

ЖИВКО ПОПОВИЋ

ФИЛМСКА ТЕОРИЈА У ДОБА „ГЛОБАЛНОГ ЕКРАНА”

Овај есеј потражиће одговор на питање какав је утицај савремене филмске теорије на стварање филмова, са уверењем у исправност става француског филмског редитеља, глумца, педагога и теоретичара Паскала Боницера (Pascal Bonitzer) да „филм никада није био тако велики, тако плодан, тако жив, као у доба када су га теорије прожимале и супротстављале му се, у доба када га, истинна, још нисмо у потпуности бркали са шоу-бизнисом и када теорија још није нашла уточиште на универзитету, у досадним анализама кадар-по-кадар, него се још практично примењивала у филмовима”.¹

Савремена филмска теорија

Филмска теорија се развија дуже од једног столећа, остварујући изузетне домете и дајући значајне подстицаје филмској пракси. Последњих неколико деценија број истраживача филма расте, као и број публикованих радова, који све више задобијају форму научних истраживања. Један од разлога те промене нагласио је Паскал Боницер у наведеном тексту: теорија филма пронашла је уточиште на универзитетима. Хиљаде универзитета, не само оних на којима се филм изучава него и оних који се баве другим уметностима, књижевношћу, културом, медијима, изучавањем друштва и друштвених процеса, десетине хиљада професора, милиони студената, истражују филм и публикују радове, користећи разноврсне научне методологије. Да ли је то стање које прижељкује Боницер,

¹ Паскал Боницер, *Слейо њоље*, Институт за филм, Београд 1997, 10.

стање у коме врви од теоријских проучавања филма и њихових практичних примена?

Савремену филмску теорију значајно је одредило оснивање првих студија филмологије у Паризу после Другог светског рата. Термин филмологија изворно не означава науку о филму него приступ изучавању филма, то јест примењивање методологија већ установљених друштвено-хуманистичких наука на истраживање разних аспеката филма. Оснивач студија филмологије, француски филозоф и универзитетски професор Жилбер Коен-Сеа (Gilbert Cohen-Séat), својим утицајним радовима усмерио је истраживање филма у структуралистичко-семиолошком правцу. Требало је да прође око две деценије да би крајем шездесетих година такав приступ преовладао у филмској теорији и потиснуо оно што је до тада називано тим именом. „Прихватање ових научних метода представљало је изазов ономе што је сматрано импресионистичким, субјективним методом ранијих школа писања о филму. (...) Структуралистички метод подразумевао је напуштање приступа који уздиже уметнички положај филма или појединачних аутора и филмова.”² Од тог времена, готово већ пола века, у центру истраживања филмске теорије не налази се филмски аутор и његова особена поетика, као ни основно питање које је обележило класичну филмску теорију од Кануда (Ricciotto Canudo) до Базена (André Bazin), питање о природи нове уметности, о разликама и сличностима са другим уметностима и о откривању њених специфичних, само њој својствених изражајних средстава. „Померање тежишта са класичне филмске теорије Кракауера и Базена на филмску семиологију последица је веће промене у историји људске мисли. Филмска семиологија одразила је такође промене у француским институцијама културе: експанзију високог образовања и отварање нових департмана и нових начина истраживања.”³ Савремени тренутак филмске теорије не означавају толико имена истакнутих теоретичара колико широк дијапазон истраживања и истраживачких методологија – све је развијеније истраживање места филма у савременој култури, значајан корак у том правцу је оснивање студија културе као алтернативе за класичне хуманистичке истраживачке парадигме; савремени тренутак обележавају и истраживања филма у склопу студија мултикултурализма, постколонијалних студија или студија масовне културе, феминистичка филмска теорија и *queer* теорија.

² Robert Stam, *Film Theory*, Blackwell publishing, Malden–Oxford–Carlton 2012, 103–106. (Наводе с енглеског превео Ж. П.)

³ Исто, 107.

