, и пред њим иде пагуба... Чини те ври дубина као бездна, као пећ мједна: и море се мути као у мироварници (Јов 41, 10-13,22).“ Овом библијском сликом желели смо да подсетимо на опрезност Отаца молитвеника пред сваком евентуалном сликом која се појављује било њима, било хришћанима уопште, у њиховом духовном подвигу. Свакако да није реч о непримању уметничке, филмске или телевизијске слике. Као по правилу, Свети Оци су једнодушно против примања слике на молитви јер је њено порекло, барем према искуству Светих Отаца — демонско. Видимо Оце како увек стражаре „на ушћу помисли у ум“, да им се помисли или „демонски прилози“ не би уливале у ум и на тај начин га робиле сликама, представама, маштом, или виђењима као претечама духа преваре.

У драгоценој књизи „Казивање једног боготражитеља своје духовноме оцу“ — налазимо о томе следеће: „Ако су неки... запали у прелест и сишли с ума то им се десило због гордости, због немања учитеља, или због тога што су машту и јављање прихватили као истину... Што се тиче одбијања виђења, то јест, да се за време созерцања не примају никаква јављања — ни светлости, ни ангела, ни Христа, ни било ког светитеља — све то заповедају искусни Свети Оци; и то зато што наша способност да замишљамо може лако да отелотвори или да „оживи“ представе ума. Онај ко је неискусан може лако да се занесе таквим маштаријама, може да их сматра за благодатно јављање и да ладне у прелест. Уз то, како говори Свето Писмо: Сам Сотона се преображава у ангела светлости.“<sup>12</sup>

Поводом неприхватања „виђења“ приликом мољења, један од учесника у разговору о молитвеном тиховању (професор), пита (пустињака): „... ја не разумем како се постављајући себе у Божје присуство, може остати сасвим без виђења“, јер наша душа или ум, ништа себи не могу представити без облика, без икаквог виђења... Пустинјак одговара: „... да ум природно и сасвим лако може без виђења, чак и кад се налази у присуству Божјем, види се из тога што наша уобразиља може много тога да представи себи без виђења и да задржи пажњу на предметима који не подлежу чулу вида, који немају никакав спољашњи изглед или облик. Тако на пример: представа и самоосећање наше душе, представа о ваздуху, топлоти, хладноћи. Налазећи се на мразу у нашем уму можемо живо представити топлоту иако она нема форму, не може се видети нити је онај који се налази на мразу непосредно осећа. Слично овоме и присуство духовног и недостижног бића Божјег може се у уму представити а у срцу сазнати без икаквог виђења.“<sup>13</sup>

Доцнију научну потврду вековног светоотачког искуства о страсном стању човека бића налазимо код доктора Аландија; он добро запажа последице прелести у односу на нашу стварност и последице помрачености по трезвеност. Тако, он говори о тешкоћама и немоћи људи приликом оцењивања сведочења о једном истом призору. Једна прича која прелази од уста до уста обавезно трпи извиоперавања. Наша пословица каже, „кроз девет зуба, кроз девет села“. Свако преноси субјективну слику коју је у њему створила претходникова прича, а на њену садржину, каже Аланди... временом у устима истог лица она постаје још интересантнија за посматрање. Ту постоји као нека непрекидна обрада слике — успомене, уз прогресивно додавање маштовитих елемената и потискивање стварних елемената. Филм такође може да извуче поуку из тих чињеница...<sup>14</sup>

У нашој свести слике маште теже да се мешају или да се замене сликама чула вида. И сан тежи да се стопи са стварношћу: отуд би се најдрагоценија тековина нашег интелектуалног (духовног развоја — наша примедба) састојала у тој способности разлучивања сна и стварности. Пошто се увек ради о мешавини творевина маште и стварних опажаја, односно субјективно створених слика и објективних слика, стварност је за свакога посебно протумачена, искривљена или преображена.<sup>15</sup>

Доктор Аланди сматра „да би редитељева уметност нашла потресно психолошко средство изражавања, само ако би успели да сазнамо којим се законима поковава то преображење и како се оно врши; помоћу тог средства изражавања филмски редитељ би био у стању да нам изнесе све што се догађа у његовој души, не само у јасним и свесним зонама, већ поготово у мрачним дубинама несвеснога.“<sup>16</sup>

Не можемо да се уздржимо од самоуверене изјаве да су Свети Оци давно, давно већ обавили овај најтежи посао, и да се решења која доктор Аланди меће под знаком питања налазе управо код Отаца. Редитељ Андреј Тарковски је ово, по нашем осећању, такође добро знао. Да ли и доктор Аланди показује пут за решење проблема филмскога изражавања несвесног у бићима?! — „... извесним одбором слика филм може сјајно да изрази несвесно у бићима, њихов психизам који је тако дубок да ни они сами не знају за њега, и тиме постиже да га схватимо на много непосреднији начин него ли, на пример, позориште, које има на располагању само свесну анализу говора, поред слабо покретног декора и увек незграпних сценских ефеката. Филм има... могућност да нам пружи субјективизам стварности...“<sup>17</sup>

Филмски критичари и поштоваоци дела Андреја Тарковског такође пишу на тему којом се и ми бавимо у овом раду. Тако на пример Тијери Казалс покушава да досегне с ону страну погледа стваралаштва Андреја Тарковског, или свеједно, с ону страну огледала.

У „Носталгији сећање је поистовећено са визијом: нема сећања као нечега што је било, а није ни имагинарно као плод маште — цитира Казалс филмског критичара Исагпура — па додаје: Сlike су код Тарковског као решета, нешто што је погодно за алхемијску осмозу материје и духа, као закривена илуминација, као таласи које могу да региструју само наше „сталкерске“ антене. Овај интимни свет дела напада се вибрацијама дубоко људског проживљавања, а у њему сасвим изузетно место заузима Други (Бог) и... жена. То је нарочито лик мајке која представља једну од главних оса филмскога дела Тарковског...“<sup>18</sup>

За Тарковског пак, „филмска слика је по својој суштини посматрање феномена у времену... посматрање животних чињеница које се организују у складу са облицима самога живота и законима његовог времена. Посматрање претпоставља избор, јер, на филмску траку ћемо пренети само оно што је подобно као део будуће филмске слике. При том филмска слика — наставља Тарковски — не сме да буде рашчлањена и издељена у супротности са њеним природним временом, не сме јој бити ускраћен ток времена. Јер (она) између осталог, постаје и „чињенички“ кинематографичка једино уколико бива сачуван неизоставни услов да, не само она живи у времену, него и време у њој, и то од почетка, у сваком њеном кадру...“<sup>19</sup>

Најзначајнија условност биоскопа састоји се у томе што се филмска слика може оваплотити једино у природним облицима визуелно и акустички опаженог живота, и да то представљање треба

да буде натуралистичко, у смислу емоционално опажљиве форме филмске слике.

Томе би се сада могло приговорити: а шта је онда са маштом аутора, са светом унутарњих представа неког човека? — пита се Тарковски. — Како репродуковати оно што човек види „у себи“, све његове „дневне“ и ноћне снове?

Све је то могуће — одговара Тарковски — али само под претпоставком да се „приче из снова“ на платну стварају из видљивих, природних облика живота. . .

Тајанственим описима не може се постићи прави филмски утисак снова и сећања (лупом, измаглицом, музичким ефектима. . .). Позајмљени позоришни ефекти нису ствар биоскопа, то и не треба да буду. . .

Па шта је онда потребно? Пре свега треба знати какав сан наш јунак уопште сања. Треба познавати реалну, фактичку позадину тог сна, моћи пред собом видети све елементе те реалности, који се тада претварају у ноћну будну свест (или којима неки човек оперише, оживотворује било коју слику). Све то затим мора бити тачно репродуковано на платну, без икаквих мистификација или спољашњих вештачких ефеката. Свакако, и овде се може приговорити: а како стоји ствар са збрканашћу, многозначношћу и невероватношћу сна?

Одговор. . . такозвана „збрканост“ и „неизрецивост“ сна, за биоскоп никако не сме да значи одустајање од јасних слика. Ту се далеко пре ради о једном посебном утиску који изазива логика снова, необичним и изненађујућим комбинацијама и супротстављањима изразито реалних елемената. А они се морају пренети у слику са изразитом тачношћу. Филм је већ по својој природи дужан да не улепшава реалност него да је расветљава (Најзанимљивији и најстрашнији снови су, уосталом, управо они којих се човек сећа до најмањег детаља. . .).<sup>20</sup> Према томе, Тарковски се обраћа живој реалности, фактичкој конкретности као крајњем критеријуму сваке пластичне структуре и јединствености филма. Специфичност пластичне структуре и њено повезивање са загонетним мислима, ништа не помаже, још мање позајмљивање из својих осећања. Тиме се само стварају симболи који се лако претварају у опште добро, у шаблон.

„Чистоћа филма и његова непреносива снага не показује се у симболичкој оштрини слика, па ма колико оне биле храбре, него у томе што слике изражавају конкретност и непоновљивост неке реалне чињенице.“<sup>21</sup>

Наш теолошки закључак на основу претходних речи гласи, да се у непоновљивим тренуцима нашег свакодневног живљења сабира сва динамика нашег спасења, па зато ни један трен не сме остати неискупљен. Тарковски је ту чињеницу изнео савесно, одговорно и у бризи за свет.

#### *Филмски символ, символика*

Доктор Аланди је истраживао и настанак символа и символизма. „Свако од нас запажа стварност — каже он — и од стварности само оно што одговара суштини онога чиме је заокупљен и

то према извесној афективној обојености... притом његова интелигенција не схвата ту повезаност. Ти тропизми<sup>1</sup> за бирање слика одигравају се потпуно у несвесном."<sup>2</sup>

Овде је, међутим, реч само о стварним, објективним сликама. Када се субјективне слике поставе изнад успомене и деформишу је, ти исти тропизми управљају психолошком обрадом.

Из тих примера видимо да између латентне заокупљености и запажене слике или замишљене слике постоји неки симболички однос. Пали бисмо у опасност ако сматрамо да је симболизам плод једне искусне интелигенције и једног афирмисаног смисла за просуђивање. То уопште није тако, тврди доктор Аланди.<sup>3</sup> Симболизам је несвестан, примитиван, рудиментаран психолошки процес који преовлађује у најосновнијим облицима мисли, у примитивног човека, у детета, у лудака, у спавача.

У ствари, симболичко поређење потиче од једног идентитета доживљеног осећања, а не од логичних подударана. Оно дејствује приближавањем сличних осећања, од којих је свако повезано са неком сликом. А доказ да је то баш тако у томе је, што се идеје и слике утолико више повезују на симболички начин уколико су критички смисао и разум више смањени, као у неком сну или делиријуму.<sup>4</sup>

Доктор Аланди нарочито инсистира на чињеници да симболичка слика може да дејствује на наше осећање и расположење, да у нама пробуди интензивна осећања, а да ми уопште немамо интелектуално никаквог појма о њеном значењу. Симбол нас узбуђује чак и ако га не разумемо. Он се обраћа нашем срцу и без пролажења кроз наш разум, и можда је осећање утолико интензивније што изненађује нашу разборитост и расте без њеног знања у дубинама нашег психолошког бића.<sup>5</sup> Фројдова школа (њено највеће откриће је конфликт између свести и несвести), поставила је нови проблем симбола, којима је испуњен наш живот. У ствари, за ово пре свега треба захвалити Јунгу. „Живот несвесног симболички се огледа у свесном, које треба да разреши ову симболику.“<sup>6</sup>

Приликом проучавања општега симболизма, било спонтаног у свима нама, било утврђенога, рационализованог конвенцијама, ритуалима, езотеријама, тек, сваки облик је повезан за неко осећање или неку идеју.

„Филмска симболика је донекле, супротна уобичајеној симболици — каже Жилбер Коен-Сеа (1907), француски филозоф и утемљивач филмологије.<sup>7</sup> — Симболи се овде најпре показују као стварност — каже он; — према томе, о њима не може да се говори на основу дефиниције симбола, да се не мисли управо на оно што они представљају. Напротив, сâмо представљање ових стварности и њихова организација имају ту симболички карактер.“<sup>8</sup>

Да би се одбранила од честих пребацивања да се своди на неуметничку регистрацију стварности филмска уметност је нарочито много употребљавала метафору и символ (период развоја немог филма). У „филмској граматичи“ постоје уобичајени филмски симболи који означавају извесне појаве:

- опадање лишћа — старење или проток времена;
- догоревање свеће — умирање;
- комешање облака — злокобне слутње;
- ... дим — ништавност;
- колүтови на води — губљење свести и тако даље.

Код руских редитеља класичара био је обичај употребе символа у крупном плану, или у композицији кадрова. На пример: Иван Грозни божански наткриљен над бескрајном поворком која, у дубини испод њега, долази на поклоњење цару.<sup>9</sup>

Символ на филму не сме бити наметнут, али зато мора бити употребљен на правом месту. Наметнути визуелни символ пак проузрокује извештачени артизам. Оправдани символ надиграбује фабулу и непосредно значење кадра. Најбољи је индиректни символ, далека али садржинска асоцијација на основу доживљавања филма као целине. Такви симболи разоткривају унутарње значење животних појава, саму бит ствари које, као што знамо, имају далеко шире значење од свог спољашњег изгледа.

Најзначајнији филмови су они који се могу „тумачити на неколико нивоа“; они у сећању гледаоцем не остављају само поједине идеје, или појединачне кадрове, него целовит доживљај, који оставља у њему одребени утисак, утиче на његов поглед на свет, покреће његове емоције, обогаћује његово искуство, као што га обогаћују поједини изузетни моменти у животу.<sup>10</sup>

### *Семиологија филма (знаци или структуре)*

Почетком шездесетих година, под утицајем нових настојања структуралне лингвистике да своја открића прошири и на литеарну уметничку структуру, поново се јавља интересовање за проучавање знаковних система<sup>1</sup> зачето у првој половини овога века прегалаштвом швајцарског лингвисте Фердинанда де Сосира и америчких логичара и филозофа Чарлса Сендерса Перса и Чарлса Мориса. Ову су мисао преузели, ... лингвисти Луис Хјелмслев, Роман Јакобсон и Андре Мартине и следбеници нове критике (науке) као Луис Пријесто и Ролан Барт, који су је према томе у којем се делу света рабала, називали семиотиком и семиологијом. Као у скоро свим областима духовног живота у савременом свету, овој „структуралној семиологији“ наћи ће се места такође и у проучавању филма...<sup>2</sup>

Наш познати семиолог филма, професор Душан Стојановић, даје објашњење појма „семиологија филма“. То је „филмолошка дисциплина која проучава филм као значењску творевину, то јест као феномен језика“ — каже он. — За разлику од општеприхваћене дефиниције по којој она проучава само рационално схватљива значења филма и која би се могла односити на једну семиологију филма у ужем смислу; семиологија филма обухвата све видове афективног деловања медијума, дакле проучава тотално дејство филма, па ћемо је назвати семиологијом у ширем смислу... (она) мири у себи опречне категорије семиологије у ширем смислу и феноменологије, односно нарочите филмске херменеутике.<sup>3</sup>

Занимање за семиологију филма појавило се онда кад су критичари филма и семиолози пожелели да растворе филмску критику и филмску естетику у једну посебну област опште науке о знаковима. Критичари су такође пожелели да преиспитају традиционалне теорије филмскога језика и граматике, и да их повежу са успостављеним дисциплинама лингвистике.

Нове критичаре и семиологе подстакао је на рад Ролан Барт, Кристијан Мез, Пјер-Паоло Пазолини и Умберто Еко. Али побимо редом. Фердинанд де Сосир, писац чувене књиге „Општа лингвистика“, предсказује појаву једне нове науке, семиологије: „Може се, дакле, замислити једна наука која би испитивала живот знакова у друштвеном животу; она би била део друштвене, па према томе и опште психологије; ми ћемо ту науку називати семиологијом (од грчке речи семеион — „знак“). Она би нас учили шта су знаци, који закони њима управљају...“

... Лингвистика је само део те опште науке; закони што ће их семиологија открити моћи ће да се примењују и на лингвистику, која ће тако бити укључена у једну сасвим одређену област у скупу људских чињеница“ — каже Сосир.

... Знаци се морају проучавати са друштвеног становишта, ... језик је друштвена институција која измиче индивидуалној вољи.<sup>4</sup>

Сосир је ово казао налазећи се под утиском рада Емила Диркема на пољу социологије.

Лингвистички систем — оно што би данас могло да се назове „кодом“<sup>5</sup> — претходи индивидуалном чину говора, „лоруци“.<sup>6</sup>

... Лингвистика је имала да буде посебно област семиологије, а истовремено и општи образац (л патрон генерал) за разне друге области,<sup>7</sup> све области — или бар оне средишње — требало је да за свој предмет имају системе засноване на „произвольности знака“. Те системе је, међутим, тешко наћи.

„Надобудни семиолози су били ограничени на такве микројезике — вели Питер Волен — као што су језик саобраћајних знакова, ... систем бродских сигнала, језик гестова међу трапистичким калуђерима, ... и тако даље. Ови микројезици показали су се као крајње ограничени случајеви, кадри да артикулишу веома оскудан семантички опсег. Многи од њих били су паразити самог вербалног језика.“<sup>8</sup>

На основу властитих истраживања језика одеће, Ролан Барт је закључио да је неизбежно свепродуруће присуство вербалног језика. „Речи улазе у излагање другог реда или да би утврдиле двосмислено значење (етикета, наслов), или да допринесу значењу које друшчије не може да се саопшти... Речи или лентеришу значење или га преносе.“<sup>9</sup>

У ретким случајевима невербални системи могу да постоје без подршке вербалног кода. Развијени и интелектуални системи<sup>10</sup> (сликарство, музика), нужудају се у речима (популарни ниво). У нашем веку имамо најјешћи повратак речи.

