

česká
teorie
české
avangarde

**Biblioteka
FILMSKE SVESKE
posebno izdanje
časopisa za teoriju filma i filmologiju
drugo kolo**

**Urednik edicije:
Dr Dušan Stojanović**

**Izdavač: INSTITUT ZA FILM
Čika Ljubina 15/II, Beograd**

**Za izdavača:
Mr Predrag Golubović**

**Dizajn korica:
Novica Kocić**

**Koretkor:
Ida Švaglič**

**Štampa:
Srboštampa
Dobračina 6—8, Beograd**

Beograd 1987.

Češka filmska teorija 1908 — 1937.

Jaroslav Andjel (*Jaroslav Anděl*)

Uvod

Tekstovi sabrani u ovoj antologiji nastoje da ukažu na neke od etapa kroz koje je prolazila češka filmska teorija od Tillea (Tille) do strukturalizma. Očigledno je, naime, da je doprinos umetničke avangarde bio od principijelnog značaja ne samo za filmsko stvaralaštvo, već i za filmsku teoriju.

U ovoj studiji pokušaćemo da povežemo tri različita metodološka gledišta — normativno, programsko-estetičko i čisto teorijsko — koji se u nekim slučajevima u tolikoj meri međusobno uslovljavaju i prožimaju da je teško praviti razliku između njih. Zato je potrebno da se ta razlika pobliže odredi i da se ukratko okarakterišu uzajamni odnos ovih pristupa.

Razlika između ovih pristupa može se donekle pojednostavljeno upoređivati sa razlikom između gledišta učesnika i gledaoca. Programsko-estetičko gledište je gledište učesnika koji pristupa stvarnosti iz ugla datog umetničkog programa. Za razliku od toga, čisto teorijsko gledište je pre svega usmereno na proučavanje stvarnosti, kakva je i zašto je takva.

Oba navedena gledišta utiču jedno na drugo; novi umetnički programi često daju podstreka razvijanju novih teorija i obrnuto. Upravo razvoj filmske teorije očigledno potvrđuje interakciju programsko-estetičkog i čisto teorijskog gledišta: nastanak teorije filma povezan s programskim zahtevom da film bude priznat kao samosvojna umetnost, jer su ga starija razmatranja ocenjivala prema normama tradicionalnih umetničkih disciplina, čime su onemogućavala teorijski filmski rad. Istorija filmske teorije tako ukazuje na to da se u teorijskom mišljenju, pored čisto teorijskog i programsko-estetičkog gledišta, primenjuje i treće gledište — normativno i da se odnos sva ta tri gledišta menja. Zato je pomoću tog odnosa moguće da se pobliže okarakterišu pojedine teorijske koncepcije i čitave etape filmske teorije.

Počeci teorije filma

Film više nego bilo koja druga umetnička grana sadrži napetost između fikcije i stvarnosti, između kontinuiteta i diskontinuiteta. Zato se, prema pojmanju ta četiri protivurečna principa, mogu klasifikovati ne samo filmska dela, već i pojedine teoretske koncepcije. Klasifikaciji filmskih teorija na osnovu tri različita metodološka gledišta — normativnog, programsko-estetskog i čisto teorijskog — pridružuju se tako i nove kategorije koje omogućavaju detaljniju analizu i klasifikaciju filmskih teorija.

U istoriji filmske teorije izrazito se ocrtavaju dva međusobno suprotna shvatanja filma: prvo naglašava povezano kazivanje i realizam filmskog prikaza, drugo stavlja akcenat na izražajne mogućnosti montaže i diskontinuitet

filmskog vremena i prostora. Razvoj filmske teorije može izgledati kao smenjivanje te dve suprotne koncepcije: iluzivni realizam je dvadesetih godina smenila koncepcija montažnog filma, posle čega je usledila epoha filmskog neorealizma, koju je šezdesetih godina zamenio povratak principima dvadesetih godina. U stvarnosti, međutim, nastanak i promene filmskih teorija bili su složeniji; to pokazuju prvi češki filmski teorijski tekstovi, pre svega prvi teorijski tekst o filmu — *Kinema* Vaclava Tilea.

Otkriće filma kao samosvojne umetnosti može se u češkoj literaturi dokazati ovom studijom, koja je objavljena tri godine pre Kanudovog (*Canudo*) *Manifesta*, a čiji je autor profesor uporedne književnosti na Karlovom univerzitetu u Pragu. Studija se završava sledećim rečima: »Do sada je ovaj svet (svet na ekranu — prim. ur.) oživljen samo otpacima starih ideja i nezgrapnim pokušajima da se realizuju svakodnevni utisci o stvarnosti, koje šablonski širi štampa, tekuća proizvodnja romana i komika varijetetskih klovnova. Međutim, u toj žestokoj, nezgrapnoj i neodlučnoj, ali grozničavoj delatnosti kojom se nastavlja usavršavanje savremene igre senki, oseća se klijanje novog umetničkog žanra«. A u napisu o filmskoj adaptaciji Dodeove (*Daudet*) *Arležanke*, koji je takođe objavljen 1908. godine, Tile konstatuje da filmska kamera stvara »dručkiji dramski žanr, koji deluje drukčijim sredstvima nego pozorište«, da je »ta dramska umetnost, doduše, još u embrionu, ali ne treba sumnjati da je očekuje budućnost«.

Tileovo otkriće filma kao samosvojne umetnosti u nastajanju nije određeno programski, ne izvodi se iz umetničkog programa projiciranog u oblast filma, već iz analize pojedinih filmskih dela. Zato Tileova studija sadrži manje retorike nego Kanudov *Manifest* i više konkretnih zapažanja o karakteru filma. Studija *Kinema* se na osnovu poređenja s ranim tekstovima drugih autora o filmu može označiti kao prva filmska teorijska studija.

Tile je na osnovu poređenja filma s pozorištem u suštini formulisao dva osnovna saznanja filmske teorije na koja su se desetih godina nadovezali braća Čapek (Čapek) i koja su doživela sistematsku razradu tek dvadesetih i tridesetih godina — različiti karakter filmskog prostora i vremena nego što su pozorišni prostor i vreme i različiti karakter filmske iluzije. Saznanje saržano u rečenici: »Za razliku od pozorišta, film ima prednost u tome što, naprotiv, može da prilikom stvaranja komada slaže scene bez obzira na njihovo sukcesivno odvijanje«, predstavlja verovatno prvo određenje specifičnosti filmskog vremena i prostora, tematizovane dvadesetih godina pojmom montaže. Tile, pored ostalog, ukazuje na to da »slaganje snimaka« omogućava filmu slobodnije postupanje s vremenom i prostorom; na primer, vremenska skraćivanja, takozvanu veštačku pauzu i slično.

Različitost pozorišne i filmske iluzije Tile je okarakterisao kao različitost pozorišnog i filmskog okvira, koja leži u shvatanju filmskog okvira kao isečka praktično neograničene stvarnosti i koja se ispoljava u plastičnoj primeni realne sredine u filmu.

Sa stanovišta navedene klasifikacije Tileova studija je izvanredno zanimljiva, jer se ne može bez ostatka svrstati ni u jednu od pomenutih koncepcija. Tile, s jedne strane, naglašava realni karakter filma i upozorava na posledice filmskog realizma, na primer, za glumački izraz, ali, s druge strane, sistematski posmatra i irealne crte filma. Samo Tileovo označavanje filma kao savremene igre senki i njeno kulturno-istorijsko tumačenje u kome preistoriju filmske umetnosti svrstava u drevne tradicije pozorišta senki ističe maštovni karakter filmske naracije. Može se, dakle, reći da je Tile primetio, iako to izničitno nije definisao, specifični karakter filma koji proističe iz nepetosti između fikcije i stvarnosti.

Na sličan način Tile je u svojoj analizi filmske naracije nagovestio konflikt između kontinuiteta i diskontinuiteta. On, naime, s jedne strane naglašava sposobnost filma da »prilikom stvaranja dela slaže scene bez obzira na njihovo postepeno odvijanje«, dok, s druge strane, ukazuje na »teškoću da pojedini trenuci napetog zbivanja treba da budu uzajamno povezani«.

Tile je pristupao istraživanju karaktera filma ne na osnovu unapred date teorijske sheme, već kao pažljivi i kritički posmatrač. Zato je uspevao da primeti pomenute protivurečne aspekte filmskog izraza i da nagovesti neke kasnije, međusobno protivurečne teorije, pre svega Ejenštejnovu (Ejzenštejn), Arnhajmove (Arnheim) i Bazenove (Bazin). Teorijska analiza filmskog medijuma — analiza kadra, montaže i glumačkog izraza u studiji *Kinema* predstavlja jedinstveni dokument filmske teorije u povelju, istoriografije i kritike i dokaz je uske povezanosti te tri osnovne filmološke discipline.

Sumiranje teorijskog, istoriografskog i kritičkog izlaganja vodi pitanju odnosa normativnog, programsko-estetskog i čisto teorijskog pristupa. Dominantni pristup, u slučaju *Kinema* jeste čisto teorijski pristup, ali on u potpunosti ne isključuje oba preostala pristupa — normativni i programsko-estetski: Tileova studija, naročito u kritici pojedinih filmova, ukazuje na traženje specifično filmskih normi i u svom zaključku daje programsko obeležje filma kao samobitne umetničke grane.

Neki rani tekstovi često koriste film kao poređenje ili metaforu za karakterisanje drugih pojava, pre svega mentalnih procesa. Na te metafore se može gledati kao na određene koncepcijske modele iz kojih izrastaju kasnije filmske teorije. Jedna od koncepcijski najbolje razrađenih metafora koja film koristi kao teorijski model jeste Bergsonova (Bergson) koncepcija filmskog mehanizma spoznaje koju je taj francuski filosof formulisao u svom najpoznatijem delu *Stvaralačka revolucija*. I Tileova studija, izdata kratko posle Bergsonovog dela, sadrži poređenje filma s mentalnim procesom i zbog svoje izvanredne važnosti zaslužuje da je citiramo: »Ima (...) doista nečeg privlačnog u tom novom likovnom sredstvu. U tim tihim, hitrim, treperavo i razigrano uskomešanim senkama nešto je čudesno, primamljivo što tako upadljivo u duši budi utisak sopstvenih snova, tajanstvenih, nedomišljenih, u svesti munjevito osvetljavanih i gašenih slika, koje se bez naše volje pale u mozgu, grotesknog obličja, blede i dobijaju boju izazivane neprimetnim podsticajima — sva ta igra predstava unutarnjeg života koju intelekt i svest neprestano nastoje da uhvate, zadrže, i koja u vrtoglavnom kolu ili u misaonim maglama što se leno vuku ponovo sama pada pod prag svesti«.

Tileovo označavanje filma kao igre senki i upoređivanje te igre senki sa slikama svesti oživljava Platonov mit o pećini i tematizuje problem koji je teorijski razrađen tek u poslednjoj deceniji pod nazivom »kinematografski aparat« (Žan-Luj Bodri — Jean Louis Baudry). Tileovo poređenje je antipod Bergsonove filmske metafore: ako Bergsonov model služi tumačenju racionalnih sposobnosti ljudske svesti, onda se, naprotiv, Tileova metafora odnosi na njenu iracionalnu stranu. Podseća na često citirano Frojdovo (Freud) poređenje psihičkog života s optičkim aparatom i na frojdovsku predstavu svesti kao uzavrelog kazana. Može se, dakle, reći da je *Kinema* prvi put formulisao i drugu veliku temu filmske teorije — imaginativni i ontirički aspekt filma. Tileova paralela, za razliku od paralele Bergsonove, dvosmerna je; filmski mehanizam nije samo model mentalnog procesa, već i obrnuto — svest i podsvest su modeli koji inspirišu filmsko stvaranje, kako Tile izričito upozorava u završnim redovima: »Savremeni filmski aparat mehanizovao je stvaranje tih vizija na ekranu, mehanizovao onaj postupak kojim se stvarni ob-

jekat na mrežnjači ljudskog oka menja u sliku koja prodire u svest i time je tvorcima umetničkih dela podario sredstvo da od snimaka pokretljive stvarnosti na ekranu oblikuju pokretni, živi svet ljudske mašte.

Odnosi između filma i pozorišta predstavljali su na kraju prve decenije aktuelni problem. Masovno širenje nove popularne zabave — filma — smatrano je za ugrožavanje tradicionalnog spektakla — pozorišta, kao što je razvoj fotografije u devetnaestom veku smatran za ugrožavanje slikarstva. Zato većina studija o filmu iz tog vremena rešava pitanje međusobnog odnosa pozorišta i filma na sličan način kao ranije diskusije o odnosu umetnosti i fotografije. »Bioskop«, »kinematograf«, kako su tada nazivali film, postao je za tadašnje umetničko mišljenje sinonim mehaničke reprodukcije stvarnosti, suprotnost stvaralačkom radu.

Veoma je, međutim, zanimljivo da se već u nekim negativnim ocenama, na primer, u feljtonu pozorišnog kritičara Jindžiha Vodaka (Jindřich Vodák) iz 1910. godine, ističu neke specifične crte filmskog izraza. Normativna oce na filmu sa tradicionalnih pozicija implikovala je različitost pozorišne i filmske slike i tako posredno nagoveštavala svest o njihovoj samosvojnosti i pripremala pozitivne ocene specifičnosti novih izražajnih sredstava. Taj proces se ispoljio u prelazu od normativnih negativnih ocena prema pozitivnim ocenama filma, od *a priori* negativnih mišljenja do otkrivanja umetničkih mogućnosti filmskog izraza.

Takvu principijelnu suštinsku promenu u oceni filma očigledno ilustruju publicistički radovi S. K. Nojmana (S. K. Neumann) iz desetih godina.

Nojman, kao većina pripadnika generacije devedesetih godina, najpre je prema filmu zauzeo manje više negativan stav. Njegov članak *Slike, sličice, sličičice* objavljen 1913. godine i posvećen razvoju ilustrovanih časopisa i kinematografije svedoči, međutim, o značajnom preokretu. Moderna sredstva vizuelne komunikacije — rotaciona štampa, fotografija i film — tu se više ne posmatraju kao mehanički surogati ili kao nužno zlo, već u pozitivnom smislu, kao sredstva koja služe potrebama savremenog života.

Nojmanov vitalizam, koji se inspirisao Bergsonovom filozofijom, Ostwaldovim (Ostwald) energetizmom, a u umetničkom pogledu Vitmenom (Whitman), Verhaerenom (Verhaeren) i futurizmom, bio je odlučujući činilac njegovog prelaza prema pozitivnoj oceni filma i čitave savremene civilizacije.

Zahvaljujući vitalizmu, film je za Nojmana krajem desetih godina postao određeni simbol života, a time i potencijalni uzor i inspirativni izvor za umetničko stvaranje.

Ali u otkrivanju filma Nojmana je prestigla mlađa generacija i zato se može smatrati da je na njega i delovala u tom pravcu. O tome, pored ostalog, svedoče recenzije proze Jozefa Čapeka *Lelio* i knjige pripovedaka Karela Čapeka *Hod po mukama*, u kojima Nojman upoređuje nove literarne postupke s filmom: »Tu nalazimo većinu znakova novih stvaralačkih napora koje smo pokušali da formulišemo još pre rata. Upozorimo, dakle, na neke od njih već iz tog razloga što ih je stručnija kritika, doduše, primetila, ali nije uvidela ili je prećutala njihovu tipičnost za novu umetnost. U obe knjige često nalazimo, na primer, naraciju i sintaktičku nepovezanost predstava, opisa, događaja koji nisu spolja povezani, već na izgled nelogično i s kinematografskom ekonomičnošću postavljeni jedan pored drugog u jedan tok, iako su u pogledu mesta, realnosti i vremena različiti. To se postiže metodom čisto poetskog zgušnjavanja sadržine, metodom ređanja koje pleni, intenzivnošću efekta i magičnosti koji, s jedne strane, u našim mislima nesvesno obnavljaju taj izgubljeni osećaj povezanosti svega živoga i, s druge strane, »dematerializuju« stvarnost u slike kao kada ih gledaju dečje oči«.

Znakove nove umetnosti o kojima piše Nojman najizrazitije je formulirala mlada generacija okupljena u Grupi likovnih umetnika (Skupina výtvarných umělců), koja je nastala 1911. godine. Časopis Grupe *Umělecký měsíčník* bio je najznačajnija platforma novih umetničkih programa, pre svega kubizma. Članovi te grupe su objavljivali programske studije o filmu, upuštajući se i u prve ozbiljnije eksperimente na polju filmskog stvaranja. Godine 1913. od članova Grupe potekle su dve značajne teorijske studije o filmu — *Stil kinematografa* Karela Čapeka i *Večito kinema* Františka Langer (František Langer). Langerov članak je refleksija, verovatno prva te vrste uopšte, o ulozi pisca u filmu. U embrionalnom stanju sadrži neke od vodećih ideja filmske teorije dvadesetih godina, na primer koncepciju fotogeničnosti ili poimanje filma kao demokratske umetnosti. Langerove refleksije su usmerene na pitanje učešća pisca u filmskom stvaranju i svedoče o rastućem interesovanju mlađe generacije za film. Sam Langer je nekoliko meseci posle svog članka napisao temu za film *Noćna strava* (*Noční děs*), jedan od najboljih filmova proizvodnje ASUM¹.

Langerova originalnost je u tome što razliku između izražajnih sredstava obe grane definiše u odnosu na ostale činioce koje imenuje kao kategorije *reditelj i glumci, književnik* (autor ideje), *gledalac, duhovni rezultati*. Prema Langeru, uzajamni odnos tih činilaca se u filmu i pozorištu bitno razlikuje: filmski gledalac u hijerarhiji navedenih činilaca zauzima važniji položaj nego pozorišni gledalac, jer »kinema jeste a priori nešto demokratsko, narodno, upravo stvoreno za široku publiku«.

Demokratski karakter filma se u Langerovom izlaganju izvodi iz tesne povezanosti filmske slike sa stvarnošću. Od suprotnih polova koje pominje Tileova studija, Langer naglašava iluzivno-realistički pol: karakteriše film kao vizuelno svedočanstvo, pa čak se poziva na prošireni argument istinitosti fotografskog zapisa (*»fotografija ne laže!«*). Ipak, Langer dobro poznaje znakovni karakter filmskog izraza kako to pokazuje njegova analiza filmskog glumačkog izraza i njegova definicija *»stila filmske režije«*. Slično kao kasnije Andre Bazen, Langer zahteva *»da se rediteljeva ruka stopi s rezultatom realnosti, da se uopšte ne primećuje kao nekakva namera«*; zato i stavlja akcent na kontinuitet filmske naracije za razliku od diskontinuiteta o kojoj izričito govori u analizi poimanja od strane filmskog gledaoca.

Naglašavanje filmskog realizma je u Langerovoj studiji, bez sumnje, inspirisano tadašnjim umetničkim programima, posebno kubizmom i neoklasicizmom s kojima je Langer u to vreme upoznavao češku publiku. Na primer, u seriji članaka *O novoj umetnosti* (1913) koji su, pored ostalog, informisali o Pikasovom (Picasso) i Brakovom (Braque) stvaranju, on je isticao *»pojačano osećanje za realnost«*, rastapanje subjekta u svetu objekata i njegovu *»učešće u svemu u čemu živi«*. Izgleda da su upravo ti umetnički principi podstakli Langerovo interesovanje za film i njegovu sopstvenu interpretaciju, naročito u poslednjem poglavlju *Duhovni rezultati*. Autor tu ukazuje na razne vrste delovanja filma na gledaoca i u pažnje vrednoj analizi specifikuje poseban karakter filmskog realizma. On citira izjavu siromašne devojke *»sada radije perem, ribam i čistim, otkako sam u bioskopu videla ka*

¹ Osnivač i vlasnik te kompanije (osnovane 1912. godine) bio je Langerov kolega iz Grupe likovnih umetnika, arhitekt Maks Urban (Max Urban) (Ime ASUM je nastalo od inicijala Maksu Urbana i njegove supruge glumice Andule Sedlačekove — Andula Sedláčková). Iako proizvodnja ASUMa, koja je obustavljena po izbijanju prvog svetskog rata, još nije sledila neki avangardni umetnički program, treba naglasiti već samu činjenicu da je prve značajnije igrane filmove češke kinematografije stvorilo član Grupe likovnih umetnika koja reprezentuje češku predratnu umetničku avangardu.

ko je to lepo» i na tom primeru dokazuje sposobnost filma da za čoveka postane »umnožavanje njegove životne svesti«. Langer uverljivo dokazuje kako film, beležeći proste stvari i svakodnevni rad, omogućava čoveku da »sada vidi deo sebe, da se analizuje, objektivizuje makar samo telesno, ali da se ipak prepozna«. Langer povezuje tu sposobnost filma sa svečarskim aspektom fotografskog slikanja i s ritualnim karakterom akta fotografisanja i tako skicira drugu veliku temu teorije fotografije i filma. Langerova karakteristika fotografisanih stvari kao »svečano prenetih« stvari, koja može da podseća na Dišanov (Duchamp) pronalazak principa *ready made* iz iste godine, anticipira i formalističku kategoriju *posebnosti* i koncepciju umetničkog dela kao praznika.

Autori prvih programskih studija o filmu, braća Karel i Jozef Čapek, bili su članovi Grupe likovnih umetnika. Već njihov prvi članak o filmu *Bioskop* (1910) posvećen pitanju izražajnih mogućnosti filma, obojen je programskim gledištem: »U međuvremenu, bioskop stupa putem neograničenih mogućnosti. Savršene kombinacije međusobno ukrštenih filmskih prizora, re-tuš, vešto aranžiranje, brzo smenjivanje predmeta i scena ukloniće granicu između fizički mogućeg i nemogućeg«. Očaranost mogućnostima filma, što je vidno i u navedenom citatu, podseća na oduševljenje filmskim sredstvima izražavano u avangardnim umetničkim manifestima dvadesetih godina. Termini »nova grotesknost«, »nova magija« ili »nova fantazija«, međutim, ukazuju da je poetika propagirana u navedenoj studiji inspirisana tadašnjim filmskim žanrovima.

Braća Čapek su u svom članku opisala neke filmske sekvence koje podsećaju na stvaralaštvo Emila Kola (Emile Cohl) ili Žorža Melijesa (Georges Méliès) (navedimo u vezi s tim da Melijes u studiji *Kinematografski prizori* predlaže da se izraz »prizori s promenama« zameni izrazom »fantastični prizori«). Studija *Bioskop* izražava opčinjenost filmom kao sastavnim delom popularne kulture. Tu, doduše, ne nalazimo zahtev da se film prizna kao svojevrstan umetnički žanr, o umetnosti se govori u kondicionalu ili u budućem vremenu, ali utoliko veće je interesovanje autora za film kao za predstavnika umetničke periferije, a to interesovanje nagoveštava novi stav i umetnički program mlade generacije.

Fasciniranost popularnom kulturom izražena u prvom članku braće Čapek o filmu u suštini već anticipira avangardne umetničke težnje dvadesetih godina koje su rehabilitovale posustale i periferne umetničke žanrove i preokrenule hijerarhiju visoke i niske umetnosti. Cinjenica da su se oba Čapeka još početkom desetih godina okretali perifernim umetničkim žanrovima kao izvoru inspiracije dokazuje njihovo predviđanje avangardnih umetničkih programa dvadesetih godina, predviđanje koje potvrđuju i drugi napisi Jozefa i Karela Čapeka o filmu iz desetih godina.

Studija Karela Čapeka *Stil kinematografa* bila je u izvesnoj meri inspirisana Langerovim principom »učesća subjekta u svemu u čemu živi« i »pobjaćanog osećanja za realnost«. Čapek u svom izlaganju ide drugim pravcem nego Langer, za razliku od njega naglašava diskontinuitet filmskog stila koji konstituiše »poseban intenzivni realizam«. Povezivanjem filmskog realizma sa diskontinuitetom filmskog vremena i prostora Čapekova koncepcija filmskog stila zauzima jedinstveno mesto u istoriji filmskih teorija i anticipira ruske teoretičare montažnog filma, pre svega Dzigu Vertova (Dziga Vertov). Ali u jednoj važnoj tački Čapekovo izlaganje se razlikuje od ruskih teorija i od većine avangardnih programa dvadesetih godina — ne oslanja se na socijalni i tehnološki utopizam, na umetničku ideologiju kolektivizma i napretka.

Stil kinematografa je verovatno najznačajnija češka teoretska studija o filmu iz desetih godina i istovremeno jedna od najizrazitijih studija o filmu u to vreme uopšte. Studija daje klasifikaciju filmskih žanrova, kritiku nekih tendencija u filmu, na primer kritiku pokušaja književne ili pozorišne reforme kinematografije. Čapek na osnovu te kritike iznosi zahtev da se filmska umetnost utemelji na specifičnim osobenostima filma, na izradi i sistematizaciji sopstvenih formalnih sredstava, zatim daje analizu tih »sopstvenih formalnih sredstava«, ocrtavajući zadatke i program filmske umetnosti budućnosti.

Analiza filmskog govora (Čapek govori o kinematografskom stilu) koja čini teorijsko jezgro studije, nadovezuje se na Tileovo zapažanje o različitom karakteru pozorišnog i filmskog okvira, ali tu razliku definiše preciznije pomoću pojma distance. Prema Čapeku, film ne prikazuje stvarnost kao pozorište, u idealnoj distanci, već u promenljivim distancama koje izražavaju »određene konkretne i psihološke relacije između gledaoca i slike«. U filmu stvarnost je dostupna na raznim stepenima vidljivosti, gledalac vidi stvari s raznih strana i udaljenosti. U vezi s tim Čapek daje valjda uopšte prvi opis filmskog detalja u teorijskoj literaturi, govoreći o »veoma uvećanom i krajnje aktualizovanom delu« (izraz »uvećanje« se upotrebljavao za obeležavanje detaljnog kadra još u dvadesetim godinama), ilustrujući taj postupak primerima iz tada novih filmova: »Prilikom scene krađe iznenada se pojavljuje velika slika ruke koja polako otvara fijoku i vadi sat. Na drugom mestu kamera projicira ogromno uvećanu glavu s izrazom bola i odlučnosti u psihološki veoma ozbiljnom trenutku«.

Čapek ukazuje da prikazivanje stvari ili događaja pomoću pogleda s raznih strana i različitih veličina, a naročito pomoću uvećanih delova (to jest detalja) vodi do neobične izražajnosti i intenziteta snimane stvarnosti. Taj postupak ili proces, koji je u članku okarakterisan kao analitički i koji je označen kao nosilac stilske vrednosti filma, dobio je dvadesetih godina naziv »montaža« i doživeo »sistematizaciju« koju je Čapek formulisao kao program buduće filmske umetnosti. Zadatak filma, prema njegovom mišljenju, jeste da »ukáže na novo viđenje stvarnosti, složenije, izrazitije, detaljnije i raščlanjeno, da nam prikaže predmete intenzivnog poimanja i neiscrpno interesantne«. Studija *Stil kinematografa* anticipira programe filmske avangarde dvadesetih godina i sadrži verovatno prvi opis i teorijsko tumačenje filmske montaže, iako se umesto pojma montaže upotrebljavaju drugi izrazi (»da se komponuju oni različiti stepeni stvarnosti koji nastaju približavanjem, uvećavanjem, detaljisanjem, obrtanjem slike i mnogobrojnim drugim sredstvima«, »da se organizuje stvarnost«, i tako dalje).

Čapekovo tumačenje filmskog stila je, očigledno, inspirisano teorijom i praksom kubizma, na koje u studiji posredno podseća niz formulacija. Drugu značajnu paralelu Čapekove analize filmskog stila predstavljaju neka njegova prozna dela (kao i prozni radovi njegovog brata Jozefa) iz tog vremena u kojima je moguće nazreti uticaj kubističkog postupka i terminologije. Težnja da se stvari sagledaju s različitih strana, za koju su se zalagali kubisti i koju je Čapek označio kao glavni znak filmskog stila, postala je u opštijem obliku karakteristična crta Čapekovog književnog dela. Zato se i neke formulacije navedene studije mogu smatrati kao program ne samo filmskog, već i književnog stvaralaštva. Film je tu predmet u koji autor projicira svoje umetničke ideale, on je izvor inspiracije koji stimuliše formiranje umetničkog pogleda i programa. I u tom pogledu studija *Stil kinematografa* prethodi umetničkoj avangardi dvadesetih godina.

Čapekova studija, međutim, sadrži i druge analogije s kasnijim avangardnim filmskim manifestima. Čapek, kao filmska avangarda dvadesetih godina, ističe vizuelni karakter filma, odbijajući nastojanja da se nova umetnost povezuje s književnošću i pozorištem i označavajući filmsku invenciju kao likovnu, a ne literarnu. Niz Čapekovih formulacija ukazuje na iznenađujuće slaganje sa za čitavu deceniju mlađim programima ruske filmske avangarde povezane s konstruktivizmom. Naglašavanje povezanosti filma sa stvarnošću («njegova materija nije pozorišni komad, već stvarnost»), pozitivna ocena dokumentarnog filma («sam film je za sebe pronašao ispravnu i trajnu oblast: to je hronika sveta»), skeptičan stav prema filmskoj glumi («konj koji trči... je... često isto tako dobar glumac kao najbolji mimičar. Film ima suviše jasan karakter stvarnosti da bi gluma u njemu mogla doći do izražaja kao čista umetnost») — sve to približava Čapekove izjave Vertovljevoj koncepciji. Specifikujući ulogu filma, Čapek je čak upotrebio izraz «organizovanje stvarnosti», koji je dvadesetih godina bio središnji pojam militantnog konstruktivizma čiji su protagonisti u filmu bili Dziga Vertov i Aleksej Gan (Aleksej Gan) (Vertov: filmadžije «sebi postavljaju cilj da organizuju stvarni život»).

Čapekova studija sadrži, međutim, i formulacije bliske idejama Vertovljevoj rivala — S. M. Ejzenštejna, i to naročito u odeljcima posvećenim psihološkim karakteristikama i funkcijama filma. Čapek, kao i Ejzenštejn u svojim programskim studijama iz sredine dvadesetih godina, naglašava ulogu gledaoca. Ishod i zaključak refleksija oba autora jeste psihološko dejstvo filma na gledaoca; zato bi Čapekovo određenje uloge filmske umetnosti kao, na primer, «dobijanje što jačeg utiska stvari», «ulaženje neposredno u gledaoca, obrađivanje njegovog interesovanja, nametanje vanredno jakog, izrazitog i potpunog doživljavanja» moglo da figurira i u Ejzenštejnovim manifestima. Ta podudarnost verovatno proističe iz zajedničkog izvora inspiracije iz kojeg, izgleda, oba teoretičara crpu ideje o psihološkim aspektima, naime, iz pragmatičke filozofije Vilijama Džejmisa (William James).

Čapek je anticipirao rusku i češku umetničku avangardu dvadesetih godina i svojim divljenjem prema američkom varijeteu, džezu, a naročito prema američkom filmu, prema kome iskazuje svoju ljubav u članku koji je nazvao kraticom američke filmske kompanije American World Film Company (A.W.F.Co.) i objavio 1917. godine. Ta studija sadrži opis i ocenu stvaralaštva navedene kompanije čiji su se filmovi, kako se Čapek priseća dvadeset godina kasnije, pojavili u prvoj godini rata i za «dobrih deset godina anticipirali moćni razvoj filma kao umetnosti kadra». Napis A.W.F.Co. još plastičnije nego prethodni tekst iskazuje Čapekove umetničke poglede i ideale, film se tu još izrazitije posmatra kao izvor inspiracije novih umetničkih težnji.

Na obe studije Karela Čapeka nadovezuje se njegov brat Jozef Čapek člankom *Film (1918)*, u kome se saznanja o karakteru filmskog izraza dopunjuju karakteristikama nacionalnih kinematografskih škola i nacrtom programa buduće domaće filmske proizvodnje. Taj članak, preštampan 1920. godine sa još nekim razmišljanjima o fotografiji, o ilustrovanim časopisima i o gradskom folkloru u knjizi *Najskromnija umetnost*, u značajnoj meri je uticao na najmlađu umetničku generaciju koja je upravo nastupala i koja se okupljala u umetničkom udruženju Devjetsil (Devětsil), i zato se može označiti ne samo kao sumiranje saznanja o filmu dostignutih u desetim godinama, već istovremeno kao početak nove etape filmskih programa i manifesta — epohe dvadesetih godina.

Godine 1922. u zborniku *Život*, koji nosi podnaslov *Nova umetnost — Konstrukcija — Savremena intelektualna aktivnost*, izlazi opširna programska studija Karela Tajgea (Karel Teige) *Foto kino film*, koja predstavlja manifestaciono proglašenje fotografije i filma za najsavremeniju umetničku disciplinu. Tom studijom dovršava se u češkoj literaturi otkriće fotografije i filma kao moderne umetnosti, koje su desetih godina u svojim studijama najizrazitije nagoveštavali braća Čapek i S. J. Nojman (*Foto kino film* je svojom koncepcijom najbliži Nojmanovom članku *Slike, sličice, sličičice* — i Čapekovoj *Najskromnijoj umetnosti*). Poređenje ukazuje da je Tajge ocenu fotografije i filma formulisao programski doslednije i da je forsirao različitu umetničku ideologiju koja stavlja naglasak na pojmove napretka i kolektivizma.

Tajgeova studija ukazuje na to koliko su važnu ulogu odigrale ideje napretka i kolektivizma u razvoju filmskog mišljenja dvadesetih godina: one su obrazložile novi položaj filma u hijerarhiji umetničkih disciplina i odredile novi ideološki okvir koji od postojećih ideja i teorija stvara novu celinu. One su omogućile da se ujedine dve uticajne koncepcije filma — filma kao sintetske umetnosti i filma kao demokratske i internacionalističke umetnosti — koncepcije različitog porekla koje zasežu dublje nego što su počeci filmske teorije.

Poimanje filma kao sintetske umetničke discipline koja povezuje izražajne mogućnosti tradicionalnih umetničkih žanrova, filma kao neke umetnosti nad umetnostima, kako se o njemu izražava Tajge, prvi put se pojavilo početkom desetih godina u vidu Kanudovog pojma totalne umetnosti, a Kanudo se opet nadovezuje na starije umetničke koncepcije, na primer na Vagnerov *Gesamtkunstwerk*. I poimanje filma kao demokratske umetnosti, kao internacionalističkog slikovnog govora koji prevazilazi klasne i nacionalne granice, ima svoje korene u devetnaestom veku i povezano je pre svega s razvojem komunikacionih sredstava, uključujući tu i fotografsku i filmsku tehniku. Moderna umetnost se, međutim, s tom koncepcijom u potpunosti poistovetila tek u dvadesetim godinama našeg veka, jer je sve do tog vremena prema fotografiji i filmu zauzimala ambivalentan stav.

Povezivanje obe pomenute koncepcije filma — koncepcije sintetičke umetnosti i demokratske i internacionalističke umetnosti — uslovljeno ideologijom kolektivizma i napretka, načinilo je od filma model nove umetnosti i uzor za ostale umetničke grane. U tom pogledu je Tajgeov manifest svojim eksplicitnim formulacijama i ranim nastankom reprezentativni tekst evropske umetničke avangarde.

Pored proklamacija i principa zajedničkih većini avangardnih pokreta, tekst sadrži i neke ideje koje govore o specifičnoj misaonoj orijentaciji i upućuje na određene književne izvore. Parole o svrsishodnosti i standardizaciji koje lansira Tajge preuzete su iz *Manifesta purizma* Žanerea (Jeanneret) i Ozenfana (Ozenfant) (Tajge je taj manifest preveo i objavio u zborniku *Život* 1922. godine). Susret s vodećim ličnostima umetničke avangarde u Parizu u proleće 1922. omogućio je Tajgeu da uspostavi vezu s najnovijim trendovima evropske umetnosti. Zato je Tajge iste godine u svojim studijama kao jedan od prvih inostranih autora dao opširne informacije o fotografskim eksperimentima Mena Reja (Man Ray), uključujući i tada potpuno novi pronalazak rejograma. Tajgeove studije i studije drugih autora iz zbornika *Život* ukazuju i na uticaj ruskog konstruktivizma, predstavljenog naročito Erenburgovom knjigom *A ipak se okreće* (Berlin, 1922), čiji je deo takođe objavljen u zborniku *Život*, 1922.

Eksperimentalni film tridesetih godina

Prelaz između dvadesetih i tridesetih godina bio je u mnogom pogledu razdoblje krize — ekonomske, umetničke i tehničke (formalizacija izražajnih sredstava, komercijalizacija avangarde, širenje zvučnog filma). To što se češki avangardni filmski pokret pojavljuje upravo u to vreme predstavlja određeni paradoks. Zaslugu za njegov nastanak imala je pojava mlade generacije, koja je od teorijskih izjava i literarnih projekata pristupila prvim filmskim ostvarenjima. Zanimljiv dokaz o formiranju avangardnog filmskog pokreta predstavlja napis *Fotografija — češka avangarda* iz 1930. godine, koji je informisao o pokušaju da se pri filmskom časopisu *Studio* osnuje grupa avangardnih fotografa i filmadžija. Taj pokušaj je ostvaren u donekle drukčijem vidu: pomenuta grupa, doduše, nije stvorena, ali su umesto toga godine 1930. i 1931. priređene dve kolektivne izložbe češke moderne fotografije i tri smotre avangardnog filma na kojima su prikazana i dela mladih čeških autora. Podsticaj za ta prva kolektivna istupanja fotografske i filmske avangarde dala je međunarodna smotra *Film i foto* u Stuttgartu 1929. godine. Inicijator pomenutih akcija bio je Aleksander Hakenšmid (Alexander Hackenschmied), koji je bio i autor prvog programskog avangardnog filma *Bezrazložna šetnja (Bezúčelná procházka)* i autor niza studija o problemima filmske avangarde.