Неминовно се поставља питање: како се такав заокрет у филмској теорији, али и филмском образовању, одразио на филмску уметност?

Филм у епохи „глобалног екрана”

Књига *Глобални екран* Жила Липовецког и Жана Сероа (Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Écran global*) представља изразит пример на који начин савремена филмска мисао разуме и подстиче савремене филмске тенденције. Књига је одмах по објављивању 2007. године наишла на добар пријем, изашла у више издања, преведена је на многе језике, чак је подстакла отварање значајне изложбе у Музеју савремене уметности у Барселони. За тему овог есеја чини је интересантном то што је једноставно, без околишавања и задршке, изрекла схватање да је велико време филмске уметности иза нас, да је филм у савременој култури један од многобројних екрана који нас окружују, не онај најважнији. Аутори *Глобалног екрана* одбацују уобичајена схватања о савременом филму као изразу постмодерних тенденција у уметности. Они савремени филм називају хипермодерним и виде га као четврти период у историјском развоју филма: прва фаза одговара добу немог филма, то је доба када филм проналази место међу другим уметностима откривајући своју специфичну изражајност; други период траје од тридесетих до педесетих година, то је златно доба филмских студија, у њему се филмови покоравају јасном, континуираном наративном систему; трећа фаза обухвата пету, шесту и седму деценију, у њој се појављују моћни ствараоци, непокорени захтевима филмских студија, рађа се филм испрекидане драмске линије, фрагментаран – италијански неореализам, француски нови талас, источноевропски ауторски филм, бразилски *cinema novo*.

Четврта фаза, коју аутори називају хипермодерни филм, започиње са радом нове генерације редитеља у Холивуду седамдесетих година. Реч је о Стивену Спилбергу (Steven Spielberg), Џорџу Лукасу (George Lucas), Франсису Форду Кополи (Francis Ford Coppola), Брајану де Палми (Brian De Palma) и Вилијаму Фридкину (William Friedkin), који се „стављају првенствено у службу спектакуларности и ефекта, при чему прибегавају напредним технологијама које настоје да усаврше. Овде истински започиње нова фаза у историји кинематографије. (...) Четврта фаза историје филма, подвучимо то, нема исти статус као прве три. Док су оне обележене крупним иновацијама које су сваки пут погађале само одређена подручја, сада су све димензије кинематографског света (стваралаштво, производња, промоција, дифузија, потрошња) поремећене

истовремено и то од темеља до врха. Никада филм није искусио потрес оваквог интензитета. (...) Управо у тренутку када се афирмишу глобализовани хиперкапитализам, хипермедиј и хиперпотрошња, филм започиње каријеру *глобалног екрана*. Термин *глобални екран* треба разумети на више начина, који се преклапају у бројним аспектима. У најширем значењу, односи се на нову планетарну силу – *екраносферу*, на широко распрострањено екранско стање које је постало могуће захваљујући новим информативним и комуникационим технологијама.”⁴ Липовецки и Сероа констатују да је прошло време „рефлексивне и елитистичке *филмофилије*”, како називају време педесетих, шездесетих и седамдесетих година које су обележили велики филмски аутори и да почиње епоха „посвећена филмовизији без граница, свеопштој демократској филмоманији. Далеко од прокламоване смрти филма, рађа се филмски дух који одушевљава свет.”⁵ Филмска уметност какву смо познавали нестаје, али аутори ове студије то не доживљавају као несрећу, напротив, поздрављају то што спектакуларност филма и оно што уобичајено називамо филмским изразом сада доминира свим екранима света, па и преображава наш живот претварајући га у особени спектакл. У томе они виде тријумф филма у савременом свету.