Барт је био убеђена да семиологију треба сматрати граном лингвистике, а не обрнуто. Ипак, филм је наговестио да се помоћу слика може изразити веома сложено значење.<sup>11</sup>

Овде се мисли на напор саопштавања, с обзиром на сложене душевне садржине, на кретање мишљења које садржи личне слике и тежње, на жељу за изражавањем и на технику изражајних поступака. На другој страни имамо моћ разумевања који на место низа разнородних осећаја поставља ред окупљања повезивања и међусобног дефинисања.

„То су два начина грађења једног облика, једног смисла (француска реч *sens*), грађење које се врши рећањем низа представа које и саме имају одређени смисао...“<sup>12</sup>

Филмско дело се обраћа субјективном поимању то јест скупу одлика које ће у нама бити евоциране употребом одређеног знака. Кад слика постане спољашњи знак, упоређује се с речи што се сматра као символ, или, с поетском силом која је истовремено и апсолутна и окована. Жилбер Коен-Сеа сматра да „свака филмографија, симболичка и естетичка по својој дубокој суштини сведочи о једном логоморфизму...“<sup>13</sup> Када филм преноси нешто или када „саопштава“, он то чини пре показивањем неголи препознавањем, пре обликовањем неголи разумевањем.

Морамо знати да је код напора за комуникацијом путем филма реч о уметнику и његовој слободи изражавања али и о његовој одговорности; реч је и о техникама и поступцима чија се функција састоји у томе да произведу и организују мисли и осећања и да их доживе путем израза... Филмска реалност се приказује у циљу одређеног значења, „хоће да (нам) каже“ нешто, што код гледалаца изазива осећање разумевања.

Представе те реалности које, захваљујући њиховој визуелности и сличности с представљеним животом могу да разумеју сви, нису знаци. Нису ни природни знаци (однос према означеној ствари који би произлазио из природних закона), ни „вештачки“ знаци. Ови системи слика садрже знаке и једне и друге врсте; користе се као што се користе знаци, остајући и стварне слике, које живот преображава у предмет мишљења о ономе што је тренутно у духу присутно и које хвата у њиховој појединачној стварности. Ове слике, обрађене у системе чији је један аспект детерминисан, рабају сазнање које нам се даје одједном, сазнање о стварима, и то у једном или вишеструком низу њихових односа. Због тога, док пратимо представе, непосредно прелазимо од једне интуиције на другу, с тим што се придружује још и додатна интуиција; да судимо и расуђујемо.<sup>14</sup>

Амерички философ Чарлс Сендерс Перс утицао је на филмскога теоретичара Питера Волена да прихвати модел од три типа знакова.

— ИКОНИЧКИ знак који „представља предмет углавном посредством своје сличности с њим; однос означавајућег и означеног није произвољан, него је однос сличности или сродности“. Фотографија или слика некога човека сачињаваће иконички знак, јер је мотивисана и слична своме предмету (оригиналу).

— ИНДЕКС је „знак захваљујући егзистенцијалној спони која га повезује са његовим предметом“... сама ствар, означавајуће, повезана је битијно са означеном ствари на чије значење и упућује.

— СИМБОЛ је пре произвољан него мотивисан знак: „Он не тражи ни сличност са својим предметом, а ни егзистенцијалну спону са њом, конвенционалан је и има снагу закона.“ Волен је овде поступио слично Сосиру, у његовој расправи о произвољној природи речи...“<sup>15</sup>

Пошто филм употребљава сва три знака, био би бесмислен сваки покушај да се нека естетичка теорија заснује само на једном од њих, каже Питер Волен, филмски теоретичар, редитељ и писац. У позитивне примере тројакe употребе овог модела знакова он убрјаја Џона Форда и Жан-Лик Годара.

Разгоревање структуралистичког приступа Седмој уметности јавља се почетком шездесетих година, са све већом популарношћу семиологије, науке о системима знакова у људској комуникацији, за коју је подстрек још почетком века дао швајцарски лингвист Фердинанд де Сосир, а која се постепено развијала у литерарној критици са Роланом Бартом. Не случајно методе преузете из структуралне лингвистике на филму први ће применити Барт.<sup>16</sup>

Ролан Барт (1915— ) је савремени француски теоретичар културе, књижевности и филма, и као такав најистакнутији представник такозване „нове критике“. Он је уверења да филм није „чисто семиолошко поље“ и да, према томе не може да се сведе на „граматику“, већ је само његово саопштење „пуно знакова“ и да стога може да буде захвално (поље) за семиолошко испитивање.<sup>17</sup>

Барт у својим истраживањима филмске слике проналази у њој интелектуалну садржину, емотивну и аргументовану снагу, и тежњу ове да нас упозна и обавести о нечему, јер неки елементи слике су — поруке или знаци. Савремене науке као кибернетика, логистика, психоанализа, лингвистика и структурална етнологија теже спајања у једну општу науку о комуникацијама у којој би значење било нова јединица.

Барт проучава ланац комуникација, подразумевајући под тим најпре онога „ко шаље поруку?“, а тај је аутор филма, који зависи од садржине коју излаже и личног стила који даје прича... он црпе снагу своје поруке из „колективног речника“ који је обрађен традицијом, који је постао *codé* (кини) филмског знака; са друге стране, аутор црпе снагу из симболике универзалног типа, која се несвесно усваја... „Естетска вредност филма је функција дистанце која се успоставља између означавајућег<sup>18</sup> и означеног,<sup>19</sup> под условом да се остане у границама схватљивости“<sup>20</sup> — писао је Барт.

Друга карика ланца је „ко прима поруку?“ — Наравно гледалац.

Разумевање знакова зависи од одређених нивоа културе гледаоца... Барт прецизира своју мисао; структурално, знак се састоји од спајања једног означавајућег (облика) и једног означеног (појам по Сосиру). Шта је у филму означено? — или — у којој мери семиологија има право на анализу филма? ... Суштинска функција филма није сазнајна; означено у филму је само маргинални, епизодни елемент. Дакле, означено је све оно што је изван филма и има потребу да се у њему актуализује... Значење пак одређује семиолошку страну филмског континуитета, оно је филму трансцендентно, никад иманентно... Следи да је означено најчешће једно стање личности или

стање међусобних односа неколико личности, ... затим, радње могу бити означено, радње као начин нечијег бивствовања, начин везивања радње за једну традицију, за један обичај: умрети, на пример, не може бити означено: само етос чина може да буде предмет поруке: означиће се да личност умире „класично“, да умире „разбојник“, и тако даље...<sup>21</sup>

Барт показује специфичне и историјске карактеристике филмскога знака. Он сматра да је однос између означеног и означавајућег у суштини „аналогички“ мотивисан, није произвољан. Уметност уопште, нарочито филмска, поставља малу дистанцу између означавајућег и означеног; овде је реч о уској аналогичкој семиологији која тежи да пружи гледаоцу једну целовиту имитацију означенога. „Филмски стваралац је осуђен да успостави један „псеудофизис“; он има право само на „аналогон“...<sup>22</sup>

Југословенски семиолог др Душан Стојановић сматра да је и данас за семиологију филма „од непроцењиве вредности Бартово искуство из рада са „тематским филмским текстовима“ из којег је извукао теорију о филмском означавајућем као структури коју чине „основа“ и „морфема“,<sup>23</sup> то јест чулно опаљљива визуелна представа на екрану и њено кретање, њена временска димензија.

Филмско означавајуће је без строгих граница у времену; ту се „преливање“ једне морфеме у другу и њихове временске варијације доводе у сукоб са уобичајеним гледаочевим представама о стварима, па се у овоме изазивају ломови и потреси и настају „трауматске целине“ које су носиоци значења. Преузимајући Јакобсонову поделу језика на метафоричке<sup>24</sup> и метонимијске<sup>25</sup> — Барт је утврдио — каже професор Стојановић — како је филм „кренуо путевима метонимије“, па су односи међу означавајућима значајнији од односа означавајућих и означених.<sup>26</sup>

Ово је подстакло Жана Митрија (1907— ), француског филмског теоретичара, историчара и редитеља експерименталних филмова, да се упусти у истраживање филмских знаковних структура, филма као „језика без знакова“.

„Говорни језик је средство изражавања чије динамичко својство претпоставља временски развитак било којег система знакова, слика или звукова — каже Митри — будући да је циљ организације овог система да изрази или означи идеје, емоције или осећања садржане у покретљивој мисли чије облике стварају.“<sup>27</sup>

Но филм ипак није исто што и систем знакова и симбола, сматра Митри. Филм се бар не представља као да је само то.

„Филм, то су пре свега слике, и то слике нечега. Он је целина тих слика, чија је сврха да опишу, развију и испричају неки догађај или низ неких догађаја. Али у току приповедања ове слике могу поврх тога да постану и симболи. Оне нису знаци, као речи, него предмети, конкретна стварност: предмети који добијају (или којима дају) одређено значење... По томе је уметност филма језик;<sup>28</sup> она постаје језик уколико је превасходно представа, а затим и захваљујући тој представи. То је... језик на другом ступњу.“<sup>29</sup>

Тада, када је Митри први утврдио чињеницу да је филм језик, лингвисти и семиолози (Барт, Мез), потрудили су се да успоставе

семиологију филма. Митри је на то реаговао речима: „... Мислим да оваква истраживања могу да стигну само у Њорсокак, да могу да изазову склерозу филма тиме што га затварају у норме које нису створене за њега.“<sup>30</sup> По Митријевом мишљењу, језик је то само уколико изражава и означава. Нормално је очекивати од семиологије да она као наука о знацима и значењима послужи изучавању филмских значења. Међутим, она се ипак ослања на лингвистичке знаке, што значи на произвољне и већ утврђене симболичке замене. Разлог њеног постојања, у почетку, било је проучавање семантичких својстава језика...

Филм се не користи никаквим немотивисаним знаком или симолом (оним чији би смисао одређивали пракса или правила). Слика није ни знак „до себи“, ни знак било чега, док реч све то јесте. Слика показује, и то је све. Она добија смисао и моћ „да може да значи“, само кроз везу са скупом чињеница којима је обухваћена. Када даје конотативно<sup>31</sup> значење означеној ствари која јој је страна, слика дејствује као знак, али не бисмо могли да кажемо и да постаје знак<sup>32</sup> — сматра Митри.

Значење зависи од ње али и од везе са другом сликом. Зато... филмско означавајуће (када је реч о конотацији) никада није слика, конкретна ствар, него однос... физичко значење је значење без знакова, ... слика неке ствари и кад преузима својство знака, није знак „до себи“... филм јесте језик без знакова, али он није и језик без означавајућих. Митри не прихвата ни постојање филмске граматике, ... јер се свака граматика заснива на сталности, на јединству и на конвенционалности знакова. Она може да одређује само условности у односу на ову основну сталност.<sup>33</sup>

Упечатљиве су Митријеве речи о „слици као првобитном знаку“; првобитно значење је значење представљених ствари, а како је слика удвостручење стварности, она постаје и знак те стварности, али знак који нема лингвистичко својство у којем су означавајуће и означено једно исто.

Може се такође говорити и о природном или непосредном знаку, пошто се ствари појављују са свим својим особинама и особеностима.<sup>34</sup> Саме по себи ствари немају никакав смисао. Оне се „задовољавају“ тиме „што су ту“. Њихова субјективна значења зависе од начина на који их користимо или на који оне делују на нас зависе од наших односа према њима. Свака нова перцепција повлачи и сва значења везана за један предмет или бар она значења која му ми придајемо... дати „значење“ у уметности не значи оптеретити неку ствар смислом који она нема, него одстранити сва непотребна значења да би се истакла само она која се чине потребним... то значи издвојити и извући, одобрити и усмерити. А слика „бира“ сама по себи. Она нам увек даје само један вид света... сваки кадар увек показује ствари само под извесним углом, са извесне тачке гледишта.

Како је уобичајено виђење увек са тренутне „тачке гледања“, то... пред филмским платном добијамо утисак да смо запленили праву стварност. Не видимо да се слике крећу по једној равној површини, него видимо читав један свет у покрету; суделујемо у чињеницама које се за нас догађају у простору „са друге стране ек-

рана". Али ова стварност дата нам је „у слици“, и ми ту слику перципирамо... тежимо једној стварности која нам је представљена кроз перципирану представу.

Слика одражава свет — вид света — кроз оквир који... ограничава представљање ствари. Али овај оквир и разграничава представу, стварајући целину неуобичајених односа, ... у овом простору ствари се организују међу собом кроз однос према оквиру... у овој целини нових односа који граде једну органску структуру, облик се одражава... као жељена стварност у једном оригиналном виду, будући да самом својом структуром слика изазива скуп конотација — метафора или симбола. ...Представљени, удвостручени, денотирани свет добија конотативно значење и он га одиста добија у самој денотацији.<sup>35</sup>

Кроз... своју слику одломак света (... пејзаж, предмет) добија стварни облик постојања. Само, он стварно и постоји у оквиру целине одабраних односа који су истовремено и одређени и одређујући. Стварност се појављује и цело њено биће, садржано у овој појави, исказује се према извесном смислу... Слика изазива поређење ствари. Она је збир стварности, материјализовано призивање стварности.

Слика својом битијношћу нуди погледу један прикључени свет. Она није „развијање“ стварности, него цепање те стварности, сведено на форму, у току којег стварност „добија значење“ у пролазном виду, пошто је у том виду и откривена. Слика није, дакле, природни знак, него знак представљања кроз који свет добија другостепени смисао, постајући самоме себи сопствени знак.

Слика као слика, ...превазилази стварност чија је слика. Представљање постаје... конкретни знак онога што је представљено, аналогички знак који „скупља“ или „кристалише“ све могућности, све „моћи битисања“ једне појаве, и који се истога часа појављује као нешто „до себи“, онога „до себи“ што има привремено значење унутрашњих особености. Слика нас враћа на идеју, кроз конкретно издвајање појединости, док реч то чини кроз апстрактно уопштавање. Живе слике дају предмету смисао — скуп значења која овај нема у стварном присуству; слика подвлачи, појачава, утврђује извесна значења која су му својствена. Сводећи их на форму, филм помоћу оживљене слике добија ту изузетну моћ да даје моћ стварима.<sup>36</sup>

Теоретичари филма слажу се у оцени да ће у будућим истраживањима Седме уметности име Пјера-Паола Пазолинија (1922—1975) бити незаобилазно истраживачима филма. Пазолини је познат као филмски редитељ и теоретичар, писац и песник.

У својим огледима на семиолошке теме Пјер-Паоло Пазолини је указао на то да је... смисао неког поступка у филму разумљив за гледаоце тек ако у њима изазове сећање на аналогне поступке у стварности, и да би се то гледаочево изједначавање филма са животом могло сматрати као семиологија (семојотика) филма у општој семиологији стварности (речи нису слике већ ознаке наших представа).

Поред строго језичких система сачињених од кодификованих знакова постоје и други комуникациони системи, као мимички језик

што прати свакодневне говорне манифестације или систем визуелног читања стварности, чиме се подразумева „инструментални говор чо-века са светом који га окружује као амбијент једне заједнице“, где ствари и бића говоре самим својим присуством.

Постоји и језик меморије и снова, који се изражава сликама одређеног смисла. За разлику од „лин-знакова“ у лингвистици, Пазолини сликовне знаке назива „им-знацима“.

... Комуникација која почива на лин-знацима (филозофија и поезија) до краја је разрађена као систем знакова предвиђених речником, сматра Пазолини; „им-знаци међутим служе за сирову и грубу комуникацију засновану на ирационалним инструментима, чиме се објашњавају ониричке, сновиlike вредности које се у оваквом виђењу света појављују уз конкретну објективност бића и предмета. Им-знаци су краткотрајни, једнозначни, детерминисани и непрерађени, али су део општељудског искуства, меморије и сећања из снова за које се везују бројне асоцијативне надградње (предграматичка историја), које искрсавају чим се ти знаци поставе у „граматичку ситуацију“, у редослед, у синтагму...<sup>37</sup> Та „елементарност преоблика“ и преовладавање њихових „предграматичких значења“ обезбеђује филму онирички карактер, метафоричност, његов поетски језик. „Филм је у том смислу екстремно објективан — каже Пазолини — (јер оперише знацима стварности) и естремно субјективан (јер их претвара у им-знаке меморије и снова у процесу личног одабирања), нови мит, и нова техничка свест о форми.“<sup>38</sup>

Док је филм у основи, „говор без језика“, дотле, према Пазолинију, филм шире посматрано, делује преко знакова или „живих синтагми“ које се могу поделити на: језик физичке присутности, језик опхођења, језик писменог и усменог говора. То је „језик делања — акције“,<sup>39</sup> који још није језик, односно семиолошки гледано, има двоструку артикулацију<sup>40</sup> као говорни језик и чија граматика познаје четири „начина“:

репродукцију (или правописни),  
супстантивацију (именички, самосталан),  
квалификацију и  
вербализацију (или стилистички).<sup>41</sup>

Умберто Еко (1923— ) је савремени италијански семиолог, проучавалац уметности и мас-медија (телевизије, филма, стрипа). Он је развио тезу о визуелним кодовима који регулишу поруке филма, телевизије, енформел-сликарства, стрипа, ... и сличних савремених облика општења.