Za razliku od pripadnika Devjetsila, težište Hakenšmidove delatnosti bilo je samo filmsko stvaralaštvo. Kritička i teorijska aktivnost je tridesetih godina izrastala više iz konkretnih problema filmske prakse nego iz opšte-umetničkih ili ideoloških principa. Hakenšmid se u nekoliko napisa suprotstavljao činionicima koji su ograničavali razvoj filmske avangarde, negativnom uticaju filmske industrije i komercijale, nastupanju zvučnog filma i tako dalje. Hakenšmid se, kao trideset godina kasnije Džonas Mekas (Jonas Mekas), zalagao za nezavisni film koji je bio širi od koncepta filmske avangarde i koji je omogućavao da se različite grane filmskog stvaranja ujedine u jedan pokret. Parola o nezavisnom filmu je pomagala da se, s jedne strane, prevaziđe hermetizam i izolacija filmske avangarde i, s druge strane, njena komercijalizacija. Smisao te parole nije bila, dakle, negacija pojma avangarde, kao što je to bio slučaj u proleterskoj umetnosti, već njeno očuvanje. To izričito pokazuje Hakenšmidov članak *Avangarda živi* i njegova poslednja rečenica: »Avangarda živi, umiru samo njene epohe«.

Hakenšmid se u studijama iz tridesetih godina bavio pitanjima reklamnog filma, odnosom filmske slike i zvuka, montažom i rezom. Svako od tih pitanja je neposredno povezano s Hakenšmidovim stvaranjem. Filmska reklama koja se u to vreme pokazivala kao jedno od rešenja konflikta između pokreta avangardnog filma i filmske komercijale, zauzimala je važno mesto u Hakenšmidovom stvaranju. Od sredine tridesetih godina Hakenšmid je, naime, radio za firmu Bata, pomažući da se izgradi njen moderni filmski atelje; tu je nastao niz zanimljivih reklamnih filmova, od kojih je najpoznatiji film *Put peva (Silnice zpívá, 1937)* nagrađen na Svetskoj izložbi u Parizu, 1937. godine.

Početakom tridesetih godina najaktuelniji problem filmskog stvaranja i filmske teorije bio je odnos filmske slike i zvuka. Hakenšmidov film *Na Praškom gradu (Na Pražském hradě — 1932)* predstavlja zapaženi pokušaj rešenja tog problema — problema čije je objašnjenje autor filma dao u programskoj studiji *Film i muzika* (1932). Hakenšmid je, kao i većina ostalih avangardnih autora, smatrao da su principi montaže ključ za rešenje odnosa

filmske slike i zvuka. Objašnjenju tih principa posvećena je Hakenšmidova studija *O montaži* (1935), najdetaljnija studija o tom problemu u češkoj međunarodnoj filmskoj literaturi. Hakenšmid je u toj studiji, koja se nadovezuje na rad ruskog teoretičara Semjona Timošenka (Semën Timošenko) *Filmska umetnost i filmska montaža*, dao pregled upotrebljivanih postupaka montaže u nemom i zvučnom filmu.

U Hakenšmidovom filmskom stvaranju principi montaže igrali su važnu ulogu od samog početka. O tome svedoči umetnikov debi *Bezrazložna šetnja* (1930), a naročito njegova zaključna sekvenca koja je za svoje vreme jedinstveni primer korišćenja izražajnih mogućnosti montaže u intencijama nadrealističkog programa. Kao montažer, Hakenšmid je u značajnoj meri sudelovao u izradi filmova drugih reditelja; najznačajniji primer toga je poznati film Karela Plicke (Karel Plicka) *Zemlja peva (Zem spieva, 1933)*, koji je Hakenšmidovom zaslugom prevazišao granice etnografskog dokumenta i svojom se koncepcijom približio avangardnom filmu.

U Hakenšmidovom stvaranju, kao i u delima drugih čeških filmskih radnika, mogu se naći odjeci funkcionalizma, socijalno-kritičkog stvaralaštva i nadrealizma, koji su u umetnosti tridesetih godina bili tri glavna misaona pravca. U programskim studijama o filmu najizrazitije su primenjene ideje funkcionalizma, možda zato što su pripadnici Devjetsila neke od njih propagirali još od početka dvadesetih godina. Središnja teza funkcionalizma »forma sledi funkciju!« i zahtev za celishodnošću dali su značajne podsticaje razvoju dokumentarnog filma, doprineli popularisanju reklame kod umetničke avangarde i potpomagali razvoj specifično filmskih sredstava. Kao u fotografiji, i u filmu je isticanje specifičnosti izražajnih sredstava u duhu funkcionalističkog programa povezano s negacijom pojma umetnosti. Zanimljiv dokaz toga u međuratnom razdoblju proširenog mišljenja jeste članak Jana Kučere (Jan Kučera) *Za bolji film ili kuda s umetnošću* (1932). Autor, filmski kritičar koji je početkom tridesetih godina postao urednik filmskih novosti i bio učesnik avangardnog filmskog pokreta, u tom članku reaguje na formalizaciju postupaka filmske avangarde, primenjujući funkcionalistički argument ne samo na pojam umetnosti, već i na pojam umetničke avangarde.

Program funkcionalizma se najizrazitije razvio u arhitekturi. Zato je karakteristično što jednu od najpregnantnijih formulacija funkcionalističkih ideja predstavlja članak Jana Kučere *Film i gradnja* (1933), koji je nastao kao autorsko tumačenje filma *Gradnja (Stavba)*, dokumenta o najširoj arhitektonskoj primeni češkog funkcionalizma — zgrade Opšteg penzijskog zavoda u Pragu. U članku Kučere, koji ima karakter umetničkog manifesta, ističe se dinamički karakter filma, naročito njegova sposobnost da interpretira pojave i stvari u njihovom procesnom vidu, a u duhu funkcionalističkih zahteva celishodnosti naglašava se dokumentarna misija filma. Dokument kao program je i tema napisa Karela Plicke iz 1931. i 1932. godine.

Funkcionalistički princip je, valjda, najdoslednije ostvarivao u svom izdavačkom i organizatorskom radu František Kalivoda (František Kalivoda), arhitekt, tipograf i osnivač film-foto grupe sekcije Levog fronta u Brnu. U godinama 1934—1936. Kalivoda je pokušao da izdaje dva međunarodna časopisa posvećena avgardnoj vizuelnoj kulturi, pre svega fotografiji i filmu — *Ekran* i *Telehor*. Oba su časopisa, iako je uspeo da izda samo po jedan broj, po koncepciji jedinstveni izdavački poduhvat. Program *Telehora* se nadovezuje na teoretske koncepcije Moholji-Nađa (Moholy-Nagy), kome je jedini broj te izuzetne revije i posvećen. Godine 1937. Kalivoda je objavio studiju *Nove inicijative za optofonetsko stvaranje*, u kojoj je informisao o eksperimentima

u oblasti apstraktnog filma i optičkog zvučnog zapisa (Oskar Fišinger — Oskar Fischinger, Pfeninger — Pfenninger, i drugi). Tom problematikom se u svojoj knjizi *Kinetizam* (1941), kojoj je predgovor napisao upravo Kalivoda bavio Zdenjek Pešanek (Zdeněk Pešánek). Pandan tim tekstovima su dva apstraktna filma Karela (Karel) i Irene Dodal (Irena Dodal) — *Igra mehurića* (*Hra bublinek*, 1936) i *Misli koje traže svetlost* (*Myšlenky hledající světlo*, 1938).

Razvoj filmske tehnike omogućio je tridesetih godina širenje amaterskog filma. Slično fotografiji, i u filmu se amaterski rad delimično prožimao s avangardnim umetničkim pokretom. Na primer, članovi avangardna umetničke grupe *Linija* snimili su nekoliko eksperimentalnih filmova na uskoj traci i objavili programske studije o filmu u časopisu grupe koji se takođe zvao *Linie*. Jedan od najzanimljivijih članaka jeste studija Jozefa Bartuške (Josef Bartuška) *Amater i Sine 8*, koji formuliše misiju amaterskog filma nasuprot igranom filmu i koji zastupa nadrealističku poetiku.

Nadrealizam je u filmskoj teoriji imao manji odjek nego navedeni misaoni pravci — funkcionalizam i socijalno-kritičko stvaranje. Ali u samom filmskom stvaralaštvu se ne može podcenjivati njegov uticaj. Od češke avangardne filmske proizvodnje najbliži je nadrealizmu filmski insert za pozorišnu predstavu *Maj Karela Hineka Mahe* (Karel Hynek Mácha), koji je snimio eksperimentalni ansambl *D-35* (1935, 1936). Emil František Bunijan (Emil František Bunian) i Miroslav Kouržil (Miroslav Kouřil), reditelj i scenograf tog pozorišta, izradili su poseban sistem filmske projekcije na pozornici — takozvani *Theatergraph*, kojim su antioipirali kasnije multimedijalne iskaze. Pitanjem korišćenja filma u pozorištu Kouržil se bavio i u svojim studijama *Pozorište i film* (1936) i *Pozorišni prostor* (1938). Ti tekstovi na novom nivou aktualizuju odnos filma i pozorišta, centralni problem rane teorije filma, i na taj način predstavljaju dobar zaključak poglavlja posvećenog programskim tekstovima češke filmske teorije.

Strukturalizam

Strukturalizam je u poslednjim decenijama postao najuticajniji idejni pokret filmske teorije. Iako se za inicijatore tog pokreta danas najčešće smatraju francuski autori, počeci semiotike umetnosti, a naročito filma, povezani su sa srednjoevropskim sredinom između dva rata, posebno s Praškim lingvističkim krugom. Kao i u samoj lingvistici, tako i u filmskoj teoriji Praški krug se nadovezivao na dve tradicije — na delatnost ruskih formalista i na srednjoevropsku, posebno češku tradiciju. Kao što je Villem Matesijus (Vilém Mathesius) antioipirao neke elemente strukturalne lingvistike još u prvoj polovini desetih godina, isto tako citirane Tileove, Langerove i Čapekove analize, zajedno s pozorišnim studijama Otakara Zicha (Otakar Zich) prethode radovima Praškog kruga iz oblasti teorije filma.

Pjotr Bogatirjov (Petr Bogatyrev), koji je u vreme između dva rata delovao u Čehoslovačkoj, objavio je još 1923. godine dve studije o Čaplínu (Chaplin), koje su u teoriju filma unele formalistički metod. Upoređivanje tih studija s kasnijim tekstovima omogućava da se jasno pokaže razlika između formalističke i strukturalističke filmske teorije u tekstovima samog Bogatirjova i u tekstu Jana Mukaržovskog (Jan Mukařovský), koji razmatra isti predmet — Čaplina — u prvoj programskoj strukturalističkoj studiji o filmu *Po-*

kušaj strukturne analize glumačke pojave, koja je posvećena upravo Čaplinu i njegovom filmu *Svetlosti velegrada (City Lights)*.

Bogatirjov, u analizi dva Čaplinova filma *Kid (The Kid)* i *Šarlo kao grof (The Count)*, pokazuje da Čaplin, kako u svom glumačkom izrazu tako i u gradnji sižea, upotrebljava principe česte u književnoj i pozorišnoj tradiciji, a naročito u pučkom pozorištu: nepromjenjivi tip karakterizovani maskom, gradnju sižea zasnovanu na paralelizmu i kontrastima, siže s retardacijom, i tako dalje. Ako se Bogatirjovljeve rane filmske studije usredsređuju na proučavanje formalnih motiva, tema i principa poznatih nauci o književnosti, njegov kasniji rad *Diznijeva Snežana* (1939) demonstrira kompleksniji strukturalni pristup filmskom delu. Ključni pojam tog rada je pojam znaka koji je autoru omogućio da formuliše i analizira pitanja koja nije tematizovao formalistički metod, na primer, recepciju znaka iz jedne umetničke oblasti u drugu ili specifičnost ortanog filma.

Bogatirjov je na malom prostoru uspeo da ne samo analizuje umetničke postupke u Diznijevom (Disney) filmu i da ukaže na znakovni karakter crtanih likova, već i da upozori na niz opštih problema koji se ogledaju u pomenutom delu: na odnos između ironije i banalnosti, komičnog i tragičnog, avangardnog i narodskog izraza, umetnosti za odrasle i za decu. Ove probleme, zajedno s pitanjem uzajamnog odnosa pozorišta i filma kojim članak počinje, razmatrao je u oblasti umetničkog stvaranja eksperimentalni pozorišni ansamb D 34, u čijem je časopisu Bogatirjov objavio *Diznijevu Snežanu*. Već je rečeno da se ansamb D 34 ne samo inspirisao filmom, već da ga je direktno upotrebljavao kao novo scensko sredstvo i na taj način, demonstrirao »stvaralačku obradu i preuzimanje znaka iz jedne umetničke oblasti u drugu«, o čemu Bogatirjov govori u uvodnom delu svog članka. Kao što ćemo dalje pokazati, teorijska delatnost praških strukturalista se, slično kao u slučaju ruskih formalista, odvijala paralelno s tadašnjim umetničkim programima i u nizu slučajeva ih inspirisala ili je bila od njih inspirisana. Strukturalisti su na polju teorije rešavali pitanja koja je postavljalo savremeno umetničko stvaranje.

Praški strukturalisti su u toku tridesetih godina razvili semiotiku umetnosti — proučavanje umetničkih dela kao značenjskih struktura. Vodeća ličnost te nove discipline bio je Jan Mukaržovski, koji je na Međunarodnom kongresu filozofa u Pragu 1936. godine istupio s programskim prilogom *Umetnost kao semiotički fakt*. Jedan od prvih tekstova posvećenih semiotici umetnosti je *Pokušaj strukturne analize glumačke pojave* (1931) Jana Mukaržovskog, koji se može označiti kao početak strukturalističke teorije filma i pozorišta. Karakteristično je da taj rad počinje programskim proglasom i definicijom pojma strukture: »Poimanje umetničkog dela kao strukture, to jest kao sistema estetički aktuelizovanih komponenti grupisanih u složenu hijerarhiju, koju objedinjava preovladavanje jedne od komponenti nad ostalima, ima danas pravo građanstva u teoriji nekoliko umetnosti. Muzičkim i likovnim teoretičarima i istoričarima je već jasno da tamo gde se radi o analizi određenog dela ili čak o istoriji određene umetnosti nije moguće da se na mesto strukturne analize ubacuje psihologija umetnikove ličnosti niti da se razvoj određene umetnosti zamenjuje istorijom kulture«.

Analiza glumačke pojave koju daje Mukaržovski može da služi kao model strukturalističkog metoda i postupka pri analizi umetničkog dela. Autor najpre razgraničava unutrašnju strukturu ispitivanog umetničkog izraza, u ovom slučaju glumačkog izraza, određuje njegove pojedine komponente i deli ih u grupe, grupe glasovnih, ekspresivno pokretnih (gestovi) i prostorno po-

kretnih komponenti. Zatim određuje karakter tih grupa i njihov uzajamni odnos; ukazuje na to da kod Čaplina imaju dominantni položaj komponente druge grupe — gestovi (mimika, stav) i da su im komponente obe ostale grupe podređene. Mukaržovski u liniji gesta razlikuje dva različita plana, plan društvenih gestova-znakova i individualnih gestova-ekspresija. Prema Mukaržovskom, osnovna je orta Čaplinovog glumačkog izraza interferencija ta dva različita plana, dve značenjski različite vrste gestova. Toj interferenciji dva plana gestova se zatim prilagodavaju druge komponente Čaplinove glume, pa čak i razmeštaj sporednih lica igre i čitava njena dramska građa. Unutrašnja struktura glumačke pojave se na taj način projektuje u celokupnu strukturu dela i deluje kao njena dominantna objedinjavajuća komponenta.

Mukaržovski, dakle, najpre identifikuje komponente umetničkog izraza, klasifikuje ih u grupe i određuje njihove uzajamne odnose podređenosti i nadređenosti, njihovu hijerarhiju: analizom funkcija određuje unutrašnju strukturu izraza. U daljoj analizi, pak, proučava odnos te immanentne strukture prema celovitijim strukturama. Na taj način Mukaržovski postupa i u svojim kasnijim radovima iz oblasti filmske teorije koji su posvećeni analizi dveju osnovnih značenjskih komponenti filma — filmskog vremena i prostora. Proučavanjem filmskog prostora bavi se i studija *Prilog estetici filma* (1933), koja se nadovezuje na istraživanja ruskih formalista, a naročito Jurija Tinjanova (Juri Tynjanov), kao i na stanije češke radove Tillea i Čapeka.

Mukaržovski kao osnovnu karakteristiku filmskog prostora uzima njegovu sukcesivnost koja se ispoljava u promeni kadra, u detalju i u lokalizaciji zvuka van kadra. U toj sukcesivnosti je dato značenjsko jedinstvo prostora; filmski prostor predstavlja značenje. U tom smislu filmski prostor je, prema Mukaržovskom, bliži pesništvu nego pozorištu i slikarstvu: »Nije određen u potpunosti ni jednom od slika, već svaku sliku prati svest o jedinstvu celokupnog prostora, a predstava tog prostora postaje određena sukcesivnošću slika. (...) Iluzionistički sektori prostora prikazivani sukcesivnim slikama jesu njegovi parcijalni znakovi, čiji zbir »znači« celokupni prostor». Filmski prostor obuhvata delove koji stoje u kadru i van kadra — stvarnost na koju je ukazao još Tile.

Mukaržovska analiza filmskog prostora bitno je precizirala specifični karakter filma i njegove odnose prema ostalim umetničkim disciplinama. Ako je većina filmskih teoretičara determinisala specifičnost filma jednim principom, ako je njihov teoretski model ekskluzivni, jer se uvek odnosi samo na određeni deo filmske proizvodnje, onda se koncepcija Mukaržovskog može karakterisati kao inkluzivna. Ta koncepcija, naime, omogućava da se protumače sve filmske forme i žanrovi, jer polazi od strukturalnih karakteristika, pre svega od primarnih značenjskih komponenti — filmskog prostora i vremena koji su neminovno prisutni u svakom filmu.

Karika koja povezuje te dve komponente jeste *fabula*. Filmsku fabulu sačinjava sukcesivnost pojedinih motiva, ona, dakle, ima sukcesivni karakter, kao filmski prostor. Filmski prostor i fabula nisu, međutim, istovetni; oni prema Mukaržovskom predstavljaju dva različita značenjska toka koji se u filmu odvijaju istovremeno (ali ne paralelno), u odnosu podređenosti ili nadređenosti. Obično je prostor podređen fabuli, ali u nekim slučajevima odnos ta dva značenjska toka može biti obrnut kao, na primer, u filmu *Čovek sa filmskom kamerom (Čovek s kinoaparatom)*, gde je fabula podređena prostoru.

Fabula je suštinski povezana s vremenom i sačinjava značenjski element koji film povezuje s epikom i dramom. Zato analiza vremenskih struktura koju daje studija Mukaržovskog *Vreme u filmu* omogućava da se preciziraju i odnosi filma prema epskoj i dramskoj umetnosti. Mukaržovski najpre razlikuje dva vremenska toka — vreme zbivanja i vreme gledaoca — i ukazuje na njihov različiti odnos u drami i u epici. Dok u drami vreme subjekta koji posmatra i vreme fabule teku paralelno, u epici su ta dva vremenska toka odvojena, što omogućava prožimanje različitih vremenskih ravni, vremenska skraćivanja, povratke i slično. Prema Mukaržovskom, filmsko vreme je situirano između dramskog i epskog vremena: s jedne strane ono ima neke osobine epskog vremena (na primer, povratak u prošlost, rezime zbivanja), dok, s druge strane, kao i u drami, i ovde vreme subjekta koji posmatra teče paralelno s vremenom predstave.

Vreme filmskog gledaoca je paralelno s vremenom slike na ekranu, ali tok filmske slike nije istovetan s tokom zbivanja u filmu. Zato je vreme filmske slike samostalan vremenski tok. Mukaržovski definiše tri vremenska toka u filmu na sledeći način: »Jedan je dat tokom zbivanja, drugi pokretom slike (objektivno bi se moglo reći: kretanjem filmske trake u projektoru), treći se zasniva na aktualizaciji realnog vremena koje doživljava gledalac«. Vreme filmske slike ili trajanje filmskog dela Mukaržovski označava pojmom »znakovno vreme« i definiše ga kao »vremenski raspored samog umetničkog dela kao znaka«.

Mukaržovski upozorava da je trostruki vremenski sloj prisutan u svakoj umetnosti s fabulom, samo što u pojedinim slučajevima ima različiti oblik. Jedino u filmu »sva tri sloja se primenjuju ravnomerno, dok u epici istupa u prvi plan sloj vremena fabule, a u drami sloj vremena subjekta koji posmatra«; znakovno vreme, pak, ima dominantan položaj u umetnostima koje redukuju vreme fabule i vreme subjekta-posmatrača, kao, na primer, u lirici. Mukaržovski je, dakle, u svojoj studiji dao ne samo analizu vremenskih struktura u filmu, već je došao do nove karakteristike vremena u umetnostima s fabulom uopšte.

Radovi Mukaržovskog o filmu su dokaz o razvoju filmske teorije kao svojevrsne discipline. Ako se većina autora pri proučavanju filma oslanjala na koncepte koji su izrađeni za oblasti drugih disciplina, a najčešće na programske ideje umetničkih pokreta, Mukaržovski, za razliku od njih, analizom filma dolazi do novih pojmova (»znakovno vreme«), koji preciziraju specifičnost filma i njegov položaj u odnosu na ostale umetničke grane, istovremeno doprinoseći dubljem poznavanju značenjskih struktura vremenskih umetnosti i njihovih uzajamnih odnosa.

Metodološka razmatranja kojima počinju studije Mukaržovskog posebno su plastični dokaz osamostalivanja filmske teorije. Stvaranje filma kao svojevrsne umetničke discipline je u filmskom stvaralaštvu i teoriji povezano sa svešču i reflektovanjem sopstvenih mogućnosti. Ta samorefleksija najčešće ima metajezikički oblik filma o filmu i teorije o teoriji. Kao što Vertovljev film *Čovek sa filmskom kamerom* počinje kadrom ne scene zbivanja, već same filmske kamere, tako studija Mukaržovskog *Prilog estetici filma* počinje razmišljanjem ne o filmu, već o filmskoj estetici: »Nije više neophodno, kao što je to bilo još pre nekoliko godina, da studija o estetici filma počinje dokazivanjem da je film umetnost. Ali pitanje odnosa estetike i filma nije još prestalo da bude aktuelno, jer se u toj mladoj umetnosti, čiji razvoj još neprestano uznemiravaju promene tehničke (mašinske) osnove, mnogo jače nego u tradicionalnim umetnostima oseća potreba norme na koju bismo se

mogli osloniti bilo u pozitivnom smislu (njenim ostvarivanjem) ili u negativnom smislu (njenim narušavanjem) ».

Citirane rečenice istovremeno nagoveštavaju kako je rastuća svest o samobitnosti filma vodila diferencijacijom programsko-estetskog, čisto teorijskog i normativnog aspekta. Mukaržovski se u citiranoj studiji izričito dotiče ne samo pitanja estetske norme u filmskoj umetnosti, već i normativnog pristupa u filmskoj estetici: polemíše s definicijom estetike kao normativne nauke i definiše estetiku filma kao njegovu noetiku. Prema Mukaržovskom, noetičko proučavanje materijala i izražajnih pretpostavki filma predstavlja paralelu stvaralačkih težnji za čistim filmom.

Roman Jakobson (Roman Jakobson), vodeća ličnost strukturalne lingvistike i zajedno s Mukaržovskim osnivač semiotike umetnosti, postao je studijom *Sumrak filma?* (1933) i pionir strukturalističke filmske teorije. Kao što kaže već sam naslov, studija je polemika sa stavovima koji su zvučni film označavali kao sumrak filmske umetnosti — sa stavovima niza istaknutih ličnosti nemog filma (pored ostalih i Ejzenštejna) i filmskih teoretičara (na primer, ruskih formalista). Ti autori su smatrali da uvođenje zvuka znači povratak pozorišnim konvencijama i potiskivanje specifično filmskog načina izražavanja povezanog sa prekidanim karakterom filmske naracije, s principom diskontinuiteta. Jakobson je upozorio da je isprekidanost filmske naracije u nemom filmu bila uslovljena upotrebom titlova — dakle, «elementa čisto literarne kompozicije». Uvođenje zvuka dovelo je do nestanka titlova i time, kao što je primetio i Mukaržovski, do težnje za neprekidanošću, što, međutim, ne znači i neminovno potiskivanje specifičnosti filma. Povezivanje zvuka i slike, naprotiv, obogatilo je izražajne mogućnosti filma, naročito u pogledu razvijanja građe sižea i odredilo položaj filma između epike i drame, što Jakobson specifikuje poređenjem s Homerovim epskim pesništvom.

Glavni Jakobsonov argument protiv protivnika zvučnog filma leži, međutim, u ukazivanju na znakovnu suštinu filmskog zvuka: govor ili zvuci drugih bića i stvari predstavljaju za film akustički materijal kao što su bića i stvari za film optički materijal. Filmski zvuk, kao i filmska slika, nije prvenstveno stvar, već znak ili, kako Jakobson precizira, stvar promenjena u znak. «Materijal filma bila je optička stvar dok je film bio nem, danas je to optička i akustička stvar». Kao što su ruski formalisti dvadesetih godina analizovali znakovnu suštinu filmske slike, tako Jakobson u tridesetim godinama proučava znakovnu suštinu filmskog zvuka i njegovo povezivanje s filmskom slikom. Jakobsonov glavni doprinos u oblasti filmske teorije je na taj način usko povezan s razvojem strukturalne lingvistike, a posebno s fonologijom koja se smatra za najuticajniji doprinos Praškog lingvističkog kruga razvoju strukturalizma.

Jakobson se, slično Mukaržovskom, ograđuje od prevremenog generalisanja i jednostranih definicija koje su u istoriji filmskih teorija bile više pravilo nego izuzetak. Strukturalistički pristup, kao što je već rečeno, omogućavao je da se prevaziđu protivurečnosti koje su u većini teorija bile nesavladive i dozvoljavao je tumačenje pojava za koje u drugim teorijskim modelima često nije bilo mesta. Jakobsonova studija donosi pronicljivo rešenje spora između dve teorijske koncepcije koje ističu ili znakovni karakter filma ili njegov verizam. Prema prvoj koncepciji, koja se poziva na jezičke modele, film operiše znakovima, a prema drugoj realnim stvarima. Jakobson tu protivurečnost rešava pozivajući se na distinkciju svetog Augustina između stvari i znaka i na njegovo saznanje da «pored stvari čija je suštinska uloga da nešto znače postoje stvari koje se mogu upotrebiti u ulozi znaka». Pre-

ma Jakobsonu »upravo stvar (optička i akustička) pretvorena u znak predstavlja specifični filmski materijal«.

Pretvaranje stvari u znak Jakobson opisuje na primeru različitog jezičkog obeležavanja i filmskog snimanja jedne te iste osobe: »O istoj osobi možemo reći 'grbonja', 'nosonja' ili 'nosati grbonja'. Predmet našeg govora je u sva tri slučaja isti, ali su znakovi različiti. Isto tako, u filmu možemo tog čoveka snimiti otpozadi — videće se grba, zatim sprede — pokazaće se nos, ili iz profila tako da je vidljivo i ovo i ono. U sva tri kadra imamo tri stvari koje funkcionišu kao znakovi jednog te istog predmeta. Razotkrijmo sada sinegdohični karakter govora i recimo o našoj rugbi jednostavno grba ili 'nos'. Slično je sredstvo filma: kamera vidi samo grbu ili samo nos. *Pars pro toto* je osnovni metod filmskog preobraćenja stvari u znakove«. Ti znakovi, fragmenti stvari, prostora i vremena u filmu se suočavaju na dva različita načina — prema zajedničkim graničnim linijama ili prema sličnosti i kontrastu — dakle, u skladu sa dve osnovne lingvističke kategorije, metonimijom i metaforom, koje Jakobson određuje kao dve osnovne vrste filmske građe. Definicija filmskog materijala kao stvari pretvorene u znak rešila je ne samo odnos dveju suprotnosti u teoriji filma, već zajedno s daljom analizom tog pretvaranja otvorila put novom tumačenju drugih principa — kontinuiteta i diskontinuiteta, stvarnosti i fikcije — koji polarizuju filmske teorije i estetičare.

Jakobson se naročito u zaključku svoje studije dotiče pitanja estetske norme u filmu, upozoravajući na dinamiku i promenljivost normi, na potrebu menjanja normi. Za razliku od Mukaržovskog, koji je u studiji *Prilog estetici filma* ukazivao na pozitivnu funkciju norme, bilo poštovane bilo negirane, Jakobson ističe pozitivnu ulogu odsustva normi estetskih kanona i navodi primere iz istorije umetnosti, gde je to odsustvo omogućilo zamah umetničkih žanrova ili grana. Na osnovu tog argumenta Jakobson predviđa zamah češkog zvučnog filma. Jakobsonova studija, koja je objavljena kao fragment iz pripremane knjige *Preduslovi češkog filma*, na taj način u svome zaključku zvuči programski. Kao što je rečeno, programski aspekt je aspekt učesnika, a teoretičar Jakobson zaista nije bio samo pasivni posmatrač. Godine 1933, kada je njegova studija objavljena, saradivao je sa Vladislavom Vančúrom (Vladislav Vančura — čiji je film *Pred maturom — Před maturitou* — citiran u studiji) na scenariju filma *Na sunčanoj strani (Na slunečni straně)*. Bio je i član-osnivač Kluba za novi film (1927). Studija *Sumrak filma?* je, dakle, novi dokaz mnogostranih odnosa između filmske teorije i stvaralaštva, između teorije i programske estetike.

Pitanjem zvučnog filma bavio se i drugi lingvista i član-osnivač Praškog kruga, profesor Miloš Vajngart (Miloš Weingart), koji se, međutim, u prvoj polovini tridesetih godina s Krugom razišao. Vajngartova studija *Zvučni film i govor*, koja je nastala 1935. godine u okviru predavanja na kursu za scenariste Filmskog studija, ima drukčiji pristup nego tekstovi drugih praških strukturalista o filmu. Vajngart proučava film pre svega kao faktor koji utiče na jezičku kulturu i odražava je, primenjujući pri tom proučavanju normativni stav. Njegova studija je pre studija o jeziku kojim govori film nego o filmskom govoru. Ipak, ona obuhvata niz važnih pitanja teorije filma, naročito u trećem poglavlju, posvećenom igranom filmu. Vajngart pravi razliku između tehničkih, lingvističkih i estetskih pretpostavki zvučnog filma i kritički se bavi rezultatima postignutim u sve tri navedene oblasti. Posebno kritički zvuči Vajngartova ocena estetike zvučnog filma, koji se, prema njegovom mišljenju, »zadovoljava pukim nezavisnim dopunjavanjem svetlosnih snima-

ka zvučnim snimcima, ograničava se, dakle, samo na ilustraciju slike rečima, ili pevanjem, ili drugim zvukom». Prema Vajngartu, stanje zvučnog filma od govora razvojnoj etapi nemog filma pre pronalaska filmske montaže.

Kao i Jakobson, Vajngart naglašava znakovni karakter zvučnog snimka, upozoravajući da se uzajamni odnos zvuka i slike »mora u svakom slučaju rešavati ponovo, ponovo se umetnički stvarati«. Zbog toga još upozorava da se norma izgovorene reči u filmu pri stvaralačkom korišćenju razlikuje od uobičajene norme govornog jezika. Zvučni film će morati, prema Vajngartu, tek da izgradi svoj sopstveni stvaralački stil. Vajngart sam upozorava na nove mogućnosti rešavanja odnosa filmske slike i zvuka koje, prema njegovom mišljenju, pruža analogija s muzičkom kompozicijom: da se reč ili rečenica koja predstavlja »karakterističan motiv« koristi slično muzičkom motivu; da se radi sa rečima ili rečenicama u kontrastnim situacijama prema uzoru muzičkog kontrapunkta i da se koriste dinamičke mogućnosti filma.

Vajngartovi stavovi se u principu poklapaju sa stavovima članova i sledbenika Praškog lingvističkog kruga koji su se bavili pitanjem govora u filmu. Pored pomenutog članka Romana Jakobsona *Sumrak filma?*, tim pitanjem se bave prilozi za diskusiju Jindžiha Honzla (Jindřich Honzl) i Vladislava Vančure, objavljeni u prvom broju časopisa *Reč i književnost*, organu Praškog lingvističkog kruga 1935. godine, dakle iste godine kao Vajngartova studija. Iako su studije svih navedenih autora srodne po stavovima, ipak je između Honzla i Vajngarta došlo do neprijateljske polemike, koja je, verovatno, izazvana ne samo kritičkom primedbom na adresu Honzla i Vančure objavljenom u Vajngartovoj studiji, već i ličnim razlozima i Vajngartovim razlazom sa Praškim lingvističkim krugom. Nastanak polemike je očigledno uslovljen i različitim metodološkim pristupom: kao što je rečeno, Vajngartov pristup je normativni ili, u delu posvećenom estetskim pretpostavkama zvučnog filma, smeru normativnom pristupu, dok za razliku od toga Honzlov i Vančurin prilog, a na svoj način i Jakobsonov članak, slede programsko-estetske ciljeve.

Strukturalizam i umetnički programi

Razvoj semiotike umetnosti bio je podstican i inspirisan, pored ostalog, avangardnim umetničkim stvaralaštvom koje je problematizovalo mnoštvo tradicionalnih predstava o umetnosti i teoretičarima postavljalo pitanja na koja se teško moglo odgovoriti pomoću standardnih metoda nauke o umetnosti. Predstavnik semiotike umetnosti, kao što su bili Pjotr Bogatirjov, Jan Mukaržovskij ili Roman Jakobson, povezali su s avangardnim umetnicima i teoretičarima ne samo zajednički interesi i mnoga lična prijateljstva, već često i uzajamna saradnja (saradnja na scenariju Vančure i Jakobsona, Bogatirjovljeva saradnja s Burijanovim pozorišnim ansambлом, i tako dalje). Odnosi strukturalizma i umetničke avangarde bili su obostrani: ideje strukturalizma delovale su na niz predstavnika avangarde u raznim umetničkim žanrovima — u književnosti, muzici, pozorištu i u filmu. Neki od njih su čak pokušavali da u svojim programskim studijama spoje principe strukturalizma i avangardnih umetničkih pokreta u jednu misaonu celinu.

Odjek strukturalističkih ideja u programskim studijama i umetničkim manifestima prisutan je u radu trojice autora: Emil František Burijan, Vladislav Vančura, Jindřich Honzl, koji su bili desetih godina članovi avangardnog udruženja Devjetsil i pisali o filmu, dok su se tridesetih godina, pored svoje prvobitne umetničke delatnosti, posvetili i filmskom stvaralaštvu.

Emil František Burijan se još dvadesetih godina u filmskom teorijskom radu usredsredio na pitanje filmske muzike, a od početka tridesetih godina je u tom žanru, pored rada u pozorištu, delovao kao kompozitor (godine 1939. snimio je i dugometražni igrani film *Vjera Lukašova — Věra Lukášová*). Članak *Muzika u zvučnom filmu* (1932) sumira Burijanove stvaralačke principe toliko pregnantno da ima karakter umetničkog manifesta. Nazivi pojedinih poglavlja *Metar zvuka, Kuda s teorijom? Struktura, Funkcionalni zvuk, Montaža*, nagoveštavaju Burijanovu koncepciju filmske muzike i njegove glavne principe — da se polazi od materijala datog metražom zvučnog snimka, da se poštuje struktura filma, »da se polazi od funkcije zvučnosti, a ne od čistih muzičkih pravila«, od funkcije koja je određena vizuelnošću zvuka i montažom kao osnovnim filmskim principom. Polazište članka je postavka da muzika u zvučnom filmu za kompozitora u prvom redu predstavlja određenu metražu zvučnog snimka. Ta postavka kojoj se Burijan neprestano vraća, ističe znakovni karakter filmskog zvuka i nagoveštava unutrašnju povezanost Burijanovog pristupa sa strukturalnom analizom. Najizrazitije se ta povezanost oseća u poglavljima *Funkcionalni zvuk i Montaža* u kojima dolazi do izražaja funkcionalni aspekt koji podseća na analize Mukaržovskog značenjskih struktura, istovremeno nagoveštavajući odjek funkcionalizma. Funkcionalistički program bio je formulisan pre svega u oblasti arhitekture i Burijanova terminologija doista u nizu slučajeva podseća na povezanost s arhitekturom (na primer, prema Burijanu, »metri zvuka (...) dinamično i ritmički rešavaju prostor filmske oblasti«, »inženjer zvuka će graditi i zacrtavati kilometre tonova (...) i film će imati svoj tektonski prostor«). Burijanova studija se priklanja funkcionalizmu naglašavanjem materijala i strukture (metraže zvučnog snimka), primenom funkcionalnog aspekta i antiumetničkim patosom koji se ispoljavaju u nastojanju da se termin »kompozitor« zameni pojmovima kao »majstor zvuka« ili »inženjer zvuka«.

Još neposredniji odnos prema strukturalizmu i tadašnjim umetničkim programima imaju pomenuti prilozi diskusiji o govoru u filmu Vančure i Honzla objavljeni u prvom broju časopisa *Reč i književnost* u izdanju Praškog lingvističkog kruga. Oba autora, od kojih je prvi bio istaknuti prozaičar, a drugi značajni pozorišni reditelj, tridesetih godina su se posvetili i filmu; godine 1935, kada su navedeni prilozi objavljeni, imali su za sobom već nekoliko snimljenih filmova. Vančura i Honzl, kao i Jakobson, Vajngart i Burijan, ističu znakovni karakter filmskog zvuka i naglašavaju nove mogućnosti izraza, na primer, mogućnost da se »menja i pojačava zvučni izraz« koji proizilazi iz mašinskog zapisa zvuka i njegovog prevođenja na optičku meru. Te transformacije donose nova stvaralačka sredstva, dozvoljavaju da se razdvajaju organski povezane stvari i da se uspostavljaju nove povezanosti. One stvaraju pretpostavke samobitnosti zvučnog filma, koji traži svoje sopstvene norme i »istinitost svog sopstvenog konteksta«. Na osnovu te samobitnosti mogu nastajati nove zvučne forme: »neobične i čudesne sinegdohe, metonimije i zvučne metafore« (Honzl), »zvučno prožimanje, zvučna groteska, simfonija detonacija« (Vančura). Oba autora označavaju reč kao osnovni značenjski element zvučnog filma i polazište novih stvaralačkih napora, i tim pojačanim interesovanjem za reč i njen specifični fonetski oblik u zvučnom filmu približavaju se misaonoj platformi Praškog lingvističkog kruga. Sama interpretacija reči i njeno mesto među ostalim komponentama zvučnog filma, interpretacija u kojoj se povezuju ideje strukturalne lingvistike s tadašnjim umetničkim programima je, međutim, kod ta dva autora donekle različita.