Филмофилија и филмска теорија

Да ли савремена филмска теорија има удела у појави на коју су Сероа и Липовецки указали – у нестајању „рефлексивне и елитистичке *филмофилије*”? И данас постоје филмофили који пасионирано прате филмску уметност, не у биоскопским салама као њихови претходници, него на екранима које им нуде нове технологије. Има ли разлике између савремене филмофилије и оне из прошлог века, коју аутори *Глобалног екрана* карактеришу „рефлексивном и елитистичком”? Тешко је нешто тако јасно одредити, али једно је сигурно: класична филмска теорија снажно је развијала „рефлексивну и елитистичку филмофилију” тиме што је подржавала највеће филмске уметнике у њиховој тежњи да развију филмски израз до степена који омогућује стварање дела која не заостају за ремек-делима књижевности, позоришта, ликовне уметности, музике или архитектуре. Ајзенштајн (Сергей Михайлович Эйзенштейн), Куросава, Бресон (Robert Bresson) и њихови велики

⁴ Жил Липовецки, Жан Сероа, *Глобални екран*, прев. Биљана Туторов, Мира Поповић, Академска књига, Нови Сад 2013, 35–36.

⁵ Исто, 39.

савременици и саборци успевали су у томе, ретко, али су успевали.⁶ Ајзенштајн је расправљао са Џојсом (James Joyce) о поступку унутрашњег монолога,⁷ Куросава је сматрао да синеасти не могу да створе филм ако најпре темељно не проуче велике светске романе и драме,⁸ Бресон је структуру филма поредио са структуром романа Пруста (Marcel Proust) и Достојевског (Фёдор Михайлович Достоевский),⁹ али су исти ти синеасти истовремено тврдили да филмски уметници морају да открију сопствене, оригиналне филмске методе, а не да их преузимају од старијих уметности. Ако је било елитизма у „рефлексивној и елитистичкој филмофилији” тог времена, то је био елитизам прожет искреном потребом за филмским ремек-делима која могу да стану раме уз раме уз иста таква дела музике, ликовне уметности, књижевности, позоришта. Филмски теоретичари су у делима аутентичних синеаиста препознавали оригиналне поступке и методе нове уметности савременог доба. То је било време вере у филм, доба радости због открића. У томе је учествовала и публика, додуше не она најбројнија, него она коју аутори *Глобалног екрана* називају рефлексивним и елитистичким филмофилима. Филм је силовито привлачио у замрачене сале. Генерације филмофила које су опседали кинотеке и биоскопе педесетих, шездесетих и седамдесетих година прошлог века носе узбудљива сећања са пројекција, то су доживљаји који су заувек обележили њихов однос према уметности и животу. У таквој атмосфери је Андре Базен, један од највећих теоретичара филма чији утицај траје и данас, трагао за бићем кадра, за посебном филмском истином. То је била аутентична побуна, а заснивала се на открићу моћи филма. Време после Другог светског рата, време у коме је Базен стварао, било је обележено двема супротстављеним идеологијама, капитализмом и комунизмом. Базен је веровао да филм може да утемељи свој израз на чистој истини, да биће кадра одражава постојање света и да та особеност филмског израза може да надјача сваку идеологију. Сви велики теоретичари филма познавали су скривене снаге новог медија и имали веру у њих. Тако долазимо до једне необичне истине: филм који има снагу да пружи

⁶ Diana Popović, „(Im)possibilité de transposition de la littérature au film”, у: *Littérature et médias*, зборник, Киша, Нови Сад 2006, 37.

⁷ С. М. Ајзенштајн, „Трећа година”, у: *Монтиџа атракција*, прев. Бранко Вучићевић, Олга Влатковић, Густав Гаврин, Душан Стојановић, Нолит, Београд 1964, 112.

⁸ Акира Куросава, „Узгредне забелешке о филмском стваралаштву”, у: *Нешто као аутиобиографија*, прев. Гордана Велмар-Јанковић, Институт за филм, Београд 1986, 184.

⁹ Робер Бресон, *Белешке о кинематографији*, прев. Диана и Живко Поповић, Лист, Нови Сад 2003, 100.

аутентичан отпор „злу времена” је филм који може да настане само у друштву филмофила, то јест оних који више или мање препознају моћ медија. Филм стиче моћ и ствара филмофиле.