... У филмској теорији је нарочито радио на проблемима кодова и артикулације медијума. Сваку комуникацију он посматра као дијалектику између кода и поруке; без њега прималац не може да разуме поруку. Код можда није устаљен, променљив је, јавља се и нестаје, али без њега постоји само „неред бесмислених гласова“, нити прималац може да разуме поруку. ... Код је „систем који важи у свету знакова и (он) управља организацијом психолошких садржина у преконструисаним начинима мишљења“.<sup>42</sup>

Еко потврђује присутност семиологије језика акције или такозвану КИНЕЗИКУ, чији је циљ да енкодира људске гестове као значењске јединице које се могу организовати у систем.<sup>43</sup>

Реј Бердвистел је упечатљиво разрадио систем конвенционалног покрета и гестова, којим се бави и Умберто Еко; наиме, Бердвистел је установио „кин“, најмањи делић покрета који се може изоловати и који има диференцијалну вредност; установио је такође и постојање ширих семантичких јединица, у којима комбинација два или више „КИНА“ ствара услове за једну значењску јединицу, названу „КИНОМОРФ“; притом је „кин“ фигура а „киноморф“ може да буде „ЗНАК“ или „СЕМА“. Одавде се лако назире могућност једне дубље „кинезичке синтаксе“ — каже Еко.<sup>44</sup>

„... Семиологија филма не може бити само теорија транскрипције природне спонтаности; она се ослања на кинезику, проучава њене могућности иконичке транскрипције и установљава у којој мери стилизована гестикација, својствена филму, утиче на постојеће кинезичке кодове и мења их...“<sup>45</sup> Следи набрајање низа врста кодова у визуелним порукама. „Све, па и порука иконичких знакова, подвргнуто је неком коду. У визуелним порукама најчешће се срећу следећи кодови:

- перцептивни (који обезбеђују услове за опажај);
- препознавачки (класификација опажених предмета у свести);
- преносни (физички услови за настајање сензација које доводе до одређене перцепције);
- тонски (елементи допунских порука као: јачина, напетост, грациозност и слично);
- иконички (фигуре, знаци и семе из представљачких целина);
- иконографски (иконичке комбинације пренесених, метафоричких и симболичких значења);
- кодови укуса и сензибилитета (конотације изазване реакцијама осећајности);
- реторички (конвенционализације које претварају иконичке представе у моделе или комуникационе норме);
- стилистички (јединствена, оригинална реторичка решења која спадају у стил), и
- кодови несвеснога (целине које стимулишу пројекцију — идентификацију, подстичу реакције и изражавају потиснута стања).“<sup>46</sup>

Кинематографски код је, међутим, код са три артикулације које треба разумети у склопу једнога тродимензионалнога система, и то:

— у синхронијској равни фотограм је синтагматска<sup>47</sup> комбинација целина које чине представе бића и предмета, а ове се деле на знаке, најмање разазнатљиве иконичке елементе који се граде од фигура; углови, светлост и сенка, композиција;

— у равни дијахроније<sup>48</sup> (временско-лингвистичка историја, повест језика) најмање манифестације кретања — кинезичке фигуре

— граде „кине“ (кин), представе покрета, динамичке знаке, а ови се повезују у кинеморфе,<sup>49</sup> који су значеће целине, кинезичке семе (понашање људи, животне манифестације и слично) што се у кадру повезује у синтагме. Уз то у ову целину уплићу се и посебне артикулације изговорених речи и шума а нарочито музике, од којих свака има своје артикулације (лингвистичког или музичког реда). Резултат је утисак сложенога временско-просторног континуума који изгледа као стварност. Али то не треба да нас превари: у овом коду нема „природности“, нема „регистрације стварности“; иза спонтаности животоликог збивања лежи култура, озакоњени договор, комбинација дискретних елемената, „језик“.<sup>50</sup>

### *Филмско дело као скуп сигнала<sup>1</sup>*

Савремени пољски теоретичар филма Александар Ледуховски види савремену цивилизацију — Савремени свет (као) свет у слици: фотографској, филмској и телевизијској. Слика више није очаравајућа репродукција стварности, него представља готово саму стварност. Функција слике постала је данас неизбежном. Оно што је некад било феномен и јединственост данас је саставни и свакодневни чинилац наше стварности који обликује гледишта човека о реалном свету.

То условљава нова цивилизациона ситуација: Савремено друштво се бави „производњом“ и „конзумирањем“ таквих слика. Телевизија, и екрани закорачили су у сва наша обиталишта. Свет без ових слика био би за данашњег човека мртва пустиња, напуштени амфитеатар, ненасељени простор. Слика је постала сазнајна категорија нашег живота.<sup>2</sup>

У вези филмскога дела, (филм) је скуп визуелно-аудитивних сигнала.

Наизглед, сигнал се може заменити знаком; међутим, између ових појмова постоји суштинска разлика, наизглед неприметна, али ипак незаобилазна. Знак је усмерен „ка споља“, док је сигнал усмерен „ка унутра“, у дубину „самога себе“. Наиме, знак се односи према стварности која је изван њега, њена је ознака, символ, условно обавештење, а никад уобразиља или представа.

Функција сигнала је, међутим, различита; пошто је усмерен ка унутра, сигнал нема посебне системе односа. Визуелна ознака његове улоге јесте „продужење“ сазнаваног система. Мада обавештава о предмету захваљујући коме је настао, сигнал ипак није „репродукција“ или „илузија“ предмета, јер је представа предмета одломак; на „путу“ од посматраног предмета до предмета који посматра сигнал увек долази до осиромашења и преображаја.<sup>3</sup>

Стварни свет је замењен скупом сигнала чији су настанак и врста зависни од предмета и који овај предмет одређују у извесној мери. Примењени на филмско дело, визуелно-аудитивни сигнали подлежу, у односу на посматрача, двојаким преображавањем: прва етапа преображаја и осиромашења јавља се „између“ физичке стварности и њеног филмског аспекта, друга — између филма и гледаоца. . .

Знак је или „знак“ или није, што значи да његов смисао не зависи од стања опсервације. Сигнал, пак, зависи од стања опсервације, и то у обе фазе настанка (између „стварности и филма“ и „филма и гледаоца“) Александар Ледуховски интерпретира сигнал као оптички систем веза између предмета и посматрача, који се остварује помоћу одговарајућих техничких уређаја.

„Фотографске уметности (фотографија, филм и телевизија) представљају форму опсервације која се заснива на узајамном утицају спољашњег света на човека и обрнуто, као и на утицај човека-ствараоца на човека-гледаоца помоћу оптичких и електронских уређаја. Ова опсервација је чин сазнања“ — каже Ледуховски.<sup>4</sup>

Само у овом случају Александар Ледуховски схвата осиромашење и преображај сигнала онако како то разматра теорија информације, што значи као везу између енергије и преношене информације. У складу са фотонаграфским прилазом фотографији, филму и телевизији, сигнали су „специјално стање“ светлости, нека врста њеног „одсјаја“ под утицајем додиром са предметом.<sup>5</sup>

Једна теорија сигнала заснивала би се дакле, на оптичкој вези између посматраног предмета и посматрача посредством фотонаграфске слике. На том „путу“ скуп сигнала се преображава. Човеков организам прима идентификујуће сигнале који „означавају“ предмет и који га појачавају, . . . „интерпретирају“. Ови сигнали, одаслани у мозак, изазивају реакције које представљају чин сазнања, свест и оцену.<sup>6</sup>

### *Теолошка места у филмској уметности*

Макар колико да смо досад теологију држали по страни од филмске уметности, нисмо могли да је учинимо недоступном филму. Његове апологете су га приликом саме његове појаве видели као нову религију. Филм је одмах посегнуо за јеванђелским и библијским темама и то ће једанпут заувек свратити пажњу богослова на филм. Римокатолици су показали у почетку јак интерес за филм, а потом, кад је почела филмска злоупотреба Јеванђеља — опрез, забранивши употребу филма у мисионарству. Међутим, постало је немогуће бранити филмским компанијама да зарађују експлоатишући Библију. Или, што је било теже, бранити филмским ствараоцима да помоћу филмскога језика откривају свој ерос, на пример: Бергману из пасторске куће да не тумачи и да не философира о Богу; Фелинију фрањевцу да се не исповеда и да не тражи изговоре; Бресону да се не удубљује и не психоанализира; Буњелу, јесувачком васпитанику, да не хули; Пазолинију да не поетизује; Кјубрику да не заговара агностицизам и Еволуцију; Тарковском да не проповеда покајање и да не созерцава; Парацанову да не види да је управо вера архетипско и несвесно у нама (Сенке заборављених предака, Боја нара /Сајат нова/, Легенда о тврђави Сурами).

Ипак, ако желимо да осетимо „Бога у филму“, како је опат Амеди Ефр насловио једно своје дело из теорије филма, потребан нам је дубљи прилаз теми — теологија и филм, односно — филм и теологија. Досад је већ поменут филмски стваралац Абел Ганс и

његов припев новом веку; како долази време слике кад ће филм постати Јеванђеље сутрашњице а бископска дворана нови храм светлости. Ликовео је и Албер Валантен (1929): „... присуствујемо рабању новог мита, стварању стварних и истовремено притворних божанстава него што су остала, која су нагонски нашла најтананије путеве до нашег срца и наше душе.“<sup>1</sup>

Њему је кино дворана личила на пећину својом свежином и помрчном, а на катедралу својим „величанственим димензијама“.<sup>2</sup>

У филмском подухвату све спада у категорију свесног и организованог сна, ... ново доба почиње у знаку опасног задовољства живљења на граници сна и очевидности, ... доба коме филм даје боју, живописност и моралну климу... „Читаво модерно чудо рођено је из (филма): он нас обавија и води, а да и не покушавамо да се одупремо његовој моћи“ — каже Валантен,<sup>3</sup> отворено најављујући долазак нове светске религије, какав утисак стичемо о филмској уметности ако пратимо мисао њених раних теоретичара, односно ако посматрамо његове плодове. Објектив камере одмах је пројавио своју моћ: ... свему што му се приближило дао је изглед легенде, све што је доспело у његово поље пренео је изван стварности, у раван којом владају једино привид, утвара и варка.<sup>4</sup> Било који вид стварности да је посматрао, филм је то одмах лишавао његовог видљивог облика и подстицао гледаоца на размишљање једино о представи коју му је филм давао о њему самоме, да би га извукао из области материјалног у којој се налази и сместио га у област сна и апстракције, где се све представе мешају и међусобно поништавају.<sup>5</sup> Валантен је овим прелазом од чулног ка духовном (душевном) и од конкретног ка замишљеном намерно указао на веру, јер се „Овај прелаз... обавља... без нашег знања, а да бисмо га искусили треба само да верујемо“<sup>6</sup> — каже он полупроницљиво, полунезаинтересовано али цинично. „Религије су често ствар игре речи. У почетку филм имао је господу Светлост,\* а за свој процват је изабрао Лос Анђелес, што значи „анђеле“. То је довољно да поверујемо у долазак нове мистике која већ има своје богове, своје свештенике, своје вернике и, уз то, и своје продавце светиња.“<sup>7</sup>

У вези нове мистике филма надовезујемо се на истоимени чланак Ели Фора из 1934. године, да би њиме продубили Валантанову мисао о томе, да је пут који нам данас филм отвара ка човеку, најкраћи и најнепосреднији. Ели Фор сматра да се филм, као прво и јединствено међу свим изражајним средствима, не задовољава само тиме да поново укључи човека у свемир, да му врати његове стварне размере, сталне у времену, простору, атмосфери, светлости, облику и кретању. Он се не ограничава само да одреди наше место Мајстора Ствараоца, који се налази у свеопштем средишту где се чује и одакле се управља универзалном симфонијом, и то оствареном као симфонијска оркестрација наших аудитивних и визуелних утисака након ухваћених шума и уздаха света.<sup>8</sup> „Филм нас учи“ — каже Ели Фор — „да, мало-помало, у целовитости Бића утапамо

\* Игра речи: у француском *Lumière* значи светлост и Лимијер (*Lumière*) презиме проналазача кинематографије (Филмске свеске, бр. 3, 1971, стр. 279).

наш глас који ће бити један од најпонижнијих — међу безбројним звучанима и сликама где само Биће, тражећи се у сопственом заносу постаје многострука чаролија.“<sup>9</sup>

Не можемо а да не приметимо да се код Ели Фора, али и код већине естетичара и историчара уметности ради о богу уметника и хуманиста, богу синтезе у растрзаној епохи. Друго, појаву „богова филма“, „свештеника филма“, амерички историчар и теоретичар Ервин Панофски пропратио је гротеском: „Могло би се рећи да филм, настао заједничким напором у којем сви доприноси имају исту меру трајности, представља најприближнији модеран еквивалент средњевековне катедрале; улога продуцента мање-више одговара улози бискупа или надбискупа; улога редитеља — улози главног архитекте; улога писца сценарија — улози схоластичких саветника који постављају иконографски програм; а улога глумца, сниматеља, монтажера, сниматеља звука, шминкера и разних техничара — улогама оних чији је рад прибављао физички ентитет готовог производа, од вајара, мајстора витража, ливаца бронзе, дрводеља и квалификованих зидара па све до радника у каменолому и дрвосеча. А ако разговарате са ма којим од ових сарадника, он ће вам казати, са савршеном bona fides, да је његов посао у ствари најважнији — што је сасвим тачно утолико што се без њега не може.“<sup>10</sup> Волтеровском заједљивошћу, и потезом француског буржоаског револуционара, Албер Валантен размишља о томе „како управљати чудним саобраћајем филмских слика који влада свим раскрсницама света. „Пре свега — каже он — добро је приметити да се, ако се о томе мало размисли, праг биоскопа неће прећи без осећања доста блиског ономе које се доживљава када се улази у Цркву: ту је нека врста покорности у односу на превару чији се предмет меша са дивљењем према ваљаности замке која нам је разапета. Да би нас насамарили, и овде и тамо рачунају, у замраченим дворанама са недостатком наше мрежњаче, која ужива у визуелним (каламбурима) и не успева да издвоји след облика који брзо пролазе.“<sup>11</sup>

Дајући нацрт за „једну психоанализу пластичних уметности“, Андре Базен, „духовни отац“ „новог таласа“ у француском филму, истовремено баца и ново светло на Фанатологију, дајући до знања да је проблем смрти и живота, пролазности времена и вековечења, итекако стожерни проблем и савремене уметности, пре свега уметности фотографије и филма на чему се и ми задржавамо да би истакли одређена теолошка места. Нас у првом реду интересује Базенов теоријски оглед „Онтологија фотографске слике“, настао 1945. године. Његов онтолошки приступ медијуму, баш као и Елштајнов, допринео је неопходној озбиљности самога филмскога медијума, с том напоменом да се Базен том приликом налазио под веома великим утицајем славнога природњака и западног теолога Шардена, затим Малроа и Сартра.

На прапочетку уметности сликарства и вајарства Базен види „комплекс“ мумије, односно чињеницу да је Египатска религија сва усмерена против смрти и да везује надживљавање за материјално трајање тела. „Тиме је задовољавала основну потребу људске психологије: борити се против времена. Смрт је само победа времена.

Вештачки овековечити привид путеног бића значи отргнути га из реке трајања и укрстити га уз живот. Било је природно да се спасу ти привиди у самој стварности мртвих, у месу и костима. Први египатски кип је људска мумија уштављена и окамењена шалитром.<sup>12</sup>

Чежњу старих Египћана за искупљеним временом, за освећењем и моштима оствариће тек њихови потомци хришћани. Тамо смо имали „спасење бића путем привида“<sup>13</sup> (скулптура је доказ те чежње), а сада спасење путем сећања на Бога и искања Његове благодати.

Узвишени Андреј Тарковски написао је књигу о времену у филму, „Запечаћено време“ — Базен би рекао „балсамовано време, сачувано од труљења“. „Време је услов, везан за постојање нашега Ја... — каже Тарковски. — Да би се конституисао, остварио као индивидуа, човек се не може цењкати око времена. Притом, свакако, ни у ком случају не мислим на линеарно време, без кога не може бити никаквог делања, и без кога се не може учинити ни један корак. Сам корак је ипак неки резултат. Мене овде занима разлог којим се човек етички храни. Ни историја још није време, исто као ни развој. И историју и развој карактерише неки след. Време је ипак једно стање, елемент људске душе који дарује живот...“<sup>14</sup>

За Тарковског време и сећање су једно другом отворени, они су две стране једне те исте медаље, и изван времена не може бити ни сећања; сећање је опет, веома сложен појам које делује на нас збиром многих утисака. Оно је духовни појам. „Човек који је изгубио своје сећање, своје памћење, ухваћен је у илузорну привидну егзистенцију. Он испада из времена и тиме губи способност стварања властите везе са видљивим светом. А то значи да је осуђен на лудило. Као морално биће, човек је обдарен сећањем које у њему буди осећање сопствене недовољности.“<sup>15</sup>

Тарковског занимају управо унутрашњи, морални квалитети који су иманентни времену, у коме човек као морално биће трага за истином и стрепи за својом савешћу. „Неумољиво ограничени оквир у који је наш живот стешњен чини сасвим јасном нашу одговорност према себи самима и према људима око нас. И људска савест зависи од времена и само кроз њега постоји... шта заправо значи „прошло“, када за свакога у прошлом постоји непролазна реалност садашњег, сваког пролазног тренутка. Прошло је у извесном смислу далеко реалније, или бар стабилније и трајније од садашњег...“

„За човека време не може да ишчезне без трага јер је оно за њега само субјективно духовна категорија. Време које смо проживели учвршћује се у нашим душама као у времену стечено искуство.“<sup>16</sup>

Напуштање „прошлости“ и брисање сећања на њу, бар нама Србима донело је горка искуства бескореновића, и ми данас због тога јавно осуђујемо себе. Али, када је уопште почело ово напуштање и заборавање себе?! ... у 15-том веку, рећи ће Андре Базен, када је западњачки сликар почео да напушта главну и једину тежњу

ка духовној стварности израженој сопственим средствима да би изражавање комбиновао са мање или више потпуним подразумевањем спољњег света. „Одлучујући догађај био је, вероватно, проналазак првог научног система, у неку руку већ механичког: персpective...“<sup>17</sup>

Андре Базен је назива „прародитељским грехом западног сликарства“, јер средњовековна уметност није знала за драму коју су техничке могућности откриле, односно није патила од сукоба правог реализма који је потреба да се изрази значење света, и псеудореализма оптичке варке, варке духа, који се задовољава илузијом облика. Ова потреба за илузијом, каже Базен, није престајала да нагиза сликарство изнутра још од 16-тог века. Потреба чисто ментална, неестетика по себи...<sup>18</sup> „Искупљивачима“ од поменутог „прародитељског греха“ Базен сматра пионире Нијепса и Лимијера, који су фотографијом ослободили пластичне уметности њихове заокупљености сличношћу. ... Фотографија и филм су као открића коначно и суштински задовољили заокупљеност реализмом... наша глад за илузијом потпуно је задовољена, и то путем механичког репродуковања из којег је човек искључен,<sup>19</sup> односно ранији сликар који је нужно оптерећивао своје дело неизбежном субјективношћу, тако да је у слици увек остајала сумња због учешћа човека.<sup>20</sup> Базен даље развија своју апологију привидног зазирања од учешћа уметника у свом стваралачком делу: „Оригиналност фотографије“<sup>21</sup> у односу на сликарство почива на суштинској објективности фотографије. Зато се скуп сочива који представља фотографско око и који замењује људско око и назива „објектив“. Први пут између првобитног предмета и његове представе не посредује ништа осим другог предмета. Први пут се слика спољњег света ствара аутоматски, без стваралачког учешћа човека и по строгом детерминизму... Све уметности се заснивају на човековом присуству, једино у фотографији уживамо у његовој одсутности.<sup>22</sup>

Заправо Базен је одушевљен новом, реалистичком поезијом објектива, фотографским и филмским снимком помоћу њега, међутим, у својој резервисаности према сликарству и свему што се ствара помоћу боје и киста, Базен као да испушта из вида богонадахнуту или нерукотворену, преображену лепоту православне иконе; ипак, он с правом помиње „торински свети покров, синтезу реликвије и фотографије“.

