

ВЛАДИМИР КОЛАРИЋ

ДОСТОЈЕВСКИ У ФИЛМОВИМА ЖИВОЈИНА ПАВЛОВИЋА



ДОСТОЈЕВСКИ У ФИЛМОВИМА
ЖИВОЈИНА ПАВЛОВИЋА

ВЛАДИМИР
КОЛАРИЋ

Владимир Коларић (1975) је теоретичар уметности и културе, прозни и драмски писац и преводилац. Дипломирао драматургију и докторирао теорију драмских уметности, медија и културе на Факултету драмских уметности Универзитета уметности у Београду.

Аутор књига *Хришћанство и филм* (2017), *Cultural Policy of Yugoslav Self-Management* (2019, са Вуком Вукићевићем), *Хришћанство и уметности* (2021), *Бићи другоме утџега и охрабрење: есеји о хришћанству и култури* (2022) и *Јавни интерес у култури: теоријске основе и полазни критеријуми вредновања* (2023).

Објавио књиге приповедака *Луѓалице* (2006), *Раи љубави и друге приче* (2007), *Тајна њурјурних зора* (2020) и *Сви воле морнаре* (2023), романе *Аваншуре победника* (2021), *Филиј од злаша* (2021), *Доктор Меџузале* (2022) и *Признања и сећања* (2023), књигу есеја *Пламен Донбаса – есеји о Трећем светском рату* (2023), као и збирку савремене руске поезије у свом избору и преводу, под насловом *У светли дан* (2022).



9 788681 328170

Владимир Коларић
ДОСТОЈЕВСКИ У ФИЛМОВИМА ЖИВОЈИНА ПАВЛОВИЋА

Архив Српске православне цркве

Руски научни институт

Владимир Коларић
**ДОСТОЈЕВСКИ
У ФИЛМОВИМА
ЖИВОЈИНА ПАВЛОВИЋА**

Београд, 2024.

Владимир Коларић
ДОСТОЈЕВСКИ У ФИЛМОВИМА ЖИВОЈИНА ПАВЛОВИЋА

Издавач

Архив Српске православне цркве
Руски научни институт

За издавача

Ирина Антанасијевић

Научни уредник

Алексеј Тимофејев

Рецензенти

проф. др Ирина Антанасијевић, Филолошки факултет Универзитета у Београду
проф. др Дивна Вуксановић, Факултет драмских уметности
Универзитета уметности у Београду
проф. др Миомир Петровић, Институт за уметничку игру,
Факултет за инжењерски менаџмент, Београд

Прелом и дизајн

Ђорђе Секерезовић

ISBN 978-86-81328-17-0

На корицама:

Велимир Бата Живојиновић у филму Живојина Павловића *Непријатељ* (1965.)
Владимир Коларић. Фотографија Јелене Бујевић.

Садржај

О књизи Владимира Коларића.....	7
Ауторова напомена.....	9
1. Увод.....	11
2. Филм и књижевност.....	37
3. Семиотички приступ проблемима односа филма и књижевности и филмске адаптације књижевне грађе	111
4. Достојевски и филм.....	211
5. Живојин Павловић у контексту односа филма и књижевности и филмске адаптације књижевне грађе	223
6. Трансформација књижевног текста Достојевског у филмовима Живојина Павловића	237
7. Закључак.....	315
Литература.....	317

О књизи Владимира Коларића

Истражујући проблеме адаптације књижевних дела Достојевског у опусу Живојина Павловића, Владимир Коларић је створио нужно широк теоријски оквир, који му је омогућио да уметност сагледа као стални дијалог са традицијом.

Достојевски је једини писац чија је дела Павловић адаптирао у два наврата, и чији књижевни текст је послужио као претекст за два његова романа. Поред тога, често се позивао на дела Достојевског у својим нефикционалним прозним текстовима. Коларић истиче да је Павловићево схватање Достојевског резултат личног доживљаја и личних увида у дело великог писца, посредовано широким читалачким, уметничким и културолошким искуством.

Највише простора у овом истраживању дато је гласовима Ф. М. Достојевског, Ж. Павловића и Ј. М. Лотмана. Када је у питању филм, Лотман експлицитно указује на значајну улогу романа Достојевског у изградњи филмског језика и филмског сижера. Своје тумачење поетике руског писца он заснива на сведочењима самог аутора о уметничком процесу. Руководећи се овим начелом, и Коларић разматра уметнички процес Живојина Павловића у коме су најбитнији стваралачки избори обележени књижевним утицајима и опредељењима. Кроз детаљну анализу Павловићеве читалачке биографије, показано је како су одређени писци и дела утицали на његову стваралачку еволуцију.

Достојевски ће у највећој мери на себи задржати фокус Павловића као редитеља, као писца и као личности. Коларић доказује да је утицај Достојевског на Павловићев живот и рад био најдалекосежнији, најдубљи и свеобухватан, када су у питању и ствараоци из других уметности у целокупном, сада у својој укупности и целовитости сагледивом, Павловићевом стваралаштву. Иако никада није прихватио и није усвојио хришћанску природу стваралаштва и мисли Достојевског, Павловић у његовом делу види најприближнију аналогију сопственој слици света.

Коларићева студија представља драгоцен допринос разумевању Павловићевог стваралаштва и његовог односа са једним од најзначајнијих писаца светске књижевности.

Др Ана Јаковљевић Радуновић

Књига Владимира Коларића, „Достојевски у филмовима Живојина Павловића“ представља опсежну анализу филмских остварења Живојина Павловића остварену кроз метатекстуалне и метакултуралне везе са делом Фјодора Михајловича Достојевског. Приступајући проблему теоријски аутор се упушта у расправу о односу филма и књижевности и филмске адаптације књижевне грађе, усвајајући ставове релевантних истраживача из те области, како западних, тако и руских, али и формирајући сопствени научни дискурс. Поред прегледа постојећих истраживања и затеченог појмовног оквира, ова књига настоји да да допринос актуелним истраживањима, преиспитивањем и разрађивањем могућности које нуде неке од кључних категорија структуралне семиотике, као и да понуди могућности обогаћивања и унапређења теорије адаптације из угла усвојених категорија структуралне семиотике. Живојин Павловић спада у ред ретких, али изузетних филмских аутори на које је тако постојано и дубоко деловало дело Достојевског, што га чини ексклузивним предметом истраживања на тему односа Достојевски и филм. Књига Владимира Коларића, која је настала крајем прве деценије двадесет и првог века, представљала је готово пионирски рад у датој области, а сада, деценију касније, када се број радова о Достојевском и филму знатно проширио, она и даље предњачи по научности и разрађености проблема. И као таква представља незаобилазну литературу за оне који желе да се теоријски баве проучавањем односа филма и књижевности, на комплетнији, интермедијални начин осветљава филмски опус једног од најзначајнијих српских редитеља Живојина Павловића и пружа увид у потенцијал трансмедијалног трансформисања дела Ф. М. Достојевског које последњих година прелази оквире филма и све више осваја простор нових медија.

Ениса Успенски

Ауторова напомена

Ова књига представља незнатно измењену верзију докторске дисертације под називом „Филм и књижевност: Транформација књижевног текста Ф. М. Достојевског у филмовима Живојина Павловића“, одбрањене 2013. године на Факултету драмских уметности Универзитета уметности у Београду, под менторством Енисе Успенски, и пред комисијом коју су чинили Дивна Вуксановић, Тања Поповић, Никола Стојановић, Мирослав Савковић и Александар С. Јанковић.

Поред захвалности менторки и члановима комисије, захваљујем се и професору Небојши Пајкићу, који је указао на важност бављења односом филма и књижевности у стваралаштву Живојина Павловића, и прихвативши мој рад „Ка дубини твари: Физика и метафизика у делу Живојина Павловића“, као сегмент дипломског испита на групи за драматургију Факултета драмских уметности, директно иницирао моје даље бављење овим великим аутором.

Посебно се, као рецензентима ове књиге, захваљујем Ирени Антанасијевић, Дивни Вуксановић и Миомиру Петровићу.

Моје теоријске компетенције свакако би биле знатно оскудније да на Филозофском факултету Универзитета у Београду нисам похађао курсеве Слободана Жуњића и Младена Козомаре и – на Факултету драмских уметности – Јована Христића.

1. Увод

Теоријски, али и практични, статус односа филма и књижевности у данашњем времену креће се између освојене аутономности и битних промена и преиспитивања саме природе ових уметности и медија, и то управо као уметности и медија. Тако је данас нагласак на самом односу, његовој прагматици, али и његовој онтологији, на питању да ли је заправо могућ утицај, односно дејство, једне уметности на другу (односно међудејство уметничких текстова различитих система), тако да дејство једне уметности на другу, или обострано дејство, буде у највећој мери формативно и преображавајуће. Другим речима, да ли, колико и на који начин на поетику једне одређене уметности или њеног појединачног остварења дејствује друга уметност (као систем) или њено појединачно остварење,¹ као и колико је могуће то дејство појмовно одредити. Јасно је да је на ова питања могуће дати једино системски одговор, и да би сваки парцијални (сведен на извесне кодове), редундантни (негирање јединствености и непоновљивости текста, односно неразликовање идентитета и аналогije) или релативистичко-прагматички² (негирање системности) одговор био незадовољавајући. Проблем односа филма и књижевности, данас у теорији примарно виђен као проблем филмске адаптације (екранизације) књижевне грађе, неизбежно обухвата различите нивое појмовних артикулација, од естетског, као најширег, до нивоа анализе текста. Приступ примењен у овом раду неће се либити да себе назове научним, у смислу инсистирања на својој метајезичкој и метатекстовној,³ донекле и метатеоријској природи, као ни философским, у смислу интересовања за образовање, артикулацију и испитивање појма, али имајући у виду и његов „гранични“ карактер, у виду

1 Јасно је да једна поетика не може дејствовати на другу, јер се ради о апстрактним структурама. У том случају се може говорити само о увођењу нове апстрактне категорије у својству моделовања испитиваног објекта (односа).

2 Прагматички се овде, наравно, не односи на прагматизам, него на прагму. Аристотеловски, *прагма* (догађај) представља издвојену, несистемску реалност, у поетичком смислу непостојећу ван укључивања у динамику категорија *праксис*, *мимесис* и *митхос*.

3 Намерно је употребљен израз „метатекстовно“ уместо „метатекстуално/метатекстуелно“, пошто се овде има у виду пре свега изворно, лингвистичко схватање метатекста, као „текста који испуњава металингвистичку функцију у односу према датом [тексту], при чему описани објекат и текст који га описује припадају једном истом језику“ (Лотман 1992, 58). Видети и Лукин 1999 и Вежбицка 1978.

стицања и пресека различитих утврђених дисциплина.⁴ Теорија филма, системски схваћена, биће третирана такође као наука.⁵

Поред континуираног интересовања за извешан низ апстрактних проблема у уметности, непосредан подстицај и повод за истраживање проблематике односа филма и књижевности, односно филмске адаптације књижевне грађе, представљало је постојано интересовање за филмско и књижевно дело Живојина Павловића, које представља готово јединствен материјал за истраживања ове врсте.⁶ Због тога, али не тек узредно него методолошки, нагласак овог рада ће бити на филму пре него на књижевности, на делу Живојина Павловића пре него на делу Достојевског. Ипак, услед његове системске природе, предмет овог рада ће се најпре тицати односа, покушаја да се он појмовно дефинише и тако уведе у поредак знања, на шта нас уосталом и обавезује

-
- 4 „Нашу анализу морамо назвати философском пре свега у негативном смислу: то није ни лингвистичка, ни филолошка, ни књижевнотеоријска, нити специјалистичка анализа (истраживање) било које врсте. Њен основни смисао је следећи: наше истраживање креће се у пограничним сферама, то јест на границама признатих дисциплина, на њиховим спојевима и пресецима“ (Бахтин 1979, 281). Оваква напомена је у време доминације интердисциплинарних истраживања донекле превазиђена, али није лоше указати на меру у којој се сваки „гранични“ говор и говор о односима отвара философији.
- 5 Овде ће се термин теорија филма користити донекле као синоним за науку о филму, не инсистирајући на разлици између теорије филма, филмологије и студија филма, као „етапа развоја филмске мисли“ (в. Даковић 2006, 293). Општи појмови теорије и науке сасвим одговарају системској природи данашњих истраживања филма, чиме ћемо се бавити у наставку рада. Такође, могло би се рећи да овај рад ступа и на територију „естетике филма“, па и „философије филма“. Естетика филма се обично поима као 1) синоним за теорију филма, 2) као „део“ теорије филма, који се а) „ослања на естетички приступ“, односно „проучавање филма као уметности, и проучавање филмова у смислу уметничких порука“ (Омон 2006а, 10) или б) „убухвата проучавање филмског израза као спекулативну анализу медија и његове естетичке организације, са семиолошког, структуралистичког, наратолошког становишта“ (Даковић 2006, 293), и, најзад, 3) као део опште естетике, као философске дисциплине, усмерене на посебну уметност филма. Философија филма је још теже одредив појам, који у сваком случају обухвата различите облике преплитања филма као уметности и медија, с једне, и философије у често врло широком значењу, с друге стране, односно „уплитање филма у теме и објекте проучавања филозофије, односно филозофије у теорију филма“ (Даковић 2011, 234). Различити аутори, уосталом, сасвим различито сагледавају овај појам, односно овај однос (филм-философија), често и у зависности од традиције (средине) којој припадају (в. нпр. Шато 2011; Куренной 2009). О појму „философија“, који такође треба поменути, в. Frampton 2006 и Pourriol 2010. Философија филма би се могла разматрати и у склопу философије медија, коју на критичким и спекулативним темељима, на зависно од Хабермасовог (*Habermas*) појма *Medienphilosophie*, заснива Дивна Вуксановић (Вуксановић 2007; 2011).
- 6 Овде би се као подстицај могло поменути и лично стваралачко искуство аутора, али овакав „биографски“ аргумент био би сувишан у раду ове врсте.

научни карактер истраживања. Његов философски карактер обавезује нас, такође, колико на строгост толико и на слободу.

Живојин Павловић (1933-1998) је, од укупно тринаест целовечерњих играних филмова које је режирао, чак девет филмова, као и телевизијску серију *Песма*, снимео на основу књижевних дела. Поред тога, неколико његових нереализованих филмских пројеката, као и сви сценарији на којима је потписан само као сценариста или косценариста, рађени су према књижевним делима. Као подједнако успешан и признат филмски редитељ и прозни писац, Павловић је демонстрирао готово све могуће моделе филмске адаптације књижевне грађе, али и моделе односа филма и књижевности као аутономних уметности. Адаптирао је приповетке, романи и драме, док је поезија, у смислу различитих облика интертекстуалних веза, неретко играла значајну улогу у његовим филмовима. Адаптирао је, затим, дела домаћих и страних писаца из различитих историјских епоха и стилских праваца, али и своја сопствена. Такође, писао је прозна дела на основу сопствених реализованих и нереализованих филмских сценарија, али и инспирисана филмовима других аутора. Објављивао је своје сценарије у часописима и у облику засебних књига, а у својим интервјуима, есејима и дневницима сведочио о значају питања односа филма и књижевности у сопственом мишљењу и делању.

Од свих књижевних аутора које је Живојин Павловић адаптирао, или желео да адаптира, Ф. М. Достојевски (*Достоевский*) има посебно место. Свој први приказани (али не и први реализовани) целовечерњи играни филм *Непријатељ* (1965) Павловић је снимео по мотивима романа *Двојник*, док његов последњи довршени филм *Дезертер* (1992) представља адаптацију кратког романа (*повест*) Достојевског *Вечни муж*.⁷ На основу сопственог сценарија за филм *Непријатељ*, Павловић је написао роман *Каин и Авељ* (1969), практично свој први заокружен и успео роман, чију ће измењену верзију издати 1986. године под насловом *Непријатељ*. Прва верзија сценарија према новели *Вечни муж* настала је још 1972. године и постоји под насловима *Вечни муж* и

7 Руски термин *повест* код нас се преводи као приповетка, дужа приповетка, роман, кратки роман, новела, повед, приповест. Овде ћемо се одлучити на не сасвим адекватан и описан термин *кратки роман*, с обзиром да термини повед (примењив само у случају старих књижевних форми) и приповест (махом подразумева приповедање или производ проповедања уопште) немају адекватно значење у нашој науци, док термин новела није примерен, тим пре што му у руској науци, посебно с обзиром на руски формализам, дају сасвим одређено значење које није подударно са значењем термина *повест*, као ни са потребама одређења природе текстова Достојевског којима се овде бавимо. Кратки роман нам се као термин учинио прикладнијим и ипак нешто прецизнијим од термина дужа проповетка, као и примеренијим карактеру дела које разматрамо (в. Живковић 1992, 528, 650, 711).

Пресуда, као и у облицима прилагођеним телевизији и позоришту. У интервјуима, дневницима и есејима Павловић оставља значајно сведочанство о свом раном и постојаном интересовању за Достојевског и о значају Достојевског у његовом стваралаштву, уметничком развоју и формирању сопствене поетике.

Међутим, Павловићев однос према руском писцу и утицај Достојевског на његово дело није само биографски релевантан, квантитативно мерљив и узгредан, он задира у неке од основних дихотомија самог Павловићевог опуса и његове филмске поетике. Подвојеност нашег редитеља између филма и књижевности, значајна је колико и његова подвојеност између два схватања филма: „ејзенштејновског“ и „базеновског“, заснованог на монтажи и заснованом на „дубинском кадру“, „монтажи унутар кадра“, од којих први доминира на почетку ауторовог опуса, закључно управо са филмом *Непријатељ*, док други почиње „проналажењем сопственог стила“ у филму *Буђење пацова* (1967) и преовладаваће (уз значајне изузетке) до краја Павловићевог стваралачког рада. Прозна обрада филмског сценарија за *Непријатеља* била је мотивисана управо редитељевим незадовољством „конструктивистичком“ и „апстрактном“ природом редитељског поступка у том филму, и до промене поетике аутора доводи управо жеља да „покаже живот у свој својој сложености“, да уместо метафоре постигне „запрепашћујућу илузију живота“. Павловићеве дихотомије и уметничка трагања у сагласности су са основним практичним и теоријским проблемима епохе у којој је стварао, али и са основним проблемима филма као уметности, тичу се сржних питања његовог онтолошког статуса (односа према категоријама реалности, другим уметностима и другим областима људског стваралаштва и културе у целини). Нека од ових питања Павловић је решавао обраћајући се књижевном тексту Достојевског, чије дихотомије у односу на категорије стварности, али и значајан потенцијал утицаја и веза са другим уметностима су одавно уочене у литератури. Овде важну улогу играју и Павловићева размишљања о „спољашњој“ природи филмске и „унутрашњој“ природи књижевне слике, као различитих задатака и могућности два медија, која могу бити у несагласности са Ејзенштејновим (*Эйзенштейн*) ставовима (који је први Павловићев узор у филму), али и у дубокој сагласности са проблематиком „унутрашњег говора“, односно односа мишљења и говора, речи и мисли, али и слике и речи, која је толико обележила не само Ејзенштејнова трагања, него и трагања руске авангарде и ОПОЈАЗ-а,⁸ са значајним импликацијама на филмску и књижевну теорију и праксу, као и њихове међусобне односе.

8 ОПОЈАЗ – „общество изучения поэтического языка“ или „общество изучения теории поэтического языка“.

Корени Павловићеве поетике и његових схватања о филму, књижевности и уметности не сежу, наравно, само у област руске уметности и културе, али ти се утицаји јављају, као прво, у формативном (и биографски и поетички) смислу изузетно битним, чак пресудним, и, као друго, апстраховани на одређен низ формално-значењских дихотомија, нуде погодан образац за тумачење и „дешифровање“ неких од најзначајнијих аспеката Павловићевог значењски и поетички сложеног дела. Руску авангарду, у њеним најразличитијим видовима, одликује уникатан спој теоријског и практичног, мишљења и делања, умногоме близак самом Павловићу, који је и поред одбојности према „чистој“ теорији, поседовао изражену потребу за осмишљавањем свог уметничког рада, али и различитих феномена и аспеката уметничке делатности као такве. Његова изразита, готово мистички фундирана, жеља за превазилажењем сваке идеологије, норме, догмата, условности, за пробијањем граница сваког „знаковног поретка“, у наглашеној је сагласности, како на основу порекла тако и на основу сродности и паралелизма, са неким од основних идеја и трагања руске авангарде, а посебно оних из области језика. „Продорност“ и „дубина“ које налази у књижевном делу Достојевског, Павловићу нуде јединствени подстрек и основу за формирање сопствене, у основи зачуђујуће доследне, идеје уметности. Руска класика, у првом реду Достојевски, и руска авангарда, у првом реду Ејзенштејн, али и писци попут Пиљњака (*Пиљњак*), Пастернака (*Пастернак*) и Леонова (*Леонов*), изгледају као два пола унутар којих се креће Павловићево схватање књижевности и филма, уметности и културе. У основи, све што га у руској, али не само руској, култури занима, као и своје сопствено дело, Павловић ставља у развојну линију која почиње са Достојевским,⁹ који је за њега центар велике руске литературе,¹⁰ али и угаони камен сопственог схватања смисла и значаја уметности као такве.

Наше истраживање уметности засниваће се на уверењу о могућности научног говора о феноменима, али и смислу и вредностима, уметничке делатности. Наука се овде поима полазећи од њеног античког корена (*ἐπιστήμη* – *епистеме*), где се „философија и наука рађају управо у жељи за превладавањем, осмишљавањем и преображавањем бескрајне разноликости ствари, у потрази за идентитетом као јединством у разноликости, у уочавању суштинских веза, заједничке основе, припадања неком ширем јединству“ (Коларић 2010а, 109). Философију, науку и уметност повезује њихов спознајни карактер, као и поступци уопштавања и апстраховања, без којих је

9 „Достојевски – Фокнер – Леонов – Лоренс – Пастернак – ја“ (белешка на дан 23. 3. 1990, Павловић 1999в, 48).

10 „Зна се (а пре свега, то се осећа), да је Достојевски први, а Толстој иза њега“ (Павловић 1999в, 51).

спознаја немогућа.¹¹ „Наука заправо описује оне елементе и њихове међусобне везе у предметима или класама предмета, који се могу научним средствима издвојити и идентификовати, а то значи да описује извесне инваријантне¹² структуре у бескрајно разноликом предметном свету. Те структуре нису нешто што је непосредно дато, него их наука конструише помоћу одређеног броја проверених научних поступака“ (Петковић 1996, 46). Наука је увек системска, а „сваки систем је нужно апстрактан; то је структура извесних издвојених релација“ (Коен 2006, 165), где је систем схваћен полазећи од аристотеловског појма *систасис* (συστασις), као склопа, састава (састављања, распоређивања), динамичког односа делова и целине. „Систем се конструише на основу разликовања варијантног и инваријантног; у структуру, унутарњу организацију система улазе само инваријантне јединице и односи. У крајњој линији, систем је искључиво резултат научног апстраховања; јединственост света научнику је дата у конструктима, а не у самим, непосредно датим бићима. чија особеност нужно остаје изван егзактне научне методе“ (Петковић 1984, 240). Систем, дакле, као динамични однос, не почива на довршености, него на могућности (*динамис*), што подједнако важи за научне, колико и на уметничке системе: „Научно сазнање треба посматрати као низ нестабилних система који се налазе у непрекидном процесу преображавања. При том се обавља како унутрашње прилагођавање делова једних другима, тако и адаптација на различите спољашње чиниоце. [...] У тим нестабилним системима постоје и релативно врло стабилни делови, темељи система или чврста језгра истраживачких програма“ (Новаковић 1984, 302). Системност у науци, као и у уметности, не негира вредности истраживања појединачног и посебног, можемо рећи да је индивидуална непоновљивост појава у извесном смислу њен услов: „Постоји мноштеност система, од којих се сваки може испитивати независно од других. Таква мноштеност система може, наравно, да чини скуп подсистема једног јединог обухватног система, али ми немамо сведочанство о таквом стању ствари. У сваком случају, није нужно знати овај обухватни систем да би се адекватно испитао један од многих мање обухватних система. Изгледа да је људско знање о природном свету могуће само зато

11 „Филозофија је већ од својих почетака тражила, макар и нејасно, један појам који све обухвата и тако дозвољава да се све мисли, или бар да се именује, да се мисли и именује претпостављено јединство тоталитета могућих предмета искуства, како осетилних тако и интелигибилних. Разлог томе треба тражити у њеном увиђању да без могућности уопштавања, али таквог које зна и уме да одвоји оно битно од мање битног или небитног, не би било могуће никакво сазнање, нити икаква наука у правом смислу речи“ (Зуровац 2005, 515).

12 Инваријантност као „понављање идентичних структура у различитом материјалу“ (Коен 2006, 16).

што је тај свет могуће проучавати као скуп релативно аутономних система“ (Коен 2006, 166). Ово ће посебно имати значај када будемо инсистирали на разликовању уметничких од других система, а истраживање заснивали на појмовима модела и моделизације.

Без претензија на исцрпност, и без ограничења на такозвану егзактност, појам науке засноваћемо на следећим претпоставкама:

1) „Наука је сфера људске делатности у којој се одиграва разрада и теоријска систематизација објективног знања о стварности“ (Кохановский 2007, 5).

2) Постоје различите, специфичне форме знања, од којих је научна само једна. Такође, постоји многоликост научних облика знања, којима одговарају различите, посебне науке или научне дисциплине.

3) „За разлику од других, бројних, форми знања, научно сазнање је процес стицања објективног, истинитог знања, усмереног на рефлексiju закономорености на којима почива стварност. Научно сазнање има троструки задатак и повезано је са описивањем, објашњавањем и предсказивањем процеса и појава стварности“ (Исто, 16).

4) „Наука је облик духовне људске делатности, усмерена на производњу знања о природи, друштву и о самом сазнању, која има за непосредни циљ досезање истине и откривање објективних закона на основу уопштавања реалних чињеница и њихове узајамне повезаности, како би предвидела тенденције развоја стварности и омогућила по потреби њихову измену“ (Исто, 25).

5) „Наука (посебно савремена) развија се путем синтезе апстрактно-формалне (математизација и компјутеризација) и конкретно-садржинске стране сазнања“ (Исто, 302).

Свако научно сазнање почиње „постављањем научне хипотезе, а не, као што неки и данас воле да тврде – посматрањем и сакупљањем чињеница. [...] Наука, дакле, почиње хипотезама или очекивањима“ (Новаковић 1984, 22,23). Претпоставка по дефиницији подразумева испитивање, односно она се у логичком смислу претвара у сведочанство. Приоритет логике, као „науке о вредности сведочанстава“ (Коен 2006, 47), у науци, лежи у томе „што она изражава највишу могућу општост“ (Исто, 212), а строго логички, „функција хипотезе је да усмери наше истраживање правилности међу чињеницама“ (Исто, 235), при чему чињенице „нису никакви предмети који се појављују у просторно-временском свету, него ми једноставно називамо неку мисао чињеницом онда када је она истинита. Појам чињенице стога није згодан за то да послужи као критеријум истинитости“ (Тугендхат 2000, 178). Апстрактна природа научног сазнања и његова повезаност, готово идентитет, са језичким, потврђује се и појмом апстрактног предмета: „Апстрактни предмети јесу

такви предмети које не можемо идентификовати просторно-временски. [...] Апстрактни предмети су такви предмети које можемо да идентификујемо само у ракурсу на језички израз“ (Исто, 110), што нас неминовно води до појма става, као (логички) првог који својим језичким обликом улази у критеријум истинитости: „Став може да се дефинише као нешто за шта се може рећи да је истинито или лажно. [...] Став није исто што и реченица која га изражава. [...] [Реченице] нису истините или лажне. Истинитост или лажност може се придавати само ставовима које оне означавају“ (Коен 2006, 59). „Ставови се не смеју изједначити с неким конкретним објектом, ствари или догађајем. Јер, ставови су у најбољем случају само апстрактне и издвојене релације између ствари“ (Исто, 60). Став по себи, осим језичких, неминовно има структурална и моделизацијска обележја: „Ниједан став не може да се изрази или саопшти без симбола. Структура става мора, дакле, да се изрази и саопшти подесном структуром симбола, тако да не може свака комбинација симбола да саопшти један став“ (Исто, 59). Релације између ставова такође нису истинитосно неутралне: „Релације између ставова које су логички релевантне јесу оне на основу којих могућа истинитост или лажност једног или више ставова ограничава могућу истинитост или лажност других ставова“ (Исто, 82). Наука се и том смислу већ сама може одредити као језик, а језик као систем знања (Кохановский 2007, 86). Прецизније, у односу на природни језик, који нема моделизацијска обележја, наука се одређује као метајезик, тим пре када се има у виду „постојана методолошка рефлексија“ (Исто, 28), специфична за науку и научно сазнање. Појам методологије, као критеријума научности, стога има два основна и нераздвојна значења: 1) „систем одређених начина и поступака примењивих о одређеној сфери делатности“ и 2) „учење о том систему, општа теорија метода, теорија у дејству“ (Исто, 307). Рефлексивност науке, примарно виђена као идентитет језика и сазнања, а сагледна овде на примеру метода и методологије, у највећој мери почива на њеној појмовној природи, нераздвојној од категорија мишљења и теорије, односно теоријског сазнања.

1) „Појам је форма мишљења, која рефлектује опште закономерне повезаности, суштинске стране, обележја појава утврђена њиховим одређењем (дефиницијом). [...] Најопштији појмови су философске категорије. Појам се изражава у језичкој форми, у виду засебних речи“ (Исто, 178).

2) „Мишљење је делатно остварен активни процес уопштеног и посредованог рефлектовања стварности, који обезбеђује, на основу чулних чињеница, откривање њених закономерних повезаности и њихово изражавање у систему апстракција (појмова, категорија и др.). Људско мишљење остварује се у тесној вези са речи, а његови резултати фиксирају се у језику

као одређеном знаковном систему, који може бити природни или вештачки (језик математике, формалне логике, хемијских формула итд.)“ (Исто, 176).¹³

3) „Теорија је насложенија и најразвијенија форма научног знања, која нуди целовиту рефлексију закономерних и суштинских повезаности у одређеној области изучаване стварности“ (Исто, 188). „Теоријско сазнање рефлектује појаве и процесе с обзиром на њихове универзалне унутрашње повезаности и закономерности, помоћу рационалне обраде емпиријских података. Та обрада остварује се системом апстракција *вишег реда*, као што су појмови, закључци, закони, категорије, принципи и др.“ (Исто, 175).

Импликације оваквог општег схватања науке и научног сазнања на случај хуманистичких наука, којима припадају и изучавања уметности, свакако нису једнозначне, и мора им се приступити проблемски, и то са два аспекта: критеријума научности и развоја научног сазнања. „Научно мишљење води нас сваког дана све даље у свијет који перцепцији није доступан. И у свакодневном животу, не само у теоријским областима природних наука, све одлучнија постаје важност закључивања које се не може провјерити оцјеном од ока, ни успоређивањем са нашим властитим искуством“ (Петровић 2009, 21). Ако сама могућност научног сазнања и развоја научног сазнања зависи од питања „до које је границе човјеков мозак способан да функционира са појмовима који су одвојени од чулног искуства“ (Исто, 22), односно који је ниво апстраховања, дакле и научног сазнања, уопште могућ у садашњем облику људског постојања, да ли се уопште може говорити о научном приступу уметности, као области естетског, с обзиром да „ни *уметности* ни *лепоте* – који припадају области естетског, нема и не може бити изван подручја чулног, осећајног и имагинативног“ (Петровић 2006, 15). Такође, поставља се и питање о могућности изучавања инваријантних структура у уметности, као и питање мерљивости и проверљивости добијених резултата; „Научна фаза истраживања започиње онда када истраживач, издвајајући оно што је проверљиво од оног што је само рефлексивно или интуитивно, разрађује специјалне методе прилагођене његовом проблему, које су истовремено методе приступа и методе проверавања“ (Пијаже 1979, 40).

Конвенционални одговор углавном гласи да хуманистичке науке нису науке у правом смисли речи, према чему се различити истраживачи у вредносном смислу одређују углавном тројако: 1) хуманистичке науке се тек у метафоричном и строго конвенционалном (самим тим историјски променљивом) смислу могу назвати наукама, 2) хуманистичке науке своју методологију и критеријуме научности морају подредити захтевима „егзактних“ наука и

13 „Језик је одлучујући формативни фактор мишљења“ (Марковић 1994а, 14).

3) хуманистичке науке морају изградити сопствене, посебне критеријуме научности и њима својствене методе. Овакво довођење у питање научности хуманистичких наука углавном се схвата као непревладано наслеђе позитивизма, међутим, ни позитивистичке приговоре о критеријумима научности не би требало узети олако, поготово у данашњем ступњу развоја науке, у ком се наука и научност никако не могу градити на негативном ставу према позитивизму, колико ни на његовом усвајању.

Научни приступ уметности има корене у поетици, као истраживању општих законитости поетског дела, где поетско подразумева најпре књижевно, али и шире уметничко, као производ људске способности произвођења (грађења, ποιησις – *поиесис*), спознајно и онтолошки легитимизоване у Аристотеловој *Поетици*.¹⁴ „Насупрот ономе чему тежи тумачење појединачно узетих дела, поетика не настоји да им одреди смисао, него тежи сазнавању општих закона који управљају стварањем сваког дела. Међутим, за разлику од оног што чине поменуте науке (психологија, социологија итд.) [у свом приступу књижевности] она настоји да те законе открије у самој књижевности. Према томе, поетика представља у исти мах апстрактан и унутрашњи приступ књижевности. [...] Предмет поетике није само књижевно дело: она испитује својства оне особене врсте дискурса коју представља књижевни дискурс. Свако дело тада се посматра само као испољавање једне много општије апстрактне структуре, чије је оно само једно могуће остварење“ (Тодоров 2000, 13, 14). Другим речима, поетика је „наука о систему изражајних средстава у књижевним делима, једна од дисциплина књижевности“, односно „наука о уметничкој употреби језичких средстава“ (Гаспаров 2000, 91), чији је циљ „издвајање и систематизација елемената текста који учествују у формирању естетског утиска о делу“ (Исто, 92). Термин поетика, сасвим у складу са Аристотелом, могуће је применити и на друге уметности, а не само књижевну: „Треба сазнавати *као такве* не само књижевне текстове, него све текстове, не само вербалну творевину, него и сваки систем симбола“ (Тодоров 2000, 46). Генерално, „термин поетика, како нам је пренет традицијом, означава, прво, сваку унутарњу теорију књижевности. Њиме се, наиме, означава и избор одређених могућности у књижевном стваралаштву који је извршио један аутор: критичар, тако, може говорити о *Иговој поетици*. Најзад, поетиком се могу називати нормативни кодови изграђени унутар једне књижевне школе, скупови правила чија се примена сматра обавезном“ (Исто, 41). Ово друго Тодоровљево одређење поетике, као и проширење појма на друге уметности, помоћи ће нам да касније говоримо о поетикама појединачних аутора, пре

14 Опширније о овоме видети у Коларић 2010а.

свега Павловића и Достојевског, као и поетикама посебних уметности, у нашем случају књижевности и филма, као и њиховим међусобним односима. Неоспорно је да савремени научни приступ уметности и уметничком делу, нарочито у семиотици и руском формализму, који ће се наћи у средишту наших теоријско-методолошких интересовања, почива пре на активирању античког појма поетике, него на утицају позитивизма. Битан утицај позитивизма и прагматизма на семиотику, пре свега у методолошком и инструменталном смислу, такође се не може, и не сме, оспорити. „Заснивање студија књижевности као емпиријске науке, довођење у жижу занимања морфологије књижевних текстова, па на крају и саме технике њихове израде, све би се то уз нешто јаче ограде могло схватити као враћање на саме изворе, тј. у границе која је поставила прва и најзначајнија европска поетика – Аристотелова. Премда су позивања на Аристотела, зачудо, ретка“ (Петковић 2000, 133). „Ако се ишта у књижевности може објективније посматрати, онда се чини да ће то пре свега бити оно што се одвајкада назива вештином, занатом, књижевном техником“ (Исто, 135).

Спознајни карактер уметности, односно схватање уметности као посебне форме знања, уопштавајући карактер уметничких потупака и средстава, могућност говора о правилима и законитостима настанка и постојања уметничког дела и самим тим издвајања апстрактних структура подложних научном посматрању, служиле су као основ легитимизације научног изучавања уметности чак и у неким стандардним, у основи неопозитивистичким, приступима логици и научном методу. Тако чак и случајно посматрање, па самим тим и посматрање уметничког дела и покушај његове критичке оцене, „изискује употребу хипотезе за интерпретирање онога што је чулно опажено“ (Коен 2006, 235). Проблем непоновљивости и оригиналности уметничког дела такође може бити подређен захтевима научне универзалности: „Велико уметничко дело је оригинално у том смислу што је ново откривање, али откривање нечега што је дубоко и широко људско и на начин који наилази на одговор код људи и жена далеко изван времена и места у којем је створено“ (Исто, 367). „Правила неке уметности су више или мање успешни изводи из ранијег искуства те уметности. Она зато имају извесну релевантност и применљивост чак и ако у току времена постану окамењена и негипка“ (Исто, 368). Слично важи и за фигуре и тропе, као основна средства уметности, његове реторичке, односно изражајне и комуникацијске природе: „Метафоре нису само вештачки изуми како би разговор био живахнији и поетичнији, већ су такође нужни начини схватања и саопштавања нових идеја“ (Исто, 378). Релацијска природа науке такође је применљива на истраживање уметности као подручја имагинације: „Фикције, као што су мапе и карте, корисне су

управо зато што не копирају све, већ само значајне релације. Ове релације су идентичне у аналогним случајевима, а ми опажамо и савладавамо ток појава само када видимо да се кроз њих провлачи нит идентичности“ (Исто, 384).

Ова, у основи исправна запажања, омогућиће нам да проблем научног карактера и статуса хуманистичких наука, а посебно наука о уметности, сагледамо са становишта појмова текста и модела, односно моделизације, који ће нам дати значајан основ за даље истраживање и отворити пут научног говору о питањима односа филма и књижевности, односно филмске адаптације (екранизације) књижевне грађе.

Текст најједноставније, у његовом општем значењу, можемо одредити као „свако правилима регулисано низање или комбиновање јединица неког знаковног система у времену или простору“ (Петковић 1996, 87). У односу према коду текст се, сосировском (*Saussure*) терминологијом, односи као говор (*la parole*) према језику (*la langue*), односно као порука према коду, али не било каква, него „двоструко кодирана порука (саопштење)“ (Лотман 2000, 129), где је код „скуп свих инваријантних јединица којима комуникациони систем располаже и скуп правила помоћу којих се те јединице комбинују у процесу комуницирања“ (Петковић 1996, 37). У најширем, културном смислу „текст није смо генератор новог смисла, него и кондензатор културног памћења. Текст има способност да сачува памћење на претходне контексте“ (Лотман 2004, 26). Како текст није нешто првобитно, лако је утврдити како хуманистичке науке нужно имају посла са текстом, као процесом у основи језичког посредовања, моделовања и преображавања предметне стварности. У случају уметности, однос кода и поруке у одређењу текста је још сложенији, пошто се овде „текст функционално користи као код“, односно „код почиње да се користи као порука, а порука као код“ (Исто, 45, 47). Текст тако заправо не претпоставља унапред одређен систем односа субјекта и објекта, што је захтев новије научне парадигме.