Vančura uzima reč kao glavni nosilac dramske akcije, i kao strukturni element »koji određuje ili bi trebalo da određuje ritam dramskog pokreta kao ritam smenjivanja slika«. Vančura demantuje primedbe da u prvom planu filmske estetike ne stoji reč, već stvari u pokretu, isticanjem vremena kao osnovne značenjske jedinice koja je usko povezana s rečima. On tvrdi da o filmskom karakteru ili protiv njega ne svedoči količina upotrebljenih reči, već ekonomičnost radi postizanja zamišljenog efekta. U vezi s tim prvi razliku između »govornog filma«, koji »prema svojim sopstvenim pravilima i sopstvenim sredstvima (u prvom redu, dakle, govorom) ostvaruje svoj dramski cilj«, i »govorenog filma«, koji imitira pozorište. Vančura, koji je spadao među najznačajnije književne eksperimentatore u češkoj literaturi, daje rečima u svojoj koncepciji zvučnog filma ključnu ulogu. Reč kao objedinjavajuća komponenta značenjske strukture zvučnog filma predstavlja Vančurin program filmske umetnosti: »Reč kao najznačajniji znak govornog filma određuje oblikovanje svih ostalih filmskih komponenti. Reč će postati dominantna govornog filma«.

Za razliku od Vančure, čija je koncepcija reči u zvučnom filmu uslovljena autorovom obuzetosti rečima, Honzl se doslednije oslanja kako na strukturalistička saznanja tako i na programske ideje umetničkih pokreta. U tom smislu Honzl je svoj prilog redigovao i uvrstio ga u studiju *Reč na pozornici i u filmu*, objavljenu 1937. godine u knjizi *Sjaj i beda pozorišta*, koja spada među reprezentativne tekstove u kojima se strukturalni metod povezuje s programsko-estetskim pristupom. Taj tekst povezuje analizu reči kao pozorišnog i filmskog znaka s umetničkim programom, posebno s nadrealizmom. Honzl ističe antinomiju između znaka i predmeta, pokret odnosno između znaka i predstave, forme i značenja, pozivajući se pri tome na Jakobsonovu studiju *Šta je poezija?*, koja je sama delimično inspirisana nadrealističkim programom. Film, a naročito zvučni film, ima sa stanovišta te antinomije i pokreta znakova prednost pred pozorištem. Prema Honzlu, film zahvaljujući fotografskoj slici zvuka, slika reč i rečenicu time što je kod njih najznačajnije — a to su pokret, melodizacija i ritmizacija rečenice. Odvajanje reprodukcije slike i zvuka, slikovnog i zvučnog plana, pruža filmu »mogućnost za dijalektički odnos reči i njene slike, mogućnost da se ta reč, opet i ponovo, novim i novim sredstvima izvlači iz svakodnevne povezanosti i uvodi u odnos zvučne nadrealnosti«. Drugim rečima, odvajanje znaka — fotografske slike zvuka i predmeta — izgovarane reči Honzl interpretira kroz prizmu nadrealističkog umetničkog programa, upotrebljavajući pojam »zvučni nadrealizam« kojim se može okarakterisati cela Honzlova koncepcija zvučnog filma. Honzlove formulacije implikuju niz nadrealističkih principa: na primer, to citirano »izvlačenje iz svakodnevne povezanosti« jeste omiljeni nadrealistički postupak povezani s principom »premeštanja« i »slučajnog susretanja«, dok stvaranje mehaničkih povezanosti i korišćenje grešaka i nedostataka koje Honzl pominje opet podseća na nadrealističke principe »slučajnosti« i »psihičkog automatizma«.

Godine 1939. Jindřich Honzl i Otakar Vavna (Otokar Vávra), dva autora koji su u međuratnom periodu aktivno učestvovali u pokretu umetničke avangarde, objavili su opširne osnove studija za planiranu filmsku školu. Te osnove, koje sumiraju saznanja filmske teorije i prakse dvadesetih i tridesetih godina, mogu se interpretirati kao dokaz institucionalizacije umetničke avangarde i izraz kodifikacije normi filmskog izražavanja. Valjda najznačajniji dokaz tog procesa jeste prvi češki sintetički rad, knjiga posvećena teoriji filma, *Knjiga o filmu*, koja je objavljena 1941. godine. Njen autor je Jan Kučera,

koji je u prvoj polovini tridesetih godina svojim filmskim stvaralaštvom i publicističkom delatnošću pomagao osnivanje pokreta avangardnog filma. Kučenina knjiga je u isto vreme teorijski rad, priručnik i udžbenik, koji se, kako autor izričito upozorava, zasniva na strukturalističkim studijama Praškog lingvističkog kruga (i na »protostrukturalističkim« analizama dramske umetnosti Otokara Ziha), sumirajući dostignute teorijske i stvaralačke rezultate u celoviti sistem saznanja, pravila i normi. Strukturalizam, koji je, kao što je pokazano, doprineo diferencijaciji programsko-estetskog, čisto teoretskog i normativnog pristupa u filmskoj teoriji, sam ovde doživljava kodifikaciju sopstvenih koncepcija i teorija, koje postaju osnovna načela i principi, time i određene norme teorije filma. *Knjiga o filmu* na taj način zaključuje važnu razvojnu etapu češke filmske teorije uopšte, a strukturalističke teorije filma posebno.

Kinema

Vaclav Tile (Václav Tille)

Po predgrađima, vašarima i izložbama sve više niču drvene barake u kojima se vrte treperave zamrljane slike raznih bioskopa i kinematografa. Novogradnje, hoteli, koncertne dvorane velikih gradova pune su stalnih pozorišta te vrste, različitog kvaliteta, dok akcionarska društva za proizvodnju živih slika šalju svoje agente s kamerama u sve krajeve zemaljske kugle. Po ulicama i selima se aranžiraju žive scene, naručuju pantomime koje se odigravaju u posebno doteranom dekoru, izmišljaju se čuda i iznenađenja, s literarnim i umetničkim društvima se sklapaju ugovori o isporukama komada, užurbano se usavršava reprodukciona tehnika — milionske svote su se našle u vrtočlavlom pokretu i stotine hiljada ljudi uživaju u novoj razonodi, novim zadovoljstvima izazvanim dnevnim likovnim sredstvom, senkom.

U Aristotelovoj poetici ni senka ni lutka se ne navode među likovnim sredstvima umetnosti, ali je veoma verovatno — iako za to ne postoje dokazi — da su još u njegovo vreme dramski i likovni umetnici na Istoku izazivali umetnička raspoloženja i uživanja pomoću senki i lutaka — jedinog likovnog sredstva kojim se može van ljudskog tela veštački stvoriti živi pokret u umetnosti.

Senka je podatnije, poslušnije likovno sredstvo nego lutka, izaziva jedinstvenija i dublja raspoloženja, više odgovara snovima mašte i sposobnija je da razvija njene najbizarnije i najgrotesknije tvorevine. Civilizovani narodi Istoka su u njoj još u drevna vremena svojih zapanjujućih kulturnih razdoblja, iz kojih nam je ostalo toliko neobično dragocenih spomenika što su ih stvorile umetničke duše, nalazili sredstvo za stvaranje čarobnih, sjajnih i obojenih snova, za otelotvorenje najkrhkih tvorevina svoje mašte koje su gradile nepoznate, tajanstvene svetove oživljene milionima čudesnih, nadzemaljskih bića. Ne znamo odakle su se prvi put izrojile te sjajne senke šarenih boja koje trepere u zasjenjujućoj lepoti na zategnutim platnima, da li su se iz Indije ili Kine razletele u Indijski arhipelag, Sijam, Japan, Samarkand, Arabiju, Siriju, Palestinu, Persiju, Egipat, Tunis i Tursku — ali još danas se u svim tim zemljama roje te sitne, male prilike od prozračne kože i svojim strelovitim pokretima razigravaju zapaljivu maštu gledalaca. Ako idemo dublje u prošlost, postoji samo šačica istorijskih podataka, ali sam oblik figurica i sadržaj njihovih igrokaza jasno svedoči o drevnim vremenima, o samom izvoru duhovnog života naroda...¹

U evropsku kulturu su te istočnjačke senke dolepršale krajem osamnaestog veka i otprilike četvrt stoleća pre revolucije postale igračke Lujevog (Louis) dvora. Mladi glumac Serafina Fransoa (Séraphin François) zabavljao je 1780. godine svojim *ombres chinoises* dame u Versaju, pa čak i samog kralja; nekoliko godina kasnije u Pale Roajalu pružio je tu kraljevsku

¹ Ovdje su iz daljeg teksta prvobitne studije ispušteni pasusi s detaljnim podacima o igri senki u raznim zemljama i vremenima koje s temom samom nemaju veze (prlm. red.)

»Kinéma«, *Novina* 1, br. 21, 6. 11. 1908, str. 647; br. 22, 13. 11. 1908, str. 689; br. 23, 20. 11. 1908, str. 716.

zabavu i Parižanima, a francuski autori su za njega i njegove potomke, koji su to pozorište držali sve do francusko-nemačkog rata, rado pisali fantastične i sentimentalne komade prema pariskom ukusu. Pariska literarna i umetnička sredina je, međutim, sa strašću prigrlila to novo likovno sredstvo i u slavnom *Chat Noir* stvorila zapanjujuća i neobično ljupka čudesa od obojenih i crnih senki čije su komedije, oratorijumi, misterije, igrokazi, pantomime i groteskne fantazije bili daleko iznad svih svojih imitatora širom Evrope.

Ali, »kineske senke« versajskog dvora bile su, uprkos svojoj ljupkosti, samo bizarna igračka dekadentnog društva, umornog od zadovoljstva, a igre senki u *Chat Noir*, i pored svog čudsnog savršenstva, samo igrarija rafiniranog umetničkog sveta. Nisu postale sastavni deo narodne umetnosti i kulture, kao na Onijentu.

Živa senka interesovala je evropske ljude stotinama godina ne samo kao likovno sredstvo ljudske mašte. Od šesnaestog veka, od skica Leonarda da Vinčija (Leonardo da Vinci) za mračnu komoru u kojoj se može nazreti šarena, pokretljiva stvarnost, od eksperimenata pričajivog avanturiste Da Porte (Da Porta) projekcijom prozračnih slika uz pomoć sočiva, datiraju te prvobitno tajanstvene pojave prizivanja živih senki, to odslikavanje đavola i mrtvih u živom liku na platnu i u lelujavom dimu, što je inkviziciji zadavalo toliko briga, sve dok jezuita Kirher (Kircher) u sedamnaestom veku nije pomoću »čarobne svetiljke« izdejtstvovao zvanično priznanje tim jezovitim pojavama. Osamnaesti vek je izmišljao razne naprave, trudeći se svim snagama da ostvari vizije senki i da različitim kombinacijama dostigne posebne efekte, često za razne tajanstvene i šarlatanske seanse.

Međutim, jedan problem je ostajao nerešen. *Camera lucida* prenosila je na površinu pokret i boju stvarnosti u smanjenim razmerama, ali nije umela da uhvati tu promenljivu sliku i učini je trajnom, da je oslobodi od stvarnog objekta. *Camera obscura* je pomoću dagerotipa, zatim vlažnim, a na kraju suvim pločama, doduše, hvatala sliku stvarnosti trajno, ali bez boje i bez pokreta. Potom su čudni mutoskopi pokušavali da nizom brzo okretanih sličina na primitivan način predstave lica i predmete u pokretu, dok nije, konačno, kombinacijom sva ta tri elementa stvorena traka trenutnih fotografija stvarnosti i pronađeno sredstvo kako da se na ekranu prikaže živa senka, mehanički venno reprodukovana prema predmetima.

Stara istočnjačka igra senki bila je prinudena da sebi stvara pokretne predmete od kojih su se, na providnom zidu, mogle kombinovati žive senke, evropska *laterna magica* je na ekranu reprodukovala nepokretne slike, kinematograf je pomoću fotografije načinio sliku pokretnom, odvojio je od objekta i trajno uhvatio pokret stvarnosti.

Pronalazak je preuzela nauka i tačno prikazala let ptice, pokret čoveka i mašine, rast biljke. Međutim, dočepao ga se i preduzimljivi trgovac i počeo da stvara novu igru senki, kopiju stvarnosti, tehnička čuda izazvana tim novim likovnim sredstvom, i tvorevine ljudske mašte. I tako danas kao pečurke niču kinematografi, bioskopi, živa pozorišta s neizmerno šarenim programom u kome se smenjuju slike stranih krajeva s komičnim, čarobnim, senzacionalnim i sentimentalnim scenama o čijem izgledu odlučuje, pre svega, likovno sredstvo samo, njegove sposobnosti — i njegove mane.

Reprodukcija stvarnih krajoлика spada u oblast popularne nauke. Namešteni filmskih preduzeća organizuju daleke ekspedije od polarnog kruga sve do ekvatora, birajući najrazličitije šetnje pejzažima, ratne scene, industriju, saobraćajna sredstva iz svih krajeva sveta — sve to služi kao pred-

met njihovih objektiiva koji u reprodukciji svakim danom postižu sve veće savršenstvo. Slike su većinom verne, samo izuzetno ispomaže mali retuš. Inseti iz zoološke bašte popunjavaju beskonačno traženje tragova pri lovu na lavove koji se odigrava u nevidljivom zabranu na obali, ali vešto biva smešten u tropsku prašumu. Lov na polarne medvede prikazuje lepe slike morske pučine kraj obala severne Nemačke prilikom lova njorki i tuljana, ali beli medvedi se u tu sceneniju umeću iz drugih reprodukcija, i kada dođe red na lov na medveda, umesto belog diva uskače prilično pitomi medica iz Hagenbekovog rezervata. Studentski život na Bul Mišu je, doduše, sasvim realno prikazan, zahvaljujući dobrovoljoima-amaterima, ali noćni kankan u Bal Bulijeu suviše znački izvode plaćene dame u pozorišnom dekoru uz veštačko osvetljenje. U tim slučajevima, međutim, kompozicija i imitacija samo pomažu u savladavanju tehničkih teškoća pri reprodukciji stvarnosti, pri čemu likovna umetnost može da sudeluje najviše izborom i aranžiranjem predmeta. Prirodno, ukoliko se tu uopšte može govoriti o umetnosti, pošto se izbor, u većini slučajeva, rukovodi samo ukusom putujućih nameštenika ateljea.

Još manje stvarne umetnosti ima u scenama komponovanim na literarne teme, u komedijama, sentimentalnim i senzacionalističkim dramama koje kod publike treba da izazovu određeno raspoloženje. Pronalazak tu, za sada, u potpunosti stoji u službi sticanja novca, dok se realizacija poverava ljudima bez ikakvog ukusa i literarne savesti.

Kompozicija scena u znatnoj meri zavisi od načina izvođenja. Fotografija najživlje i najefikasnije hvata ili uzbuđuje, brze pojave na jednom mestu ili brzi pokret okomito prema gledaocu. I tako veseli, dramatični i sentimentalni komadi nastoje da ili na jednom mestu nagomilaju mnoštvo naglih i značajnih, pantomimičkih pokreta kojima nije potrebno tumačenje rečima — odsustvo reči se do sada samo s malo uspeha nadoknađivalo gramofonom — ili da postave takvu scenu u kojoj je osnov besomučno bekstvo pred poterom u pravcu prema gledaocu ili od njega u slobodnoj, što plastičnijoj sceneniji ili prema publici u pravcu koji je ispresecan okomitim linijama, putevima, prugom, rekam. Te scene time postaju prilično monotone, jer dozvoljavaju samo dosta ograničeni niz zaista uzbuđljivih događaja (bekstvo po stenama, skok u vodu, voz u pokretu, lađe nošene maticom), a izbor se još više sužava time što se predmeti koji se udaljavaju brzo smanjuju na minimum i u odnosu na malu distancu prestaju da budu plastični.

Tu postoji još i nerešen problem razlike između filma i stvarnosti. Film računa samo sa slikom u ravni koju perspektivno projicira zadnjim proplektom, dok je gledalac na tu činjenicu već navikao. U stvari, dramska pojava koja se udaljava, ili prisiljava gledaoca da je prati kako bi između sebe i nje održao istu razdaljinu, ili brzo nestaje iz njegovog vidokruga. Film se, doduše, ispomaže prilagodavanjem pojava u pozorišnom smislu, samo što je u tom slučaju varka suviše providna, ili, pak, prekida scenu i u brzim intervalima je prati u raznim sredinama, čime, međutim, ne uspeva da savlada teškoću uzajamne povezanosti pojedinih trenutaka uzbuđljive pojave.

Za razliku od pozorišta, film ima prednost u tome što može prilikom stvaranja dela da slaže scene bez obzira na njihov postepeni razvoj. Scene koje se moraju pripremati sa višečasovnim pauzama mogu se na ekranu povezati u trenu, jedna za drugom, bez obzira na promenu dekoracije, terena, presvlačenje osoba i tako dalje. Ljubavni roman koji počinje u stvarnoj londonskoj ulici i nastavlja se u restoranu, zatim na brodu koji nekoliko nedelja plovi u Južnu Afriku i završava na burskom ratištu, sastavljen je od snimaka sa svih tih mesta na kojima su ga zaista odglumila ista lica. Ali, za

razliku od pozorišta, gledalac filma je neprestano svestan da se komponovana fabula razvija kao kopija stvarnosti, a ne u postavljenom dekoru. Time se postiže uži kontakt umetnosti s realnim svetom, čime se pojačava utisak scene na gledaoca.

Tipičan primer slaganja snimaka je dosta lepo koncipirani slučaj devojčice koju su pas i konj spasili sa stene pri nadolaženju plime. Devojčica se igra u parku vile sa svojim psom i ponijem i dobija dozvolu da sa psom otrči do obale. Trči preko širokih dina do vode, svlači čarapice i, pošto je oseka, gacka po vodi do niske stene na kojoj se igra sa psom. Nailazi plima koja plavl čitavu okolinu stene i penje se sve više. Devojčica šalje psa u talase da dovede pomoć. Pas pliva, kamera ga sledi sve do obale, vidimo ga kako trči po preplavljenim dinama do vile, utrčava u staju, doziva konjiča i oba zatim jure natrag do vode i plivaju prema hridi koja se još samo nezatno nazire iz talasa. U međuvremenu na steni već stoji druga, odraslija devojka, čija je slika srazmerno smanjena udaljavanjem kamere, i preuzima prilično smeli skok na konja koji bi, u stvari, za malo dete bio opasan, veoma verodostojno glumeći svoju ulogu. Sva mokra, umorna, jedva se drži na konju, dok ne stigne do plićaka. U vilu, gde očajni roditelji traže svoje dete, na konjiću stiže opet ona mala devojčica, a samo je propust reditelja što joj je dozvolio da stigne u suvoj odeći i s čarapicama na nogama.

Glumci takvih scena moraju, naravno, da glume i pripremaju maske potpuno drugačije nego u pozorištu. Verna kopija života koja celishodno ne zapada u okvir scene i ne prati njene zahteve nije u pozorištu verodostojna. U filmu omeđivanje slike ne predstavlja okvir umetničkog dela, već je slika naprotiv, samo isečak stvarnosti neomeđene nikakvim okvirom i mora da prisili gledaoca da zaboravi da na život gleda kroz četvorostrani otvor. Kad god reditelj pribegne pozorišnom aranžmanu, ovaj i u najdramatičnijim scenama deluje komično ili maksimalno nezgrapno. Vlasulje, zalepljeni brkovi, pozorišni gestovi i grimase su doslovno odvratni. Živa senka na ekranu ne dopušta pozorišnu konvenciju, a oko gledaoca zahteva daleko verniju realnost detalja nego na pozorišnoj sceni, koja svojim okvirom i svojom perspektivom i osvetljenjem neposredno nameće dogovoreni aranžman.

Najbolje još prolaze komične, groteskne scene i dramski prikazi iz narodnog života. Komičari su obično odlični akrobati koji s majstorskom virtuožnošću i čudesnom veštinom nezgrapno jašu konja ili voze blokl, strmo-glavljuju se u vodu, tuku se, divljački jure po stenama. Preterana grotesknost tih scena u tolikoj meri skreće na sebe pažnju da oku promiče dekor, često načinjen od platna, ili prilično oveštalo kopiranje živih pokreta koji izražavaju duševna stanja. I dramski prikazi naglog zamaha, prepada, ubistva, atentata bacanjem bombi, požara, odvođe pažnju od često nasilne kompozicije, mada tu iluziju u potpunosti ruše ipak neophodne prelazne i pripremne scene. Još je suviše vidljivo da je autor reditelj-zanatlija, koji pre svega brine o uzbudljivoj sceni kako bi nasilno pobudio pažnju gledaoca, a ne o umetničkoj i ravnomernoj obradi materije. Ta težnja da se postigne nagli, nasilni efekat, da se neprekidno održava napetost nizom uzbudljivih scena, da se odvraća pažnja od mana reprodukcije, predstavlja osnovnu slabost režije tih pantomima, koje su misaono kako u komici tako i u tragici skroz naskroz jadne i u potpunosti se povinuju humoru farsi, sentimentalnosti kalendara i novinskoj ili romanescnoj senzaciji.

Neke operišu isključivo onom prednošću veštačkih neprimetnih pauza kojima mogu sastaviti uzbudljivu scenu bez opasnosti po žive figure koje glume. Otac, kome se kraj nogu igra malo dete, puni revolver. Zove ga po-

štar, a on ostavlja revolver na stolu. Devojčica uzima revolver, trpa kraj cevi u usta i svom snagom pokušava da pritisne obarač. Nailazi majka i pada u nesvest, dete nastavlja svoju igru, otac se vraća, u samrtnom strahu mami dete slatkišima i igračkama, dok ne uspe da mu oprezno iz ruku izvuče oružje, iz koga zatim sve ubojite metke ispuca u metu. Gledalac, koji nije zapazio da je odloženi, napunjeni revolver u nesnimljenim pozama zamjenjen da bi se dete moglo igrati nenapunjenim oružjem, doživljava samrtnički strah, tako da ne primećuje čak ni to da je glumica prilično površno odglumila ulogu majke.

Takve scene, koje ne teže ničemu višem nego proizvođenju senzacionalističkog efekta, postižu bar svoj cilj ne podležući literarnoj i umetničkoj kritici. Gori je slučaj s pantomimama koje pokušavaju da postignu umetničku kompoziciju, realizaciju novog pozorišta. Njihova misaona suština nije po pravilu ništa drugo nego kalendarska sentimentalnost, novinarska senzacija ili virtuoznost uzbudljivog romana.

Prilično je čudno da se ne može naći ni trag realnog osećanja i mišljenja u tim filmskim igrama, ozbiljno dramski komponovanim, koje ipak svojim načinom izvođenja moraju neminovno da budu realističnije od samog pozorišta. Likovno sredstvo je tu očigledno još suviše novo, suviše zavisno od onih koji znaju da njime vladaju tehnički, ali nije neograničeno dostupno savremenim dramskim stvaralocima. I tako se neki dramski komadi u svojoj kompoziciji predstavljaju samo kao otpaci duhovnog stvaranja proteklih razdoblja, kolajući među širim slojevima kao otrocni proizvod izdavačkih kuća, ili nude površna mišljenja o upadljivim događajima kakva među stanovništvom šire dnevne lokalne rubrike, ili, konačno, predstavljaju veštu obradu literature sračunate na nadraživanje mašte — indijanskog, zavereničkog, kriminalističkog i detektivskog štiva.

Na primer *Vendeta* (*Vendetta*): scena plesa u španskoj krčmi u dekoru iz *Karmen* sa statistima potpuno međunarodnog tipa i pozorišnim kostimima. Dvoboj zbog ljubavnice, ubistvo rivala i bekstvo. Kućica negde u Kampanji, stari otac s gužvama vate na obrvama i oko usana, ljubavnica čiju smeđu boju nogu zamenjuje triko i ubica koji beži pred italijanskim žandarmima čija je odeća već unapred prilagođena sledećoj poteri. Bekstvo preko stena, potoka, mora, kroz vinograde — žandarmi u ogromnim jahačkim čizmama i sa pripasanim sabljama stalno su za petama veštom beguncu, samo da ne nestanu iz vidika filmskog objekta — zatim povratak u kućicu, međusobna pucnjava, na kraju samoubistvo ubice i završna scena u kojoj onaj pozorišni starac prevrće očima i drvenasto pozorišnom pantomimom nagoveštava malom dečaku da će morati da osveti oca. Koga danas zanima takva tema — ne gledajući na nezgrapno uklopavanje glume — toliko omiljena pre Solferina?

Drugi primer društvene etičke sentimentalnosti: kćerka lekara poboljšava, lekar nestrpljivo napušta ženu i dete, odlazi u veselo društvo blještavog polusveta, napija se šampanjcem. Devojčica se kod kuće guši od difterije, očajna majka šalje za ocem slugu, koji ga dovodi pijanog kući. Pred devojčićom koja se guši, neverni muž se otrežnjava, osvežava vodom, izvodi traheotomiju, spasava dete i sam se vraća porodici. Lica ne stvaraju utisak onakve maskarade kao u prethodnom komadu, posebno devojčica glumi savršeno virtuožno — deca, psi, lopovi i ubice najprirodnije glume u tim komadima — ali njihovi gestovi i lica odvrtno minišu na beletrističke dodatke porodičnih časopisa, kao što i čitav komad zaudara na moral završnih poglavlja romana.

Manjive čitaoce štampe zadovoljava, na primer, nihilistički atentat obijen idejno gore nego senzacionalna novinska lokalna rubrika. Sastanak ni-

hilista, vučenje žreba — atentat treba da izvede mlada devojka. U kancelariji visokog ruskog činovnika dobijaju pisanu opomenu, činovnik se oprašta s decom, odlazi automobilom, ne obazirući se na opomene — sve to se u trenutku smenjuje u najrazličitijem realnom dekoru. Vožnja automobilom — omiljeni efekat dugih okomitih drumova i naglih okuka — bacanje bombe i eksplozija automobila. Veštačka nesnimljena pauza između napadač bezopasnom bombom na stvarni automobil i veštački izazvane eksplozije drvenog automobila na istom mestu može se primetiti samo zbog upadljivo platnenog i drvenog izgleda razbijenih delova kola. Sledi bekstvo nihilistkinje, kozaci na konjima — efekat dugog bekstva perspektivom veštački produžavanog — zatim opet delovanje na živce, suvo vučenje nihilistkinje prizezane za konje kroz dubok sneg i, konačno, sramno sentimentalni kraj. U platnenom dekoru zatvora nihilistkinju posećuje udovica ubijenog s decom, prašta joj, pozajmljuje joj svoj mantil i šešir da može da pobjegne, a sama zatim saopštava stražarima šta je učinila.

Tragične scene, koje pre svega nastoje da pobude gledačovo saučešće, po pravilu su jadno zamišljene, ali katkad su prilično prirodno i istinito odigrane. Video sam, na primer, film *Slepčeva smrt*, čiji pozonišni utisak spasava pas svojom prirodnom glumom, virtuozno dirigovanom od strane nevidljivog reditelja. Pas se mazi s bolesnim slepcem na krevetu, trči s ceduljicom lekaru pravim putem, izukrštanim ulicama punim ljudi i kola, lekar dolazi i piše recept, daje slepom novac, pas opet trči u apoteku, namušto se dogovara o leku, čeka dok ga sprave, vraća se slepcu koji u međuvremenu umire. Tužan pas capka istrajno iza pogrebnih kola sve do groblja, baca se na grob, ne dopušta da ga otera čuvar koji je to nekoliko puta pokušavao i ne da se odmamiti ni slatkijima koje mu nude sažaljivi ljudi. Utisak glume je bio potpuno prirodan i uspeo da izazove sažaljenje s dubokim bolom odane životinje.

Ponajbolje bivaju komponovani kriminalistički i detektivski komadi. Glumci glume neobično verno i prirodno. Bez sumnje, mnogi od njih nisu suviše daleko od stvarnih takvih scena u životu. Tu smetaju samo ona dva suviše često ponavljana trika s preteranom živošću uzbudljivih scena uskomešane gomile ljudi na jednom mestu i drugih, okomito od gledaoca i prema njemu izvođenih bekstava kojima treba da se pojača efekat slike. Idejno, to su danas pomodni detektivski romani čiji je krajnji cilj senzacija i neprestana napetost, začinjeni pre korišćenjem raznoraznih modernih pronalazaka nego staromodnom sentimentalnošću. Oni svojom materijom i odgovaraju onoj ubrzanjoj živahnosti kinoprojektora i onom zahtevu za sažetošću, konciznošću i jasnoćom fabule ostvarivanom, s jedne strane, usiljenom pantomimom i, s druge strane, načinom reprodukcije pokreta koji je u nizu snimaka što slede jedan za drugim prirodniji i manje isprekidani ukoliko je brži i određeniji. Sećam se dva slučaja komponovana ne bez literarne veštine.

U jednom detektiv proganja krivotvoritelje novca. U policijsku stanicu donose krivotvoreni novac, komesar zove prototip Šerloka Holmsa, koji, s obaveznom lulom u ustima i s rukama u džepovima, polazi u lov. Sedi u američkom baru odakle su potekli falsifikati, primeti elegantnog gospodina u večernjem odelu koji plaća lažnim zlatom, prati njegov automobil sve do ruina u šumi, s policajcima upada u tajni hodnik. Radionica krivotvoritelja radi punom parom, straža javlja o dolasku napadača, zločinci postavljaju eksploziv u hodnik i beže, detektiv predviđa eksploziju. Izaziva je pre vremena i progoni begunce. Upucani policajci i zločinci padaju sa velike visine po kamenjaru, potera za šefom se produžava samo zbog interesantnih efekata reprodukcije, sve dok šef i detektiv ne ostanu sami na visokoj stromoj steni.

U odlučujućoj sekundi detektiv s osmehom stavlja revolver za pojas, džentl-menskim gestom pokazuje svom elegantnom protivniku ponor pred sobom i niz detektiva na strmoj stazici ispod sebe. Muškarac u fraku kao Jokajova (Jókai) «crna maska» potpuno shvata situaciju i puca sebi u glavu. Detektiv s policajcima, opet, potpuno kao džentlmen Holms, vadi svoju upaljenu lulu iz usta i skida pred lešom svoj obavezni kačket. Čitaoci Jokaja i Dojla (Doyle) osećaju blaženo zadovoljstvo.

Više u američkom stilu odigran je prepad automobila. Muškarac na motociклу zaustavlja se nasred druma, ostavlja motocikel nasred kolovoza, vadi dva brauninga i čeka automobil pun gospođe i dama. Pucnjavom ih prisiljava da stanu, izbače novac i nakit, zatim da ispuste sav benzin — igra lica i ruku je virtuozna — seda na motocikel i odjuri. Dolazi drugi automobil, svi polete prema policijskoj stanici i za beguncem. Policajci priključuju prenosni telegrafski aparat na žice telegrafskih stubova i alarmiraju policijske stanice duž druma, ispred begunca. Lopov je napadnut u gostionici, istrgne se, čak prisiljava pištoljem vozača automobila da s njim beži u ludom trku, automobili jure jedan za drugim preko šina neposredno ispred voza, proleću kroz grad, upadaju u šumu i močvare i borba se završava u reci, gde je lopov, koji sada beži pešice, dokrajčen.

U takvim komadima je već fabula u znatnoj meri kombinovana sa slikama pejzaža. I druge scene koje umeju da prostu fabulu uklope u posebnu sceneniju ispoljavaju, doduše manje težnje za efektom, ali zato više uku sa i uzdržanosti, postižući tako dublje utiske. Jedna od najuspelijih takvih scena je *Nesreća u planini*, snimana u stvarnoj sceneniji austrijskih Alpa. U krčmi u dolini sastaju se u ranu zoru vodiči, nosači i članovi alpinističkog društva. Penju se kroz šumu, zatim preko firna sve do glečera, provlače se ledenim urvinama i stupaju po zasneženim grebenima sve do duboke naprsline u glečeru pod zasneženim ledenim poljem i crnim vrhovima. Planinski vodič se spušta u ponor i na dnu nalazi dva leša. Daje da se izvuku njihovi ranci i cepini, umotava im glave u platno i vezuje smrznuta tela u vreće s kojima i njega izvlače gore, a zatim čitava povorka s nosilima preuzima teško putovanje preko zaravni i urvina sve do jezera, do čamaca kojima odvoze mrtve na drugu obalu.

U toku čitavog tog dugog prikaza nisam raspoznavao ni sa lica učesnika ni iz pokreta prenošenih tela da li je reč o pozonišnoj aranžiranoj sceni, ali je ta scena bila napravljena tako jednostavno i tako efektno da je delovala veoma stvarno i umetnički. Dejstvo na maštu i osećanja, ukoliko figure ili pokreti nisu suviše nezgrapni ili teatralni, po pravilu biva veoma snažno. Utoliko više treba žaliti zbog toga što reprodukciona tehnika i uslijena pantomima nisu do sada dozvoljavale savršeniju umetničku obradu ozbiljnijih tema.

Biće potrebno još dugo proučavanje i mnogo eksperimenata dok stvaralaštvo ne ovlada tim novim likovnim sredstvom i dok autori ne nauče da ga u potpunosti savladavaju.

Groteskne i komične scene nalaze u osenčenim izrazima lica i u pokretima, u lakom menjanju dekora, u komotnoj pripremi scena i u tehničkim prednostima kojima se na slici može i nemoguće učiniti stvarnim, daleko zahvalnije stvaralačko sredstvo nego ozbiljne dramske tvorevine. I taj komični žanr, koji takođe više odgovara duhovnim sposobnostima dosadašnjih reditelja i glumaca, stvorio je, pored mnoštva šunda, zaista nove, efektne kompozicije, doduše ne velike literarne vrednosti, ali tehnički vrlo dobro

napravljene. One deluju pretenjvanjem i pojačavanjem prividno stvarnih događaja sve do granice mogućeg i često se veoma duhovito i vešto koriste onim tehničkim prednostima igre senki, delimično već poznatim Orijentu, kojima se stvarnost prenosi u carstvo nemogućeg, snova i divljih fantazija. Neke ekscentričnosti glumci i režija postižu sami svojom glumom. Biraju savršene akrobate koji u odeći običnih građana izvode na ulici i u prirodi scene iz svakodnevnog života neverovatno brzim i preteranim načinom. Unapred aranžiraju sudare kola i konja s pešacima, razbijanje čitavih kuća od strane jednog jedinog snagatora, penjanje čitave čete policajaca po fasadi petospratnice, skok biooklom u reku s visokog mosta, tuču u kojoj ljudi lete velikim lukom kroz prozor drugog sprata, propadanje čitavog društva kroz četiri sprata sve do prizemlja — svakodnevne nezgode i doživljaji postaju čudesni događaji.

Druga odstupanja od stvarnosti, koja deluju komično i groteskno, dozvoljava sama kamera: naglo nestajanje osobe iz odeće, zamena lica u krevetu ili u skrovitštima, menjanje scenenije oko lica koja igraju, ljuljanje ulica i kuća oko pijanca koji se tetura, ostvareni snovi tragača za zlatom, nemoguće slike u dvogledu, sve su to igrarije sa snimcima stvarnog života tako vešto tehnički izvedene da u gledaočevoj misli izazivaju žive predstave i privid stvarnosti. Ali i ta tehnička veština je za sada u povelju i tek u budućnosti će sigurno dati daleko rafiniranije i celishodnije komponovane tvorevine.

Ona danas deluje uglavnom kao novina i navodi na posebne samostalne kompozicije koje ne teže ničem drugom do mađioničarskoj produkciji. Prikazivana čuda mogu da se svedu na nekoliko, za sada, malobrojnih optičkih varki. Pokretne sličice se mogu ponovo snimati s drugom, isto tako pokretnom slikom, u prilično smanjenoj dimenziji u poređenju s njom. Time se mogu prikazati malecne devojke kako igraju u prisustvu drugih živih lica u životnoj veličini na stolu i u ogledalu, umetati žive devojačke glave u nakit, u koptče na pojasevima i u drago kamenje u prstenovima, po volji mogu da nestaju ili se opet pojavljuju živa bića u magli nad ribnjakom, u vazduhu, da se iz malih oraščića ispuštaju čitave povorke šarenih, uskomešanih figura, da se skidaju žive glave, prizivaju aveti po grobljima, da se odigraju senke koje plaše Ričarda Trećeg (Richard the Third) i druge s neverovatnom životnošću.

Fantazija reditelja koji dočarava te jezovite i čudesne pojave je, za sada, veoma pitoma, naivna i katkad prilično neukusna — kao i u ostalim žanrovima. Istočnjačka igra senki daleko savršenije, virtuoznije i rafiniranije vlada svojim primitivnim sredstvima. Film je, u poređenju s njom, za sada u zametku, ali iz tih klica može da u rukama stvarnih umetnika proklija novi i neobično efektni umetnički žanr. Za kratko vreme način reprodukcije će biti u tolikoj meri mehanizovan, a ljudi koji opslužuju aparat će biti do te mere tehnički obučeni, da će biti moguće da književnici i likovni umetnici, koji će se u međuvremenu navikli na osobenosti, teškoće i prednosti novog likovnog sredstva, stvaraju pomoću njega, bez obzira na tehničke prepreke stvarna umetnička dela. A staro likovno sredstvo dramske umetnosti Orijenta, senka u novom, savršenijem liku, oslobođena vezanosti za stvarne predmete koji je stvaraju i nezavisna od šablona i figurina koje je proizveo umetnik, predstavljajući materijal pomoću koga će evropski umetnik biti u stanju da izaziva raspoloženje i stvara u gledaocu utiske umetničkim delima čiji će osnov biti odslikani stvarni pokret i izraz lica u stvarnoj sredini. To je,

doduše, veoma krhka i teško uhvatljiva materija za umetničko stvaranje, ali njene sposobnosti menjanja, nestalnost, strelovitost, podatnost, dopuštaju neobično jako razvijanje mašte, a način na koji se može vladati složenom pripremom prepušta slobodno polje najsmelijoj kompoziciji.