Наиме, позната је ствар да се на плаштаници која се чува у Торину врло добро читује цела Христова појава, и глава и тело. Плаштаница је озрачена, не наликана; сем тога, Христова фигура је дата у негативу и као таква видљива је, без да је претходно филм развијен лабораторијским путем да би се добио нормално видљиви снимак, односно фотографија. Плаштаница, пак, приказује мртвога Христа положеног на леђа, са прекрштеним рукама на грудима, тела дугачког око 180 сантиметара, претходно помазаног мирисима и припремљеног за погреб. Уз то оно је покривено убојима од батина и камџије и унакажено.

И овде као на нерукотвореном убрису, истакнута је Христова глава: лица дугуљастог у модрицама и подливеденог крвљу од шамара

и песница; чела озлеђеног трновим венцем и орошеног капима крви; уоквиреног косом дугом и раздељеном; брада краћа.

Коментаришући феномен проласка Христа кроз надгробну плочу, наш епископ Данило (Крстић) каже, „да је само неко ко је био бржи од брзине светлости могао да прође кроз плочу запечаћеног гроба а да је притом не разбије; и опет, само неко чија је енергија неупоредиво јача од атомске енергије, био је у стању да изађе из плаштанице и повоја као из неке љуштуре, а да их притом не развије“.

Само неко ко је Господ и Господар тела и енергије и закона и изума, апсолутно је самовластан да буде истовремено и Господар, и тело и Ипостас и енергија, и властити изум, у стању да Собом „сними“ Себе, а да истовремено остане присутно одсутан и невидљиво видљив.

„Сматра се општим местом истицање способности филма за фантастичним и чудесним“,<sup>23</sup> ... тако почиње Анри Леметр своју студију „Фантастично и чудесно“, упозоравајући да се иза тога може скривати духовна леност, односно фантастична лакоћа филма, а нарочито само онај технички облик чудесног који се увек приписује одређеном степену трика; Леметр прилази чудесном са једног психолошког становишта, са становишта гледаоца, бринући се о његовом „полуактивном, полупасивном спонтаном понашању“.

Квалитет и моћ деловања чудесног зависи у првом реду од психолошких, па и несвесних реперкусија\* — које су и саме под утицајем кинематографске двојности виђења, реалистичке и ониричке; после овога долази гледаочева способност да верује у оно што му екран приказује, или естетско уживање да га екран преноси у невероватан свет; и као треће, долази објективни поступак филмскога редитеља.<sup>24</sup>

Накнадно, саму могућност чудесног у филму Леметр повезује са сложеним душевним стањем у коме се налази филмски гледалац још одмах при уласку у биоскоп, када и наступа нека врста раскида са стварним светом, односно сам улаз у биоскопску дворану представља тај чин уобичајеног раскида са светом.

Пре појаве самота чуда на екрану, гледалац запажа да се у њему смењују преживљавање, прижељкивање и ишчекивање — које је првобитно ишчекивање чудесног; са своје стране пак, редитељ је претходно свестан и има предрасуду — да располаже великом моћи магије. „... Почетни чин филма спада управо у ред магије и чудесног — каже Леметр — тако да се магијско стварање показује као инхерентно\*\* првобитној суштини кинематографске уметности.“<sup>25</sup>

Профилмски гледалац зна за одговор на нека од својих најдубљих питања, који је тражио у „мрачној сали“. Стога Леметр постулира фантастично и чудесно као две наше примарне потребе.

Филмски критичар Тијери Казалс каже следеће о овим потребама: „Код Леонарда да Винчија или Јохана Себастијана Баха Тарковски се усхићује неисцрпном способношћу зачуђивања: „Као да

\* Одбацивање, одбијање, противдејство, одјек.

\*\* Природно и нераздвојно спојен или удружен са, битан, својствен...

свет виде први пут, неоптерећен искуством...<sup>26</sup> Колико тога чудесног има и код самог Тарковског.

Формулом „све је могуће“ најбоље се дефинише чудесни свет, и нашој души то највише одговара; кинематографско „чудо“ располаже управо овим „све је могуће“. Ту се такође налази и објашњење за везу између чудесног и натприродног — макар она била и изопачена — везу између религије и магије;<sup>27</sup> „и у том смислу на̄с може само да (запрепасти) сродност филма час са Литургијом, час са врачањем. Оно техничко „све је могуће“, које је у многама обична свест још од почетка препознавала као филмско „чудо“, делује природно у сваком правцу, како у правцу рајског тако и у правцу пакленог, како у правцу перверзије тако и у правцу (ЦЕЛОМУДРЕНОСТИ — наш курзив)“.<sup>28</sup>

Преостало је још да се дотакнемо проблема учешћа гледаоца, али и ствараоца, који искрсава у вези расматране фантастичне моћи филма. „Чудесно нам се — гледаоцима — нуди час као одговор на тражење невероватног и немогућег, и тада се његова вредност налази у његовој НЕВЕРОВАТНОСТИ, час опет, напротив, нуди нам се као замена стварног (толико пута као стварно које је стварније и од самог стварног), и тада је његова вредност, очигледно, у његовој ВЕРОВАТНОСТИ.“<sup>29</sup>

Филмска техника је отуда творница илузија која непрекидно ради „да задовољи нашу потребу веровања“<sup>30</sup> — да ли у Богочовека или само у човека? — видећемо на примеру двојице генијалних филмских стваралаца — Сергеја Михајловича Ејзенштејна<sup>31</sup> и Андреја Арсењевича Тарковског.

Најпре погледајмо Ејзенштејнову веру у човека и његов ликвидаторски однос према Богочовеку. Бранко Вучићевић приређивач је књиге „Авангардни филм 1895—1939.“ Он је уврстио у њу и текст састављен од фрагмената Ејзенштејнових бележница које су настале током опсежних припрема за екранизацију Марксовог Капитала.

Ејзенштејн, „услужни уметник“, био је чедо овога века у коме су политика, природне науке, философија и психологија релативизовале појам истине готово до ишчезнућа... Њему није било тешко да... за „Старо и ново“ подиже декор непостојећег модерног совхоза, усавршена Потемкинова села што заклањају крваву стварност у то време спровођене присилне колективизације.<sup>32</sup> У ствари, човек који му је највише ласкао, Ј.В. Стаљин, лично „му је објаснио како да заврши „Старо и ново (Генерална линија)“ и указао му на моћ и значај филма“.<sup>33</sup>

Отуда и наша претпоставка да би Ејзенштејн можда друкчије остварио секвенцу литије са молебаном за кишу у филму Генерална линија (Старо и ново), да Стаљин није захтевао „генералку“ и горделивост. Наиме, Ејзенштејн је пропустио јединствену прилику да управо том секвенцом створи најпотреснију драму Бога и његове деце, икад виђену на филму.

С друге стране, у поменутом филму, у секвенци такмичења косача у пољу, Ејзенштејн је остварио ретко успелу похвалу људском раду. О декору непостојећег модерног совхоза иза којег се склањао Стаљин, Хрушчов ће изрећи следеће речи на XX конгресу

КПСС: „Село и пољопривреду (Стаљин) је познавао само из филмова. А ти филмови јако су улепшавали стварност...“<sup>34</sup>

Под 13. X 1927. године Ејзенштејн је записао: „... Наставити (и поступно изложити след дијалектичког развјетка у мојим стварима“<sup>35</sup> — (у наставку је изложено дијалектичко усмерење у његовим филмовима „Штрајк“, „Потемкин“, „Октобар“). Задржимо се на Ејзенштејновој теми „боштво“, како се он сам изражавао у својој радној бележници.

„17. III 1928.

О боштву: незаменљив материјал — „Ага Кан“<sup>30</sup> до крајности доведен цинизам шаманства. Бог — дипломирао на Оксфорду. Игра рагби и пинг-понг и прима молбе верника. А позади, рачунају на рачунаљки у „божијем“ књиговодству, које прима жртве и дарове. Најбоље разголићавање теме жреца и култа.“<sup>36</sup>

Мислећи на „Октобар“, Ејзенштејн је писао 4. IV 1928: „Оних „великих дана“ записао сам... да ће у новој кинематографији место „вечних тема“ (академске теме „Љубав и Дужност“, „Очеви и Деца“, „Тријумф Врлине“ etc.) — заузети низ филмова на теме „темељних метода“; Данас је формулисана садржина Капитала (његов циљ): научити радника да дијалектички мисли, показати методу дијалектике.“<sup>37</sup>

О могућности филмскога језика да изрази сажето оно што се њиме хоће, Ејзенштејн цинично вели следеће: „Он је максимално лаконски начин изражавања: на петнаест метара дисквалификује се идеја боштва;“<sup>38</sup> или опет, „богове смо спаковали на неких 15 метара!“<sup>39</sup>

Ејзенштејн је намеравао — званично — да посвети Капитал Другој интернационали, а његову формалну страну — Цојсу; Цојсу због поглавља у „Улису“ које је написано у „схоластичко-катехизисном стилу“. ... Због питања као што су ова — како запалити петролејку, или, како да узаври чајник? — одговори су из области метафизике<sup>40</sup> и великих космичких и философских проблема.<sup>41</sup>

Оцртавање појава у Капиталу текло би историјским редом. „На пример, у фарсичном делу, са савременог епископата — проширење на бокачовско свештенство. Никако не „редом“ већ *duckheim* (помешано). Јер су реквизиториј и костимографија култа и дан-данас окамењено средњовековно, као и читава доктрина“<sup>42</sup> — нагађа Ејзенштејн.

Верник и поклоник Октобарске револуције, Ејзенштејн се лично налазио у сталном страху „да не скрене“, а за најважнији задатак у „културној револуцији“ (којој је посветио своје дело) — Ејзенштејн је сматрао обучавање у дијалектичкој методи, а не пуко дијалектичко демонстрирање.<sup>43</sup>

За разлику од Ејзенштејна Тарковски (ћутљиви дисидент — наша примедба) ретко је кад оно што мислимо да јесте. ... О његовој највећој „јереси“ у односу на историјски материјализам сведочи величанствена сцена ливења звона из филма Андреј Рубљов. У почетку изгледа да је све у складу са „редом и поретком“. Видимо цео

механизам, стројење, „инфраструктуру“, производне снаге, обраду сировина, топљење метала, зној на погрљеним леђима, напор, сумње... видимо односе у производњи и репродукцији (претпоставља се, наиме, да је млади Борис упућен у тајну претапања метала). Међутим, у једном тренутку камера преобрће равнотежу ствари и, док звона одјекују на опште задовољство, Борис признаје Андреју Рубљову да никада није поседовао тајанствене формуле, да је све сâм смислио, измислио следећи сопствену интуицију или неког невидљивог анђела чувара...<sup>44</sup>

Тарковски сматра, попут неког иконописца и зоографа, да он као уметник који стоји пред Тајном, нема право да објављује отворено свој унутрашњи удео — а што је, међутим, Ејзенштејн итекако нападно чинио. „Уметник има обавезу да остане смирен — каже Андреј — и само тако саучествујући у некој, може да прича о њој оно што га покреће.“<sup>45</sup> Тарковски се сећа рада на „Андреју Рубљову“... Радња филма одвија се у 15. столећу, а страшно је тешко било замислити „како је све то тада изгледало“. Морало се притом посезати за свим могућим изворима, писаним сведочанствима, архитектуром и иконографијом. Да смо пошли путем реконструкције сликарске традиције, сликарског света тога времена, из тога би проишлa стилизовано-конвенционална алтруистичка стварност која би, у најбољем случају подсећала на минијатуре или иконе онога времена. Ипак, то би за филм био погрешан пут...<sup>46</sup>

Један од циљева рада на овом филму био је за Тарковског и његове сараднике, да се стварни свет 15-тог века тако реконструише за данашњег гледаоца да он ни у костимима, ни у начину говора, миљеу или архитектури не може да осети старинску, музејску егзотику. Зато су пошли путем „с оне стране археолошке и етнолошке истине“;<sup>47</sup> сви они који су видели ово агиографско дело писано светлошћу, могли су непосредно да опазе истину — такорећи „физиолошку“ истину (израз Андреја Тарковског). Тарковски каже следеће о другачијости осећања 15-тог столећа код људи 20-тог, и о њиховом рецептирању (усвајању, примању — наша примедба) „Тројице“ Андреја Рубљова: „Чак ни „Тројство“ Андреја Рубљова (треба увек изговарати „Тројица“ — наша примедба) — не рецепирамо као његови савременици, а та икона и даље кроз столећа живи. Она је живела тада као што и данас живи. Тако ствара линију која повезује људе 15. и 20. века.“<sup>48</sup>

„Тројство“ (читај „Тројица“) би се лако могло посматрати напросто као икона. Или пак као фантастични музејски експонат, такорећи као узорак сликарског стила једне одређене епохе. Ипак, сигурно постоји још једна могућност рецепције тог историјског сведочанства; односно, окретање оном људско-духовном садржају „Тројства“ који је за нас, људе из 20. столећа, животан и разумљив. На томе се заснива и наш приступ оној реалности која је створила „Тројство“. Тај поступак захтева да се у одређене кадрове уноси нешто што увек изнова разбија осећање егзотике „музејске рестаурације“.<sup>49</sup>

Прустова мисао „Оживимо циновску грађевину сећања“ — код Тарковског има кључно значење. По његовом мишљењу, филм треба да одигра посебну улогу у том процесу „оживљавања“, а идеални

биоскоп може бити само — филмска хроника, пошто се ради о времену у виду чињенице, и она је једна врста реконструисања живота. Али не само реконструисање, него и чин прочишћења, и за ствараоца и за гледаоца, наглашава Андреј Тарковски.

Друго, треба најозбиљније рачунати са душом. На питање, шта мисли о души, Тарковски је одговорио: „Човек не би требало да је гради него да је ослобађа. Она је већ саздана.“ Коментаришући ову мисао, Тијери Казалс, француски филмски критичар вели за Тарковског, да он из тог разлога камером наглашава наше повлаштене тренутке и везе у којима спознајемо себе... Према томе, филмски стваралац треба да извуче, да породи оно што је дубоко скривено, строго чувано, потиснуто.<sup>50</sup>

Упутимо се и ми заједно са Тарковским на једно од његових „унутарњих путовања“. „И када се бави научном фантастиком, она му је само повод — каже Казалс за Андреја Тарковског — назнака без кориштења чаробног света технологије,<sup>51</sup> Иначе, ... слепа и убилачка технологија (је) наше задње уточиште зато што нас спречава да верујемо у чуда...<sup>52</sup>

Међупланетарно путовање у „Соларису“ првенствено је субјективно и унутарње путовање. Он је пре кретање свести него логични след науке.

Прошлост за Тарковског није само „складиште успомена“. Филм „Огледало“ није плач за изгубљеним детињством, нити пак „нејасни одраз прошлости без дна“. Филм је много више: „доказ и стрепња садашњости која се одлаже у недоглед“...

...То су тајанствена врата постулног поистовећивања кроз време и животна раздобља...<sup>53</sup>

Мистичару и спиритуалисти — како су често називали Тарковског — људска душа личи на планету Земљу или Соларис — свеједно; са њеним слојевима, равнима, седиментним наслагама (Огледало); токовима, рекама, водама, вртлозима (океан у Соларису), раседима и земљотресима (сцена катастрофе у Жртвоприношењу: рески звук авиона и разбијена зделица млека).

Душа је и одаја жеља где све чежње могу да се остваре, изгубљене негде у „Зони“, том простору без чврстине, изузетно осетљивом и пријемчивом, где владају неки други закони (Сталкер).<sup>54</sup> Њу, душу дакле, све мање истражују, она је презрена, напуштена, док расте технолошки редуccionизам и заједно с њим број стројева — утвара. „Све више упадамо у материјалност, као муве у мед“ — каже забринуту Тарковски. А ипак Сталкер крчи пут себи и својим муштеријама, понирући све дубље у материјалност, лицем у благу, телом у копривама, прљавој води и глибу, све до прага одаје у коју нико не сме да крочи зато што их све паралише она несавладива свемоћна сила...<sup>55</sup>

Проницљиви филмски критичари окупљени око париског часописа *Cahiers du cinéma* (филмске свеске), осетили су да код Тарковског увек долази до неког „открића“, да је његово дело сво у знаку несавладиве напетости „због жеље да се досегне оно што се обично назива одсуство „светога“, а то „свето“ у Сталкеру измиче код најмањег погрешног корака, у основном и у пренесеном значењу“.<sup>56</sup>

Препознали смо овде омиљену мисао Светих Отаца о Божијој благодати и о људском греху, то јест како се благодат стиче с муком, а губи због једне мрље греха.