Овакво семиотичко схватање текста непосредно произилази из појма језика. „Под језиком ћемо разумевати сваки комуникациони систем који се користи знаковима уређеним на особит начин. Тако посматрани језици разликоваће се: прво, од система који не служе као средства комуникације; друго, од система који служе као средства комуникације, али се не користе знаковима; треће, од система који служе као средства комуникације и користе се потпуно или готово потпуно неуређеним знаковима“ (Лотман 1976, 39). „Ако се језик схвата онако како је овде предложено, онда ће тај појам објединити: а) природне језике (на пример руски, француски, естонски, чешки); б) вештачке језике: језике науке (метајезике научних описа), језике условних сигнала (на пример саобраћајне знакове) и сл.; в) другостепене језике (дру-

гостепене моделативне системе) – комуникационе структуре које се надограђују над природно-језичким нивоом (мит, религија, [уметност])“ (Исто, 40). „Дакле, уметност се може описати као изванредан другостепени језик, а уметничка дела – као текст на том језику“ (Исто, 41).

Текстуалну и језичку природу на тај начин поседују и наука и уметност, и обоје се односе као модели према природном језику који (сам по себи) нема одлике текста. Метајезик хуманистичких наука тако се односи, не на предметну стварност, или чак на природни језик, него нужно на текст, на неки другостепени моделативни систем или науку саму, у смислу „постојане методолошке рефлексије“, односно свести о методи, чиме наука додуше прелази у поредак другостепеног моделативног система - философије.^{15 16} Првобитна стварност, објекат хуманистичких наука је заправо текст, један већ уређен систем односа заснован на неком језику, односно коду, при чему се предност даје „истраживањима језика, а не говора, структуре кода, а не текста“ (Лотман 2004, 15), као инваријантном, непроменљивом, у односу на варијантно. „Текст (писани и усмени) као првобитна датост свих ових дисциплина [хуманистичких] и уопште хуманистичко-филолошког мишљења у целини (убрајајући и богословско и филозофско мишљење на његовим изворима). Текст се тако појављује као непосредована реалност (реалност мисли и осећања), на којој се једино и могу заснивати поменуте дисциплине и тај начин мишљења“ (Бахтин 1979, 281). У том смислу, може бити спорна и припадност лингвистике хуманистичким наукама у правом смислу речи, што додатно одређује природу односа језика и уметности, па тиме и језика и књижевног дела, али и језика и филма (филмског језика и филма као језика), чиме ћемо се бавити у наредним поглављима: „Нас интересује специфичност хуманистичке мисли, усмерене на туђе мисли, смислове, значења итд., реализоване и истраживачу дате само у виду текста. Какви год били циљеви истраживања, њихова почетна тачка може бити једино текст“ (Исто, 282).¹⁷

Из оваквих увида непосредно се може извести схватање модела и моделизације у науци и уметности. Најшире, модел „представља пројекцију логичко-математичке схеме у реалност и, према томе, састоји се у конкретном представљању заснованом на стварним модусима композиције или начинима

15 Овде би се могао употребити „гранични“ појам епистемологије, као „знаности о знаности, знанственог проучавања логичких структура појединих знаности“ (Škreb 1986, 18).

16 „Када се нека наука проблематизује и тежи да извиди своје основе и свој метод, она постаје философија“ (Морпурго-Гаљабуе 1968, 94)

17 Специфичне особености уметничког текста и уметничког језика, а посебно на примеру филма, истраживаћемо у поглављу о семиотичком приступу проблемима односа филма и књижевности и филмске адаптације књижевне грађе.

трансформација који се могу изразити помоћу те схеме“ (Пијаже 1979, 95). „Модели омогућавају да се у видљивој форми представе објекти и процеси иначе недоступни непосредној перцепцији“ (Кохановский 2007, 255). „Модел [франц. образац, калуп] се једноставно може дефинисати као аналогон неког објекта ако и када у процесу сазнања служи уместо самог објекта. Помоћу њега и на њему могу се обављати извесне сазнајне радње без присуства објекта“ (Петковић 1984, 178), док је моделовање или моделизација „пресликавање бесконачно сложене стварности на један уређен систем са коначним бројем елемената и њихових међусобних односа“ (Петковић 1996, 78). Могу се такође разликовати појмови моделизације и модалности, где је моделизација процес, а модалност резултат процеса моделизације (в. Грејмас 1983, 496).

Однос научног и уметничког модела уопште даје добру основу за научни приступ уметности. Модел је у науци дакле конвенција, која неминовно произлази из њене сазнајно-језичке, рефлексивне и апстрактне природе, док је уметност сама модел, она свој спознајни и онтолошки идентитет стиче управо процесом моделизације. Модел у уметности представља структуру изузетног динамизма и сложености, и на томе почива његова огромна спознајна и обликовна моћ. „Могућност уметности да моделује најсложеније објекте и односе, које ни уз помоћ било каквих других средстава не подлежу спознаји, даје посебан печат самој природи модела у уметности“ (Лотман 1970, 63). Може се рећи да тек са доминацијом најновије научне парадигме, коју карактерише постаналитички начин мишљења, заснован на обједињавању историјске, критичко-рефлексивне и теоријске анализе (в. Кохановский 2007, 241), научни модел добија извесне одлике уметничког: „Ако су природни системи заиста кодно-кодогено-кодирајући системи, тада једини начин за њихову адекватну и потпуну интерпретацију јесте стварање новог, такође кодно-кодогено-кодирајућег система, таквог да односи међу његовим елементима адекватно одговарају односима између елемената стварног, природног кодно-кодогено-кодирајућег система. Само у таквом случају математички модел, који се у науци 20. века узима искључиво у функцији модела-конвенције и модела-нереалитета, постаје модел-реалитет“ (Ракочевић 1996, 264).

Моделизацијско схватање уметности почива на уверењу о њеној спознајној моћи, и нуди одређен облик објективизације уметничких процеса, који тако омогућавају научно истраживање и конституишу уметност као такву, али и сваку појединачну уметност, као легитиман предмет научног истраживања. Уметност постаје предмет науке у двоструком смислу: 1) практичком, у смислу уметничког деловања као облика праксе, укупног људског деловања према свету, и 2) онтолошком, у смислу уметности као објективизације од-

ређеног облика човекове свести, односно начина његовог самопосматрања и самопоимања.

Предмет науке наравно никад није изједначен са предметом реалног света, и он се конституише када се у једној групи проблема уочи „нешто инваријантно“ (Марковић 1994, 16), самим тим научно релевантно и доступно научној спознаји.

Да бисмо могли да говоримо о заснивању једне науке, потребно је задовољити минимум следеће услове:

- 1) утврдити подручје стварности на коју се односе искази дате науке;
- 2) изградити одређен језик (метајезик), комуникабилан за све који раде у датој науци;
- 3) изван број хипотеза од кључног значаја за дату науку морају бити проверене до те мере да их можемо сматрати законима;
- 4) дата наука мора да располаже методама и техникама истраживања адекватним за решавање њених специфичних проблема и опште прихваћених од стране научника који у њој раде (в. Исто, 20).

Свака наука, тако и хуманистичка, мора почивати на одређеним објективним истинама, односно њен циљ мора бити досезање објективне истине о подручју њеног истраживања. „Да би био усвојен као објективно истинит, један став мора бити: 1) друштвено комуникабилан, 2) теоријски доказан, и 3) практично проверен, тј. у пракси применљив“ (Исто, 9).

Друштвено комуникабилан је став „изражен таквим језичким терминима – симболима – чије је значење јасно, прецизно и друштвено разумљиво“ (Исто, 9). Теоријска доказаност подразумева системско уклапање датог става унутар склопа ставова усвојених као објективно истинитих, теорија, хипотеза и закона који конституишу поље дате науке. Став се може сматрати практично провереним или применљивим уколико је у стању да предвиди или утврди поновљивост у одређеном низу практичних манифестација које припадају оном подручју стварности на које се односе искази дате науке.

Да би се на хуманистичке науке, а посебно науке о уметности, могли применити наведени критеријуми, подребно је редефинисати неке од увржених научних категорија попут објективности, законитости или проверљивости:

- 1) субјективност уметности у односу на науке релативна је категорија и може се односити искључиво на подручја стварања и рецепције уметничког дела. То не негира постојање оних слојева уметничког дела, односно уметничког текста, доступних објективном посматрању и захтевима објективне истинитости, где је објективно оно „независно од ма којег појединачног субјекта“ (Исто, 373). Већ и сама субјективност није надоступна научном по-

сматрању: „Како је човјек, међутим, друштвено биће, субјективност је његове визије ограничена оним заједништвом вриједности, сензибилности и укуса, који људе повезује унутар једног времена, једне средине, једног друштвеног положаја и једног односа према свијету“ (Петровић 2009, 164);

2) као неопходан услов поузданости, тиме и проверљивости научних података не може бити једино интерсубјективно посматрање, већ и „могућност интерсубјективног проверавања саопштених исказа“ (Марковић 1994, 528). Ово има велики значај за поимање хуманистичких наука какво овде заступамо, као наука чија је примарна стварност текст, дакле исказ (в. Бахтин 1979, 282);

3) тексту и језику као системским и уређеним подручјима стварности, не могу бити оспорена својства инваријантности и закономерности, односно могућност апстраховања инваријантних структура које има функцију нормативности. У истраживању уметности ово има посебан значај, с обзиром да се у њему даје предност истраживању језика као кода, а не текста као говора: „Елементи који су присутни у тексту, а немају паралелу у коду, нису носиоци смисла“ (Лотман 2004, 15).

Речено има импликације и на друге појмове и категорије које карактеришу уметничку праксу и могућност њеног појмовног одређења. Појам вредности тако најшире можемо схватити као „рефлексију односа субјекта одређене делатности према резултату своје делатности“ (Кохановский 2007, 441). Објективирајући карактер уметности ситуацију вредновања додатно динамизује, па можемо разликовати следеће моменте: 1) уметника који вреднује сопствено дело, 2) примаоца који вреднујући туђе дело заправо рефлектује сопствену ситуацију примаоца (посматрача), 3) примаоца или истраживача који вреднује дело са становишта рефлексије односа свог „субјективног“ разумевања дела и претпостављених ауторових интенција, 4) примаоца или истраживача који вреднује дело са становишта односа према извесним инваријантним структурама или општим категоријама (опус аутора, стил, жанр, различите форме нормативности, конвенције итд.). Јасно је да сви ови аспекти могу у мањој или већој мери бити предмет научног истраживања, у широком распону од „спољашњих“ до „унутрашњих“ приступа уметничком делу, али и уопштених естетичких разматрања о уметности „као таквој“, наравно под условом да се појмови вредности и вредновања схвате у њиховом динамичком, процесуалном и системском виду. Вредновање се може разумети и као примаочев одговор делу као потенцијаном носиоцу уметничких вредности и такође му се може приступити са становишта моделизацијске природе уметничког текста (о овом последњем в. Škreb 1986a, 489).

Историчност уметности такође не може бити препрека научној спознаји, поготово са доминацијом постнекласичне научне парадигме коју ка-

рактерише „оријентација на синергетско кретање, односно оријентација на историјско време, системност (целовитост) и развојност као најважнија својства биствујућег“ (Кохановский 2007, 80).

Појмовни карактер спознаје о уметности почива на категоријама већ уочене закономерности, док појмовност већ по себи подразумева могућност дефинисања, где ћемо дефиницију одредити као „сваки онај исказ људског језика у којем се значење једног језичког симбола објашњава помоћу скупа других језичких симбола“ (Марковић 1994, 437). Још од античких времена сазнање је „увек сазнање дефиниције ствари“ (Зуровац 2005, 64), па је могућност дефинисања један је од кључних услова научног сазнања.¹⁸ Наравно, научни појмови не могу, као научни, „постојати изолирано, него само као чланови система: они треба да творе систем“ (Škreb 1986, 18).

Питање могућности успостављања прецизне терминологије у наукама о уметности може се сагледати на следећи начин: „Ни у студију књижевности, ни у природним наукама, објашњење термина није научно одређење појма који он одређује. Битна је значајка термина што његова дефиниција не имплицира ни дефиницију појма ни рјешење научног проблема, па он једнако успјешно може означити свој предмет у различитим, и супротним, интенцијама његове бити“ (Петровић 2009, 87).

Укратко, на примеру књижевности, критеријуми научности могли би се формулисати овако: „Знанственост својега истраживања постићи ће књижевни стручњак ако, прије свега, буде свестан захтјева који на њега ставља специфична конституција предметнога подручја његове струке, ако умије јасно дефинирати циљ својега истраживања те ако до њега одабере најкраћи адекватан пут служећи се при том најадекватнијим знанственим појмовима“ (Škreb 1986, 29).

Тезе о неприличности строгог научног говора о проблемима уметности, као и о наводном угрожавању „чистоте“ и „непосредности“ уметничког дела од стране метајезика науке, не могу бити научно релевантне нити проћи научну проверу. Такав говор замагљује праву природу не само науке него и уметности. Сродно поменути дистинкцијама између текста и језика, односно говора и кода, вештачки језик (метајезик) одредићемо овде на следећи начин: „Вештачки језик који се употребљава у модерној логици има сад (у најмању руку бар делимично) тај смисао да се употребљава једна вештачка и стандардизована граматика, таква да 1) граматичка структура је тамо

18 „Дефиниција није ништа друго до реченица којом се исказује суштина ствари, јер нешто дефинисати значи одредити такав еквивалент истог на основу којег се може утврдити шта нешто јесте, то јест одредити које су дистинктивне карактеристике тога нечег у односу на све друго“ (Зуровац 2008, 25).

транспарентнија на семантичкој структури, и да 2) постоји једна једнозначна кореспонденција између семантичке и граматичке структуре (искључено је да једна те иста граматичка структура може да има неки различити семантички смисао, и обрнуто). Неупућени човек могао би лако помислити да се овај вештачки језик удаљава од нашег стварног језика. Међутим, то важи управо само граматички. Семантичка структура нашег природног језика биће јаснија у овом вештачком језику него што је она у граматички нашег стварног језика“ (Тугендхат 2000, 75). Метајезичка природа науке стога је услов сваке научне спознаје, односно услов образовања научног модела као средства спознаје, као што је моделизацијско својство уметности услов њене спознајне и онтолошке вредности, и њеног смисла.¹⁹

Могућност говора о теорији филма као о науци, односно теорији филма као синонима за науку о филму, поред поменутих одређења појмова теорије и науке, почива на следећим претпоставкама, које ће бити примењене у наставку рада и анализи конкретних филмских остварења и проблема филмске адаптације (екранизације) књижевне грађе:

1) „У најопштијем виду, теоретизацију можемо окарактерисати као *раслојавање* емпиријског и теоријског нивоа науке (емпиријске базе и теорије), насталог на фону структурне диференцијације различитих филмскотеоријских дисциплина и њихове интеграције у јединствен систем научног сазнања и научног знања“ (Соколов 2010, 9);

2) „Игнорисање мултидисциплинарности, системности узајамне повезаности дисциплина савременог проучавања филма, њихове хијерархијске уређености, води једностраним тенденцијама у проучавању филмске уметности“ (Исто, 12).

Философију смо већ одредили са становишта њеног „граничног“ карактера, са становишта појма, затим „постојане методолошке рефлексije“ и, најзад, као другостепени моделативни систем. Да бисмо прецизније одредили

19 Са становишта најновије, постнекласичне научне парадигме, из угла примене синергетике на уметност, то би могло да се дефинише на следећи начин: „Спектар појава које обухвата уметност је значајно шири од спектра појава науке. Наука има посла са могућим и вероватним, а уметност, често, са намогућим и невероватним. Науке је увек била и биће савезница уметности у стварању нових необичајених форми и слика. Управо захваљујући науци постали су могући такви облици уметности, као што су филм и телевизија. Наука и само наука способна је да јасно и прецизно појми специфичност уметности и да помогне уметности да сврсисходно и активно испоји ту специфичност“ (Евин 2009, 194). За наш даљи рад може бити интересантно да цитирани аутор посебну пажњу посвећује Ејзенштејновом принципу атракције, напомињући да „ситуације, аналогне атракцијама у уметности, могу из корена да промене људски живот“, односно да оне производе „огромно емоционално дејство“. чиме побуђују „инстинктивно интересовање“ (Исто, 102).

однос између науке, метанауке и философије, потребне су још неке напомене. „Тамо где се поставља питање међусобних односа појединих наука, њиховог заснивања и критичке анализе њихових теоријских и методолошких претпоставки, ми смо већ на једном терену који припада и науци и философији. [...] Филозофија дакле није просто наука нити нешто радикално различито од ње. Она није ни само знање нити нешто што би могло бити створено без знања. Она је напор људског духа да се вине у висине с којих би било могуће сагледати свет целовитије. Међутим, треба бити неозбиљан па се винути у висине без ваљаних инструмената“ (Марковић 1994, 64, 65). Филозофија и наука су посебне „духовне структуре“, док естетика није посебна наука, него филозофска дисциплина, која се „као и сва филозофија, бави утврђивањем појмова“ (Focht 1972, 10) и нипошто не искључује систематско мишљење.²⁰ „Филозофија се заснива на теоријско-рефлексивном и духовно-практичном односу субјекта према објекту. Она врши активно дејство на бивствујуће посредством формирања нових идеала, норми и културних вредности. [...] У филозофији није важан само постигнути резултат, него и пут ка том резултату“ (Кохановский 2007, 38, 39). За разлику од науке, филозофија „није у стању да раздваја проблеме, пошто се њен особени напор састоји у тежњи за целовитошћу“ и „пошто је посреди координација свих људских активности, свако филозофско становиште претпоставља процењивање и ангажовање, што искључује могућност општег слагања различитих аутора у оној мери у којој вредности у питању остају несводиве“ (Пијаже 1979, 38).

Овакава питања „целовитости“, нужности метода („пут ка резултату“) и проблема проверљивости добијених резултата, најбоље се могу сагледати утврђивањем моделizacione природе философије. Иако заинтересована за метод, и сама не без метода,²¹ метод философије не може бити метод неке одређене науке нити синтеза различитих научних метода: рећи да је филозофија другостепени моделативни систем значи рећи да је наука за њу само један од могућих предмета трансформације ка једном „вишем“ поретку знања и, у крајњој линији, постојања. Питања целовитости, метода и проверљивости тада се дижу на један виши спознајни ниво, виши у смислу преображавања и апстраховања грађе добијене из других области стварности, и то у основи

20 Међутим, на примеру књижевности, „филозофска интерпретација књижевног дјела заправо је инкомпатибилна са знанственом интерпретацијом: она треба изрећи оно што знанствена не треба и не може изрећи, и обрнуто“ (Solar 1985, 193)

21 То важи и за естетику као филозофску дисциплину: „Естетика мора имати поуздан инструмент који ће јој омогућити да тачно детектује праву лепоту расуту у бескрајној разноврсности непоновљивих појава стварног и могућег света. Тај инструмент је њена властита метода, па њено методичко заснивање остаје њен есенцијални услов“ (Зуровац 2008, 8).

људски обликоване стварности, односно људских исказа о стварности, дакле текста.²² Њена моделизацијска природа философији омогућава „активно дејство на бивствујуће“ и обезбеђује њен спознајни и онтолошки значај, приближавајући је, и то управо у овом моделизацијском смислу, уметности, али и другим другостепеним моделативним системима, какви су мит и религија. Основа, па и метод философије, тако остаје умност, као „захтев ума за јединством сазнања“ (Гадамер 2000, 137),²³ док ће њени задаци увек тицати нечега што је у најдубљој вези са људским заједништвом.²⁴ „Позиција философа у односу према било ком објекту (укључујући и њега самог) одређује се његовим односом према свести о објекту; без такве позиције нема ни философа, ни његове философије (премда је сасвим могућа наука, теологија итд.). [...] Мишљење философа је тада мишљење о другом мишљењу [укључујући и његово сопствено] о (одређеном) објекту. Овде формални, конвенционални објекат првог мишљења није објекат, него *мишљење о (одређеном) објекту*“ (Мамардашвили 1997, 5). Овакви увиди од кључног су значаја за избегавање „илузије финалности“ у даљем току нашег излагања, које се својом природом, односно својим предметом (однос различитих уметности и њихово међудејство), неминовно креће на границама науке, метанауке и философије.

Однос филма и књижевности био је од самог почетка у фокусу свих покушаја да се утврди природа филма као нове уметности. Сагледаван наизменично као синтеза уметности, или синтетичка уметност, и аутономна уметност, уз паралелно негирање његове уметничке природе због зависности од технике и технологије и „популистичке“ настројености, филм је поистовећиван или контрастиран нарочито са позориштем, сликарством, фотографијом, музиком и књижевношћу. Позориштем услед његове извођачке природе, сликарством услед визуелности, фотографијом због репродуктивне природе фотографског медија, музиком због ритма, а књижевношћу, чини се, због свега осталог, од сижејности све до суштинских питања смисла. Као да је управо у односу са

22 „Да би нешто рекао о језику посебних наука, о вредносним оценама, о уметничким симболима итд., филозоф се служи једним специјалним језиком; он мора да створи специфичне симболе највишег могућег реда апстрактности да би говорио о свим другим симболима (Марковић 1994а, 11).

23 Инсистирање на умности нарочито је важно у времену „лажних алтернатива“, које сугеришу превладавање редукционизма релативизмом, који је заправо одрицање од ума. Међутим, „ум нема алтернативу. Ум једино ваља ослободити робовања метафизичким утварама“ (Ваљак 2010, 22).

24 „Слушати све што нам неко говори, и допустити да нам се то каже, у томе се садржи висок захтев који се поставља сваком човеку. Подсетити се тога ради самом себе, то је нешто што потпуно припада сваком. Учинити то за све, и то за све убедљиво, то је задатак филозофије“ (Гадамер 1999, 118)

књижевношћу филм у највећој мери потврђивао свој идентитет и достојанство наспрам других уметности, што заправо не би требало да чуди када се има на уму статус „уметности речи“ у нашој култури: „Једна је од разлика између књижевности и осталих уметности што књижевност има моћ – много више него ма која друга уметност – да човјеку значи више, да човјеку значи доста других ствари поред оне коју му као уметност може значити“ (Петровић 2009, 155). С друге стране, филм управо у покушају ослобађања од „литерарности“, као да стиче сопствени „надуметнички“ статус, оно право на покушај ослобађања од језика као окова смисла, превазилажења „знаковног поретка“ ка оном првобитном, неизрецивом, ма шта то било.

Ово је управо и један од кључних мотива везаности Живојина Павловића за књижевно дело Достојевског, и ми ћемо га сагледавати из угла структуралне семиотике тартуско-московског круга, којом се, чини се, на задовољавајући начин разрешавају питања ове врсте, како односа различитих уметности и њиховог међудејства, тако и специфичности филма у односу према књижевности, али и према тексту и језику као општим категоријама уметности и културе. Динамизам текста сагледан из угла тартуске семиотике, његова непрестана отвореност трансформацијама, па и трансформацијама између текстова различитих система, омогућиће нам да проблем односа филма и књижевности и филмске адаптације књижевне грађе, на конкретном примера трансформације књижевног текста Достојевског у филмовима Живојина Павловића, сагледамо на научно релевантан начин, не занемарујући његове импликације на различите области људског стваралаштва, па и људске културе у целини.

Развој филма као уметности и медија, развој мишљења и писања о филму, као и преиспитивање његове природе, функције и значаја пред утицајем нових медија, чине последњих деценија прилично актуелном проблематику односа филма и књижевности, сагледаваном примарно кроз питање филмске адаптације (или екранизације) књижевног дела. Овом проблематиком се баве неки од најугледнијих теоретичара нашег доба, универзитетске катедре обилују курсевима на тему „књижевност и филм“, библиографија на ту тему је све обимнија, а постоје и специјализовани часописи. Уз то, филмови реализовани према књижевним делима и даље представљају значајан проценат филмске продукције у свим деловима света. У англосаксонској академској средини у истраживању ове проблематике доминира термин „теорија адаптације“, док је у руској уобичајен „естетика екранизације“, уз сасвим мале разлике у опсегу појма.

И поред извесних утемељених критика на рачун традиције која проблем међусобног односа уметности и њиховог међудејства схвата у границама

„превођења“, сматрамо да појам трансформације на сасвим одговарајућ начин концептуализује суштинске механизме према којима делује уметност на категорије реалности, као што је ништа мање примењив и на питања односа и међусобног дејства различитих уметности, односно уметничких текстова различитог система. Верујемо да се појам трансформације може употребити на проблеме филмске адаптације књижевног текста, без опасности од литературу- и логоцентризма, односно оспоравања аутономности филмске уметности у односу на књижевност. Такође, верујемо да се следећи тај појам може легитимно говорити о међусобном обликовном утицају уметничких текстова који припадају различитим системима, па и утицају књижевног на филмски текст, без потребе да се појам трансформације супротставља појму тумачења, јер сам по себи, системски схваћен, укључује подједнако обликовни као и спознајни смисао. Појам утицаја ће, самим тим, бити употребљаван синонимно са појмом дејства, како би се избегле све позитивистичке примесе схватања утицаја као једностране, пасивне и механичке категорије.

У оквиру одабраног теоријско-методолошког оквира, однос текста Павловића и текста Достојевског биће посматран са семантичког аспекта, као међусобни однос знакова различитог система и њихов однос према предметној стварности; синтактичког аспекта, кроз анализу специфичности филмског језика Павловића у односу на књижевни језик Достојевског, и импликације „присуства“ трансформисаног књижевног текста Достојевског на синтагматском нивоу текста Живојина Павловића; са прагматичког аспекта, узимањем у обзир „света идеја“ са формативним дејством на текстове разматраних аутора. Интересоваће нас пре свега обликовни утицај књижевног текста Достојевског на филмску поетику Павловића, као и поетике његових посебних остварења, при чему ће се посебно имати у виду различит поступак трансформације књижевног текста у два филма рађеним према делима Достојевског, а који припадају различитим фазама редитељевог стваралаштва. Нећемо занемарити ни проблем филмског сценарија, његовог онтолошког статуса и поетичке функције, за шта нам рад овог редитеља нуди обиман материјал. Најзад, интересоваће нас и „смисаони потенцијал“, интерпретативни и обликовни резултат Павловићевих адаптирања дела Достојевског, као и њихово место у Павловићевом опусу.

Циљеви рада су у том смислу следећи:

1) утврдити утицај књижевног текста Достојевског на формирање филмске поетике Живојина Павловића;

2) сагледати значај Павловићевих филмова насталих на основу текстова Достојевског у контексту Павловићевог опуса, али и генерисања смисла и кондензације памћења у односу на текст Достојевског, односно сагледати

спознајне и обликовне домете Павловићеве филмске трансформације текста Достојевског;

3) утврдити оправданост и предности употребе модела трансформације у тумачењу односа филма и књижевности и проблема филмске адаптације књижевне грађе;

4) у складу са постигнутим резултатима истраживања потврдити значај теоријске елаборације односа филм-књижевност и проблема адаптације-екранизације, како у општем културном и теоријском контексту тако и у контексту естетике филма и онтолошког утемељења филма као уметности и медија.

Основна хипотеза рада би се састојала у тврдњи о 1) значајном утицају књижевног текста Достојевског на формирање филмске поетике Живојина Павловића. Из такве претпоставке следе и остале хипотезе:

2) значајан обликовни и спознајни потенцијал Павловићевих трансформација књижевног текста Достојевског, односно Павловићевих филмских адаптација књижевног дела Достојевског;

3) могућ је међусобни обликовни утицај уметничких текстова различитих система;

4) такав утицај може бити појмовно утврђен;

5) модел трансформације могуће је, у складу са научним захтевима, применити на проблеме односа филм-књижевност и филмске адаптације књижевне грађе;

6) модел трансформације примењен на описани начин могуће је концептуализовати и унапредити, тако да избегне противречности и ограничења која му приписују критичари, као и обогатити и унапредити постојеће приступе теорији адаптације, кроз синтезу њеног естетичког (однос уметности) и њеног прагматичког и аналитичког (адаптација-екранизација) аспекта;

7) у перспективи је могуће утврдити различите моделе (модалитете) трансформације књижевног текста у текст, односно у тексту филма.

Значај и очекиване резултате истраживања одредићемо на следећи начин:

1) рад представља опширно и детаљно, до сада неспроведено истраживање дела, односно посебног сегмента дела, значајног српског, југословенског и светског филмског редитеља;

2) рад домаћег редитеља поставља се у контекст актуелних и теоријски изазовних проблема односа филма и књижевности и филмске адаптације књижевне грађе, као и у контекст односа са једним од највећих светских писаца, који је предмет посебне интердисциплинарне области научног истраживања – достојевистике;

3) ретки су филмски аутори на које је тако постојано и дубоко деловало дело Достојевског, што га чини ексклузивним предметом истраживања на тему односа Достојевског и филма;

4) питање односа Достојевског и филма представља област од великог значаја за теорију књижевности и филма, а посебно достојевистику, али је до сада сасвим мало истраживана, уз мањак релевантних радова на ову тему;

5) теорија адаптације и естетика екранизације до сада нису на задовољавајући начин представљени на домаћој научној сцени, иако представљају област од великог значаја и угледа на универзитетским катедрама и научним институцијама широм света;

6) поред прегледа постојећих истраживања и затеченог појмовног оквира, овај рад настоји да да сопствени допринос актуелним истраживањима, преиспитивањем и разрађивањем могућности које нуде неке од кључних категорија структуралне семиотике у њеном садашњем облику, као и да понуди могућности обogaћивања и унапређења теорије адаптације из угла усвојених категорија структуралне семиотике;

7) рад нуди и оригиналну синтезу досадашњих истраживања датог проблема, које се не своди на пасивно преузимање постојећих синтеза;

8) рад представља детаљно истраживање које полази од структуралне семиотике тартуско-московског круга, данас, и поред значајног наслеђа, недовољно присутне у нашој научној средини; при томе, верујемо да постоји велики потенцијал развоја ове гране семиотике не само у домаћој, него и у контексту руске и светске науке;

9) полемички аспект рада усмерен је како на доминантне приступе теорији адаптације, тако и на критичаре одређених семиотичких поставки, али и на ограниченост самих семиотичких приступа разматраном проблему; такође, полемичност се огледа и у приступу делу самог Павловића, као и постојећим интерпретацијама његовог дела;

10) опсег рада је такав да обухвата истраживања у области метајезика науке, филмске и књижевне теорије у ужем смислу, семиотичког метода, анализе текста, укључујући и естетичко-филозофска уопштавања.

У наставку рада најпре ћемо сагледати проблем односа филма и књижевности, како са становишта његових филмскотеоријских и естетичких елаборација, тако и са обзиром на шири проблем односа различитих уметности и њиховог међудејства. Такође, посветићемо се и проблему филмске адаптације (екранизације) књижевне грађе, покушавајући да представимо актуелни поредак знања у овој области филмскотеоријских, књижевнотеоријских и естетичких истраживања. После покушаја излагања темељних поставки структуралне семиотике тартуско-московског круга, релевантних

за предмет нашег истраживања, и успостављања модела трансформације у тумачењу проблема односа филма и књижевности и филмске адаптације књижевне грађе, те проблема односа књижевног дела Достојевског према филмском медију и разматрања Павловићевог схватања односа филм-књижевност, приступићемо конкретној анализи, заснованој на моделу трансформације, начина, средстава и домета филмске адаптације књижевног текста Достојевског у филмовима Живојина Павловића.

2. ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ

Дисциплина која се у оквиру естетике бави међусобним односом уметности назива се компаративна (упоредна) естетика, и она има значајно место у систему естетике као филозофске дисциплине. Она „проучава односе међу уметностима, њихове међусобне утицаје и везе, да би открила због чега различите уметничке врсте чине уметност уопште, утврдила унутрашње законитости органске целине уметности, продрла у суштину дијалектичког односа њене јединствености у разликама и различитости у јединству“ (Ранковић 1973, 21), и по свом одређењу најдубље је повезана са темељним онтолошким питањима о појму уметности, односно питањем „Шта је уметност?“ (в. Focht 1972, 9), као и традицијски утемељеним проблемом класификације уметности, чији је историјски изданак. Компаративна естетика почива на рационалистички заснованом уверењу да се може говорити о постојању општег појма уметности, у мери у којој се може говорити и о постојању уметничких врста (односно посебних уметности), које већ саме по себи представљају „вид апстракције на нивоу посебности“ (Ранковић 1973, 21) у односу на појединачна уметничка дела. „Оно што називамо термином *уметност* израста на широкој и заједничкој основи коју чини општељудска потреба за естетским стварањем и доживљавањем, иако се та општа потреба може конкретно да оствари само стварањем и доживљавањем дела која припадају појединачним уметничким врстама“ (Исто, 20). Уметнички статус и идентитет појединачног дела могућ је, дакле, само постојањем општег појма уметности, док општи појам уметности не може постојати без конкретних, појединачних уметничких дела, сврстаних, односно „апстрахованих до нивоа посебности“, у одређене уметничке врсте, односно посебне уметности. У естетичком, дакле филозофском смислу „аналитичко утврђивање сличности и разлика међу уметностима има своје дубље оправдање тек када може да допринесе остваривању једног општеестетичког циља, када изграђује основу једне више синтезе која ће омогућити обухватније и сложеније схватање уметности као својеврсног и целовитог феномена“ (Исто, 13). Компаративна естетика се разликује од опште естетике и естетике посебних уметничких врста, као и од компаративноестетичких анализа која полазе са становишта само једне уметности, покушавајући да издвоје и истакну њена посебна обележја у односу на друге уметности. За аутентичну компаративноестетичку анализу „унапред је једнако значајна свака уметничка врста“ и циљ је сагледавање односа међу уметностима „са једног општијег естетичког становишта“ (Исто, 8). „Удубљујући се у односе међу уметностима, компаративна естетика истовремено открива особености

садржајне и формалне структуре уметности уопште“ (Исто, 14), и своју анализу неминовно усредсређује на „изражајно-техничка средства уметности“ (Исто, 8). Због тога, поред философског уопштавања, компаративна естетика носи и карактер „унутрашње“ анализе уметничког дела, односно користи се резултатима истраживања поступака и средстава са естетском функцијом у уметничком делу. Тако ова естетичка дисциплина неминовно израста на фону естетике у савременом смислу, која наглашава њен научни карактер, или макар научне тежње, „философије уметности“, и поетике у смислу у ком смо је већ одредили у уводном поглављу. Компаративној естетици историјски и формативно претходе бројни покушаји класификације, па и хијерархизације уметности и уметничких врста, као и философска легитимизација општег појма уметности: „Границе међу уметностима представљају везу међу уметностима. Могућност класификовања уметности заснива се на скупу заједничких својстава у мноштву појединих уметничких дела. Јасна свест о индивидуалном карактеру одређеног уметничког дела не мора да буде сметња за схватање његове релативности и уочавање извесних заједничких својстава у основи свих уметничких дела која се међусобно преплићу и повезују, стварајући једну општу уметност“ (Исто, 16). „На савременом ступњу естетичког развитка не придаје се тако битан значај питањима класификације уметности. [...] Међутим, иако није примарно за општеестетичка разматрања, ово питање и даље има одређени смисао у компаративноестетичким студијама, због тога што се из начина на који су значајни теоретичари градили систематске класификације уметности, види јасно како су они сагледавали однос међу уметностима“ (Исто, 41).

Овакво заснивање компаративне естетике данас се може чинити превазиђеним (слично критикама књижевне компаратистике из угла студија културе²⁵), због чега се ова естетичка дисциплина у све већој мери посвећује упоредном истраживању култура.²⁶ Такође, овакав приступ у неку руку подразумева одређење естетике као „философске науке“ (в. Пијаже 1979; Борјев 2009), што ми у овом раду нећемо прихватити, одређујући философију као „другестепени моделативни систем“, дакле не као науку. Компаративна естетика из тог угла тешко да може бити схваћена као самостална дисциплина, него се „мора ослонити на опћу естетику, једнако као и ова на систем филозофије, тј. може се методолошки сигурно упустити у истраживања тек пошто је претходно изградила или усвојила један појам о уметности“ (Focht 1972, 30), и у крајњој линији један философски метод, којим се и заснива један одређен

25 Видети Ероп 2007.

26 Видети као пример Hussain 2006.

систем философије. Наше истраживање ће у том смислу полазити од једне посебне уметности (филма), дубље одређујући његова својства у односу на друге уметности, али фокусирајући се управо на однос, и процесуалност у том односу, оно ће неминовно попримати и општији, естетичко-философски карактер. Иако легитиман, појам компаративне естетике нећемо користити у даљим покушајима да заснујемо теоријске темеље нашег истраживања.

Своје истраживање међусобног односа уметности почећемо анализом поставки следећих аутора и система од темељног значаја за проблематику која нас интересује и приступ који смо сматрали најсврхисходнијим:

1) Аристотелова поетика као темељ свих савремених и историјско-цивилизацијски доминантних приступа проблемима уметности и културе, неопходна и за разумевање и теоријско-методолошко утемељење како појма уметности, тако и међусобног односа уметности;

2) Лесингове идеје о односу између поезије (књижевности) и сликарства које спадају у најутицајнија истраживања о односу уметности, од великог значаја за анализу идеја савремених аутора који ће нас интересовати у наставку, Ејзенштејна на пример;

3) компаративноестетичка истраживања Етјена Суриоа имају посебно место међу савременим, двадесетовековним, проучавањима о односу између уметности;

4) научна легитимизација и развој компаративне књижевности, односно књижевне компаратистике, дали су значајан импулс савременим истраживањима проблема који нас интересује;

5) идеје о уметности и култури Сузане Лангер омогућавају нам да дате идеје сагледамо у односу на промену научних парадигми насталу средином двадесетог века, „новог кључа“ у тумачењу феномена уметности и културе, где се ови тумаче доминантно са становишта комуникације. То ће уједно бити и увод у семиотичко разматрање односа филма и књижевности, за које смо се у овом раду определили.

Аристотел свој појам уметности (τέχνη – *техне*) заснива полазећи од општијег појма поиетичког (ποίησις – *поиесис*), који као грађење, прављење, произвођење, представља, колико и теоријски и практички, легитиман начин људског учешћа у истини (ἀλήθεια – *алетхеиа*). Уметност (*техне*), као предмет поиетичког и као један од пет способности (моћи) људске душе да дође до истине, тако добија спознајни и онтолошки (донекле самосталан у односу на природу, φύσις – *фисис*) карактер,²⁷ а њен критеријум у односу на друге

27 О Аристотеловом онтолошком и спознајном раздвајању *фисис* и *техне* као основи културе Запада видети у Коларић 2010а и Коларић 2010б.