Ангажованост савремене филмске теорије

Могуће је поставити и овакво питање: колико је данашњи филм побуњенички? Као и питање: колико га савремена филмска теорија подстиче на то? Угледни савремени амерички професор филмске теорије Роберт Стам (Robert Stam) сматра да је на реду доба историзације филмске теорије: „Теорија тренутно пролази кроз процес поновне историзације, делом као исправка изостављања историје у Сосировом или Фројд-Лакановом моделу, делом као одговор мултикултуралистичком позиву да се филмска теорија смести у ширу историју колонијализма и расизма.”¹⁰ С друге стране, исти аутор износи став да савремена филмска теорија пролази кроз процес плурализације: „Под заједничким притисцима радикалног феминизма, студија културе, мултикултурализма, *queer* теорије, постколонијалних студија, бахтиновског дијалогизма, Деридине деконструкције, когнитивне теорије, неоформализма, постаналитичке филозофије и Бодријаровог постмодернизма, филмска теорија као пројекат методолошке унификације сада је пред заласком. (...) Теорија је данас нешто мање велика, а нешто више прагматична, мало мање етноцентрична, мушка и хетеросексуална, и нешто мање склона свеобухватним системима, ослањајући се на плуралитет теоретских парадигми. Плурализација филмске теорије носи опасност фрагментације.”¹¹

Шароликост савремене филмске теорије отежава доношење општијег суда о томе какву истину она заступа. Актуелна истраживања филма сведоче о сложености нашег света и подстичу филмске ауторе да обрађују савремене теме, заузимајући притом активан, прогресиван став. Ипак, тешко је отети се утиску да је друштвени ангажман који заступају неки правци савремене филмске теорије заправо ангажман за остварење прокламованих циљева најмоћнијих друштава, а не аутентични отпор уметника према „злу времена”. Све то личи на борбу за вредности које и сам систем проповеда, па се поставља питање аутентичности таквог отпора. У време „краја историје”, када је одбачена идеја о марксистичкој револуцији, питање побуне добија нови смисао, смисао који још увек измиче савременицима. Питање да ли је данашња филмска

¹⁰ R. Stam, нав. дело, 328.

¹¹ Исто, 330.

мисао конформистичка или побуњеничка неће бити решено док не почне одлучније да се поставља и кроз филмску теорију.

*Некомплејносни савремених антологија
филмске теорије*

За разлику од класичне, савремена филмска теорија не прихвата текстове филмских аутора у корпус текстова филмске теорије. Тако, на пример, анализе филмског израза француских редитеља немог филма Луја Делика (Louis Delluc) или Жермен Дилак (Germaine Dulac) представљају рану филмску мисао у многим антологијама теорије филма, а анализе истог проблема које је пола века касније објавио Робер Бресон, такође француски редитељ, нису део таквих издања; не може се пронаћи ниједна антологија из теорије филма без текстова совјетског редитеља Ајзенштајна, насталих у првој половини двадесетог века; али теоријски текстови о филму Андреја Тарковског (Андрей Арсеньевич Тарковский), такође совјетског редитеља, настали пола века касније, не сврставају се у антологије текстова филмске теорије. Права теорија филма не може се замислити без текстова филмских стваралаца чија се теоријска разматрања филма по правилу не налазе у антологијама теорије филма: Буњуела (Luis Buñuel), Хичкока (Alfred Hitchcock), Куросаве, Бергмана (Ingmar Bergman), Бресона, Тарковског... Сви они постављају питање о филму, трагају за медијем, откривају га; и што је занимљиво, успевају у срећним моментима да увуку и филмску публику у та своја грозничава трагања, стварају публику која може да их прати, стварају филмофиле. И стварају филмске теоретичаре. Класични филмски теоретичари појављивали су се тамо где су постојали филмови који наслућују филмске моћи. Они наводе теоретичаре да анализирају ту моћ, да подржавају такав приступ филму. Филмска теорија је наводила ауторе да се без страха отискују према непознатој, да откривају оно недосегнуто, да то желе. Својим делима уметници су повратно инспирисали филмске теоретичаре, стварали им могућност за анализу и теоријску спекулацију. Тако су они једни друге подстицали, то је плодотворни круг који везује филмску теорију и праксу. То су били најсрећнији тренуци развоја филмске уметности. На то време је мислио Паскал Бониер када је написао, у раније поменутом наводу, да „филм никада није био тако велики, тако плодан, тако жив, као у доба када су га теорије прожимале и супротстављале му се”. Јасно је да је то једини начин за неговање филмофилије и стварање филмофила.