„Унутарњи пад (интроспекција) и обртање спољних упоришних тачака (трансгресија) два су лица тарковскијевске апокалипсе, која се одвија... на начин да не може да јој се одреди првобитни узрок. Рушење структура нашега ја, које више не успева да се одреди у односу на свет, тема је која се често јавља у делу овог ствараоца, посебно у делу Жртвовање.“<sup>57</sup>

Очински болећив према „човеку у рушевинама“ Андреј Тарковски је изазван да нам открије сву лепоту свога царског свештенства, али зато далеко од сваке наметљивости. Он слика наша преживљавања. „Оркестрација страха, сликовите и застрашујуће проповеди (средњовековни пакао, атомска катастрофа модерног доба) само су приношење жртве, реторичке фигуре, направе за мучење и избављење чије се употребе аутор гнуша. Он, као ни Андреј Рубљов, не пристаје да наслика, или да „сними“, „Страшни суд“.<sup>58</sup> На предлог да слика по поручбини: „Десно ћеш насликати изабране, а лево грешнике које прождире ватра, тако да се човеку крв леди у жилама!“ — Рубљов одговара: „Не могу, после не бих могао да погледам људима у очи“, а затим: „Не могу. То ми је одвратно. Не желим да уносим страх међу народ...“<sup>59</sup>

Тарковски то говори кроз свога јунака Андреја Рубљова, да му је неприродна и патолошка она мисао која види могућност нашег спасења само кроз страх од вечних мука. Ава Јустин Нови-Белијски рекао је једанпут у свом Молитвеном дневнику: „Господе, зар сам ја само зато човек да бих грешио, а Ти Бог само да би праштао.“ Парафразирана, ова мисао могла би и овако да гласи: зар се наш живот у Христу своди само на непрестано дрхтање пред Његовом влашћу. Довољно је да се сетимо преподобнога Симеона Новог Богослова па да закључимо да се не своди само на то. Наиме, Симеон је друговао са Христом и био у „мистичком браку са Њим“. Сам преподобни је то описао на досад беспримеран начин у целокупној светоотачкој књижевности.

Међутим, страх од паклених мука је и иначе тврда храна за коју су се само савршени Богу молили „да им је даје на оброк“. И мада су стекли љубав која изгони сваки страх, они су себе радо гледали управо у паклу, као на оне који су недостојни овога живота, акамоли рајског, и зато им је тамо и место. Спокојство светих не може да наруши ова антиномија — „против мука — за муке“, односно „саблажњиве“ речи Светога Јеванђеља о вечним мукама, јер су оне изречене само зато да би нас стално потстицале на делотворност у вери, на истрајност у нади и на савршенство у љубави; без тога и тако је већ све пакао пре пакла.

„Суштина уметности филмскога ствараоца огледа се у његовој способности да нас држи на пола пута између овде и другде, у неком неодређеном између, где нема ни стега неопозивога ни безразложности света којем је ускраћена могућност избављења.“<sup>60</sup> Посмотримо овај став у односу на редитељску уметност Андреја Тарковског. Жртвовање постоји само у међупростору и то између стварности

без избора и сна који условљава патолошки гест главнога јунака Александра да повери себе некој врсти медијума или вештице, да би спасао своје и свет; жртвује своја добра запаливши кућу која је остваривала његове наде у земаљско спасење, и одриче се говора и слободе.<sup>61</sup> Пошто не знамо, да ли је све то што се збива после молитве Оченаш стварност, или само његов сан, као једина извесност, међупростор извесности, преостаје нам једино простор веровања, вере и молитве.

Сам Тарковски потврђује овакво тумачење Александровог лика и његове ситуације: „То је један човек, који се жртвује за неког, који схвата да, да би се спасао, макар и физички, он мора себе потпуно да заборави, да нађе неки простор за свој духовни живот, да приступи неком другом царству“...<sup>62</sup>

Александрова Жртва није жртва светитеља, мученика, праведника; у поређењу са њиховом, његова је грех. Међутим, Александар није светац; он је сујеверан и принос му је сујемудрије. Као сви сујеверни људи тако и он прибегава некој чувеној врачари, или погађачу или избавитељки, и тако даље, што је далеко лакше добити, неголи кроз подвиг себепечења, себекувања, ... Александар прибегава Марији — то јест суми свих природних религија: сујевеља, сујесловља, сујемудрија, сујеспасенија. Тим путем Тарковски максимално истиче Александрово право на самовласност, и чин потпуне слободе неопходне за жртву, свеједно да ли у позитивном или негативном смеру.

Главна идеја филма „Жртвоприношење“ чини разраду параболе о православном монаху (Јовану Колову):

„Никад ништа неће учинити извесним да ће неко мртво дрво, ако га заливамо сваког дана, на крају процветати. Већ све, напротив, тежи да покаже да су све шансе да оно остане јалово. Али то мртво дрво је предмет наде, нада која своју опкладу ставља на време, сваког дана залива, не обазирјући се на исмејавање и објективна знања (неко мртво дрво). То је и нада за филмску уметност.“<sup>63</sup> Ево те наде: „Камера се успиње уз јапанско дрво под којим лежи Мали Дечак (унук Александров). Открива се крајолик, море, гране дрвета, предео још у цвату. Али кретање се зауставља пре него што небо уђе у видно поље, док дете (дотад немо) изговара своје прве речи: У почетку беше Реч. Зашто, тата?“

Заустављено стремљење и отворено питање.<sup>64</sup>

Филмови Андреја Тарковског „... делују попут визионарског потопа, попут тока пречишћења где се, да би зашли с ону страну погледа, додирују дах и светлост, ветрови и олује, очевидно и невидљиво“.<sup>65</sup> „Жртвовање“ обилује знацима од свог почетка, почев од слике Леонарда да Винчија „Поклоњење мудраца“, преко које иде пшвица. Славни историчар уметности Кенет Кларк, коментарише ово да Винчијево недовршено дело: „Држање главних ликова јасно изражава симболично одавање поштовања мудрости и науке новој вери, док се око њих, попут сабласти придонских из Апулијевог магијског паганизма, тискају магловите фигуре које неки (...) једноставно називају анђелима. У задњем плану дах духа опседа рушевно здање интелигенције.“<sup>66</sup>

Ево и тумачења Пјера Франкастела: Одвраћајући се од коња и ратничких делатности, човек долази у ситуацију да приступи другом начину живота који га, у пренесеном значењу речи, уздиже (...) Човечанство се ослобађа мрака, подземног; из јасала излази једна светлост која обасјава свет. На врху степеништа, у вишим сферама човек ће се срести с атмосфером, прочишћеном проласком Девике (читај Дјеве) Марије и детета...<sup>67</sup>

За разлику од Леонардове слике која се никад не види у целисти, или се види пуна одраза, или замућена сликом посматрача, иконе су увек представљене целовито... она — икона — учествује у божанском свету, као што филмска слика суделује у истини света, како је рекао Базен. „Фантастика, мудрост, духовност, невиност (целомудреност), дубина..., Ото и Александар размењују судове о иконама.

Насупрот томе, Ото каже да се боји суморног Леонарда.<sup>68</sup>

Ту суморност у уметности донела је Ренесанса и увођење перспективе, односно посвећене владавине појединца и разума против владавине божанског и вере. „Носталгија“ је (стога) била артикулисана на сучељењу византијског света и света Италијанске ренесансе.<sup>69</sup>

### *Света Литургија и филмски ритуал*

Пресвета Двојица, Отац и Свети Дух, кроз Сина Божјег Логоса и заједно са Њим, створили су и моделовали духовни и земаљски свет, и човека као круну свега стварања. Зашто? — Да би иста, Пресвета Тројица и Њена словесна бића заједничарили у Једној, Светој и Саборној Литургији небоземној; Литургија која је најсветија Игра Бога и боголиких. Бог Отац нас је учинио многим браћом Сину Своме Јединорођеном, а Христос многим синовима Оцу Своме Небеском.

Ми са своје стране обожујемо се тако што нас Бог стално храни и напаја Својом „светлообразном дојком“, како рече о томе наш Симеон Нови Богослов, односно ступањем у мистички или литургијски брак са Женихом душа наших.

Однос Бога и човека од почетка је литургијски: то је однос даривања и уздарја; Бог ствара човека од праха. Задахњује га духом и иконизује, чинећи га кадрим да Му се уподобљује.

А човек узвраћа уздарјем: својим берићетом и песмама које му извиру из срца. Жељени сусрет Бога и човека догодио се у Христу, жељно сједињење такође у Њему и с Њим. Од тада траје наше прожимање (перихореза) са Њим, које ће трајати вавек. Богослужбени сусрет Бога и човека има за циљ њихову вечну заједницу; ово осећање имамо на свим богослужењима, дневног, недељног, месечног или пак годишњег круга.

За разлику од трајног богослужбеног састанка, у уметности је укорењени трагизам ликова проузрокован управо неминовношћу и трајношћу њихових растанака. У суштини, литургијско сабрање је темељ сваког другог сусрета и сабрања, било да се ради о сусрету двоје или о сабрању многих. Склони смо веровању да се филм родио онда када је замро истински литургијски живот на Западу, односно

тада када је Света Литургија (миса) изгубила своју непоновљиву привлачност.

Дух доколице, забаве и спектакла јавиће се као последица те кризе, а филм као излаз из ње, чак штавише као замена за мису; то није необично с обзиром на глад за смислом 19-тог односно 20-тог века, у којем ће осећање бесмисла да врхуни I и II светским ратом. Зато ће модерни човек или човек без Бога почети безобзирно да бежи из света застрашујуће стварности у светове које ће сам да ствара, еда би се у њих сакрио, да у противном не би полудео од бесмисла. Један од таквих светова несумњиво је — филм. Филм ће се врло брзо повући као забава, да би се поново јавио силовито, као двојник стварности, претећи јој потискивањем и заменом.

Данас, након непунога века постојања филмске уметности, можемо констатовати да је филм извршио један тоталитарни продор у све сфере живљења и да нам се наметнуо као једна панрелигија у оквиру које постоје његови богови, верници и култ, свештеници, храмови и учење, тајне, врлине и мисија.

Џонас Мекас, један од водећих личности америчког underground или „подземног“ филма шездесетих година, налази корење уметности у опијум-ритуалу, прастаром „народском биоскопу“. „Од тачке на којој смо сада — каже Мекас — само је корак до апсолутног филма, филма нашег духа. Шта је заправо филм ако не слике, снови и визије? Чинимо још један корак и одричемо се свих могућих филмова; и сами постајемо филм: седимо на персијском или кинеском тепиху, пушећи ову или ону храну за снове — (Мекас помиње LSD) — и посматрамо дим, и посматрамо слике, и снове, и маштарије, који се збивају баш у духу нашег ока; ми смо прави филмски ствараоци, сваки од нас; пролазимо кроз простор, и време, и сећање — то је онај врхунски народски биоскоп какав је био хиљадама и хиљадама година.“<sup>2</sup>

Ипак, Мекас открива чињеницу да је човекова главна чежња усмерена управо ка Литургијској мистерији. „Све је ово стварност! — каже он. Нема граница човековим оновима, маштаријама, жељама, визијама. То нема никакве везе са техничким новотаријама; у вези је с безграничним духом човековим који се никад не може затворити у прописане екране, оквире или слике; он искаче из сваке твари сваког наметнутог сна и тражи сопствене мистерије и сопствене снове.“<sup>3</sup>

Кинеска уметност запањује својом пријемчивошћу за Свето Откривење, односно својим у основи литургијским приступом тајни живота. Постоји код Беле Балажа, мађарског филмског сценаристе и теоретичара, једно место посвећено кинеској легенди, на које упућујемо наше читаоце. Наиме: „Стари Кинези нису сматрали производе своје уметности тако неприступачним, другим светом. Њихов сликарски мит гласи овако. Живео једном један стари сликар који је сликао пејзаже. Насликао је лепу долину на подножју високог брега. Кроз долину је водила стаза, која се губила иза брега. Сликар се веома допала сопствена слика, обузела га је страсна жеља, ушао је у слику и кренуо оном стазом коју је сам насликао. Про-

дирао је све дубље и дубље у слику, затим окренуо иза брега, нестао и више се није вратио из слике.“<sup>4</sup>

Балаж карактерише кинеску бајку као једну митологију уметности незамисливу за човека васпитаног у европској естетској култури; за њега (европљанина) неприкосновен је унутрашњи простор затворене композиције неке слике. То је основни принцип његове филозофије уметности.

Појаву сличну кинеској бајци отворене композиције срећемо и у Америчкој филмској уметности. „... Нове форме филмске уметности, створене у Холивуду — каже Бела Балаж — показују да гледалац ни тамо не сматра унутрашњи свет слике тако далеким, неприступачним и неприкосновеним. Ето, пронашао је уметност, којој је непознат појам затворене композиције, која у гледаоцу не само укида осећање одстојања него и намерно ствара у њему илузију да се налази у центру збивања, у приказаном филму.“<sup>5</sup>

На какво нас размишљање о Светој Литургији подстиче претходни одломак теоретског дела<sup>6</sup> Беле Балажа. Да је Света Литургија савршена теологија и да ван Литургије она не постоји.

Богословски умови стварали су је у виду молитава и словословља ради литургијског сабрања и међусобног општења хришћана ради њиховог укључивања у Христово Тело, да би све било извајано у димензијама Богочовека Христа. Зато је наше теолошко литургијско поље надпросторно: шире од небеса, дубље од срца, и више од ума.

Литургија — то су Свете двери кроз које се врши претакање надсвета у свет, вечности у време, живота у смрт и обратно: Односно, Христос је истовремено — и Двери и Онај Који на дверима стоји и надгледа наш прелазак из таме у светлост, из времена у вечности.

Једанпут заувек Света Литургија је разбила „неприкосновени унутрашњи простор затворене композиције“ људских ствари. Својим саборницима Литургија открива ту божанствену чињеницу, да се човек више не налази на ко зна каквом одстојању од Центра своје личности — Богочовека, за Ким је чезнуо стари свет и имао само илузију о томе да општи са Њим. Сада, међутим, Бог и човек су сједињени у Христу Спаситељу за свагда.

Доласком из света на Божанствену Литургију, човече, ти ментално узлазиш на словесна небеса камо обитавају Христос и Богородица, Свети богопрослављачи анђели и људи; ту се сједињује прах са благодаћу, душе са Женихом. Кад једанпут уђеш на Свету Литургију „никада се више не враћаш из (те реалне) слике“. Центар свеколиког људског стремљења јесте сједињење са Христом и охристовљење.

Христос као оваплоћени Ерос одговара на ово наше стремљење које је такође ерос.

Резимирајмо. Док хришћанин реално учествује у Мистерији између њега и Ипостаснога Ероса, дотле филмски гледалац има само илузију да учествује у одређеној мистерији, и то у својству посматрача. „Све у свему, ... истинитост стварног — филмског — призора никада се сама по себи (...) неће претворити у истину филмске слике“, али... ће „у нама изазвати исте реакције“...<sup>28</sup> ако

је филмска слика права филмска слика, то јест ако је у питању фотографско-фонографска покретна представљачка структура, она ће баш такве реакције изазвати,<sup>7</sup> што је довољно само по себи да нас упозори да филму прилазимо са довољно озбиљности и поштовања.

Какво је психофизиолошко стање публике у мрачној кино дворани? — Најстарији приговор упућиван филмској уметности гласи — да она у гледалаца развија пасивност која све прима и која је зато пагубна за духовни живот. Сложено је то питање!

Естетичар филма Анри Ажел разликује три реда услова који се међусобно стално укрштају и мењају. То су:

1. материјални услови,
2. физиолошки и унутрашњи,
3. афективни и душевни.<sup>8</sup>

„Напуштајући улицу — анализира Ажел први материјални услов — нас дочекује и обавија у себе затворени свет биоскопске сале; ... подижемо очи ка екрану. Око нас су сенке; а и ми сами више нисмо ништа друго до једна сенка. Једино нам слике на екрану (какав ... парадокс!), које су ипак сасвим нестварне, изгледају као да имају извештан коефицијенат аутентичности. Ми смо, уосталом, постали заробљеници центрипеталних сила које усмеравају нашу пажњу на осветљени правоугаоник. А како су, у истом тренутку, стотине других лица постала плен истих сила, ми на неки начин излазимо из своје аутономије и мешамо се са овим таласом, са овом плимом погледа који упијају чаролију екрана.“<sup>9</sup>

Овај Ажелов упечатљиви опис збивања гледалаца на филмску пројекцију и њихова окренутост екрану неодољиво нас подсећа на хришћане сабране у Светој Литургији у блиставо осветљено. Цркви, када ће причешћени снажније но икад осетити једни друге боголиким и богобраћом која се обнављају радошћу. Погледајмо сада анализу других, физиолошких и унутрашњих услова.