области људског сазнања и деловања је *μῖμησις* (μίμησις), као подражавање, опонашање, одигравање, од самог почетка одређено функцијама сазнања и задовољства.²⁸ *Μῖμησις* није пасивно и механичко пресликавање неке унапред дате и довршене стварности, него активан процес („миметичка делатност“), који подразумева однос уметничког дела (производа миметичке активности) према категоријама стварности, али је уједно и обликовни принцип самог уметничког дела. Миметички карактер уметничког дела неодвојив је, дакле, од његовог унутарњег устројства, онога што је уметничко дело у себи самом, што је код Аристотела дефинисано појмом *μῦθος* (μῦθος; прича, фабула, заплет²⁹), одређеним, прво, као подражавање радње (μίμησις πρᾶξις – *μῖмесис праксеос*), и, друго, као склоп, састав догађаја (πραγματιὸν σύστασις – *прагматион систасис*).³⁰ Појмови *поиесис*, *техне*, *μῖмесис* и *μῦθος* представљају на неки начин рационализовану (спознајно апстраховану и структурисану) заједничку основу уметности, и никако нису сведени само на трагичку уметност, која представља основни предмет Аристотелове у целини несачуване *Поетике*, и то искључиво у смислу у ком трагедија представља најпотпуније испуњење сврхе уметничког, у његовом спознајном и онтолошком виду. *Μῖмесис* тако садржи „три обликовна својства: средства опонашања [*μῖмесис*], предмет и начин“ (Aristotel 1983, 14), где се средства подражавања деле на ритам, говор и хармонију, предмети подражавања су увек „људи у акцији“ (Исто, 13), који могу бити племенити (достојни) или прости (ништавни), док се према начину врсте подражавања, самим тим и различите уметности, деле на оне које подражавају „приповиједањем, и то било тако да пјесник говори кроз уста некога другог као што то чини Хомер, било да говори у властито име без икакве промјене“ (Исто, 13), и на оне где „пјесник приказује све опонашатеље како раде и дјелају“ (Исто, 14), односно врше радњу (πρᾶξις – *праксис*). Док подражавање као такво Аристотел често одређује у паралели са сликарством, критеријум средстава подражавања најпре повезује приказивачке уметности са уметностима заснованим на музици и плесу, али и јавном говору, критеријум предмета се односи пре свега на разликовање трагедије и комедије (Исто, 13), а критеријум начина подражавања у основи се тиче разликовања епског и драмског, казивачког и показивачког, приповедања и приказивања. Аристотел кроз разликовање између песништва (уметничког казивања) и историографије (повесништва), уводи разлику између уметничког и неуметничког, дајући предност уметничком, због његове моћи уопштавања, као

28 Видети Aristotel 1983, 14-15.

29 Пол Рикер појам *μῦθος* преводи као *l'intigie*, заплет (Рикер 1993: 47).

30 Видети Aristotel 1983, 19, 21.

критеријума спознајног.³¹ Такође, трагично над епским песништвом добија првенство такође овим критеријумом уопштавања, у уметности обликованим и оствареним кроз миметичку, моделизацијску, обликовну моћ којим уметничко дело преображава дату стварност и осамостаљује се од ње, али и постаје њен део, снагом свог унутрашњег устројства, склопом својих делова у јединствену целину великог енергетског набоја, којом уметничко дело и уметност остварује своје назначење у људском свету, као свету мишљења, делања и изградње. Њена моделизацијска моћ, кроз испуњење истинске сврхе делатних категорија *мимесиса* и *митхоса*, представља тако једини истински критеријум разликовања уметничког од неуметничког, али и међусобног односа, класификације и, зашто да не, хијерархизације уметности, од којих свака има своју улогу и место у систему уметности, као једном од кључних начина људске спознаје, овладавања и учешћа у свету, у истини тог света, неодвојивој од његовог бивствујућег.

Готхолд Ефраим Лесинг (*Lessing*, 1729-1781) у свом делу *Лаокоон или О границама сликарства и поезије*, подразумевајући под сликарством ликовне уметности уопште, а под поезијом „и остале уметности које подражавају сукцесивно“ (Лесинг 1964, 5), заједничку основу ових уметности налази у њиховом дејству, карактерисаном „обманом“ која изазива „допадање“, а чији је пак основ „лепота“, „чији појам прво узимамо од телесних предмета“ и која „има општа правила“, с тим што на плану „вредности“ (области критике) различита правила имају примат у различитим уметностима (Исто, 3). Може се рећи да је за Лесинга критеријум разликовања уметности најпре „временски“ (сукцесивност-променљивост наспрам непрекидности-непроменљивости) и рецепцијски оријентисан (у смислу дејства уметничког дела на посматрача), што као осавремењивање, односно редукција Аристотелових идеја у складу са захтевима рационалистичко-просветитељске идеологије нововековног Запада, објашњава велики утицај Лесингове естетике, али и теоријске драматургије, на формирање доминантних токова савремених уметности, дакле уметности деветнаестог и двадесетог века, тиме и филма. Сликарство у својој непроменљивости и непрекидности не треба да изражава ништа „што се не може замислити као привремено“, пошто сваки поједини тренутак у њој добија карактер „непроменљивог трајања“ (Исто, 16). За разлику од ликовних уметности, „песника ништа не приморава да слику усредсреди на један једини тренутак. Он сваку од својих радњи узима када хоће при њеном почетку и води је кроз све могуће промене до њеног свршетка“ (Исто, 19). Стога су прави предмет сликарства „тела са својим видљивим својствима“, док су прави пред-

31 Видети Исто, 14.

мет поезије „радње“ (Исто, 60). Песник приказује лепоту „у њеном дејству“, а сликар „по њеним саставним деловима“ (Исто, 89), што ликовној слици даје карактер датости, а песничкој поступности и сукцесивности. Поетска (песничка) слика стога није „оно што се може преобратити у материјалну слику“ (Исто, 58), она дејствује на примаоца не својим материјалним склопом који изазива донекле пасивно посматрачко задовољство, већ својом енергијом, као могућношћу остварења и уобличења. „Сликарство може подражавати и радње, али само наговештавајући их помоћу тела“, док „песништво описује и тела, али смо наговештавајући их помоћу радњи“ (Исто, 60). Макар имплицитно преимућство поезије налази се у њеној усмерености ка „измишљању“, док у сликарству постоји примат „извођења“ (Исто, 48), као и у томе „што нас песник ка ономе што материјална слика из њега показује води кроз читаву галерију слика“ (Исто, 56). Песник и сликар могу подражавати један другог, колико и дела сопствене уметности или „дела природе“, с тим што то морају чинити средствима („правилима“) сопствене уметности, где подражавање не сме бити усмерено на „начин подражавања“ другог уметника, већ на само дело другог уметника, на његов основни смисао (Исто, 26).

Етјен Сурио (*Souriau*, 1892-1979) међусобном односу уметности приступа као естетичком проблему, и то са становишта компаративне (упоредне) естетике, коју дефинише ка „ону дисциплину чија је основа упоређивање уметничких дела, као и поступака разних уметности“ (Сурио 1958, 11). Упоредна естетика је та Суриоа научна дисциплина која трага за „законом склада“ и за филозофа представља чак „једино позитивно средство да се дође до сазнања о организованом и смишљеном унапређењу бића“ (Исто, 7). Овакво високо вредновање уметности, али и компаративне естетике унутар система философије и науке,³² почива о уверењу о уметности као „стваралачкој активности“ која је пре свега усмерена ка довршењу бивствујућег, „херојском подизању живота на виши степен“ (Исто, 44), где „уметност није само оно што дело ствара, већ и оно што га води и усмерава“ (Исто, 27). Естетика као научна дисциплина је пре заинтересована за опште законе уметности, као инваријантне структуре, али различитим уметностима се признаје посебност (у системском смислу), која се спознајно превазилази поређењем уметности са језиком: „Разне уметности су као и разни језици; подражавање међу њима захтева превођење, осмишљавање у сасвим другачијем изражајном материјалу, изналагањем уметничких ефеката више паралелних него буквално сличних“

32 За Суриоа разлика између науке и философије је сасвим релативизиована, пошто се „свако истраживање чињеница, вредно, незаинтересовано и методско може назвати научним“ (Сурио 1958, 11).

(Исто, 16). Своје учење о односу међу уметностима и своје покушаје класификације уметности и уметничких односа, Сурио заснива на разликовању нерепрезентативних (презентативних) и репрезентативних уметности. У нерепрезентативним (презентативним) уметностима „феноменална дата су директно организована у ствари, у бића [бивствујућа] мање-више снабдевена богатим садржајем, конструктивним наравоученијима, трансцендентним одјецима, шта мари: тако организована бића потпуно се стапају са самим делом. Само је једно биће, или, ако хоћете, само је један свет присутан. У такозваним репрезентативним уметностима организација у бића или у ствари, у свет, односи се не директно на феномене, него на битности које они само подражавају, сугеришу, предлажу у облику говора, пошто цео тај садржај дела има своју властиту онтолошку организацију, различиту од директне организације феномена и, изван феномена, од самог тела уметничког дела“ (Исто, 92). Оваква онтологизација уметности, односно одређивање њеног бивствујућег према категоријама стварности, уједно је и основа за класификацију уметности, односно принцип којим се одређују њихови међусобни односи: тако нерепрезентативна (презентативна) уметност постаје уметност првог, а репрезентативна уметност другог степена. „Свако дело другог степена садржи у себи једно дело првог степена чије би га издвајање довело уметности која му одговара само у првом степену. Тако, један цртеж без сенчења, један бакорез, представљају нам лица или пределе. Поништимо у памети тај репрезентативни параметар – то јест ставимо у заграду дискурзивни свет и све преливање облика који се тичу само његових бића, остаје нам проста арабеска“ (Исто, 99). Тако књижевност припада „властитом сензибилитету“ артикулисаних звукова, и то као уметност другог степена којој одговара чиста прозодија као уметност првог степена, док филм, поред лавираног цртежа и фотографије, припада „властитом сензибилитету“ светлине, којој одговара уметност првог степена у виду „осветљене светлосне пројекције“ (Исто, 102). „Основни закон ових односа по паровима [је] да се у уметности другог степена мора пронаћи простим поништавањем репрезентативног параметра одговарајућа уметност првог степена који садрже њени примарни облици“ (Исто, 135).

Књижевна компаратистика, односно компаративна (упоредна) књижевност (фр. *littérature comparée*, нем. *Vergleichende Literaturwissenschaft*, енг. *Comparative Literature*, рус. *Сравнительное литературоведение*) представља, поред опште науке о књижевности, историје књижевности и књижевне критике, „целовит систем унутар ширег система науке о књижевности“ (Константиновић 1984, 6). Усмерена на везе, односе и међудејства појединачних књижевних дела и књижевних система који припадају различитим културама, и развијена на прелазу деветнаестог у двадесети век (Beker 1995, 10), компара-

тистика обухвата три основне области истраживања: генетске или контактне везе, типолошке аналогije и интердисциплинарне повезаности (Константиновић 1984, 26). Пут компаратистике у последњим деценијама представља процес ослобађања од позитивистичке усмерености на „чињенице“ и на позитивно одредиву категорију „утицаја“, али и извесно губљење прецизних обриса и методолошких граница компаратистике пред доминацијом студија културе. Унутар система науке о књижевности, компаратистика је најпре зависна од одређења општег појма књижевности и основних категорија у проучавању књижевности, које утврђује општа наука о књижевности, затим од историје књижевности, као оквира за успостављање основне динамике дијахроних и синхроних веза (у распону од „аисторијског формализма“ англосаксонске критике до марксистичке апсолутизације историје³³), али и од књижевне критике у смислу анализе и вредносног одређења како појединачних дела тако и њихових међудејстава. Лингвистички и семиотички појмови текста и језика отварају компаратистици нове просторе у правцу мултидимензионалности књижевних веза и усмеравају компаратистику ка областима интертекстуалности (коју не треба мешати са појмом утицаја³⁴), интердисциплинарности и интермедијалности (в. Beker 1995, 123). Ако задатке компаратистике класификујемо у категоријама међусобне повезаности, каузалности и црта развоја, онда се оне у појединачним цртама „очитују као утјецаји, а колективно као традиција у дијакронијском те као конвенције у синхронијском виду“ (Исто, 37). Ако нова научна парадигма усмерава компаратистику ка „акту комуницирања, комуникату“ (Константиновић 1984, 49), најновија (постнекласична) научна парадигма усмерава је ка оријентацији на историчност, системност (целовитост) и развојност (в. Кохановский 2007, 80), дакле категорије које нас уместо на појмове утицаја и веза упућују на појмове дејстава и трансформација. На тај начин научно легитимизовање проширивања компаратистике на „проучавање односа између књижевности и разних подручја знања и веровања“, односно „других сфера људског израза“ (Константиновић 1984, 18), па и других уметности, бива могуће и изван почетних предлога Хенрија Ремака (*Remak*)³⁵ и њима изазваних контроверзи.

За Сузану Лангер (*Langer*, 1895-1985) свако доба у историји философије и људске мисли „обузето је својим властитим бригадама“ (Лангер 1967, 47), и посебност одређених раздобља није у простим скупинама идеја које њиме доминирају, него у „техникама“, дакле пре начинима на које се тим идејама „ру-

33 Видети Beker 1995, 22.

34 Видети Исто, 49.

35 Видети Remak 1961.

кује“ него онога чега се те идеје „тичу“. Први израз неке „технике“, њен извор, је одређено „питање“, а „начин на који се једно питање поставља ограничава и одређује начине на које се на њ може дати било какав одговор, тачан или нетачан“ (Исто, 47). Границе мисли у одређеној епохи и у одређеној култури не постављају толико спољне границе „искуства“, колико се оне постављају „изнутра, посредством моћи поимања, богатством формулативних појмова с којима тај ум иде у сусрет искуству“ (Исто, 53). У том смислу људски ум трансформише искуство чином „симболизације“, која је „чин битан за мишљење, чин који овоме претходи“, „битан чин ума“, где је ум (*mind*) „обухватнији од онога што обично називамо мишљењем“ (Исто, 93). Симболизација почиње већ на нивоу чулног опажања искуства, „грађа коју прибављају чула стално се претаче у симболе, наше основне идеје“ (Исто, 94). Људски мозак је тако „велики трансформатор искуства“, а најнепосреднији облик те трансформације је говор (Исто, 96), док језик представља „трансформацију искуства у појмове“ (Исто, 199). Симболи, за разлику од знакова, „не изазивају радњу која одговара присуству његовог објекта“, они „нису заступници својих објеката, већ средства поимања објеката“ (Исто, 117), они су „оруђе мишљења“ (Исто, 120). Уметност као један од облика трансформације искуства, „осмишљена појава, осмишљен облик“ (Исто, 293), такође представља поимање и почива на симболизацији, самим тим и на апстракцији као „темељу наше разумности“ (Исто, 131), с тим што за разлику од дискурзивних облика трансформације искуства, она „рукује“ уметничким, презентационим симболима, који су „непреводљиви; њихов смисао ограничен је на посебну форму која је том смислу дата“ (Исто, 363). „Стога је разумевање *идеје* у једном уметничком делу сличније доживљавању једног новог искуства неголи усвајању једне нове пропозиције“ (Исто, 366). Уметничко дело ствара један „привид делатних моћи“, „динамичку слику“ (Лангер 1990, 13), оно је „објективизација субјективног живота“ (Исто, 16), и разлика између различитих уметности лежи управо у „твари од које је саздана виртуална слика, дата изражајна форма“ (Исто, 17), где „свака уметничка форма, створена слика [а слика је увек симбол], јесте један прочишћен и упрошћен [=апстрахован] вид спољашњег света, ради изражавања [и разумевања, поимања] његове природе“ (Исто, 19). Пошто „сваки велики поредак уметности има своју властиту примарну илузију“ (Исто, 49), разлике међу уметностима су велике, али то не значи да су могуће јединство уметности и сличности међу различитим уметностима недоступне спознајном апстраховању. Најпре, „начело стварања исто је у свим уметностима, чак и ако је оно што се ствара различито у свакој од њих. Свако уметничко дело је у потпуности творевина, креација; оно нема илузорне и актуалне елементе који се у њему мешају. Материјали јесу актуални, али су

уметнички елементи увек виртуални, управо те елементе уметник уграђује у један привид, једну изражајну форму“ (Исто, 49). Док је уметност у целини „стварање опажљивих форми које изражавају људско осећање“, свака појединачна уметност „рађа по једну особену димензију искуства, која је посебна слика стварности“, „свака уметност има свој примарни привид, који је нешто створено, а не нешто нађено у свету, па употребљено“ (Исто, 85, 86). Стога Лангерова изражава недоумицу о могућности установљавања граничне природе уметности насталих обрадом неког другог, већ постојећег дела друге уметности, па се уместо појмове адаптације и трансформације, „превода“, одлучује за „начело асимилације“: „Биће сваког дела налази се у само једном поретку уметности; састави из различитих поредака нису просто здружени, већ сви сем једнога престају да се показују као што јесу“ (Исто, 90). Ако је „свака уметност апстрактна“ (Исто, 167), а апстрактивна функција уметности лежи у „постизању дејстава“, где је техника управо „вештина постизања дејства“ (Исто, 101), разноврсност уметности има своје пуно оправдање, као разноврсност људских увида, „разумевања суштинског живота осећања“ (Исто, 97), од кључног значаја за „људску животињу“ (по Лангеровој), богатство оних слика-симбола „нечега што би иначе било ирационално, јер је дословно неисказиво; изравне свесности, чувства, животности, личног идентитета – живота живљеног и осећаног, матрице духовности“ (Исто, 143).

Ова размишљања о односу између уметности, донекле типична за „главни ток“ културе Запада, повезује неколико основних идеја: постоји извешан облик битне људске стваралачке делатности који називамо уметност, и који се у већој или мањој мери разликује од других облика људске стваралачке делатности, али и од природе; уметност успоставља извесне односе са другим облицима људске стваралачке делатности, као и са категоријама стварности; поред општег појма уметности можемо говорити и о посебним уметностима, од којих свака поседује сопствена изражајна средства, којом се она разликује од других посебних уметности; посебне уметности могу ступати у међусобне односе, и ти односи се могу теоријски промишљати; свака посебна уметност и њена појединачна остварења могу користити извесна средства друге уметности и могу се користити средствима друге уметности у сопственом процесу настанка, развоја или обликовања; може се говорити о граничним и прелазним облицима између посебних уметности, са различитим вредносним предзнаком.

Филм је од самог почетка био доживљаван као синтетичка уметност, или као уметност настала на фону других уметности, али и других облика људског стваралаштва: технике, технологије и науке, пре свега, касније чак

и философије, одређујући филм као посебан облик мишљења, или једну идеациону структуру која превазилази предметно искуство. Главни проблеми у проучавању филма настају управо у суочавању са другим уметностима и другим облицима људске стваралачке делатности: фотографско порекло филмске слике уводи питање о репродуктивној, дакле деонтологизованој природи филма, која озбиљно и *a priori* доводи у питање његову моделизацијску моћ, односно уметнички идентитет; блискост сликарству подвлачи визуелну природу филмског медија, што ће бити посебно наглашено у кризи (самоприспитивању) филма као уметности и медија која ће наступити појавом звука и слике, али и нових медија – свако проблематизовање појма „слике“ тако ће се неминовно тицати и филма; поређење са музиком неминовно ће водити ка патосу „чисте уметности“ и до авангардних експеримената, усмерених примарно на оспоравање „литерарног“, односно нарацијског искуства филма, али и сликовно-театарску позицију „представљања“; паралелизам са театром отвориће питања колико о специфичности филмских изражајних средстава, толико и о природи филмског простора и времена; чак и сучељавање са архитектуром имаће своје место у виђењу и преиспитивању филма као уметности симулације, максималне „двојничке“ илузије, чак и независно од питања тродимензионалне пројекције, проширених екрана и „виртуалности“ нових медија. Пресудан уплив технике и технологије у сам настанак, развој и идентитет филма пре свега као медија, неминовно ће саму природу филма стављати под лупу сваке критике технике и технологије, уметности у доба индустријског друштва, масовне уметности и културе, модерности, објективизације, читавог сплета феномена везаних за индустријско-медијско-информационо друштво које последњих деценија и последњих векова доминира Западом. Стога ће се и многе доминантније и радикалније антирепрезентацијске парадигме, махом са авангардним и „критичким“ предзнаком,³⁶ са посебном пажњом усмерити управо на критику филма. Филм је у неку руку и „жртва“ савремених научних истраживања, који примат дају медијима заснованим на симултаности, мултиперспективности и синергизму, који пре „пресликавају“ слику света рецентне енергетско-информационе научне парадигме,³⁷ него „застарели“, екрански, медиј филма.

36 На примеру Ситуационистичке интернационале, видети Коларић 2011.

37 Према оваквим тумачењима, после енергетске и информационе, присуствујемо рађању „енергетско-информационе револуције на молекуларном нивоу“, где се информациони садржај открива у сваком закону природе (в. Коруга 2002, 155).

Најпре доживљаван као техничко откриће и вашарска забава,³⁸ филму тек приближавање књижевности и позоришту, кроз адаптацију књижевних и позоришних дела (као и „употребу“ позоришних глумаца), доноси изванредан престиж у круговима грађанске елите, самим тим и изванредан грађански, односно уметнички, идентитет. Авангарда, с друге стране, у свом антиграђанском заносу и својој антиграђанској реторици, филм проглашава сливањем, синтезом свих уметности, чак „апсолутним моделом свих видова уметности“ (Миљдон 2007, 7), па и превладавањем уметности као такве ка неким новим видовима људског стваралаштва и људског постојања.

Ако су филмови у првој деценији свог развоја били врсте извођачког спектакла или атракције, „чија је функција пре била да покаже него да представи, да прикаже пре него да приповеда“ (Кук 2005, 39), развој и препознавање филма као уметничке врсте, односно његовог уметничког потенцијала, поклапа се са увођењем и превлашћу нарације, као што ће се трагања за „чистим“ филмским изразом и „аутентичном“ природом филма, у другој и трећој деценији, заснивати управо на критици нарације, као „литерарног“ и „нечистог“ трага оног времена кад филм још није био уметност. Па и данас, критика „манипулативне“ и „експлоататорске“ моћи филмског медија, усмерава се најпре на нарацију, као и на она техничка средства (примарно монтажна) која је у највећој мери подржавају.³⁹

Поред нарације, као друга значајна „копча“ филма са књижевношћу доживљаван је говор, имплицитно присутан и у немог филму, али где се управо на „ослобођењу“ од говора, од вербалног језика, и сагледавала независност и аутономност филма као уметности, пре свега у односу на позориште и на литературу. Питање „натписа“ и звука једно је од кључних проблема у односу филма и књижевности, као и у самоидентификацији филма као уметности, с тим што се не сме заборавити да „замисао о производњи покретних слика није никад постојала одвојено од идеје о записивању звука“ и да је намера „од самог почетка била да филмови говоре, па према томе у неку руку неми филм представља тридесетогодишње одступање од природне тенденције овог медија ка потпуном представљању реалности“ (Исто, 19). Овакво гледиште не доводи у питање само изједначавање немог филма са филмом „као таквим“, него проблематизује и право порекло и природу филма: ако филм није настао као уметност, али ни као језик, његов настанак свакако није независан од фе-

38 Ово није просто згодна фраза која описује почетни пријем филма, већ говори нешто и о самом пореклу новог уметничког, медијског, културног и друштвеног феномена. О „вашарском“ пореклу филма видети у Хренов 2006.

39 О критици наративног и фикционалног филма, видети у Коларић 2010.

номена „илузије“.⁴⁰ То филм и књижевност повезује на оном најсуптилнијем пољу, на плану разликовања „унутрашње“ и „спољашње“ слике, на плану одређења праве природе (чак у онтолошком смислу) људске имагинације, али (кроз дијалектику слике и речи) и људског мишљења.

Наравно, посебно питање односа књижевности и филма у филмској теорији и пракси представља питање филмског сценарија, чији је гранични идентитет између ове две уметности, као и његов онтолошки статус, до данас проблемтизован, и блиско је везан са питањем филмског ауторства. Иако је књижевни („поетски“) карактер сценарија потенциран од појаве дијалогског филма, феномен „литераности“, чак императива литерарности сценарија постојао је и раније.⁴¹ Управо се крајем двадесетих, са појавом звучног филма, и развојем филмске драматургије и њене теоретизације, појављује и питање адаптације и екранизације као посебан теоријски проблем, као и шира теоријско-естетичка проблематизација односа филма и књижевности.⁴² Ипак, то питање имплицирано је од самог почетка размишљања и писања о филму, и у најдубљој вези је са покушајем одређења саме његове природе.

Прихваћен као први теоретичар филма, Ричото Канудо (*Canudo*) филм види као „уметност потпуне синтезе“ (Канудо 1978, 51). Филм није седама уметност зато што је последња настала, већ зато што довршава, „оваплоћује“ друге уметности, посредством ње „друге уметности остварују своје циљеве“ (Стојановић 1978, 15). „Кинематограф“ је „тотална уметност“, „потпуно јединство уметности“, „брак Науке и Уметности“ (Канудо 1978, 53), које нам нуди „једно суштинско виђење живота“ (Канудо 1978а, 56). Филм као такав апстракција и „део апсолутне спиритуализације“ (Исто, 56), и као такав никако није „нова етапа фотографије“, него нова уметност, никако пука репродукција стварности, већ филмски аутор („екранист“) „покушава да стварност преобрази у слику свог унутрашњег живота“, он „мора да ухвати светлост и да њоме ради док не искаже душевна стања, а не спољње чињенице“ (Исто, 61). Филм и филмска истина „мора да одговара књижевној истини, сликарској истини, хоћу да кажем, суштинској истини која се не може дефинисати“, и ниједна од тих истина „није *стварност*“ (Исто, 62). Као што нису пука репродукција стварности, филмови не могу бити ни пуке „илустрације текстова“, што је нажалост била честа тенденција у екранизацијама књижевних и драмских дела: „Филм неће заувек остати илустрација било каквог сижера нити низ

40 О развоју „медијума привида“, који „има дугу историју“, видети у Грау 2008, 12 и даље.

41 Видети, например, о феномену тзв. емотивног или изражајног сценарија, у Имами 1978, 111 и даље.

42 Први комплетнији рад о односу филма и књижевности наводно је студија Андре Бержеа (*Berge*) из 1927. године (в. Милинковић 1999, 15).

слика које објашњавају речи. Он је рођен вољом, науком, вештином модерног човека, да би још потпуније изразио живот, да би кроз време и простор ухватио смисао живота који се стално обнавља. Рођен је да би био *тотално приказовање душе и тела*, визуелна прича испричана сликама насликаним кичицом светлости“ (Исто, 56). Дуго се заправо неће имати шта додати овим изузетним увидима у природу филма и у његов однос према категоријама стварности и другим облицима људске делатности.

Канудове идеје делом настављају „визуалисти“ у правцу наглашавања значаја фотогеничности визуелног, и који су филм посматрали као „манифестацију фотогеничности, својства медијума да кроз призоре чулне стварности прикаже поетске аспекте људске душе, и покрета који остварује и просторне и временске ритмове, уједињавајући на тај начин у себи карактеристике свих осталих уметности“ (Стојановић 1991, 176). Значај књижевности у том „стапању“ је свакако мањи него значај музике или чак архитектуре, и она најчешће сагледава кроз поезију, која је већ за Кануда била „напор речи да постану музика“ (Канудо 1978а, 55). Тако за Луја Делика (*Delluc*), творца идеје о фотогеничности, „филмска слика *стања душе и унутрашњих емоција*, ослобађа се материјалног и постаје визија *чудеснога, магије, натприроднога, сна*, одвајајући се од позоришта, које му је славни непријатељ. [...] Филм настаје из *унутрашњег елана* сценарија, мистичне пишчеве вере у моћ медијума који *хвата живот у лету и из њега извлачи психологију и уобличава стил*” (Стојановић 1991, 46-47). За Елија Фора (*Faure*) филм не зависи ни од једне од других уметности, „он их све садржи у себи, распоређује их, усклађује, умножавајући њихову снагу својом сопственом“ (Фор 1978, 80). Он је „универзални језик људи“ и „налази своју универзалну снагу и постаје оно што треба да буде једино кад подреди причу, дијалог и монолог слици, а не слику монологу, дијалогу или причи“ (Исто, 82). За Фора, филм је „архитектура у покрету“ и „музика која на нас делује посредством ока“ (Исто, 83).

За „визуализам“ се може рећи да свој врхунац и завршетак доживљава у радовима Жана Епстена (*Epstein*), „о филму као оруђу свеукупног преображаја човековог знања о свету и његовим законитостима, откривајући га као универзум релативних вредности и непрестаног динамичког преображавања“ (Стојановић 1991, 177). Филм не открива, него конструише и преображава стварност, која ни сама није нека стабилна и довршена категорија, него се и сама „остварује, производи се или, тачније, треба је произвести“ (Епстен 1978, 140). Филм на неки начин „производи“ нову стварност, идејну и вештачку, али која се „изузетно приближава начину на који и сама човекова свест, обично себи, производи идеалну стварност“ (Исто, 140). „Крајње стварно“ управо и постоји „само као група алгебарских формула, што се представља

у виду *тајног симболизма ствари*“ (Стојановић 1991, 61). Значај филма за самог човека је у томе што он „преображава субјект, изнова из њега ствара другу личност, чији изглед до те мере мора да узбуди свест да се она запита: *Ко сам ја? Који је мој прави идентитет?*“ (Епстен 1978, 137).

Авангардна уметница и теоретичарка Жермен Дилак (*Dulac*) се „литерарности“ супротставља у име идеја „акције“ и „покрета“, у име филма као „визуелне сензације“ (Дилак 1978, 292-293). „Литерарност“ филма је најпре виђена као наративност, која је „пружала фабулу, заплет, али не и емоцију“ (Исто, 292). Она спутава филм да се „поред бављења човеком“ „*прошири и на област природе и сна*“ (Стојановић 1991, 49).

Пуку репродуктивност филмске слике и медија, психолог гешталтиста (*Gestalt*) Хуго Минстерберг (*Münsterberg*) превазилази увиђањем „подударност између изражајних механизма филма и менталних операција људске свести“ (Исто, 117). Филм „прича о човеку тако што превазилази облике спољњег света и прилагођава збивања формама унутрашњег света“ (Исто, 117). Уметност ипак „не може да избегне извесну меру имитације“, али „она постаје уметност управо у мери у којој превазилази стварност, престаје да подражава и оставља за собом подражавану стварност“ (Минстерберг 1978, 69). Уметност „мења свет“, и док је подражавање света само „механички процес“, дотле је „преображавање света у лепоту“ сврха уметности (Исто, 69). Уметност не налази лепоту у стварности, већ је сама ствара, а „уметничко дело нам показује ствари и догађаје који су савршено потпуни у себи, ослобођени свих веза што воде изван њихових граница; то ће речи: потпуно су издвојени“ (Исто, 71). Као што није имитација стварности, филм није ни имитација других уметности, већ самостална уметност која пружа сопствене естетске вредности и развија „властите животне услове“ (Исто, 67). У филму „ снови добијају реалан облик и по томе се овај медијум разликује од позоришта“ (Стојановић 1991, 118). Минстерберг на проициљив и систематичан начин брани моделизацијске идеје о уметности и односу међу уметностима које су до данас релевантне.

Слично Минстербергу, Рудолф Арнхајм (*Arnheim*) полази од тезе да „чак ни најелементарнији процеси посматрања не производе само механичку регистрацију спољњег света, већ стваралачки организују сиров сензорни материјал по начелима једноставности, правилности и равнотеже, начелима који управљају механизмом примања“ (Арнхајм 1962, 5). Тако ни „уметничко дело није просто подражавање или селективно пресликавање стварности, већ превођење запажених карактеристика у облике одређеног медијума“ (Исто, 5). Филм је близак другим уметностима већ самим тим што је „и он медијум који се може, али се не мора користити да би се добили уметнички резултати“ (Исто, 13). Филм као оживљена слика „налази се негде на средини

између позоришта и статичне фотографије“. Слично позоришту, „он ствара представу простора“, али не „као што се то постиже на позорници, уз помоћ стварног простора, већ преношењем на раван, као обична фотографија“ (Исто, 28). Иако медиј јаке илузивности, његова илузија је, слично позоришту, усред конвенционалности и ограничене медија, парцијалног карактера. Филмску уметност управо и омогућава оваква парцијалност илузије, где се уметничко састоји у селективности, изражајности, сажимању (динамизацији) и тумачењу. Филм треба да наглашава „специфичност свог медијума“ али само до граница на којој се чува природа приказаног предмета (Исто, 38). Такође, филм „не треба градити на догађајима чије се главне карактеристике не могу визуелно изразити“ (Исто, 35), као што ни „стварима које ништа не казују у уметничком делу нема места“ (Исто, 49). Ове драматуршке напомене имају трајну вредност, као и увиди у сам зачетак и проблематизовање филма као уметности, засновани на условности и илузивности. Филм је постао уметност управо преласком са репродукције на условност, односно стицањем свести о сопственој форми, сопственом обликовном и изражајном потенцијалу, која је само појачала илузивно дејство филма. Филм се „родио из жеље да се механичким путем забележе стварни догађаји. Тек кад је почео да постаје уметност интересовање се ширило са материје у област форме. [...] Уметност почиње тамо где престаје механичка репродукција, где услови приказивања помажу да се предмет на неки начин обликује” (Исто, 55, 56). Љубитељи уметности од филма и „не траже подражавање природе, него уметност. Њима је познато да уметничко дело увек објашњава, дотерује, тумачи приказани предмет“ (Исто, 121). Арнхајм на добар начин на филм примењује аристотеловско схватање уметности као сазнавања и преображавања, с тим што би се могло довести у питање супротстављање подражавања и стварања, као и подражавања и илузије, које је постало уобичајено у даљем току тумачења феномена уметности на основу Аристотелове *Поетике*. Арнхајм имплицитно и Аристотелу приговара несклоност да се теоријски „озакони“ „уметнички нагон“ који је увек постојао у пракси, и који је, уместо ка простом подражавању, „преобликовању“, тежио ка стварању, тумачењу, уобличавању (в. Исто, 138), дакле стварању облика, а не преобликовању затеченог. Припадајући општем појму уметности, филм „дели нека својства са другим медијумима“ (Исто, 192) и он је заправо изданак дуге традиције уметности покретне слике, која све до појаве филма није нашла погодан медијум за своје потпуно остварење. Но ни филм неће достићи висине других уметности све док се не ослободи „окова фотографске репродукције и постане дело човека“ (Исто, 192). Технолошка природа филмског медија и фотографска репродуктивност филмске слике били су разумљива препрека да се, бар на примеру уметно-

сти филма, не супротставе појмови подражавања и стварања, као и да се не дође до пуног одговора о природи илузије у уметности, и филмске илузије. Арнхајм „литерарне“ елементе филма (дијалог и говор) повезује са подражавалачком тенденцијом развоја филма, и због тога до краја остаје несклон говорном филму. Дијалог тако „кочи визуелну радњу“, а говор „на само да ограничава филм, претварајући га у уметност драмског представљања, већ и осиромашује изражајност слике“ (Исто, 205). Филм управо превазилази сукцесивност дотадашњих уметности, па и литературе. Његова основа је покрет, али не као пуко сукцесивно ређање, већ као време само, „димензија промене“, која је заправо оно што преображава на екрану приказане ствари. Сасвим аристотеловски, радња (*праксис*), односно збивање „нас спонтаније привлачи него ствари, а најважнија одлика збивања је покрет“ (Исто, 209). Али то није механички покрет, пуко „ређање“ догађаја (*прагма*), већ једна уређена структура, поиетички и систактички (од Аристотеловог *систасис*, склоп, склапање; *прагматион систасис* као склоп догађаја) самобитна, и као таква независна од спољашњег времена. Управо склоп догађаја (за Аристотела *митхос*) својом динамичком организацијом и структурно уређеним смењивањем ствара уметничко, овде филмско време: „Време не може да створи ред. Ред ствара време“ (Исто, 213). Ту се и огледа значај филма у односу на дотадашње уметности, па и уметности слике у покрету: „Само је филм дао визуелно кретање независно од механике“ (Исто, 259). Рудолф Арнхајм је једно од најзначајнијих имена на путу заснивања науке о филму, самим тим и за све оне теме које нас овде интересују.

За писца и теоретичара Андре Малроа (*Malraux*) филм је наставак тенденције западне ликовне уметности ка тродимензионалном представљању стварности, зачете у ренесанси, којим се у сликарство уводи како драмска представа тако и „свест о Другоме“, која је у најдубљој вези са западњачким пројектом „политичког освајања света“ (Малро 1978, 253). Појава фотографије подудара се, међутим, са деветнаестовековним „антимиметичким“ трендом када „западно сликарство почиње да презире две области што су му до тада припадале: представљање осећања и фикцију“, постајући „чиста пластичност“ и „уметност са две димензије“ (Исто, 255). Филм је постао уметност „тек када је разбио свој ограничени простор и заменио га променљивим одломцима стварности које бира редитељ, ослободивши се робовања просторним одређењима живота“ (Стојановић 1991, 100). Звучни филм се репродуктивности ослободио тек када је „звук почео да служи као контрапункт сликама“ (Исто, 100), чиме је звучни филм постао не само уметност него и средство анализе људског понашања. Управо због тога „прави супарник“ филма „није позориште него роман“: ако је неми филм могао да, сродно роману или драми,

разврстава филм на јасно разграничене одељке, где се принципом селективног распоређивања „одломака стварности“ утврђује његов уметнички карактер, говорни филм нема то преимућство, „он не подноси празнине и непрекидност приче ставља у први план својих средстава дејствовања“ (Малро 1978, 259). То може да представља опасност за уметнички идентитет филма, али он иза себе има искуство романа, с којим га повезује управо та „величина животне материје коју може да донесе“ (Стојановић 1991, 100). Ипак, роман је у односу на филм „задржао једно преимућство: могућност да пређе на унутрашњи живот личности“ (Малро 1978, 261). Међутим, савремени роман се све мање користи средствима анализе својих личности, док су поступци откривања унутрашњег живота личности путем чинова или признања, која се поред драме све више користе у роману (Малроов пример је Достојевски), подједнако доступна и филму (Исто, 261). Уметност филма, сродно уметности романа, чак уз извесна преимућства, овде се открива и остварује као „изражавање непознатих и изненада уверљивих односа између бића и ствари“ (Исто, 261). Ипак, како се права природа и филма и романа открива у „лукавој игри са митом“, први знак ове игре, у случају филма, је „однос сценарија и звезда“, где „звезда није никако глумица која игра у филму“, већ њено лице „изражава, симболизује, отелотворује, неки колективни инстинкт“ (Исто, 261). Малроове идеје представљају један од првих великих „оправдавања“ наративног и говорног филма, као и првих озбиљних и далекосежних покушаја одређења односа између филма и књижевности, овде најпре романа.