Међутим, да ли је наше време наклоњено томе? Схватљив је оптимизам аутора *Глобалног екрана* да је наш век – век *филмови-*

зије без граница, век *филмоманије*, у коме дух филма прожима све аспекте живота. Нестајање „рефлексивне и елитистичке филмофилије” приказује се у овој књизи као колатерална штета. На овакав став теорија филма не сме да пристане. Нестајање филмофилије је еуфемизам за нестајање филмске уметности.

*Ајзенштајново разликовање њи вида
филмске теорије*

Можда је ово тренутак у којем треба да се присетимо размишљања по многим најзначајнијег теоретичара филма до данас, совјетског синеасте Сергеја Михајловича Ајзенштајна. У тексту из 1945. године, под насловом „Крупни план”, он објашњава каква је филмска мисао потребна тадашњем совјетском филму да би напредовао.¹² У том тексту Ајзенштајн пореди три могућа приступа размишљању о филму са три филмска плана: са општим, средњим и крупним планом. Општи план представља поглед на филм као производ савремене културе и одређује његово место у њој. То је поглед на филм који негују данашње студије културе, мултикултурализма, феминизма и других теоријских усмерења која разматрају место филма у савременој култури. Средњи план је најсличнији погледу биоскопског посетиоца, ту је реч о анализи приче, ликова, мисли и емоција које побуђује филм. То је често и угао савремене критике у дневним новинама и филмским часописима.

„Али постоји и трећи тип гледања на филм. Да будем тачнији: он не постоји толико колико би требало да постоји. То је просуђивање о филму кроз призму дубоке анализе, од тачке до тачке, анализе сваког шрафића, растављање на елементе и њихово проучавање на онакав начин на који инжењери и специјалисти у својим гранама технике проучавају неки нов модел конструкције. (...) Без ове 'треће критике' нису могући ни успони, ни развитак, ни стално подизање рazine онога што радимо.”¹³ У овом тексту из четрдесетих година прошлог века Ајзенштајн истиче да су у совјетским публикацијама тог времена развијена теоријска разматрања када је реч о „филмској теорији општег и средњег плана”. Међутим, он изриче мишљење да недостаје „филмска мисао крупног плана”, а она даје најјаче подстицаје филмским уметницима.

Може ли се Ајзенштајнова критичка опаска, изречена пре седамдесет година, применити на наше доба *глобалног екрана*?

¹² Необична је помисао да је могуће повући паралелу између застоја филмске мисли у време стаљинизма са ситуацијом у којој се налази теорија филма у доба глобализације.

¹³ С. М. Ајзенштајн, „Крупни план”, у: *Моншажа аштракција*, 145–146.

*Значај „филмске теорије кружног плана”
за савремени филм*

Ако сагледамо стање у данашњој филмској теорији, уочавамо да постоје елементи за поређење са временом које је критиковао Ајзенштајн. Као и тада, о филму се и данас расправља и пише много, у складу са идејама нашег времена. Ипак, ако поставимо то обиље под лупу Ајзенштајнове поделе филмске мисли, откривамо да велика већина тих текстова припада „филмској теорији општег и средњег плана”. Тешко је дати одређен одговор на питање колико је таква теорија подстицајна за стварање филмских ремек-дела. Лако је осудити доктрину соцреализма и њен антиуметнички смисао, али је теже изрећи такав суд о неком од теоријских приступа који цветају у епохи глобализма.