Proizvodnja takvih scena — koja nije izašla iz stadijuma eksperimentisanja — za sada se ograničava na zapadnu Evropu i Ameriku, gde dolazi do prvih pokušaja da se film stavi na raspolaganje stvaralačkim umetničkim krugovima.

Francuska književna zajednica je najaktivnija. Formiže (Formigé) je u Parizu u ulici Sovo uredio malo pozorište u kome zajednica glumaca, književnika i umetnika stvara za film veštačke scene. Anatol Frans (Anatole France), koji sa strastnom privrženošću posećuje novo pozorište senki, vredni je savetnik novog instituta čiji je literarni direktor Anri Lavedan (Henri Lavedan), a reditelj Le Barž (Le Bargy) iz Komedijansez. Najpre su pod nazivom *Otisak* pokušali da prirede staru Rifovu (Ruff) pantomimu *Krvava ruka*. Zatim je Lavedan napisao scenario *Ubistvo vojvode od Giza (L'Assasinat du Duc de Guise)*, kome je sam Sen-Sans (Saint-Saëns) komponovao muziku, a Žil Lemetr (Jules Lemaître) scenski prilagodio *Povratak Odiseja*, koji je muzikom pratio Žorž Ije (Georges Hué). Sara Bernar (Sarah Bernhardt), Barteve, Mune-Sili (Mounet-Sully), Delone (Delauney) i drugi istaknuti pariski glumci odigrali su glavne uloge. Snimci tih prvih eksperimenata već putuju Evropom pod nazivom *Film d'art*. Priprema scene i igra su još suviše pozorišni, a propratni tekst na gramofonu ne izaziva savršenu iluziju.

Na drugi način je pokušala da za film umetnički stvara zajednica glumaca Odeon. Odigrali su Dodeovu (Daudet) *Arležanku*, ne na pozorišnoj sceni, već u njenoj stvarnoj sredini. Na seoskom imanju u okolini Arla, u tamošnjoj staroj areni, gde se na sedištima razvija ljubavni zaplet između Frederika i Arležanke, dok se dole u areni održava korida, u tihom gradskom sokačetu, u voćnjacima, u krilu duboke šume i u poljima kraj studenca pod drvetom gde se nesrećnom ljubavniku u mislima pokazuje senka prevrtljive drage. Ta stvarna sredina daleko bolje odgovara mimskim scenama virtuožno odglumljenim i pruža glumcima daleko slobodniji i prirodniji pokret i izraz lica nego u pozorišnim kostimima među dekorom od platna.

Ima za njih, doista, nečeg privlačnog u tom novom likovnom sredstvu. U tim tihim, hitrim, treperavo i razigrano uskomešanim senkama nešto je čudesno primamljivo što tako upadljivo u duši budi utisak sopstvenih snova, tajanstvenih, nedomišljenih, u svetu munjevito osvetljenih i gašenih slika koje se bez naše volje pale u mozgu, grotesknog oblička, blede i dobijaju boju izazivane neprimetnim podsticajima — sva ta igra predstava unutarnjeg života koju intelekt i svest neprestano nastoje da uhvate, zadrže i koja u vrtoglavom kolu ili u misaonim maglama što se leno vuku ponovo sama pada pod prag svesti.

U primitivnom čoveku su već šareni odraz u vodi, pokretna senka oblaka, avetinske Mesečeve senke predmeta, fatamorgana i brdska strašila izazivali jezu, rasplamsavajući njegovu maštu i prisiljavale ga na razmišljanje o natprirodnim i božanskim stvarima. Proste duše kulturne sredine još projektuju svoje snove u tamne i pokretne konture noćnih senki i predu od njih svoje nebeske i paklene vizije. Savremeni filmski aparat mehanizovao je stvaranje tih vizija na ekranu, mehanizovao onaj postupak kojim se stvarni objekat na mrežnjači ljudskog oka menja u sliku koja prodire u svest i time

Je tvorcima umetničkih dela podario sredstvo da od snimaka pokretljive stvarnosti na ekranu oblikuju pokretni, živi svet ljudske mašte.

Do sada je taj svet oživljavao samo otpacima starih ideja i trapavim pokušajima da se realizuju svakodnevni utisci iz stvarnosti šablonski stvarani štampom, svakidašnjom romanskom robom i komikom varijetetskih klovnova. Međutim, u toj nagloj, nezgrapnoj i lutajućoj, ali grozničavoj delatnosti s kojom napreduje usavršavanje moderne igre senki, oseća se klijanje novog umetničkog žanra.

Bioskop

Karel Čapek, Jožef Čapek (Karel Čapek, Josef Čapek)

U međuvremenu, bioskop stupa putem neograničenih mogućnosti. Savršene kombinacije međusobno ukrštenih filmskih prizora, retuš, vešto aranžiranje, brze promene predmeta i scene ukinuće granicu između fizički mogućeg i nemogućeg. Za kinemu ne postoji ništa nemoguće. Tu se oslobađaju mrtvi predmeti, pokreću se i aktiviraju; figurica naortana dečjom rukom oživljava i trči po svetu; pogađa je sudbina, posle tragičnog življenja ona umire; lavovi probijaju kaveze i lutaju gradom; flaša može da oživi, da se pretvori u čoveka ili psa i opet nestane u kvadratu svetlosti, ili tu istupaju ljudi koje progoni najstrašnja ili najgrotesknija sudbina. Za film ne postoji nikakav prirodni zakon teže, pokreta, nemogućnost prolaženja kroz stvari, zakon mogućeg.

Opremljen svim ovim tehničkim mogućnostima, pun nade zbog sve svoje slobode i nesputanosti, film očekuje svoga genija. Videćemo strašno svirepe i tragične događaje zamišljene u najperverznijoj mašti i realizovane sa sotonskom preciznošću i naslađivanjem; rastrzaće nas potpuno nove grozote i novi, jaki utisci; sva svirepost najrafiniranije literature biće nadmašena ovom realnošću. Ili ćemo gledati nova čuda, videti novu magiju koja prevazilazi sve fizičke zakone, tako da jedno vreme, ni ono najdetinjastije i najsujevnije vreme nije nikada moglo ni da sanja onakva ekscentrična, najčudnija čuda kakva ćemo mi videti; i tako će nastati nešto što će biti skoro kao moderna bajka za odrasle i perverzne ljude. Gledaćemo i novu, dosad neviđenu komiku, koja će se služiti svim nemogućim i najšašavijim. U bioskopima budućnosti ćemo doživeti i to što će se pred nama skoro fizički odigravati bajke koje su se nekada izmišljale samo fantastično i krajnje besmisleno. Progovoriće tu za nas neživi svet koji će izgovoriti do tada nikad čute reči. Tako će moći da nastane nova grotesknost: najekscentričnija akustička grotesknost. Možda ćemo doživeti kako vrište kidane ruže, kako peva kamenje, konji će početi da drže govore a ljudi će odjekivati najlepšim zvucima roga. Šta sve još neće biti moguće? Osvetljeni pravougaonik ekrana je sposoban ne samo da se pretvori u novu scenu, već i u novi svet, neograničen materijalnim mogućnostima i zakonima ovoga sveta.

»Biograf«, *Stopa* 1, 1910, br. 19, str. 595—596.

Večito kinema

František Langer (*František Langer*)

Interesovanje književnika za film se može najvećim delom tumačiti time što izgleda da je taj pronalazak blizak pozorištu i tako — možda samo prividno — zadire u književnički *métier* koji kaže da bi se «ovde nešto moglo uraditi». S obzirom na to da se struktura filma zasniva na fabuli, Izvesna sličnost s dramom postoji. U *drami*, činioci koji je stvaraju slede jedan za drugim na ovakav način: 1. Najpre etika, pogled na svet, kultura ili bilo šta te vrste što uslovljava stvaranje drame. 2. Zatim postoji pesnik, recimo neobaveznije književnik kao stvaralac. 3. Potom reditelj i glumci, kao praktični realizatori drame. 4. Konačno, gledalac, slušalac, pasivni, ali značajan činilac zbog toga su razlozi navedeni pod 1. pokrenuli na akciju pesnika, a u drugom redu i pozorišne radnike. U *filmu* je stvar sasvim drukčija. Na prvom mestu su pozorišni praktičari. Na drugom je ako uopšte postoji, onda postoji samo slučajno — literata. Treći, zapravo redovni drugi i samosvojni činilac je gledalac. I ukoliko u filmu postoji bilo šta uzvišenije, duhovno, onda je to ponajpre slučajnost koja proističe više iz trenutnog raspoloženja gledaoca nego iz bilo čega drugog.

Reditelj i glumci

Najpre treba biti svestan da poezija filma ima čisto praktični karakter. Tu i tamo se može zapaziti nekakav fotografsko-artistički karakter filma, gde svetlosti i senke deluju živim kontrastima. To su — osim običnih fotografija pejzaža — jedini snimci koji u gledaocu bude optički utisak kao veštačka fotografija uopšte, koja danas počinje da zamenjuje staru slikarsku umetnost. Ukoliko u filmu vidimo grupe stvarane na način živih slika, odmah nam izgledaju neukusne i proste kao svaki fotografski snimak te vrste. Dakle, osim fotografije svetlosti i senke, ništa likovno nas tu ne može zainteresovati. Zatim postoje dve već složenije stvari koje pobuđuju naše interesovanje: uigranost, koja je stvar reditelja, i igra gestova, koja je fah glumca. Dakle, obe strane dramske reprodukcije koje proizilaze jedino iz praktične delatnosti pozorišnih radnika.

Reditelj je uopšte predstavnik pozorišne prakse kao što je književnik predstavnik pozorišnog idealizma. Otuda večiti sporovi među njima. U filmu je režija najpraktičniji rad koji se može zamisliti. Njena dužnost je da ide tako daleko da se uopšte ne primeti, rediteljeva ruka treba da se stopi s rezultatom realnosti kako ne bi mogla da se primeti nekakva namera. Režija filma mora da se stopi sa stvarnošću, to je stil *kinematografske režije*.

Rad glumca je unekoliko iznijansirani. Glumac mora biti, uprkos svojoj prirodi, neprestano svestan da glumi pred aparatom koji pravi toliko i toliko snimaka u sekundi; da će taj aparat zatim reprodukovati njegov mimički rad. Iz toga proizilazi da se glumčev karakter *ritmički menja*, da je nie-

•Stále kinema», *Lidové noviny* 21, 1913, br. 234, str. 1—2.

gova aktivnost vezana za drukčiji ritam nego što priroda nalaže njegovim pokretima. Na prvi pogled ćete poznati glumca koji na snimanju glumi stručno a koji diletantski. Oni se razlikuju ne samo količinom mimike. (Stručnjak pravi malo pokneta, ali markantnih, stvorio je svoj govor gestovima u kome isti gest znači istu sadržinu; nestručnjak ih ima mnogo, bez izbora.) Oni se na prvi mah razlikuju ritmički. Glumac-stručnjak kao da se uživeo u tempo kojim slede projektorne sličice, on zna da svaki svoj gest razloži u niz trajnih poza koje kamera hvata u delićima sekunde. Nestručnjak — na primer, svi domaći glumci koji glume u filmovima praških kompanija — praćaka se, baca telom, nogama, rukama, sviše žuri, prestiže tempo slika, tako da je na kraju ceo film jedna razmazana fotografija.

Danas se već mogu kvalitativno razlikovati najčešći tumači filmskih storija. Filmu su potrebni novi glumački tipovi: krajnje izražajna lica i figure. Među glumcima već postoje vrhunski filmski umetnici; omiljene su dve vrste. Prva zbog svoje stvarne glumačke suštine, zbog stvarne glumačke umetnosti: Asta Nilsen (Asta Nielsen), ružna, mršava, savršeno zamara mimikom i gestovima, ali je pri tome neizmerno jednostavna; M. Princ (M. Prinz), rudarski tip za uloge momaka, istog kvaliteta; Bamri (Bumry), debeljko, ali komičar kome nema ravnog, s plastičnom mimikom kakva se samo zamisliti može; još se sećam jedne male plavuše iz američkih filmova koja je znala da odlično jaše i čije je lice glumilo od čistih, devojačkih i zaljubljenih crta Šekspirove (Shakespeare) Julije sve do izraza energičnog i hladnokrvnog lica mlade Amerikanke. Drugi miljenici se održavaju na površini požrtvovanošću kojom podnose batine, padove i gluposti, ili svojom elegancijom kojom filmskoj publici predstavljaju svet visokog krem-društva. Dakle, neglumačke, čisto spoljašnje odlike. Drukčije ne mogu da zamislim interesovanje za tako loše glumce kao što su Maks Linder (Max Linder), Valdemar Psilander (Waldemar Psylander) ili Heni Porten (Henny Porten).

Uloga književnika

Književnik, zapravo, ima jednu jedinu ulogu: da nađe podlogu za režiju. To znači da književnik pozajmljuje filmu svoje duhovno vlasništvo, ali još *literarno neobrađeno*, jer nikada ne dospeva do toga da se izrazi rečima. Književnik isporučuje reditelju svoju kombinaciju ili fantaziju, ukratko ideju. I tamo gde reditelj obrađuje već napisana dela (kao što su, na primer, *Jadnici*, *Quo vadis?* *Čovekova tragedija* i druga), on iz njih ne uzima ono što je u njima književno, već njihove izmišljene, zamišljene substrate, to jest anegdote. Zbog toga film i ne voli sižee koji su nastali uz pomoć fantazije, dakle koji su, da tako kažem, najliterarniji. S kombinacijom ili slučajnom idejom može se sresti kod bilo kog čoveka, tako da baš i ne mora da se obraća književniku. Između filma i književnika ne postoji, dakle, nikakav odnos. Književnik može da oplemeni slučajnu ideju, ali njegova dužnost nije da prisvaja i vlada tom svetlećom scenom. Nešto više sadržine komadima daje isključivo rediteljjev izbor iz materijala koji dobija od ljudi koje ne treba razlikovati prema njihovoj profesiji. Kurt Pinthus (Kurt Pinthus) će u jesen u Lajpcigu izdati knjigu ideja za film. To što su je pisali isključivo književnici potpuno je sporedno. Sumnjam da film može književniku doneti neko unutrašnje zadovoljstvo, najviše, možda, zbog osećanja aktivnosti, zaposlenosti, radosti nad igračkom kao što je i obična radost zbog dobrog vica koji je upalio za kafanskim stolom.

Možda neko može da primeti da film ipak može imati stil, i da bi to u budućnosti mogao biti žanr umetničkog delanja. Možda. Verovatno. A možda i ne, jer film je zanimljiv toliko dugo, koliko uzbuđuje svojom novošću i za drugu generaciju više neće biti privlačan. A stil? Da, ali to je stvar nekih novih *pontineura* čija je struka potpuno drukčija od literarne ili likovne. Za sada, književnik tu stvarno nema šta da radi, sve je stvar reditelja. Kinema je fotografisanje režije. Književnik za nju piše samo knjigu za režiju. Ali na samu scenu ona uopšte ne dospeva.

Gledalac

Gledalac, čitalac, slušalac je u umetnosti problematična stvar. Svaki stvaralački duh je prema njemu potpuno indiferentan. Ali u pronalasku kao što je kinema, gledalac ima važnu ulogu, jer kinema i jeste *a priori* nešto demokratsko, narodno, neposredno stvoreno za široku publiku. I to ne samo za finansijskog gledaoca, već u svojoj iskonskoj suštini. Kakva je principijelna razlika između pozorišta (da se razumemo: dobrog pozorišta) i filma (sa malim izmenama moglo bi se govoriti i o varijetetu, cirkusu, sportskoj priredbi i slično)? Pozorište je nadređeno gledaocu. Da neko bude dobra pozorišna publika — za to je potreban određen talenat, katkad i priličan. Kao u operi i na koncertu slušaoci treba da imaju muzički talenat, bilo prirodni bilo odnegovani. Dobar gledalac (slušalac) je pasivni umetnik, katkad i vrlo zreo. Ali, kinema, snimak je u nezavisnom odnosu na posetioca. To je fotografija stvarnosti, dakle svedočenje o nečemu viđenom sopstvenim očima — u prenesenom smislu objektivnom kamere, ali bi to isto tako mogle biti i ljudske oči. Film je, dakle, *dogadaj* i njegovi gledaoci su prolaznici koji su stali i gledaju. Kao što bi zastali na ulici i gledali zanimljivi događaj: možda je pao konj ili dole na Vltavi seku i tovarne led. Između snimka i gledaoca, dakle, postoji najjednostavniji odnos kakav se može zamisliti. Naravno, na filmu se može videti i više, čak i manje česti događaji: automobilska nesreća, svađa u porodici, hazardna igra, pljačka blagajne, ubistvo, sve to u jednoj povezanosti s najobičnijim životnim pojavama, porodičnim ručkovima, veridbama zaljubljenih, vožnjom, dolascima, radovima i slično. I tako, gledaoci gledaju i ništa više.

Da li i razmišljaju? Verovatno da gledalac u najmanju ruku razmišlja o tome šta je prethodilo situaciji ili o sitnim preskočenim međudogađajima koji proističu iz celokupnog toka. Ali, u celini uzev, snimak ne pruža veliki materijal za razmišljanje; menjanje njegovih slika teče prilično brzo, a ipak, maksimalno onom brzinom kojom razmišlja prosečni posetilac. Slike, dakle, prolaze istovremeno, istim tempom kao svest o njima i jedino zahtevaju vizuelno praćenje, pažnju.

Da li gledalac nešto oseća? — To već spada u poslednje poglavlje.

Duhovni rezultati

Veličina svakog dela se jedino može meriti veličinom osećanja koja izaziva, jer delo, čin, jeste nešto objektivno što je merljivo i podložno vrednovanju tek u odnosu na subjekat. Rekao sam da je film odslikavanje fakata, događaja. I to ne duhovnih, već materijalnih fakata, u najmanju ruku realnih. O tome kakva osećanja budi film moguće je uveriti se na dva načina. S jed-

no strane autoinspekcijom, posmatranjem samoga sebe, a s druge strane logičkim razmišljanjem o duhovnom toku misli drugih gledalaca. Oni su nekada toliko ljubazni da iza vaših leđa sami glasno saopštavaju ta svoja osećanja. Zapravo, samo jednom u životu sam u bioskopu doživeo snažno osećanje: negde u Rimu, pošto sam nekoliko nedelja tumarao među kamenom arhitekturom i kipovima, video sam na snimku parče Rajne, male, mirne zatone i šume lišćara s proplancima i ševarjem. I uhvatila me neizmerna čežnja da se opružim negde na obali Sazave, strašno sam se zaželeo šume i tihe prirode. Inače podležem dosta jakom i radosnom utisku kada ponovo vidim neko mesto koje poznajem i gde sam voleo da budem, kao kad se vidi milo, poznato lice.

Kod običnog gledaoca biće, izgleda, najjače, skoro preovlađujuće osećanje saučešća nad nesrećom i bolom lica na slici. Osećanje može biti potpuno prirodno jako, pošto ono što gledalac vidi jeste fotografija koja ne laže, tako da gledalac ima neposredan utisak o snimljenoj stvarnosti.

Zatim, dosta često osećanje biva napetost, jeza i slično, prema raznim situacijama; to su, valjda, osećanja koja gledaoca najviše privlače, jer najprijatnije uzbuđuju. Ređa je zlobna radost zbog štete smešnih ljudi (pre varenih supruge i slično). Isto tako i osećanje moralne nadmoćnosti, najčešće kod žena. I ponos, zbog fizičkih i moralnih osobina koje brat-čovek prikazuje gledaocu na belom ekranu.

Postoji, zatim, još jedna stvar koja film čini veoma vrednim — a dovoljna je i kada je jedina. Na primer, devojka u nekom običnom događaju vidi jednostavne radove u domaćinstvu, može to biti zalivanje cveća na prozoru, negovanje kanarinaca, drugi put postavljanje trepeze i tako dalje. Za običnu devojku to znači uzdizanje njenog jednostavnog života u viši svet kakav je za nju film. To znači pripisivanje veće vrednosti njenom radu, koji je do tada obavljala a da te vrednosti nije ni bila posebno svesna. Setimo se takođe šta za običnog čoveka znači akt fotografisanja: navikao je da se slika samo u veoma izuzetnim prilikama: u vojsci, kada se ženi, devojka pri konfirmaciji, kada mu se žene i udaju deca. On se u tim trenucima oseća uzdignut i zato na slici ima tako ukočeno, mada praznično lice i stas. A sada vidi kako se slikaju, dakle svečano prenose jednostavne stvari, njegov svakodnevni rad, stvari koje za njega ni iz daleka nemaju značaj kao oni veliki životni događaji. On ih, dakle, posmatra, vidi sada deo sebe samog, analizuje se, objektivizuje makar samo fizički, ali se ipak *prepoznaje* i to predstavlja veliko umnožavanje njegove životne svesti. Taj rezultat je skoro neprimetan, a ni ja ga ne bih zapazio da mi jedna mlada devojka, koja kupuje samo jeftinije karte za bioskop, nije rekla: »Sada radije perem, ribam i čistim otkako sam u bioskopu videla kako je to lepo«.

Stil kinematografa

Karel Čapek (*Karel Čapek*)

Već postoje ljudi koji smatraju da je bioskop neophodnost današnjeg čoveka za koga je, navodno, karakteristična potreba kratke, brze i napete razonode u njegovom dugotrajnom radu ili u njegovoj još trajnijoj nezainteresovanosti koja ga satire. Ali ako je takva razonoda već toliko neophodna, ona je neminovno ograničena: potpuno je prolazna; isti film, dva puta ponovljeni, ubija nas dosadom, a prava je muka nekoliko puta gledati filmske anegdote ove vrste. Otuda ekspanzivni karakter današnjeg kinematografa. On neprestano mora da u svet pušta nešto novo i neviđeno; snimatelji tumaraju po celom svetu, filmski dramaturzi izmišljaju nove senzacije i traže nove scene, filmske kompanije se takmiče dekorom, brojem komparsenja, savladavaju teškoćama i rekordnim poduhvatima; na taj način besmisleno rastu troškovi proizvodnje a inencija je svakim danom sve složenija i rafiniranija. Filmske kompanije se danas trude da neprestano prevazilaze granice postignutog, da realizuju slike koje su još juče bile nemoguće i svesrdno proširuju oblast svoje proizvodnje. — Kao pre dvadeset godina, kada je pozorišta gonila groznica velikih spektakala, iscrpljujući sva moguća sredstva pozorišne mašinerije do potpune dosadnosti: još i danas, pariske i berlinske operetske revije slično jure za što novijim i blještavijim scenskim iznenađenjima. Svakako da film, koji pre eksperimentiše stvarnošću nego pozorišnom iluzijom, ima nesrazmerno šire polje i bogatiju zalihu mogućnosti; ali, ipak, njegov rapidni razvoj može da ide samo do određenih granica posle kojih nužno dolazi do iscrpljivanja. I oblast optičkih trikova za kojima poseže sadašnji bioskop omeđena je granicama kojima se sada već groteskni filmski humor opasno približava.

Jasno je da ovaj užurbani razvoj neizmerno malo doprinosi konsolidaciji filma, koji ipak sve više širi svoju popularnost i odomaćuje se u masi publike. Prirodno je što se zatim javljaju i reformatori koji u filmu zahtevaju stil, to jest umetnost; drugi naglašavaju pedagošku ulogu svetlećih slika, što baš i nije sasvim nerazumna misao. Film je zatim sam za sebe pronašao jednu ispravnu, trajnu oblast: to je svetska hronika, slike iz dalekih zemalja, vojne parade, posete kraljeva i predsednika država, svečanosti i veliki javni poduhvati, život ljudi u Africi ili Americi, sve što interesuje današnjeg čoveka koji želi da sve vidi i upozna. Veoma nesrećnu reformu predstavlja, međutim, literarizacija bioskopa; opet i iznova predmet eksperimenata postaje prenošenje na film čitavih romana kao što su *Jadnici* ili *Quo vadis*; načinjen je eksperiment da se filmski ostvari složena psihološka drama *Drugi čovek* (*Der zweite Mensch*) u režiji Lindaua (Lindau) sa slavnim glumcem Basermanom (Bassermann). Uskoro ćemo biti svedoci čitave filmske literature, velikih romana i istorijskih komada Šekspira (Shakespeare) i Ibsena (Ibsen) na filmu. Biće to vrlo stupidni spektakl; videćemo odlične glumce kako se uzaludno trude da svim sredstvima rafinirane i realističke pantomime probiju težinu ćutanja koja prekriva njihovu glumu, kako se iscrpljuju da u pokretu i gestove veštački usilne ono što izgovorena reč izražava striktno i jeonostavno. Strpljiva dovitljivost reditelja biće zaokupljena suvišnim poslom

da se ispile i parafraziraju literarne sadržine, kako da se u detalje rastoči optička površina drama i kako da se što lakše savladaju teškoće tog neokorisnog spravljanja surogata. Ta literarna ili teatralna reforma filma je velika i nepotrebna zabluda; film nikada neće postati literatura, pa čak ni gluma; jer konj koji trči ili visoka ličnost je u filmu često isto tako dobar glumac kao najbolji mimičar. Film ima i suviše jasan karakter stvarnosti da bi gluma u njemu mogla doći do izražaja čisto kao umetnost.

Nema, međutim, sumnje da bi se u bioskopu do izvesne mere i mogao ostvariti umetnički ili stilski interes. Ali da bi film dostigao taj cilj, on bi morao naći svoja sopstvena formalna sredstva i određenu autonomiju izraza; to jest, morao bi prestati da bude surogat literature ili polovično pozorište i da postane čisto i isključivo film; njegov napredak prema stilu je moguć samo na njegovoj sopstvenoj osnovi. Tu je široko polje za novu i ista stvaralačku investiciju koja se više ne bi prostirala u širinu, već bi prodirala u dubinu. Pošto film predstavlja *slike*, ta bi inventija bila u suštini iskovna, ne literarna. A tu vidimo da filmska umetnost ima svoje značajne, isključivo sopstvene prednosti koje nalazimo raspršene u današnjim filmovima i koje bi mogle da se čisto obrade. Pre svega, njena materija nije pozorišni komad, nego stvarnost, ta stvarnost je filmskoj operaciji dostupna ne samo u beskonačnoj raznolikosti pojava, već i na najraznordanijim stepenima, dati događaj može da se predstavi sa veće blizine ili udaljenosti, više ili manje detaljno, smanjeno ili uvećano, čak i da se mikroskopski projicira, dakle, na raznim stepenima vidljivosti, upečatljivosti i intenziteta. Film se ne ograničava samo na takozvanu idealnu distancu koja predstavlja zakon današnjeg pozorišta; naprotiv, njegovo sredstvo sačinjavaju veoma realne distance koje izražavaju određene konkretne i psihološke relacije između gledaoca i slike. Naime, oni gore pomenuti »stepeni« stvarnosti su istovremeno viši ili niži stepeni interesovanja, sadejstva i posmatračkog intenziteta gledaoca. Neka stvar ili neki događaj otvaraju se pred gledaocem bioskopa kao lepeza: gledalac vidi stvari sa većeg broja udaljenosti, pristupa im, posmatra ih u najbližoj blizini, pregledava celinu ili se vezuje uz neki veoma uveličani i krajnje aktuelizovani deo. (Primeri iz novijih filmova: kod scene krađe iznenada se pojavljuje velika slika ruke koja polako otvara fijke i vadi sat. Na drugom mestu aparat prikazuje ogromno povećanu glavu s izrazom bola i odlučnosti u psihološki veoma ozbiljnom trenutku. Zatim imamo scenu odlaska; dolazi taksu, sledi ulazanje s maksimumom detalja, potom odlazak predugačkom ulicom. Takvih slučajeva ima mnogo, a reč je samo o sistematizovanju takvih postupaka... Svuda tu iznenaduje detaljnost ljudskih postupaka koju normalno previdamo i, isto tako, neobična izrazitost stvari i ljudskih pokreta koje inače nismo nigde toliko svesni kao ovde.) Ako se ovaj proces može nazvati analitičkim, onda je to posebna analiza koja ne ukida stvari; to je realizam *sui generis*: ne obični, već intenzivni realizam koji daleko prevazi-lazi obično posmatranje stvarnosti. U životu na stvari gledamo sumarno i ovlaš; naša poimanja odvijaju se redovno nehatno i površno, bez zainteresovanosti da se prodre dublje i detaljnije u stvarnosti; ne okrećemo se oko objekata, prolazimo samo pored njih zadovoljavajući se slučajnim i letimičnim pogledom na stvari koje se dešavaju ili traju oko nas. A upravo tu bi mogla da se rodi uloga filma: da se ukaže nova vizija stvarnosti, složenija, izrazita, detaljna i razuđena, da nam se prikažu predmeti intenzivnog poimanja i neiscrpane zainteresovanosti. U onoj meri u kojoj bi film u tom pravcu prevazi-lazio površni realizam svakidašnje sumarne vizije postajao bi duhovno i stilski bogatiji, pošto u svakoj stvari leži nešto neobično što uviđamo čim

odstupimo od običnog načina gledanja; ono neobično jeste impresivna punoća poimane stvarnosti i istovremeno intenzitet i novost u našem interesovanju.

Važno je što materiju filma sačinjava stvarnost kako u svojoj širini i punoći tako i na raznim stepenima intenziteta; u oba pravca to je takva ogromna materija da bi trebalo da je sama filmska umetnost organizuje i razgraniči u likovnom smislu. Posebno bi taj u širokim granicama promenljivi intenzitet stvarnosti pružio stvaralačkom duhu široko polje ocena i potpuno novih rezultata. To više ne bi bilo efektno aranžiranje scena pomoću oka praktičara, već stvarno misaona delatnost i metodičko poimanje koje samo nastoji da od stvari stvori što jači doživljaj. Stvarni kompozitor filmova koji radije polazi od elementarnijih nego u pozorišnom smislu složenih događaja s velikom srećom bi komponovao upravo one različite stepene stvarnosti koji nastaju približavanjem, uvećavanjem, detaljisanjem, obrtanjem slike i mnogobrojnim drugim sredstvima, kako bi dospao do onog intenzivnog i neobičnog realizma koji bi imao vrednost stila i koji predstavlja izrazitu prednost bioskopa. Njegov metodičan rad bio bi usmeren na to da stvarima da ne svakidašnji, već najizrazitiji i najintenzivniji karakter. Na taj način bi se mrtvi realizam fotografije pretvorio u neku višu i duhovnu vrednost koja ne bi bila puka reprodukcija vidljive stvarnosti. Nema sumnje da bi karakter slika dobijenih na ovaj način bio čisto savremen, unutarne srodan s modernom pronicljivi vošću, ukusom i interesovanjem današnjih ljudi. Umetnost takvog kompozitora ne bi se, dakle, sastojala samo od prikazivanja nekih zbivanja, od toga da im da kontinuitet, brzinu i jasnoću, već bi dopirala neposredno do gledaoca, obrađivala ono za šta je zainteresovan i nametala mu neobično jak, prodoran i pun doživljaj. Ali to više nije uloga filmskog praktičara, već pre psihologa, koji bi, osim toga, morao da bude sposoban za nekakvu intuitivnu pronicljivost.

A. W. F. Co.

Karel Čapek (Karel Čapek)

A. W. F. Co. apsolutno veruje u stvarnost spoljašnjeg sveta: ono što je vidljivo to je stvarno i što se stvar bolje vidi to nam se stvarnije pokazuje. Tu je A. W. F. Co. otkrio zaista nešto novo: što nam se neka stvar pokazuje stvarnije utoliko je čudesnija i čarobnija.

Tim otkrićem je obeležen i pravac A. W. F. Co.; invencija pojava, fantazija stvarnosti i magično otkrivanje vidljivog sveta.

Najmanje je predvidljiv prirodni pokret, najzagonetnija kod svih pokreta je nesvesnost. Ali i svaka stvar ima svoju nesvesnu fizionomiju; ima trenutaka kada tajanstveno iznana i skoro fantastično deluje svojom golom i čudnom stvarnošću. Ima trenutaka kada nas stvari iz naše sopstvene sobe, naš sopstveni sto, krevet, pa čak i sopstvena ruka iznenade svojim izgledom, kada se nametnu našoj pažnji izlazeći iz izdanale uobičajenosti. Taj iznenađujući, dečji način gledanja jeste čarobno viđenje stvarnosti...

Stvarnost je golemi tok, a svaki trenutak je neiscrpljiv. Pozorište ga pojednostavljuje. Film ga raščlanjuje. Istražuje ga promatrajući i preokrećući ga; ali svuda kud prođe, opet nalazi složenost i neiscrpnost: nikada nije moguće do kraja sagledati ljudsko lice i mimiku. (...)

A. W. F. Co. se odriče jedinstva uzročnosti, jedinstva fabule, jednodimenzionalnog vremena i nepomične tačke gledanja. Na svaki događaj gleda kao na stiku ovdje i tamo, na mnogim mestima, skokovito, jednovremeno ili u više vremena. Svaki predmet se može obići, gledati sa svih strana, izbliza ili izdaleka, a tek takvim promenama se može opisati iznenađujuća stvarnost. Neiscrпно je bogatstvo pojava koje svet nudi filmu, one se više ne mogu ograničiti u racionalno jedinstvo. Umesto toga nastupa brzina i ponoća, jer se i stvarnost odvija brzo i bez prekida. (...)

Lepa je treperava svetlost koja obavija stvari, kao i prozirna senovitost u kojoj pojave istupaju u golotinji monumentalne predmetnosti; ni jedan drugi film ne dostiže lepšu svetlost. Rasvetom, detaljem slike, veličinom predmeta, grupisanjem crnog i belog, izborom kostima i pejzaža, stotinama nepredvidljivih inventivnih mešanja A. W. F. Co. dobija mnoštvo neobičnih motiva lepote slike. Koliko često bih želeo da zaustavim prolaznu menu senke, ali te najlepše slike u filmu, kao i u životu, umakle su mi pre nego što sam ih mogao uhvatiti za trajno.

Želeo bih da stane taj lepi, nenamerni pokret, želeo bih da sagledam sve pojedinosti koje mi svakim trenutkom promiču, da sagledam svaki trenutak koji nestaje pre nego što je mojim očima pokazao svoje bogatstvo; želeo bih da produžim trajanje uveličane blizine tog svetlećeg lica, jer mi nije dovoljno ni te blizine ni ljudskog lica.

Pokušaj strukturalne analize glumačke pojave: Čaplin i „Svetlosti velegrada”¹

Jan Mukaržovski (Jan Mukařovský)

Pojmanje umetničkog dela kao strukture, to jest kao sistema komponenti estetski aktualizovanih i skupljenih u složenu hijerarhiju koja je objedinjena nadmoćnošću jedne komponente nad ostalima, ima danas pravo građanstva u teoriji nekoliko umetnosti. Muzičkim i likovnim teoretičarima i istoričarima je već jasno da, kada je reč o analizi određenog dela ili čak o istoriji određene umetnosti, nije moguće da se na mesto analize strukture umeće psihologija umetnikove ličnosti niti da se razvoj određene umetnosti zamenjuje istorijom kulture, odnosno samo ideologije. Mnogo toga je jasno i u teoriji književnosti, mada ne svuda i ne svima. Ipak je prilično riskantno korišćenje metode strukturalne analize za glumačku umetnost, naročito ako je u pitanju filmski glumac koji svojim građanskim imenom pokriva i svoj rad na pozornici, prolazeći kroz sve uloge u istoj tipičnoj maski. Teoretičar koji pokušava da otrgne masku od čoveka i da proučava strukturalnu organizaciju glumačke pojave bez obzira na psihu i etos glumca izlaže se opasnosti da će ga smatrati za okorelog cinika koji umetniku poniče njegovu ljudsku vrednost. Neka mu bude dozvoljeno da se radi svoje odbrane i uverljivog objašnjenja pozove na nedavnu fotomontažu iz *Prager Presse*, koja je prosegod čoveka pronicljivog lika suočila s prostodušnim likom crnokosog mladića u poluoklindru... Pored nezgodnih strana, strukturalna analiza glumačke pojave ima i jednu malu prednost: u dramskoj umetnosti danas se više nego u drugim umetnostima obično dopušta jednaka vrednost estetskih kanona, čak potpuno različitih: Kvapišov, (Kvápil) Hilarov (Hilár), Vojanov (Vojan) i Kohoutov (Kohout) *Hamlet* se vrednuju u istorijskoj perspektivi, a da jedan ne unižava drugog. Zato, valjda, ni ova studija neće biti okrivljena za pomanjkanje vrednosne usmerenosti.

Prva stvar na koju treba upozoriti jeste to da je strukturalna analiza glumačke pojave samo delimična strukturalna analiza koja postaje potpuna tek u celokupnoj strukturalnoj sceni scenskog dela. Tu doprevaju u mnogostruke odnose, na primer, glumac i scenski prostor, glumac i dramski tekst, glumac i ostali glumci. Uzećemo samo jedan od tih odnosa, hijerarhiju lica u scenskom delu. Prema vremenu i sredini, a delimično i u zavisnosti od dramskog teksta, ta hijerarhija je različita: katkada glumci predstavljaju strukturalno povezanu celinu u kojoj niko nema dominantni položaj i nije u žiži svih odnosa među licima dela; drugi put pak jedno, odnosno više lica stvaraju takvu žižu koja dominira nad osta-

¹ *City Lights* (1931).

*Pokus o strukturalni razbor hereckého zjevu», *Literární noviny* 5, br. 10, 1931.

lima koji izgledaju kao da su tu samo da bi činili pozadinu, pratnju dominantnoj ličnosti (odnosno dominantnijim ličnostima); katkad, konačno, sva lica stoje jedno pored drugog na istom nivou bez strukturnih odnosa: odnos među njima je samo ornamentalno-kompozicioni. Drugim rečima: u raznim vremenima i u različitim sredinama zadaci i prava pozorišne režije ocenjuju se različito. Čaplinov (Chaplin) slučaj očigledno spada u drugu kategoriju: Čaplin je osovina oko koje se okupljaju ostala lica koja su tu zbog nje. Ona izlaze iz senke samo ukoliko je to potrebno dominantnoj ličnosti. Ova tvrdnja će biti razvijena i dokazana kasnije.