Велики теоретичар филма Бела Балаж (*Balázs*) сваку посебну уметност види као „израз специфичног односа и укључивања човека у свет“, а филм као „у целини нову уметност“, која се „разликује од свих осталих старих уметности, као што се музика разликује од сликарства или књижевности“. Филм је „ново откривење и приказ човека“ (Балаш 1948, 14), а са њим, као новом уметношћу, рађа се и нови човек, „који располаже новом осећајношћу, новим способностима и новом културом“ (Исто, 32), па је филмску културу потребно познавати управо ради познавања човека. У историји уметности нема развитка као у области позитивне науке, али зато постоји развитак „субјекта уметности“, због чега се може рећи да култура уметности има своју историју, која би пратила „развитак људске субјективне осећајности и способности схватања и поимања“ (Исто, 36). Филм је уметност зато што не репродукује него ствара, и то захваљујући изражајним средствима и поступцима променљивог одстојања снимања, детаљним кадровима, крупним планом, променљивим угловима снимања и монтажом. Уз помоћ тих поступака и средстава филм постиже једно ново психолошко дејство, а то је идентификација, у чему је и основна специфичност филма као уметности и „новог приказа човека“ (Исто, 43).

Нове светове, до тада „скривене нашем оку“, филм ствара пре свега открићем покретности камере, у чему лежи „историјска новина филма“ (Исто, 44). Филм тако иде најдаље у укидању одстојања (дистанце) и дуализма између човека и уметничког дела, карактеристичне за западно схватање уметности, па захваљујући специфичним изражајним средствима филма заснованим на покретности камере, гледалац има утисак „да се налази у центру збивања, у приказаном центру филма“ (Исто, 50). И поред фотографске репродуктивности филмске слике, суштина филма као уметности није у „научном упознавању појединих објеката“, него у доживљају, „појави објективног света у тумачењу људи“ (Исто, 99), што не значи да је филм одвојен од стварности, пошто и највеће (стилско) деформисање, увек „деформише нешто“: „Филм не ствара основне облике, већ својим тачкама снимања као догађаје тумачи дате облике стварности“ (Исто, 112). Неми филм је достигао изузетну визуелну културу, управо услед феномена да „сваки спољни покрет постаје у филму унутрашњи израз“ (Исто, 130). Ипак, то кључно својство филма доживело је после Првог светског рата својеврсну дегенерацију, као последицу „бежања буржоаске свести од стварности“, које се оглдало у „побуни против књижевности и садржине“ и залагало за проказивање „чисте појаве“ (Исто, 150). „Филм је, дакле, бежао у два супротна правца од епске и драмске садржине: на једној страни у чисту репортажу, у документарне филмове, на другој страни ка апсолутној визуелности, ка калеидоскопу оптичких утисака, у формализам апсолутног филма“ (Исто, 151), односно „бекство од литерарне садржине кренуло [је] у два супротна правца: према приказу самих чињеница, и према приказу чистих појава. С једне стране објекти без облика, а с друге облици без објекта“ (Исто, 168). Међутим, „прастари закон сваког приказивања“ гласи: „приказивање и најситнијег делића животне стварности делује увек као пример и симбол целе животне стварности“ (Исто, 159). Дакле, сваки предмет приказан на филму нужно је апстракција, али не математизована схема и потадак, него као моделизацијско интерпретирање стварности. Филмски сценарио је за Балажа род књижевности, али то је постао тек онда када се „ослободио литерарности, када се осамосталио и тежио за њему својственим визуелним ефектима“ (Исто, 235). „Сценарио није само техничко помоћно средство, није грађевинска скела, која се скида када је кућа готова, већ књижевна форма достојна надахнућа и пера песника, која може да постане лектира, издата у облику књиге“ (Исто, 234). Књижевност сценарија би требало да гради оригиналне филмске сижее, а не да преузима већ готове из књижевности, управо стога што је свака уметност посебан начин гледања на човеков свет: „Тема одређује род, јер је род одредио тему. Та тема је стварност (материјал), посматрана с извесне тачке гледишта, она је садржина која одиста одређује облик“ (Исто, 249). За Балажа

је свака уметност, тиме и филм, значајна само ако је важна и велика, ако се тиче проблема најважнијих за човека у одређеној епохи: „Епохе, односно класе, које нису имале херојску поезију и нису имале свој идеал лепоте, биле су увек епохе, односно класе у декаденцији“ (Исто, 271).

Дајући монтажи, као „покретној композицији филма и његовој архитектури, оствареној временски“ (Исто, 51), високу и градивну улогу у уметности филма, Балаж се надовезивао на трагања такозване руске/совјетске монтажне школе, унапређујући идеје њених заступника у правцу прихватања звука унутар монтажне концепције филма. Ова изузетно значајна „школа“, једна од централних учења у теорији и пракси филма, биће, са нагласком на Ејзенштејну, детаљније разматрана у трећем поглављу.

Андре Базен (*Bazin*) сматра се једним од најизразитијих противника монтажне концепције филма, односно оне тенденције која настоји да монтажи да централну позицију у филму, изједначавајући је готово са самом природом филма као уметности и медија. Ставови Андре Базена који су умногоме редефинисали значење неких од основних до тада усвојених категорија везаних за тумачење филмске уметности, засновани су на примарном уверењу о дубоком онтолошком смислу уметности, у првом реду ликовних, чије је порекло у религијском покушају „борбе против времена“, односно, на каснијем стадијуму развитка уметности и цивилизације, „спасавања бића путем привида“ (Базен 1967, 7). Од ренесансе, када наступа битна секуларизација уметности, сликарство постаје разапето између две тежње, што ће условити каснији развој уметности, и имати непосредне импликације и на филм: једну, чисто естетску тежњу ка изражавању духовне стварности, где се дати модел из стварности превазилази симболизмом облика, и другу, заправо психолошку, тежњу да се спољашњи свет замени сопственим двојником (в. Исто, 9). Ова друга тенденција води схватању уметности као илузије, која првобитно религијски смисао уметности преобраћа у магијски. „Прародитељски грех западног сликарства“ било је управо ово редефинисање изворног схватања реализма, као „потребе да се изрази значење света“, у правцу илузивности оптичке варке, што је омогућено увођењем схематизма перспективе, наспрам ранијих начина организације простора слике, самим тим и њене онтологије (в. Исто, 9). Тако потребу за илузијом најпотпуније задовољава фотографија, процесом „механичког репродуковања из ког је човек искључен“, због чега први пут у историји уметности долази до „сукоба стила и сличности“ (Исто, 9), односно проблема одсуства стваралачког и преображавајућег дејства човека у процесу настанка уметничког дела, односно свих каснијих тумачења и критика проблема репродуктивне и аутоматизоване природе фотографске слике: „Први пут између првобитног предмета и његове представе не посре-

дује ништа осим другог предмета. Први пут се слика спољњег света ствара аутоматски, без стваралачког учешћа човека и по строгом детерминизму. [...] Фотографија се користи преношењем стварности са ствари на њену репродукцију” (Исто, 10), а „фотографија не ствара вечност као што то чини уметност, већ балсамује време, чува га од труљења“ (Исто, 11). Филм, као непосредно проистекао из фотографије, односно из феномена фотографске слике, је „временска уметност довршавања фотографске објективности“ (Исто, 11). Смисао филма дакле није конструктивне природе, у правцу материјализације одређене уметничке визије, него је у његовој способности сведочења и тражења (онтолошког) смисла у свету око нас. „Само је безличност објектива, чистећи предмет од навика и предрасуда, од свих духовних наслага којима их је обавијала моја перцепција, могла да их понуди чисте мојој пажњи, па према томе и мојој љубави“ (Исто, 11). Ова у суштини јансенистичка уверења следе ону линију у развоју филма коју репрезентују редитељи попут Драјера (*Dreyer*) и Бресона (*Bresson*), до данас кључни за религијско преиспитивање смисла филмске уметности, а којима у свом „пантеону“, Базен прикључује имена каква су Вајлер (*Wyler*), Велс (*Welles*), Штрохајм (*Stroheim*), Мурнау (*Murnau*) или Роселини (*Rossellini*). Филм на неки начин ствара нови свет, али по узору на стварни, заправо свет у чистом виду, ослобођен од неодређености и детерминизма. За разлику од монтажне школе, која заговара монтажу као „апстрактног ствараоца смисла“ (Исто, 76), Базен жели да се стварност пусти да се сама открије, испољи своју истину, без спољашњег и конструктивног мешања човековог субјективистичког перспективизма. Укратко, Базен се залаже за „унутрашњу истину“, за онтолошки универзализам који почива на јединству бивствујућег, а не за „спољашњу“ рационализовану и „објективизовану“ истину субјекта изједначеног са универзалним разумом. Стога је монтажа „књижевни и антифилмски поступак“, док се „филмска специфичност, ухваћена једном у чистом стању, састоји у једноставном фотографском поштовању јединства простора“ (Исто, 77). Право средство за остваривање ове филмске специфичности је дубински кадар-секвенца, који не уситњава простор кадра и која допушта да стварност проговори својим „језиком“. Ова тенденција није зачета са појавом звучног филма, и има претходнике какви су Штрохајм, Мурнау и Флаерти (*Flaherty*), али представља једно од највећих „оправдања“ уметничког значаја звучног филма. Зато Базен редитеље не дели на редитеље немих и звучних филмова него на „редитеље који верују у слику и оне који верују у стварност“ (Исто, 85). „Слика“ подразумева цео свет поступака и посредовања насталог људском потребом да интервенише у истини света, док је у случају редитеља који „верују у стварност“ једини дозвољен посредник механизам камере, што не искључује уметнички карактер њихове

делатности. Редитељи који „верују у стварност“ залажу се за филмски језик „чија јединица – семантичка и синтактичка – није кадар, где слика пре свега вреди не по ономе што додаје стварности, него по ономе што од ње открива. За ту тежњу неми филм је био само инвалид“ (Исто, 85), у чему и лежи прави значај филма и доказује да техничко усавршавање може бити пут ка „тоталном филму“. Филм је само по себи „идеалистички феномен“ (Исто, 13), чије ни порекло ни развој не зависе од технике, али која је неопходна у потпуном остварењу, материјализацији идеала који стоји у корену феномена филма. Модерни редитељ се не одриче монтаже, већ је уклапа у пластику слике, у тежњу стварности да пред пажљивим, механичко посредованим погледом, покаже своје истинско лице. Дубински кадар стога није укидање филмског језика, негирање филма као уметности и језика, већ „дијалектички напредак у историји филмског језика“ (Исто, 90). „Дубински кадар, ако је добро искоришћен, не само да је јевтинији, простији и тананији начин да се подвуче догађај, већ погађа, уз структуре филмског језика, интелектуалне односе гледаоца са сликом и самим тим мења смисао представе“ (Исто, 90). Дубински кадар-секвенца има следеће одлике и „преимућства“: 1) доводи гледаоца у ближи однос са сликом него што је однос са реалношћу; 2) подразумева активније ментално стање гледаоца, у ком гледалац није пасивно вођен монтажном манипулацијом ствараоца филма, већ може да врши „избор“ у простору визуелно детаљног, драматуршки и мизансценски сложенем и временски продуженог кадра; 3) метафизичко преимућство везано за онтолошку природу филмске слике (Исто, 91). Ако рационализована истина декартовског субјекта искључује двосмисленост, то се са „унутрашњом истином“ онтолошког реализма не дешава, па тако „дубински кадар уводи поново двосмисленост“ (Исто, 91). Базен дакле исто тако трага за метафизичком и идеалном „суштином“ стварности, али та истина није ствар пропозиције, већ је, феноменолошким жаргоном речено, духовно у уметничком делу „непосредно дато“ (Focht 1972, 198), што значи да уметност на неки начин учествује у бивствујућем и развоју бивствујућег. Ако је монтажа раније „дочаравала“ и „описивала“, „данас најзад можемо да кажемо да редитељ непосредно филмски пише. Слика – њена пластична структура, њена организација у времену – зато што се ослања на већи реализам, располаже и много већим могућностима да скрене и да изнутра измени стварност. Филмски стваралац је не само такмац сликара или драмског писца, него је и раван романсијеру“ (Базен 1967, 93). Овакво „иконичко“ и „логосно“ схватање филма представљаће основ на коме ће Базен градити своје ставове о односу између филма и различитих уметности, пре свега књижевности, позоришта и сликарства.

Залажући се за легитимност адаптације као „константе историје уметности“ (Базен, 1967а, 5), па тиме и филмске адаптације књижевних и позоришних дела, Базен детаљно анализира неке од примера таквих адаптација, најпре редитеља какви су Вајлер и Бресон. Он такве анализе заснива на схватању филма као „писама“, где редитељ „има намеру да филмским језиком напише скоро истоветно дело, чију трансцендентност [тј, различиту онтолошку природу] признаје *a priori*“ (Исто, 4). И поред „онтолошког јаза“ између остварења различитих уметности, „филмски стваралац може само да добије верношћу. Пошто је на много вишем ступњу и пошто се обраћа једној релативно образованој публици која има више захтеве, роман пружа филму сложеније личности, а у односу садржина-форма строгост и тананост на коју екран није навикао“ (Исто, 11). Адаптација је проширила интелектуални и морални видик гледаоца и утрла пут другим вредним филмовима“, и никако не представља стваралачки чин ниже вредности: „Баш разлике у естетским структурама [филма и романа] отежавају изналажење противувредности и захтевају утолико више инвентивности и маште од филмског ствараоца који заиста тежи сличности. Можемо да сматрамо да је у области језика и стила филмско стварање сразмерно верности“ (Исто, 12). Оваква радикална интерпретација проблема адаптације потврђује се и захтевом да добра адаптација не треба да пренесе само основни смисао, „дух“, него и „слово“ дела (Исто, 13). Како су „велики ствараоци првенствено ствараоци облика, или ако хоћете, реторичари“ (Исто, 17), главни труд адаптора почива на тражењу реторичких поступака филма, обликовних средстава која ће у филмски медиј најверније пренети и „превести“ слово и дух адаптираног дела. У томе се састоји поступак транспоновања, без ког је адаптација незамислива. Како је у модерно доба значај трагања за новим изражајним средствима знатно смањен, те нови филм није вредан само ако иновира на нивоу форме, онда такав развој можемо одредити ка улазак у „доба сценарија“, „значи у доба преокрета односа садржине и форме“ (Исто, 17), где је поново важно не само „како“, него и „шта“ је речено. Бежећи и од формализма и од наивног натурализма (као укидања разлике између уметности и природе), Базен инсистира да се филмска адаптација не ствара како би настали филм био „*упоредив* са романом или *достојан* романа“, већ као „једно ново естетичко биће које представља нешто као роман умножен посредством филма“ (Исто, 30). Специфичност филма се сагледава поново на основу илузије, која на филму не почива на конвенцијама као у позоришту или на унутрашњим сликама које евоцира читањем књижевног текста, већ на реализму онога што публици приказује, „на реализму који не застарева“ (Исто, 61). Овај нешто детаљнији увид у Базеново схватање филма и односа између филма и других уметности,

био је неопходан колико због несагледивог значаја Базенове мисли за даљи развој филмске теорије, колико и за наше даље истраживање односа филма и књижевности, али и истраживање специфичности Павловићеве филмске поетике и њеног формативног односа према књижевности.

Идеје Александра Астрика (*Astruc*) засноване на схватању филма као „писма“ изузетно су сродне Базеновим, и заједно с њима представљају теоријски основ „модерног“ схватања филма, оствареног пре свега у француском „новом таласу“ који је често приступао адаптацијама књижевних дела, и то на унеколико специфичан начин, тешко разумљив без консултовања поменутих аутора. Астрик сматра да је чак и код редитеља којима се приписује негирање монтаже, Велса на пример, апстракција игра важну улогу, и да је неизбежна у уметности. То се најпре посматра кроз чињеницу да „филм једноставно постаје средство изражавања, што су пре њега биле све друге уметности“ (Астрик 1978, 364). Филм, дакле, постајући уметност, постаје језик. „Језик, то значи форма у којој и преко које уметник може да изрази своју мисао, ма како била апстрактна, или да пренесе оно што га мори, управо као што је то данас случај са есејом или романом. Због тога ово ново доба филма називам добом камере-наливпера. Та слика има врло јасан смисао. Њоме хоће да се каже да ће се филм постепено ослободити тираније визуелног, слике ради слике, непосредне приче, конкретног, да би постао средство за писање, исто тако податно и танано као што је писани језик“ (Исто, 364). Тиме што је језик, филм, као и књижевност, може да изрази било коју мисао, при чему чува карактер посебне уметности. „Битна новина последњих година је да постајемо свесни динамичке, то јест значењске природе филмске слике. Читав филм, првенствено зато што је у покрету, то јест што се догађа у времену, јесте теорема. Он је место преко којег прелази неумољива логика, која бива изложена од почетка до краја, или, боље, једна дијалектика“ (Исто, 365).⁴³ „Аутор пише камером као што писац пише наливпером“ (Исто, 366). Што се тиче адаптације, „оригинал је само претекст за филм и не сме да буде кочница“, под улловом да се сачува поштовање према аутору. „Слике, као и речи, су знаци: али, када је реч о филму, као и о роману, ти знаци не произилазе из идеја, нити из појмова, нити из судова, већ из нечега што тече ношено својом сопственом тежином, што не изискује да му ико истиче вредност, нити да му помаже да живи“ (Астрик, у Ђуровић 1969, 1). Овакво тумачење филма непосредно нас уводи у поље послератне теоретизације истраживања о филму, ослоњене великим делом на искуства философије и лингвистике, односно семиотике. Пре тога

43 Из овога произлази и Астриково уверење о могућности филмског изражавања философских теорија, па и филмске адаптације философских дела (в. Шато 2011, 14-18).

размотрићемо укратко идеје још три аутора блиска, у већој или мањој мери, феноменолошком разумевању уметности и филма као уметности и медија: Романа Ингардена, Анрија Ажела и Зигфрида Кракауера.

Роман Ингарден (*Ingarden*) своје виђење филма заснива на уверењу о фикционалној и илузивној природи „филмске представе“. За разлику од позоришта, „у филмској представи не узимају учешћа сами глумци, већ само лица која они играју“ (Ингарден 1991, 191). Лица и ствари у филму су само фикције, привиђења која само изгледају стварна“ (Исто, 192). Филм садржи елементе и временских и просторних, и представљачких и непредстављачких уметности, и као такав, он је „творевина посебно сложене структуре, творевина која се одликује вишегласјем (полифонијом) елемената који се заједно појављују и допуњују“ (Исто, 194). Филм јесте визуелна уметност, уметност слике, али његова главна одлика је заправо дешавање, акција, дакле радња, па стога за филм није погодна свака врста слике, већ најпре она коју Ингарден назива „слика са књижевном темом“, дакле слика која коришћењем одређене сликарске технике, приказује ствари и људе, односно конкретне животне ситуације, тачније догађаје, у којим учествују приказане ствари и људи (Исто, 195). Филм приповеда сукцесивном представљањем догађаја, и у томе је његова сродност са књижевношћу, с тим што филм не приповеда помоћу језичких творевина, него преко „мноштва разних слика које непрестано прелазе једне у друге“ (Исто, 196). Ингарденове идеје о филму и односима уметности извршиће утицај на заступнике феноменолошког и онтолошког приступа уметности, као и на често цитирану монографију америчког аутора Симора Четмена (*Chatman*), о „наративној структури у прози и филму“.⁴⁴

Анри Ажел (*Agel*) наглашава аутономност филма као уметности најпре како би истражио његову способност да изрази трансцендентне, духовне реалности, односно истражио могуће тачке сусрета уметности, и филма као уметности, и религије.⁴⁵ Филм за њега поседује „могућност да оствари „прелажење из обичне реалности у један надреални свет“ (Ажел 1978, 19), који није без извесних онтолошких одлика. Ажел већ самим тим негира тезу о пасивности филмског гледаоца и претераном ослањању на гледаочеве перцептивне предизпозиције. Напротив, филм тражи напор целог људског бића у сваком гледалачком искуству.⁴⁶ Филм је уметност, и као такав садржи поетски квалитет, где је „поетски текст у суштој супротности са реалистичком дескрипцијом, штавише, он нас позива на преображавање датости обичног искуства, он

44 Видети Chatman 1978.

45 Видети Коларић 2008а.

46 Видети Ажел 1970.

намеће метаморфозу тим датостима“ (Ажел 1971, 467). Управо ова могућност преображавања, „прелажења из чулног у духовно“ (Ажел 1978, 37), једна је од најбитнијих својстава филма. На схватању о преображавалачкој природи филма, Ажел заснива и своју донекле прагматичну и нормативну типологију адаптација, којом филмске адаптације књижевних дела разврстава на категорије делимичног појачања, трансфигурације и деградације, где се вредност адаптације одређује првенствено у односу према адаптираном делу, и од којих не најсупериорнији однос трансфигурације, којим се јединим могу постићи значајнији уметнички резултати у процесу адаптације (в. Agel 1953, 87-97).

Зигфрид Кракауер (*Kracauer*) наглашава да његова естетика није формална, него материјална, што значи да ставља нагласак на садржину. То проишлази из уверења да филм представља „наставка фотографије и стога са тим медијумом дели изразиту склоност према видљивом свету око нас. Филмови постају значајни онда када бележе и обелодањују физичку реалност“ (Кракауер 1971, 7). Филм је тако наклоњен „пространствима спољње реалности“ и његов свет представља „ток случајних догађаја“ (Исто, 8). Зато филм и није уметност у некадашњем смислу речи, он је у најмању руку „другачија уметност“ и то се поново тиче особености филмског медија да „свој сирови материјал“ оставља „нетакнутим“, односно са што мање уплива људске преображавалачке праксе. Филмски аутор не конструише и не манипулише, он просто „чита књигу природе“ (Исто, 9). Чињеница да се филмови „држе спољњег вида ствари“ није, дакле, недостатак филма, него његова примарна одлика, односно основ његове специфичне природе, где се полази од естетичке претпоставке да „сваки медијум има своју специфичну природу која подстиче извесне начине саопштавања, док неке друге осујећује“ (Исто, 13).⁴⁷ Неопходно је да фотограф, дакле и филмски аутор, настоји да репродукује предмете спољњег света, што подразумева да се мора одрећи уметничке слободе и своје „духовне визије“ у корист праве природе филма. Фотографска слика, допушта Кракауер, на изванредан начин ипак преображава природу, и то „премештајући тродимензионалне појаве на раван, раскидајући њихове везе са околином и надомештајући дате спектре боја, црном, сивом и белом“ (Исто, 25), где се види да је аутор фотографску углавном изједначава са црно-белом сликом, пошто „природне боје, онако како их бележи камера, пре слабе неголи што повећавају реалистичност ефекта филма“ (Исто, 5). Реалистичност је основна тежња филма, при чему филмска, односно фотографска, слика има нарочито склоност ка „неудешеној“ стварности, природи која као да постоји „независно од нас“ и

47 Овде се Кракауер позива на Сузану Лангер, чијом смо се естетиком већ бавили у овом раду (в. Лангер 1967).

манифестује се „краткотрајним конфигурацијама које је једино фотоапарат у стању да ухвати“ (Исто, 29). Ова „неудешеност“ реалности пред објективом камере већ по себи подразумева склоност филмског медија ка непредвиђености и случајности, односно категоријама неодређености,⁴⁸ где се наглашавањем „случајних скупина које представљају пре фрагменте неголи, целину“, тежи заправо представи „бесконачности“ (Исто, 30). Поред основних својстава филма, једнаких својствима фотографије, постоје и техничка својства филма, од којих је најважнија монтажа, чији је задатак „успостављање редоследа снимања којим се постиже неко значење“ (Исто, 37). Тако се филмови од фотографије разликују управо временским развојем престављене стварности, која се постиже уз помоћ специфичних филмских „поступака и изума“ (Исто, 49). Филмови „теже да обелодане ствари које се обично не виде, појаве које превазилазе моћ поимања и извесне аспекте спољњег света који могу да се назову посебним видовима реалности“ (Исто, 69).

Говорећи специфично о филму, Кракауер издваја два најопштија типа филма: филм са причом и филм без приче, где спадају експериментални и „чињенични“ филмови (Кракауер 1972, 3). Кракауер авангардистичко одбацивање „литерарности“ и наратива, објашњава колико лошим квалитетом већине филмских адаптација књижевних и позоришних дела, толико и уверењем да „прича, као главни елемент играног филма, јесте нешто туђе филмском медијуму, нешто што му је наметнуто споља“ (Исто, 6). Ти аутори се, желећи управо да се ослободе зависности од позоришта и литературе, окрећу „битним својствима“ самог медија, односно његовом језику. Филм ипак није просто комуникационо средство, он „не само да превазилази људску интеракцију, већ и подсећа на роман, модеран или традиционалан, по томе што тежи да предочи пролазне утиске и односе који су ускраћени позорници“ (Исто, 47). Поново за разлику од позоришта, филм попут романа тежи „бесконачности“ која је резултат како фотографске природе филмског медија, тако и тежње романа „за огромним просторствима живота“ (Исто, 61). Свет романа је, међутим, пре свега „духовни континуум“, док филм „не може прикладно да прикаже целовит ментални континуум, већ само физичке околности које су до њега довеле“ (Исто, 66). Погодност неког романа за филмску адаптацију не зависи толико „од његове искључиве посвећености материјалном свету колико од његове усмерености ка садржинама које још спадају у димензију психофизичких саобразности“ (Исто, 69), што потврђује да је највећи део „духовних стварности“ ипак „подложен приказивању на филму“ (Исто, 98).

48 О појму неодређености више у Ямпольский 2010.

Кракауерове идеје су међу најважнијима у читавој теорији филма, и њихов значај за теме које нас овде интересују је непроцењив.

Жилбер Коен-Сеа (*Cohen-Seat*), оснивач филмологије као „синтетичке дисциплине која филм проучава са становишта методологија и сазнања других наука: филозофије, психологије, социологије, психоанализе и слично“ (Стојановић 1991, 39), сматра да филмска дела значајно превазилазе механичко порекло медија, а филм као уметност, односно биоскопски филм, „уводи у историју човека један нови предмет и један нови акт“ (Коен-Сеа 1971, 16). Филм ствара особени свет, заснован на моћи слика да „покрећу виртуелности у којима дремају сопствене силе“ (Исто, 17), чиме се премашује дејство нашег свесног стваралачког уплива колико и „механика справе“. Кинематографски спектакл конституишу два елемента: 1) светлосни сноп који се одбија од екрана, чиме филмска стварност као стимулус делује на људски организам, односно сензорно-моторне способности, и 2) саопштавање садржине коју приказују слике, којим филмска стварност као стимулус делује на људску психу, односно психо-афективне структуре опажања (Исто, 17). Филм има способност да прекорачи „подручја разумевања“, и стога он избегава говорни језик. „Сваки поливалентни језик тежи ка томе да избегне речи зато што те речи припадају језицима и робују конвенцијама које изражавају. [...] Поливалентни језици су знак, у исто време, и покушаја бекства и заједнице у трагању за бекством“, због чега, „да би одговорили својој сврси, ови начини изражавања и сами почињу да се одвајају од свакодневног живота“ (Исто, 24). Како уметност није категорија сведена на логичке операције, уметност као „поливалентни језик“, не само да „искључује давање информација“, већ „наш дух овде није непосредно ангажован, већ се ангажује само преко наше осећајности“ (Исто, 24). Управо ово „поосећавање“ је главно својство уметности, а посебност филма је у томе „што се преко њега у сваком појединцу читаво човечанство испитивало на истим објектима и што су се одговори више примали него што су се давали“ (Исто, 24). Духу је од језика ближе писмо, „средство које је било у стању да непрестано преображава човека, и то на један непредвидљив начин“ (Исто, 26), и којим је човек добио до тада невиђену могућност превазилажења просторно временских ограничења, па и самих категорија простора и времена. Понајвише због тога, филм је „следбеник писма“ а не језика, он је структура „изузетне поливалентности“ и синтеза „два основна производа људског духа: језика и науке“ (Исто, 26).

Филмологија, речима њеног оснивача, „јесте једно сређено сазнање које за предмет има скуп специфичних феномена који се могу поделити у две основне групе: филмске чињенице и кинематографске чињенице“ (Исто, 9). Филмска чињеница се „састоји од изражавања живота, живота света и духа,

маште или бића ствари, путем одређеног система комбиновања слика“, док се „суштина кинематографске чињенице састоји у томе да се људским групама пренесе један фонд докумената, осећања, осећаја, идеја, то јест материјала који нуди живот, а који филм на свој начин уобличава“ (Исто, 38). Као што су „телесно“ и психичко дејство филма удружени у кинематографском спектаклу, тако су и ова два појма у самом спектаклу, односно ван ситуације спознајног апстраховања, нераздвојна. Универзалност филма је, дакле, у синтетичности, али и тежњи да окрије неко „елементарно“ искуство, које би већ самим тим било заједничко, и које би било основа стварања „нових стварности“, које би нам помогло да побегнемо од „недаћа индивидуалног живота“ (Исто, 58). „Материја филмске чињенице“ није акт стварности, она је пре акт свести, непрекидна игра трансформација између свести и света, која ствара један „синкретички тоталитет“. Због тога, филм је на изванредан начин и даље нем, у њему „природа и живот заузимају више места него сам човек“ (Исто, 64). Оно „треперење душе“ које изазива филм и почива на његовој способности да надиђе датост свакодневне стварности, али и „тоталитарност“ (наспрам „тоталности“) људског језика и људског разума. Као дело духа, уметничко дело је простор слободе, „модел слободне акције“ и то је њен примарни значај за човека и за свет. Уметност се природи најуспешније приближава кроз радњу (акцију, *праксис*), радњу „која се најлакше разуме и која је најнормалнија“ и која се „одвија пред нашим очима, испољава се кретањем и објашњава речима, чиме се тим лакше омогућава миметизам и зараза душе“ (Исто, 69). Ово уједно објашњава и преимућство филма у односу на друге уметности. Док се разум најпре „хвата за детаље“, имагинација је оно што тим детаљима допушта да се склопе у целину. Ако се разум служи „посматрањем“ чињеница и њиховом спознајном апстракцијом, уметност од почетка почива на подражавању, које није само „најелементарнији облик радозналости и његових ефеката“, него и активна категорија која подразумева преображавање (уместо апстракције), неодређеност (наспрам детерминизма) и идентитет (односно јединство, наспрам фрагментарности) (в. Исто, 75). Тако и сваки знак припада сфери духа а не реалности, он није просто чињеница стварности, већ делатни саговорник духа. Филм, као и свака уметност, неспорно поседује моделизацијску природу, већ сама камера врши извесну „модулацију живота и активног кретања“, али не на начин тотализујућег разума: „Нема сумње да је реализам *надреалног ока* [камере] сасвим другачији од реализма нашег надменог виђења. [...] Ствари су биле реалне, али сада бивају присутне: ми смо их видели, а сада можемо да их упознамо“ (Исто, 79). Филм не „саопштава“ своје идеје, не „објашњава“ их и не „омогућава њихово разумевање“, већ их „показује“, чиме се филмско значење „представља као *заједница* [дакле, *дух*]; оно у својој основи, садржи

слободу и универзалност која допушта контемплацију“ (Исто, 99). А највеће опасност је досада, као стање без духа: „Досада изражава управо одсуство, одсуство слободе која и чини човека човеком“ (Исто, 115). Тиме Коен-Сеа заступа став да је прави смисао уметности заправо у личности, не самодовољној индивидуалности аутора или рецепијента, већ личности као „моделу“ духа и сваког духовног настојања и остварења, као „ремек-делу слободног мишљења и рекреирања“ (Исто, 116). И филмска уметност је тако питање личности, односно „индивидуалне слободе којом је обдарена људска врста“, што је и циљ филског спектакла. Својим трагањем за личносним, универзалним и елементарним, „филм се поново враћа првоне крику, као полазној тачки заједничке емоције“ (Исто, 120). Специфичност филма је у фикцији „која се развија у условима спектакла“ и која се „потпуно нуди искрености, што ће рећи стварању“ (Исто, 124). „Филм, у крајњој линији, предлаже нашој симпатији једну објективну и апсолутну стварност, одвојену од разумних бића која су већ ступила или ће тек ступити у везу са њом“, и он је „погодно средство да се допре до онога што је заједничко у духовном бићу људи, до идентитета који се налази у дубини, а исто тако и да се људи подстакну да траже сличност мишљења преко идентичности ствари“ (Исто, 129, 130). У свом најважнијем, овде цитираном делу, Коен-Сеа се није бавио супротстављањем или приближавањем филма другим уметностима, већ њиховим заједничким бивствујућим, због чега није мање значајан за наше истраживање. Мисао Жилбера Коен-Сеа теорију филма усмерава ка синтетичности, философском ступњу уопштавања, теоретизацији (пре него систематизацији) и сциентификацији. И поред онтолошке природе његових разматрања, он однос филма са другим уметностима и са књижевности усмерава ка језику и писму, као могућим резултатима потраге за инваријантним у проучавању природе филма и његовог односа са другим уметностима.

Могућност да се говори о логици неке посебне уметности почива на уверењу о постојању логике језика, заснованом на теорији исказа,⁴⁹ при чему савремене дефиниције логике по правилу у свој *definiens* укључују појмове језика и мишљења.⁵⁰ Тако се и логика филма за француског аутора Албера

49 Види Хамбургер 1976, 29 и даље.

50 „Логика је наука у којој се проучавају они услови људског сазнања који се могу исказати на општи (универзалан) начин, тј. они који важе за свако сазнање, а не само за неке врсте или неке области сазнања“ (Књазев Адамовић 1987, 12). Дакле, на само да се мисли „само помоћу језика могу саопштити другоме“, него се оне и „формирају, уобличавају помоћу језика“ (Исто, 9). Ако логика „проучава у првом реду процес сазнања истине“, треба разумети да критеријум језика улази у саму дефиницију сазнања: „Сазнање неке појаве је таква свест о њеним својствима и одликама која укључује у себи способност језичког описивања, објашњавања и практичног примењивања“ (Марковић 1962, 7, 4). У основи,

Лафеа (*Laffay*) заснива на проучавању његовог унутрашњег устројства, односно онога што га чини посебним у односу на друге уметности и друге области људског стваралаштва. Са репродукцијом као својом основном функцијом, филм је, каже Лафе, „незаконити син уметности“, „нека врста узгредног производа фотографских открића“, и он, као и фотографија, „непосредно проистиче из науке“ (Лафе 1971, 4). Стога основни задатак проучавања филма као уметности мора бити испитивање „како је могућ склад између механизма потребних за израду неког филма и усмерене случајности, без које не може бити речи о уметничком облику“ (Исто, 4), што је већ по себи логичка поставка проблема. У развоју филмског медија, подела на кадрове је та која филму даје карактер „усмерене случајности“, односно чини могућим филм као уметност. У уметности се могу разликовати уметности представљања (ликовне уметности, фотографија) и уметности опчињавања (музика, плес, песништво, приповедање), при чему „уметности из прве групе стварају лепо једино уколико заиста на неки начин могу да се ослободе робовања обичној копији, док друге, напротив, у различитом степену, настоје да подражавају присуство предмета“ (Лафе 1971, 7). Особеност филма унутар система уметности је у томе што представља синтезу уметности представљања и уметности опчињавања, „што се шири у простору и даје ритам времену“ (Исто, 8). Оваква подела не иде много даље од поделе на просторне и временске уметности, али њен критеријум је битно миметички, односно тиче се подједнако односа уметничког дела према категоријама стварности и унутрашњег устројства самог уметничког дела, што јој даје озбиљан истраживачки потенцијал, што ће Лафе и демонстрирати у даљем истраживању односа филма са другим уметностима. Свака уметност треба да употребљава „средства која су јој најсвојственија“, а неуспех већине филмских адаптација књижевних дела почива на покушају „одређивања“ нечега „што није смело да се уобличи“, стога што „слике са платна, својом претераном стварношћу, спутавају машту“ (Исто, 8). Ипак, овај „изглед стварности“ чини бит филма, она није његов хендикеп

„непосредни предмет логике чини мишљење, али не мишљење као реална психичка функција, што је предмет психологије, него мишљење у његовој логичкој структуралности и логичкој функционалности“ (Шешић 1974, 15), што и јесте домен језика, при чему, наравно, „мишљење и језик нису идентични, јер се мишљење састоји у поимању, суђењу и закључивању док језик чине речи и реченице: појам и реч нису једном исто као што нису једно исто ни логички суд и реченица“ (Исто, 15). Ипак, „појмови не постоје као чисте мисли, независно од термина којим су изражени“ (Марковић 1962, 18), односно „немогуће је схватити како би изгледала *чиста* језиком неизражена мисао“ (Петровић 2007, 202), тим пре ако појам одредимо као „*мисао* о бити онога о чему мислимо“ (Исто, 21). Базично, логика, а посебно математичка логика, и заснива се на испитивању односа између реченица, као дела језика, и њихових могућих интерпретација (в. Крон 1994, 1).