Као и у доба стаљинизма, и данас постоји „филмска теорија крупног плана”, јер је њу, као и саму уметност, немогуће затрти. Један број филмских теоретичара и данас настоји да допре до оних скривених законитости филмског медија које су наслутили или открили велики синеасти, трагајући за структуром филмског дела, постављајући питање о целини и њеним елементима, као што, како пише Ајзенштајн „инжењери и специјалисти у својим гранама технике проучавају неки нов модел конструкције”. Међутим, савремена „теорија крупног плана” делује онемоћало, раздвојена од живог пулса филмске производње. Ајзенштајн је на следећи начин описао како је изгледала „филмска теорија крупног плана” у време његове младости, које се поклапа са врхунцем совјетског немог филма: „Сећам се давно прошлих прегледа филмова у АРРК-у, када је режисер, сав дрхћући, износио своје ново дело пред професионалну јавност. Он није дрхтао из страха да ће га након прегледа ’поклопити’ овај или онај колега. Дрхтао је због тога што се осећао као певач пред аудиторијумом певача, као боксер међу професионалним боксерима, као матадор међу љубитељима борбе са биковима – *afficionadosima* – знајући да ће сви приметити лоше интонирану ноту, погрешну модулацију гласа, или неправилно задани ударац, или нетачно одмерено време. Најмања погрешка у унутрашњој истини и најмања нетачност у монтажи, најмањи дефект у експозицији, најмање непоклапање ритма – све је сместа изазивало оштру реакцију неодобравања аудиторијума.”¹⁴ У временима када је филмска уметност обасипала филмофиле значајним филмовима, па и ремек-делима, филмски уметници су били изложени оштром и правичном суду. И држали су до њега. Буњелу је зна-

¹⁴ Исто, 146.

чило мишљење његових сабораца надреалиста,¹⁵ неореалисти су заједно отворили пут новом филмском сензибилитету,¹⁶ новоталасовце не можемо да замислимо без непрекидних дискусија о филмском изразу, као и без њиховог великог теоретичара Андреа Базена, Куросава се критике свога учитеља Јамамота држао са верношћу која изазива дивљење. Све су то примери, насумично изабрани, Ајзенштајнове „филмске теорије крупног плана”.

Вратимо се на крају питању о судбини филмске мисли и њеном утицају на савремени филм у епохи *глобалног екрана*. Иако оцена Липовецког и Сероа о превазиђености „рефлексивне и елитистичке *филмофилије*” има специфичну тежину јер одражава реалност у којој живимо, а посебно је у складу са искуством нових генерација, она је из корена погрешна, јер на мала врата одузима филму уметнички смисао. Једини начин да се филм врати на положај који је већ одавно извојевао је да врати веру у себе и своја средства, веру да има моћ да досегне истину која делује на људе, да мења свет, да ствара ремек-дела. На том путу неопходна му је добра и истинита мисао, а теорија филма није ништа друго. Нека критеријум за добру теорију филма буде то колико је подстицајна за стварање стања у коме ће се појављивати аутентични филмски аутори и колико ће умети да њихов рад подстиче, анализира и заштити од напада оних који стоје на путу развоја уметности. Поред бројних теорија „општег и средњег плана”, савременом филму потребна је снажнија и дејственија теорија „крупног плана”.

¹⁵ Diana Popović, „Luis Buñuel et André Breton”, у: *Le surréalisme en son temps et aujourd'hui / Надреализам у свом и нашем времену*, зборник, уред. Јелена Новаковић, Филолошки факултет – Друштво за културну сарадњу Србија–Француска, Београд 2007, 137.

¹⁶ Дубравка Лазић, *Неореализам у италијанском филму и фотодографији*, Академија уметности, Нови Сад 2015, 212–213.