Obratimo sada pažnju na unutrašnju strukturu same glumačke pojave. Komponente te strukture su mnogobrojne i raznolike; ipak, mogu se razvrstati u tri vidno različite grupe. Pre svega, tu je kompleks glasovnih komponenti. On je prilično složen (visina glasa i njegovo melodično talasanje, jačina i boja glasa, tempo i tako dalje), ali u datom slučaju za nas nema značaja. Čaplinovi filmovi su, naime, »pantomime« (tim nazivom sam Čaplin razlikuje svoj poslednji film od govornog filma); kasnije ćemo objasniti zašto ne mogu biti nemi. Drugu grupu nije moguće označiti drukčije nego trojnim obeležjem: mimika, gestovi, poze. Ne samo objektivno, već i sa stano- višta strukture to su tri različite komponente: one mogu biti uzajamno paralelne, ali mogu i da se razilaze tako da se njihov uzajamni odnos oseća kao interferencija (efikasno sredstvo komike); pored toga je moguće i to da jedna od njih podredi sebi ostale ili, naprotiv, da sve budu uravnotežene. Međutim, sve te tri komponente imaju jedno zajedničko, da se osećaju kao ekspresivne, kao izraz duševnog stanja, pre svega emocija dotične osobe; ta osobina ih povezuje u jedinstvenu grupu. Treću grupu čine pokreti tela koji izražavaju i nose glumčev odnos prema prostoru². Objektivno, komponente te grupe često se ne mogu razlikovati od komponenti prethodne grupe (tako, na primer, hod može biti istovremeno gest, to jest ekspresija duševnog stanja i nagoveštaj promene glumčevog odnosa prema scenskom prostoru), ali se, kako je rečeno, funkcionalno potpuno jasno razlikuju od prethodne grupe i stvaraju samostalnu grupu.

Zacelo nije potreban opširan dokaz ako kažemo da kod Čaplina dominantan položaj imaju komponente druge grupe koju ćemo, pojednostavljena radi, označavati kao gestove, proširujući tako bez velikog nasilja tu oznaku i na mimiku i poze. Prva grupa (glasovne komponente), kao što je već rečeno, kod Čaplina je potpuno potisnuta, treća grupa (pokreti) ima očigledno podređeni položaj. Iako tu ima pokreta koji menjaju glumčev odnos prema prostoru, oni su opterećeni, sve do granica mogućnosti, funkcijom gestova (Čaplinov hod osetljivo odražava svaku promenu njegovog duševnog stanja). Dominantni položaj imaju, dakle, gestovi (ekspresivni elementi) koji sačinjavaju neprekidni niz pun interferencija i neočekivanih poenti, niz što nosi svu dinamiku ne samo Čaplinove glume, već čitave igre uopšte. Čaplinovi gestovi nisu podređeni ni jednoj drugoj komponenti, već se, naprotiv, njima podređuju ostale komponente; time se Čaplinova gluma jasno razlikuje od uobičajenih i normalnih slučajeva. Gestovi, i kada su glumački iznijansirani i naglašeni, obično imaju zadatak da služe reči, ili pokretu, ili, konačno, fabuli; ispoljavaju se kao pasivna linija čija peripetija ima svoju motivaciju u

² I kod Čaplina, iako tipično filmskog glumca, može se govoriti o sceni u pozorišnom smislu, to jest o statičnoj pozornici, jer kamera je tu skoro pasivna: i kada ispoljava pokretljivost ona ima zvaničnu ulogu — da približi detalj. Kao dokaz i objašnjenje onoga što je rečeno, posrećam na aktivnost kamere u ruskim filmovima, gde menjanje mesta i perspektiva u celokupnoj strukturi dela ima dominantnu ulogu, dok je glumačka pojava strukturno podređena.

drugim linijama. Kako stoji stvar kod Čaplina? Reč, koja je najviše u stanju da utiče na gestove, mora se potisnuti i ako gestovi treba da budu dominantna komponenta. Svaka jasna reč bila bi u Čaplinovom filmu mrlja: potpuno bi preokretala hijerarhiju komponenti. Zato ni sam Čaplin ni ostala lica ne govore. Tipična je u tom pogledu uvodna scena filma, otkrivanje spomenika, gde je razgovetna reč zamenjena zvucima koji s rečima imaju zajedničku jedino intonaciju i boju. Što se tiče pokreta u scenskom prostoru, rekao sam da su opterećeni funkcijom gestova, da su zapravo gestovi; pored toga, Čaplin je kao glumačka pojava veoma malo pokretljiv (njegova nepokretljivost je naglašena organskom manom nogu). I sada fabula — ona je lišena svake sopstvene dinamike: ona je puki niz događaja povezanih tankom niti; njena funkcija je da bude supstrat dinamičke linije gestova; pauze između pojedinih događaja služe samo da određuju pauze u liniji gestova i da je tim odvajanjem učine preglednom. Izraz atomizacije fabule je i njena nedovršenost: Čaplinov komad se ne završava zaključkom, već gestom-poenom, i to Čaplinovim gestom (pogledom i osmehom). To, naravno, važi samo za evropsku verziju, ali je karakteristično da je takav način kraja komada moguć.

Sada je potrebno da, označivši liniju gestova kao dominantu Čaplinove glumačke pojave, odredimo i karakter te linije. Negativno se može reći da ni jedan od tri elementa (mimika, gestovi u užem smislu te reči, poze) ne prevladava nad ostalima, već da se primenjuju ravnomerno. Pozitivno određenje same suštine te linije je sledeće: njenu dinamiku nosi interferencija (bilo istovremena bilo postepena) dveju vrsta gestova: gestova-znakova i gestova-ekspresija. Na tom mestu treba da se umetne kratko razmišljanje o funkciji gestova uopšte. Već je rečeno da je ta funkcija u suštini kod svih gestova ekspresivna. Ali ekspresivnost ima svoje nijanse: ona može da bude neposredna i individualna, ali može da stekne i nadindividualnu vrednost. U takvom slučaju gest postaje opšte razumljivi (svuda ili u određenoj sredini) i konvencionalni znak. Takvi su, na primer, obredni gestovi (tipičan primer: gestovi religioznog kulta) ili pre svega društveni gestovi. Društveni gestovi su znaci koji konvencionalno — potpuno kao reči — izražavaju određene emocije ili duševna stanja, na primer: srdačno saučešće, predusretljivost, poštovanje i slično. Pri tome nigde ne postoji garancija da duševno stanje lica koje se služi gestom odgovara duševnom raspoloženju čiji je izraz gest. Zato se svi Alcesti sveta toliko ljude zbog neiskrenosti društvenih konvencija. Individualna ekspresivnost (=iskrenost) društvenog gesta se može pouzdano poznati samo ako je nesvesno praćen nekom nijansom koja donekle menja njegov konvencionalni tok. Može se desiti da individualno duševno stanje bude istovetno s duševnim stanjem čiji je znak gest; u tom slučaju gest-znak će biti preteran iznad konvencionalne mere svog intenziteta (suviše dubok naklon tela, suviše širok osmeh i slično). Ali se može desiti i obrnuto: da je individualno duševno stanje drukčije nego raspoloženje koje treba da se izrazi gestom-znakom. U tom slučaju nastaje interferencija koja je *postepena*, to jest koja će narušiti vremensku koordinaciju linije gestova (naglo upadanje nesvesnog, individualno ekspresivnog gesta u liniju gestova-znakova), ili *simultana*, to jest koja će gest-znak, na primer, učinjen mimikom lica istovremeno poreći suprotnom gestikulacijom ruke, zasnovanom na individualnoj ekspresiji, ili obrnuto. Čaplinov slučaj je tipičan primer interferencije društvenih gestova-znakova s individualno ekspresivnim gestovima. U Čaplinovoj glumi je sve usmereno na naglašavanje i zaoštravanje te interferencije, čak i njegova posebna maska: poderana salonska odeća, rukavice bez prstiju, ali štap i tvrdi crni šešir. Zaoštravanju inter-

ferencije gestova, međutim, pre svega služi Čaplinov društveni paradoks koji je sadržan u samoj temi: prosjak s društvenim aspiracijama. Time je data osnovna interferencija; društveni gestovi imaju kao osećajni prizvuk integracije osećanje sopstvene sigurnosti i uzvišenosti, dok se ekspresivni gestovi Čaplina-prosjaka okupljaju oko osećajnog kompleksa manje vrednosti. Kroz celu glumu prepliće se taj dvostruki plan gestova u neprekidnim katakrezama; da bi se to prožimanje pojedinosti okarakterisalo bilo bi potrebno ređanje beskrajnog mnoštva govornih parafraza pojedinih momenata glume. Bilo bi to monotono i nedovoljno uverljivo. Daleko zanimljivija je druga okolnost: naime, da se dvostrukost plana gestova odražava i u rasporedu sporednih lica Čaplinovog komada. Ta sporedna lica su dve osobe: slepa prodavačica cveća i pijani milioner. Svi ostali osim njih spuštenu su na nivo statista, skoro (starica) ili potpuno (svi ostali). Svako od tih sporednih lica je prilagođeno tako da prima samo jedan plan, jednu od interferentnih linija Čaplinovih gestova; kod devojke je to jednostranost motivisana slepilom, kod milionera pijanstvom. Devojka prima samo društvene gestove-značke; deformisana slika koju sebi stvara o Čaplinu je — pažnje vrednim načinom realizacije — data na kraju komada: u radnju prodavačice cveća koja je već pogledala dolazi da kupi cveće čovek, bezizrazna društvena pojava, čiji se odlazak komentariše napisom: „Mislila sam da je to bio on“. Sve scene u kojima se Čaplin sastaje s devojkom — uvek u samoći kako treća osoba koja vidi ne bi mogla da razbije devojčinu iluziju — zasnovane su na polarnitnoj oscilaciji između oba plana Čaplinovih gestova: društvenih i individualno ekspresivnih. Kad god se Čaplin u tim scenama približava devojci, prevagnu društveni gestovi, čim se od nje za korak odmakne, uvek naglo prevagnu ekspresivni gestovi. To je naročito jasno u sceni kada Čaplin donosi devojci poklone i naizmenice se kreće od stola, gde leži kesa s poklonima, do stolice na kojoj sedi devojka. Nagle promene gestova; prelaz od plana prema planu tu deluje skoro kao poenta epigrama. U vezi s tim takođe shvatamo zašto Čaplinov komad ne može imati uobičajeni »hepi end«. Srećan završetak značio bi potpuno negiranje dramske suprotnosti dva plana gestova na kojoj je zasnovan komad, a ne njegov kraj. Da se završavao venčanjem prosjaka i devojke, komad bi u svojoj retrospektivi postao potpuno ništavan, jer bi se obezvređila njegova dramska suprotnost.

I sada o odnosu prosjaka i milionera: i milioner, kako je već rečeno, može da prima samo jednu od dve interferentne linije gestova, i to individualno ekspresivne gestove. Radi efekta te deformacije viđenja, naravno, potrebno je da bude pijan. Čim se probudi iz omamljenosti, on kao svi ostali ljudi vidi komičnu interferenciju obeju linija i ponaša se prema Čaplinu s istim prezirom kao svi ostali. Ali dok je kod devojke deformacija poimanja (sposobnost da poima samo jednu liniju gestova) trajna i do rešenja dolazi tek na kraju komada, kod milionera se stanja deformisanog viđenja smenjuju sa stanjima normalnog viđenja. Time je određena hijerarhija oba sporedna lica: devojka stupa u prvi plan, jer trajna deformacija poimanja pruža širu i čvršću osnovu za interferenciju oba plana gestova nego prekidanje pijanstvo milionera. Milioner je, međutim, potreban kao devojčina suprotnost; od prvog susreta s Čaplinom, kada prosjak svojim ekspresivnim gestovima pred milionerom peva patetičnu himnu lepoti života («I sutra će opet sijati sunce»), njihov uzajamni odnos je pun izliva prijateljstva: iz zagrljaja u zagrljaj. I tako smo od strukturne analize glumačke pojave potpuno neprimetno stigli do strukture čitavog komada: novi dokaz u kojoj je meril interferencija dvostrukog plana gestova osovina Čaplinove glume.

Tu završavamo, jer je, valjda, sve bitno već rečeno. Na kraju — ipak! — neka nam bude dozvoljeno nekoliko reči ocene. Ono što u gledaocu iza zliwa zapanjenost nad Čaplinovom pojavom jeste neizmerni raspon između intenziteta efekta koji postiže i jednostavnosti njegovih stvaralačkih sredstava. On za dominantu svoje strukture prihvata komponentu koja obično (i u filmu) ima zvaničan položaj: gestove u širokom smislu te reči (mimika, sami gestovi, poze). I toj krhkoj, nedovoljno nosećoj dominanti ume da podredi strukturu ne samo svoje sopstvene glumačke pojave, već i celog filmskog dela. To pretpostavlja skoro neverovatnu ekonomičnost u svim ostalim komponentama. Kada bi neka od njih samo nešto malo naglašenije istupila, samo nešto malo više upozorila na sebe, došlo bi do potpunog rušenja čitave gradnje. Struktura Čaplinove glume liči na prostorni oblik koji stoji na svojoj najoštrijoj ivici, a ipak je savršeno uravnotežen. Otuda iluzija dematerijalizacije: čista lirika gestova oslobođenih zavisnosti od telesnog substrata.

Prilog estetici filma

Jan Mukaržovski (Jan Mukařovský)

Nije više neophodno, kao što je to bilo još pre nekoliko godina, da studija o estetici filma počinje dokazivanjem da je film umetnost. Ali pitanje odnosa estetike i filma nije još prestalo da bude aktuelno, jer se u toj mladoj umetnosti, čiji razvoj neprestano uznemiravaju promene tehničke («mašinske») osnove, mnogo jače nego u tradicionalnim umetnostima oseća potreba norme na koju bismo se mogli osloniti bilo u pozitivnom smislu (njenim ostvarivanjem) ili u negativnom smislu (njenim narušavanjem). Filmski umetnici imaju u svom radu nepovoljnu okolnost — suviše široke i nedovoljno diferencirane mogućnosti. U umetnostima sa dugom tradicijom uvek je, naime, pri ruci čitav niz sredstava koja su tokom dugog razvoja stekla određene ustaljene oblike i konvencionalna značenja. Uredna proučavanja književne materije pokazala su, na primer, da u pesništvu zapravo nema novih tema: razvoj skoro svake teme možemo da pratimo tokom čitavih milenijuma. Viktor Šklovski (Viktor Šklovskij) u *Teoriji proze* navodi kao primer Mopasanovu (Maupassant) priču *Povratak*, koja se temelji na obradi prastare teme «muža na svadbi sopstvene žene» i računa s čitaocem kome je ta tema već poznata. Slična je situacija u pesništvu, na primer, s metričkom osnovom: svako pesništvo ima određeni repertoar tradicionalnih stihovnih shema koje su dugovremenom upotrebom stvorile ustaljenu ritmičku (ne samo metričku) organizaciju i nijanse značenja pod uticajem pesničkih vrsta u kojima su se upotrebljavale. I same pesničke vrste mogu da se odrede samo kao normirani skupovi određeni stvaralačkih sredstava. Time se, naravno, ne kaže da umetnik ne bi mogao menjati tradicionalne norme i konvencije; naprotiv, one se veoma često narušavaju (tako se, na primer, savremena teorija pesničkih vrsta gradi na saznanju da razvoj vrsta zavisi od stalnog narušavanja normi vrste), a to narušavanje se oseća kao smišljeni umetnički postupak.

Prividno ograničenje znači, dakle, u suštini obogaćivanje umetničkih mogućnosti — a film donedavno skoro i nije imao, a još i sada zaista ima malo jasnih normi i konvencija. Zato filmski umetnici traže normu. Ako se, međutim, izgovori reč «norma», najpre se pomisli na estetiku, jer su nju smatrali, a često je i danas smatraju normativnom naukom. Ali od savremene estetike, koja je odustala od metafizičkog pojma lepoga bez obzira na to u kakvo je ruho odeven i koja na umetničku strukturu gleda kao na činilac razvoja, ne može se tražiti ispoljavanje ambicije da određuje šta treba da bude. Norma može biti jedino proizvod razvoja umetnosti same, okamenjeni otisak razvoja zbivanja. Ako estetika ne može biti logika umetnosti koja rasuđuje šta je pravilno i nepravilno, ona ipak može biti nešto drugo: može biti njegova poetika. U svakoj umetnosti, naime, postoje izvesne osnovne mogućnosti date karakterom materijala i načinom na koji ga umetnost usvaja.

K estetice filmu, Listy pro umění a kritiku 1, 1933, str. 100—108.

Te mogućnosti istovremeno znače ograničenje, ali ne normativno u smislu, na primer, Lesinga (Lessing) i Sempere (Semper), koji su smatrali da umetnost nema pravo da prekoračuje svoje granice, već faktičko ograničenje da određena umetnost ne prestaje da bude ono što jeste ni kada pređe na teritoriju druge umetnosti. *Si duo faciunt idem, non est idem*, i zato, na primer, ubrzani pokret u filmu shvataemo kao deformaciju vremenskog trajanja, dok bismo u pozorištu ubrzanje glumčevih gestova osećali kao deformaciju glumčeve ličnosti — jer je dramsko vreme i filmsko vreme noetički različito.

Prelaženje granica među umetnostima je u istoriji umetnosti veoma česta pojava; tako je, na primer, pesnički simbolizam sam sebe često karakterisao kao *muziku* reči, nadrealističko slikarstvo koje upotrebljava pesničke trope («prenošenje» značenja) prikazuje se kao *poezija*; to je, uostalom, samo uzvraćanje poseta koje je pesnička umetnost učinila slikarskoj u vreme takozvane opisne poezije (osamnaesti vek) i za vreme parnasizma (devetnaesti vek). Značaj takvih prekoračivanja granica za razvoj leži u tome što umetnost uči da na nov način oseća svoja stvaralačka sredstva i da svoj materijal vidi sa neuobičajene strane; ona, međutim, pri tome uvek ostaje ono što je, ne stapa se sa susednom umetnošću, već jedino istim postupkom posluže različite efekte ili različitim postupkom iste efekte. Ako, međutim, treba da se zbližavanje s drugom umetnošću uvrsti u razvojni tok one umetnosti koja je zagovornik zbližavanja, mora biti ispunjen jedan uslov: da razvojni tok i tradicija već postoje. Osnovna pretpostavka toga je sigurnost u postupanju s materijalom (što ni u kom slučaju ne znači slepo podređivanje materijalu). Film je već bio intimno vezan za nekoliko umetnosti: za dramu, epsko pesništvo, slikarstvo, muziku. Ali to je bilo u vreme kada još u potpunosti nije vladao svojim materijalom i zato je to bilo više traženje oslonca nego zakoniti razvoj. Nastojanje da se ovlada materijalom povezano je s tendencijom čistog filmskog izraza. To je početak zakonitog razvoja; tokom vremena sigurno će doći do novog zbližavanja s drugim umetnostima, ali to će već biti razvojni etapa. U teoriji, težnji za čistim filmom odgovara noetičko proučavanje uslova datih materijalom. To mora da učini estetika filma: njen zadatak nije određivanje norme, već jačanje promišljenosti razvoja otkrivanjem latentnih pretpostavki. I naša studija je skica određenog poglavlja iz noetike filma; biće tu reči o noetici filmskog prostora.

//

Filmski prostor je, naročito u početku, mešan s pozorišnim prostorom. Ali to mešanje ne odgovara stvarnosti ni kada bi aparat, ne menjajući svoj položaj kako to traži karakter pozorišnog prostora (Zich — Zih — *Estetika dramske umetnosti*), jednostavno fotografisao zbivanja na pozorišnoj sceni. Pozorišni prostor je, naime, trodimenzionalni i u njemu se kreću trodimenzionalni ljudi. To ne važi za film, koji, doduše, ima mogućnost pokreta, ali projiciranog na dvodimenzionalnu površinu i u iluzivni prostor. I odnos glumca prema prostoru je, kao što je toliko puta konstatovano, potpuno drukčiji u filmu nego u pozorištu. Pozorišni glumac je živa i jedinstvena ličnost, jasno izdvojena od nežive okoline (scene i njene popune), dok su na ekranu sukcesivne slike glumca (koje mogu biti samo delimične) puki sastavni delovi celokupne projicirane slike kao, na primer, u slikarstvu. Zato su ruski teoretičari filma za filmskog glumca iskoristili naziv «naturšöik», to jest model, čime bi se izrazio njegov položaj analogno slikarskom modelu. (U filmskoj praksi postoje, međutim, nijanse: glumčeva individualnost može u filmu biti naglašena

ili, naprotiv, potisnuta; uporedi razliku između Čaplinovih — Chaplin i ruskih filmova.)

Kako sad stoji stvar s odnosom filmskog prostora i iluzivnog prostora slike? Jasno je da taj prostor u filmu stvarno postoji i to sa svim sredstvima slikarske iluzivnosti (ne uzimajući u obzir dublje osnovne razlike između perspektive kao stvaralačkog sredstva u slikarstvu i perspektive u fotografiji). Ta iluzivnost se može nekim sredstvima veoma pojačati, ali većinom to su sredstva dostupna i slikarstvu. Jedno od njih je preokretanje uobičajenog dubinskog poimanja iluzivnog slikovnog prostora: umesto uobičajenog odvođenja gledaočevog pogleda u pozadinu nastaje njegovo izvođenje iz slike napred; to sredstvo je obilato konistilo, na primer, barokno slikarstvo; u filmu tome, na primer, služi pravac gesta (lice koje stoji u prvom planu slike uperi revolver u publiku) ili pravac kretanja (voz izlazi prividno okomito iz polja slike). Drugi način pojačavanja prostorne iluzije je pogled odozdo ili odozgo; kao, na primer, pogled s visokog sprata u nisko položeno dvorište; u takvim slučajevima se iluzija pojačava aktualizovanjem položaja očne ose; u stvarnosti je horizontalna (kod gledaoca koji posmatra sliku), dok se na slici pretpostavlja skoro vertikalno. Oba ta sredstva su zajednička filmu i slikarstvu. Druga mogućnost je sledeća: kamera se pri snimanju smešta na vozilo u pokretu, a objekti usmerava napred; pri tome se kretanje odvija u ulici ili aleji, ukratko putem koji je s obe strane oivičen suvislim nizom stvari. Na slici mi, pak, ne vidimo vozilo, već samo ulicu (put) koja vodi u pozadinu slike, ali brzo promiče suprotnim pravcem, iz slike unapred. Prema pokretu bi moglo da izgleda kako je to specifično filmsko sredstvo, ali u suštini to je samo varijanta slučaja navedenog na prvom mestu (preokret dubinskog poimanja prostora) koji je u svojim drugim varijantama savršeno dostupan slikarstvu.

Osnov filmskog prostora je, dakle, iluzivni prostor slike. Ali pored toga, ili bolje rečeno iznad toga, filmska umetnost raspolaže i jednom drugom formom prostora, koja je ostalim umetnostima nedostupna. To je prostor dat tehnikom kadra. Kod promene kadra, postepene ili nagle, uvek se, zapravo, menja usmerenost objektiva ili mesto čitave aparature u prostoru. A taj pomak u prostoru se u svesti gledaoca uvek odražava u posebnom osećaju koji je već mnogo puta opisan kao iluzivno premeštanje samog gledaoca. Tako Rene Kler (René Clair) o njemu piše: »Gledalac koji posmatra nekakvu udaljenu automobilsku trku naglo je bačen pod ogromne točkove jednih od kola, posmatra tahometar, uzima u ruke volan. On postaje glumac i vidi kako njegov pogled guta drveće koje pada u okukama«. To prikazivanje prostora »iznutra« je specifično filmski postupak; tek je pronalaženje kadra dovelo do toga da je film prestao da bude oživljena slika. Tehnika kadra je, međutim, delovala retroaktivno i na samu tehniku snimanja. S jedne strane je upozorila na zanimljive mogućnosti pogleda odozdo i odozgo pri obilaženju predmeta sa svih strana, a s druge strane kadar je pre svega stvorio tehniku detalja. Slikovno dejstvo detalja leži u neuobičajenom približavanju stvari (Epsten — Epstein — o tome kaže: »Okretao sam glavu i video s desne strane samo drugi koren gesta, dok je ulevo taj gest već podignut na osmi stepen«), prostorno njegovo je dejstvo dato utiskom delimičnosti slike koja nam se predstavlja kao isečak iz trodimenzionalnog prostora naslućivanog ispred slike i s njenih strana. Zamislimo, na primer, ruku datu kao detalj; gde je lice kome ta ruka pripada? U prostoru, van slike. Ili zamislimo sliku revolvera koji leži na stolu: očekuje se da će se svakog trenutka pojaviti ruka koja će taj revolver podići, a ta će se ruka pojaviti iz

prostora van slike, kuda smeštamo njeno naslućeno postojanje. Konačno, još jedan primer: dvojica se rvu, valjajući se po zemlji — nedaleko od njih leži nož; scena nam se prikazuje tako da naizmenično vidimo dvojicu koji se rvu i nož kao detalj. Svaki put kada se pokaže nož javlja se napetost: kada će se već jednom pojaviti ruka koja će da posegne za njim? A kada se, konačno, ruka pojavi u detalju slike — nova napetost: ko je od te dvojice dohvatio nož? Samo tamo gde postoje intenzivna svest o prostoru van slike može se govoriti o dinamičnom detalju; inače bi to bio statički isečak iz normalnog vidnog polja. Potrebno je, međutim, da se napomene da kod detalja ne nastaje svest o »slikovnosti«; razmere detalja zato ne prenosimo u vanslikovni prostor, a uvećana ruka za nas nije ruka diva.

Filmski prostor je u kadrovima dat sukcesivno, redanjem slika, osećamo ga pri prelazu od slike do slike. Zvučni film je, međutim, doneo mogućnost i simultanog određivanja filmskog prostora. Zamislimo situaciju koja je u današnjem filmu već potpuno uobičajena, da vidimo sliku i istovremeno čujemo zvuk čiji izvor moramo smestiti ne u sliku, već nekuda izvan nje; na primer, vidimo lice osobe i čujemo reči koje ne izgovara osoba na slici; ili: na slici prolazi ulica viđena iz vozila u pokretu koje samo, međutim, ostaje nevidljivo, a pri tome čujemo topot konja koji vuku kola, i tako dalje. Na taj način nastaje svest o prostoru »između« slike i zvuka.

Sada je vreme da postavimo pitanje kakva je suština tog specifičnog filmskog prostora i kakav je njegov odnos prema slikovnom prostoru. Naveli smo tri sredstva kojima može da bude određen: promena kadra, detalj, lokalizacija zvuka van slike. Poći ćemo od onog osnovnog bez koga filmski prostor uopšte ne postoji, od kadra. Zamislimo bilo kakvu scenu koja se odigrava u određenom prostoru (na primer, u nekoj prostoriji). Taj prostor nam uopšte ne mora biti dat celokupnom slikom, već samo asocijacijama, nizom parcijalnih kadrova. Mi ćemo i tada osećati njegovo jedinstvo, drugim rečima, osećaćemo pojedine slikovne (iluzivne) prostore, prikazivane sukcesivno na površini ekrana kao slike pojedinih delova jedinstvenog trodimenzionalnog prostora. Čime je dato to celokupno jedinstvo prostora? Da bismo mogli odgovoriti na to pitanje setimo se *rečenice* u jeziku kao značenjske celine. Rečenica se sastoji od reči od kojih ni jedna ne sadrži njen celokupni smisao. On nam je u potpunosti poznat tek kada rečenicu saslušamo do kraja. Ali još u trenutku kada čujemo prvu reč mi vrednujemo njeno značenje prema potencijalnom smislu rečenice čiji će biti sastavni deo. Smisao, značenje čitave rečenice nije, dakle, sadržano ni u jednoj od njenih reči, ali se potencijalno nalazi u svesti govornika i slušaoca kod svake njene reči, od prve do poslednje. Pri tome, od početka rečenice sve do kraja možemo da pratimo njen sukcesivni razvoj. To sve se može reći i o filmskom prostoru: on nije u potpunosti određen nijednom od slika, već svaku sliku prati svest o jedinstvu celokupnog prostora, a predstava tog prostora postaje određena sukcesivnošću slika. Zato se može pretpostaviti da je specifično filmski prostor, koji nije ni stvarni ni iluzivni, prostor-značenje. Iluzivni delovi prostora prikazivani sukcesivnim slikama jesu njegovi parcijalni znakovi čiji zbir »znači« celokupni prostor. Karakter značenja filmskog prostora moguće je, uostalom, pokazati i na konkretnom primeru. Tinjanov (Tynjanov) u studiji o poetici filma citira sledeći par kadrova: 1. livada po kojoj trčkara krdo svinja, 2. ista livada, izgažena, ali bez krda, preko koje prelazi čovek. Tinjanov tu vidi primer filmskog poređenja: čovek — svinja. Ali ako zamislimo obe te

scene u jednom kadru (člme će biti otklonjena intervencija specifično filmskog prostora), saznaćemo da svest o povezanosti značenja obe te pojave ustupa pred svešču o pukoj vremenskoj sukcesivnosti te dve scene. Filmski prostor, dakle, funkcioniše samo pri promeni kadra, i to kao činilac značenja. Poznata je, dalje, energija značenja detalja, jednog od sredstava koja stvaraju filmski prostor. Epsten o tome kaže: »Druga snaga filma je njegov animizam. Nepokretni predmet, na primer, revolver je u pozorištu puka rekvizita. Ali film ima mogućnost uvećanja. Taj brauning, koji ruka polako vadi iz poluotvorene fijke... odjednom oživljava. Postaje simbol hiljadu mogućnosti«. Ta mnogostrukost značenja detalja je upravo omogućena time što je prostor u koji će revolver biti uperen i ispaliti svoj metak, u trenutku projiciranja detalja, samo naslućeni prostor-značenje koje u sebi krije upravo »hiljade mogućnosti«.

Zbog svog karaktera značenja filmski prostor je daleko bliži prostoru u pesništvu nego pozorišnom prostoru. I u pesništvu prostor je značenje; šta bi drugo i mogao da bude, pošto je određen rečju? Mnoga epska rečenica može biti, bez promene svoje gradnje, transkribovana u filmski prostor. Uzmimo kao primer sledeće: »Polako, zatim naglo se zagrlje, divljački podignu noževe i polete napred s dignutim oružjem«. To je rečenica koja bi i svojim glagolskim sadašnjim vremenom mogla da posluži kao izraz napetog trenutka u romanu; u stvari je uzeta iz filmskog scenarija Delikove (Delluc) *Španske svečanosti (La Fête espagnole)* i razrađena u kadrove na sledeći način:

kadar 174 — Dogovoreno. Polako, zatim naglo se zagrlje, odmaknu se jedan od drugog, divljački podignu

kadar 175 — noževe

kadar 176 — i polete napred s podignutim oružjem...

Treba takođe podsetiti da epsko pesništvo raspolaže, i to ne od nedavno, nekim sredstvima prikazivanja prostora koja su istovetna sa sredstvima filmske umetnosti, naročito detalj i panoramiranje (kontinuirani prelaz sa kadra na kadar). Kao dokaz navešću nekoliko tradicionalnih stilskih klišeja: »Moj pogled je skliznuo na...«, »Uperio je pogled na...« — detalji; »X je bacio pogled po sobi: desno od vrata stajala je vitrina, pored nje orman...« — panoramiranje; »Tu su stajala dvojica u živom razgovoru, onde opet čitava grupa ljudi koji..., tamo je, pak, mala grupica nekuda žurila...« — nagle promene kadra. Zbog srodnosti pesničkog i filmskog tretiranja prostora poučna je sličnost filma i ilustracije. Podsećam na jednu stvar: određeni ilustratorski pravci koji su zaljubljeni u marginalije uz tekst vrlo često rade s detaljem; kao, na primer, Čehov (Čech) ilustrator Ollva; tamo gde se u Čehovom tekstu govori o tome kako je gospodin Brouček palio šibicu za šibicom, sa strane teksta se pojavljuje marginalna ilustracija — napola otvorena kutijica iz koje je ispalo nekoliko šibica. To je detalj koji, međutim, nije sasvim isti kao u filmu, jer nije poštovan standardni okvir; stvarni filmski detalj, nalme, zauzima isti prostor na ekranu kao, na primer, celokupna scena; zato bi se o ekvivalenciji ilustracije s filmom (sa izuzetkom pokreta) moglo govoriti tek kada bi sve ilustracije jednog dela, detalji kao i celine, zauzimali površinu celih stranica. Oliva, za razliku od toga, dosledno izbegava bilo kakva merila veličine svojih ilustracija, ostavljajući slike bez okvira da se rasplinjavaju

utrčavajući u površinu stranica. Upravo u tome je njegova tehnika odraz pesničkog prostora, koji predstavlja značenje u onoj meri u kojoj nema dimenziju; to je zato što je znak pesničkog prostora reč, dok je znak filmskog prostora kadar; filmski prostor ima, dakle, dimenziju bar u svojim znakovima (sam filmski prostor-značenje, međutim, kao što smo to videli kod detalja, takođe nema dimenziju). Dakle, uprkos znatnoj bliskosti, pesnički prostor se razlikuje od filmskog većom merom pukog značenja; s tim je povezana i činjenica da, za razliku od filma, gde je prostor uvek obavezno dat, u pesništvu on može biti apstrahovan. Pored toga, pesnički prostor ima svu rezimirajuću snagu reči. Otuda nemogućnost mehaničke transpozicije pesničkog opisa u film; plastično je to izrazio Gis Bofa (Gus Bofa): »Pesnik je napisao da je fijaker išao kasom. Reditelj nam to pokazuje; fijaker je autentični, ukrašen kočijašem s belim šeširom, čiji konj kasa na nekoliko metara filma. Nije vam ostavljena mogućnost da ga zamislite; to je premija za gledaočevu lenost«.

Do sada smo govorili kao da je celokupni prostor, postepeno određivan povezivanjem scena, u svakom filmu jedini i nepromenljiv. Potrebno je, međutim, računati s tim da se prostor u toku istog filma čak mnogo puta može menjati. Ta promena znači, s obzirom na značenjski karakter tog prostora, svaki put prelaz od jedne povezanosti značenja prema drugoj. Promena mesta je nešto potpuno drukčije nego prelaz sa kadra na kadar u istom prostoru. Prelaz između kadrova, i kada između njih postoji veliki interval, ne znači prekid neprestanog toka, dok promena mesta zbivanja (promena čitavog prostora) jeste takav prekid. Zato treba posvećivati pažnju promenama mesta zbivanja. One se mogu izvršiti na nekoliko načina: rezom, ili blagim prelazom, ili povezivanjem. U prvom slučaju (rez) poslednji kadar proteklog zbivanja i prvi kadar narednog zbivanja jednostavno se polože jedan pored drugog; to predstavlja znatno narušavanje prostorne povezanosti, čija je krajnja granica potpuna dezorijentacija; zato je prirodno da je ta vrsta prelaza opterećena značenjem (semantizovana) tako da, na primer, može da znači snažno rezimiranje zbivanja. U drugom slučaju (blagi prelaz) između oba mesta zbivanja umetne se lagano blendovanje i ponovo skidanje blende ili se poslednji kadar prvog mesta zbivanja pretopi u početni kadar drugog mesta; svaki od tih postupaka ima svoje specifično značenje; blendovanje može, na primer, da znači i vremensko udaljavanje scena koje slede jedna za drugom, prožimanje, na primer, san, viziju, uspomenu; postoje, naravno, kod jednog i kod drugog i mnoga druga značenja. U trećem slučaju (povezivanje), konačno, prelaz se odigrava kao neki čisto značenjski postupak, na primer, pomoću filmske metafore (pokret na jednom mestu zbivanja se u drugom značenju ponavlja na drugom mestu; na primer, vidimo momke kako bacaju u vis svog vođu koga vole — zatim dolazi promena mesta — i sasvim istovetni pokret koji, međutim, prikazuje izbacivanje iskopane zemlje) ili pomoću anakoluta («ispadanjem iz konteksta»: gest saobraćajca koji znači »slobodan prolaz« — zatim promena mesta — vidimo kako leti u vis gvozdena roletna dućana kao da je od saobraćajca dobila znak). Još treba da se doda da je zvučni film umnožio mogućnosti prelaza; s jedne strane je omogućio nove varijante prelaza povezivanjem (zvuk s jednog mesta zbivanja ponavlja se na drugom u drugom značenju), dok je, s druge strane, pružio mogućnost spajanja pomoću govora (u jednoj sceni se govori da će osobe poći u pozorište, u narednoj, pak, bez optičkog prelaza, vidimo pozorišnu dvoranu). Svaki od načina prelaza koje smo naveli ima

svoj posebn karakter koji se u pojedinačnim slučajevima koristi u smislu strukture datog filmskog dela. Uopšteno se može reći samo toliko da ukoliko se film više približava svojoj sopstvenoj suštini, utoliko osnovni način prelaza postaje blagi prelaz ili povezivanje. Upravo dolazak zvučnog filma značio je etapu: dok se film služio titlovima, prelaz između njih rezom bio je moguć uvek i zato se na njega nije gledalo kao na nešto izuzetno ni na mestima gde nije bilo titlova; od vremena kada su titlovi nestali, osećanje neprekidnosti prostora je sve jače. I tako ni prelaz od mesta do mesta zbijanja nije izuzet iz opšteg karaktera filmskog prostora: sukcesivno odvijanje se u njemu ispoljava kao težnja neprekidnosti.

Sukcesivnost filmskog prostora, bilo da je reč o promeni kadra ili mesta zbijanja, ne znači automatski neprekidan tok, već se dinamika tog odvijanja prostora stvara napetošću koja nastaje pri tim promenama. Na takvim mestima filma je, naime, uvek potreban određeni napor gledaoca da shvati prostorni značenjski odnos susednih slika. Mera te napetosti menja se od slučaja do slučaja, a može da se pojača do takvog intenziteta da će biti dovoljna da nosi dinamiku celog filma, naročito ako se koriste česti prelazi od jednog mesta zbijanja na drugo koji su dinamičniji i upadljiviji nego prelazi između kadrova. Kao primer filma građenog jedino na toj posebnoj filmskoj napetosti možemo navesti Vertovljeve (*Vertov*) film *Covek sa filmskom kamerom (Čelovek s kinoapparatom)*, gde je tema skoro potpuno potisnuta i mogla bi se izraziti jedinim titlom: dan na gradskim ulicama.