у односу на књижевност, бар у мери у којој је филм свестан својих посебних изражајних средстава. Док позориште „спада у уметности језика“, филм „тежи да нам помогне да осетимо чврстину и узајамну повезаност ствари“, он је „космичка“ уметност и „уметност треће димензије“ (Исто, 13). Ово има директне импликације на временску структурираност филма: „У филму је увек све у садашњем времену, а то је време самог постојања. У роману, то јест у приповести, низ реченица се односи на прошле, неповратно прошле догађаје“ (Исто, 14). И ова разлика између уметности почива на већ назначеној подели уметности, чији је критеријум заправо миметички: „Приповест ништа не показује. Она прикрива, стално прикрива. Непрестано недостаје садашњи објекат. Другим речима, прелази се непосредно из прошлости у будућност или, да се тачније изразимо, постоји само фиктивна прошлост усмерена ка будућности“ (Исто, 15). Наравно, филм као уметност није просто удвајање света, пошто „стварност сама по себи није никада естетичка“; „копирање стварнога је естетичко једино ако омогућава да се стварно ухвати оно имагинарно“ (Исто, 17, 18). Управо тај естетички „одмак“ је и сврха уметности у њеном односу према стварности, али и према човеку, јер док нам стварност „прети“, уметност нам нуди „допадање“: „Свет се у филму појављује, али је постао безопасан. Зашто безопасан? Због пасивности онога ко гледа филм“ (Исто, 19). Филм дакле, за Лафеа, у готово мистично-откровењском смислу треба да „победи свет“, јер „непријатељ у филму је пре свега свет“ (Исто, 22). Филм, наспрам и уместо постојећег, гради, или боље „призива“, један „готово стваран“ свет „саздан од међусобно повезаних псеудо-предмета“ (Исто, 25, 29). Ти псеудо-предмети нису просто знаци, и нису језички објекти, самим тим што филм није вербалан уметност, и јединице значења не припадају искључиво „вербалном контексту“, премда је филм у основи уметност контекста: „Не постоје, дакле, на једној страни речи које би на другој страни упућивале на неко независно значење. Значење је у речима. Оно није ништа друго него начин на који су оне усмерене у контексту“, што је у филму само очевидније. „Предмети на сцени су ту само повод, док су у филму контекст. На платну се покрети и речи заиста ослањају на средину што их окружује, а оно што изазивају утапа се у видљиви и истински ток“ (Исто, 32). Филм се, дакле, „не испуњава речима, већ стварима, а и саме личности се схватају као предмети“ (Исто, 34), или, што је исто, филм „истиче биће [бивствујуће] речи, и то његов најтелеснији део. Од језика он нарочито задржава крик“ (Исто, 36), па „радост филма“ није ни у копирању стварности ни у интелектуалном „разумевању“, већ у „фотогеничности предмета у кретању“, радости гледања (Исто, 39). Иако се „супротставља свету“, филм је на њега упућен, он се „покорава циљевима света“, у смислу да филм, насупрот роману, не контруише

неку сопствену истину, неки „унутрашњи закон“ супротан „закону света“ (Исто, 45). Наравно, и филм приповеда, и то не би никако било могуће када би он само „понављао стварност“. Приповедање подразумева „узмицање“ од света, његово претварање у „призор“, које свет подређује и „оповргава“ га у извесној перспективи (Исто, 47). Приповедање тако није просто низање предмета стварности или њихових копија, већ низање (или боље уплитање), „призора“ насталих људском делатношћу, „учешћем човека“, и оно је већ по себи предмет уметности, а не „врста оптичког средства кроз које се види нешто друго“ (Исто, 47). Специфично, „филмско приповедање подржава нека врста испод постављене логичке потке, то јест низ који је сродан говору“ (Исто, 53).⁵¹ Овај „хипокеуменон“ (подлежеће) филма као уметности и почива на људској интервенцији којом филм превазилази сопствену репродуктивну функцију, а самим тим природу и стварност: „Филм иде сам од себе ка тим правилима композиције напуштајући на тај начин свет ради приповести и стеге ствари ради правила човека. Он прелази од репродукције природе на игру варијација засновану на нашој психичкој способности да апсорбујемо изненађење и да га упола предвидимо. И ту опет налазимо поступак романа“ (Исто, 53). Филм тако не личи на роман по аналогiji између филмских и књижевних слика, „спољашњих“ слика филма и „унутрашњих“ слика књижевности, него по својој „структури без слика, по схеми-приповедању која му гради више или мање тајну потку“ (Исто, 64). „Материја“ филма је фотографија, а „садржина“ се своди на „међуповезаност ствари“, „али нема праве уметности уколико се не осећа бескрај онога што их окружује“ (Исто, 66). То је управо и могуће тиме што у филму „не опажамо предмете“, већ „слике“, што нас подстиче да у њему налазимо „наративне намере“ (Исто, 73), које су заправо истинско обликовно средство филма као уметности. „Управо захваљујући машти стварност на филмском платну изгледа тако стварно, а филм је истинит једино усред неприметног кретања које нас без престанка одвлачи у лажно“ (Исто, 132). Оваква вера у снагу људског духа и у готово религијску моћ филма, уз суптилно сагледавање миметичке природе уметности и покушај превладавања дуализма између предмета и слике, слике и речи, у крајњој линији између језика и мишљења, ретко је виђена у послератној теорији филма, док су импликације Лафеових промишљања односа између филма и других уметности далекосежне и ванредно подстицајне.

51 Ово је опет темељно логички аргумент, с обзиром да је логика у првом реду „философско учење о логосу“, где се логос примарно може одредити као „говор“, али не било какав „говор“, него „само онај који има неко значење или смисао те може бити истинит или неистинит“ (Петровић 2007, 8). И за Лафеа, усталом, уметност и уметничко у филму је ствар истине.

Супротно Лафеу, Марсел Мартен (*Martin*) сматра да је „филм био уметност од самог почетка“ (Мартен 1966, 5), односно већ од Мелијеса (*Méliès*), који је измисливши „филмску представу“ већ створио филм као уметност. Уметност се од почетног служења магији и религији осамосталила поставши „специфична делатност за стварање лепоте“, док је филм, превазишавши почетни, неуметнички, статус снимљене представе или репродукције стварности, постао језик, дакле „средство да се исприча прича и пренесу идеје“ (Исто, 5). „Пошто је постао језик захваљујући сопственом писму које сваки стваралац претвара у стил, филм је самим тим постао и средство за саопштавање, информацију, пропаганду, што, наравно, није у супротности са његовим уметничким својствима“ (Исто, 5). Мартен и покушава да докаже да је „филм језик, помоћу анализе небројених изражајних поступака којима се филм исто тако успешно и еластично служи као и говорни језик“ (Исто, 5), односно, можемо рећи да Мартен жели да заснује одређену граматику филма, тачније граматику филмског језика, а у односу на раније теорије, да питање филмског језика заснује на новим критеријума, различитим од авангардистичких (визуалистичких или „монтажних“) или психолошко-рецепцијских, карактеристичних махом за период немог филма. Специфичност филма са језичко-значајског аспекта је у томе што су у њему „знак и ствар коју он означава једно исто биће“, односно, „са филмом се појављују и проговарају бића и ствари: између њих и нас нема посредника, сучељавање је непосредно“ (Исто, 7). Ова апологија непосредности филмског израза одражава се и у разлици између говорног и филмског језика, где је говорни језик „систем намерних знакова“, а филмски „систем спонтаних знакова, који су намерно одабрани и распоређени“ (Исто, 7), што је сродно Базеновим и Лафеовим увидима о многозначности и несводивости филмске (фотографске) слике напред конструктивности филмске композиције, односно наратива, што је у одређеном смислу блиску дуалности између говора и језика, односно логичких категорија реченице и суда (исказа), али и већ одавно сагледаном проблему превладавања репродуктивне природе филмске слике извесним облицима људске обликовне делатности. Међутим, ако је филмска слика у знаковно-конвенционалном смислу несводива, она то, услед свог „иконичког“ карактера, није у смислу свог односа према стварности, с тим што Мартен овде има у виду пре „унутрашњу“ природу филмске слике, односно њену способност дочаравања мисли и идеја, човековог „унутрашњег“ света, што је на трагу Делика, Епстена и рационалистички оријентисаних авангардиста: „Јасно је, дакле, да је филмски језик, заснован на слици-идеји много мање двосмислен од говорног језика и да по својој одређености пре подсећа на језик математике“ (Исто, 7). Ипак, „с обзиром на бројна значења и поруке филмске слике, требало би

језик филма упоређивати са језиком поезије“ (Исто, 7), дакле не говорним језиком, те „филмском језику треба признати апсолутну оригиналност“ (Исто, 8). Значи да у филму можемо легитимно говорити о постојању поетских, односно реторичких, фигура и тропа, посебно о метафори, која се, у случају филма, „рађа из судара двеју слика, од којих је једна средство поређења, а друга предмет поређења“ (Исто, 67). У филмском, као и у песничком језику, дакле, може доћи до одступања од обичног и свакидашњег значења речи, овде филмских слика, као и до промене значења „речи или фразе“, овде филмске слике, односно структурисаног низа слика, у друго значење, што одговара већ античким дефиницијама фигуре и тропа.⁵² Стварајући теорију „новог филма“ прилагођену шездесетим годинама двадесетог века, Мартен настоји да створи синтезу раних потрага за језиком филма као „непосредним“ изразом унутрашњег човековог света, света идеја, мисли и снова (карактеристичних махом за период немог филма) и пост-базеновске свести о онтолошкој и објективној природи филмске слике усмереној ка категоријама реалности и њиховом превазилажењу (што је у корену теоријске експликације „модерног“ филма актуализованог појавом италијанског неореализма). Као што је основни елемент говорног језика реч, основни елемент филмског језика је слика, која је „истовремено и филмска сировина и изузетно сложена стварност“, где се ово друго својство филмске слике остварује кроз жељу редитеља (аутора) филма да филмску слику усмери „у сасвим одређеном смислу“ (Исто, 9). Филмска слика је првенствено реалистична, и њен први вид је, за разлику од фотографије, покрет. Као таква, филмска слика у гледаоцу изазива снажно „осећање стварности, које је понекад довољно снажно да га увери у објективно постојање онога што се појављује на филмском платну“ (Исто, 10). Из њеног својства да „објективно репродукује реално“, проистичу и две основне особености филмске слике: као прво, она је јединствена представа тиме што „у ствари бележи само прецизне и одређене појаве стварности, јединствене у простору и у времену“, и као друго, она је увек „део садашњости“ (Исто, 11). Наравно да филмска слика ни за Мертена није удвајање стварности,⁵³ она настаје као резултат одабирања и компоновања, односно „субјективног схватања света“, чиме филм од стварности прави „уметничку слику“, једну заправо „потпуно нереалистичку и реконструисану слику према идеји

52 Видети Квинтилијан 1985, 153, 262.

53 Овај „страх“, или боље „ззор“, од виђења уметности као удвајања реалности одлично одсликава руски религијски филозоф Сергиј Булгаков (*Булгаков*) у свом значајном раду о иконопису: „Уметност не тражи да употпуни реалност или да створи упоредо с њом ново биће (то би било неплодно луциферство), она жели да покаже њену реч [*слово*, *логос*], идеју, мисаони лик“ (Булгаков 1998, 42).

коју редитељ кроз њу жели да изрази, како у погледу својих сензација, тако и у погледу свог интелекта“ (Исто, 12). На плану сензација, односно естетичком плану, филмска слика „делује необично снажно захваљујући свим оним поступцима помоћу којих камера истовремено прочишћава, изоштрава и сажима голу стварност“ (Исто, 12), док се план интелекта остварује најпре на плану целине, кроз композицију и организацију елемената филмског језика, односно „сировине“ филмског медија. Поред воље аутора филма у одређивању значења филмског језика и његових елемената, битну улогу игра и гледалац, где се филм очекивано сагледава као уметност контекста, и то у двојном смислу: „Ако смисао слике зависи од филмског контекста створеног монтажом, зависи исто тако и од духовног контекста гледаоца“ (Исто, 14), односно посебној перспективи сваког појединачног гледаоца. Слика, дакле, најпре 1) репродукује стварност, затим 2) делује на осећања публике и најзад, увек факултативно, 3) „стиче идејно и морално значење“ (Исто, 15). Но како се у филму перцепцији гледаоца не нуде „голе“ ствари, необрађени елементи стварности, „најважнији извор релативне слободе гледаоца у тумачењу слике јесте чињеница да свака стварност, догађај или гест [у филму] постају, на извесном степену, симбол или, тачније, знак“, док „значење једне слике умногome зависи од њеног суочавања са сликама које јој претходе и које се на њу надовезују“ (Исто, 64). Мартенова размишљања о филмском језику у каснијој семиотици ће умногome бити превазиђена, док његово сагледавање проблема дубинског кадра као специфичне разлике „модерног“ у односу на „традиционални“ филм остају важна за разумевање датог проблема, који је од кључне важности за наше даље истраживање. Као „организација кадрова једног филма под одређеним условима редоследа и трајања“, монтажа је „најспецифичнија основа филмског језика“ (Исто, 95), чији је, видели смо, основни елемент филмска слика. Са стваралачким функцијама стварања покрета, стварања ритма и стварања идеје, монтажа је „неопходан и довољан услов за стварање филмске естетике“ (Исто, 116). Као друго битно изражајно својство филмског језика, покрет камере има следеће функције: 1) одређивање просторних односа између два елемента радње и 2) изражавање психичке напетости једне личности (в. Исто, 118), што нас непосредно води разумевању изражајних могућности дубинског кадра, чија примена „омогућује *синтетичку* мизансцену, у којој померања у самом кадру треба да замене промену кадрова и кретања камере“ (Исто, 123), и чији су ефекти следећи: 1) промена места тела у покрету у оси камере, одакле утисак застоја или изненађења; 2) истовременост више радњи; 3) увођење новог крупног плана у већ постојећи план неке личности или предмета; 4) делимично присуство личности у предњем плану може се објаснити чињеницом да је сцена сагледна из угла те

личности (Исто 123-124). „Видимо, дакле, два прилично супротна правца у примени дубинског кадра: прво, тежњу да се личности уклопе у декор, у дугим фиксним кадровима у којима статичност камере подвлачи психолошку драму – и друго, тежњу да се истакне распоред планова у дубину, у циљу драмског ефекта, а при томе ипак не укине традиционална подела на кадрове“ (Исто, 124). Простор филма тако није више „распарчан и временски раздељен“, па је дубински кадар „поново увео у филм, из отпора према класичној подели на кадрове, приказивање универзума као целине“ (Исто, 126). Ипак ова „слобода“ коју нуди дубински кадар, ослобођен наводно „конструктивистичког насиља“ аутора филма, у основи је утопистичка, пошто „оно што се појављује на филмском платну очигледно није стварност, већ слика стварности, лична и субјективна визија редитеља, дакле естетичка стварност“ (Исто, 126), што улази већ у само одређење уметничког дела. Због оваквог, наглашено „ауторског“ (или боље „редитељског“) схватања филма, Мартен и предлаже да се појам филмског језика замени појмом стила, где је језик „спој технике и естетике“, а стил „сублимација технике у естетику“, као „специфично својство сваког појединог аутора“ (Исто, 178). Тако савремени („ауторски“) филм „престаје да буде језик и спектакл и постаје стил и контемплација“ (Исто, 178), где се филм „у бити више не састоји у причању приче помоћу слика, као што друге уметности чине помоћу речи или нота: он је садржан у слици, која је неопходна и незаменљива, он је садржан у својој визуелној особености, која је у апсолутној надмоћности у односу на његово својство интелектуалног или литерарног средства изражавања“ (Исто, 181). Пре него према критеријуму немог и звучног филма, или критеријумима продукције, редитељи (аутори) се могу поделити према свом погледу на свет, који може бити с једне стране више церебралан и концептуалан, а с друге више чулан и интуитиван, што у већој мери одговара избору поетике дугог кадра. Док први „реконструишу свет према својој визији света“ и „због тога истичу писмо“, аутори који припадају другом погледу на свет „као да желе да ишчезну пред светом и да из непосредне и објективне представе тог свет извуку оно значење које сами виде у њему“ (Исто, 182). Чини се да никад као у овом периоду, који одговара зачетку новог таласа у француском филму, савремени књижевни токови нису утицали на филмску теорију и праксу, и то у њиховим суштинским видовима. Промена онтолошког статуса речи и слике битно се одразила на промену владајућих парадигми у нашем погледу на филм, уметност и културу у целини, али и на саму уметничку и шире културну праксу. Оваква разматрања имаће све већи значај у каснијим промишљањима идентитета посебних уметности, односа међу различитим уметностима и уметности саме.

За можда кључног послератног теоретичара филма Жана Митрија (*Mitry*), филм је истовремено и просторна и временска уметност. „Филмска драма, која се изводи у простору (као позориште), развија се у времену, остварујући уз то своје сопствено трајање (као роман), и то тако што изражава и означава посредством временских односа (као музика или прозодија) и просторних односа (као архитектура)“ (Митри 1966, 24). Ипак, филм има свој посебни простор и ритам, и он је „пре свега сиже. Али сиже вреди једино колико вреди облик преко којег се изражава. Другачије речено, аутор је много мање неко ко измишља збивање него онај ко том збивању даје одређен облик и одређен стил“ (Исто, 36), што је став који неоспорно легитимизује уметничку и филмску вредност филмске адаптације дела других уметности. Филм је дакле радња, рекли бисмо аристотеловски појам радње (*праксис*) у најчистијем облику, и као таквог, чине га „људи који живе и делају“, а „редитељев поступак састоји се у томе да их оживи, да их *донесе на свет*, да одреди њихове међусобне реакције и да их постави једне према другима. Читав један свет облика и односа треба да се створи, да му се да смисао помоћу слика, а не да се објашњава сликама. Није у питању фотографисање људи који говоре“ (Исто, 37), већ, дакле, радња. Филм је тако „естетски облик (сасвим као и књижевност), што се користи сликом која је (сама по себи и сама собом) средство изражавања, чија је последица (то јест логика и дијалектичка организација) одређен језик“ (Исто, 44), где је језик „систем знакова или симбола који омогућава да одређујемо ствари именујући их, да означавамо идеје, да преводимо мисли. Будући да организација језичких елемената пружа симболичку представу ствари и опажајних односа у непосредној стварности, језиком можемо да дејствујемо на свет мењајући те односе у представи коју о њему стварамо. Сваки језик, дакле, претпоставља и једну дијалектичку могућност и једну логичку конструкцију“ (Исто, 44). Језик је, значи, за Митрија, у најтешњој вези са мишљењем, коју „отелотворава“ „преводећи“ (трансформишући) је „док са стварношћу одржава функције именовања, означавања и структурирања, чиме језик, поред системског, поседује и битно моделизацијско својство. „Будући начин превођења модалитета мисли, сваки језик се нужно обраћа духовним структурама које организују те модалитете, то јест радњама духа које се састоје у поимању, расуђивању, мишљењу, усмеравању, према односима аналогија, последице или узрока. На тај начин можемо да кажемо да је језик средство изражавања чије динамичко обележје претпоставља развијање у времену било каквог система знакова, слика или звукова, с обзиром на то да дијалектичка организација тог система има за сврху да изрази или да означи идеје, узбуђења или осећања обухваћене мишљу у кретању, чије стварне модалитете сачињавају. Језик тако претпоставља различите системе од којих

сваки има сопствену, себи прилагођену симболику, али који се сви односе на образовање идеја, чији су само формалан израз у било којем облику. Тако се вербалан говор и филмски језик изражавају користећи различите елементе с обзиром на различите органске системе“ (Исто, 56). Пошто се свака мисао „образује у мери у којој се изражава“, а говор је „најнепосреднији израз мисли“, можемо рећи да се мисао „по правилу образује у речима“ (Исто, 61). Овакво моделизацијско схватање језика има свој непосредни одраз и на схватање уметности: „Као ни књижевности, ни филму није сврха да изражава тачно одређене идеје, да строго преводи одређено сазнање. Логика филма не односи се, дакле, на тачност онога што се изражава, него на тачност израза. Она се односи на структуру визуелних и аудиовизуелних веза којима је сврха да образују идеје у свести гледаоца“ (Исто, 87). Тако за Митрија логика визуалних слика мора да буде заснована на психологији, док је слика као знак у лингвистичком смислу симбол, а у психолошком – аналогон (в. Исто, 117). „Слика добија вредност знака искључиво захваљујући контексту и подразумевању које овај претпоставља“ (Исто, 123). Филмска слика није пуки одраз нити удвајање (понављање) стварности, већ она „показује само један вид ствари, али увек упућује на нешто друго“, односно „сваки предмет дат у живим сликама стиче изванредан смисао (изванредан скуп значења) који нема у стварности, то јест у стварној датости“ (Исто, 127). Стварни податак, чињеница стварности, постаје тако део филмске имагинације, фикције, фикционално преображена стварност. Та фикција дефинисана је као извесна „убличавајућа намера“, која (преображеним, трансформисаним) чињеницама стварности даје „одређен смисао“, што доводи до извесног својства, дуализма, „сукоба између представљеног предмета и његове сопствене представе“ (Исто, 131), као производа фикционалне моделизације и трансформације. Филм тако „стално иде од конкретного ка апстрактном. Он непосредно нуди свој предмет, то јест конкретну представу света и ствари. Затим, он се тим непосредним подацима служи као оруђем посредовања“ (Исто, 146). Филмска слика није просто ликовни феномен, који тежи да „узбуди путем ликовног превођења света и ствари“, него пре „средство једне осећајности која помоћу облика и боја преноси оно што је сагледала. То је много више поезија него сликарство“ (Исто, 216), и пре свега је „састојак који омогућава одвијање радње“ (Исто, 150).

У складу са оваквим виђењем филмске слике и филмског медија, Митри разликује кинематографску чињеницу, која се односи на „снимање и репродуковање стварнога путем живих слика“, и филмску чињеницу, која се односи на „естетску организацију тих слика у сврху било каквог означавања“ (Исто, 164), што приближно одговара схватањима филма као медија и

филма као уметности. Филм као уметност Митри надаље настоји да одреди управу у склопу система уметности, односно у односу са другим посебним уметностима, и то чини са ослоном на своје темељно, у основи моделизацијско, схватање филма. „Ако је вербални систем управљен ка разумљивости, а музички систем ка чулном захтеву, филмски систем [је] је усмерен према разумљивости кроз чулни захтев“ (Митри 1967, 84). „Све што се садржи у филму упућује на неко превазилажење, али на превазилажење које треба да се ухвати у самој тој иманентности, као садржано у њој и које се прелива преко ње, продужујући је у идеалном смислу. Са друге стране, аналогон не дочарава, као у сликарству; он даје представљено биће. Он јесте присуство сагледаваног стварног, иако није само то стварно“ (Исто, 87). Овде се види значајан утицај феноменологије на Митријево синтетичко учење, као и значајан утицај обновљеног интересовања за античку, пресудно Аристотелову (у случају феноменологије и предсократовску), онтологију, естетику и поетику на савремена, како феноменолошка, тако у још већој мери семиотичка учења.⁵⁴

Митријево виђење логике сваке поједине уметности, засноване на структуралној (и структуришућој) моћи (функцији) језика, одражава се и на темељни филмски поступак монтаже, која је „у основи филмског језика“, и чије дејство је само „транспозиција логичких претпоставки језика, при чему предмет, прирок и предмет добијају смисао само у међусобном односу. Вербално изражавање није ништа друго до *монтажа речи*“ (Исто, 94). Филм као језик и филм као модел (аналогон), с обзиром на све претходно речено, показује се „као испрекидан просторно-временски развој, који је потпуно различит од једнообразне непрекидности реалног простор-времена (у сваком случају, од света који непосредно доживљавамо), мада подражава његову целовиту слику“ (Митри 1971, 6), чиме „преображава и превазилази“ чињенице и предмете стварности, што је темељна миметичка поставка, са континуитетом започетим Аристотеловом *Поетиком*. Имајући то у виду, Митри не заострава и не апсолутизује разлику између филмских поетика монтаже и дубинског кадра, схватајући их као етапе (дијахроно) и поетичке изборе (синхроно) у процесу трагања за филмском формом. „Можемо да кажемо да читава семиологија филмског логоса потиче од имплицативних или алузивних значења, насталих довођењем у везу било којих ствари или збивања. Дакле, ако те везе и нису увек остварене монтажом, увек је тачно представљају или јој одражавају дух. Говорити о монтажи, према томе, не значи нужно говорити о лепшењу или везивању, него о том облику пуном значења“ (Исто, 18). У погледу значења, задатак филмске симболике је „да производи симболе, а не да их просто

54 Видети Коларић 2010а.

користи“ (Исто, 29), као узете из неког ванфилмског (нефилмског) „простора“. „Филмски симболи нису конвенционални знаци, за чије разумевање би било потребно нарочито дешифровање“, већ они треба да буду „могући“ (у логичком смислу – модални), „подразумевани тренутком, ситуацијом, изван које губе сав свој смисао“ (Исто, 21). Знак и симбол су у филму синоними, а сваки симбол је увек тренутни, *могући* симбол, а не симбол „по себи“. „Како је слика *знак* чији је симболички смисао бесконачно променљив и несталан, немогуће је да се за филм одреде строга правила – граматичка правила – као у језику, чији су конвенционални знаци једном за увек утврђени, водећи рачуна о семантичкој учесталости коју могу да стекну у употреби. Као што смо рекли, филм није развијен језик, са некаквом естетичком вредношћу, него естетски облик који спаја условности језика са нужношћу свог дијалектичког развоја“ (Исто, 23). Филм, самим тим, није „трибина“ нити неко преношење унапред утврђених значења и ставова, већ миметички и драмски облик, у ком је све, без обзира на избор поетике, усмерено ка постизању драмског значења, којим филм ствара сопствена значења. „Оно што у филму треба да узбуди није ни означено ни значење, него непрестан прелаз из неозначеног у означено, неприметно пребацивање од емоционалног на интелектуално, увек кроз неизвесно значење“ (Исто, 101).

Док се роман „мисли или замишља“, филм се „опажа“: „Преко објективног приказивања ствари, слика има моћ ослобађања коју реч уопште нема“ (Исто, 109). Филм је тако изузетно динамична структура, модална и моделизацијска, „скуп скупова, обухватање заплета и веза које одражавају или могу да одражавају најразличитија значења и бесконачно продужене или умножене одразе“ (Исто, 110). Та структура је, према Митрију, увек у одређеној мери „изграђивана и развијана“ на стваралачким начелима књижевних облика, па је тако неми филм углавном стваран према начелима новеле, а звучни према начелима романа, „јер је појам романеског трајања од скора дао нови смисао филму, смисао приповести психолошког карактера, која, изгледа мора да буде исход самог аудио-визуелног израза“ (Митри 1972, 139), што је историјски постало могуће тек продужењем филмског трајања до обима садашњег целовечерњег филма. Неми филм је био пре „формирање језика“ него уметност, али и он већ „боље него књижевност“ уме са лакоћом да се „шета кроз време и простор, али да би поставио чињенице, да би показао, а не да би анализовао или сносио психолошке последице такве слободе“ (Исто, 154). Неми филм више „описује, излаже“, него што „прича“, и „иако ослобођен спутаности позоришне сцене, он још у сенци позоришта налази структуре које му одговарају и које његовим делима обезвешују строгост и чврстину. Он досеже еп једино у фресци, лиризам једино у новели. Потребна

му је једноставна радња, праволинијски развој и сажет кадар: неми филм је господарио простором; није умео да господари временом“ (Исто, 154). „Реч“ је у звучном филму омогућила да се „обезбеди веза између секвенци“, па је сценарио постао „гипкији“ и „хомогенији“, тиме и „литерарнији“, што је у почетном периоду увођења звука филм опет усмерило ка позоришту. Ипак, тај утицај позоришта није био апсолутан, већ се „ограничавао на драматургију“, услед саме специфичности филмског медија: „Филм није само уметност представљања, него и уметност стварања. Режија, према томе, није *представљање*, него приповедање и изражавање извесног облика представљања“ (Исто, 165). Са становишта филмске адаптације позоришног комада, то је имало следећу последицу: „будући различито, изражајно средство изражавало [би] различите ствари, а не различито исте ствари“ (Исто, 168). Уместо превођења, које се тиче вербалног језика, односно два језика унутар истог система, за поступак адаптације Митри користи термине транспоновања и реконструкције, који се тичу „прелажења из једног облика у други“ (Исто, 168), односно између различитих уметничких система. У филму, насупротив позоришту, постоји „јединство лика и света“ (Исто, 170), и у њему је „гледалац сам пред светом, као што је мистик сам пред Богом“ (Исто, 173). Јер ако је филм „језик, писмо“, говор филма се „састоји у давању значења стварности која већ на почетку има по себи смисао“: „Писати филм значи уредити низ *режираних* елемената с обзиром на предвиђена значења. Филм, дакле, није и не би могао да буде писмо, осим у мери у којој је најпе приказ“, што поставља филм „тачно између позоришта и књижевности“ (Исто, 176).

Ако о позоришту можемо говорити као о визуелном феномену, у књижевности се може говорити само о „унутрашњим“ или менталним сликама, које „зависе од читаоца“ и налазе се на „нивоу појма“, док је „филмска слика нешто објективно дато. Менталној слици на филму одговара идеја рођена из односа слика, а не сама слика“ (Исто, 187). „Филмска слика нам не дозвољава да замишљамо стварност коју нам показује, него нас позива да замишљамо са њом, да откривамо односе, значења“ (Исто, 187). Управо на овом релацијском плану филм је најсроднији са романом, коме је такође блиска извесна отвореност значења и структуре, која доводи до отворености универзума филмски или романескно створеног света. Међутим, „роман ствара свет, док нас филм доводи у присуство света који уређује у складу са некаквом радњом. Роман је прича која се организује у свет, филм је свет који се организује у причу“ (Исто, 188), односно „филм је писмо чији су термини елементи приказа“ (Исто, 190). Коначно, „известан језик је конституисан ради изражавања и разумевања неке приче, али смисао те приче зависи од формалниг квалитета тог језика“ (Исто, 214), док филмско, за разлику од свих других облика приповедања, јесте

„говор сачињен од опажљивих ствари, али такав који за циљ има драму, која мора да има основу, развој и трајање“ (Исто, 220), односно филм придодaje временски елемент драми, елемент конкретног трајања, у чему је и најбитнија новина филма као приповедачке уметности, а изгледа, за Митрија, и као уметности саме. Овим својством филм као да превазилази и сопствени уметнички идентитет и значај, јер „тима што конструише *квази-стварност* и што гради теоријско простор-време, филм, више него било које друго објективно проучавање, допушта изучавање основних односа простора и времена“ (Исто, 271), односно, „чини нам се да филм није само уметност и култура, него и средство сазнавања, то јест не само средство ширења знања, него такво које је у стању да мишљењу отвори нове видике“ (Исто, 274).

Најзад, Митри своја размишљања о језику и значењу заокружује ставовима који ће бити од пресудног значаја за наше касније истраживање, посебно за ставове Кристијана Меза и Жила Делеза, али и за излагање и испитивање филмске семиотице ком ћемо приступити у следећем поглављу рада. Према Митрију, „ако је вербално значење однос знакова, филмско значење је однос чињеница. Међутим, док су речи по себи већ означавајуће, чињенице нису знаци, па према томе то нису ни слике које их представљају. Другим речима, филмско значење схваћено у лингвистичком смислу је ствар односа“ (Исто, 278), односно „филмско значење је значење без знака у том смислу што је знак у правом смислу појам, логичка функција“ (Исто, 278). „Ако је у књижевности смисао иза речи, у филму није иза слике. Може да буде у слици, односно у њеним композиционим структурама, у ликовном симболизму који из тога проистиче, али је обично и специфично између слика“ (Исто, 281). Стога филм „јесте језик на семиотичком нивоу“, али „то није на нивоу формалних семантика“ (Исто, 283). Ова питања умногоме ће одредити даљи развој филмске мисли, који ће само потврдити до данас водеће место Жана Митрија у теорији филма. Заправо тек од Митрија се може говорити о заснивању науке о филму, до чега нам је у овом раду нарочито стало.

Великим делом ослоњен на критику Митрија, Кристијан Мез (*Metz*) теорију филма усмерава ка семиотици, стварајући прву целовиту студију о семиотици (семиологији) филма. Мезова истраживања поседују високу теоријску свест и даље унапређују теорију филма ка науци, али и метанаучним и метатеоријским захтевима. Управо због велике новости коју својом појавом доноси, филм рано буди теоријско интересовање, па је филмска литература често била „усмерена ка теорији и суштини“ (Мез 1973, 5). Од почетка, па све до данас, „међу свим проблемима који стоје пред теоријом филма, један од најважнијих је утисак стварнога којем гладалац подлеже током гледања филма. Више него роман, више него позоришни комад, више него слика фигу-

ративног сликара, филм у нама изазива осећање да непосредно присуствујемо једном готово стварном призору“ (Исто, 6). Филмски начин „присуствовања“ је веома веродостојан, и он не зависи само од фотографске природе филмске слике. „Фотографија [се] веома разликује од филма, маштарске и наративне уметности, чија је пројекциона моћ позната: филмски гледалац не посматра нешто што је било, већ нешто што јесте, што живи“ (Исто, 7). Филм је дакле овде дефинисан као уметност садашњег времена, што је стара идеја којом се потенцира и објашњава перцептивно дејство филма, затим као имагинативна уметност, уметност фикције, чиме се подвлачи илузивна природа и дејство филма и филм осамостаљује у односу на стварност, и најзад, као наративна уметност, којом се филм у највећој мери осамостаљује од репродуктивности фотографске слике и механичке природе медија, структуришући се као јединствена и динамична, аутентично филмска целина. Феномен утиска стварности има два различита лица: „објашњење тог феномена може да се тражи у опаженом предмету или у самој перцепцији; са једне стране, удвајање је више или мање *слично*, више или мање блиско моделу, оно носи у себи већи или мањи број обележја стварности; са друге стране, активно грађење, какво је увек перцепција, присваја то удвајање на мање или више стваралачки начин“ (Исто, 8). Покрет као основно обележје филма и његова специфична разлика у односу пре свега на фотографију, и којим се у највећој мери постиже утисак стварности на филму, „доноси две новине: обележје допунске стварности и телесност предмета“, с тим да је тај покрет „*нематеријалан*, постоји само за чуло вида, никада за чуло додира, и зато не би ни могао да има два степена појавне стварности: *истинитост* и копију“ (Исто, 9). Другим речима, „на филму је утисак стварности истовремено и стварност утиска, стварно присуство покрета“ (Исто, 10). Покрет је одговоран и за имагинативност филма: филм многа обележја стварности претвара у слике, и уводи „нестварност покрета у стварност слике“, чиме остварује „имагинарно у оној мери у у којој то још није учињено“ (Исто, 14). Прича, с друге стране, структурише филм и „супротставља“ га „стварном свету“, односно, попут аристотеловског *митхоса*. унутрашњу аутономност производа уметничког обликовања супротставља категоријама стварности. Кроз филмску причу се такође синтетишу изражајне моћи филма: „У примеру филмске приче наћи ћемо без напора све три могућности: издвојени и непокретни *кадар* пустиг пространства је слика (означено-простор/означавајуће-простор); више делимичних и узастопних *кадрова* тог пустиг пространства чине опис (означено-простор/означавајуће-време); више узастопних кадрова каравана у покрету у том пустиг пространству обликују нарацију (означено-време/означавајуће-време)“ (Исто, 17). Нарација, тиме што је супротстављена свету, је дискурс (*le discours*), који за разлику

од „стварног“ света неко увек „води“, организује га, неко увек „стоји иза њега“ (Исто, 18). Прича је тако увек „иреализација“ испричаног догађаја (в. Исто, 19), не догађај него „говор“ о њему, који га са становишта перцепције трансформише у другу, рекли бисмо, спознајну и онтолошку раван. То је већ особеност самог филмског медија, његово „екранско“ обележје, и не тиче се само фикционалних жанрова: „Догађај што га прича репортажа снимљена *на живо* јесте стваран, али стваран на неком другом месту; на екрану он је иреалан“ (Исто, 21). Нарација, коначно за Меза бива „завршена [довршена, заокружена] беседа [дискурс] која је иреализовала временску секвенцу догађаја“ (Исто, 25).

Дискурс, сосировском терминологијом,⁵⁵ није језик у ужем смислу речи (*la langue*) (Исто, 18), па стога то није ни филм; он је „очигледно једна врста језика у ширем смислу речи“ (*la langage*), премда су многи у њему видели оно прво: „филм је сувише јасно порука да у њему не наслутимо и код“ (Исто, 35). Ако филм тако схватимо, „он нам *говори* многе ствари које бисмо исто тако могли да поверимо и језику речи; само, филм нам те ствари говори на један други начин: могућност и у исто време нужност *адаптација* нема никакво друго порекло“ (Исто, 39). Универзалност филма Мез такође сагледава кроз призму језика, односно у поређењу са говорним језиком: „филм је универзалан због тога што визуелна перцепција, кроз свет, мање варира од идиома“, и друго, „филм је универзалан због тога што измиче другој артикулацији“, што за последици има закључак да „једна визуелна представа повлачи и пријањање означавајућег уз означено, што опет онемогућава раздвајање у датом тренутку, а самим тим и постојање друге артикулације“ (Исто, 57). Ово наравно чини нужним потребу за утврђивањем основних јединица филмског језика, односно филмског значења, али ту смо у недоумици, одраженој управо на питање друге артикулације, јер „кадар“, често узиман као основна јединица филма, није „реч“ већ једино „реченица“ (Исто, 60). Такође, мора се одредити и значењски статус филмске слике: „као порука са сиромашним кодом, као богат текст са сиромашним системом, филмска слика је пре свега говор [*la parole*]. Све је у њој исказ. Недостаје само реч, јединица језика у ужем смислу речи; влада реченица, јединица исказа [*l' énoncé*]“ (Исто, 63), чиме се потврђује дискурзивна природа филма. „Филм није језик у ужем смислу речи због тога што дејствује против три важна својства лингвистичке чињенице: језик у ужем смислу је систем знакова намењен међусобном споразумевању. Три

55 Овде наводимо превод Сосирових термина за који су се определили преводиоци и уредници издања које овде цитирамо. Када се будемо у трећем поглављу детаљније бавили Сосиром, детаљније ћемо размотрити проблем превођења кључних Сосирових термина.

елемента дефиниције. А филм је, као све уметности и због тога што је уметност, једносмерна *комуникација*; он је у ствари више средство изражавања него комуникације и само је делимично систем. И најзад, он се веома мало користи вербалним знацима“ (Исто, 68).

Следећи даље сосировску терминологију, Мез закључује да је филм, као и књижевност „по својој природи осуђен на конотацију, будући да денотација долази увек пре његовог уметничког подухвата“ (Исто, 69). Међутим, „естетска изражајност надовезује се у филмској уметности на ону природну, на изражајност пејзажа или лица које нам филм показује. У уметности речи она се не калема на ону праву, првобитну експресивност, него на једно конвенционално, веома безизразно значење, на значење језика у ужем смислу речи“ (Исто, 70). Због тога је књижевност „уметност са хетерогеном конотацијом (изражајна конотација на неизражајној денотацији), док је филм уметност са хомогеном конотацијом (изражајна конотација на изражајној денотацији)“ (Исто, 72). Филм се стога увек „прави“, и он је пре „књига“ него „разговор“, „пре израз него значење“ (исто, 75). Рећи да филмска дејства треба да буду „у служби заплета“,⁵⁶ значи рећи како „означено [*signifié*] конотације може да се учврсти само уколико одговарајуће означавајуће [*signifiant*] уведе у игру истовремено и означавајуће и означено денотације“ (Исто, 89). Генерално, ово „поиетичко“, „градивно“ својство филма, проистиче и из својства језика у ширем смислу да се њиме не служимо, него га „у извесној мери“ измишљамо (в. Исто, 92). „Закони филмског језика прописују исказе у оквиру једне приче, а не монеме у оквиру једног исказа, а још мање фонеме у оквиру једне монеме“ (Исто, 97), чиме се само утврђује став о непостојању друге артикулације на филму.

Ипак, Мез је итекако свестан да „појмови лингвистике могу да се примене на семиологију филма само уз крајњу опрезност“ и да лингвистички методи „пружају филмској семиологији сталну и прецизну помоћ у томе да се установе јединице које су још веома грубе и неотесане“ (Исто, 99). У поређењу са говорним језиком као предметом лингвистике основни проблеми семиотике (семиологије) филма тако постају проблеми 1) мотивације знакова, односно произвољности знака, и 2) непрекидности значења односно дискретних јединица (в. Исто, 99). У филму, конкретно, на нивоу денотације „мотивацију пружа аналогија“ (Исто, 99), док је природа филмске конотације „увек симболична: означено мотивише означавајуће, али је и превазилази. Појам мотивисаног превазилажења може да дефинише скоро

56 Аристотеловски ово би значило приближно да догађаји (*прагма*), али и сви елементи који конституишу уметничко дело (Аристотел за трагедију наводи шест таквих елемената) треба да буду „у служби“ приче, фабуле, односно заплета, ако као Пол Рикер термин *митхос* преведемо са *l'intrigue*, заплет (в. Aristotel 1983, 19 и Рикер 1993: 47).