„А каква је природа ове чаролије која на нас врши тако снажан утицај? Она нам, попут хашиша о коме говори Бодлер (...), нуди једно проширење најразличитијих осета. Све што се види и чује на екрану — види се и чује се са више интензитета. Има нечег магијског у тој надреалности... Величина планова игра улогу микроскопа или огледала које је подешено да нам даје близину ствари, тако да нам те ствари изгледају ближе него што нам се дају у стварности.“<sup>10</sup> Ликови глумаца „нису само људска лица“, већ је то и изглед идола“, који су потпуно спремни да приме потајно обожавање својих верника.<sup>11</sup>

... Гледалац је... изложен правом опчињавању... оно се постепено увлачи у њега и прожима га; присуство „идола“ или „звезде“, појачано магијом екрана, толико је јако да може да поништи нашу моћ расуђивања и наш критички смисао... Ми смо присиљени да примамо протицање и смењивање слика у току једног и по или два сата,<sup>1</sup> што већ самом својом непрекидношћу и разноврсношћу представља чинилац церебралног<sup>2</sup> потчињавања. Како се (ф)илм ближи своме завршетку, ми све више постајемо, милом или силом, оклевајући или, можда, колебајући се, ипак — покорни.<sup>12</sup>

Ажел поставља питање ослобођења малог човека од ове покорности. Зато он анализира афективне и психолошке услове. „Ово ће филмском гледаоцу бити утолико теже уколико он у замрачену салу доноси са собом такве диспозиције које одговарају стварању ове покорности... оваква диспозиција омогућава изванредну пробојност, она омогућава да се све прима и све асимилује: одвратно и просто, узвишено и савршено. Најзад, у одређеним приликама стални посетилац... Долази да се смеје или да плаче.“<sup>13</sup>

Наспрам овој диспозицији филмскога гледаоца, имамо радосно-тужно настројење једног хришћанина покајника који долази на Литургију „горе (ка Христу) да има срце“. Поставља питање где почиње и где се завршава пасивност гледаоца приликом примања слика? Реакција у виду мање или више сложене адаптације јавља се сваки пут кад се нађе један физички и духовни склоп који је изложен деловању механичке моћи.<sup>14</sup>

Филмски ток догађаја омогућен филмском техником захтева од гледаоца стално пажљиво регистровање покретне стварности односно филмофанске присутности тих догађаја; потребно је усвајање и стално прилагођавање, помоћу непрекидног органског и церебралног напора мозга. Композиција било којег филма пак позива на мисаону сарадњу публике. Она мора да назре оно што је у причи изостављено или се подразумева. Намерним изостављањем драмског чина са битним чињеницама такође се постиже још јаче истицање контраста, и тако даље.<sup>15</sup>

Гледаоци су навикнути на разне поступке ствараоца да му се лако прилагођавају. Овај појам доводи до једног „новог аспекта психологије публике“: навика успављује сваку пажњу усмерену ка новом и стваралачком напору.

Шта је у овом случају срж проблема по Ажелу: „...чим се напусти уобичајена синтакса и реторика, чим слике постану један систем значења чије разумевање изискује мало веће интелектуално ангажовање, масу гледалаца обузима нека врста органског обесхрабрења.“ ...Треба да схвате тај прелаз од „слова“ на „дух“.<sup>16</sup>

### *Социолошко-педагошки утицај филма и његово место у Цркви*

Филм је саборна, народна уметност и његов друштвени значај је голем. Било да је реч о настанку једног филмског дела, или да га људи гледају, или да се оно дистрибуира по свету, запањујуће је велики број људи који се окупају кад га ствара; то су људи различитога узраста, културе, народности или вере. Једном речи филм је „достао права религија модернога човека“.

Благодарећи свеукупности свога језика, филм се обраћа свим друштвеним слојевима, људима свих земаља. Зато Ели Фор види филмску дворану као пагоду, цамију и катедралу истовремено. Пре филма, „Само су ритуалне игре у примитивних народа и представе у античком позоришту имале снагу тоталног обухватања гледалаца, моћ потпуног увлачења публике у збивања на сцени.“<sup>1</sup>

Филм трајно делује на душу своје публике, односно на њен начин живота, поимања, понашања. Социолози филма проучавају

утицај филма на скуп гледалаца и испитују друштвене последице тога утицаја.<sup>2</sup> Путем филма могуће је „изванредно успешно и посредно пренети на (гледаоце — наша примедба) одређене идеје, политичке ставове, филозофска схватања, створити потребну психозу код људи, оправдати и улепшати извесне поступке, уверити у нешто велики број особа, обманути их, узнемирити, запалити их за нешто или одбити од нечега“.<sup>3</sup>

Лењин је кинематографији придавао највећи значај, свестан снаге и утицаја филма.

Фашизам га је такође користио за своју пропаганду. Гебелс је говорио да су ти филмови имали задатак да „идејно преваспитају“ окупиране народе и да прикажу моћ Немачког Рајха.<sup>4</sup> Млади људи доживљавају филм као „жуђене снове“ које затим супротстављају свакодневној стварности, па биоскопска дворана постаје „уточистиште незадовољних“, или нека врста продавнице „духовног опијума“ за масе.<sup>5</sup>

Помоћу тога „опијума“ убацује се у њихову свест — дословно све! Социологија филма проучава управо последице које у свести гледалаца производе, најпре комерцијални филмови, као најгледа нији али зато и најопаснији по духовни идентитет гледаоцев; „ови најмногбројинији филмови увелико стварају површна схватања и потхрањују ниске инстинкте код необразоване публике.“<sup>6</sup> Доброжелатељи ове уметности залажу се за педагошки филм и за одбир репертоара за школску омладину према њеном узрасту,<sup>7</sup> што представља драгоцену предност ове уметности над осталим уметностима у њиховој мисији.

Стара светоотачка пословица гласи: „Прво изврши сам па научи друге.“

Ми у Цркви не поседујемо типично филмско искуство, па још искуство стечено обрађивањем искључиво црквених, богословских тема, да би на основу и једнога и другога били довољно сигурни када говоримо о филму; с те стране и наше снебивање пред том темом. С друге стране међутим, сучавамо се стално и са потребом Православне Цркве нашега времена, да се она обрати свету и на таквим његовим саборним језицима као што су језик филма и телевизије.

Идући у себи за неким дубљим прозрењем, хришћанин не може а да се не нада да је и ова уметност изникла из логосологије, и да је и она у бити исто тако иконична, кад је већ сликовита; зар Логос не пројектује своју икону на целокупну твар, чинећи тако ту твар осетљивом за иконичност.

А икона, света слика, колико дуго већ има своје место у Цркви. Црква је свету даровала свету слику или такозвано „Јеванђеље за очи“; филмска (читај и фототографска) уметност пак узвраћа са своје стране такозваном покретном сликом.

По нашем дубоком осећању, она је, ни мање ни више него дар Бога и Његовога Промисла.

Стварање филмскога дела сачињава непредвидиво скуп пројекат који, да би био остварен захтева учешће великога броја уметника и стручњака разних врста; најзад, неопходно је и масовно присуство људи. Неизоставно, ово претпоставља и расположивост ог-

ромним и разноврсним материјалним средствима и културним богатством, покретним и непокретним. Овакве пројекте могу да остварују само филмске куће или компаније.

Ми не желимо овде да улазимо у посебну полемику око спорног, такозваног „играног филма“, као ни у вези тога, да ли је он уопште прихватљив за Цркву или није. Претпостављамо да се из нашег досадашњег „снимљеног материјала“ могао стећи некакав увид у тај проблем јер смо покушавали да га изложимо на схватљив начин, али рачунајући истовремено и на извиканост филма у нашој хришћанској средини те отуд потреба да га што боље упознамо. У вези тога треба се дотаћи извесних чињеница којима се разбија сумња и уклања подозрење у конкретне и реалне могућности филмске уметности да се и њен, такозвани филмски језик приброји толиким језицима Цркве. Другим речима и филмска уметност „да заволи Бога и ближњега“.

Сматрамо да Црква има право на филмски језик и обавезу да га освешта, јер „све чека на Цркву да она свему даје своју храну на време“.

Ми немамо право да игноришемо филмску уметност зато што се она досад недовољно богодолично обрађала Богу! Међутим, и овде постоје часни изузеци који показују пут ког би се требало држати. Православна Црква у ове дане, с највећом оценом оценила је целокупно дело Андреје Тарковског. Римокатолици такође. Идеални филм за Андреја Тарковског је — филмска хроника, летопис — оно што је иначе тако блиско Цркви. Такође је једнострано мишљење — да ове до појаве Андреја Тарковског филм није имао своје истинске ствараоце, па према томе ни права филмска дела. Заступати овакво мишљење заиста би значило бити неправичан и несмотрен према другим правим ствараоцима. Велики је број врхунских стваралаца и врхунских дела, односно незаобилазних места у небројеним филмовима досад створеним.

Андреј Тарковски радо је помињао Бресона, Мицогучија, Буњуела, Парацанова, Довженка, Ејзенштајна, Роселинија, Курасаву, Грифита, Огиста Лимијера... дајући нам тиме до знања, да су сви они допринели његовом стваралаштву, ми додајемо — „његовом генију“. Дакле, и филм има своју класику.

Уосталом, о свим великим филмским ствараоцима и о њиховим делима писано је много и исцрпно; о свему томе постоје праве библиотеке и институти, научне установе.

Ми можемо остати резервисани према играном филму колико год желимо, мерејући му притом што нас обмањује илузијом; међутим, ко је тај гледалац или читалац, или сликар, песник или стваралац који је слободан од асоцијација, слика, имагинације. Напротив, више и боље од било ког медијума, човек је кадар да ствара слике у себи, да их оживљава, да се у њих уноси и да их предаје другоме. Зар он сам није сликар?!

И Господ је намерно „много говорио у причама“ и сликовито; и нико као Он није умео тако да прича приче. Знаменити тумач Светога Писма, богослов Иванов, третира и наш проблем којег смо се дотакли.. „Што се тиче лица измишљених, или истинских и исто-

ријских, и слика, у којима свештени песници ваплоћавају идеје, и спољашње књижевне обраде свештених песничких дела, то и у том погледу она имају многу особина и тако су оригинална, да се ради њихове карактеристике не може тачно применити формална класификација песничких творевина световне класичне књижевности, која се обично дели на епску, лирску и драмску.<sup>8</sup> Наш акценат је на овим речима: „Што се пак тиче лица измишљених, или истинских и историјских, и слика, у којима свештени песници ваплоћавају идеје, . . .“; чини нам се да је у играном филму „ваплоћење идеје“ сржна ствар.

С обзиром да је небогодолично да се глумац појављује у улози Христа, или глумица у улози Богородице, треба рећи то, да је у таквом случају далеко јаче и веродостојније само наговестити присуство Божије и Његову близину, неголи пронаћи не знам како „одговарајући лик“. Довољно је, на пример, само окренути камеру на фреску или на свету икону Христовог лика. Или Га „показати“ окренутог леђима, или само колена и ноге — „крупно“,<sup>9</sup> или из „off-a“,<sup>10</sup> понављамо, ако се ради о играном филму. У ствари, треба видети код Светих Отаца како су они осећали присуство Божје. Напокон, треба само срести пробуденога молитвеника и видети га како стоји на молитви, па да нам одмах постане јасно, пред ким он стоји.

Наравно, тајна је у томе „да ништа не треба глумити, већ све бити“, како је рекао Гете, то јест, и редитељ и глумац требали би у том случају да буду молитвени, па да успе њихово дело, да добије снагу документа, сведочанства, стварности. Али, чини нам се да смо већ прешли на конкретну садржину и форму, евентуалне, оцрковљене уметности филма, или интермедијалне уметности.

„Снагу документа не може заменити реконструкција маште“ — рекао је мађарски теоретичар филма Бела Балаж. Често смо у прилици да осетимо суптилност светлописа којим документарни филм располаже. Јапански акварел могу да раде само врхунски уметници, јер само тренутак закашњења четкицом довољан је, па да њихов водени нанос пробије преосетљиву хартију. Слично се дешава и у стваралачком поступку код класичног документарног филма.

Свакодневни животни реализам савесних хришћана до те мере је динамичан и разигран, да се било каква транспозиција стварности у уметничке форме по снази и аутентичности не може породити с њим. И најживотнија уметничка драма ипак је неуверљива, ако се пореди са свакодневном хроником једног подвижника вере; поготово ако тај има развијено унутарње делање, без обзира на то што је његово спољашње делање сведено на минимум покрета и потреба. У овом часу имамо на уму лик великога исихасте 14-тог века, Светога Григорија Синаита који је прави пример за малопређашњи опис реалистичности и животне снаге, то јест „уметности живљења“, како су говорили наши Свети Оци, међу светима величанствени Симеон Нови Богослов.

Неопходно је стишати још један приговор од досадашњих приговора упућиваних играном филму; он се односи на то, да филмско дело наводно, не располаже са довољно речи, неопходних за једно

целовито казивање, то јест да је на филму сва снага речи сведена на дијалог. Наш начелни одговор је следећи.

Реч у филмском делу има своју сврху и она функционише само у склопу и јединству са осталим елементима филмскога дела; никако изоловано. Осим тога постоји и општеобавезно начело, да је важно — шта се говори и како, а не — колико се говори. Ово је златно правило нарочито у молитви, као што нам је свима познато.

У нашем конкретном случају, ремек дела филмске уметности одликују се баш неочекивано малим бројем речи које су тамо употребљене. Код Андреја Тарковског срећемо исти поступак; у најновијем ремек-делу филмске уметности (Боја нара) Сајат Нова, Парацанова, није изговорена чак ни једна једина реч.

Код објаци аутора употребљен је један други говор, ништа мањи од уобичајеног, а који штавише мистичније делује — говор ћутања; речито ћутање, или говор будућега века — како говоре Свети Оци.

Тарковски нам помоћу ћутања, или односом између слика открива душу и дух бића и ствари; иначе, тајна се увек доживи најпре у себи, у тишини, у самоћи, и то молитвени људи добро знају. Тарковски као да је имао таква искуства. Његови ликови ћуте пред тајном, односно дозвољавају јој да она сама говори о себи. С друге стране многоговорљивост увек прети да залуши ту тајну. Често пута и најбираније речи других о узвишеним стварима осећамо као товар, бичевање или каменовање, јер је говорник превршио меру.

Било како било, сувишан је страх да ће филм икада запасти у безизлаз вербалне некомуникативности и недоречености, макар посегао и за Православним богословљем. Не треба никада сметнути с ума чињеницу да филм има властити, оригинални језик комуницирања са поштованим гледаоцем. Филм поред тога негује властиту књижевност — филмски сценарио, и многи сценаристи створили су ремек-дела у својој области. Довженко је, на пример, назива своја сценарија — „кино-романи“. Слике такође никад неће угрозити реч, као што ни реч никад неће „преречити“ слику. Заправо сви они филмски ствараоци који се баве вечним стварима (Бергман, Бресон, Тарковски, Парацанов...), настоје помоћу слике да нас пребаце с оне страну слуха.

У случају организованог бављења наше Цркве филмским језиком и употребе овога као свог новог језика, могли би да се угледамо на искуство које имају у раду са филмом многе високошколске, научне, академске, културне и привредне установе и институције. У првом реду мислимо на њихов архивски, документарни, наставни, научно популарни или образовно просветни филм, као и наменски. Велику могућност пружали би и телевизијски директни преноси, ТВ-репортаже, фељтони, ТВ-серије, хронике.

Овај будући (?) рад морао би да се веже за Богословски факултет; односно такав рад изискивао би посебну катедру за Хришћанске уметности, и за оне које чекају да то постану: позориште, радио, филм, телевизија, стрип, ... са искључивим циљем да и оне на свој оригиналан начин допринесу разоткривању тајне Православља у нашој средини, у најширем опсегу.

Пошто се ради о целокупном животу Цркве и о њеној теологији, то би у начелу теме којима би се наш филм бавио биле: Црква, Откривење, Предање, живот Цркве у свету; Њена целокупна теологија библијско-светоотачка. По себи се разуме да би целокупним радом те замишљене евентуалне катедре руководили, у првом реду, Православни теолози, односно носиоци и тумачи Православног етоса, наше Цркве, у сарадњи са теолозима осталих помесних Цркава; затим и сви остали добронамерни, даровити људи помоћу свог талента и расположивог стручног и техничког потенцијала.

Бележењем помоћу камере Црквених збивања и живота у Њој, настајао би постепено наш Црквени филмски архив или летопис или пак светлописни материјал, који би нам даље служио (заједно са архивским материјалом о Цркви којим располажу Југословенске кинотеке и телевизијске куће за самостално стварање светлописних студија из Православне теологије; то јест за увођење у богословље путем филма. Увођење у библијско, светоотачко, догматско, литургичко богословље; једном речју, за увођење у Православну духовност. Пробајмо сада бар делимично да обухватимо наш црквени универзум тема које очекују да буду описане помоћу светлости згуснуте у филмску или телевизијску слику.

Наше припреме и филмско стваралачко обраћање ликовима: Христа, Свесвете Богородице, Бестелесних сила, Старозаветних Пророка и Царева, Апостола, односно обраћања свету Старога и Новога Завета, ликовима апостолских мужева, хришћанских апологета, Мученика и Светих Отаца — одвијало би се увек у смирењу, молитви, посту и причешћивању. Свакако, пратио би се историјски пут борбе Цркве за очување Православне вере и Васељенских Сабора; развојни пут монаштва; црквене просвете, науке и уметности; затим, било би неопходно дати слику покрштавања народа и историју Помесних Цркава; осврт на кобну 1054. годину и на теологију која је Помесну Римску Цркву довела до отпада; у наставку, чекале би своју филмску обраду Уније Лионска и Флорентинска, односно Исихастички сабори; па сама епоха Исихазма и Синаитских покрета.

У оквире Црквене историје уопште требало би се обратити ликовима које су је и стварали; лику Апостола Павла, ... Свештеномученика Игњатија Богоносца, ... Светога Јустина Философа, ... Светога Иринеја Лионскога, ... Светога Константина Великога, ... Светога Антонија Великога, ... Светога Атанасија Великога...; ликовима Светих Кападохијских Отаца. Дати лик Светога Јована Златоустога у његовој епохи, Светога Кирила Александријскога, Оригена, ... Светога Максима Исповедника, ... Светога Јована Дамаскина, ... Светога Теодора Студита и његових монаха, Светога Фотија и Свете браће Кирила и Методија, Преподобнога Симеона Новога Богослова, ... Светога Григорија Паламе, Светога Марка Ефескога, ликове Светих — Макарија Великога, Јефрема Сирина, Јована Лествичника, Григорија Синаита...