Takav slučaj je, međutim, izuzetan; u filmu obično postoji tema, i to tema s fabulom. Ako upitamo kakva je suština te teme, videćemo, isto kao kod filmskog prostora, da se tu radi o određenom značenju: iako su »modeli« filma konkretni ljudi i objektivno istinske stvari (glumci i scenarij), ipak je samu fabulu neko (autor libreta) dao i, prilikom snimanja i montaže, (reditelj) konstruisao tako da to gledaoci na određeni način razumeju, da to na određeni način shvate. Te okolnosti čine od fabule značenje. Sličnost filmske fabule s filmskim prostorom-značenjem ide, međutim, još dalje: i filmska fabula (kao i epska fabula) značenje je koje se ostvaruje sukcesivno; drugim rečima, fabula nije data samo kvalitetom motiva, već njihovim nizanjem; ukoliko se promeni redosled motiva menja se i fabula. Kao dokaz citiraću belešku iz dnevne štampe: »Desilo se pre nekoliko godina u Švedskoj. Cenzura tada nije pustila (...) ruski film *Krstarica Potemkin (Bronenosec Potëmkin)*. Kao što je poznato, film počinje scenom maltretiranja mornara, nezadovoljnici zatim treba da budu streljani, ali dolazi do revolta i pobune na brodu. I u gradu se vode borbe. Odesa godine 1905! Pojavljuje se flotila ratnih brodova, ali pušta pobunjenike da otplove. Taj događaj je cenzuri izgledao suviše revolucionaran i zato kompanija za prikazivanje filmova podnosi cenzuri film ponovo. Na slikama i na titlovima se ništa nije promenilo. Samo što je film »premontiran« i scene ispreturane. Gle rezultata: film tako doteran počinje sredinom. Pobunom (dakle, posle scene prekinute egzekucije)! Odesa 1905! Pojavljuje se ruska flotila kojom se prvobitno film završava, ali za njom odmah sledi prvi deo filma: posle pobune mornari sada stoje postrojeni, vezani, ispred cevi pušaka. Film se završava!«

Ukoliko fabula predstavlja značenje, šta više sukcesivno ostvarivano značenje, u filmu koji sadrži tok fabule postoje dva značenjska sukcesivna toka koji se odvijaju istovremeno, ali ne paralelno kroz ceo film: prostor i zbijanje. Njihov međusobni odnos se oseća bilo da se na to reditelj

obazire ili ne. Ukoliko se s tim odnosom postupa kao s vrednošću, njegovo umetničko korišćenje u svakom konkretnom slučaju zavisi od strukture dotičnog filma. Uopšteno se može reći jedino sledeće: od ta dva značenjska toka kao osnovni se oseća fabula, dok se sukcesivno ostvarivani prostor pojavljuje kao činilac diferencijacije. I to zbog toga što je, na kraju krajeva, prostor predodređen fabulom; time, međutim, nije rečeno da ta hijerarhija ne bi mogla da bude obrnuta podređivanjem fabule prostoru, već samo to da bi se to njeno preokretanje osećalo kao namerna deformacija. Potpuno ostvarenje takvog obrta je u filmu sasvim moguće, jer se time ne narušava, već se pre zaoštrava specifični karakter filma; dokaz može biti već citirani *Čovek sa filmskom kamerom*. Suprotna krajnost je potiskivanje sukcesivnog prostora u korist fabule; njeno potpuno ostvarenje značilo bi, međutim, poništavanje specifično filmskog prostora nepokretnošću kamere prilikom snimanja. Ostao bi samo slikovni prostor kao senka realnog prostora u kome bi se odigravala zbivanja pri snimanju; zato slučajeve takvog radikalnog iščavanja filma filmskog možemo naći u početnom stadijumu razvoja te umetnosti. Između obe navedene krajnosti leži bogata skala mogućnosti. Naravno, da se opšta pravila izbora ne mogu naći teorijski, jer o tome ne odlučuje samo karakter odabranih zbivanja, već i rediteljeva zamisao. Bez opasnosti od dogmatizma može se samo reći da što je fabula slabije povezana motivacijom (to jest ukoliko se više služi pukom vremenskom i kauzalnom povezanošću), to se u njoj lakše može primeniti dinamika prostora; to, naravno, ne znači da je nemoguće pokušati da se jaka motivacija poveže s jakom dinamizacijom prostora. Uostalom, dinamizacija prostora u filmu nije, kako smo videli, jednostavan pojam: drukčije funkcionišu u strukturi filma kadrovi, drukčije promene mesta zbivanja. Zato je moguće razlikovati fabule koje se lako prilagođavaju velikom razmaku između pojedinih kadrova — to su fabule u kojima je motivacija pre svega prenesena u intimu lica tako da se neuobičajeni prelazi između kadrova mogu shvatiti kao pomeranja vidnog polja samih tih lica — od fabula koje se lako mire s čestom promenom mesta zbivanja — to su fabule zasnovane na spoljašnjim postupcima lica. Ali ni tu ne postavljamo zahtev, već samo konstatujemo put najmanjeg otpora; sigurno je da se u konkretnom slučaju može odabrati i put najjačeg otpora.

Sve što je u ovoj studiji rečeno o noetičkim pretpostavkama filmskog prostora ima veoma ograničeni značaj: već sutra može revolucija tehnike dati toj umetnosti nove, potpuno nepredvidljive pretpostavke.

Vreme u filmu

Jan Mukaržovski (Jan Mukařovský)

Film je umetnost mnogih odnosa: postoje niti koje ga vežu s pesništvom (i to s epikom i lirikom), s dramom, slikarstvom, s muzikom. Sa svakom od tih umetnosti ima određena stvaralačka sredstva zajednička, svaka ta umetnost je u toku razvoja izvršila na njega uticaj. Najjače veze, međutim, spajaju film s epikom i dramom; to je očigledno dokazano mnoštvom filmovanih romana i drama. Može se reći još i više: noetički uslovi dati materijalom svrstavaju film između epike i drame, tako da sa svakom od njih ima zajedničke neke od osnovnih osobina; sve te tri umetnosti su, pak, srodne po tome što su to umetnosti zasnovane na fabuli, čija je tema niz fakata povezanih vremenskom sukcesivnošću i uzročnim sporama (u najširem smislu te reči). To ima svoj značaj kako za praksu tih umetnosti tako i za njihovu teoriju. U praksi ta bliska srodnost omogućava lakšu transpoziciju teme svake od njih u obe ostale i povećava mogućnosti njihovog međusobnog delovanja: u početku svog razvoja film je bio pod uticajem epike i drame, sada počinje da im vraća dug obrnutim uticajem (uporedi, na primer, uticaj filmske tehnike kadriranja i panoramiranja na izražavanje prostora u savremenoj epskoj prozi). Za teoriju ta uzajamna bliskost filma s epikom i dramom značajna je po tome što omogućava poređenje: na te tri usko povezane umetnosti se dobro može primeniti opšte metodske pravilo da je poređenje materijala koji imaju mnogo zajedničkih crta s naučnog stanovišta zanimljivo zato što se, s jedne strane, skrivene razlike oštro ocrtavaju upravo na pozadini mnogobrojnih saglasnosti, dok, s druge strane, može se doći do pouzdanih opštih zaključaka bez opasnosti brzopletog generalizovanja. Želja nam je da u ovoj skici pokušamo uporediti filmsko vreme s dramskim i epskim vremenom, s jedne strane zato da bi se film sam bolje osvetlio poređenjem s umetnostima koje su teorijski bolje proučene i s druge strane, ukoliko to bude moguće, da pomoću filma dospemo do tačnije karakteristike vremena u umetnostima s fabulom uopšte nego što je to bio slučaj do sada.

Rekli smo već da je najosnovnija zajednička karakteristika filma, epike i drame narativni karakter njihove teme. Fabula se najosnovnije može definisati kao niz činjenica povezanih vremenskom sukcesivnošću; ona je, dakle, obavezno povezana s vremenom. Zato je vreme važna komponenta građe u sve tri navedene umetnosti, iako svaka od njih ima druge vremenske mogućnosti i potrebe. Tako je, na primer, u drami veoma ograničena mogućnost prikazivanja istovremenih zbivanja ili čak premeštanje sektora vremena (prikazivanje ranijih posle kasnijih događaja), dok u epici i korišćenje istovremenosti i vremenska pomeranja spadaju u normalne slučajeve. Film s tog aspekta — kako ćemo videti — stoji na sredini između vremenskih mogućnosti drame i epike.

Prilog pripremanom zborniku o filmu druge polovine tridesetih godina. (Preštampano u: J. Mukařovský: *Studie z estetiky*, Praha, 1966, str. 179—183.)

Ako želimo da shvatimo razlike u vremenskim konstrukcijama triju susednih umetnosti treba da budemo svesni da u svakoj od njih postoji dvostruki vremenski sloj: jedan je dat redanjem zbivanja, a drugi vremenom koje doživljava subjekat-posmatrač (gledalac, čitalac). U drami oba ta vremena teku paralelno: na otvorenoj sceni je tok vremena isti na pozornici kao i u gledalištu (ako zanemarimo sitne neusaglašenosti koje ne narušavaju subjektivni utisak istovetnosti kao, na primer, da se radnje čiji tok nema za glavna zbivanja nikakav značaj, na sceni skraćuju — upoređi pisanje pisma; isto tako je moguće da tok realnog vremena gledališta bude na pozornici simbolično projiciran u daleko veće razmere, ukoliko ostaje sačuvana paralelnost vremenskih proporcija). Vreme subjekta-posmatrača i vreme zbivanja teku, dakle, u drami paralelno i zato se zbivanja u njoj odigravaju u *prisustvu* gledaoca, čak i kada je tema drame vremenski smeštena u prošlost (istorijska drama). Otuda ona osobina dramskog vremena koju Zih (Zich) označava kao njegovu tranzitornost i koja se sastoji od toga što nam kao sadašnji izgleda uvek samo onaj isečak zbivanja koji upravo imamo pred očima, dok je ono što je prethodilo u datom trenutku već progutala prošlost; sadašnjost se, pak, stalno kreće prema budućnosti. Suočimo sada dramu s epikom. I tu, naravno, postoji fabula data kao vremenski niz. Ali odnos tog vremena zbivanja prema vremenu toka koje doživljava subjekat-posmatrač (čitalac) je potpuno drukčiji ili — tačnije rečeno — među njima nema odnosa: dok je u drami tok vremena fabule u tolikoj meri povezan s tokom gledaočevog vremena da je i trajanje drame ograničeno normalnom sposobnošću održavanja napete pažnje gledaoca, u epici uopšte nije važno koliko vremena provodimo u čitanju, da li, na primer, čitamo roman neprekidno ili s prekidima, nedelju dana ili dva sata. Vreme u kome se odvija fabula potpuno je odvojeno od realnog vremena u kome živi čitalac. Vremenska lokalizacija subjekta-posmatrača u epici se oseća kao neodređeno prisustvo bez vremenskog toka, koje se odbija od prošlosti što teče, u kojoj se odvija radnja. Odvajanje vremena zbivanja od realnog gledaočevog vremena je tu data mogućnost — teorijski uzev beskrajna — da se u epici rezimiraju zbivanja. Zbivanja mnogih godina koja bi u dramskom prikazu i pored velikih vremenskih ispuštanja između pojedinih činova zahtevala celo veće mogu se u epici sažeti u jednu jedinu rečenicu; upoređi, na primer, rečenicu iz *Sjajnih dubina* braće Čapek: »Nekakav bogati gospodin oženio se lepom mladom devojkom koja je, međutim, uskoro umrla i ostavila malu kćerkicu Helenu« (između dva poljupca).

Ako sada pored ta dva tipa vremenske konstrukcije kao što su drama i epika stavimo filmsku umetnost, videćemo da je tu opet reč o drukčijem korišćenju vremena. Na prvi pogled moglo bi izgledati da film s vremenskog gledišta stoji toliko blizu drame da je vremenska konstrukcija kod jednog i drugog ista. Pažljivije proučavanje će, međutim, pokazati da filmsko vreme ima i mnoge osobine koje udaljavaju film od drame i približavaju ga epici. Tako, pre svega, film ima sposobnost da rezimira zbivanja sasvim slično kao epika. Nekoliko primera: reč je o dugom putovanju vozom čiji tok, međutim, nema nikakvog značaja za samu radnju (preteći će »bez ikakvog događaja«); epski pesnik bi to sazeo u jednu rečenicu, filmski reditelj će nam pokazati železničku stanicu pre odlaska voza, voz kako promiče, osobu koja sedi u kupeu, možda još i dolazak voza na odredište, i tako na nekoliko metara filma i u svega nekoliko

minuta sinegdohično »prikazati« radnju koja je trajala mnoge sate ili i dane. Još jasniji primer pruža film Šklovskog (Šklovskij) *Zapisi iz mrtvog doma (Mertvyj dom)*, gde je pohod kažnjeničke kolone iz Petrograda u Sibir prikazan na sledeći način: vidimo noge kažnjenika i njihovih stražara kako gaze smrznuti sneg i pri tome čujemo pesmu koju pevaju; pesma se nastavlja, dok se kadrovi menjaju; vidimo zimski pejzaž, zatim samu povorku, opet detalj nogu i tako dalje; odjednom postajemo svesni da pejzaž kojim prolazi povorka nije više zimski, nego prolećni; na isti način proleti pejzaž letnji i jesenji: pesma neprestano zvuči, a kada učuti, vidimo kažnjenike već na mestu; put od nekoliko meseci sažet je tako u nekoliko minuta. Razilaženje vremena zbivanja s realnim gledaočevim vremenom je u tim slučajevima jasno: kao što bi epski pesnik mogao da dugo vreme putovanja, ne uzimajući u obzir sve sitne događaje, sažme u kratak prostor nekoliko rečenica, filmski scenarista će ga sažeti u nekoliko kadrova. Druga osobina koja je istovetna filmskom i epskom vremenu jeste mogućnost prelaza od jednog vremenskog plana prema drugom, to jest, s jedne strane, mogućnost za postepeno prikazivanje istovremenih zbivanja i, s druge strane, sposobnost vremenskog povratka. Ali tu analogija filma i epike nije više tako bezrezervna kao u prethodnom slučaju. Jakobson (Jakobson) u svojoj studiji ukazuje na to da su istovremena zbivanja dostupna jedino filmu s natpisima, dakle filmu u koji za pravo zaseže epičnost (prikazivanje zbivanja rečima), jer je natpis tipa »a u međuvremenu«, koji ređa istovremena zbivanja, epsko sredstvo. I vremenski povratak ima u filmu ograničenije mogućnosti nego u epici, ali opet nije tako nemoguć kao u drami. Kao primer ćemo uzeti izvod iz Dellukovog (Delluc) scenarija *Tišina (Le Silence)*:

- 52 — Petrovo napeto lice; priseća se.
 53 — Vidimo Petra iz daljine, usred sobe. Zagledan je u prošlost. Polako; ali za nas slike teku vrlo brzo jedna za drugom.
 54 — Draga u večernjoj toaleti, usred slike, pada unapred.
 55 — Dim.
 56 — Revolver.
 57 — Draga leži na tepihu.
 58 — Petar stoji ispred nje. Baca revolver.
 59 — Petar se saginje i podiže Dragu.
 60 — Dolazi possluga. Petar instinktivno zakorači nazad.
 61 — Petrovo lice posle ubistva.
 62 — Petrovo lice u sećanju na tu scenu.
 63 — Pojavljuje se Petar iz tadašnjeg vremena u svojoj radnoj sobi. Piše. Draga seda na naslon fotelje i nežno ga ljubi. Ulazi poseta. To je Jan, mladi elegantni muškarac. Draga ljuta odlazi. Jan je prati očima s napetom pažnjom. Petar to primećuje i postaje uznemiren.
 64 — Ručak.
 Zuzanka pored Petra, nešto mu uzbuđeno govori, koliko joj to okolnosti dozvoljavaju. Jan pored Drage, uporno joj se udvara. Nedomica Drage, koja mora da ostane učtiva. Petar je, uznemiren, posmatra.
 65 — Isto veče u kutu sałona. Zuzanka uznemirava Petra (koji više ne misli na svoju ljubomoru). Ali Petar je oprezan ili veran. Elegantno se izvlači.
 66 — Drugi kut sobe. Jan zaljubljen šapuće Dragoj, koja ne zna kako bi ga se rešila.

- 67 — Petar ih posmatra i ponovo se razbesni. Zuzanka mu se opet približava s osmehom, ali on je grubo odgurne od sebe.
- 68 — Zuzančino lice. Uvredena je, strašno je pogodena njena sujeta.
- 69 — Petar u pušačkom salonu. Jutro. Otvara poštu.
- 70 — Anonimno pismo: »Ako namerno ne želite da budete slepi, branite svoju čast. Pripazite na svoju ženu«.
- 71 — Petar nervozan i strog. Odlazi. Na ulici se skriva iza ulazne kapije.
- 72 — Jan, veoma elegantan, obučen za posetu, na ulici. Ulazi kod Petra. Petar ulazi za njim.
- 73 — Jan u salonu. Ulazi Draga. Prebacuje mu, moli ga da je ostavi na miru, i tako dalje... On se smeje, neće ništa da zna, više da je zaljubljen, i tako dalje... i tako dalje...
- 74 — Petar iza vrata.
- 75 — Jan navaljuje na Dragu. Ona se brani. On je nasilno zagrlj. Pucanj. Draga pada. Jan beži.
- 76 — Draga leži na tepihu.
- 77 — Petar stoji pred njom s revolverom u ruci.

Tu je jasno prikazan vremenski povratak: ubistvo, a tek onda kako je do njega došlo; ali povratak je tu dat u slobodnom odvijanju vremena, pošto je motivisan slobodnom asocijacijom osobe koja evocira sećanja. U drami bi se takvo premeštanje vremenskih sektora obavezno shvatilo kao čudo (vaskrsavanje mrtve osobe) ili kao nadrealističko razbijanje jedinstva teme, ali nikada kao povratak u prošlost, i to zbog toga što je dramsko vreme strogo jednosmerno pod uticajem čvrste povezanosti vremena zbiivanja s vremenom subjekta-posmatrača. I u zvučnom filmu bismo teško mogli zamisliti takav prelaz od bližeg vremenskog plana prema udaljenijem, ma koliko to bilo motivisano uspomena, jer bi zvuk (u datom slučaju pucanj i razgovori lica), priključen optičkom utisku, onemogućio razmak između vremenskih planova: ne bi se, na primer, moglo dobro izvesti da se lice koje vidimo mrtvo u narednoj sceni ne samo kreće, već i govori. Prelazom od nemog filma s titlovima preko nemog filma bez titlova do zvučnog filma smanjuju se, dakle, mogućnosti za vremensko pomeranje. Ipak, ni u zvučnom filmu mogućnost za takvo pomeranje nije u potpunosti potisnuta; tako, na primer, povratak u prošlost motivisan uspomenom može se prikazati tako da se scena sećanja da samo akustički (reprodukcija prošlog razgovora koji je gledalac već jednom čuo), uz isto-vremeno projiciranje slike osobe koja evocira uspomene.

Kakvo je objašnjenje za osobine vremenske konstrukcije u filmu koje smo upravo konstatovali? Posmatrajmo najpre odnos vremena subjekta-posmatrača i vremena slike na ekranu. Jasno je da je tok vremena kakav doživljava gledalac u filmu aktualizovan slično kao u drami: vreme filmske slike teče paralelno s vremenom gledaoca. Tu je sličnost filma i drame koja objašnjava zašto je film u svom početku i po drugi put, pri uvođenju zvučnog filma, bio tako blizak drami. Ali sada se postavlja pitanje: da li je ono što vidimo na ekranu zaista sama fabula? Da li se vreme filmske slike može poistovetiti s vremenom filmske fabule? Odgovor su već dali primeri koje smo naveli: ako je moguće da u filmu, i to bez prekida i bez bilo kakvog vidljivog vremenskog skoka, bude u nekoliko minuta prikazano višemesečno putovanje iz Petrograda u Sibir, očigledno je da pretpostavljena fabula (koja u stvarnosti nije ni morala da se odigra bez prekida) teče u *drugom* vremenu nego slika. I njena vremenska lokaliza-

cija je drukčija: svjesni smo da sama zbivanja već pripadaju prošlosti, a da to što vidimo na ekranu pred sobom interpretiramo kao optički (odnosno optičko-akustički) izveštaj o tom proteklom zbivanju. Samo što se taj izveštaj odigrava u našem prisustvu. Filmsko vreme je, dakle, složenija građa neko epsko i dramsko vreme: u epskom vremenu moramo računati samo s jednim vremenskim tokom (tokom zbivanja), u dramskom vremenu sa dva toka (tok zbivanja i tok gledaočevog vremena, oba toka obavezno paralelna), dok u filmu postoje tri vremenska toka: zbivanja koja su protekla u prošlosti, »slikovno« vreme koje teče u sadašnjosti i, konačno, vreme subjekta-posmatrača paralelno s prethodnim vremenskim tokom. Tom složenom konstrukcijom film dobija bogate mogućnosti za vremensku diferencijaciju. Korišćenje gledaočevog sopstvenog osećanja vremenskog toka daje filmu životnost sličnu životnosti dramskih zbivanja (prenošenje u sadašnjost), ali pri tome tok vremena »slike« umetnut između zbivanja i gledaoca sprečava automatsko spajanje toka zbivanja s realnim vremenom u kome gledalac živi; to omogućava slobodnu igru vremenom zbivanja kao u epici. Primere smo već naveli, dodaćemo samo još jedan koji se odnosi na zaustavljanje toka zbivanja u filmu. U epici je poznata pojava da pored motiva poredanih dinamički (to jest povezanih vremenskom sukcesivnošću) postoje i grupe motiva okupljenih statički, to jest da epika, pored vremenski sukcesivnog pričanja, ima i mogućnost za vremenski nepokretni opis. U svojoj studiji o poetici filma Tinjanov (Tynjanov) ukazuje da se i u filmu pojavljuju opisi izuzeti iz vremenske sukcesivnosti zbivanja. Moć opisa Tinjanov pridaje detalju; navodi scenu opisa kozaka koji polaze na put: čini se to pomoću detalja njihovog oružja, i slično. U tom trenutku vreme je stalo. Tinjanov generališe to saznanje na detalj uopšte i označava ga za sredstvo izuzeto iz toka vremena; ali moguće je navesti i primere detalja veoma intenzivno uključenih u vremenski tok. Nepravilno generalisanje ne znači, naravno, da Tinjanovljevo zapažanje o citiranom slučaju nije značajno: tu je zaista bilo reči o zaustavljanju vremenskog toka, o filmskom opisu omogućenom samo time što se tok slikovnog vremena umeće usred gledaočevog vremena i vremena zbivanja; vreme zbivanja se može zaustaviti zato što u trenutku njegove nepokretnosti paralelno s gledaočevim vremenom (koje je tu, za razliku od epike, aktualizovano) teče »slikovno« vreme. Na granici između »slikovnog« vremena, koje svojim tokom odgovara gledaočevom vremenu, i vremena zbivanja, koje je nesputano, nastaju i druge mogućnosti filmske igre vremenom, i to usporeni ili ubrzani film i »obrnuti« film. Kod ubrzanog ili usporenog filma deformiše se odnos između brzine vremena zbivanja i »slikovnog« vremena: na određeni sektor slikovnog vremena dolazi daleko veći (odnosno daleko manji) sektor vremena zbivanja nego što smo navikli. Kod obrnutog filma tok zbivanja prolazi regresivno, dok se tok »slikovnog« vremena povezanog s realnim gledaočevim vremenom prirodno oseća kao progresivan.

Vratimo se na kraju problemu vremena u umetnostima s fabulom uopšte da bismo, na osnovu iskustava stečenih analizom filma, pokušali da nađemo njegovo preciznije rešenje nego što je ono koje smo mogli naznačiti na početku ovog članka. Analizom filma smo utvrdili trostruki vremenski niz: jedan, dat tokom zbivanja, drugi, dat pokretom slika (objektivno bi se moglo reći: pokretom filmske trake u projektoru) i treći, koji se zasniva na aktualizaciji realnog vremena koje doživljava gledalac.

Međutim, tragove ta tri vremenska sloja možemo naći i u epici i u drami. Što se tiče drame, tu, kako smo već ukazali, nema sumnje u postojanje dveju krajnjih vremenskih zona: vremena zbivanja i vremena subjekta-posmatrača; što se tiče epike, postoji, doduše, samo jedan jasan vremenski tok, i to tok zbivanja, ali je vreme gledaoca dato, kako smo već приметили, bar kao nepokrenuta sadašnjost. U oba slučaja je, dakle, očigledno postojanje dvostrukog vremenskog sloja: ono što prividno nedostaje jeste treći sloj, koji se u filmu nalazi na sredini između oba krajnja; to je ono vreme koje smo, s obzirom na materijal filma, nazvali slikovno. Čime je, zapravo, dato to vreme? To je vremenski volumen samog umetničkog dela kao znaka, dok se oba ostala vremena vrednuju u vezi sa stvarima koje su van samog dela: vreme zbivanja se odnosi na tok »stvarnog« događaja koji predstavlja siže (fabulu) dela, vreme subjekta-posmatrača je, kako smo već nekoliko puta приметили, puko projektovanje realnog vremena gledaoca, odnosno čitaoca u vremensku građu dela. Ali ukoliko »slikovno« vreme, koje bismo možda mogli opštije da nazovemo »znakovno« vreme, odgovara vremenskom volumenu dela, jasno je da su njegovi preduslovi prisutni i u epici i u drami, čije se tvorevine takođe odvijaju u vremenu. I stvarno, ako sada uzmemo i epiku i dramu, videćemo da se i tu trajanje samog dela na izvestan način odražava u njegovoj vremenskoj građi i to takozvanim tempom, kojim pojmom se u epskoj prozi označava tok naracije u pojedinim sektorima, a u drami pak celokupni tok scenskog dela (određen od strane reditelja). U oba slučaja nam, međutim, tempo izgleda daleko više kao kvalitet nego kao merljivi vremenski kvantitet; u filmu, gde je vremenski volumen dela zasnovan na mašinski ujednačenom pokretu aparata, primenjuje se njegova kvantitativnost i kod znakovnog vremena i to vreme jasno istupa kao sastavni deo vremenske građe. Ako, dakle, u svim umetnostima s fabulom prihvatimo *trostruki* vremenski sloj kao obaveznu noetičku pretpostavku, možemo reći da je film umetnost u kojoj se sva tri sloja primenjuju ravnomerno, dok u epici u prvi plan istupa sloj vremena fabule, a u drami sloj vremena subjekta-posmatrača (dok je sloj vremena zbivanja s njim pasivno povezan). Kada bismo — ne samo zbog simetrije — postavili pitanje da li postoji i takva umetnost u kojoj u prvom planu stoji samo znakovno vreme, morali bismo se okrenuti lirici u kojoj bismo našli potpuno potiskivanje vremena subjekta-posmatrača (sadašnjost bez znaka vremenskog toka) i vremena zbivanja (motivi tu nisu povezani vremenskom sukcesivnošću). Dokaz pune važnosti znakovnog vremena je u lirici značaj koji tu dobija ritam, pojava povezana sa znakovnim vremenom, koje uz pomoć ritma postaje merljiva veličina

Sumrak filma?

Roman Jakobson (*Roman Jakobson*)

»Lenji smo i neradoznali«. Ta pesnikova izreka važi i danas.

Posmatramo nastanak nove umetnosti. Ona izrasta munjevitom brzinom. Oslobađa se uticaja starijih umetnosti, pa čak sama počinje da deluje na njih. Stvara svoje norme, sopstvene zakone, a zatim te norme samosvesno nadmašuje. Postaje moćni instrument propagande i vaspitanja, svakodnevn i masovni socijalni fakt; u tom pogledu prevazilazi sve ostale umetnosti.

Ali, nauči o umetnosti je to savršeno svejedno. Kolekcionar slikā i drugih raniteta se interesuje isključivo za stare majstore; zašto se baviti nastankom i osamostaljivanjem filma kada je moguće nabacivati sanjalačke hipoteze o poreklu pozorišta, o sinkretičkom karakteru preistorijske umetnosti; što se manje spomenika sačuvalo, utoliko je uzbudljivija rekonstrukcija razvitka umetničkih formi. Istorija filma istraživaču izgleda suviše svakodnevna; to je, zapravo, vivisekcija, dok je njegov hobi trka za antikvitetima. Uostalom, nije isključeno da će traženje kinematografskih spomenika današnjice uskoro postati zadatak dostojan arheologa; prve decenije filma već su postale »vreme fragmenata«, dok, na primer, od francuskih filmova pre 1907. godine, prema saopštenju stručnjaka, osim prvih Limijerovih (Lumière) proizvoda nije ostalo gotovo ništa.

Međutim, da li je film posebna umetnost? Gde je njegov specifični heroj? Kakvu materiju ta umetnost pretvara? Tvorac sovjetskog filma Ljev Kulješov (Lev Kulešov) pravilno definiše da kinematografski materijal predstavlja realne stvari. Još je tvorac francuskog filma Luj Delik (Louis Delluc) izvanredno uočio da je čak i čovek u filmu »puki detalj, puka mrvica *de la matière du monde*«. Ali, sa druge strane, materijal svake umetnosti je znak, a filmskim radnicima je jasna znakovna suština filmskih elemenata; »kadar treba da deluje kao znak, kao slovo«, naglašava taj isti Kulješov. Zato refleksije o filmu neprestano govore metaforički o jeziku filma, čak i o filmskoj rečenici sa podmetom i prirokom, o filmskim složenim zavisnim rečenicama (Boris Ejhenbaum — Boris Ejhenbaum), o glagolskim i imeničkim elementima u filmu (Andre Bekler — André Beucler) i slično. Da li postoji suprotnost između sledeće dve teze: film otvara stvarima — film otvara znakom? Postoje posmatrači koji na to pitanje odgovaraju potvrdno; zbog toga odbacuju drugu tezu i, s obzirom na znakovni karakter umetnosti, ne priznaju film kao umetnost. Ali suprotnost između dve navedene teze otklonio je, zapravo, još sv. Augustin. Taj genijalni mislilac petog veka, koji suptilno razlučuje stvar (*res*) i znak (*signum*), uči da pored znakovna čija je bitna uloga da nešto znače, postoje stvari koje se mogu koristiti u ulozi znakovna. Upravo stvar (optička i akustička) promenjena u znak predstavlja specifični filmski materijal.

»Upadek filmu?«, *Listy pro umění a kritiku* 1, Praha, 1933, str. 45—49.

O istoj ličnosti možemo reći: »grbonja«, »nosonja« ili »nosati grbonja«. Predmet našeg govora je u sva tri slučaja isti, ali su znakovi različiti. U filmu, isto tako, možemo tog čoveka snimiti otpozadi — videće se grba, zatim spreda — pokazaće se nos, ili iz profila tako da je vidljivo i ovo i ono. U ta tri kadra imamo tri stvari koje funkcionišu kao znakovi jednog te istog predmeta. Razotkrijimo sada sinegdohični karakter govora i o našoj rugobi recimo prosto »grba« ili »nos«. Slično je sredstvo filma: kamera vidi samo grbu ili samo nos. *Pars pro toto* je osnovni metod filmskog preobraćanja stvari u znakove. Terminologija scenarija sa svojim »polutotalima«, »detaljima« i »poludetaljima« je sa tog aspekta dovoljno poučna. Film se služi raznovrsnim i po veličini različitim fragmentima predmeta, po veličini različitim fragmentima prostora i vremena, menja njihove proporcije i sukobljava te fragmente prema njihovim dodirnim tačkama ili prema sličnosti i kontrastu, sledi, naime, put *metonimije* ili *metafore* (dve osnovne vrste filmske grade). Opis funkcije svetlosti u Delikovoj *Photogénie*, analiza filmskog pokreta i vremena u istančanoj studiji Tinjanova (Tynjanov) jasno pokazuju da se svaka pojava spoljašnjeg sveta na ekranu pretvara u znak.

Pas ne prepoznaje naslikanog psa, jer slika je uglavnom znak — slikarska perspektiva je umetnička konvencija, sredstvo stvaranja. Pas laje na filmske pse, jer materijal filma predstavlja realnu stvar, ali ostaje slep za montažu, za znakovnu uzajamnost stvari koje vidi na ekranu. Teoretičar koji poriče da je film umetnost gleda na njega kao na puku pokretnu fotografiju, zanemaruje montažu i ne želi da shvati da se tu radi o posebnom sistemu znakova — to je kao stav čoveka koji čita pesmu a za koga reči gube smisao.

Apsolutnih protivnika filma sve je manje. Na njihovo mesto dolaze kritični govornog filma. Tekuće parole glase: »Govorni film je sumrak filma, »znatno ograničava umetničke mogućnosti filma«, »die Stilwidrigkeit des Sprechfilms« i slično.

Kritika govornog filma naročito greši prevremenim generalisanjem. Ona ne računa sa tim da pojedine pojave u istoriji filma imaju izrazito vremenski, istorijski usko ograničeni karakter. Teoretičari su brzopleto uvrstili nemost u zbir strukturnih osobina filma, a sada ih vredi to što je njegov dalji razvoj skrenuo od njihovih formulacija. Umesto da priznaju — »utoliko gore po teoriju«, ponavljaju tradicionalna »pro fakta«.

I ponovo postupaju brzopleto kada osobine današnjih govornih filmova označavaju kao osobine govornog filma uopšte. Zaboravljaju da se prvi zvučni filmovi ne mogu upoređivati sa poslednjim nemim. Sadašnje stanje zvučnog filma je obuzetost novim tehničkim tekovinama (navodno je dobro već to što se dobro čuje i tako dalje), početak traženja novih formi. To je analogija predratnom nemom filmu, dok je nemi film poslednjeg vremena već stvorio svoj standard, doživio klasična dela i možda je upravo u toj klasičnosti, u gotovom kanonu ležao njegov kraj i nužnost novih lomova.

Tvrdi se da je govorni film opasno približio film pozorištu. Istina, približio ga je ponovo kao u osvit ovog veka, u vreme »malih električnih pozorišta«. Približio ga je ponovo da bi odmah usledilo novo oslobađanje. U principu, govor »na ekranu« i govor na bini su dve duboko različite stvari. Materijal filma bila je optička stvar dok je film bio nem, a danas je to optička i akustička stvar. Pozorišni materijal je ljudsko ponašanje. Govor u filmu je specijalni slučaj akustičke stvari pored zujanja muve i žuborenja potocića, pored buke mašina i tako dalje. Govor na bini je jedan od čovekovih postupaka. Ako je Žan Epstejn (Jean Epstein) svojevremeno rekao o pozorištu i

filmu da je sama suština obe izražajne metode različita, onda ta teza nije izgubila značaj ni u vreme zvučnog filma. Zašto su govor »u stranu« ili solo monolog mogući na sceni, ali ne i na ekranu? Upravo zato što unutrašnji govor predstavlja čovekov postupak, ali nije akustička stvar. I upravo zato što filmski govor jeste akustička stvar, u filmu nije moguće »pozorišno šaptanje« koje ne čuje neko od prisutnih na ekranu, ali koje čuje publika.

Karakteristična osobenost filmskog govora, za razliku od pozorišnog, jeste i njegov fakultativni karakter. Kritičar Emil Vijermoz (Émile Vuillermoz) osuđuje tu fakultativnost: »Grčeviti i neredovni način na koji se u ranije čuljivu umetnost čas unosi a čas se opet odstranjuje govor uništava zakone glume i naglašava proizvoljni karakter sektora tišine«. Prebacivanje je pogrešno.

Kada na ekranu vidimo ljude da govore, mi pri tome čujemo ili njihove reči ili muziku. Muziku, ne tišinu. Smatra se da je tišina u filmu stvarno odsustvo zvukova; to je, dakle, akustička stvar kao i govor, kao kašljanje ili ulična vreva. U zvučnom filmu poimamo tišinu kao znak realne tišine. Dovoljno je setiti se kako se utiša razred u filmu *Pred maturom* (*Před maturitou*). Ne tišina, već muzika u filmu označava isključenje akustičke stvari. Muzika u filmu služi toj svrsi za to što muzička umetnost radi sa znakovima koji se ne odnose ni na kakve stvari. Nemi film je akustički apsolutno »bespredmetan« i upravo zato zahteva neprekidnu muzičku pratnju. Na tu neutralizujuću funkciju muzike u filmu nesvesno su nailazili posmatrači kada su beležili da »odmah primetimo odsustvo muzike, ali ne posvećujemo nikakvu pažnju njenom prisustvu, tako da bilo kakva muzika zapravo može da prati bilo kakvu scenu« (Bela Baláž — Béla Balázs), »muzika u filmu je predodređena za to da se ne sluša« (P. Ramen — P. Romain), »njena jedina svrha je da uši budu zaokupljene, dok je sva pažnja usredsređena na gledanje« (Fransoa Marten — François Martin).

Ne može se videti neumetnički haos u tome što se u zvučnom filmu govor čas čuje a čas se smenjuje sa muzikom. Kao što su novotarije Edvina Portera (Edwin Porter), a kasnije i Grifita (Griffith), ukinule nepokretnost kamere u odnosu na model i u film unete raznoobličje planova (smenjivanje totalnih scena s polutotalima, detaljima i tako dalje), tako i zvučni film novom raznovrsnošću zamenjuje okamenjenost dosadašnjeg poimanja koje je iz carstva filmskih stvari dosledno brisalo zvuk. U zvučnom filmu optička i akustička stvarnost mogu se dati zajedno ili, naprotiv, razdvojeno: optička stvar se pokazuje bez zvuka koji je sa njom normalno povezan ili se zvuk odvaja od optičke stvari (još čujemo čoveka kako govori, ali umesto njegovih usta vidimo druge detalje scene ili čak već drugu scenu). Tu se, dakle, pružaju nove mogućnosti filmske sinagoge. Istovremeno se javlja sve više i više metoda povezivanja kadrova (čisto zvučni ili govorni prelaz, suprotnost između zvuka i slike i tako dalje).

Titlovi su u nemom filmu bili važno sredstvo montaže, oni su često funkcionisali kao spona između kadrova, a Semjon Timošenko (Semën Timošenko) u svom radu *Filmska umetnost i filmska montaža* (1926) čak u tome vidi njihov prvenstveni zadatak. U filmu su, dakle, ostajali elementi čisto literarne kompozicije. Zato je dolazilo do pokušaja da se film oslobodi titlova, ali su ti pokušaji ili nametali pojednostavljivanje sižea ili su suviše usporavali tempo filma. Tek u zvučnom filmu je zaista ostvareno ukidanje titlova. Između današnjeg neprekidnog filma i filma presecanog titlovima je u suštini ista razlika kao između opere i vodvilja sa pevanjem. Sada monopol preuzimaju zakoni čisto filmskog povezivanja kadrova.