све филмске конотације“ (Исто, 100). Тако је у филму „конотација само облик денотације, док симболи на филму, односно симболизам (симболика) треба „да потекне из филма“, а не из нефилмске (ванфилмске) реалности (в. Исто, 108). Наративно и дескриптивно својство филма из ове перспективе одређује се на следећи начин: у филму је дескрипција модалитет дискурса, а не „суштаствена особина“ предмета датог дискурса, док су све хронолошке синтагме које нису описне (дескриптивне) – наративне синтагме, „то јест синтагме у којима временски однос предмета у слици садржи узастопност, а не само једновременост“ (Исто, 117). За Меза, дакле, на филму „важи начело континуитета, то јест не постоји дискреционо право језика“, а кодификација се налази само „у равни великих синтагматских јединица“ (Стојановић 1991, 105). Општу табелу „велике синтагматике“ Мез одређује на следећи начин (Мез 1971, 132): самостални одсечци могу се поделити на самосталне у ужем смислу (кадар, кадар-секвенца, врсте инсерата) и синтагме, које опет могу бити ахронолошке (повезујуће или паралелне) и хронолошке. Хронолошке синтагме Мез најпре дели на описне и наративне, наративне на наизменичне и линеарне, линеарне на сцене и секвенце и секвенце најзад на просте и секвенце по епизодама. Подела на филм кадра (монтажни) и филм секвенце стога се не „одражава на специфичност модерног филма“ (Исто, 179), што је за нас овде, поред импликација на однос филма и вербалног језика, један од најважнијих закључака напред дате схеме.

Мез не мисли, попут Митрија и бројних теоретичара, да је „филмска слика увек у садашњем времену“, самим тим што она не постоји као изолована јединица у односу на причу, односно структуралну целину филма. „Заједничко обележје свих прича, то јест свих затворених секвенци иреалистичких догађаја, јесте да се ти догађаји оживљавају путем говора, писма или путем слике“ (Мез 1978, 57), чиме Мез даје простор наратологији и наратолошком виђењу односа филма са другим уметностима, што ће донекле и обележити такозвану „трећу фазу“ или „трећу период“ у развоју Мезове теоријске мисли. Поново у полемици са Митријем, и враћајући се на питања односа филма, књиге и говорног језика, Мез тврди да „није извесно да филм почиње тамо где се књига завршава. Можда и једно и друго почиње на двома различитим тачкама једне исте идеалне полазне линије – линије чисте денотације (имагинарна препрека) – с тим што ниједно не ужива преимућство у односу на оно друго; једно почиње од слике (не од филма), друго почиње од језика у ужем смислу речи (а не од језика у оном ширем); и тако се, раме уз раме (а не једно иза другог), устремљују ка истоме заједничком циљу – ка смислу. Филм ће ствари увек боље показати, али ће их књига увек боље исказати“ (Исто, 58). Како филмска слика добија особености „све тананије дискурзивности“,

чиме постаје сродна речи, Мез се слаже са Митријем у томе да се филм у све већој мери и са све већим успехом „упућује путевима романа“ (Исто, 58). На значењском и комуникацијском плану то се може објаснити и тиме да ако је „једна порука визуелна не значи да су визуелни и сви њени кодови“, тим пре што код, па и онај визуелни, никада „није видљив, јер се састоји од мреже логичких веза“ (Исто, 117). „Визуелни *језици* одржавају са другим језицима систематске, многоструке и сложене везе, и ми ништа не добијамо тиме што *вербално* и *визуелно* сучељавамо као два велика блока од којих би сваки био једнородан, масиван и лишен тачке повезивања са оним другим“ (Исто, 117). Односно, „није све иконичко у слици, иконичко постоји и изван ње“ (Исто, 119). Чин филмовања, како у односу н категорије стварности (предметни свет), тако и у односу на текстове других уметности (кроз адаптацију), у сваком случају не измиче аналогјским кодовима, као кодовима (поред многих других) својственим филму, а с обзиром на то да на нивоу денотације „мотивацију пружа аналогја“ (Мез 1973, 99), предмет да би био (филмски) „репродукован“ мора бити „филмован“ (Мез 1978, 127), односно укључен у процес специфично филмских трансформација. То је стога што конотација (на филму) није само „форма денотације, јер се конотација образује тек онда када је своју форму већ надовезала на форму денотације“ (Исто, 125). У даљем току свог рада, Мез ће се усмерити управо на питање кодова на филму.

За Меза кинематографски кодови постоје, али „они немају постојаност и сталност што их имају многи други језици“ (Мез 1975, 9), с обзиром да „кинематографија“, по њему, није „само појам збира свега оног што филм окружује“, како је дефинише Жилбер Коен-Сеа, „него и збир самих филмова или, пак, збир својстава која се, у филмовима, сматрају карактеристичним за један извесни наслућени *језик у ширем смислу речи*“ (Исто, 14). Порука једног филма, да би била појмљена, обједињује пет великих категорија система, од којих је само пети специфично кинематографски: 1) видљиво-чулна перцепција, 2) препознавање, утврђивање и набрајање визуелних или аудитивних предмета који се појављују на екрану, 3) скуп „символизама“ и конотација разних поредака који се везују за предмете или за односе предмета и изван самих филмова, али и у њима, 4) скуп великих наративних структура које круже у причама свих врста, 5) „скуп чисто кинематографских система (то јест, система својствених искључиво филмовима и заједничких свим филмовима) који у приповедање посебног типа организују разне елементе што их гледаоцу доносе претходне четири инстанце“ (Исто, 24). Филм је тако „порука“, а кинематографски медијум „скуп кодова“ (Исто, 37), док је кинематографски језик у ширем смислу „скуп појединачних и општих кинематографских кодова, под условом да се привремено занемаре разлике које их деле и да се

њихово заједничко стабло замисли као један јединствени стварни систем“ (Исто, 54). Филмски стваралац „гради“ текст, док аналитичар „гради“ систем, где је сваки код „систем“, а свака порука „текст“, с тим што извесни системи нису кодови, и извесни текстови нису поруке. „Систематично (нетекстуелно) одређује његово својство идеалног предмета што га гради анализа; систем у материјалном смислу не постоји, он је само једна логика, начело кохеренције – читљивост текста: оно што треба подразумевати да би се текст разумео“ (Исто, 59). Како је и „стварност“ само „скуп кодова“, особеност филма је у томе „да кинематографске и некинематографске кодове уједини у једну општу конструкцију која ово двојство задржава, иако га превазилази у логичком и структуралном јединству једног особеног система – која двојство преображава у мешовитост“ (Исто, 84). Кинематографски медијум је, значи, код, а филм текстуелни систем (в. Исто, 90). Постоје општи и појединачни кодови, међу којима је једина разлика у томе што се само први односе на све филмове, док су други и положају „подскупова“. Појединачни кинематографски код је тако кинематографски поткод, а општи кинематографски код – кинематографски код (в. Исто, 102). Кинематографски језик у ширем смислу је тако посматрано „скуп кинематографских кодова и поткодова утолико уколико о њему жели да се говори као о огромном и јединстваном предмету“ (Исто, 103). Задатак семиологије (семиотике) је стога следећи: „анализа филмских текстова са циљем да се из њих издвоје било текстуелни системи било кинематографски кодови или кинематографски поткодови“ (Исто, 118). Код тако није ни дискурс ни „приповедање“, него „апстрактно начело разумљивости која је *иза* приповедања, или, тачније речено, које осветљава разне делове разних приповедања“ (Исто, 128). Зато се не може говорити о минималним јединицама у кинематографском медију, већ искључиво о минималним јединицама кинематографског кода (в. Исто, 145), па не можемо говорити ни о постојању кинематографског знака, пошто би тако нешто подразумевало поделу „на материјалне целине (језици у ширем смислу речи), а не на партинентне целине (кодови)“ (Исто, 153). Кинематографско је, најзад, „скуп кодова (специфичних кодова великог екрана)“ и оно, дакле, „не може да одговара писму: писмо није ни код ни скуп кодова, него је рад на кодовима, почев од кодова и против кодова, рад чији је привремено *заустављени* резултат текст, то јест филм“ (Исто, 233), због чега писмо и називамо филмским, а не кинематографским. Проучавање кинематографског медијума стога обухвата „две велика задатка: анализу кинематографског језика и анализу филмског писма“ (Исто, 224).

Даљим развојем филмске семиотике (семиологије) бавићемо се у трећем поглављу овог рада, а овде нам је био циљ да детаљно размотримо ставове оних аутора који припадају „заједничком наслеђу“ филмске теорије, у које Мез

свакако спада. Пре него што се упустимо у преглед проблематике обухваћене теоријом адаптације и естетиком екранизације, са нагласком на англосаксонским и руским ауторима, у овом сегменту ћемо се још укратко осврнути и на феномен филмске наратологије и на ставове Жила Делеза, релевантне за проблеме које овде истражујемо.

Наратологију примарно можемо дефинисати као књижевнотеоријску дисциплину која се бави „формама организовања приповедних текстова“ (Милосављевић 1993, 32), односно као „теорију приповедних текстова“ (Бал 2000, 9), научну дисциплину унутар система науке о књижевности и, шире, науке о уметности чији је предмет приповедни текст. Претежно је настала на темељима Аристотелове поетике, посебно тумачењу појмова *митхос*, *етхос*, *праксис* и *прагма* и разликовању између приказивања и приповедања (миметичког и дијегетичког), затим на руском формализму, са нагласком на разликовање појмова фабуле и сижеа (чиме ћемо се више бавити у трећем поглављу овог рада), и, најзад, на семиотици (семиологији), за шта смо пример имали у излагању теорије К. Меза. Појмовно-термиолошки апарат наратологије најпрецизније осликава Мике Бал (*Bal*) у следећем наводу: „Под текстом се подразумева једна, структурно гледано, завршена целина језичких знакова. *Приповедни текст* је онај текст у којем једна инстанца прича причу. Прича је на један одређени начин презентована фабула. Фабула је серија логично и хронолошки међусобно повезаних догађаја, који су проузроковани или трпе од стране актера. Актери су инстанце који усмеравају радњу. Они не морају безусловно бити људска бића. Вршити радњу значи проузроковати неки догађај. Тврдња да је приповедни текст текст у коме се прича прича подразумева да текст није прича“ (Исто, 11). Прича је релативно самостална у односу на текст, односно „фабула се види на један одређени начин, и та визија бива испричана у тексту“ (Исто, 12). Илустративно, разлика између појмова, односно нивоа, текста, приче и фабуле, који не постоје независно један од другог али се сваки посебно може анализирати, могла би се описати овако: „А каже да В види шта С ради, при чему је А продукује текст, В причу која је садржина текста, а С фабулу која се у причи презентује“ (Исто, 12). „Постоје различити текстови у којима је испричана иста прича“ и „разлика између тих текстова међусобно је велика“ (Исто, 12), односно они могу припадати различитим књижевним врстама, па и уметностима различитих система, односно различитим уметностима. То јасно отвара могућност примене наратологије на филм, који је још одавно препознат као наративна уметност, што је понекад, како смо видели, било изједначавано и са самом природом, или појавом, филма као уметности. Филмска наратологија „истражује како филм прича приче, односно опште принципе филмског приповедања и приказивања,

законе и системе наратије [*la narration; narration*], конституенте“ (Даковић 2006, 294). Специфичност филмског приповедања је његова визуелност, односно преплитање приказивања и приповедања у процесу филмске наратије. Једини материјални, непосредни производ наратије „са којим се директно срећемо у аналитичким, теоријским или гледалачким намерама је приповедни исказ (*le récit; narrative, narrative discourse*), док се наратија „остварује само активним гледалачким учешћем и радом“ (Исто, 295). Нарочито цитирани аутори филмске наратологије су Симор Четмен, који разликује причу (*story*) и дискурс (*discourse*), где причу чине догађаји (*events*) и егзистенти (*existents*), усмеравајући своја истраживања и на однос између књижевности и филма, и Дејвид Бордвел (*Bordwell*), који разликује „историјске модалитете наратије“ те дијегетичку и миметичку теорију наратије, али и Роберт Стам (*Stam*), као значајан систематизатор руских, француских и англосаксонских токова у теорији филма са ослонцем на семиотику (в. Chatman 1978; Bordwell 1985; Stam 1992, 2000).

Рад Жила Делеза (*Deleuze*) о филму базира се на великој философској култури, са нагласком на темељним философским питањима Једног и мноштва,⁵⁷ идејама Анрија Бергсона (*Bergson*), Персовој (*Peirce*) семиотици, усредсређујући се при томе, уз завидно познавање литературе о филму, на темељна питања и темељне дихотомије искристалисане у дотадашњој теорији филма. Делез се у основи пита о могућности говора о знаковима и знаковности у филму, односно о питању значењских јединица у филму, и његова намера је „таксиномија, покушај класификације слика и знакова“ (Делез 1998, 5). За њега је и „теорија нешто што се ствара, и она је стваралаштво, једнако као што је то њен предмет“, при чему је „филозофска теорија и сама нека врста праксе, једнако као њен предмет“ (Делез 2010, 348). Теорија филма тако „није о филму, него о појмовима и схватањима до којих је филм довео, а који су повезани с другим појмовима и схватањима, примереним другим праксама. [...] Теорија филма не бави се филмом него филмским схватањима и појмовима, једнако практичним, делотворним и постојећим колико је то и сам филм“ (Исто, 348). Филмска схватања „нису дата у филму“, али „ипак су то филмска схватања, а не теорије о филму“. Филм је, најзад, „нова примена слика и знакова чију теорију, у виду појмовне праксе, филозофија треба да створи“ (Исто, 349). Велике филмске ауторе, стога, можемо да поредимо са мислиоцима, који „уместо појмовима, мисле уз помоћ“ слика-покрета и слика-времена (*l'image-mouvement* и *l'image-temps*), па поводом односа између

57 О релевантности овог питања у савременој философији, нарочито у постмодернизму и постструктурализму, видети Жуњић 2007.

филма и мишљења може се рећи да Делез „аутоматизам филмске слике везује за функционисање мисли“ (Дос 2011, 121). „Филм нам не пружа слику којој је придодато кретање, већ нам непосредно пружа“ слику-покрет (Делез 1998, 9), па је он заправо „систем који репродукује кретање, свodeћи га на обичне тренутке“ (Исто, 13), где је тренутак „не само непокретан пресек кретања, већ је кретање покретан пресек трајања, односно тоталитета или целине“ (Исто, 14). Управо целине се тичу и односи, а не предмета, пошто целина није тек затворени скуп предмета. „Преко односа се целина преображава и мења својство. О самом трајању или времену можемо рећи да представља целину односа“ (Исто, 17). Ово наравно повлачи питање о целини, деловима, предметима и односима у филму. И кадар је тако скуп који „има велики број делова“, с обзиром да је схваћен као „затворени систем који укључује све што је присутно на слици“ (Исто, 19). Аналогија кадру није, дакле, језички, већ пре информативни систем. Не само односи, него се и кретање односи на целину, оно „изражава промену целине или једну етапу, један вид ове промене, другим речима, једно трајање или повезаност трајања“ (Исто, 27). Овако гледано, (филмски) план је „кретање посматрано из свог двоструког аспекта: пренос делова једног скупа који се протеже у простору и промена целине која се преображава у трајању“, „будући да је свест у основи свих подела и обједињавања, за план можемо рећи да делује попут свести. Ипак, сама кинематографска свест није у нама или у гледаоцу, нити у јунаку, већ у камери која је час људска, час нељудска или надљудска“ (Исто, 28). Следећу велику категорију филма, монтажу, Делез одређује као ону операцију која се односи на слике-покрет, „да би се из њих извела целина“ (Исто, 39), то јест слика-време. Слика је дакле „целина онога што се јавља“ и „не можемо ни да кажемо да једна слика делује на другу или на њу реагује“, па је слика изједначена са кретањем (Исто, 72), из чега се изводи идентитет слике-покрета и материје (Исто, 73), односно „слика је кретање као што је материја – светлост“ (Исто, 75). Слике-покрет се деле на „три врсте слика када их доведемо у везу са једним центром неодређености као специјалном сликом: перцептивне, делатне и афективне слике“ (Исто, 82). Једина константа у кинематографији састоји се „у конструкцији једног гасовитог стања перцепције, уз помоћ различитих средстава“ (Исто, 104), где је перцепција „двочлана, то јест има двоструку референцу. Она, наиме, може бити објективна и субјективна“ (Исто, 88). У свом разврставању слика, Делез долази и до појма „нове слике“, настале као резултат „кризе делатне слике“ (али и „кризе америчког сна“), и чијих су пет видљивих својстава: „дисперзивна ситуација, намерно слабе везе, филм скитње, свест о клишеима и разоткривање завере“ (Исто, 243). Слика-покрет

у основи није ништа друго до „нецентриран скуп променљивих елемената који делују и реагују једни на друге“ (Исто, 250).

Наспрам слике-покрета, Делез слику-време, односно доминацију слике-времена, повезује са појавом „модерног“ филма, односно италијанским неореализмом. „Уместо да приказује већ одгонетнуту стварност, неореализам је стремило оној стварности коју тек треба одгонетати, увек двосмисленој: отуда се јавила тежња да кадар-секвенца замени монтажу представа“ (Делез 2010, 19). Неореализам се дефинише „повећањем броја чисто оптичких ситуација“, које се суштински „разликују од сензорно-моторичких ситуација својствених слици-акцији [делатној слици, у претходном пасусу] у класичном реализму“ (Исто, 21). „Чисто оптичка и звучна ситуација не прераста у акцију, као што није ни уведена акцијом. Она нам омогућава да ухватимо, или сама треба да ухвати, нешто неподношљиво, недопустиво“ (Исто, 39). „Време више није мера кретања, него кретање постаје перспектива времена“, а „после кретања“ долази следеће: чисто оптичке и звучне слике, непомицни кадар, монтажа резovima (в. Исто, 44), све особености „модерног“ филма, дакле. Као и слика-покрет, слика-време подразумева монтажу, али је ти смисао монтаже измењен: она „више није управљена на слике-покрете из којих извлачи покретну слику-време, него на слику-време одакле извлачи временске односе, у чију зависност аберантно кретање сада запада“ (Исто, 68).

Приликом покушаја одређивања знаковности на филму, Делез се користи термином семиотике, а не семиологије, дефинишући семиотику као „систем слика и знакова независних од језика уопште“ (Исто, 55). Предност Персове семиотике у односу на Сосирову семиологију је, према Делезу, „у томе што је појам знака засновао на сликама и њиховим комбинацијама, а не на већ постојећим језичким одређењима“ (Исто, 55), али се он опредељује за термин „знак“ у „сасвим различитом значењу од Персовог“, разумевајући га као посебну слику „која упућује на неки тип слике, било са становишта њене биполарне композиције, било са становишта њене генезе“ (Исто, 58). Семиологија је, према Делезу, „поистоветила филмску слику са исказом а сваку секвенцу са нарацијом уопште“, док се ради о томе да се видљиви типови слика „не могу заменити језичким процесима“ (Исто, 179), при чему Делез разликује причу, која се „тиче односа субјект-објект и развоја тог односа“, од нарације, која се тиче „развоја сензорно-моторичког обрасца“ (Исто, 191). Поред „прекида сензорно-моторичке везе“, други аспект „новог“ („модерног“) филма је „напуштање фигура, и метонимије и метафоре, и у дубљем смислу премештање унутрашњег монолога као описне грађе филма“ (Исто, 220). Што се тиче односа са другим уметностима, „филму је својствено самопромишљање и промишљање других жанрова, утолико што визуелне слике не упућују на

неки унапред утврђен плес, роман, позоришни комад или филм, него саме почињу да *праве* филм: оне стварају плес, пишу роман, граде позоришни комад дуж једног низа, и за једну епизоду“ (Исто, 236). „Нови“ филм „престаје да буде наративни, али с Годаром [*Godard*] постаје најроманескинији“: „управо то огледање у жанровима, анонимним или персонификованим, гради роман, његову *вишезначност*, његов говор, његово виђење. Годар даје филму моћ својствену роману, а око себе сакупља посреднике, разне ликове у којима се огледа и преко којих је ЈА увек неко други“ (Исто, 238). Роман и савремени филм повезује мисао, при чему је савремени филм интелектуални колико и телесни, где „тело више није препрека која одваја мисао од ње саме, није оно што мисао мора да превазиђе како би успела да мисли“ (Исто, 239). Филм, најзад, „није универзални или примитивни језички систем, нити језик у ширем смислу речи. Он нуди читљиву материју која је нека врста претпоставке, услова или нужног корелата преко којег језик гради своје *предмете* (значањске јединице или операције). Али је тај корелат, иако неодвојив, ипак посебан: састоји се од мисаоних кретања и процеса (прејезичких слика), и тачака посматрања тих кретања и процеса (презначањских знакова)“ (Исто, 327). Док семиологија, „настала по угледу на лингвистику, тежи да *означи-теља* [*signifiant*] затвори у њега самог и језик одсече од слика и знакова који чине његову основну грађу“, семиотиком „се назива дисциплина која језик разматра само у односу на ту посебну материју, на слике и знаке“ (Исто, 328), па је, у призми семиотике, филм заправо „систем прејезичких слика и знакова“ (Исто, 328), дакле ипак систем, и ипак – знакова.

Као што смо видели приликом прегледа ставова аутора „заједничког наслеђа“ мисли о филму, однос филма са другим уметностима, нарочито књижевношћу, заузимао је значајно место у делу најзначајнијих филмских теоретичара у историји филмских теорија, играјући велику улогу у преиспитивању саме природе филма, његовог бивствујућег, онога по чему је филм – филм. Слична ситуација је и данас, када многи значајни филмски теоретичари, теоретичари књижевности и естетичари проблеме односа филма и књижевности, односно проблеме филмске адаптације/екранизације књижевног дела, сматрају важним делом свог рада. У англосаксонском свету за оваква истраживање уобичајен је, и институционализован, термин теорија адаптације (*theory of adaptation*), док у руској теорији постоји већ значајна традиција обједињена термином естетика екранизације (*эстетика экранизации*).

У англосаксонској средини, посебно у Сједињеним Америчким Државама, бројни су курсеви на тему односа књижевности и филма, односно филма и књижевности, на свим нивоима студирања, постоје многобројне публикације, монографије и зборници, на тему односа ових уметности, и то

у издањима реномираних академских издавача, научни часописи различитих хуманистичких усмерења често отварају простор за истраживања ове врсте, а покренути су чак и специјализовани часописи за питања адаптације. Истраживања су заснована примарно на наслеђу семиотике, Бахтиновом „дијалогизму“, Ремаковом интердисциплинарном проширењу поља компаратистике, интертекстуалности, наслеђу „нове критике“, Женетовим категоријама међутекстуалних веза, постструктуралистичким схватањима децентрираности и отворености и на наратологији. Инсистира се на проблему превладавања секундарне позиције филма и теорије филма у односу на књижевност и теорију књижевности, критикује логоцентризам бројних теоријских поставки, брани се аутономност филмске адаптације у односу на књижевно дело, као и једнака вредност филмске адаптације и филма према оригиналном сценарију, оспоравају се предрасуде о „верности делу“ у производима филмске адаптације, као и предрасуде о нужно комерцијалној и експлоатационој мотивацији адаптирања књижевних дела, а значајан нагласак је на односу филма и прозне, уже наративне, књижевности, посебно романа. Такође, оспоравају се предрасуде о оригиналности и предности „индивидуалног генија“ у односу на колективно ауторство филмског производа, преиспитује се легитимност адаптирања „канонизованих“ текстова, од Библије до литерарних класика. Аутори референтних радова из ових области су Р. Стам, Џ. Блустоун, Р. Ричардсон, Л. Хачион, Џ. Сандерс, Б. Мекферлејн, Џ. Вагнер и други.⁵⁸

Најпре, у историјској перспективи, запажа се да су „вербални и визуелни процеси веома различити“, али да је филм од самог почетка био повезан са књижевношћу: „До 1908, изворни материјал за већину играних филмова је слободно позајмљиван из популарних позоришних представа (које су, опет, биле адаптације популарних романа), из стрипова и песама, што је публици пружало савремени референтни оквир радње филма и доприносило јасноћи приче. Међутим, судском одлуком је 1908. играни филм постао предмет истих ограничења у погледу ауторских права под каквима су биле и остале врсте драмске продукције. То је охрабрило филмске ствараоце да се окрену делима класичне литературе, за које су обавезе у вези са ауторским правима често биле нејасније дефинисане него када је реч о савременим делима“, што је утицало на производњу вишеролног, односно дугометражног филма, који је коначно прихваћен 1911. године (Кук 2005, 66). Дугометражни филм донео је и престиж филму као уметности или макар као прихватљивом облику забаве за средњу

58 Видети Stam 2004; 2005; 2005a; Bluestone 1957; Richardson 1969; Hutcheon 2006; Sanders 2006; McFarlane 1996; Wagner 1975, али и Cahir 2006; Cartmel 1999; Beja 1979; Ferrell 2000; Jinks 1971; Leitch 2007.

класу, јер је „представљао формат аналоган формату позоришних представа и био погодан за адаптације романа и позоришних комада по укусу средње класе“ (Кук 2005, 68). У англосаксонској историји филма је запажен и значај Грифитовог поступка „преношења наративног модела на филм“. „Како их је Грифит видео, филмови су игране сторије, или приче, које нису испричане ређањем речи него ређањем покретних фотографија“ (Кук 2005, 107). Најзад, Дејвид Кук у својој историји наративног филма један ток размишљања о односу филма и књижевности, потекао из филмске праксе, сумира овако: „Док литерарна дела казују измишљене приче намерном манипулацијом вербалних знакова који постоје веома далеко од стварности, филм конструише своје фикције намерном манипулацијом саме снимљене стварности, тако да у филму артифицијелно и стварно постају буквало нераздвојиви“ (Кук 2005, 137). Ови увиди скицирају неке од најважнијих проблема филмске адаптације књижевности, овде у перспективи англосаксонске теорије.

Поставља се питање о улози књижевности у самом развоју и формирању/формулисању филма, пре свега као уметности, односно „како су књижевност и драма помогли филму у проналажењу сопствених наративних и реторичких стратегија“ и „како разликовати филм као наративну уметност од драме и књижевности“ (Васон 1994, 13). После сценске мелодраме, у том смислу, филм свој (наративни и драмски) модел и естетски идеал налази у „јединству ефеката или импресије“, које карактерише форму кратке приче (*short story*), па са приматом дугометражног, а после нарочито и звучног (говорног) филма, проза и реалистичка драма замењују мелодраму као примарни модел (в. Исто, 27, 28). Филм се тако све више усредсређује на „реалистичко портретисање карактера и њиховог окружења“, мада у границама које поставља сама природа екрана, ближа „спољашњем“ него „унутрашњем“ реализму, као реализму психолошке мотивације. Рођена и развијана уз највећи уплив технике и технологије од свих дотадашњих уметности, филм је и „најартифицијелнија уметност“, што на специфичан начин одређује и њен однос према реалности. Истовремено, филм, опет због своје технолошке природе, у фотографском, уже оптичком смислу, представља и медијум „привилегованог приступа реалности“ (Исто, 52).

Ако филм схватамо као визуелни медиј, али са доминантном тенденцијом наративности, где слика бива подређена наративу, па се моћ филма одређује као јединство (визуелно генерисаног) спектакла и наративног реализма (в. Исто, 30), о слици, односно о визуелном у књижевности, можемо говорити само са становишта такозваних „менталних слика“, или пак

екфрасиса.⁵⁹ Основна разлика између филмског и књижевног медија може бити посматрана управо у разлици између визуелне и менталне слике, једне доминантно перцептивне, друге концептуалне, како и чини много цитирани аутор монографије о роману и филму, Џорџ Блустоун (в. Bluestone 1957, 1). Ова разлика очекивано води питањима језика, па се тенденција модерног романа сагледава у „бекству од ограничења језика“ (Исто, 13), са великим утицајем на развој филма као уметности и медија. У том погледу, активна имагинација, коју подразумева перцепција књижевног дела, може бити у естетском смислу супериорнија од невербалних конструката филма, и може представљати проблем у процесу филмске адаптације књижевног дела, па и довести у питање сам њен смисао. Јединственост филма је понајпре у споју његове механичке природе и, пре свега просторне, слободе коју поседује, односно у споју машинерије и имагинације (који омогућава најпре појава покретне камере, где филм треба да тражи своју специфичност, па и у односу на књижевност (в. Исто, 217). Проблем слике у филму и књижевности тиче се и питања могућности метафоре на филму, односно могућности употребе реторичких тропа и фигура унутар изражајних средстава филма, што се пре свега тиче „физичке егзистенције“ предмета приказаних у оквиру филмске слике и што је нешто сасвим различито од метафоре на „штампаној страници“ (Wagner 1975, 11). Такође, у филму је различит процес карактеризације ликова него у књижевности, пре свега услед различитости „виђења“ и улоге спољашњег изгледа, али и о могућности директног приступа „унутрашњем животу“ ликова, у књижевности и у филму. У филму је тако илузија „део реалности, а филм је посебно погодан за приказивања стила живота карактеристичног за доба превласти технологије (в. Исто, 16, 17). Питање односа речи и слике увек се, уосталом, тиче различитих типова представљања, а који се увек тичу знања, етике и моћи, и у најужој су вези са питањима односа између речи и ствари, односно речи и света предмета (в. Mitchell 1994, 3, 6, 241). Такође, однос књижевности и филма се може сагледати и помоћу појма фигуралног наспрам појма текста, односно могућности „читања“ фигуралног (в. Rodowick 2001).

Филм и књижевност су „најважније уметности нашег времена“, и једна и друга су се изградили пре свега као наративне уметности, односно „уметности причања прича“ (Richardson 1969, 3, 4), па и уметности које су израсле у најважније облике забаве, чак индустрије забаве, нашег времена (в. Wagner

59 Видети Хефернан 2009 и Mitchell 1994, 152. *Ekphrasis* се дефинише као „вербална представа [представљање] визуелне представе [представљања]“. Аналитичку примену овог појма на примеру односа сликарство-позориште, видети у Успенски 2009.

1975, 25). Филм при томе, нарочито у немом периоду, имао тенденцију да постане први „универзални језик“ у историји (в. Richardson 1969, 10), али без обзира на њену техничко-технолошку-механичку природу и порекло, филм, попут књижевности, па и више од ње, може да има изузетан хуманистички потенцијал, пре свега због своје способности представљања људског лика, односно људског поретка и величине, изједначене са визуелним поретком и величином филма (в. Исто, 132).

Филм и нарочито роман су сродни и по томе што и један и други имају изразиту тенденцију и способност инкорпорирања и апсорбовања својстава и поступака других уметности (в. Jinks 1971, IX), као и по томе што су и један и други „мешовитог порекла“, односно изграђени су од елемената других посебних уметности. Филм је тако изграђен од елемената драме (сценичност, дијалог, покрет и гест), сликарства (визуелна композиција, визуелно обликовање, текстура, светлост и боја), поезије (симболика, метафоре и други тропи), музике (ритам и контрапункт) и прозе (структура, нарација, тема и карактеризација) (в. Исто, 5). Не мање битно, и филм и књижевност настали су и формирали се као уметност средње класе (в. Исто, 6).

Такође, важна су и питања третмана покрета и речи у књижевности и филму (в. Веја 1979, 55), утицај књижевности и формирање филмских жанрова, као и разлике између књижевних и филмских жанрова (в. Исто, 56), затим питање односа креације и продукције у филму и књижевности (в. Исто, 60). Однос филма и књижевности, затим, не мора бити сведен само на однос филма и уметничке књижевности, него и на питања теорије и критике као облике литерарне делатности (в. Jinks 1971, 132),⁶⁰ где филм чији је предмет била адаптација производа уметничке књижевности може постати предмет проучавања „неуметничке“ књижевности. Наравно, питање утицаја књижевности на филм, не може се одвојити од утицаја филма на књижевност (в. Веја 1979, 73), као што, поред феномена филмске адаптације производа књижевности, не треба занемарити ни питање „романсирања“ (махом комерцијано успешних) филмова.

По питању адаптације, доминантни проблеми се тичу њеног уметничког статуса, као и односа, односно типова односа, филмске адаптације (и аутора адаптације) према литерарном делу које је било њен предмет. Ова питања нису само практична, поетска и естетска, него и етичка, и шире културолошка. Уочава се проблем колективног ауторства у филму за разлику од

60 Овде би се могла прихватити класификација по којој се књижевност дели на проучавање књижевности и на белетристику, где проучавање књижевности опет разврставамо на књижевну критику, историју књижевности и теорију књижевности, а белетристику на лирику, епику и драму (в. Милосављевић 1993, 9).

појединачног ауторства у књижевности, као и проблем ауторства филмске адаптације, односно да ли се аутором адаптације могу сматрати сценариста, редитељ или чак продуцент. Укратко, да ли о адаптацији можемо говорити већ на нивоу сценарија или тек при реализовању филма, што одговара, у француској теорији уоченој, могућности разликовања поступка адаптације, који припада сценаристи, и екранизације, који припада редитељу (и евентуално продуценту). Аутори се углавном залажу за третман адаптације као самосталног дела које треба да буде вредновано филмским мерилима, при чему се неретко одређују „степени“ у самосталности филмске адаптације и књижевог дела које јој је било предмет, што се махом поклапа са „степеном“ стваралачке активности потребне за „претварање“ књижевног производа у филмски. Та питања су нераздвојна од проблема „верности“ филмске адаптације књижевном делу, чиме се понекад доводи у питање и сам смисао одређене адаптације или адаптације уопште. Такође, неизбежне су импликације ових питања на проблем разликовања, односно губитка границе између „високих“ и „ниских“ уметности, као и места филма, књижевности и филмске адаптације књижевног дела унутар дате проблематике (в. Cartmel 1999, 19).

Процес и поступак адаптације тако почивају на „дијалектици сличности и разлике“ (Васон 1994, 86), чиме се не активира само текст конкретног књижевног дела као предмета адаптације, већ и целокупан културни контекст, и у синхроној и у дијахроној равни. Филм врши „апропријацију“ примарног текста, укључујући се у динамику целовитог културног процеса, али активирајући и питања традиције као споја „сидиментације и иновације“, сродном већ самом механизму адаптирања. Адаптација тако има и своју историју, а не само своју прагматику, има своју улогу у питањима традиције и културног памћења, а не само на нивоу индивидуалног стваралаштва или тржишне манипулације, односно подразумева питања историје, носталгије и идеологије (в. Cartmel 1999, 11).

Према Џефрију Вагнеру (*Wagner*), можемо разликовати три модела адаптације: транспозицију, коментар и аналогију, који представљају три степена иновације и интервенције који доноси адаптација у односу на књижевни извор (в. Wagner 1975, 222-226). За Линду Хачион (*Hutcheon*), на пример, адаптација је текст са двојном природом, упућен истовремено ка адаптираном тексту и самосталан, она је процес и производ истовремено, истовремено репетиција и иновација, а улога адаптера је стваралачка, али пре свега интерпретативна, он ствара филмско дело, али и тумачи књижевно (*Hutcheon* 2006, 6-7, 84).

У анализи филмске адаптације књижевног дела пажњу нарочито треба обратити на промене (*changes*), и то на нивоу карактера, приче и тачке гле-

дања (в. Calenbach 1955), док у пракси адаптирања треба обратити пажњу на специфичност организације догађаја на филму, на „садашње време“ филмског приповедања (в. Lawson 1964, 210, 212), као и на разлику између приче (*story*), која почива на фрази „и онда“, и заплета (*plot*), који почива на питању „зашто?“, што се не мора подударати са разликом између прозног и филмског приповедања, односно „организације догађаја у времену“ (Веја 1979, 5), с обзиром на комплексност односа, и утицаја, драмском и прозног на филму. Такође, у процесу адаптације посебну тешкоћу представља налажење одговарајућег филмског „еквивалента“ књижевном поступку, али и „духу књижевног дела“ (Lawson 1964, 209; в. McFarlane 1996, 195).

Роберт Стам (*Stam*), чије су идеје засноване на синтези англосаксонске, француске и руске теорије, уз велико интересовање за кинематографије изван евро-америчког круга, наклоњен је интердисциплинарности, интермедијалности и интертекстуалности. За њега је теорија филма ретко „чиста“ и углавном је повазана са мешавином књижевне критике (у англосаксонском тумачењу појма), друштвеног коментара и философске спекулације (Stam 2000, 5). Она, уосталом као и свака литература, има карактер палимпсеста, ослоњена на раније теорије и повезана са себи блиским, „суседним“, дискурсима (в. Исто, 10). И специфичност самог филма је сложено и озбиљно питање, ком можемо приступити на следеће начине: 1) технолошки, у смислу апарата потребног за производњу филма; 2) лингвистички, у смислу средстава изражавања; 3) историјски, у смислу порекла; 4) институционални, у смислу процеса производње; 5) „рецептивни“, у смислу процеса рецепције (в. Исто, 13). У почетном негирању филма као уметности видимо „дуге сенке“ три дискурсивне стратегије: 1) платоновског непријатељства према миметичким уметностима; 2) пуританског одбацивања уметничке фикције; 3) презира буржоаских елита према забави маса (в. Исто, 25). „Као непријатељ заправо никад није виђена фикција *као таква*, већ пре социјално генерисана илузија; не приче, већ отуђени снови“ (Исто, 150).

Стам је најприврженији теорији интертекстуалности, чији фокус није ни на појединачним филмовима ни на појединачним жанровима, већ сваки текст посматра у односу ка неком другом тексту (Исто, 201). Предности теорије интертекстуалности над теоријом жанра су следеће: 1) жанр има циркуларан, таутолошки квалитет, док се интертекстуалност мање интересује за таксикономијски есенцијализам и дефиниције, а више за процесуално преплитање текстова; 2) жанр почива на пасивном принципу, док је интертекстуалност активнија; 3) интертекстуалност се не ограничава на један одређен медиј, већ је отворена за дијалогски однос са другим уметностима, без обзира да ли су оне „популарне“ или „елитне“ (в. Исто, 203). Интертекстуалност је,

стога, „драгоцен теоријски концепт“, који омогућава да се успостави однос појединачног текста према „другом систему представљања“ (Исто, 201).⁶¹ У свом осмишљавању односа између књижевности и филма, Стам, поред „интертекстуалности“ Јулије Кристеве (*Kristeva*) и Бахтиновог „дијалогизма“, највише пажње посвећује Женетовој (*Genette*) класификацији према којој се транстекстуалност, као скуп свих типова односа међу текстовима, разврстава на 1) интертекстуалност, 2) паратекстуалност, 3) метатекстуалност, 4) архитектстуалност и 5) хипертекстуалност (в. Исто, 207-209; Stam 2005, 26). У својим радовима о односу књижевности и филма (Stam 2004: 2005; 2005a), Стам, попут већине англосаксонских аутора теорије адаптације, највише пажње посвећује анализи појединачних феномена (студија случаја), затим прегледним класификацијама различитих категорија и феномена карактеристичних за дату проблематику, али и успостављању прецизне терминологије и појмовних артикулација, што је уједно, поред синтетичности, ерудиције и подстицања интердисциплинарне и интеринституционалне сарадње, највећи допринос овог аутора како теорији филма, тако и теорији адаптације.