Неизоставно би била заступљена и Црквена историја нашега Православнога Српскога народа — од покрштавања до данас; затим епоха Немањина (Свети Симеон, Сава и Стефан, краљ Милутин и Ве-

ликомученик Стефан Дечански); па епоха Исихазма код Срба, тајна Видовдана (Свети великомученик цар Лазар), епоха Деспота Стефана Високога, мученици и новомученици периода ропства под Турцима, Аустријанцима, Немцима и усташама, или једна теологија мучеништва старог и новог код Срба кроз врекове (Косово и Метохија, Албанија, Плава гробница, ... Глина, ... Јадовно, ... Јасеновац, ... Дахау, ... Косово, ..., помињемо само неке појмове у вези старих и нових живота.

Две велике радости за Православну Цркву у Југославији и у расејању су њени пастири — Свештеномученик Николај Велимировић и Ава Јустин Нови-Белијски; и о њима би морали да створимо документарне филмске записе. Исто тако и о Богомољачком покрету Српскога народа, унутар једне опште теме о духовном животу код Срба. Том приликом „оживели“ би ликове својих духовних отаца новијега времена на Светој Гори и код нас, али би стигли да се сусретнемо и са живима, поготово светогорским.

Преостале су нам за „филмовање“ још читаве области: Отачници, Митирници, Цветници; о харизматицима столпници, јуродиви, светогорци, Кољивари, Оптински старци на челу са преподобним Паисијем Величковским заслужују најозбиљнију пажњу. Подједнако важно место у историји Цркве заузели су Новомученици и најновији светитељи, подвижници, богослови и апостоли Цркве у Грка, Руса, Румуна, али и светих новооснованих Помесних Православних Цркава у Јапану, Кини, Финској, Чешкој, Пољској и осталим којима би требало посвећивати филмске записе.

„Књига је скупа данас — каже Пеђа Ристић, наш доктор архитектуре — и зато је сви не могу имати. Ту је камера од велике користи. Зато треба помоћи народу. Снимимо свети путир и некога од отаца како објашњава његову сврху и значај; снимимо свети дискос и дајмо његово објашњење.“ Тако и са свим осталим у Цркви, и, то ће на крају крајева бити довољно.

\*

Нек нам буде допуштено да се дотакнемо још и есхатолошке (?) димензије филма. У научно-популарној књизи „Живот после живота“, аутор Рајмонд Муџи обрађује тему такозване клиничке смрти, одомаћену појаву која се у савременој америчкој медицинској науци изучава као посебна дисциплина. У вези с тим он нам саопштава одређене чињенице које су, по нашем мишљењу филмскога карактера.

Наиме, Муџијеви испитаници, људи који су једанпут умрли па оживели, причали су му, шта су све доживљавали као душе и духови, од момента изласка њихове душе из тела па до повратка у њега... Неко биће које је сијало јаче од Сунца и које је зрачило из себе неописиву милину, невероватном брзином је репродуковало тим умрлим људима филм њиховога живота; односно, ти умрли су видели сав свој живот представљен у виду фотографскога снимка, и притом су имали утисак да је њихов живот трајао само један трен.

Каква нас све изненађења ове врсте очекују у будућности, можемо претпоставити на основу научне фантастике, међутим, у овом тренутку нам падају на памет речи тога Бића Које блиста неупоре-

диво јаче од Сунца и које зрачи из себе милујућу светлост. Те Његове речи су ове: „Јер ништа није скривено што се неће открити, ни тајно што се неће дознати.

Зато, оно што у мраку рекосте, чуће се на видјелу; и што на ухо шаптасте у одајама, проповиједаће се на крововима (Лука 12,2-3).

## НАПОМЕНЕ

### Уводна разматрања

1 Израз Жана Епстена, француског лекара, филозофа, филмског теоретичара и редитеља.

2 Cinemascope, Vistavision, Cinerama, Cinemirakle.

3 Поливизија је монтажа у времену и у простору. Помоћу ње се „довећава садржајни капацитет појединачног кадра и у вези са тиме проширује простор за слободан избор објекта опсервације од стране гледаоца“. Она је створена само из естетских потреба. Стваралац Абел Ганс створио ју је у филму „Наполеон“ (1927), у којем оживотворава мит о Наполеоновој свуда-присутности. У овој „... примени крије се код кубиста тако омиљена могућност истовременог посматрања предмета (догађаја) са свих страна одједном, из разних ракурса, што је један од многих и врло интересантан прилог поливизије (Јежи Плажевски, Језик филма, II, 176)“. Међутим, Андреј Тарковски нам помаже, како да мислимо правилно о полиекранском (рељефном) филму. „Симултано, истовремено презентирање две или више паралелних радњи (чак на шест платна) погрешан је пут“ — каже он. Спекулативно измишљена псеудо-условност биоскопу је суштински страна и стога бесплодна... Није ли онда боље енергично прихватити једноставну и закониту условност биоскопа у виду правилног приказивања догађаја, и непосредно полазити од те условности? Човек, напротив, не може истовремено да посматра више радњи. Тако нешто је изнад њихових психо-физиолошких могућности (Андреј Тарковски, Запечаћено време, машински текст; емитовано на III програму Радио-Београд).

4 Natural vision — Настојање за посгизањем осећања просторности слике у виду употребе великих и на разне начине заобљених платана. У Совјетском Савезу покушало се са стварањем тродимензионалних филмова (1948). Платно се састојало од око 2.500 игличастих призама, које одбијају две пројциране слике. Гледалац сваком оком прима једну од тих слика и тако добива утисак просторности (Jan Veran, Рјечник филмске шпјетности, 225—228).

Најновији изум на тржишту видео-технике јесте јапанска тродимензионална видео-камера, са по два одвојена сочива и пријемника светлосних сигнала за снимање две „засебне“ слике.

**ЦИКЛОРАМА** — Екран који заклања пун круг, панорамска пројекција (Владимир Петрић, Увођење у филм, 149).

**ЦИРКАРАМА** — Кружна пројекција која се постиже употребом 11 пројектора и стереозвука, помоћу четири тонске стазе с обе стране перфорације и читаве комбинације звучника (Исто, 153).

**СИНЕРАМА**... намеће дуги кадар и коришћење дубинске мизансцене... слике излазе из екрана и буквално се шетају по биоскопској дворани... „посреди је само психолошки утисак, јер се ради о „квази рељефу“ који као свака илузија може да послужу уметничкој сврси (Исто, 154/5). Најновији покушај с трећом димензијом видимо у филму Ајкула III (1987).

5 **ХОЛОГРАФИЈА** — дочаравање „просторне фатаморгане“. Амеде Ефр, опат који се веома успешно бавио теоријом филма, дао је знатан допринос филмској теорији, нарочито теорији италијанскога Неореализма. Недавно је београдска телевизија приказала Канадску серију „Светски изазов“; телевизијски гледаоци имали су прилику да прате догађаје који се емитују помоћу једног или више покретних екрана који се стално међусобно смењују. Те догађаје коментаришу водитељи и стручњаци из ТВ-студија, или из својих кабинета где су с њима вођени разговори. Најновије, неслућене могућности пружаће ствараоцима такозвана „Компјутерска анимација“.

### *Скица за једну праисторију филма*

1 Од грчке речи *κίνημα* — покретати, помицати; *кинема* — кретање; *ки-нисис* — покрет, и *γραφή* — цртање, писање; *графени* — писање, слика, сликање; *γραφή* — писати. (Марко Бабац — Филм у вашим рукама, Нови Сад, 1972, страна 5.)

2 „Назив покретна слика (*motion picture, moving picture*) то јест филм, може се односити једноставно на технички процес који се састоји у брзом низању слика пројектованих на платно; дакле, покрет и слика то јест ритмички и визуелни ток“ (Душан Стојановић — Теорија филма, Београд, 1978, страна 310).

„Добро је да се продужи оно што већ постоји — писала је Жермен Дилак, француска редитељка, сценарист и теоретичар — али суштина филма је у нечем другом: оно је вечност, јер проистиче из саме суштине универзума: из покрета (Исто дело, 298).

3 Владимир Петрић, Развој филмских врста, Београд, 1970, 21.

4 Марко Бабац, Филм у вашим рукама, 6—7.

5 Владимир Петрић, Увођење у филм, 21.

6 Марко Бабац, 8.

7 Владимир Петрић, 22.

8 Марко Бабац, 14.

9 Марко Бабац, 15—18.

10 Владимир Петрић, 24.

11 Марко Бабац, 32.

12 Рудолф Арнхајм, Филм као уметност, Београд, 1962, страна 143—144.

### *Техника филма као средство писања помоћу светлости*

1 Мала Енциклопедија Просвета, 3 Р—Ш, Београд, 1978, страна 495.

2 Марко Бабац, Филм у вашим рукама, Нови Сад, 1972, страна 5.

3 Радомир Петрић, Развој филмских врста, 1970, страна 25.

4.8 Исто дело, страна 171.

9 Ернест Линдгрем, Уметност филма, 1966, страна 264.

10 Филмске свеске број 9, 1969, страна 577—583.

11 Филмске свеске, 585—592.

12 Филмске свеске, 593—599.

13 Филмске свеске, 607.

14 Филмске свеске, 600—604.

15 Душан Стојановић, Теорија филма (Жан Епстен, Интелигенција једног механизма), Београд, 1978, страна 136—137.

16-17 Владимир Петрић, Увођење у филм, 67.

18 Душан Стојановић, Теорија филма, 140.

19 Филмске свеске, број 4, 1976, страна 313—360.

20-21 Збитњев Чечот — Гаврок, О почецима филмологије, Београд, 1982, страна 77.

22 Лирософија (*la lyrosophie*) је оригинални израз Жана Епстена, ознака за осећање и мишљење истовремено.

23 Филмске свеске, број 4, 1976, страна 341.

24 Отац Јустин Поповић, Тумачење посланице Галатима и I и II Солуњанима Светога апостола Павла, Београд, 1986, страна 141.

25 Исто дело, страна 148.

26 Филмске свеске, број 4, 1976, страна 337.

27 Исто, страна 337, 338.

28-29 Исто, страна 338.

### *Теорија филма*

1 Теорија филма, 1978, страна 11.

2-3 Теорија филма, страна 34.

4-5 Теорија филма, страна 13.

6-7 Теорија филма, страна 14.

- 8 Андреј Тарковски, Запечаћено време, одломак књиге прочитан на III програму Радио-Београда, кучани текст, страна 11.
- 9.10 Душан Стојановић, Теорија филма, 15—16.
- 11 Теорија филма, страна 53, 56.
- 12 Теорија филма, страна 57.
- 13 Исто, Ричото Канудо, Естетика филма, страна 56.
- 14 Исто, Предговор, страна 16.
- 15 Исто, Предговор, страна 18.
- 16 Исто, Ели Фор, Мистичност филма, страна 83.
- 17 Исто, Бела Балаж, Филмска култура, страна 91.
- 18 Исто, Библиографске белешке, страна 559; Андре Малро, Нацрт за једну психологију филма, страна 251.
- 19.20.21 Исто, Монтажа царује, страна 24.
- 22 Исто, Монтажа царује (Пудовкинови филмови: „Мати“; „Крај Санкт-Петербурга“; „Потомак Џингис-Кана“; „Дезертер“; „Суворов“, итд.).
- 23 Исто, Монтажа царује, страна 26, 27.
- 24 Исто, Библиографске белешке, страна 554.
- 25.26 Андреј Тарковски, Запечаћено време, одломак књиге прочитан на III програму Радио-Београда).
- 27 Исто, страна 6.
- 28 Исто, страна 6—7.
- 29 Исто, страна 7—8.
- 30 Исто, страна 5.
- 31.32 Исто, страна 1.

#### Филмски језик

- 1 Душан Стојановић, Теорија филма (Жан Митри, О језику без знакова, страна 434).
- 2 Владимир Петрић, Увођење у филм (Филмски језик), Београд, 1968, страна 195.
- 3 Жежи Плажевски, Језик филма II, Београд, 1971, страна 15.
- 4 Четири главне одлике говорнога језика:
- језик служи за преношење и измену мисли;
  - језик омогућава споразумевање између стаговорника на принципу разумљивости тог језика, ... дакле и на принципу равноправности;
  - језик се мора одликовати прецизношћу, недвосмисленошћу појмова, непроменљивим везама између садржине и значења речи;
  - језик мора имати довољно могућности за изражавање суптилних апстрактних појмова (Жежи Плажевски, Језик филма II, страна 15).
- 5 Исто.
- 6 Исто, страна 16—17.
- 7 Исто, страна 24.
- 8 Исто, страна 26—28.
- 9 Исто, страна 29—31.
- 10 Исто, страна 31.
- 11 Душан Стојановић, Теорија филма (Библиографске белешке), стр. 550.
- 12 Владимир Петрић, Увођење у филм, страна 196.
- 13 Душан Стојановић, Теорија филма (Александар Астрик, Рабање нове авангарде: Камера — наливперо), страна 364.
- 14 Види, на пример, „Каталог филмова за наставу — 16 mm“, Бгд., 1969. еора
- 15 Душан Стојановић, Теорија филма, страна 365.
- 16.17 Владимир Петрић, Увођење у филм, страна 197.
- 18 Француски антрополог, мас-медијалиста и филмски теоретичар (Исто дело, страна 198).
- 19 Владимир Петрић, исто дело, страна 196.
- 20 Душан Стојановић, исто дело (Бела Балаж, Филмска култура), стр. 85.
- 21 Исто, страна 84, 85.
- 22 Исто, страна 86.
- 23 Завештање Андреја Тарковског поштоваоцима филмске уметности гласи: Вера (у Бога). „Руская мысль“, број 3656, 16. 1. 1987. — Париз.

- 24 Сергеј Михаилович Ејзенштејн, Монтажа атракција (Основно начело филма и Идеограм или Размишљање над кадром, Београд, 1964, стр. 57).
- 25 Исто дело, страна 53.
- 26 Исто, страна 57—59.
- 27 Андреј Тарковски, Запечаћено време (куцани текст, страна 10).
- 28 С.М. Ејзенштејн, Монтажа атракција, страна 59.
- 29 Исто, страна 54.
- 30 Исто, страна 59—60.
- 31 Исто, страна 60.
- 32 Исто, страна 55—56.
- 33 Андреј Тарковски, Запечаћено време, страна 11.
- 34-35 Исто, страна 12.
- 36 Владимир Петрић, Увођење у филм, страна 197.
- 37 Исто, страна 198.
- 38 Изговара се и као Базин.
- 39 Исто, страна 198.

### *Филмска слика*

- 1 Хришћанство није религија, у смислу природне религије какве су све остале, пре и после њега, које немају Откривење Самога Бога као Пресвете Тројице, и Једнога од Тројице, Оваплоћенога Господа Исуса Христа Богочовека.
- 2 Филмске свеске, број 3, 1976, страна 261.
- 3 Душан Стојановић, Теорија филма (Маја Дерен, филм: стваралачко коришћење стварности), страна 401.
- 4 Луиџи Кијарини, Филм и проблеми уметности (одломак), Филмске свеске, број 1, 1979, страна 47.
- 5 Исто, страна 48.
- 6 Исто, страна 48.
- 7 Душан Стојановић, наведено дело (Леон Мусинак, Рабање филма, страна 97).
- 8 Филмске свеске, број 1, 1979, страна 61.
- 9 Душан Стојановић, Теорија филма (Библиографске белешке), стр. 561.
- 10 Душан Стојановић, Теорија филма (Предговор, Мисао стара седам деценија), страна 31—32.
- 11 Филмске свеске, број 3 (Доктор Рене Аланди, Психолошка вредност слике), Београд, 1971, страна 354.
- 12 Казивање једног боготражитеља свом духовном оцу, Крњево, 1987. страна 166—167.
- 13 Исто дело, страна 167.
- 14 Др Рене Аланди, Психолошка вредност слике (Филмске свеске, Београд, 1971, страна 355.
- 15 Исто дело.
- 16 Исто, страна 355—356; — „Несвесно има — вели Берђајев — двоструко значење у човековм животу. Оно је извор човекове болести, унутрашњих сукоба човека, али је у исто време и извор стварања, стваралачког надахнућа, човекове маште.“ О машти, пак, Берђајев вели да је она „... извор сваког стваралаштва... Бог је створио свет преко маште... Машта Бога има апсолутно онтолошко дејство (Православна мисао, свеска 33/34, Београд, 1986/7, 88).
- 17 Исто, страна 363.
- 18 Тијери Казалс, С ону страну погледа (машински текст, страна 7—8). онтолошко дејство“ (Православна мисао, свеска 33/34, Београд, 1986/7, 88).
- 20-21 Исто, страна 16—17.

### *Филмски символ, симболика*

- 1 Окрети, обрти.
- 2 Филмске свеске, број 3, 1971, страна 357.
- 3 Исто.
- 4-5 Исто, страна 358.
- 6 Православна мисао, страна 85—86.

<sup>7</sup> Филмологија је семантичка дисциплина која проучава филм са становишта сазнања других наука: философије, естетике, психологије, социологије, историје, лингвистике, семиологије, теорије информација, антропологије, психоанализе, физике и слично.

<sup>8</sup> Душан Стојановић, Теорија филма (Жилбер Коен-Сеа, филмско издање), страна 359.

<sup>9</sup> Филм „Иван Грозни“, С.М. Ејзенштејна; Владимир Петрић, Увођење у филм, страна 229.

<sup>10</sup> Исто дело, страна 231—232.

### *Семиологија филма (знаци или структуре)*

**1** **ЗНАК** — (је) значењска структура састављена од визуелног или аудиовизуелног означавајућег у филмској синтагми и перцептивног или афективног означеног у гледаочевој свести. Знак је денотативан ако му је означавајуће визуелна или аудиовизуелна структура сачињена од светлости или од звучних таласа а означно представа у гледаочевој свести која се корелатски односи на биће или предмет из афилмског опажаја; конотативан је ако је означавајуће релације између денотативних знакова а означено афективна структура дијегетичког, идеативног или ритмичког реда у гледаоцу.