Ako se u filmu određena osoba pojavljuje na jednom mestu, a zatim je vidljivo na drugom mestu, koje nije u susedstvu prvog, između obe situacije mora proteći onoliko vremena koliko osoba na ekranu nedostaje. Pri tome se ili pokazuje prvo mesto poste odlaska osobe, ili drugo mesto pre njenog dolaska, ili pak »prosecanje«: na nekom drugom mestu se odigrava scena u kojoj ta osoba ne učestvuje. Taj princip se kao tendencija primenjivao još u nemom filmu, ali tamo su za spajanje takve dve situacije bili dovoljni titlovi à la: »A kad je došao kući...«. Navedeni zakon se dosledno primenjuje tek sada. On se može zaobići samo ako dve scene nisu povezane nekom graničnom linijom, već sličnošću ili kontrastom (osoba se u obe scene na lazi u istoj situaciji ili slično), a isto tako i kada se želi posebno naglasiti, poentirati brzina skoka od jedne situacije prema drugoj ili prekid, rascep između dve scene. Isto tako su nedopustivi, u okviru jedne scene, neopravdani skokovi kamere sa jedne stvari na drugu, nepovezani; ukoliko ipak takvog skoka ima, on neminovno stavlja akcenat, semantički opterećuje tu drugu stvar i njeno naglo zasezanje u događaje.

U današnjem filmu, posle jednog događaja može biti prikazan samo naredni događaj, a ne prethodni ili istovremeni. Povratak u prošlost može se primeniti samo u vidu uspomene ili pričanja jednog od lica. Taj princip ima tačnu analogiju u Homerovoj poetici (isto kao što filmskim presecanjima odgovara Homerov »horor vakui«). Događaji koji se odigravaju istovremeno prikazuju se kod Homera, kako zaključuje Zjelinski (Zelinskij), ili kao postepeni događaji ili se od dva paralelna događaja jedan ispušta, pri čemu nastaje osetna praznina, ukoliko taj događaj nije bio prethodno tako nagovešten da bismo lako mogli zamisliti njegov tok. Začudo, sa tim principima drevne epske poetike se slaže montaža zvučnog filma. Vidna tendencija ka »linearnom« karakteru filmskog vremena pojavljivala se još u nemom filmu, ali su titlovi dopuštali izuzetke: sa jedne strane su se saopštenjima tipa »A u međuvremenu...« navodili istovremeni događaji, dok se, sa druge strane, titlovima »NN je svoju mladost proveo u selu« i slično omogućavalo uskakanje u prošlost.

Kao što pomenuti »zakon nemogućnosti hronološke povezanosti« pripada Homerovom dobu, a ne epskom pesništvu uopšte, tako ne želimo da brzopleto generališemo zakone današnjeg filma. Teoretičar umetnosti koji svojim formulacijama obuhvata buduću umetnost suviše često liči na barona Minhausena koji sam sebe podiže za kosu. Međutim, ipak se, možda, mogu utvrditi neki nagoveštaji koji bi se mogli razviti u određene tendencije.

Kada se ustaljuje rekvizita pesničkih sredstava i uzorni kanon tako temeljito omeđuje da pismenost epigona postaje sama po sebi razumljiva stvar, onda po pravilu bukne težnja za prozaičnošću. Aspekt slike u filmu je danas minuciozno razrađen. I baš zbog toga odjednom od filmadžija dolaze pozivi za skromnom, epski zasnovanom reportažom, raste otpor filmskoj metafori, samodovoljnom poigravanju detaljima. Istovremeno jača interesovanje za građu sižea, koja je do nedavno skoro ostantativno zanemarivana. Setimo se, na primer, čuvenih Ejezenštejnovih (Ejzenštejn) filmova, skoro bez sižea, ili Čaplinovih (Chaplin) *Svetlosti velegrada (City Lights)*, filma koji je, zapravo, odjek scenarija *Lekarove ljubavi*, primitivnog Gomonovog (Gaumont) filma sa početka veka: ona je slepa, leči je grbavi, ružni lekar, koji se u nju zaljubljuje, ali se ne usuđuje da joj to kaže; govori joj da sutra može da skinе zavoj s očiju, jer je lečenje završeno — progledaće. Odlazi, muči se be uveren da će ga ona prezreti zbog njegove ružnoće, ali ona mu se baca u zagrljaj: »Volim te, jer ti si me izlečio«. Poljubac. Kraj.

Kao reakcija na preterano prefinjenu rutiniranost, na tehniku, koja miriše na dekorativnost, nastaje svršishodna nemarnost, namerna nedovršenost, skicovitost kao sredstvo stvaranja (*L'Age d'or* genijalnog Bunjuela — Buñuel). Diletantizam počinje da deluje blagotvorno. Reči »diletantizam« i »nepismenost« zvuče u češkom rečniku očajno pežorativno. Međutim, ima razdoblja u istoriji umetnosti, pa čak i u istoriji kulture, kada je pozitivna, pokretačka uloga tih faktora van svake sumnje. Primeri? Ruso (Rousseau) — Anri (Henri) ili Žan Žak (Jean-Jacques).

Poljima je posle bogate žetve potreban odmor. Već nekoliko puta su se smenjivala središta filmske kulture. Tamo gde je tradicija nemog filma jaka, zvučni film s teškoćom nalazi nove puteve. Češki film tek doživljava svoje vreme buđenja (Puhmajerovi — Puchmajer — almanasi i slično). U češkom nemom filmu s umetničkog aspekta učinjeno je malo toga što bi vredelo pomena. Danas, kada je govor prodro u film, pojavili su se češki filmovi koje vredi videti. Vrlo je verovatno da upravo neopterećenost tradicijom olakšava eksperimentisanje. Od nužde postaje stvarna vrлина¹. Sposobnost čeških umetnika da iskoriste slabost domaće tradicije je takoreći tradicionalna u istoriji češke kulture. Sveža, provincijalna samoniklost Mahinog (Mácha) romantizma bi jedva bila moguća da je češko pesništvo bilo opterećeno razvijenom klasičnom normom. A da li za današnju literaturu postoji teži zadatak od pronalaženja nove forme humora? Sovjetski humoristi imitiraju Gogolja (Gogol'), Čehova (Čehov) i tako dalje. Kestnerove (Kästner) pesme su odjek Hajneovog (Heine) sarkazma, savremene francuske i engleske humoreske podsećaju većinom na centone (pesme sastavljene od citata). Švejk je mogao nastati jedino zato što češki devetnaesti vek nije rodio kanonski humor.

¹ Govorim tu o filmu isključivo u okviru istorije umetnosti. Taj problem bi zatim trebalo svrstati u istoriju kulturnu, socijalno-političku i ekonomsku.

Zvučni film i govor

Miloš Vajngart (*Miloš Weingart*)

Ako uzmemo zabavni film, prema današnjem karakteru pozorišni (izbegavam naziv »umetnički film«, koji čuvam za onu ništavnu manjinu čitave svetske filmske proizvodnje koja zaista zaslužuje takav naziv), moramo, u interesu preciznosti, da jasno odredimo granice svojih razmišljanja.

Prvo, od lingvističkih zahteva razlikujemo *tehničke pretpostavke zvučnog film* ukoliko se odnose na savršenstvo reprodukovanja govorene reči i pevanja. Napredak tehnike je tu veoma brz, a sigurno još ni iz daleka nisu dostignute poslednje mogućnosti. Setimo se mučnog utiska prilikom prvih projekcija zvučnog filma u Pragu pre oko šest godina. Bili su to, na primer, snimci iz Maskanijjeve (Mascagni) opere *Kavalerija rustikana* izvedene od strane italijanskih pevača u Americi s tenorom Benjaminom Dillijem (Begna mino Gigli) u glavnoj ulozi. Ostavimo po strani zastarele operne grimase i glumačke manire koji su, možda, podnošljivi na stvarnoj pozornici, ali su nepodnošljivi na ekranu; pa Rene Kler (René Clair) ih je tako sjajno parodirao u svom *Millionu* (*Le Million*). To što nas je posebno iznenadilo svojim nesa vršenstvom, naročito pošto poznajemo glasove stranih pevača s gramofona i radija, odnosno iz neposrednog slušanja samih umetnika, to je bio strani, nekako udaljeni glas pevača kojij kao da je dolazio iz neke kutije, lišen svog pravog tembra, a zatim i vremenski nesklad zmeđu zvuka i gesta, posebno između zvuka i odgovarajućih pokreta usana, što je moralo porazno delovati na gledaoce koji znaju italijanski jezik i njegovu artikulaciju. Ali doslovce poražavajući je bio prvi utisak kod govornih filmskih drama: muški glasovi su još nekako bili podnošljivi, iako je izgledalo da skoro svi govore promuklim »pivskim basovima«, ali kako su izgledali ženski glasovi! Kada je u društvenom filmu prvi put progovorila nežna predstavница glavne uloge uz čiji tip je gledalac zamišljao srebrni sopran, umesto njega se oglasio grub i duboki krik koji bi još ponajbolje stajao nekoj veštici iz bajki. A to se nije desilo samo u prvim pokušajima češkog zvučnog filma, već i u proizvodima velikih inostranih kompanija.

Od tih prvih sitnih koraka filmska tehnika je zaista napredovala džinovskim koracima. Naravno da tu postoje razlike u proizvodima raznih proizvođača patentima. U reprodukciji govora i pevanja dajem, na osnovu svog stalnog posmatranja stranih i naših filmova, prednost marki Tobis-Klangfilm nad firmom Western-Electric. Prijatno je kada se može konstatovati da češki zvučni film već zna da u snimanju i reprodukciji govora i pevanja postize tehnički pristojan nivo. Već je i kritika priznala da imamo neke dobre foto-operatore i da bolji češki filmovi već uspevaju da dostignu dobar nivo čistote, jasnoće i preciznosti slike; iako se ne mogu ravnati s američkim, obično su na nivou nemačkih filmova; treba, dakle, tome dodati i to da neki češki filmovi bivaju i sa zvučne strane zadovoljavajući, kao, na primer, poslednji češki filmovi Ufe.

»Zvukový film a řeč«, *Čtyři zásadní kapitoly* (preštampano samo 3. poglavlje u: *Abeceda filmového scénáristy a herce*, Praha, 1935. str. 49—57).

Nije toliko zadovoljavajući kvalitet kopija koje se prikazuju, kao i kvalitet projektoru u našim bioskopima. Sluh gledalaca u nekim provincijskim bioskopima mora da podnosi doslovce muke i začuđujuće je da tako nešto uopšte podnosi, iako, prirodno, sluh gledalaca u tim bioskopima nije ni iz daleka tako osetljiv i istančan kao sluh stručnjaka. Ne mislim time samo na fonetsku nečistotu pojedinih glasova (oni nesretni frikati su u zvučnom filmu kameni spoticanja, kao na gramofonu!), već neposredno na razumljivost reči i meru njene dinamike. Ali i u praškim bioskopima postoje znatne razlike u čistoti reprodukcije bilo zbog lošeg kvaliteta pohabanih kopija, bilo zbog to šijeg kvaliteta kinoprojektoru.

Naročito treba upozoriti na to što kritika, valjda, još nigde nije navela, naime, da u većini naših manjih i srednjih — pa i praških! — bioskopa reprodukcija zvučnog filma uopšte ne odgovara kapacitetu prostora u kome se film prikazuje ni broju gledalaca koji u taj prostor mogu da stanu. Narodski rečeno, u većini naših bioskopa film ne govori, već viče, čak urla! Ne znam u kojoj meri se to dešava namerno ili iz nehata. Ako je namerno, možda bi se to moglo pravdati socijalnim razlozima, to jest da se tu uzimaju u obzir gledaoci širokih slojeva i njihova primitivna radost zbog jakog zvuka ili da se to dešava zbog onih koji u bioskop dolaze iz bučnih fabričkih radionica i bučnih trgovina; njihov sluh je u toku dana zbog zamora otupeo i želi se da se na njega vrši pritisak jačnom zvuka. Na sličan način zapažamo da se ni u našim pučkim, bulevarskim i operetskim pozorištima nikako ne štedi zvuk, dok se u drami Narodnog i Stavovskog pozorišta katkad postiže suprotna krajnost sve do poluglasne nerazumljivosti. Moglo bi se reći da što je u nas otmenije pozorište, to je manje glasno izgovorenih reči na pozornici. To su, prirodno, krajnosti.

Smatram, međutim, da preterivanje sa zvukom u našim bioskopima, ukoliko je namerno, jeste nesporazum i da bi se, naprotiv, sluh gledalaca koji danju rade u bučnoj sredini opustio u bioskopu s dinamički smirenijom reprodukcijom. Tamo gde do dinamičkog preterivanja sa zvukom ne dolazi iz gore naglašenog razloga ili gde se to dešava prosto iz nehata ili zbog greške projektoru treba istaći da to izvitoperuje zvuk, čime se kvari dejstvo filma, da je to direktno ubilački za nervni sistem gledalaca i da to, posredno, tera osetljiviju publiku iz bioskopa u kome je sluh toliko preopterećen (moglo bi se navesti neki praški bioskopi koji prave te greške).

Ove tehničke primedbe je bilo potrebno staviti ovde da bi bilo jasno da prednosti i mane aparata ne mešamo s radom glumaca. Svako ko ocenjuje reprodukovani govor ili pevanje bilo s gramofona ili radija treba da bude svestan dosadašnjih mogućnosti aparata za reprodukovanje i da ne zaboravlja da se tu uvek susreće samo s pukim surogatom govora i pevanja, a ne s govorom i pevanjem samim. Onaj ko je sam reproduktivni umetnik (makar i diletant) svojim sluhom jasno uočava razliku u zvuku sopstvenog sviranja na muzičkom instrumentu i reprodukovanog sviranja i utoliko pre će da shvati razloge ove razlike u reprodukciji pevanja i govora, mogućnosti i granice savršenstva reprodukcije. Da se glas izgovorenih reči menja, zapravo deformiše na radiju, može svako da prokontrolira poređenjem neposrednog slušanja poznatih govornika i njihovih izjava na radiju. Tu, međutim, postoje velike razlike koje zavise od nekoliko činilaca: od emisione stanice, od prijemnika i od fonogeničnosti glasa. Ali ipak, do određene deformacije dolazi. Drukčije nije ni sa zvučanjem glasa u zvučnom filmu. To mora da ima na umu knitičar govora u zvučnom filmu. Ali upravo kritika koja je svesna granica datih tehničkih uslovima neće mešati eventualne tehničke

nedostatke s manama u govoru glumaca i znaće da se sve greške glumaca ne mogu prebacivati na aparate.

Drugo, od lingvističkih zahteva razlikujemo *estetske pretpostavke*. Da je u svetu više doslednosti, ogromna većina čitave svetske filmske proizvodnje morala bi biti s estetske strane osuđena. Nije reč samo o vrednovanju estetskih kvaliteta pojedinih filmova — iako bi i u tom pravcu žetva kritike bila takoreći neizmerna čak i kada bi se zahtevala samo određena mera ukusa — već o samoj suštini današnjeg zvučnog filma. Ona je u osnovi pogrešna, pošto surogatima i u dvodimenzionalnim granicama pokušava da zameni trodimenzionalno pozorište tako što prosto imitira operete, komedije, farse, drame, tragedije, istorijske komade, revijalne spektakle i tako dalje, umesto da film pokuša da sopstvenim sredstvima stvori novu, samostalnu umetnost. Pri tome sasvim komotno kao uzor svojih imitacija uzima kaleidoskopsku scenu putujućih pozorišta s kraja devetnaestog veka i »realističku« režiju s iluzionističkim kulisama. S te pozorišne strane je zvučni film u prvim godinama svog razvoja stvarno naneo štetu razvoju filmske umetnosti, jer je tehnička nemogućnost da se snimi dijalog u slobodnom prostoru i neophodnost da se beži u atelje oduzela filmu tu glavnu prednost s kojom se pozorište nikada ne bi moglo izboriti, naime upravo rad u stvarnoj sredini bez veštačkog dekora. Nametnula se potreba da se grade prilično velike kulise u ateljeima, čime je tek široko otvoren put najnaivnijem imitiranju pozorišta.

Ali rad u ateljeu doneo je i druge tužne posledice: 1. zvučna sinhronizacije bila je (i još je) neprecizna, što naročito smeta kod nesklada govora i pokreta usana; 2. govorena i pevana reč, naknadno sinhronizovana uz scene, dobija boju koja je neprirodna i ne odgovara datoj situaciji (na primer, prikazuje se scena u *Marijki nevernici* — *Marijka nevernice* — gde seljaci idu poljem pevajući, ali njihovo pevanje ima onaj tipični prizvuk pevanja u ogromnom, polupraznom betonskom ateljeu); 3. surogatski zvuci iz ateljea bivaju smešno nesavršeni (setimo se »topota« konja po kaširanoj drumskoj kaldrmi postavljenoj u ateljeu ili udarca štapom u kaširane »kamene« stepenice). Najmučnije, naravno, biva »dabng filmova« verzijom na stranom jeziku, kada glumci pokreću usne prema artikulaciji prvobitnog jezika, ali se čuje naknadno sinhronizovani dijalog ili pevanje na drugom jeziku koji bi pretpostavljao potpuno druge pokrete govornih organa. Takvi proizvodi su grubi greh prema dobrom ukusu; verzije na stranim jezicima bi trebalo dozvoljavati samo u slučaju da se te verzije na drugom jeziku zaista čitave odigravaju ponovo.

Prilikom upotrebe govora i pevanja dosadašnji film se zadovoljava pukom nezavisnom dopunom svetlećih snimaka zvučnim, dakle, ograničava se zapravo samo na ilustrovanje slike govorom, pevanjem ili drugim zvukom, odnosno obrnuto, a pri tome pravi i takve estetske greške kao što je bilo »ilustrovanje« Novakove (Novák) simfonijske poeme *U Tatrama* snimcima s Tatri. Samo izuzetno i skoro slučajno filmska proizvodnja je nabasala na druge mogućnosti korišćenja odnosa slike i zvuka.

Režija odnosa slike i zvuka, koja ostaje pri koordinaciji i paralelizmu obeju komponenti, jeste, izgleda, na onom stepenu razvoja na kome je bio nemi film dok nije poznavao druge mogućnosti slike do total i dok nije naučio da radi s detaljima, nagoveštajima, s pretapanjem slika i ostalim tekovinama nove fotomontaže.

Nove mogućnosti za rešenje odnosa zvuka — za naš predmet naročito govorene reči — i slike nude se onome kome je poznata teorija muzičke

kompozicije i ko ume da iz nje izvuče analogiju. Pre svega, govorena reč (ne samo pevanje i muzikal) mogla bi se upotrebljavati slično kao što se u muzičkoj drami radi sa karakterističnim motivom, da bi, naime, reč (rečenica) koja predstavlja karakteristični motiv zazvučala na značajnim mestima filma ne uz sliku situacije u kojoj je izrečena, već bez nje, uz drugu sliku, kao motiv sećanja, karakteristike, opomene, ironije i slično. Zatim bi se moglo, analogno muzičkom kontrapunktu, dopustiti da ranije izgovorena reč zazvuči ponovo, u kontrastnoj situaciji. Konačno, mogle bi se daleko više koristiti dinamičke mogućnosti filma i više raditi s pojačavanjem i stišavanjem značajnih reči, pre svega onih koje imaju vrednosti karakterističnih motiva. To su tri analogije s muzičkom kompozicijom koje se isprva nude. Umetnik-stvaralac bi našao i druge puteve korišćenja zvuka kada bi celishodno zauzeo stav da zvučna linija — za nas pre svega govorena reč i pevanje — ima vrednost kao samostalan činilac: da je to komponenta iste vrednosti kao slika i da nije njena puka dopuna ili ukras. Odnos zvuka i slike nije, dakle, »rešen« ako se jednostavno »što vernije poput života« nastoji da se sinhronizuje zvuk s odgovarajućim pokretima. Zvuk i sliku, naprotiv, treba vrednovati kao veličine umetničkih uzajamno potpuno nezavisne koje mogu istupati samostalno i čiji se uzajamni odnos u svakom slučaju mora rešavati iznova, ponovo umetnički stvarati¹.

¹ Neke nagoveštaje ovih razmišljanja čitalac će naći u izjavama J. Honzla (J. Honzl) i V. Vančure (V. Vančura) »Prilog diskusiji o govoru u filmu («K diskusi o reči ve filmu»), *Reč i književnost (Slovo a slovesnost)*, 1, 38 n.; ali to su samo veoma neodređene aluzije; tamo ćemo čak naći i zapanjujući citat da je duhovna vrednost muzike »kao što svako zna, ravna nuli«.

Muzika u zvučnom filmu

Emil František Burljan (Emil František Burljan)

Kada razmišljamo o muzici u zvučnom filmu moramo pre svega poći od pretpostavke da je reč o toliko i toliko metara zvuka koji dinamički i ritmički rešavaju prostor filmskog zapisa.

Metar zvuka

Ta mera preokreće istoriju. Sve teorije od Monteverdija (Monteverdi) do Stravinskog (Stravinskij) su time otpisane. Svi časopisi koji navijaju za dekadentnu, to jest ozbiljnu muziku, ne mogu da tu meru razlože nikakvom formulom iz muzičke nauke. Prvi nalet tog saznanja je i za mene bio toliko jak da sam skoro bio spreman da spalim sve svoje dojučerašnje rukopise. A ipak sam već na svašta navikao u svome jerećičkom radu i ponovo će ući u modu svi ti lajtmotivi i programsko zevzečenje, ponovo će se uzimati u obzir rečitativi, ali gospodin s metrom će tačno odmeriti koliko centimetara ima reč i koliko milimetara pišti flauta.

Kuda s teorijom?

Zamislite da muzika ima čvrsto određeni razvoj i da se kroz stoleća provlači genije koji svoju kompoziciju rešava u čvrstom odnosu prema toj tradiciji. I revolucija džez je bila čvrsto povezana s tradicijom protestantskog korala i afričkih tam-tama. Ukoliko se tu desilo nešto upadljivo, bilo je to jedino zato što je džez zaista bio prethodnik onih promena čiji smo svedoci u prvatu mehaničke produkcije. A sada, uporedite tradiciju filma s tom kolosalnom tradicijom Palestrinâ (Palestrina), Betovenâ (Beethoven) i Smetanâ (Smetana). Pronađite nešto što je dodimo u muzičkom i filmskom razvoju. Odnos te dve tradicije je ravan nuli. Sadržajni i tehnički problemi muzike su u principu drukčiji, pa čak direktno neprirodni filmu. Film misli, oseća i radi drukčije nego muzika sa svojom bahovskom tradicijom. Filmu zaista nije stalo ni do čega drugog osim do muzičkog prostora koji je merljiv, opipljiv. Film seče svoj muzički element, kratki ga i produžava prema svom zakonu, to jest prema zakonu svoje tradicije, a ne prema zakonu muzičke tradicije.

Struktura

Ako se kompozitor dojučerašnjeg tipa žali da ga sputava nadmoćnost filmskog sižea, ako se hvata za glavu kada opet treba da ponavlja sve urađene efekte za koncertni ili pozorišni podijum, zaista skandalozno, onda mu neće preostati ništa drugo nego da zaboravi da se zove kompozitor i da se nazove majstorem zvuka, jer mu ta titula jedino pripada. Ako filmski kom-

»Hudba ve zvukovém filmu«, *Jak žijeme*, 1, 1933, br. 2, str. 47—48.

pozitor u svome radu pođe od zvuka, onda će, izgleda, ponajbolje rešiti datu situaciju, onda će, po svemu sudeći, sam potražiti metar kako bi mogao da men' reći i instrumente i od neiskrenog genija pretvori će se u inženjera zvuka čijoj se funkciji već smelo približava samim tim što je svestan svoje radne titule. Onda će, naravno, biti sasvim svesjedno da li postoji tradicija simfonija i sonata, nikoga neće zanimati da li Stravinski komponuje kao neoklasičar ili impresionista. Čitava teorija muzičkog razvoja ići će svojim tempom napred ili nazad — ali inženjer zvuka će graditi i zacrtavati kilometre tonova u smislu filmske strukture. Muzičar se u tom slučaju neće žaliti na nasilje, a film će imati svoj tektonski prostor.

Funkcionalni zvuk

Za razliku od stare muzike bioskopa, kada je kapelmajstor iznad gromoglasnog salonskog orkestra izmišljao sva ta moguća raspoloženja pokradena od svih svetskih autora, danas muzika u filmu nalazi svoju svrhu jedino u funkciji. Šta je to funkcija muzike? Opravdanost zvučnog materijala koja ne ilustruje sliku niti je komponuje u smislu stare, recimo glukovske opere, već je neposredno sam film, neposredan tok filmskih slika i njihove fabule. Teorija mehaničke muzike uvek će polaziti od funkcije zvučnosti, a ne od čistih muzičkih pravila. Ne zaboravimo da tu nije reč o ilustrovanju slike, već neposredno o samoj slici. Muziku ne samo što u zvučnom filmu čujemo, već je u prvom redu vidimo. To je teorijska osnova koja preokreće akustičku stranu zvuka u vizuelnu. Vizuelnost zvuka je uslovljena montažom kao i slikovno pismo, a nekakva kompozicija, to jest čisto muzička kompozicija u koncertnom smislu, tu je isključena. Ko još danas gleda na muziku u zvučnom filmu sa čisto akustičkog stanovišta taj je daleko od razumevanja te tekovine. Jedino vizuelnost zvuka čini od muzičkog rada u filmu zaista ono što bismo hteli da zovemo funkcionalni zvuk. Pod tim nazivom, dakle, ne zamišljamo samo zvuk instrumenata ili glasova koji se nalaze na slici. Kadar svirača i pevača još nije filmska funkcija zvuka.

Montaža

Ako pođemo od pretpostavke da se film u prvom redu rukovodi zakonom montaže, mi ne možemo njegovu muziku izuzeti iz tog zakona i staviti je na neko posebno vanfilmsko muzičko-istorijsko mesto. Naprotiv, ako u zvučnom filmu pređemo od isključivo akustičke muzike u isključivo vizuelne metre, videćemo da jedino u montaži nalazimo pravu kompoziciju muzike, onu kompoziciju koju bi dosadašnji kompozitori želeli da zamene komponovanjem raspoloženja. I ako kao apsolutni kompozitori (to jest kompozitori koji imaju dobre razloge da veruju jedino onoj muzici koja se ne zasniva na literarnoj podlozi) znamo da muzika ne može biti nikakvo drugo pitanje osim akustičko, i ako tom stavu dodamo i saznanje iz zvučnog filma o vizuelnosti te akustičke muzike, imamo jasno polazište za filmski rad: svaki muzički tok akorda, tonova, međutonova, svaki izraz instrumenta, svaki ton ljudskog glasa fonogeničan je tek kada ga mehanički obradimo. Šta nazivam mehaničkim radom u filmskoj muzici? Snimimo određene muzičke dinamičke celine na koturove dužine x metara. Snimimo ih različitom dinamičkom snagom na različite dužine u različitim kadrovima. Za to nam je bio potreban određen sirovi muzički materijal koji je kompozitor napisao, uzimajući već u obzir njegovu dalju

montažu. Taj x broj koturova zvuka za nas predstavlja isti radni materijal kao grubo snimljeni materijal filmskih scena u takozvanoj gruboj montaži. Šta dalje treba da radi filmski reditelj? Da sečenjem i montažom objasni, sjedini i dinamizuje tok filmske trake. Da od grubog, neartikulisanog materijala tek stvori ono filmsko delo koje na ekranu deluje kao monolitna celina. Šta dalje treba da radi kompozitor? Sama kompozicija dela ista je kao kod filmskog reditelja. Ta kompozicija koju je snimio nije filmska kompozicija, to je tek grubi materijal ritmova, akorda, melodija i tako dalje. Sama kompozicija počinje tek kod stola za preslušavanje s makazama u ruci. Kompozitor će tek tu pokazati svoju veštinu, on tek tu filmski komponuje. Seče svoje zvučne metre na one elemente koji se i uz najbolju volju ne mogu snimiti *in natura*. Rastvara materijal za kompoziciju na centimetre, na hiljadite delove sekunde i montira film istovremeno s rediteljem kome je za sliku potrebna akustička dimenzija. To je ono čudo koje čeka na teoretičara, a isto tako i na preduzimača, koji su već (zaboga!) prestali da veruju u sinhronost uz sliku i postali svesni da uz novi film ide i nova tehnika. Za filmskog teoretičara je danas montaža zakon nad zakonima. To je isto toliko sama po sebi razumljiva i jednostavna koliko i komplikovana stvar, tako da će jedino na njoj moći da se pokaže koji je filmski reditelj zaista ono za šta se predstavlja. Za muzičkog teoretičara muzička filmska montaža je još špansko selo, kao što je fotomontaža bila nerazumljiva filmu pre dvadeset godina. Sam film je prilično star, ali filmski zvuk je još dete u pelenama. Otuda nastaju nesporazumi koji brukaju čak i svetske filmove. Tako može da dođe do užasnog skandala, kao što je bio onaj u čehoslovačkom filmu, recimo, sa *Čovekom i senkom (Muž a stín)* i *Ubistvom u Ostrovskoj ulici (Vražda v Ostrovni ulici)*, gde se preduzimači, očarani mešalicom (aparatom za mešanje zvuka), pretrpali ceo film neukusnom muzikom iz starog bioskopa, bez reda i sklada nabacanom jedna preko druge, tako da je ceo film pretrpeo nenadoknativu akustičku štetu. Može se desiti li to da kompozitor koji ne poznaje filmsku tehniku bude prinuđen da pronalazi »oluje«, »ljubavi« i »izlaske sunca«, dok mu sam filmski karakter muzike beži ispod ruku. A recite gde, u kojoj umetničkoj formi, može da se nađe toliko čarobne lepote kao u filmu, koji može poetično povezivati po slavu s milovanjem ljubavnika i niku mašina s protestima radnika? A da li ste već čuli da otvaranje vrata zvoni na uzburu, da Mesec svira violinu i oblaci pevaju? U čehoslovačkom filmu sigurno ne, jer — ugovori su ugovori! — trgovina je trgovina, a preduzimači su preduzimači.

Prilog diskusiji o govoru u filmu

Vladislav Vančura (*Vladislav Vančura*)

Snimljene reči govornog filma su isto toliko delo mašine koliko su delo i izraz čoveka.

Šta preteže?

Radi se o umetnosti koja se služi govorom, radi se, dakle, o određenom načinu govornog izraza isto toliko koliko i o smišljenosti fizičko-hemij-skog postupka.

Zamišljeni efekat zavisi od obe komponente koje stvaraju novu celinu.

Kakva je zavisnost umetničkog izraza govornog filma od navedenih postupaka?

Zamišljeni efekat (pretpostavljamo, naravno, da se primani zvuci poklapaju s intencijama autora zvučnog filma) zavisi, grubo rečeno, od sledećih stvari: od osetljivosti prijemnika, od udaljenosti mikrofona od zvučnog izvora, od visine primanih zvučnih jedinica, od njihovog ntenzitea, boje, sredine u kojoj su nastale, snimka i tako dalje, sve do načina obrade i kvaliteta korišćenog materijala. Isto toliko je, naravno, važan i sistem reprodukcije i, konačno, brzina projekcije.

Da li takvo mnoštvo zavisnosti koristi ili šteti stvari?

Većina navedenih komponenti je u stanju da menja i pojačava zvučni izraz. Te mogućnosti umnožavaju stvaralačka sredstva.

Sve to teži deformaciji.

Mašinski zapis i mašinska reprodukcija izvitoperuju prvobitni zvuk u svakom slučaju. U govornom filmu ne može da se radi ni o čemu drugom nego o tome da se zvuk kao komponenta glumačkog izraza svrsta u kontekst filmske drame. Sada više nije u pitanju govor koji čujemo sa pozorišne scene ili čak pri konverzaciji. Govorni film traži istinitost svog sopstvenog konteksta. Bilo bi nerazumno kada bi nastojao da imitira nefilmsku realnost zvuka po cenu gubitka svojih sopstvenih sredstava koja imaju (ili mogu da imaju) emotivni efekat.

*K diskusi o reči ve filmu», *Slovo a slovesnost* 1, 1935, br. 1, str. 39—41.

Šta to praktično znači?

Zvučno prožimanje, zvučnu grotesku, simfoniju detonacijâ i tako dalje

Vratimo se govoru filmske drame.

Filmsko stvaralaštvo se, za sada, ne može pozivati na delo koje bi u tom pogledu bilo savršeno. Govorni film kao svojevrsna umetnost tek nastaje.

Na kakvoj pozadini nastaje i kakve ima pretpostavke?

Zakoni govornog filma proističu iz savremene umetničke filmske prakse, iz zvučne filmske reportaže, iz zvučnih fanfara radija i, možda, iz reprodukcije gramofonskih ploča. Ukratko, iz onih oblasti u kojima preovlađuje karakter zvučne fotografije ili karakter zvučnih snimaka.

Prema tom shvatanju trebalo bi da se govor filmske drame organizuje različito od govora filmskih reportaža, ali da li je govor pomenutih reportaža uistinu saopštavajući? Da tu nije možda u pitanju govor za izuzetne prilike, afekat i nekakav patos, čak i kod beznačajnih snimaka koji preporučuju neku robu?

Film uvek govori publici; ukoliko nije u pitanju umetnost, radi se o senzacijama ili o reklamama, ali ono što se govori ni u kom slučaju ne treba da se prečuje. Za tu svrhu filmska reportaža poznaje i određeni način insistiranja na stvarima što, međutim, ne znači da taj posebni iskazni način ima za stvaranje filmskog pesničkog govora manji značaj nego svakidašnji jezik saopštenja.

Film — ili bar najznačajniji deo filmskog stvaralaštva — pri realizaciji drame računa s činjenicama onakvim kakve jesu; zašto bi trebalo da bude drugačije s rečima?

Film ne računa samo s realnošću, već i s dejstvom realnosti. Njegova pažnja je uvek oštro usmerena ka tom cilju. Komponentu publike ne može mo da zanemarimo.

Radi se, dakle, o umetnosti, ali estetika filma uopšte je estetika stvari u pokretu. U prvom planu te discipline ne može da stoji reč.

Stvari u pokretu i sam pokret pretpostavljaju vremensko merilo. Vreme je u istoj meri princip zvuka koliko i pokreta. Najizrazitiji znak govornog filma je reč koja određuje ili bi trebalo da određuje ritam dramskog pokreta kao ritam smenjivanja slika.

Iz čega to proizilazi?

Iz sredstava koja su data govornom filmu. Ukoliko se u nekoj dramskoj akciji govori, onda je najvažnija reč.

Da li je, dakle, govorni film oblik u kome se akcija usredsređuje na reči?

Govorni film nije govorni film. Kakva je tu razlika? Govorni film ostvaruje svoj dramski cilj prema sopstvenim pravilima i sopstvenim sredstvima (u prvom redu, dakle, govorom). Govorni film imitira pozorište. Količina upotrebljenih reči ne svedoči ni o filmskom karakteru ni protiv njega. To je stvar ekonomije koja proizilazi iz plana da bi se postigao zamišljeni efekat.

Da li se može predvideti pravac razvoja?

Reč kao najznačajniji znak govornog filma određuje oblikovanje svih ostalih filmskih komponenti. Reč će postati dominantna govornog filma.

Reč na pozornici i u filmu

Jindřih Honzl (Jindřich Honzl)

Prva antinomija

Teorija koja nastanak govora izvodi iz knika bola, straha ili radosti biće u raskoraku s teorijom koja poistovećuje istoriju mišljenja i predstava s istorijom govora.

Da nismo toga svesni, taj raskorak bi predstavljao prepreku stvarnom proučavanju pozorišnog govornog izraza. To je raskorak između reči kao izraza emocije i između reči kao znaka neke stvarnosti ili predstave. Pozornica je bila i jeste rečno korito u kome se sukobljavaju te dve suprotne struje. Umetničke škole i sistemi su, pak, one inženjerske i radničke snage koje su to korito gradile.

Druga antinomija

Sve što je u reči na pozornici sposobno da bude nosilac ljudskog izraza: snaga, naglasak, inotonacija, tempo, ritmička nijansa, produžavanje ili skraćivanje samoglasnika, slogova i reči, upotreba raznih glasovnih registara, bojenje glasa — ukratko sve vrste deformacija — sve čime reč prodire u naša čula, u našu sposobnost poimanja li našu imaginaciju, u čitavu širinu ljudskih osećanja — sve to je oslobođeno istovremeno s oslobađanjem reči u pesmi. Svest o svoj toj silini reči, to jest svest o reči kao reči, a »ne kao o pukom reprezentantu imenovanog predmeta ili eksploziji emocije« (Roman Jakobson — Roman Jakobson: *Šta je poezija?*) — ta svest se prvi put prikazala savremenom pesništvu i savremenom pozorištu Remboovim (Rimbaud) uzvikom: »Izmislilo sam boju samoglasnika! A crno, E belo, I crveno, O plavo, U zeleno. Odredio sam oblik i pokret svakog suglasnika s instinktivnim ritmovima«.

Od tog trenutka možemo da govorimo o zvučnom obliku govornog izraza u pesništvu koje je u potpunosti svesno svog materijala.

S modernom pesmom i modernom književnom umetnošću i glumčev govor stiče samostalnost; njegove reči i govorni izraz nisu samo zvanični element za tumačenje dramatičareve intrige ili dramatičareve teze, »reči i njihov sklop, njihovo značenje, njihova spoljašnja i unutrašnja forma nisu ravnodušno ukazivanje na stvarnost«, nisu samo sredstvo za karakterisanje glumačke figure — već reči i govorni izraz stižu samostalnost i vrednost svojim zvučnim oblikom i svojom zvučnom kompozicijom.

Krajnja opozicija

Razmak između antinomije reči kao oznake stvarnosti i reči kao zvučnog oblika povećao se u nedogled revolucijom savremene umetnosti. Futurističko

•Slovo na jevišti a ve filmu«, u: *J. Honzl: Sláva a bída divadel*, Praha, 1937, str. 178—179, 196—207.