У руској теорији, када је реч о односу књижевности и филма, преовладава термин „естетика екранизације“, са нешто већим нагласком на питања синтезе и међусобног дејства уметности. Теоријске основе актуелних истраживања махом почивају на семиотици тартуско-московске школе, али са све већим утицајем француских и англосаксонских (Стам, Хит) аутора, из изражену свест о богатом наслеђу руског формализма и филмске авангарде, пре свега Ејзенштејна. Поред Бахтина, проблем екранизације сагледава се и у Јакобсоновим категоријама превођења и транслације, које се често подвргавају критици, сматрајући да сугеришу „другостепеност“ филма у односу на књижевност, али се и даље разрађују и продубљују. Руска истраживања из области естетике екранизације одвијају се у контексту свести о снажном „литературоцентризму“ руске културе, која им даје философски набој, али и о великом доприносу руских теоретичара идеји о филму као аутономној и чак првостепеној уметности епохе, у распону од руских формалиста и Ејзенштејна, преко марксистичких теоретичара (подстакнутих Лењином и Луначарским), до савремених семиотичара, али и бројних естетичара и теоретичара уметности који филму дају значајно место у својим истраживањима. Неки

61 О интертекстуалности, и англосаксонској перцепцији овог појма, видети Allen 2000. Такође, о важности појмова пародије и пастиша, који могу да се тичу и проблема адаптације, уз перспективе савремене англосаксонске теорије, видети Dyer 2007. Проблем међусобног односа различитих текстова, потенцијално текстова различитих система, могуће је сагледати и из угла појма цитатности, на детаљан и аутономан начин разматран у Oraić Tolić 1990.

од савремених аутора који пишу радове из ове области су В. Миљдон, В. В. Иванов, М. Јампољски, У. Гураљник, О. Аронсон, С. Арутјуџан, К. Разлогов, Н. Хренов, Л. Козлов, И. Маневич, С. Герасимов и други.

Нека од карактеристичних становишта на чијем темељу се развијала савремена руска мисао о филму, утицајни совјетски теоретичар Р. Соболев (*Соболев*) изражава овако: „Филм се родио као синтетичка уметност, то јест упио је у себе искуство других уметности и књижевности. Међутим, иако синтеза сликарства, књижевности, позоришта, архитектуре, музике, он ипак није постао *надуметност*. Филм ништа није укинуо, оно је само допунио традиционални систем уметности“ (Соболев 1975, 7). А што се тиче специфичности филмске уметности, управо са обогаћивањем „специфичних филмских изражајних средстава откривале су се и уметничке могућности филма“ (Исто, 8). Ипак, према Нечају и Ратникову (*Нечай и Ратников*), „историја филма није почела уметничким трагањима, већ интернационализацијом капитала“, а филм је „изданак научно-техничког прогреса“, који, открићем фотографије и покретне фотографије, у највећој мери испуњава „тежњу човечанства ка максимално верном приказивању света у његовим просторно временским односима“, па је тако „фотографска природа филма“ постала „основа његове материјалне егзистенције“ (Нечай 1985, 6, 17). Филм тако отвара простор једној новој, аудиовизуелној и синтетичкој култури, која ствара и једно другачије поимање уметности (в. Исто, 19). Синтетичко поимање филма има своје импликације на теорију, али делом и теоријско порекло, с обзиром да се до идеје филма као синтезе уметности, односно синтетичке уметности, дошло применом постојећих уметничких теорија на нову уметност, чија је специфичност препозната у свеобухватној способности „адаптације [прилагођавања] и обједињавања облика других уметности“ (Соколов 2010, 15). Самосталност у изучавању филма стога је најпре тражена на терену емпирије, односно емпиријских истраживања, чиме је мисао о филму требало да се ослободи претераног утицаја других уметничких теорија (в. Исто, 16). Та тенденција довела је до уочавања и прецизирања специфичности филма као уметности и медија, па и делимичном успостављању специфично филмског термиолошког речника, али је водила и негирању системности, интердисциплинарне отворености, па и самог аутентично теоријског карактера мисли о филму. Можемо рећи да су руски аутори још врло рано наглашавали и неговали како специфичност филма тако и његову синтетичност и тесну везу са другим уметностима, како емпиријску методологију у приступу новој уметности тако и најсмелија теоријска уопштавања.

Неки од општеестетичких и уметничкотеоријских праваца и аутора који су утицали на руску филмску теорију и на естетику екранизације су свакако

руски формализам, неуропсихолошка и неуролингвистичка истраживања тридесетих година дведесетог века, лингвистика и филологија која је као спој западних утицаја и аутентично руског доприноса свој врхунац нашла у Јакобсону (*Якобсон*) и прашкој школи, марксистичка теорија одраза и идеја човековог овладавања светом, развој структуралне семиотике, уз обновљен допринос неких предреволюционарних руских аутора какав је отац Павле Флоренски (*Флоренский*), и у новије време синергетика,⁶² као појам који обједињава неке од значајнијих аспеката такозване најновије научне парадигме. Ако се ограничимо на филмске ауторе и феномене, највећи утицај на руску теорију филма и естетику екранизације извршила су експериментална истраживања совјетске монтажне школе, затим посебно синтетичке идеје Ејзенштејна, анализа америчког филмског искуства, нарочито на плану стварања филмске форме и филмског наратива, са нагласком на делу Д. В. Грифита (*Griffith*), потом ненадокнадива делатност Беле Балажа у Совјетском Савезу, као и дела неких страних аутора превођених на руски, какви су Спотисвуд (*Spottiswoode*), Лосон (*Lawson*), Кракауер, касније у великој мери К. Мез, а у новије време (од осамдесетих година двадесетог века) С. Хит (*Heath*), Р. Стам или новији француски аутори, као Омон (*Aumont*) или Белур (*Bellour*).⁶³

Што се тиче општестетског разматрања проблема односа међу уметностима, као контекста за естетички приступ односу филма и књижевности, утицајни руски и совјетски естетичар Јуриј Борјев (*Борев*), на пример, сматра да „свака врста уметности најпотпуније открива једну страну опште суштине и природе уметности. Правац у уметности – инваријанта је уметничке концепције света и личности“ (Борјев 2009, 14), где „уметност на духовно-практичном, а естетика на теоријском плану усредсређује пажњу на општељудско“ (Исто, 20). „Естетичка делатност је универзална – то је човекова делатност у свом општељудском значају“, а „круна естетичке делатности је уметност“ (Исто, 35). „Сваки уметнички правац ствара свој тип уметничког дела са својим моделом света, који изражава уметнички концепцију кроз различите значењске слојеве. У сваком од њих запечаћен је један од типова интеракције човека са различитим унутрашњим и спољашњим срединама“ (Исто, 143), па је „узрок поделе уметности на врсте разноврсност типова уметничког освајања [овладавања] света, које се ослања на естетску разноврсност стварности, на

62 О синергетици и њеном утицају на савремену руску науку, видети Лесков 2006. Посебно о примени синергетике на уметност, па и филм, видети Евин 2009.

63 Један од водећих руских теоретичара филма, Кирил Разлогов (*Разлогов*), филм, па и његов однос према књижевности, у својим новијим радовима сагледава са становишта појмова „уметност екрана“ и „језик екрана“, укључујући, дакле, у своја истраживања и искуство „нових медија“ (в. Разлогов 2010).

уметничко духовно богатство и на богатство културних традиција“ (Исто, 188). Филм је, према Борјеву, „по својој природи синтетичка уметност“, која се „непосредно ослања на могућности технике“, и у његовој основи леже „достигнућа традиционалних уметности“ (Исто, 217, 216).

Савремени философ Николај Хренов (*Хренов*) конкретније заснива питање међусобног односа уметности и посебно односа филма и књижевности. Он развој уметничких облика посматра кроз сучељавање принципа сижетности, карактеристичног за литературоцентричну епоху, и принципа „програмности“ (*программност*), карактеристичног за представљачке (*зрелищные*) структуре, где „програмност“ не треба схватити као „попуно одсуство организације, већ тип организације“ (Хренов 2006, 70). Филм тако није виђен као самосталан или књижевности потчињен облик уметности, него у континуитету са читавом традицијом одређеног „естетичког система – система приказивања [*показ*]“ (Исто, 42). Овакве тезе о заснивању филма на приказивачким принципима балагана, односно циркуса, свакако много дугује традицији која се, унутар руске теорије, у највећој мери ослања на дела Ејзенштејна и Бахтина, у целини изузетно утицајних на руску теорију филма и на естетику екранизације.

Утицајни совјетски теоретичар филма Семјон Фројлих (*Фрејлих*) сматра да „значај теорије расте у кризним моментима развоја уметности“, док се у „периодима успона уметност ствара слободно, непроизвољно, она сама себе објашњава и демонтира своју независност од живота и од естетичких концепата“ (Фрејлих 2007, 7). Предмет теорије уметности је „идеја уметности“ (Исто, 11), а уметност подразумева условност, и то је оно што је разликује од живота и стварности и даје јој смисао у људском животу, у историји и друштву. Условност је заправо „јединство форме и садржаја“ и њен карактер је одређен жанром“, који је просто „тип условности“ (Исто, 48). Условност „ослобађа уметника од неопходности да копира предмет, чинећи га способним да открије суштину, скривену иза кринке предмета. Жанр на неки начин регулише условност. Жанр омогућава да се појави суштина, која се свакако не подудара са формом. Условност жанра је, могло би се рећи, неопходна како би се изразила безусловна објективност садржаја, или, у крајњој мери, безусловно осећање истог“ (Исто, 49). Жанр је „појава стила“ (Исто, 352), који се одређује као „лични израз времена“ (Исто, 250) и није просто „укупност поступака, која органски изражава уметничку замисао“, већ „у себи носи идеју уметничког“, па за стил можемо рећи да је „критеријум уметничког“ (Исто, 224). Поред стила, и радња (*действие*) омогућава да се говори о повезаности различитих уметности, а у случају филма, чија су „темељна својства документарност и покрет“ (Исто, 404), ми „на екрану не видимо саму радњу,

већ њену представу [*изображение*] и управо та представа може да буде схваћена као радња“, односно „сама представа на екрану је радња“ (Исто, 52, 59). Уметности блиске филму, тако се, према критеријуму радње, дефинишу на следећи начин: „Позориште је радња, књижевност описивање радње, а филм замишљање [*воображение*] радње“ (Исто, 233).

Када је естетика екранизације у питању, детаљније ћемо се осврнути на дела три често цитирана и у контексту руске мисли о односу филма и књижевности карактеристична аутора: Гуралњика, Маневича и Миљдона, али и великог совјетског филмског редитеља М. Рома, док ћемо се неким проблемским питањима, пре свега везаним за терминологију и методологију, позабавити у трећем поглављу.

Уран Абрамович Гуралњик (*Гуралњик*) своје истраживања усмерава на екранизације дела класичне руске књижевности. За њега се, са појавом филма, појавио „нови читалац“ (Гуралњик 1968, 4), док екранизацију дефинише као „сваки онај филм који је надахнут књижевношћу, без обзира на степен њене блискости (формалне или суштинске) изворнику“ (Исто, 5). Књижевност је знатно утицала на формирање филма као уметности и „међусобни однос филма и књижевности, као извора идеја, ликова, аналогија, стваралачких импулса, изузетно је сложен“ (Исто, 5). Гуралњик одбације „рестораторство и буквализам као метод *превођења* с језика књиге на језик екрана“, и екранизација је за њега „стваралачки процес“ (Исто, 6, 7), од интереса и за филм и за књижевност, па се екранизација може дефинисати и као „једна од форми непосредног међудејства и међуопштења [комуникације] књижевности и филма“ (Исто, 8). Екранизације није пасивно и механичко преношење из једног у други медиј што би већ по себи било немогуће, већ динамички процес, односно „разноврсност процеса претварања [*превођења, преображавања*], стваралачког пресаздања производа књижевне уметности према законима других уметности“ (Исто, 9), односно филма и телевизије. Гуралњик у својим истраживањима полази са позиције теорије књижевности, и за њега питања односа књижевности са другим уметностима, а посебно филмом, имају пре свега практични значај и „повезана су са актуелним задацима естетског освајања [овладавања] стварности“ (Исто, 18). Свака екранизација, из његове позиције теоретичара књижевности, представља, у мањој или већој мери, „ново читање књижевног дела“, макар то значило и да, док се екранизатор посвећује „трагању за средствима еквивалентног превода идејно-сликовног система књижевног извора на језик филма, он неизбежно и по правилу врши припремну *истраживачку делатност*“ (Исто, 23). Међутим, и сам филм у његовом коначном облику представља тумачење, и то тумачење које није без значаја за књижевност, већ самим тим што „добра књига не исцрпљује у

себи скривена богатства. У уметничком делу, као у једру атома, скривена је огромна унутрашња енергија“, и у том смислу екранизација, верна духу дела, а макар и различита у свом материјалном оваплоћењу, „ослобађа“ део те енергије способан да створи „нови организам – ново дело“ (Исто, 44). Ипак, свака екранизација, колико год успешна била, носи печат свог времена и због тога су увек потребне нове екранизације, као нова читања класичних дела, односно њихово разматрање из нове „идејно-књижевне перспективе“ (Исто, 78). Због тога је, према аутору, значајно очување чврсте филмске драматургије, чије рушење у савременом филму слаби „идејну и емоционалну моћ филма“ (Исто, 129). Екранизација, такође, није драматизација, односно екранизација прозе се не своди на налажење њеног „драмског еквивалента“, с обзиром на тесан однос драмског и приповедачког у филму, као уосталом и у прози и роману (Исто, 132, 130). Анализи и вредновању екранизације не може се приступити без односа према њеном књижевном извору, такво тумачење било би „насилно и једнострано“ (Исто, 185). Та тесна веза производа екранизације и књижевног извора огледа се пре свега на плану стила, где је стилистика књижевног дела оно што представља „објективну реалност, ослањајући се на коју аутор екранизације трага за стилем филма-екранизације“, при чему „стилистика уметничког дела никако није скуп формалних поступака“, већ представља „функционалну свеукупност нераскидиво повезану с интерпретацијом основног драмског сукоба“ (Исто, 265). „Филмска изражајност мора имати основу у структури самог књижевног извора. Односећи се са достојним уважавањем ка специфичности филма, ово је за нас непроменљив закон. Смисао књижевнотеоријског истраживања екранизације закључује се конкретним проучавањем дејства овог закона“ (Исто, 343).

За Јосифа Михајловича Маневича (*Маневич*), који екранизацији приступа из наглашеније филмскотеоријског угла, филмска уметност, синтезизујући изражајна средства других уметности, није то чинила „механички него дијалектички“, стварајући особен уметнички језик (Маневич 1966, 4). Захваљујући овоме, двадесети век не може бити посматран као век уништења уметности, већ „интензивног узајамног односа међу уметностима“ (Исто, 8). Филм зато није ни „антиуметност“ ни „надуметност“, он је производ вековног развоја уметности и потреба за њим одувек је уписана у „психофизички склоп човека“ (Исто, 9). Већ развој и ограничења традиционалних уметности најављују људску потребу за филмом: „Историја књижевности одвијала се у сталној борби за сликовитост речи, за визуелност књижевне слике. Историја позоришта представља заправо тешку борбу са ограничењима сцене“ (Исто, 9), док као основне особености специфичног филмског језика теоретичари филма углавном наводе категорије синтетичности, покретне слике и монтаже.

Изузетно место књижевности у људској култури, аутор везује за „слободу, покретљивост и дубину књижевног израза“, где „велики писац у своје стваралаштво укључује огромну област живота, продире у духовну културу народа, постајући учитељ читавих поколења“ (Исто, 14, 15). Велико књижевно дело дарује „огромну стваралачку енергију“ животу, њена огромна снага деловања на живот и на људе омогућена је управо њеном „дубоко синтетичном“ природом (Исто, 16). „Синтетичко својство књижевности је у томе што се речи покорављају и време и простор, она може да пренесе и боје, запремину и музику“ (Исто, 17). Управо је у тој синтетичности највећа блискост књижевности и филма, као и значај књижевности за филм: „Књижевност је жива вода филмске уметности. Тек проникавши у њу, филм добија дар живота“ (Исто, 23), где већ литерарна основа филма – сценарио, похрањује све синтетичке могућности филма (в. Исто, 21). Филм је у процесу свог настанка и формирања „усвојио исконска својства књижевности, прихватајући њену способност стварања синтетичке слике живота. У књижевности он је пронашао и друга важна својства: монтажу, кретање по времену и простору“ (Исто, 29). Екран је, по својој природи, ближи књизи него сцени (в. Исто, 36), и филм, „конкретизујући савремену књижевност увећава снагу емотивног набоја књиге. Екран је моћан трансформатор књижевности, који многоструко увећава тираж књиге, њен одјек“ (Исто, 39). Филм је „кондензована књижевност, и вредност филма за већину гледалаца није у њеној верности приповетци или роману, већ у његовој истинитости“ (Исто, 39). Иако другостепена, екранизација тако није обавезно и другоразредна (в. Исто, 48), и не треба потцењивати како њено колективно порекло (и колективно порекло филма уопште), тако ни њен колективни одјек. Екранизација је, за Маневича, један од облика међусобне повезаности филма и књижевности, а сценарио већ пуноправна врста књижевности (в. Исто, 50). Екранизација је много више од пасивног и механичког преношења конкретног књижевног дела на филм, она је „гигантска лабораторија проучавања вековног искуства мудрости и умећа“ (Исто, 81); филм преко књижевности остварује додир са најдубљим основама људске културе и људског знања. Маневич такође увиђа да су поетике Аристотела и Лесинга већ у највећој мери „формирале литературу за екран“, односно утицале на стварање и развој филмског сценарија, док је уместо романа, за филмску адаптацију најпогоднија форма кратког романа (*новелта*) (в. Исто, 87, 99). „Без књижевности, филм остаје лишен друштвеног значаја и естетске вредности, као, уосталом, и свака уметност лишена садржаја. [...] Без књижевности филм се лако претвара у пуку демонстрацију поступака и пластичну изражајност свог спољашњег лика“ (Исто, 215).

Валериј Иљич Миљдон (*Миљдон*) своја истраживања заснива директно на Лесингу, назвавши своју књигу о естетици екранизације *Други Лаокоон*. Он најпре наглашава како је проблем екранизације „готово вршњак самог филма“, пошто су први кораци филма праћени „интензивним коришћењем књижевног и позоришног материјала“ (Миљдон 2007, 6). Таква пракса брзо је потврдила да у „књижевним делима делују естетски закони, који губе снагу преношењем на екран“, тако да „готово књижевно дело није погодно за екранизацију“ (Исто, 10), односно да је неопходна извесна припремна операција у правцу његовог прилагођавања законима филма, дакле нужан је сценарио. Тако је екранизација најпре схваћена као „превођење с једног естетског система на језик другог“, односно на „нови уметнички језик“ (Исто, 11, 12). Ипак, овакво схватање екранизације и њене праксе, отворило је многе проблеме: „Трансформација норми вербалне уметности (књижевности) у норму визуелне уметности (филма) водили су изобличавању и једних и других“ (Исто, 14). Могуће решење је „средствима екрана (један језик) пронаћи у књижевном делу (други језик) нешто што није читљиво уз помоћ других поступака. У том случају можемо рећи на настаје нешто што можемо назвати *трећим језиком*“ (Исто, 18). Другим речима, „екранизацију можемо сматрати успешном уколико јој је филмским средствима успело да изрази неизразиво средствима књижевности“ (Исто, 37), нешто што је услед „незавршености и отворености“ сваког вредног књижевног дела, могло да промакне осталим начинима читања, па и самом аутору. Како је основна специфичност књижевности и њена предност у „нефизичкој“ природи речи која је способна да „изазове осећај физичког присуства“, изазов екранизације је у томе да „чувајући физичку конкретност која је у природи филма, изједначи са речи у њеној нефизичкој многозначности“ (Исто, 38). Тек тада екранизација неће „изневерити“ ни филм ни књижевност. Дакле, смисао екранизације остаје у мање или више успешном „истраживању књижевног текста филмским средствима“ (Исто, 41), дакле, сродно Гуралнику, читање текста, где је читање схваћено не као механичко и пасивно понављање фиксираног и довршеног текста, већ као „потрага за уметничким смислом“ (Исто, 129). На уметнички успех екранизације, тако, можемо рачунати ако екранизујемо не дело него његове мотиве, односно дух, или, користећи се речима Тињанова, његов сиже (везе и односе у њиховој динамици) а не фабулу (статични низ односа)“ (Исто, 188).

Велики совјетски редитељ Михаил Ром (*Ромм*) филм не посматра примарно као синтетичну уметност, он је своје уметничке поступке, као све друге уметности, развијао постепено, одражавајући реалност (в. Ромм 1954, 67). Ром однос филма и књижевности посматра најпре кроз проблем филмског сценарија, који за њега нипошто није пука сировина, већ пуноправан књижевни и

уметнички облик, што претпоставља и одговарајући однос сценаристе према свом послу, али и редитеља филма према сценарију (в. Исто, 67). Јадна од основних особености филма је његова масовност, која је најдубље повезана са његовом великом „способношћу уопштавања, типизације животних појава“ (Исто, 68). Поред масовности, аутори и тумачи филма не би требало да се боје и других његових својстава, какви су конкретност и сировост. „Говорећи о сировости имам у виду лапидарност замисли, разговетно и брзо одвијање приче, јасно и недвосмислено излагање основне идеје, њено рељефно изражавање кроз делатност ликова. Филм може бити изузетно суптилан и префињен у одређеним епизодама, у разради сваког посебно узетог детаља, али само онда, када је основни развој филма изграђен са јасном и, понављам, сировом прецизношћу“ (Исто, 69). Сценарио је у том склопу „опис будућег филма“, с јасном свешћу о томе да је филм „пре свега и више од свега – представљање“ и „уметност радње“ (Исто, 69). Умеће филмског драматурга се, ипак, и поред неспорне особености филмске уметности, „не ослања само на специфичне захтеве филма, већ и на велику књижевну традицију“ (Исто, 73), и то на само у смислу инспирације или тематске селекције, већ и у смислу конкретних поступака, с обзиром да, на пример, „монтажно мишљење лежи у основи велике књижевности“ (Исто, 79). „Разуме се, филмско писмо никада у чистом виду нећете наћи у књижевним изворима из прошлости – оно је специфично и самосвојно. Међутим, елементи филмског виђења света налазе се свуда у књижевности, и занату филмског драматурга не мора се и не треба се учити само на основу филмова и филмских сценарија“ (Исто, 81).

У закључку, у традицији руске естетике екранизације можемо уочити неколико темељних проблема и ставова:

1) литературоцентризам: екранизација је тумачење књижевног дела и не може се посматрати независно од њега; књижевност је значајно утицала на развој и формирање филмске уметности;

2) специфичност филмског језика, односно изражајних средстава филма; ова специфичност успешно се сагледава у односу према књижевности и у процесу екранизације књижевног дела;

3) и филм и књижевност су синтетичке уметности; и једно и друго су посебне уметности; свака посебна уметност има своје посебан језик, односно посебна изражајна средства;

4) о екранизацији се говори у терминима превођења, транслације, ображавања, трансформације, пресаздања, преношења, претварања, дијалога, при чему су у зависности од приступа, сви ови појмови подложни проблематизацији;

5) екранизација је стваралачки чин (наравно, под одређеним условима);

6) екранизација има „обавезу“ и према књижевности и према филму, према специфичности филмског језика, односно особеној природи филма, тако и према књижевном извору;

7) филмска драматургија је уметничка дисциплина подложна теоријском проучавању; филмски сценарио је посебна књижевна врста;

8) екранизација није драматизација;

9) проблем екранизације сагледава се у историјској перспективи и у перспективи културног памћења;

10) екранизација, попут књижевности и филма уопште, задржава однос према категоријама реалности, односно, у том погледу није „другостепена“ у односу на филм реализован према оригиналном сценарију.

У српској теорији није било много радова о односу филма и књижевности, као ни о проблемима филмске адаптације књижевне грађе. Поменућемо зборник о проблемима екранизације који је у скромном и готово интерном издању приредио професор филмског сценарија на београдском Факултету драмских уметности⁶⁴ Ратко Ђуровић (Ђуровић 1969), као и двотомни избор текстова о проблемима филмског сценарија који је приредио, такође професор ФДУ, Петрит Имами (Имами 1978; 1983), и књигу *Компаративна естетика* естетичара и професора ФДУ Милана Ранковића (Ранковић 1973), коју смо већ цитирали у овом раду. Затим, једино комплетно дело монографског карактера које систематски и целовито приступа проблему адаптације, односно екранизације, свакако је *Роман у југословенском филму 1945-1990* Драгана Милинковића (Милинковић 1999),⁶⁵ који је уједно приређивач књиге о Ратку Ђуровићу (Милинковић 2009). Фестивал филмског сценарија у Врњачкој бањи неколико пута се бавио односом филма и књижевности, а најзначајнији производ те делатности је зборник радова са симпозијума под називом *Екранизације*, који су приредили Динко Туцаковић и Милан Никодијевић (Туцаковић 2003), где се издвајају прилози Д. Косановића, А. Ердељановића,

64 Факултет драмских уметности Универзитета уметности у Београду у више наврата је мењао назив, али у овом раду користимо назив Факултет драмских уметности или ФДУ без обзира на то у ком периоду је поједини професор или студент био везан за поменути институцију.

65 У овој књизи аутор Д. Милинковић излаже оригиналну и инспиративну тезу професора ФДУ Небојше Пајкића о три основна модела у приступу адаптирању литературе: нормативном, потицајном и функционалистичком. Небојша Пајкић, нажалост, ову тезу до сада није изнео у писаном облику (в. Милинковић 1999, 52). Небојша Пајкић је, иначе, и приређивач *Антологије непрочитаних сценарија*, за коју је написао релативно опширан предговор, у ком излаже неке интересантне идеје о природи филмског сценарија (Пајкић 2009).

С. Јелушића, Д. Туцаковића и С. Радојевића.⁶⁶ Ипак, и даље најзначајнији прилог домаћем проучавању односа филма и књижевности представљају истраживања филмског теоретичара (Факултет драмских уметности и Универзитет Харвард) Владимира (Владе) Петрића изнета у књигама *Чаробни екран*, *Шекспир и филм* и *Увођење у филм* (Петрић 1962; 1964; 1968).

За Петрића, филм је изражајно средство „које користи елементе разних уметности, а постаје аутентичан медијум само онда када успе да превазиђе преузете елементе и проговори на свој особен начин“ (Петрић 1968, 6). Тако он „треба да делује покретним сликама“ а не „механичким регистровањем позоришних представа и литерарних дела“ (Петрић 1962, 5). „Права филмска уметност настоји да се и у оквиру играног филма изрази на поетски начин, да делује преко слике као такве, а не само као преко илустрације поезије која постоји у литерарном садржају филма“ (Исто, 17). Филмска адаптација је 1) „манускрипт рађен на основу књижевних дела“ и 2) припремање, прилагођавање литерарног сценарија за снимање, то јест његово превођење на филмске категорије (Петрић 1968, 31, 34). Када је у питању роман, „неопходно је, у првом реду, скратити га, ослободити дескрипција, обогатити ликове у драмском смислу и повезати их чврстом фабулом“, док је у случају адаптирања драме, потребно „ослободити се претераног јединства места и времена (тј. настојати да се радња не одиграва увек на истоме месту и у исто време), скратити дијалог и сликом приказати оно што се на сцени описује речима“ (Исто, 31). Постоје два могућа приступа екранизацији романа – „репродукција литерарне материје“ и „инспирација за стварање оригиналног манускрипта“ (Петрић 1962, 19), при чему је филм уметнички вреднији ако се не подређује књижевном „оригиналу“, него је у стању да „на себи својствен начин искаже његову основну идеју“ (Исто, 22). Филм дакле не само да може, него и мора, да „изневери“ роман у „начину изражавања“, који пре свега почива на визуелној динамици и драмској конструкцији сценарија, за разлику од епске конструкције романа (в. Исто, 29). Филм, такође, има сопствено време и простор, различит од времена и простора романа, а „слика на екрану може да

66 На Факултету драмских уметности Универзитета уметности у Београду, 26-28. априла 2012, одржана је међународна научна конференција под називом „У потрази за уметничком формом“, чији је значајан сегмент био посвећен односу књижевности и филма. На конференцији су представљени значајни радови Иване Кроње, Видосаве Голубовић, Саше Милића, Љубомира Маширевића, Наташе Миловић, Луке Курјачког и Владимира Коларића, уз прилог Дивне Вуксановић о односу уметности и медија. Неки од ових радова објављени су у конференцијском зборнику (Успенски и Коларић, 2012). Такође, када је овај рад већ био завршен, Иван Велисављевић је у *Руском алманаху* објавио текст под називом „Руски писци у југословенском филму (1) – Живојин Павловић и Ф. М. Достојевски“ (в. Велисављевић 2012)

прикаже само садашњост“ (Исто, 87), где се Петрић, слично, знатно касније, Делезу, позива на Анрија Бергсона. Филм као уметност образује и специфичну филмску културу која је, „дакле, само специфичан вид општег човековог образовања и познавања уметности“ (Исто, 230). У закључку, „преузимајући и црпећи елементе из других уметности, трансформишући их на специфичан начин, филм се открио као веома сложено уметничко изражајно средство“ (Петрић 1968, 189), а управо „приближавајући се духу романа, успевајући да на свој начин обрађује преокупације за које се, донадавно, сматрало да су доступне једино књижевности, филм улази у зрело доба свога развитка и потврђује се као снажно изражајно средство које је у стању да изрази све пределе људског материјалног и духовног живота“ (Исто, 35). Упућен у савремене токове теорије филма, како у аглосаксонском свету, тако и у Европи (Француској) и Русији (Совјетском Савезу), Петрић уочава и систематизује већину актуелних проблема филмске адаптације књижевне грађе, који ни до данас нису изгубили свој значај.

Од новијих радова бар делом посвећених односу филма и књижевности и проблему адаптације, неопходно је задржати се на књизи есејисте Срђана Вучинића *Рађање кентаура*,⁶⁷ која поред анализа конкретних филмова у различитим односима са књижевним делима и књижевношћу као таквом, доноси и један проблемски поглед на феномен адаптације са упориштем у традицији теорије филма (Безен, Кракауер, Митри) и са философским интенцијама. Вучинић сматра да „нераскидиву везу са књижевношћу, наизглед парадоксално, у XX веку демонстрирају и у пракси заговарају управо они аутори који су се изборили за самосвојност филмског језика, за независност филма од литарарних конвенција“, али „у њиховом случају филм, међутим, није пука илустрација литерарног предлошка. Њих занима како да црпу инспирацију из дубљих слојева књижевног дела: из комплексности и разуђености значења, метафизичких квалитета, из пуноће и богатства приказаног света“ (Вучинић 2009, 37). Филм, међутим, према Вучинићу, у последње две деценије „губи унутарњу везу као и сродност са светом литературе, пре свега са романом. Вишедимензионални, каткад неисцрпни романескни простор, уткан у највећа дела филмске уметности, у данашњим филмским причама смењује раван, једнодимнзионалан простор видео-спота или рекламе. Одсуство перспективе, бескрајне метаморфозе и немогућа реверзибилност свих бића и облика, према Боницеру чине природно устројство видео слике, водећи не само ка укидању драмског сукоба него и ка губљењу везе с релношћу и разликовања светло-

67 Срђан Вучинић инсистира на есејистичком, а не теоретском или критичарском, карактеру сопственог рада, па ћемо то овде поштовати.

сти и сенке. Битно је да се овако описано устројство видео-слике све више шири у поље филмске естетике. Не само у Америци већ и у Европи, филмови својом плошношћу асоцирају на површину видеа – упоредо с тим, у њима се укида романескни принцип неисцрпности универзума, поливалентности његових тумачења. Мења се онтолошки статус филма: филмска слика губи не само своју дубину већ и чврстину и рељефност; филмска прича губи своју отвореност, слојевитост и тајну“ (Исто, 38). Ослањајући се на А. Тарковског, аутор закључује како „романескно, као и филмско *време у времену*, побија елементарно својство темпоралности садржано у његовој неухватљивости и несталности. Уместо Хераклитовог времена-реке, у коју двапут никада не можемо ући, роман и филм на својим врхунцима враћају нас слици времена заустављеног у његовој вечној димензији, попут Платонових праузора“ (Исто, 40). Најзад, „све то, међутим, не умањује улогу правог редитеља, као што ни улога правог романописца не може бити умањена инфлацијом речи, заплета и порука. Прави редитељ у неку руку брани бивство од нестајања; доживљавам га, помало патетично, као неког од оних ретких ноћобдија из Борхесове песме⁶⁸ који у цик зоре крајичком свести спречавају свет да ишчезне“ (Исто, 41). Вучинић, тако, „оправдање“ адаптације налази у тајни стваралаштва и онтолошкој природи уметности, у њеној способности да игра највећу могућу улогу у човеком животу и човековом свету.

68 Користимо прилику да укажемо на изузетно дубоке, духовите, рафиниране и антиципирајуће увиде Х. Л Борхеса (*Borges*) у природу филма и проблеме филмске адаптације књижевног дела (в. *Borges* 1985, 226-228, 229-235, 279-281). Вучинић овде, свакако, има у виду Борхесову песму „Свитање“ из збирке *Жудња за Буенос Аиресом* (в. *Borges* 1985, 38-39).

3. Семиотички приступ проблемима односа филма и књижевности и филмске адаптације књижевне грађе

Било да је схватимо као метод, „оруђе“, научну дисциплину, пролазни тренд или „прву философију“ нашег времена, семиотика неспорно почива на неколико константи, од којих су не најмање битне њено моделизацијско и њено релацијско својство, што значи да се семиотика може посматрати као питање односа. Можемо рећи да је тек применом на питања уметности семиотика добила своје истинско место у систему наука, као и да је суочавање са филмом и медијима значајно довело у питање њена средства и њене границе. Семиотика филма је стога и данас (епистемолошки) проблем, а можда најдалекосежнија, а зашто не и најлепша и најзабавнија, критика семиотике долази управо „са“ филма – мислимо пре свега на Годаров *Алфавил* (*Alphaville*, 1965). Семиотика већ одавно изазива исувише беса да би ико остао равнодушан, исувише негирања да не би произвела сопствену апологетику. Њена способност да „дешифрује“ стварност је довољно мобилизујућа и довољно претећа да би се ико усудио да прорекне њен потпуни крај, односно настапање једне „нове научне парадигме“⁶⁹ у којој за семиотику не би било места.

Уважавајући наведену Делезову диференцијацију између појмова семиотике и семиологије, као и речничке одредбе Гремаса (*Greimaset*) и Куртеа (*Courtés*), на пример (в. Грејмас 1983, 525, 530), у овом раду ће термини семиотика и семиологија бити третирани синонимно, а наше опредељење за први (семиотика) почива најпре на пракси руске (али и англоамеричке) науке, на коју се овај рад у највећој мери и ослања.⁷⁰ Тиме што термин семиотика

69 Појам парадигме користимо, очекивано, искључиво у Куновом (*Kuhn*) смислу, као „универзално прихваћена научна достигнућа која некој заједници практичара за одређено време пружају моделе-проблеме и решења“, где свака промена парадигме представља научну револуцију која „мења историјску перспективу оне заједнице која је доживљава“, и где „парадигме одређују велика подручја искуства у исто време“ (Кун 1974, 35, 36, 187). Дати појам дакле нећемо користити у значењу извесне инваријантне структуре која може лежати у основи посматраних појава, па и у основи читаве стварности, како предлаже, на пример, Петар Милосављевић у својим значајним радовима посвећеним „обнови логотризма“ (в. Милосављевић 2000, 112).

70 У српској теорији филма присутнији је термин семиологија, најпре захваљујући водећем српском теоретичару Душану Стојановићу, који је био оријентисан ка француској теорији. Слично важи и за бројне франкофоно оријентисане теоретичаре књижевности, Наду Поповић Перишић, на пример. Док су неки аутори склони да термине семиотике и семиологије користе синонимно (као Ранко Бугарски или Петар Милосављевић), неки се

(*semiotics*) потиче од Ч. С. Перса (*Peirce*), имплицирано је и да је наш приступ семиотици, односно наше схватање семиотике најпре философско (логичко), уместо лингвистичко, што би нас пре везивало за традицију Ф. де Сосира. Како ове границе нису апсолутне и како семиотика дугује лингвистици колико и философији, одавно превазишавши сродне (Сосир vs. Перс) дихотомије, ово пре свега значи да ће у овом раду проблем односа две уметности бити постављен радије као логички (на пример, у релацији реченица-исказ) него као лингвистички (у релацији означавајуће-означено) проблем, као и да ће се тежити тријадним, а не бинарним, релацијама и структурама.

Наш општи приступ семиотици, без претензија на исцрпност и хронологију, засноваћемо у наставку рада на следеће три тачке:

- 1) епистемолошке основе;
- 2) појмови система и структуре;
- 3) појмови знака и језика.

1) Истраживање епистемолошке основе једне научне дисциплине подразумева увид у истраживачке традиције којима дата дисциплина припада, однос дате дисциплине према другим, по нечему сродним, подручјима науке и сазнања, уочавање посебности дате дисциплине у односу на друга подручја науке и сазнања, као и свест о појмовно-методолошком оквиру унутар кога дата дисциплина остварује своје резултате. Овде ћемо се, можда не сасвим очекивано, осврнути искључиво на идеје Перса, Карнапа и Хјелмслева, увек имајући на уму уметност као наш главни интерес.

За Чарлса Сандерса Перса наука се не састоји само у „организованом и систематизованом знању“, већ је она начин живота, врста делатности усмерена ка сазнању истине, и као таква она је пре свега „лабораторијска“ а не „семинарска“, заснована на активном истраживању а не на пуком „читању“. Научно истраживање, при томе, нема за циљ само практичну применљивост, оно је за Перса пре „проучавање бескорисних ствари“, али усмерено ка сазнању стварности, која је „таква каква је“, без обзира шта људи (научници) мислили о њој. Већ сама могућност сазнања указује на „интелигибилну“ природу стварности, односно на претпоставку да у „природи постоји нешто чему је људски разум сличан“. Ипак, иако је сазнање могуће, због људске неспособности да обухвати сву сложеност појава стварности, поред рационалног извођења и експерименталног рада, у науци је неопходна и способност наслућивања,

опредељују за диференцијацију (као Мишко Шуваковић). Један од најзначајнијих српских теоретичара књижевности, утемељен на семиотици, и то углавном тартуско-московске школе, Новица Петковић, чија дела ћемо често наводити у овом раду, користио је искључиво термин семиотика, што је пракса коју ћемо и ми следити, осим када цитирамо ауторе који следе другачију праксу.