**СИСТЕМ** — (је) у сваком појединачном филмском остварењу изведен сплет кодовских правила, специфичан само за то дело и стога непоновљив. Систем је „говор“, то јест индивидуални чин употребе језика; то је нарочити вид уобличавања значењских структура који се појављује само у појединачном тексту, а начињен је комбиновањем елемената који припадају вишекодовском језику. Термин преузет од Емилијана Гарронија (види, Душан Стојановић, филм: теоријски огледи, Сарајево, 1986, страна 164—165).

<sup>2</sup> Др Душан Стојановић, Филм као превазилажење језика, Бгд., 1984, 14—15.

<sup>3</sup> Исто дело, страна 159.

<sup>4</sup> Филмске свеске, број 1, 1972, страна 73.

**КОД** — (је) скуп оперативних конвенција које одређује филмски језик и које служе уобличавању значењских структура, сврстаних по сродности у односу на врсту поруке чије формирање омогућавају.

**ПОРУКА** — (је) општи назив за значењску структуру сачињену на основу неког кода. Обично се схвата као опозиција појму кода: порука је примењени, остварени код; ... порука спада у говор, индивидуалну употребу језика. Порука се налази на страни синтагме а код на страни парадигме (Душан Стојановић, филм: Теоријски огледи, Сарајево, 1986, страна 163—164).

**Знаци и значење у филму**, Питер Волен; Филмске свеске, 1972, број 1, страна 73.

<sup>8</sup> Филмске свеске, број 1, 1972, страна 74.

<sup>9</sup> Исто.

**СИСТЕМ** — (је) у сваком појединачном филмском остварењу изведен сплет кодовских правила, специфичан само за то дело и стога непоновљив. Систем је „говор“, то јест индивидуални начин употребе језика; то је нарочити вид уобличавања значењских структура који се појављује само у појединачном тексту, а начињен је комбиновањем елемената који припадају вишекодовском језику. Термин преузет од Емилијана Гарронија (Душан Стојановић, филм: Теоријски огледи, 164).

**ЗНАЧЕЊЕ** — (је) представљачки, дијегетички, идеативни и ритмички доживљај.

— **ДИЈЕГЕТИЧКИ, ДИЈЕГЕЗА**, доживљај је збивање у које су укључене и све значењске структуре које га објашњавају или доприносе разумевању као слике својеврсног света, без обзира колико овај личи на онај из афилмске стварности; појам шири од нарације и радње (појам Етјена Сурноа).

— **ИДЕАТИВНИ**, доживљај, **ИДЕЕМА** (је) конотативни филмски знак настао дејством кода идеативних спојева који као означено има неко асоцијативно поље што гледаоцу омогућава симболичке закључке. Постоји и у материји слике и у материји звука...

— **РИТМИЧКИ** доживљај гледаоца остварује се успостављањем релације између означавајућег а означеног филмског знака у гледаочевој свести посредством кода. Јавља се као денотативно, то јест као представа света нас

тала на основу кода перцептивних препознавања, и као конотативно, то јест као надградња над тим светом посредством дијегетичког и идеативног кода или ритмичког кода антиципације и ретроакције... обухвата целокупну људску доживљивајност... почива на знаку и творевина је језика... када... отпочне укидање двојства означавајуће означено и када... деловање горњих тонова у равни спрата прераста у језички, а онда и у симболички смисао (Душан Стојановић, филм: Теоријски огледи, 173, 174, 167).

<sup>12</sup> Душан Стојановић, Теорија филма (Жилбер Коен-Сеа, филмско издавање, 358).

<sup>13</sup> Исто дело, 360; \* уцелињење филма.

<sup>14</sup> Исто, страна 361—362.

<sup>15</sup> Роберт Ебервејн, Водич кроз теорију и критику филма, Београд, 1985, страна 129—130.

<sup>16</sup> Душан Стојановић, Теорија филма (Увод, страна 34; Библиографске белешке, страна 551).

<sup>17</sup> Исто.

<sup>18</sup> ОЗНАЧАВАЈУЋЕ — почетак филма је највише засићен значењима јер има наглашено објашњавалачку функцију (Душан Стојановић, Теорија филма; Ролан Барт, Проблем значења у филму, страна 419).

<sup>19-21</sup> ОЗНАЧЕНО — концептуалнога је карактера; оно је једна идеја, оно постоји само у сећању гледаоца, а означавајуће га актуелизује, призива, али га не дефинише... реч је о динамичком а не о математичком процесу (Исто дело, страна 421—422).

<sup>22</sup> Исто дело, страна 423.

<sup>23</sup> МОРФЕМА — Временски аспект означавајућег у денотативном филмском знаку, то јест трајање и кретање основе. Не постоји само за себе, изван основе. Под њеним дејством основа се често постепено мења и претвара у нову, друкчију основу, па један знак постепено и континуирано прелази у други, а да тачне границе не могу да им се одреде (Душан Стојановић, филм: Теоријски огледи, страна 172—173).

<sup>24</sup> МЕТАФОРА — давање појму новог, ширег, преносног смисла поређењем са другим појмом.

<sup>25</sup> МЕТОНИМИЈА — означавање предмета или радње другим предметом или радњом која остаје с претходном у блиској узрочној вези (тумачење Јежи Плажевског).

<sup>26</sup> Душан Стојановић, Теорија филма (Увод, страна 35).

<sup>27</sup> Душан Стојановић, Теорија филма (Жан Митри, О језику без знакова, страна 435).

<sup>28</sup> ЈЕЗИК — (је) укупност оперативних конвенција помоћу којих аутор уобличава, а гледалац опажа, разуме и доживљава филмско дело као значењску структуру. Реализује се посредством неколико кодова. Постоји само као апстрактна могућност која може да се искористи у конвенционалној синтагми тако што се појединачне кодовске конвенције на одређени начин укрштају са другима и творе особени систем филмског текста; те могућности су у тексту сврстане у парадигме, али не формирају чврста правила која се у синтагми морају строго поштовати; напротив, које ће се правило применити зависи од систематског стицаја околности у конкретном филмском тексту, па се филмски језик појављује као језик у ширем смислу речи, то јест као људска способност употребе покретних фотографских и фонографских значењских структура без чврстих лексичких, граматичких или синтаксичких кодификација. Тако, на пример, филмски језик не познаје унапред дати лексички попис незначењских (азбука) или значењских структура (речник), већ се и незначењске и значењске јединице (формеме и знаци) формирају у процесу настајања синтагме.

<sup>29</sup> Језик другог ступња — оно што је де Сосир називао *langage* (језик у ширем смислу или језик уопште), за разлику од *langue* (језик у ужем смислу речи).

<sup>30</sup> Душан Стојановић, наведено дело, страна 436.

<sup>31</sup> КОНОТАЦИЈА — (је) значењски слој филмскога текста у којем знаци, ступајући у контекст са другим знацима по начелу доминанте, поред денотативнога стичу као целина и неко дубље, преносно или симболичко значење дијегетичког, идеативног или ритмичког реда. У ствари, конотација је равна значења што у себи садржи „нижи“ значењски слој, денотацију, која у њој увек остаје очувана; конотација не може да настане друкчије до произила-

жењем из денотације, не заобилазећи и не напуштајући је. Символично значење које денотативни знак унапред преузме из неког симболичког система изван филма не спада у праву филмску конотацију, већ у такозване реторичке знаке (на пример, Ајфелова кула у кадру као симбол Париза). (Душан Стојановић, филм: Теоријски огледи, страна 167—168).

<sup>32</sup> Душан Стојановић, Теорија филма, страна 436.

<sup>33</sup> Исто дело, страна 436—437.

<sup>34</sup> Исто, страна 438.

<sup>35</sup> ДЕНОТАЦИЈА — (је) значењски део филмскога текста посматран са становишта дословног представљачког значења појединачних знакова који, узети сваки за себе, значе само оно што представљају (на пример, слика човека на екрану). Постоји искључиво када се појединачни знак посматра извучен из контекста других знакова са којима гради доминанту чим се у овакав контекст врати, из денотације израста конотација, једини изузетак од овога је симултани контекст микрокосмоса који чини макрознак; тај макрознак остаје денотативан, јер се повезивање није извршило посредством доминанте. Денотација се не може напустити или заобићи при грађењу конотације; ова настаје само као њена надградња, на њој почива и из ње произлази (Душан Стојановић, филм: Теоријски огледи, страна 167).

<sup>36</sup> Душан Стојановић, Теорија филма, страна 439—440.

<sup>37</sup> СИНТАГМА — (је) симултани или сукцесивни распоред „означавајућих“ у филмском приказу, који се чита као временски низ посредством „сакрадишког“\* кретања гледаочевих очију од означавајућег у кадру или у монтажи... састоји се и од мноштва истовремених означавајућих који у простору кадра једновремено стоје једно уз друго (у макрознаку), али их гледаочев поглед који се непрестано премешта са означавајућег на означавајуће, поставља у сукцесију, аналитички их посматрајући једно за другим и упућујући у ту сукцесију и временски проток и промене које настају услед динамичко-темпоралног карактера филмског приказа. Она се, дакле, разликује од реченице у говорном језику по томе што је сложена од истовременог мноштва означавајућих и што се та означавајућа јављају у различитој материји (слика и звук). (Душан Стојановић, филм: Теоријски огледи, страна 165; \* јак трзај, јак потез, јако цимнути, оштар прекор.)

<sup>38</sup> Душан Стојановић, Теорија филма; Увод, 36—37.

<sup>39</sup> Владимир Петрић, Увођење у филм, страна 198—199.

<sup>40</sup> АРТИКУЛАЦИЈА — (је) поступак формирања филмског означавајућег (које се налази у равни прве артикулације) од назначењских структура мањег обима (раван друге артикулације) посредством дејствовања пертинентних својстава (заједничка особина која прожима више чинилаца друге артикулације — тиме им омогућава повезивање у филмске знаке као елементе прве артикулације) ... постојање двоструке артикулације је доказ а денотативни филмски знак није пасивна механичка регистрација појава из филмског света, него вештачка творевина људске културе, оперативних конвенција предвиђених и регулисаних кодовима једнога језика (Д. Стојановић, филм: Теоријски огледи, страна 168).

<sup>41</sup> Душан Стојановић, Теорија филма, Увод, страна 37.

<sup>42</sup> Душан Стојановић, Теорија филма; Библиографске белешке, стр. 554.

<sup>43</sup> Исто дело, Умберто Еко, Кинематографски код, страна 464.

<sup>44</sup> Исто, страна 463—464.

<sup>45</sup> Исто, страна 464—465.

<sup>46</sup> Душан Стојановић, Теорија филма; увод, страна 39.

**ЧАН** — скупљен, сабран, састављен, једновремени.

<sup>47</sup> СИНТАГМА (грчки *σύνταγμα*), састављање, сребивање; СИНТАГМАТИ-

<sup>48</sup> ДИЈАХРОНИЈА — двоструко, двојно време.

<sup>49</sup> КИНЕМОРФИ — облици покрета.

<sup>50</sup> Душан Стојановић, Увод, страна 38—39.

*Филмско дело као скуп сигнала*

<sup>1</sup> Естетичка и информативна функција филмског дела (Александар Ледуховски, Филмске свеске, број 3, 1982).

<sup>2</sup> Упореди са: Александар Ледуховски, Естетичка и информативна функција филмског дела; Филмске свеске, број 3, 1982, страна 188.

- 3 Исто, страна 189.  
 4 Исто, страна 190—191.  
 5 Упореди Александар Ледуховски, страна 195.  
 6 Види Александар Ледуховски, Филмско дело као скуп сигнала, стр. 205.

*Геолошка места у филмској уметности*

- 1 Албер Валантен, Увод у бело-црну магију; Филмске свеске, број 3, 1971, Београд, страна 269.  
 2-3-1 Исто, страна 270.  
 5-6-7 Исто, страна 271.  
 8-9 Душан Стојановић, Теорија филма; Ели Фор — Мистика филма, Београд, 1978, страна 81.  
 10 Исто дело; Ервин Пановски — Стил и медијум филма, страна 133.  
 11 Албер Валантен, Увод у бело-црну магију, Филмске свеске, број 3, 1971, страна 277.  
 12-13 Душан Стојановић, Теорија филма; Андре Базен — Онтологија фотографске слике, страна 339.  
 14-15 Андреј Тарковски, Запечаћено време (одломак куцаног текста), стр. 1.  
 16 Исто, страна 2.  
 17 Душан Стојановић, исто, страна 340.  
 18 Исто, страна 341—342.  
 19-22 Исто, страна 341—342; Фотографија би могла да се сматра као одливак, као огисак предмета узет помоћу светлости — каже Андре Базен.  
 23 Филмске свеске, број 4, 1971, Београд, страна 458.  
 24 Исто.  
 25 Исто, 459.  
 26 Тијери Казалс, С ону страну погледа (куцани текст, 3); Cahiers du cinéma, Париз, број 386, јули—август 1986.  
 27-28 Филмске свеске, број 4, 1971, страна 461.  
 29 Исто, 462—463.  
 30 Исто, страна 463.  
 31 Код нас је уобичајено да се он у савременој филмској литератури оловљава као Ејзенштејн.  
 32 Бранко Вучићевић, Авангардни филм 1895—1939; Сергеј Ејзенштејн, Капитал, страна 95.  
 33 Исто, страна 94.  
 34 Исто, страна 95.  
 35 Исто, страна 77; <sup>3</sup> „...с почетка двадесетих година, ...„производни уметници тврдили (су) да обликују корисне ствари а не уметничка дела...“  
 36 Исто дело; <sup>30</sup> „Наследни поглавар муслиманске секте Исмаслита у Ирану и другде. Једном годишње се јавно мерио, а верници су му поклањали онолико драгоценисти колико је тежак. У Ејзенштејновом архиву је сачувана разгледница с ликом тадашњег Аге кана...“, страна 81.  
 37 Исто, страна 82.  
 38 Исто, страна 85.  
 39 Исто, страна 85.  
 40-41 Исто.  
 42 Исто, страна 89.  
 43 Исто, страна 92.  
 44 Тијери Казалс, С ону страну погледа (Cahiers du cinéma, Париз, број 386, јули-август 1986); куцани текст, страна 1.  
 45 Андреј Тарковски, Запечаћено време; куцани текст одломка из непреведене књиге, страна 24.  
 46 Исто.  
 47-48 Исто, 24—26; \* Бог нам се открио као Лична Триипостасна Тројица: Отац, Син и Дух Свети; никада пак као Једно безлично божанство средњег рода. Зато треба изговарати — ТРОЈИЦА. Три (Ипостаси) па Једно (Божанство).  
 49-50 Тијери Казалс, С ону страну погледа, страна 4.  
 51 Исто, страна 2.  
 52 Исто, страна 2—3.  
 53—55 Исто, страна 4.

- 56 Исто, страна 5.  
 57-58 Исто, страна 5—6.  
 59 Исто, страна 7.  
 60-61 Жоел Мањи, Тајна граница; „Жртвовање“ (куцани текст, број 4).  
 62 Паскал Боницер, Главна идеја, Андреј Тарковски „Жртвовање“, куцани текст, страна 7.  
 63 Исто, страна 8.  
 64 Жоел Мањи, Тајна граница „Жртвовање“; машински текст, страна 3.  
 65 Исто; <sup>2</sup> Kenneth Clark, Leonard de Vinci, le livre de poche (превод Ане Моралић).  
 66 Исто, страна 3—4; <sup>3</sup> Pierre Francastel, La Figuerie et le lien, ed. Denoël (Genthier, 1967).  
 67-68 Исто, страна 7.

### *Света Литургија и филмски ритуал*

- 1 (Μαζὸς φωτεινῆς — светлообразна дојка); израз љубимца Божјег, преподобног Симеона Новог Богослова; Архиепископ Василије (Кривошеин), Преподобни Симеон Нови Богослов 949—1022, Виђење светлости, страна 207.  
 2 Душан Стојановић, Теорија филма; Донас Мекас, Нове очи, страна 324—325; „Искуство са LSD показује да око може да се прошири, да може да види више него обично“ (страна 321); чак и затворених очију могу се видети боје и визије које раније човек није био кадар да види, а које (као што је случај са LSD) остају у сећању и после „опита“; страна 324—325.  
 3 Исто, страна 325.  
 4 Исто, Бела Балаж, Филмска култура, страна 93.  
 5 Исто, страна 93.  
 6 Бела Балаж, Филмска култура; филозофија филмске уметности, 1948.  
 7 Душан Стојановић, филм: Теоријски огледи, страна 41—42; <sup>28</sup> Ранко Мунитић, Документарни филм — да или не?  
 8 Филмске свеске 2, 1970—1971; Активност или пасивност филмског гледаоца, страна 255.  
 9 Исто, страна 256.  
 10-11 Исто, страна 256.  
 12 Исто, страна 257; <sup>1</sup> Толико данас временски траје чин служења свете Литургије; <sup>2</sup> Добровољни роб Христов слободњак је у Христу.  
 13 Исто, страна 257.  
 14-15 Исто, страна 258.  
 16 Исто, страна 259—260.

### *Социолошко-педагошки утицај филма и његово место у Цркви*

- 1 Владимир Петрић, професор (Академије за позориште, радио, филм и телевизију), Увођење у филм, Београд, 1968; „Социологија“, страна 281.  
 2-3-4 Исто, страна 282.  
 5-6-7 Исто, страна 283.  
 8 А. Иванов, Поучне књиге Светога Писма Старога завета, Београд, 1975, страна 4.  
 9 Фреска на којој се види Цар Славе Христос: Он седи на Престолу; горњи део Његовог Тела и Главе не виде се од сијања Његове властите светлости; Његова колена и стопала покрива дуга одежда. Испред Њега, са обе стране престола лебде анђели у ставу дубоког поклоњења Њему и Његовој Слави.  
 10 Кад глумац чује речи а не види онога који говори; као, на пример, у филму „Долазак дон Камилџа“.