»oslobađanje reči«, futurističke pesme i pozorišne sinteze kidaju — u slučaju govornog izraza — one lance kojima je reč vezana za stvarnost, za značenje i za logiku rečeničke celine. Zvuk reči i njen grafički prepis postaju potpuno autonomni nosioci izraza.

Izraz koji se u dosadašnjem pesništvu i pozorištu gubio u konvenciji reči, koja više nije imala ni efekat utiška ni predstave, pošto je izgubila svoju jasnoću, svoju neposrednost, svoju metaforičnost — taj izraz traži primarno dejstvo time što nastoji da se što više približi govornom materijalu, zvuku, obliku reči i instrumentu govora. Novo pesništvo i nova fonetika nastoje da svim pravcima prodru iza uskih granica zvučnog izraza — podsećaju se na Remboa, na njegove »nove zvezde, nova tela i nove jezike«. Pesnički izraz pronalazi nove zvuke. Prepisuje utiske zvučnim paralelama i izražava ih novim glasovima i slovima, novim grafičkim načinom. Pre futurističke revolucije, Apoliner (Apollinaire) u svojoj pesmi *Pobeda* gleda dalje od futurizma:

O usta

U potrazi za novim jezikom nalazi se čovek

. . .

Ne budimo uporni govornimo i dalje

Mičimo jezikom neka bude buke

Hoćemo nove zvuke nove zvuke nove zvuke

Hoćemo suglasnike bez samoglasnika

Suglasnike što muklo pršte

Oponašajte zvuk oigre

Zašušketajte kroz nos

Pucketajte jezikom

Poslušite se prigušenim zvicima što se čuju kad
se nepristojno jede

Lep suglasnik se dobija i glasnim hraktanjem pri
pljuvanju

Raznovrsno puckanje usnama takođe bi zvučno
obogatilo vaš govor

Naviknite se da podrigujete do mile volje

A kako tek ozbiljno zvuči kad nam zvono

Zabruji kroz sećanje

Poslušajte more

Pobeda će pre svega biti

Da se dobro vidi nadaleko

Da se sve vidi

Izbliza

I da sve stekne novo ime

(Prevod Nikole Bartolina.

Gijom Apoliner: *Red i pustolovina*, BIGZ
Beograd, 1974, str. 196.)

Futurizam voli onomatopeje. On tim novim zvučnim oblicima zamenjuje reči; onomatopeje predstavljaju stvari, predstave i duševna stanja.

»Oslobodene reči (...) čine izrazitu grupaciju pomoću govora i dijalekta, neupotrebljivanih i izvitoperenih i iznalaženih reči, glasova i knikova životinja, buke motora (...), smelo uvođenje onomatopejskih akorda da bi se mogli izraziti svi obojeni zvući: vrevu modernog života« (Marinetti — Marinetti: *Oslobodene reči*).

Pesničke reči, divne i otmene reči, izgubile su svoju stvarnost. Futurizam želi da stvarnost izrazi plastičnije, čulnije, neposrednije i brže. Prodira u utisaka u stvarnost i »lirizam materije« mogući su pomoću onomatopeja!

»Iza šuštavog imitiranja sssllll, koje označava šuštanje šlepa na Mezi. sledi zvuk flllll fiill, koji označava odjek s druge obale. I tako su mi te dve imitacije prirodnih zvukova uštedele opis širine reke koji je određen kontrastom suglasnika g i f« (Marinetti).

Onomatopeja zastupa stvarnost kao reč; ona je takođe znak. Ali u poređenju s otrovanošću reči ima prednost da je nova, efektna, da nema tvrdoću znaka i njegovu pojmovnu konvenciju, čulno je plastična. Trenutna slušna predstava pesnika uvek bina novu onomatopeju. Kako je govorio Marinetti, ona je, dakle, »novo gledanje i osećaj za stvari« ili »lirsko prodiranje materije«.

Ali futuristička onomatopeja nas nije »oslobodila« starih antinomija znaka i stvarnosti. U onomatopejskoj poeziji i recitaciji traje ista antinomija stvarnosti i govornog izraza koji treba da je zamenjuje; to futurističko rešenje nas dovodi do primitivnijih odnosa stvarnosti i nas, onomatopeja je jednostavan, skoro animalni odraz poimanja u našoj predstavi i u našim govornim organima. Taj materijalni ili animalni odnos se posebno sviđao futurizmu i Marinetiju. Njemu je posebno kaskala ta primarnost koja »nas je bacala natrag u redove papagaja« (Karel Tajge — Karel Teige).

Futurizam — koji je na taj način povezan s novim zvučnim prepisom stvari, »nutrine i svemira« — ima, međutim, veliki značaj u oblasti recitatorske tehnike. Futuristički manifesti — futuristički tekstovi — i njegovo pozorište nisu bili samo književnost i pismo. Futurizam je demonstrirao svojim predavanjima, kricima, rečima. Futurizam je organizovao svoje burne pozorišne predstave. Italijanski (Marinetti, Kandulo — Cangulilo — i tako dalje) i ruski futuristički pesnici su najbolji recitatori svojih pesama i stvarni umetnici zvuka. Futuristi razvijaju sve strane govornog izraza u osnovi svojih oslobođenih reči, nesputanih značenjskim i gramatičkim okovima. Frančesko Kandulo upisuje novi recitatorski izraz futurističkih pesama na notnu podlogu

»1. tačnu gradaciju (istovremeno muzikalnu i piktorsku) svih reči i svih onomatopeja

2. stepene razmeštaja i perspektive zamišljenih pejzaža

3. dinamičku arabesku koju stvaraju svi skriveni ritmovi lirizma

4. povezanost poezije s muzikom« (Marinetti).

Notni zapis futurističke pesme podseća na notni zapis *Djedrohora* iz 1920. godine.

Futuristička revolucija pomoću onomatopeja, »neupotrebljivanih, izvitoperenih i iznalaženih reči«, nije u potpunosti raskinula ni s logikom ni s gramatikom. Povezivanje iznalažene reči sa stvarnošću traje i kao novi zvučni znak zamenjuje neku stvarnost, bilo da je to avionski motor, ili pucnjevi mitraljeza, ili žar sunca. Savršeno odvajanje reči od stvarnosti, a time i savršeno oslobađanje zvučnog oblika reči, postalo je dadaizam i ruski »zaum«.

Potpuno oslobađanje reči od stvarnosti stvara savršenu slobodu za glasonu i njihovo grupisanje. Daje mogućnost za stvaranje veštačkih reči. »Zaum« i njegovi pronalazači su istovremeno pronalazači novih jezika, novih gramatika. Poezija i pozorište Ilje Zdanjeviča (Ilje Zdanjevič) se izražavaju samo fonetski, to jest za lirski stanja u svojoj poeziji i za svoje dramske likove oni traže zvučne i ritmičke sklopove koji ih neposredno izražavaju. Zdanjevičev komad *Lidantju svetlonik* ima lica od kojih je svako zvučno

okarakterisano. »Čvrsti Duh«, koji u Zdanjevičevom komadu predstavlja nekakvu višu silu koja određuje i vlada, koristi za svoje reči samo suglasnike bez samoglasnika. Pet običnih žena koje žele portret od slikara Lidantjua, koji bi verno ličio na umrlu osobu (mrtvu devojkju), obeleženo je različito prema njihovim ulogama. »Prva žena, koja je podatna i efemerna, govori samo u samoglasnicima. Druga upotrebljava samo zubne glasove. Treća govori udarima jezika i usana. Četvrta teškim i tvrdim zvucima, peta potpuno životinjski i gromoglasno. Lidantju govori zvučnim ruskim jezikom. Njegov neprijatelj — paseistički slikar vernih portreta i istovremeno vatrogasac — neprestano meša bale u svoje reči. Portreti koje slikari naslikaju takođe postaju živi i govore. Portret sličan svom uzoru govori stilizovanim ruskim jezikom, portret koji ne liči na osobu koja mu je bila model govori tvrdim, teškim rečima s puno suglasnika ž, š, k«.

Prema principu Ilje Zdanjeviča (Iljaz) u Pragu su u *Oslobodenom pozorištu* izvedene scene u kojima je jedino sredstvo izražavanja bila abeceda govorena umesto reči i rečenica.

Kao i zaum, nemački dadaist Kurt Švitters (Kurt Schwitters) komponuje glasove i suglasnike u zvučne, ritmičke, melodičke, dinamičke oblike koji nisu ni futuriističke onomatopeje ni reči. To je neposredan, lirski, recitatorski izraz muzički komponovan kao instrumentalna muzika.

Dada i zaum potpuno su odvojili reč od stvarnosti: ne reči, već »misli se ređaju u ustima«, jer su reči prestale da misle. Umetnost je dospela do krajnje suprotnosti između stvarnosti i reči. Govor oslobođen od stvarnosti postaje čist zvuk i organizuje se u potpunosti kao zvuk, kao muzička kompozicija. Time je izvršeno sve što je moglo ustoličiti suprotnost između forme i sadržine reči. Svest o toj suprotnosti došla je do svoje krajnosti i budući razvoj ne može ništa drugo nego da povrh te dijalektičke suprotnosti pronađe ono jedinstvo koje spaja, u trenutku recitatorskog stvaranja, bogatstvo predstava i utiske čudesnih širina zvučne forme.

Udaljene veze

»Zašto treba da se naglasi da se znak ne stapa s predmetom? — Zato što je, pored neposredne svesti o istovetnosti znaka i predmeta (A je A₁), potreba neposredna svest o odsustvu istovetnosti (A nije A₁); ta antinomija je neophodna, jer bez antigovora nema pokreta pojmova, nema pokreta znakova, odnos pojma i znaka se automatizuje, zbivanja se zaustavljaju, svest o realnosti odumire« (Roman Jakobson: *Šta je poezija?*).

Bez pokreta odnosa između znaka i predstave, između oblika i značenja, bez uzajamne privlačnosti dva pola — zvuka reči i rečju označene stvarnosti — nema ni utisaka, jer naše emocije nastaju samo kao varnice onih električnih struja i privlačnosti koje se okupljaju s jedne strane, oko stvarnosti i, s druge strane, oko reči kao zvučnog znaka. Što veće magnetsko polje ima taj polaritet, to su naši utisoi svežiji, snažniji i sjajniji. Radi se o tome da zvučni oblik reči privuče predstave o stvarnosti iz najudaljenijih asocijacija i iz najzabitijih predela naših sećanja. Zvučni oblik reči mora nas uvesti u stanje »viđenja«. Umetnikova »istina će se pojaviti tek onog trenutka kada pisac bude uzeo dva različita predmeta, odredio im odnos... Što se toga tiče, zar me i sama priroda nije uputila na umjetnost... ta priroda koja mi je često omogućavala da upoznam ljepotu... podne u Kombreu (Combray) samo u zvonjavi, jutra u Donsijeru (Doncières) samo u štucanji-

ma našeg nadiljetona* (Marsel Prust — Marcel Proust: *Pronađeno vreme*¹). Umetnost čiji je otlj emocionalni zanos ne može da postoji drukčije nego iznad suprotnosti one forme koja je u našem slučaju zvuk reči kao znak i one sadržine koju predstavlja stvarnost označena rečju; ne može da postoji drukčije nego kao pokret i neprekidna promena između jednog i drugog.

Savremena umetnost, koja je prošla školu potpuno razdvojenih suprotnosti, čija igra stvara osnovne uslove umetničkog stvaranja, ima sve predušlove da postane svestan izraz oslobođene mašte, oslobođenog osećanja i slobodne čežnje čoveka.

Fotografisana slika reči

Film ima u pogledu govora jednu veliku prednost, za razliku od pozorišta. Radi s fotografskom slikom zvuka.

Ljudski glas i prirodni zvuk se filmskom reprodukcijom deformišu zato što film ne hvata tonove onih frekvenција na koje nisu naštimovane zvučne aparature ili koje izmiču fotografskim mogućnostima tonske trake. Zvuoi time katkad gube svoju boju kao što gubi boju i fotografija. Zvuk zavisi od *uoštavanja* aparatura, naročito onih starih, koje katkad mogu da uhvate samo nekoliko stotina vrsta raznih frekvencija, dok je naš sluh prilagodan da hvata tonove frekvencija od šezdeset do deset hiljada. *Obojenost* glasa i zvuka leži, međutim, upravo u tonovima i zvcima *suvše visokim* ili *suvše niskim*, u zvcima koji izmiču normalno naštimovanom prijemniku ili aparaturi za reprodukciju zvuka.

Zato glas glumca u zvučnom filmu ne prepoznajemo po njegovoj boji, već prema njegovom pokretu: prema melodiji i ritmu rečenice, prema artikulaciji glasova i reči i prema glumčevoj *Individualnoj izražajnoj metodi*. Film, dakle, *odsljkava* reč i rečenicu pomoću onoga što je u njima najznačajnije.

Intenzitet filmske reprodukcije glasa određuje tonska traka, koja gustinom crnog i sivog beleži intenzitet zvuka. Možemo da zamislimo kako je veoma ograničena skala fotografskog sivog veoma uska u poređenju s ogromnom širinom intenziteta prirodnih zvukova. Za razliku od toga, po volji možemo menjati i povećavati *intenzitet reprodukovano glasa*, tako da zvučno slika tihog uzdaha ili šapata može da zagluši slušaoca, tako i dalje ne prestaje da bude *slika najtišeg glasovnog izraza*.

Dalja pretpostavka transformacije jeste potpuno *odvajanje reprodukcije tona i slike*, čija jedina veza ostaje *istovremenost* dva aparata koji rade samostalno. Prirodno je da je i ta istovremenost veoma široka, a indeks njene preciznosti mali.

Te pretpostavke bi mogle dovesti do neobičnih i čarobnih sinegdoha, metonimija i zvučnih metafora. U sadašnjem filmu, naprotiv, one vode najnavinijem iluzionizmu.

Za razliku od pozorišta, koje radi samo sa stvarnim glumčevim glasom, film je imao i ima velike mogućnosti za veštačke pronalaskе. Proces transformacije je tu imao neobično slobodan put, jer je u pretpostavci filmskog rada ležao spor dva plana, plana *slike i zvuka*, slobodnih i međusobno skoro potpuno nezavisnih. Pored te slobode, tu je još trajni spor između *slike* zvuka i stvarnosti koju *slika* zvuka zastupa; tu je data mogućnost dijalektičkog odnosa reči i njene slike, mogućnost da se ta reč opet i ponovo, no-

¹ Citirano prema: Marcel Proust: *Pronađeno vrijeme* II, Zora, Zagreb, 1965, prevod Vinko Tečijačić — prim. prev.).

vim i novim sredstvima, izvlači iz svakodnevne povezanosti i uvodi u odnose zvučne nadrealnosti. Sve prednosti ili greške *osvetljenja*, svi pronalasci ili konvencije *kadra*, sve tačnosti ili mane fotografije (negativnog i pozitivnog procesa) mogu da saraduju i u fotografiji slike reči.

Da bi se iskonistila sredstva transformacije fotografisane reči — a pre toga: da bi se upoznala — bilo je potrebno da film učini nešto što pozorište retko kada činilo ili za šta nije imalo smelosti: da razdvoji i oslobodi one organske veze od kojih zvučni film stvara mehaničke veze. Jedino njihovim oslobađanjem moguće ih je potpuno upoznati i tako upoznatim ovladati. Reč je o razdvajanju i osamostaljivanju elemenata koji u zvučnom filmu sačinjavaju kompleks: reč.

Mislim da u tom oslobađanju reči u filmu i u pokušajima nove kompozicije reči nismo odmakli daleko, pa i da sve više i više odstupamo prema naivnom iluzionizmu koji se oduševljava savršenom sinhronizacijom slike i zvuka i vernošću fotografisane reči. Reč današnjeg filma želi da bez rezerve zastupa reč čoveka koji govori. Ta najnaivnija iluzija potpuno je ovladala filmskim stvaralocima, a oni su uspeali da je nametnu i gledaocu i slušaocu. Nismo svesni komponenata koje sačinjavaju zvučnu sliku i, umesto da nastojimo da ih proučimo, mi na sve moguće i nemoguće načine nastojimo da taj spor sakrijemo i zataškamo. (Očajnički pokušaji prilikom naknadne sinhronizacije neme slike i pogubni rezultati prilikom dabinga pri prenošenju zvučnog filma na strani jezik.) Za razliku od ovoga, nema ni laboratorijskog ni eksperimentalnog rada koji se ne bi zadovoljavao tom iluzijom.

Imitiranjem pozorišta u filmskim dramama dospeli smo tamo gde film bira uvek najkraći i najlagodniji put da nešto prikaže filmskom gledaocu i slušaocu; zvučni film ubija fotogeničnost slike očiju, lica, usana. Nemi film je *opštilo* s gledaocem posrednim, ali utoliko izražajnijim sredstvima, jer su ti posredni putevi, puni okuka i lavirinata, putevi pronalaženja, čarobnih otkrića — putevi emotivnosti i poezije.

Slučajno nam se dešavalo da smo gledajući filmove na jeziku koji nam je bio nepoznat saznali da je *razumevanje* katkad prepreka *doživljavanju*. Sva emotivnost filma *Amok* (*Amok*) nestala je zato što su reči egzotičnih lica i stranaca dabingom prevedene na češki. Sećam se kakav je bio utisak reportažnog snimka potkarpatoruskog rabina koji je držao govor s podignutim prstom leve i desne ruke. Sećam se oduševljenja nad igrom i pevanjem u filmu *Ostrvo demona* (*The Island of Lost Souls*). Za razliku od toga, reditelj današnjih filmova se ne usuđuje da erotski žar izrazi rečima *kako te volim*, ukoliko ne želi da rizikuje da publika prasne u smeh. Te konvencije reči su izgubile svu emotivnost.

Filmski stvaralac se ne upušta niti se može upuštati u istraživanja sredstava kojima je slikarstvo prošlo u kubizmu i pozorište u konstruktivizmu — s jedne strane, zato što za to nema ni priliku ni sredstva i, s druge strane, zato što se tu radi o principijelnoj skepsi prema filmu. Ta skepsa je obrazložena time što film zaista ničim ne doprinosi spoznavanju izvora inspiracije iz kojih se rađa govorni izraz, jer je film uslovima svoje proizvodnje vezan s mehanizmima i mnoštvom stranih intervencija koje nastoje da inspiraciju i stvaralaštvo odvuču u oblast racionalizovanih shema i konvencionalnih izražajnih sredstava. Utoliko više što je uspeh filma koji treba da se proizvede neposredno povezan s tim racionalizovanim konvencijama filmskog kiča. Dokle god filmska estetika i filmska proizvodnja budu sebi zatvarale puteve koji vode spoznaji i sagledavanju suprotnosti između filmskog mehanizma i čoveka čijem izrazu film treba da služi, dokle god se ne

odredi karakter filmskog materijala tako da njegove zakonitosti mogu biti sredstvo ljudske slobode — dotle će film biti rob svojih konvencija.

Revolucija govora i društva

Izražajno oslobađanje reči ne može biti delo jedne umetničke škole ili jednog pozorišnog pravca. Reč i govor su izraz čoveka, a promeniti reč ili govor znači promeniti čoveka i društvo. Remboov zov za novim cvetovima, novim zvezdama, novim telima, novim jezicima — jeste i očajnički zov za pomoć u društvu u kome je cveće zatvoreno, čije se zvezde ne vide iz tmine radio-nica, zatvora i ludnica, čija su tela robovi i oruđa umrtvljavajućih i razarajućih sila i čije reči dostižu vrhunac u navođenju iznosa novca. Sve dotle dok ljudi ne budu mogli da doživljavaju stvarno cveće, stvarne zvezde, stvarna tela i stvarne jezike, sve pesnikove nove zvezde će biti samo erupcija stvaralaštva koja će se proćerdati u dimu i pepelu Hamletovih »reči, reči, reči«.

Dok je evropski laboratorijski umetnički rad ograničen na pronalaženje govornog izraza koji ostaje u oblasti onog individualnog lirizma što je dalek društvu kao celini, jer je stran oblicima njegovog sputanog i obogaljenog života — ruski i sovjetski Istok je od prvih revolucionarnih dana pozornica i mesto zbližavanja govora i života, govora i poezije, jer su govor životne borbe i govor poezije tamo izraz oslobođenja, izraz čežnje za slobodom i izraz slobodnog delanja — izraz revolucije. Stihovi Majakovskog (Majakovskij) — njegovi pozivi, napadi, slavopojke, njegovi javni mitinzi na kojima je recitovao svoje stihove — sadrže istu meru životnog lirizma kao poziv i napad Lenjinov (Lenin), kao govor njegovog prvog revolucionarnog proglašenja, koji počinje zaista uzvišenom pesničkom apostrofom: *Svima, svima, svima*.

U sovjetskoj revolucionarnoj Rusiji objedinjuje se tako za tadašnju zapadnu umetnost nerešivi raskorak između zvučnog oblika i sadržine reči. Revolucija aktivira istovremeno i oblike revolucionarne umetnosti, koja je na zapadu samo protest, ismevanje ili napad na društvene temelje i društvenu vlast.

Ruski futurizam, Mejerholjdovo (Mejerhol'd) pozorište i celo *revolucionarno* sovjetsko pozorište već se zasnivaju na novoj društvenoj osnovi kojoj se suprotnost zapadne umetnosti prikazuje u novom značenju. Reč revolucionarnog pesnika i glumca nije više zvučna dekoracija, nije više apstraktna muzička kompozicija lišena svakog značenja, već reč jeste čin, revolucionarna akcija. Ona je izraz i pokretačka snaga života. Ona je njegovo oružje i radost. Ona je izraz stvarno oslobođenog čoveka.

Fantomi

Ako razdvojimo reč i predstavu — od reči nastaju fantomske lutke koje bude predstavu života, iako su mrtve. Ta fantomatičnost daje slobodu zvučnim znakovima i mrtve figure reči oživljava novim životom — ukoliko smo dospeli u stanje »viđenja« (to jest pesničke čujnosti). Radi se o tome da reč bude u istoj meri stvar i stvarnost kao što su sto, drvo ili prozor pozorišna stvar. Da postane nosilac poetske misli, to jest poetske promenljivosti. Da postane »objekat«, to jest stvar na kojoj naša mašta može da sprovede sve procese svojih spojeva i tumačenja. Da zadrži svoje primamljive i promenljive funkcije.

U međuvremenu se na pozornici reč upotrebljavala isto tako dobro i isto tako loše kao što se dobro ili loše upotrebljavao glumac, dekor ili nameštaj. Govorni izraz nije samo jasan zvuk, ortofonska pravilnost, ritmička artikulisanost i dinamičko nijansiranje, već je samo mogućnost novih odnosa, promenljivi odnos zvučnog oblika reči prema njegovoj značenjskoj strani.

U pozorištu, reč je vlasništvo pesnika, još bolje, vlasništvo poezije. A dramatičnost govornog izraza? Dramatičnost, opet, naglašava one promene suprotnosti između lica, stvari, odnosa, situacija koje pokreću lica, promene stvari, odnosa i situacija. Dramatičnost je pokret u pravom smislu te reči. Zvučni oblik reči — glumačka recitacija — treba da stvara čudesne, neobičajene, iznenađujuće spojeve, jer reč na pozornici može da bude iščašena — kao svaka pozorišna stvar koja se glumi — iz svoje stalne, nepokretne poze, iz konvencionalnog odnosa prema ostalim stvarima. Reči treba da na pozornici susreću svoja nova značenja — ne samo u predstavi, već i u scen-skoj stvarnosti (od Marinetijevih sinteza do Bretonovih — Breton — i Nezvalovih — Nezval — komada, reč na pozornici se upinje prema toj slobodi). I za reči treba navoditi stanje »viđenja«. Slušalac mora da poima stvari tako da vidi i čuje sve stvarnosti, značenja, uspomene, utiske koje može da izazove pozorišna reč, pokrećući se na vatrenoj osi polarnih varničavih suprotnosti, na razmeđu života i smrti, ljubavi i mržnje, čežnje i otpora, radosti i suza.

Svaka prosečna glumačka ili stilizovana recitacija uništava sve mogućnosti iracionalne i stvarno pozorišne, dramske »čujnosti«. Ta recitacija razjašnjava tekst ili ukrašava njegovu sadržinu umesto da u njemu ulazi u opasne i protivurečne odnose. Normalna recitacija stavlja sve naglaske tamo gde prema gramatičkoj, logičkoj i psihološkoj proceni treba da budu — obrazlaže zvučne formacije racionalistički, obuzima mogućnost svim njihovim maštovnim i iracionalnim tumačenjima. Pesnikova recitacija daje svu slobodu rečima, njihovim zvucima i njihovom slušaocu.

Prirodnost našeg pozorišnog gledanja i našeg pozorišnog izraza ne može biti ništa drugo nego napor za puno oslobođenje tog pesničkog izraza, koji je sudbina i sreća čoveka i čovečanstva. Dati reč pesniku i stvarati punoću doživljaja, to jest napuniti reč intenzitetom života i predstave — dati reč pesniku ne u smislu takvog doživljavanja kakvo je želeo realizam, već u smislu slobodnog izražavanja čežnje i ljubavi, koje je pesnički izraz čoveka. Biti izraz i subjektivni odgovor na zanos revolucije i stvarnosti, biti takav pesnički izraz u kome se objedinjuju suprotnosti sadržine i forme, produkcije i reprodukcije, glumca i gledaoca, jer tam reču govori pesnik. govori svaki čovek koji se slobodno razvija i živi.

Bibliografija

Jaroslav Andjel (*Jaroslav Anděl*)

Václav Tille: »Daudetova Arelatka v kinematografu« (*Den* 2, 1908, č. 301, s. 1).

Václav Tille: »Kinéma« (*Novina* 1, 1908, č. 22, s. 691—692).

Jindřich Vodák: »Listy z prázdnin« (*Čas* 24, 1910, č. 209, s. 4).

S. K. Neumann: »Obrazy, obrázky, obrázečky« (*Lidové noviny* 21, 1913, č. 306, s. 1—2).

František Langer: »Stále kinema« (*Lidové noviny* 21, 1913, č. 234, s. 1—2).

Karel a Josef Čapkové: »Biograf« (*Stopa* 1, 1910, č. 19, s. 595—596).

Karel Čapek: »Styl kinematografu« (*Styl* 5, 1913, č. 5, s. 146—148).

Karel Čapek: »A. W. F. Co.« (*Národ* 1, 1917, č. 4, s. 73—75).

Josef Čapek: »Film« (*Cesta* 1, 1918, č. 18, s. 477—478).

Karel Teige: »Foto kino film« (*Život* 2, 1922, s. 153-168).

Bedřich Václavek: »K sociologii filmu« (*Pásmo* 1, 1924—25, č. 5—6, s. 4).

Karel Teige: »Estetika filmu a kinografie« (*Host* 3, 1923—24, č. 6—7).

Karel Teige: »Film. I. Optický film« (*Pásmo* 1, 1924—25, č. 5—6, s. 10—11).

Jiří Voskovec: »Fotogenie a suprarealita« (*Disk* 2, 1925, s. 14—15)

Remo (Jiří Jelínek): »Laterna magika« (*Pásmo* 1, 1924—25, č. 5—6, s. 9).

Vítězslav Nezval: »Fotogenie« (*Český filmový svět* 3, 1923—25, č. 9, s. 5, 6)

Vítězslav Nezval: »Film« (*Český filmový svět* 3, 1923—25, č. 10—11, s. 6—7).

E. F. Burian: »Film« (*Český filmový svět* 3, 1923—25, č. 12, s. 7).

E. F. Burian: »Detail« (*Český filmový svět* 4, 1926—27, č. 1, s. 18).

Karel Schulz: »Próza« (*Pásmo* 1, 1924—25, č. 1, s. 4).

Jindřich Honzl: »Herec« (*Pásmo* 1, 1924—25, č. 3, s. 2—3).

E. F. Burian: »Jazzová filmovost« (*in*: E. F. Burian: *Jazz*. Praha, 1928, s. 64—65).

Vít Obrtel: »Architektura a film« (*Český filmový svět* 4, 1926—27, č. 2, s. 10).

Zdeněk Pačánek: »Světlo a výtvarné umění. Doslov« (*in*: *Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pesánkových*. Praha, 1930, s. 26—27).

Bedřich Václavek: *Poesie v rozpacích*. Praha, 1930, s. 134—135.

Karel Teige: »K filmové avantgardě« (*In: Otázky divadla a filmu* III, Brno, 1973, s. 325—327).

Karel Teige: »Naše základna a naše cesta« (*Pásmo* 1, 1924—25, č. 3, s. 2).

- Karel Teige: »O českém filmu« (in: K. Teige: *Film*. Praha, 1925, s. 70, 71).
- Artuš Černík: »Ukoly modernního filmového divadla« (*Pásmo* 1, 1924—25, č. 13—14, s. 6).
- Vítězslav Nezval: »Raketa« (in: V. Nezval: *Pantomima*. Praha, 1924, s. 95—96).
- Karel Teige, Jaroslav Seifert: »Přístav« (*Disk* 2, 1925, s. 11—12).
- Artuš Černík: »Skleněná báseň« (*Disk* 2, 1925, s. 8).
- Zdeněk Pešánek: *Pomník padlých letců* (nepublikovaný filmový projekt, 1926).
- Lubomír Linhart: »Proletarischer Filmkampf in der Tschechoslowakei« (*Arbeiterbühne und Film* 2, 1931, č. 2, s. 28).
- (autor neveden): »Filmová a fotografická sekce Levé fronty se právě organizuje...« (*Levá fronta* 1, 1931, č. 13, s. 4).
- (autor neveden): »Filmová skupina Levé fronty« (*Katalog výstavy sociální fotografie*, Praha, 1933, nestr.).
- Lubomír Linhart (neveden): »Nový úzký film« (*Tvorba* 10, 1935, č. 46, s. 756).
- Lubomír Linhart: »Filmové žurnály nám ukazují svět...« (*Žijeme* 1932, č. 7 s. 199—200).
- Karel Teige: »Sovětská kinematografie« (*Tvorba* 5, 1930, č. 29, s. 455).
- Ladislav Štoll: »Avantgardní filmy« (*Levá fronta* 1, 1931, č. 13).
- Jiří Lehovec: *Botič* (nepublikovaný filmový projekt, 1935).
- (autor neveden): »Fotografie — česká avantgarda« (*Studio* 2, 1929—30, s. 220).
- Alexander Hackenschmied: »Nezávislý film — světové hnutí« (*Studio* 2, 1929—30, č. 3, s. 70—75).
- Alexander Hackenschmied: »K prvnímu představení filmové avantgardy v Praze v kinu Kotva« (*Pestrý týden* 5, 1930, č. 47).
- Alexander Hackenschmied: »Avantgarda žije« (*Studio* 2, 1929—30, s. 274, 276).
- Alexander Hackenschmied: »Film and Music« (*Cinema Quarterly* 1, Spring 1933, p. 1, s. 152—155).
- Alexander Hackenschmied: »Propagace filmů« (*Pestrý týden* 5, 1930, č. 5).
- Alexander Hackenschmied: »O střihu« (in: *Abeceda filmového scénaristy a herce*. Praha, 1935, s. 73—80).
- Jan Kučera: »Reklama a umění kinematografické« (*Filmový kurýr* 1, 1928, č. 25, s. 1).
- Jan Kučera: »Kreslená zvuková groteska« (*Literární noviny* 5, 1931, č. 16, s. 5).
- Jan Kučera: »Tanec a film« (*Studio* 3, 1931—32, s. 49, 50, 94).
- Jan Kučera: »O lepším filmu, čili kam s uměním?« (*Studio* 3, 1931—32, s. 269, 274).

- Jan Kučera: »Film a stavba« (*Volné směry* 30, 1933, č. 2, s. 41—42).
- Karel Plíčka: »Poznámky k filmu po horách, po dolách« (*Žijeme* 1931, 1, č. 3, s. 78).
- Karel Plíčka: »Poznámky o filmu — o možnostech slovenského filmu« (*Slovenské pohľady* 48, 1932, s. 594—595).
- Ludvík Mühlstein (navedeno L. M.): »Filmujeme!« (*Linie* 3, 1934, č. 2, s. 87—88).
- Josef Bartuška: »Amatér a Otné 8« (*Linie* 3, 1934, č. 2, s. 88—89).
- František Kalivoda: »Z programu časopisu 'Telehor'« (reklamní prospekt časopisu *Telehor*, Brno, 1936).
- Zdeněk Pešánek: »Film« (*in: Z. Pešánek: Kinetismus*, Praha, 1941, s. 20—29).
- Miroslav Kouřil: »Divadelní prostor« (*in: M. Kouřil a E. F. Burian: Divadlo práce*, Praha 1938, s. 46—48).
- Miroslav Kouřil: »Divadlo a film« (*Amatérská kinematografie* 1, 1936, s. 89).
- Irena Dodalová (navedeno Irena): Trifilm a jeho možnosti v Evropě« (*Kinorevue*, 1937—38, s. 253, 274, 275).
- Václav Tille: »Kinéma« (*Novina* 1, 1908, č. 21, s. 647, c. 22, s. 698, č. 23, s. 716).
- František Langer: »Stále kinema« (*Lidové noviny* 21, 1913, č. 234, s. 1—2).
- Karel Čapek: »Styl kinematografie« (*Styl* 5, 1913, č. 5, s. 146—148).
- Petr Bogatyrev: Chaplin a Kin« (*in: V. Šklovskij: Čaplin. Sbornik statej*, Berlín, 1923, s. 57—58; česki *in: P. Bogatyrev: Souvislosti tvorby*, Praha, 1971, s. 5—13).
- Petr Bogatyrev: »Chaplin falešným hrabětem« *in: V. Šklovskij: Čaplin. Sbornik statej*, Berlín, 1923, s. 81—94; česki *in: P. Bogatyrev: Souvislosti tvorby*, Praha, 1971, s. 14—19).
- Petr Bogatyrev: »Disneyova Sněhurka« (*in: Program D* 39, Praha, 1938—39, s. 59—66).
- Jan Mukařovský: »Pokus o strukturu rozbor hereckého zjevu. Chaplin ve Světlech velkoměsta« (*Literární noviny* 5, 1931, č. 10).
- Jan Mukařovský: »K estetice filmu« (*Listy pro umění a kritiku* 1, 1933, s. 100—108).
- Jan Mukařovský: »Čas ve filmu« (rukopis iz 2. polovine 30. godina, *in: J. Mukařovský: Studie z estetiku*, Praha, 1966, s. 179—183).
- Roman Jakobson: »Upadek filmu?« (*Listy pro umění a kritiku* 1, 1933, s. 45—49).
- Miloš Weingart: »Zvukový film a řeč. Čtyři zásadní kapitoly« (*in: Abeceda filmového scénaristy a herce*, Praha, 1935, s. 49—57).
- E. F. Burian: »Hudba ve zvukovém filmu« (*Jak žijeme* 1, 1933, č. 2, s. 47—48).

Vladislav Vančura: »K diskusi o řeči ve filmu« (*Slovo a slovesnost*, 1935, č. 1, s. 39—41).

Jindřich Honzl: »Slovo na jevišti a ve filmu« (*In: J. Hanzl: Sláva a bída divadel*, Praha, 1937, s. 178—179, 196—207).

Teorija češke avangarde 1908—1937.

(izbor Jaroslava Andjela i Ljubice Stanivuk)

posvećeno Aleksanderu Hakenšmidu

Jaroslav Andjel: ČEŠKA FILMSKA TEORIJA 1908—1937. **263**
(prevela sa češkoga Milada Pavlović)

Vaclav Tile: KINEMA **284**
(prevela sa češkoga Milada Pavlović)

Karel Čapek, Jožef Čapek: BIOSKOP **294**
(prevela sa češkoga Josipa Pašćan i Milada Pavlović)

František Langer: VEČITO KINEMA **295**
(prevela sa češkoga Milada Pavlović)

Karel Čapek: STIL KINEMATOGRAFA **299**
(prevela sa češkoga Milada Pavlović)

Karel Čapek: A.W.F.Co. **302**
(prevela sa češkoga Josipa Pašćan i Milada Pavlović)

Jan Mukaržovski: POKUŠAJ STRUKTURALNE ANALIZE
GLUMAČKE POJAVE: ČAPLIN I »SVETLOSTI VELEGRADA« **303**
(prevela sa češkoga Milada Pavlović)

Jan Mukaržovski: PRILOG ESTETICI FILMA **308**
(prevela sa češkoga Milada Pavlović)

Jan Mukaržovski: VREME U FILMU **316**
(prevela sa češkoga Milada Pavlović)

Roman Jakobson: SUMRAK FILMA? **322**
(prevela sa češkoga Milada Pavlović)

Miloš Vajngart: ZVUČNI FILM I GOVOR **327**
(prevela sa češkoga Milada Pavlović)

Emil František Burijan: MUZIKA U ZVUČNOM FILMU **331**
(prevela sa češkoga Milada Pavlović)

Vladislav Vančura: PRILOG DISKUSIJI O GOVORU U FILMU **334**
(prevela sa češkoga Milada Pavlović)

Jindžih Honzl: REČ NA POZORNICI I U FILMU **337**
(prevela sa češkoga Milada Pavlović)

Jaroslav Andjel: BIBLIOGRAFIJA **345**
(prevela sa češkoga Milada Pavlović)

biblioteka filmske sveske

Već tokom dve decenije časopis »Filmske sveske« objavluje najznačajnije tekstove iz svetske i jugoslovenske teorije filma i filmologije.

Pokretanjem edicije »Biblioteka filmske sveske«, Uredništvo časopisa i Institut za film žele da obnove interesovanje za one autore, teorijske spise i probleme čije poznavanje i danas uslovljava razvoj teorijske misli o filmu.

Potreba za ovako sabranim i tematski grupisanim tekstovima javlja se i zbog pojave novih generacija filmskih kritičara, teoretičara, studenata i ljubitelja filma, među kojima je izuzetno pojačano interesovanje za teoriju i istoriju filma i filmologiju.

Obnavljajući tekstove koji su ranijih godina objavljivani u časopisu »Filmske sveske«, Institut za film želi da i ovom edicijom podstakne raznovrsniji i sveobuhvatniji pristup filmskoj umetnosti.