инстинкт, и сам омогућен управо интелегибилношћу универзума: „Читава научна грађевина мора да буде направљена од наслућивања истине. Све што експеримент може да учини јесте да нам каже када смо наслућивали погрешно. Тачна наслућивања су остављена нама да их произведемо“ (Перс 1993, 28). Свако сазнање, такође, „садржи нешто представљено или нешто чега смо ми свесни и неко делање или трпљење нашега ја којим оно бива представљено. Прво ћемо назвати објективним, а друго субјективним елементом сазнања“ (Исто, 63). Сазнањем управља воља (*volition*), која „није ништа друго до моћ усредсређивања пажње, апстраховања“ (Исто, 67). Сазнање тако почива на својствима моделовања, апстракције и представљања, дакле, знаковности. „Једина мисао која може да се сазна јесте мисао знацима, а мисао која не може да се сазна не постоји. Свеколика мисао мора, према томе, нужно да буде мисао знацима“ (Исто, 67). Из тога произлази да „свака мисао мора да се обраћа некој другој, мора да детерминише неку другу, јер је то суштина знака“, што значи рећи да „мисао не може да се одигра у једном тренутку, већ захтева неко време“, односно прихватити посредну и посредујући природу мишљења и сазнања и оспорити интуицију. Ниједан знак тако „не може означавати нешто несазнатљиво“ (Исто, 49), а „смисао једног термина је појам који он саопштава“ (Исто, 68). Појам је при томе „стање духа“, које је појам тиме што „има неки смисао, неку логичку копрехензију; и ако се оно може применити на неки објект, то је зато што так објект има одлике садржане у копрехензији тога појма. Логичку копрехензију неке мисли чине мисли које она садржи. Али мисли су догађаји, акти духа“, а не објекти, предмети, који се не могу сматрати сличним осим ако нису „упоређени и повезани у духу“ (Исто, 91). Мисао, својим напором апстраховања, једина омогућује јединство универзума, односно могућност да универзум буде схваћен као јединство, а не гомила појединачних ствари, и тиме се отвори сазнању. „У мишљењу имамо три елемента: прво, репрезентативну функцију, захваљујући којој оно постаје представа (*a representation*); друго, чисту денотативну примену, или реалну повезност, која успоставља однос између мисли: и, треће, материјални квалитет, или како оно изгледа (*feels*), што мишљењу даје његов квалитет“ (Исто, 93). Бивствујуће, оно јединство универзума, је, тако, „оно што је заједничко објектима укљученим у било коју класу и објектима који нису укључени у исту класу“ (Исто, 98). Реално, дакле, не зависи од нечије појединачне ћуди, и оно је ствар неке заједнице, односно реалност је појам реалности који конституише нека заједница способна за стални „пораст сазнања“, односно „страст за истином“ која почива на „вољи“ (Исто, 107). „Постојање мисли зависи од тога шта ће она бити касније, тако да она има само потенцијалну егзистенцију која зависи од будуће мисли заједнице“ (Исто, 110), односно „мишљење коме

је суђено да се са њим на крају сложе сви они који истражују јесте оно што разумемо под истином, а објекат представљен у томе мишљењу је оно што је стварно“ (Исто, 186). Зато прагматизам, који предлаже Перс, „није, сам по себи, никакво метафизичко учење, никакав покушај да се одреди икакава истина о стварима. Он је само метода за утврђивање смисла тешких речи и апстрактних појмова“, односно „метода утврђивања смисла не свих идеја, већ само оних које ја [Перс] називам *интелектуалним појмовима*, то јест оних од чије структуре могу да зависе аргументи о објективним чињеницама“ (Исто 240, 241). У Персовој изузетној мисли, места има и за уметност, односно за њен удео у сазнању и истини, и то преко појма фикције: „Фикција је творевина нечије маште; она има основне одлике какве јој нека мисао утискује. Оно чије су одлике независне од тога како их ви или ја мислимо представља спољашњу стварност. Међутим, постоје појаве у нашим сопственим духовима, зависне од наше мисли, које су у исто време стварне у том смислу да их ми стварно мислимо. Премда њихове одлике зависе од тога како ми мислимо, оне не зависе од тога шта ми мислимо да те одлике јесу. [...] Ми можемо да дефинишемо стварно (*the real*) као нешто чије одлике су независне од тога шта било ко може да мисли да јесу“ (Исто, 183). Овде се, наравно, не говори непосредно о уметности, али сам посредујући и знаковни карактер мишљења, као и овакво проширење појма стварности, отварају простор за једно супериорно „оправдање уметности“, упркос одбацивању интуиције и интроспекције, које се сматра еклетантно „сциентистичким“ и „антиуметничким“ својством Персове мисли. Дефиниције уметности коју имплицира Перс, међутим, чини се далеко супериорнијом од дефиниција које нуде његови противници и оспораватељи с декларативно „хуманистичких“ позиција.

Рудолф Карнап (*Carnap*), као припадник *Бечког круга*, чији је циљ истраживање и успостављање „метода логичке анализе науке, или прецизније, синтаксичке анализе научног језика“ (Карнап 1999, 7), посвећује се примарно истраживању епистемолошке проблематике у логичком кључу, са нагласком на питања вероватноће и појам метајезика, односно истраживању епистемолошких основа могућег и жељеног „јединства науке“. „Епистемологија или филозофска теорија знања није ништа друго него посебан дио логичке анализе обично комбинован са неким психолошким питањима која се одnose на процес сазнања“, где је функција логичке анализе „да анализује све знање, све тврдње науке из свакодневног живота, у циљу да разјасни смисао сваке такве тврдње и веза између њих. Један од основних задатака логичке анализе датог исказа је да нађе метод провјерљивости за тај исказ“ (Исто, 9). Метафизички искази, како нису подложни критеријуму проверљивости, „нису ни истина ни неистина, зато што ништа не тврде, они не садрже нити

знање нити незнање, они леже потпуно ван поља знања“ (Исто, 22), по чему је метафизика донекле сродна уметности, али је много „штетнија“ од ње: „Не-теоријски карактер метафизике не мора бити сам по себи лош; све умјетности имају онај не-теоријски карактер а да због тога не губе своју високу вриједност за лични као и за друштвени живот. Опасност лежи у варљивом карактеру метафизике; она пружа илузију знања а да стварно не даје било какво знање. Ово је разлог зашто је одбацујемо“ (Исто, 23). Једини истински задатак философије, тако је, за Карнапа, логичка анализа. Предмет и метод логичке анализе Карнап одређује појмовима језика и логичке синтаксе, где „логичку синтаксу одређеног језика треба разумјети као формалну теорију тог језика“, а где се под формалним подразумевају „таква разматрања или тврдње који се односе на лингвистички израз будући без икаквог упућивања на смисао или значење. Формално истраживање одређене реченице не односи се на смисао те реченице или на значење појединих ријечи, већ искључиво на врсту ријечи и на поредак у којем слиједе једна другу“ (Исто, 29). Карнап језик разумева као „систем правила говора, различитих од говорних чинова“ (Исто, 30), и такав језик-систем састоји се из две врсте правила: формацијских и трансформацијских, где „формацијска правила одређеног језик-система S детерминишу како реченице система S могу да се конструишу од различитих врста симбола“, а трансформацијска правила „детерминишу како дата реченица може бити трансформисана у друге; другим ријечима: како из датих реченица можемо извести друге“ (Исто 30, 32). Овде је очигледно да прва група правила припада граматици, а друга логици, али међу њима „нема фундаменталне разлике. Трансформација или закључивање зависи једино од формалног карактера реченица, једино од њихове синтаксичке форме“ (Исто, 34). Реченице су стога истините или неистините, односно ваљане или контраваљане „искључиво према правилима језика“ (Исто, 35). „Ако свака реченица може бити преведена у природан језик, онда је тај језик свеобухватан језик, универзални језик науке. Међутим, постојање једног језичког система у којем је садржан сваки научни термин импликује да су сви ти термини логички сродне врсте, и да не може бити фундаменталне подјеле између термина различитих грана науке“ (Исто, 69), на чему се непосредно заснива јединство науке.

Луис Хјелмслев (*Hjelmslev*)⁷¹ Карнаповом проблему метајезика прилази са лингвистичке стране, али са, како је често истицано, наглашено еписте-

71 Милан Буњевац инсистира на транскрипцији овог имена у облику Јелмслев (Буњевац 1978), што одговара и руској пракси. Овде ћемо се, међутим, одлучити за транскрипцију која је већ увржана на нашим просторима.

молошких позиција. Хјелмслев је, тако, виђен као „први лингвист који је увидео и нагласио да у велике лингвистичке послове будућности спада и изграђивање *метајезика*, тј. на логичким принципима заснованог средства научне дефиниције људског језика“, и оснивач је глосематике, чији је предмет „систематско поређење структура постојећих језика са основним структурама свих семиотичких система, тј. свих (и језичких) средстава помоћу којих се остварује комуникација“ (Ивић 1996, 154, 155), чиме је знатно утицао на семиотику. Сопствену истраживачку праксу сам Хјелмслев темељи на појмовима система и процеса, истичући као општеваљано начело по којем „сваком процесу одговара какав сустав [систем] којим је, из помоћ ограниченог броја премиса, могуће анализирати и описивати тај процес. Мора се прихватити да је сваки процес могуће мотрити као склоп ограничена броја елемената који се појављују у вазда различитим комбинацијама. На темељу анализе процеса требало би тада бити могуће поредити елементе у разреде с истоврсним могућностима комбинирања“ (Hjelmslev 1980, 18). Научни опис Хјелмслева темељи на „начелу емпиризма“: „Опис има бити непротуслован, исцрпан и што једноставнији. Захтјев за непротусловношћу надређен је захтјеву за исцрпним описом. Захтјев за исцрпним описом надређен је захтјеву за једноставношћу“ (Исто, 20), док је циљ теорије „обликовати поступак којим се непротусловно и исцрпно могу описати дани предмети претпостављеног устројства. Такав непротуслован и исцрпан опис води ономе што се обично назива знањем или поимањем дотичног предмета, па утолико без бојазни с неразумијевања или нејасноће можемо рећи како се циљ теорије састоји у томе да назначи поступак којим се спознаје или поима дати предмет“ (Исто, 25), при чему нам теорија не даје оруђе само за спознавање датог предмета већ и претпостављеног устројства, односно она има уопштавајући (и апстрахујући) карактер. На тај начин, предмет теорије језика јесте текст, односно текстови, и она а) „тежи иманентном разумијевању језика као самосвојне, специфичне структуре“ и б) „тражи константе унутар самог језика а не изван њега“ (Исто, 28). Анализа је тако строго релацијска активност, која је састоји у томе „да се регистрирају одређене зависности или везе међу одређеним одсјеццима што их традиционалним језиком можемо звати и дијеловима текста и који постоје баш по тим зависностима или везама, и само по њима“ (Исто, 35). Процес је, за Хјелмслева, текст, а систем – језик. „Није дакле могуће пред собом имати текст а да то истодобно не значи да иза њега опстоји језик. Могуће је напротив да постоји језик а да над тим језиком нема конструирана текста. То значи да се у језичној теорији дотични језик дапаче предвиђа као могућ сустав, али да му нема припадна оствареног текста. Одвијање текста је помишљиво“ (Исто, 43).

2) Већ уочене проблеме и покушаје одређења појмова система и структуре, као донекле темеља „некласичне научне парадигме“ (в. Кохановский 2007, 80), продубићемо у наставку детаљнијим истраживањем утицајних и темељних стватања Н. Лумана и Ж. Пијажеа о систему и структури. Тиме ћемо отворити и питање структуралистичке природе семиотике, тим пре што се нарочито у руској науци инсистира на темину „структурална семиотика“, што је донекле плеоназам, пошто је семиотика „такорећи по претпоставци структурална“ (Козомара 1998, 34). Наравно, термин структурално се односи на структуру, а структуралистичко на структурализам.

Разлика између појмова система и структуре одређује се на различите начине, а овде ћемо се определити за диференцијацију која се, као прво, у највећој мери ослања на претходно изложене епистемолошке основе традиције којој припада семиотика, затим која налази најсврсиходнију примену на питања уметности, и на крају, која ће нам помоћи да поред појмова система и структуре ближе одредимо и појам модела, од велике важности за наше даље истраживање.

Никлас Луман (*Luhmann*) у својој дефиницији система почиње од античког (Аристотеловог) схватања система као целине састављене из делова, али која представља нешто више од збира својих делова. Систем је за Аристотела *систасис*, склоп, склапање, састав, састављање, дакле не пуки скуп делова, него уређени скуп делова који конституише некакву целину, и то пре свега као процес, а не као завршено, коначно и непроменљиво стање. Уметност је код Аристотела управо производ грађења (*поиесис*), дакле нужно и склапања, састављања, који подразумева како процесуалност, тако и однос делова и целине, односно међусобни однос делова и однос делова према целини и обрнуто. Аристотеловски *митхос* такав је један склоп, „склоп догађаја“, који има сопствену унутрашњу уређеност, али и, кроз појам *мимесиса* (подражавања), и однос према ономе што је ван система. Луман своје виђење система заснива управо на следеће три схеме: целина-део (делови), сврха-средство и унутарсистемско-вансистемско, односно систем-околина. Аутору таква схематизација помаже како да дефинише систем као такав, тако и да одреди садашње стање система, односно место појма система у култури која се битно разликује од античке. Он то чини супротстављајући појам деловања (*праксис*) појму система, и то на темељу појма сврхе (сврховитости), с обзиром на античко виђење праксиса као деловања које обавезно има неку сврху (*телос*), што има непосредне импликације на појам система, где се однос делова и целине сагледава кроз призму односа средстава и сврхе: делови неке целине су средства за испуњење неке сврхе којом се дефинише дата целина. Под деловањем тако треба разумети „свако смислено оријентирано, према

ван учинковито људско понашање“, а под системом „пак свако збиљско биће [бивствујуће] које се одржава истовјетним дјеломично на темељу властитог реда, дјеломично на темељу вањских околности, у једној сасвим коплексној, промјенљивој околини којом се не може посве овладати“ (Luhmann 1998, 5). Дакле, систем је 1) једно бивствујуће, односно постојеће, нешто чему се може утврдити постојање; 2) он има свој идентитет, односно своје јединство и јединственост, које остварује и успоставља 3) поседовањем унутрашње организације делова у целину, односно сопственом интерном уређеношћу, али и 4) разликом, границом, успостављањем динамичког односа према оном ван система, односно околини, односно спољњем свету, од ког свакако није сасвим изолован и 5) чијем овладавању, односно чијој спознаји служи, примарно редукујући у сврху спознаје сложеност и неодређеност спољашњег света. Тако је систем у науци (али и у уметности) неопходан за разумевање, односно поимање, с обзиром да се разумевање више не може схватити као досезање задатог циља, другим речима, увиђање неког унапред задатог смисла, заправо сврхе сваког нашег деловања усмереног ка спознаји. Разумевање и сама рационалност стога је процес, и то уређени процес, заснован најпре на „редукцији комплексности“, што је дефиниција која се готово сасвим поклапа са усвојеној дефиницијом модела у науци, па и у наукама о уметности. Однос сврхе и средства, системски схваћено, не може се свести на каузалну схематизацију на линији учинак-узрок, пошто „ни један узрок сам за себе није довољан за узроковање неког учинка једнако као што ни један узрок или мноштво узрока нема само један једини учинак. Предоцба једног узрока, односно једног учинка увек је апстракција која испуњава одређену функцију реда“ (Исто, 19). Појмови узрок у учинак, према томе, не представљају карактеристике самих догађања, већ су они „варијабле, празнине за измјену функционално еквивалентних могућности“, другим речима, они су „један за другога функционално односна становишта“ (Исто, 21). Поред редукције комплексности и апстракције, систем поседује, дакле, и битна релациона и пробабилистичка својства, односно она својства која спознају, моделе спознаје, али и моделе у уметности везују за појмове односа и могућности, што је битна основа постаристотеловског схватања уметности сагледаног кроз призму могућности, наспрам „митског јединства“ и телеологије, којом се уметност у свом односу према категоријама стварности као „тумачење“, „интерпретација“ а не „откривање“, „присуствовање“ или „учешће“, „оприсутњење“. Такође, систем, тиме и уметност, битно је посредујућа структура, „посредник између света и субјекта“, при чему овакво „системско“ тумачење реалности никако није и не може бити обавезујуће (в. Граси 1974, 10, 141). „Излагање дјеловања као узроковања неког учинка није описивање некога

постојећег стања ствари, него хеуристичка схема анализе дјеловања, која служи откривању алтернатива. У томе не дјелује више стари ум разумјевања него нови ум упоређивања“ (Luhmann 1998, 35). Систем, поред тога што настаје као резултат одређеног процеса, свакако поседује и одређену структуру, чиме је већ речено да систем и структура нису једно исто. Структура наспрам система није просто статични или инваријантни облик уређености, однос система није ни инструментални ни функционалистички, нити се структура и систем односе као реченица и исказ, још мање као неко подлежаће (*хипокеименон*) и неко узредно (акцидентално), односно варијантно и инваријантно. Најпре, не постоје системи без структуре, а „системске структуре морају у себи бити проблематичне и набијене напетостју јер, иначе, не могу прихваћати проблематику околине, не могу је интегрирати у систем и учинити је подобном да се о њој одлучује“ (Исто, 52). Односно, не може постојати неки принцип унутрашње уређености система који би био равнодушан према „захтевима“ околине коју тај систем „уређује“, што већ, када је реч о уметности, одговара Аристотеловим дефиницијама *митхоса* заснованим колико на принципу унутрашње уређености („склоп догађаја“) толико и на спознајно-онтолошком односу према околини („подражавање радње“), при чему нити је околина виђена као скуп неорганизованих предмета, већ као динамичка и (у онтолошком смислу) „усмеравајућа“ радња, дакле делатност, деловање (*праксис*), нити је, опет, унутрашњи склоп виђен као „самодовољна“ целина без неког односа према „околини“, већ се односи на „догађаје“ (*прагма*), који, иако нису необрађени и „нађени“ „делови“ те околине, ипак на њу јасно упућују. Систем тако није аутономан просто захваљујући некој сврси која би усмеравала деловање система, већ захваљујући „релативној аутономији самопрограмирања“ (Исто, 74), односно особености система да се „самоуређује“, у чему игра улогу и његова структура (системска структура), која је овде „укупност програма одлучивања“, што по себи омогућава „избор алтернатива“, тиме и „редукцију комплексности“, које су кључне за одржање система. Инваријантност је, тако, унутар системског виђења подложна проблематизацији, она није *хипкеименон*, већ пре оперативно средство условљено избором одређеног метода спознаје. Кибернетика тако проблематизује (не и укида) инваријантност увођењем појмова „редунданце“ и „ентропије“, док се науке генерално опредељују за компаративне методе проучавања, чиме методологија, шире и епистемологија, добија све већи значај већ на равни одређивања основа појединих наука и научних дисциплина, па и пролиферације наука и научних дисциплина којој смо сведоци у веку за нама. Однос структуре и система, те варијантног и инваријантног, умногоме ће одредити и промену „некласичне“ ка „постнекласичној“ научној парадигми, која је,

чини се, усмеренија на природу структуре система, коју сагледава у перспективи истраживања „општих принципа процеса самоорганизације који се одвијају у системима сасвим различите природе“ (Кохановский 2007, 80). Системност остаје при томе једна од основа најновије научне парадигме, оријентисане на „историјско време, системност (целовитост) и развојност“, који се уједно виде и као „најважније карактеристике бивствујућег“ (Исто, 80). У ширем контексту „јединства науке“, најновију научну парадигму („пост-некласичну“) можемо посматрати и из позиција синергетике, енергетско-информационе научне револуције или као синоним за квантно-холографску парадигму, као „учење квантног физичара Дејвида Бома и неурофизиолога Карла Прибама, да би Универзум могао бити циновски квантни холограм, врста конструкта ума на граници субјект/објект, које релативизира питање да ли објективна стварност постоји или флукутира између (квантно-холографског) имплицитног и (класично-редукованог) експлицитног поретка“ (Раковић 2008, 20).⁷² Ове далекосежне идеје у основи почивају на оним епистемолошким основама које смо већ покушали да одредимо и представљају њихов развој у правцу још недовољно сагледљиве (научне) будућности.

Систем тако, за Лумана, представља заправо трансформацију „нерјешивих проблема у по могућности еквивалентне рјешиве проблеме“ (Luhmann 1998, 225), где се проблем комплексности претпоставља услову емпиријске верности. Апстрактна и специфична природа оваквог процеса сазнања онемогућава логичко објашњавање „из премиса и каузално из узрока“, него „иновацијски ствара ред“ (Исто, 225), што је идеја која у највећој мери подржава системско и моделизацијско схватање уметности. Систем у том процесу трансформације следи следеће стратегије, односно постоји пет основних стратегија система, које су међусобно функционално еквивалентне:

а) систем објективну ситуацију замењује субјективном, то јест „не да његово дјеловање непосредно одређује збиљу, него да га усмјерева према својој предоци [представи] збиље“;

б) у процесу трансформације институционализују се „одређени облици обраде доживљаја“, односно ствара се „консензус у субјективно створеним предобрама“;

в) стратегија диференцирања околине;

г) унутрашње диференцирање система, које се „може, али не мора ослањати на диференцирање околине“, и може се одвијати као диференцирање система и диференцирање процеса;

72 О овоме видети и Коруга 2002; Ракочевић 1988; Бом 1972; Талбот 2006; Герасимова 2008; Лесков 2006; Тодоровић 2009.

д) мера неодређености системске структуре, коју „себи може приуштити систем а да не изгуби свој потенцијал селекције“ (в. Исто, 129-132).

На примеру уметности, ове стратегије могу бити готово дословно пресликане, и то редом:

- а) „посреднички“ карактер уметности, „стилизиција“;
- б) конвенције;
- в) миметички карактер уметности;
- г) унутрашњи склоп, аристотеловски *митхос* као прича или заплет;
- д) многозначност, „несводива вишезначност“ и „адаптибилност“ уметности.

Жан Пијаже (*Piaget*) структуру и структурализам дефинише управо појмовима система, трансформације и одрживости система: „Структурализам јесте систем трансформација који има у виду законе као део система (наспрот својствима елемената). Систем се одржава и богати игром трансформација а да трансформације не прекорачују своје границе и не позивају се на спољашње елементе. Укратко речено, структура обухвата три својства: својство тоталитета, својство трансформација и својство ауторегулације“ (Пијаже 1978, 19). Структуру наравно чине елементи, али „елементи подређени законима који одређују систем као такав“, где се ови „закони“ не могу свести на „кумулятивне асоцијације“, већ се „према целини односе као једно од одређених својстава скупа наспрот својствима самих елемената“ (Исто, 20). Главни проблем овако схваћеног структурализма је следећи: „јесу ли тоталитети настали склапањем одувек склопљени, на који начин и захваљујући коме, или су били (и јесу ли још) у току склапања? Другим речима, подразумевају ли структуре творбу или оне знају само за једну мање или више вечну претворбу“ (Исто, 22), односно јесу ли структуре некаква првобитна датост или су резултат стваралачког (творачког, градивног) процеса? Вредност појма структуре је управо у његовом динамизму, где је структура својство а структурирајућа делатност „систем трансформација“, што значи да су „структурирани тоталитети“ увек по природи „структурирајући“, односно да је одређено „својство“ система „увек и истовремено структурирајуће и структурирано“ (Исто, 23). Својство ауторегулације структура упућује на „конзервативност и затвореност“ структура, па и „трансформације својствене једној структури не воде изван њених граница, већ једино стварају елементе који припадају структури и који одржавају њене законе“. Ипак, „то затварање не значи никако да посматрана структура не може да буде уметнута, у својству под-структуре, у једну много ширу структуру. Међутим, ово преиначавање општих граница не укида прве; није у питању припајање већ конфедерација, и закони под-структура нису измењени већ су задржани, тако да посредована промена представља извесно обогаћење“ (Исто,

26). Овакво виђење структура отвара могућност примене на уметност, као и на проблем односа између уметности различитих система, односно процесуално и релацијско поимање проблема адаптације које не укида специфичне законе сваке одређене уметности, док је „обогаћење“ настало у том процесу схваћено најпре у релацијском смислу. Ипак, Пијаже признаје да „битна тежња структурализма јесте да допре до *природних* структура“, што се односи „или на идеју о дубоком укоренењавању у људску природу (ризикујући да се врати на априоризам), или на идеју једне, у извесном смислу, од људске природе апсолутно независне егзистенције којој људска природа једноставно треба да се прилагоди [ризик транцендентализма]“ (Исто, 42). Овај проблем Пијаже решава увођењем моделизацијског и апстрахујућег начела у појам структуре, односно разликовањем (на примеру физике) „логичко-математичких структура“ од „структура стварности“: „Постоје физичке *структуре* које су од нас независне али које одговарају нашим оперативним структурама; специфично својство духовне активности – упућивање на могуће и везивање реалног за систем виртуелних односа – подразумева структуре“ (Исто, 55). Овде Пијаже појам модела везује за појам структуре, али и система, односно „система структуре“, с обзиром да је структура „тотални систем самоуређујућих трансформација“ (Исто, 56). Како и уметност можемо схватити као „упућивање на могуће и везивање реалног за систем виртуелних односа [дакле структуру]“, односно као „духовну активност“, ово отвара могућност говора о моделизацијској природи уметности, то јест схватању уметности као модела. Како свака „духовна активност“ подразумева извесно дејство „субјекта“, као прототип структуре можемо сматрати организам, као „истовремено физичко-хемијски систем и извор активности субјекта“ (Исто, 56), што је закључак далекосежан у примени на проблеме уметности, пошто се уметност не посматра као некаква структура просто настала активношћу неког субјекта, већ као „извор активности субјекта“. Такође, структуре се слично организмима, „рађају“ једне из других, и то процесом трансформације: „Како су структуре систем трансформација који у структурној генеалогiji рађају једни друге и пошто су најаутентичније структуре оперативне структуре, појам трансформација упућује на појам творбе, а ауторегулација се позива на аутоконструкцију“ (Исто, 71). Примат трансформације у одређењу појма структуре има своје импликације и на појам стварности, са свом епистемолошким последицама које то подразумева: стварност се тако процес а не стање, састоји се у „сталном настајању“ а не у „акумулацији готових структура“ (Исто, 77). Структура као модел, тако и уметност, самим тим не може да копира реално, односно оно настаје „упознавањем“ реалног на други начин, а не преко пукe механичке копије, која би подразумевала датост копираног објекта. Модел, структура, и

уметност, тако, сасвим у Аристотеловом духу, задржавају везу са расуђивањем и имају своју улогу у сазнању кроз процес склапања и расклапања, грађења (*поиесис*), што отвара пут одређивању структуралне природе људског језика и мишљења, као и њихових међусобних веза. Иако је језик „привилегована категорија људске стварности“ и „инструмент мишљења“ (Исто, 84), разум претходи језику и у онтогенетском и у филогенетском смислу, с обзиром да „сензорно-моторна интелигенција већ подразумева известан број структура које се тичу општих координација деловања, а које се не могу приписати језику“ (Исто, 100). Ипак, иако сам „произилази из делимично структуриране интелигенције“, језик „са своје стране интелигенцију структурира“ (Исто, 100). Језик тако игра изузетну улогу у човековој способности да се „преображава преображавајући свет и да се структурира стварајући структуре на основу једне ванвременске предестинације“ (Исто, 122). Узимајући у обзир претходне аргументе, ово може бити схваћено не само као најбоља одбрана моделизацијске природе уметности, већ и као прототип структуралистичке одбране уметности саме.

Структурализам за Пијажеа, тако, није „ни доктрина ни филозофија, већ метода“ (Исто, 139), која већ „по својој природи мора да започне интердисциплинарним координацијама“ (Исто, 141), с обзиром да је „бивствујуће“ структуре тешко сместити у поље ма које посебне науке. Структурализам, најзад, не подразумева „смрт човека нити смрт субјективне делатности“, никакву смрт уопште: „Али ако се раздвоје субјект, *ја* или *преживљено*, остају операције субјекта, то јест оно што захваљујући рефлектирајућој апстракцији субјект изводи из општих координација својих акција: дакле, ове операције су заправо конститутивни елементи структура које субјект користи. [...] Једном речју, субјект постоји јер је *биће* [бивствујуће] структура њихова структурализација“ (Исто, 142). Структурализам тако може постати не само одбрана људске уметности и људског знања, људског „права“ на знање и на изградњу, већ и одбрана човека, у оној традицији која хуманизам изводи из људске коначности, као његове праве природе, па макар и само из људске коначности у овом свету, који је, уосталом, и једини подложен операцијама нашег „структурираног“ и „структурирајућег“ ума. За такав „материјализам“ не можемо рећи да одбацује извесну „дијалектичност“, као што не можемо оспорити ни његову улогу у „расту научног сазнања“. Пијажеова дефиниција структурализма је једна од најотворенијих према различитим равнима људског постојања.

3) Ако уместо супстанцијалистичког, као интересовања за непроменљиво бивство бивствујућег, свој теоријски поглед усмеримо на питање односа и разлика, то нас неминовно води ка отварању питања језика, па самим тим

и знака/значења. Ако је сваки производ људске делатности по претпоставци структуриран, поставља се питање о структурираности саме стварности, као и међусобног односа ових претпостављених структура и структурираности. Однос између производа људске делатности и „стварности“, тако, постаје кључни теоријски проблем, као и међусобни однос различитих структуралних јединица унутар исте структуре система, под претпоставком да уопште можемо утврдити постојање тих различитих јединица, односно успоставити критеријум установљавања јединица одређене структуре система. То нас директно води питању језика, од чије дефиниције зависи наше поимање како појмова структуре и система, тако и њихових унутрашњих односа као и односа са другим структурама система, под претпоставком да је те структуре система могуће утврдити. На плану уметности, питање језика најчешће се тиче проблема представљања, па проблематизација овог појма чини у неку руку највећи прилог семиотике различитих уметничких врста претпостављеној општој семиотици, као учењу о знаковима и значењу. Семиотика је тако обавезно системски приступ проблемима знака, што се односи како на сам приступ (методологију), тако и на уочавање системске уређености знака и знаковности као таквих. С обзиром на то да језик по већини аутора представља „повлашћен и самосталан“ знаковни систем, који као такав проучава лингвистика, семиотика би се могла дефинисати као „проучавање нелингвистичких система знакова“ (Гиро 2001, 5), што на примеру уметности, значи да је семиотика склона да уметност посматра као „знаковни комуникациони систем“ (Петковић 1984, 7), што је највећа новина савремених истраживања проблема уметности, чије је средиште семиотика.

Ипак, разликовање логичког и лингвистичког знака, односно логичког и лингвистичког схватања појма знака, ни данас није изгубило своју актуелност, и једно је од кључних за саму могућност заснивања семиотике. Ако „Сосир наглашава друштвену функцију знака, а Пирс [Перс] његову логичку функцију“ (Гиро 2001, 6), они обојица заправо на посебан начин одговарају на античко питање којим је уопште и почело свако истраживање језика: „Да ли постоји нека дубока, непосредна, логичка веза између онога што речи означавају и њиховог конкретног гласовног склопа, или је та веза произвољна, настала у многострукој игри случајности?“ (Ивић 1996, 15). Или, са нешто слободе, уз отварање простора семиотици: чега и чиме знак јесте знак, ако већ није ништа? Знак се, дакле, учи нас оваква традиција, не може разумети ако се истовремено не разумеју логика знака и његова комуникацијска функција, односно а) шта јесте знак и како је знак уређен, и б) каква је улога знака у култури, схваћеној као универзално поље размене, односно какав је значај знака за човека и целокупан простор његовог деловања.

За Ч. С. Перса, „ниједан знак не може означавати нешто несазнатљиво“ (Перс 1993, 49), а „једина мисао која може да се сазна јесте мисао знацима“ (Исто, 67), значи свака мисао уопште је „знак“, већ самим тим што „увек када мислимо (*think*) нама је у свести присутан неки осећај, нека слика (*image*), нека замисао (*conception*) или неке друга представа која служи као знак“ (Исто, 88). Знак је најпре а) знак за неку мисао која га интерпретира, затим б) знак неког објекта коме је у тој мисли еквивалентан, и, најзад, в) знак у неком погледу или својству, које га повезује са његовим објектом (в. Исто, 88). Знак је тако еквивалент објекта на који упућује, односно на који се мисли (с обзиром да је мисао=знак, односно мисао-знак/*thought-sign*), али и, с обзиром на својство знака наведено под (в), *вид* објекта, који е „непосредан објекат свести у мишљењу или, другим речима, он је сама мисао, или барем оно што се мисли да мисао јесте у следећој мисли за коју је она знак“ (Исто, 90). Знак није, наравно, идентичан са означеном ствари, и као такав „он очигледно мора да има неке одлике које му припадају по себи и немају ничег заједничког са његовом репрезентативном функцијом. Њих ја [Перс] називам материјалним квалитетима знака“ (Исто, 90). С друге стране, „знак мора бити такав да се може повезати (не у уму, већ стварно) са другим знаком истог објекта или са самим објектом“, и ту „реалну, физичку везу једног знака са његовим објектом, било непосредно било његовом повезаношћу са другим знаком“, Перс назива „чистом демонстративном применом тога знака“ (Исто, 90). Обе неведене одлике знака припадају знаку „независно од тога да ли се он обраћа некој мисли или не“, док се репрезентативна функција знака зависи управо од тога „шта знак јесте за неку мисао“ (Исто, 90). С обзиром на то, „нема ниједнога елемента у човековој свести коме нешто не одговара у речи“, пошто „реч или знак, којим се човек служи, јесте сам човек“, „човек јесте мисао“ (Исто, 109). Знак непобитно уопштава, али „нешто опште исто је тако реално као и нешто конкретно“ (Исто, 122), једино што омогућава како идентитет (конзистентност) једног човека тако и идентитет неке заједнице, јесте управо мисао, језик и знак. За Перса, дакле, као за „схоластичког реалисту екстремне врсте“ (како сам себе дефинише), „свако опште је термин, па, према томе, знак“ (Исто, 245). Знак према свему овоме није пасивна и механичка категорија, он је увек резултат извесног „извођења“, док се оперативно важнијим термином од знака уводи термин „семиозе“ (*semiosis*) као „акције неког знака“ (Исто, 246). Како смо већ у излагању епистемолошких основа семиотике поменули, Персов прагматизам представља методу утврђивања смисла „интелектуалних појмова“, то јест оних појмова „од чије структуре могу да зависе аргументи о објективним чињеницама“ (Исто, 241), а чији проблем смисла може да се реши „једино проучавањем интерпретаната, или одговарајућих означених

последица, знакова“ (Исто, 249), где је интерпретант знака „одговарајући означен (*significate*) производ једног знака“, „све оно што је експлицитно у самом знаку, независно од његовог контекста и околности у којима је изречен“ (Исто, 247). Постоје три класе интерпретаната, које су нарочито значајне за тумачење уметности, односно дејства једног уметничког дела, и којима се овде нећемо детаљније бавити, иако заслужују највећу могућу пажњу: а) емоционални, б) енергетски и в) логички интерпретант (в. Исто, 249-253). Знак тако заправо посредује између Унутрашњег и Спољашњег света, али не у смислу пуке динамичке акције, пошто „свака динамичка акција, или акција следеће силе, физичке или психичке, дешава се или између два субјекта или је, барем, резултат таквих акција између парова“, док је семиоза, као акција неког знака, напротив, акција „која представља, или укључује, сарадњу трију субјеката, као што су знак, његов објект и његов интерпретант, при чему се троодносни утицај ни на који начин не може разложити на акције између парова“ (Исто, 256). Ово ће бити од великог значаја за наш покушај семиотичког утемељења проблема односа филма и књижевности и филмске адаптације књижевне грађе.

Укупну функцију мишљења Перс је, тако, „схватио као успостављање уобичајеног односа између опаженог објекта, репрезентанта и интерпретанта, при чему се у концепту интерпретанта управо стиче збир досадашњих практичних искустава“ (Милијић 1993, 20), што даје могућност да се Персова позиција унутар семиотике, али и естетике, може одредити као логичка и то у следећем смислу и на следећи начин: „Уколико семиотика испитује основне знаковно-посредничке услове за стварање могућности опажања и стварања, не би требало да она буде схваћена у смислу методе или средства анализе, већ је треба, у зависности од случаја, окарактерисати као метатеоријску логику истраживања. [...] Ако сваки опажајни процес у крајњој консеквенци треба да буде означен као формулација опажајног суда и ако сваки опажајни суд представља у крајњем случају само абдуктивно закључивање, може се из тога извести да се семиотика ослања на модалну логику знакова“ (Исто, 16). У сваком случају, овакво поимање семиотике, односно њене примене на уметничке, или естетичке, проблеме, као и њене логичке природе, свакако много дугује непролазним увидима Ч. С. Перса.

Ипак, први аутор који је експлицитно применио „семиотичко учење Чарлса Сандерса Перса на естетику“ (Исто, 9), развијајући Персов појам „семиозе“, био је Чарлс В. Морис (*Morris*). Према Морису, семиотика „стоји у двоструком односу према наукама: она је и наука међу наукама и инструмент наука“ (Морис 1975, 18), и као таква има велику улогу у јединству науке. Предмет семиотике је семиоза (*semiosis*), схваћена као „процес у коме

нешто игра улогу знака“, и који садржи три компоненте: а) носилац знака, б) десигнатум и в) интерпретант, уз могућност укључења четврте компоненте – г) интерпретатора (в. Исто, 19). Семиоза је посредовање, односно „посредовано-узимање-у-обзир“, а семиотика се проучавањем семиозе не бави „проучавањем неке посебне врсте објеката, већ обичним објектима уколико (и само уколико) они учествују у семиози“ (Исто, 20). Семиотика обухвата а) семантику, односно проучавање односа знакова према објектима на које су знакови применљиви, б) прагматику, то јест проучавање односа знакова према интерпретаторима, и в) синтактику, која проучава формални међусобни однос знакова (в. Исто, 22). Морис преузима и Персову класификацију знакова, коју Перс сврстава у рашчлањавање знаковне релације објекта, а Морис под семантику, па се знакови тако деле на а) индексе, или индексичке знакове, који не карактеришу и не морају личити на оно што денотирају, б) иконе, или иконичке (сликовите) знакове, са карактеришућим својствима и својствима сличности, и в) симболе, са карактеришућим, али не и својствима сличности (в. Исто, 39). Језик за Мориса, следствено оваквом схватању знака, јесте „систем узајамно повезаних знакова“ (Исто, 26), односно, у пуном семиотичком смислу, „било који интерсубјективни скуп носилаца знакова чија је употреба одређена синтактичким, семантичким и прагматичким правилима“ (Исто, 49). Семиотика, тако, „пружа основу за разумевање главних облика људске активности и њихове узајамне везе, пошто се све те активности и везе одражавају у знацима који посредују активности. Такво разумевање представља ефективну помоћ у уклањању збрке између различитих функција које знаци врше“ (Исто, 70).

Сличну тријадну концепцију знаковног процеса успостављају и Огден (*Ogden*) и Ричардс (*Richards*) у свом „проучавању утицаја језика на мисао“ и „науци о симболизму [симболици]“. Аутори сматрају да су „сви разрађенији облици друштвенога и интелектуалнога живота изложени утицајима промена у нашем ставу према речима и у нашој употреби речи“ (Огден 2001, 8), док је симболизам (симболика) „проучавање улоге коју језик и симболи свих врста имају у човековим дешавањима, а особито је то проучавање њиховога утицаја на људску Мисао. Симболизам је нарочито значајан у истраживању начина на који нам симболи помажу или нас пак ометају у размишљању о стварима“ (Исто, 18). Да бисмо утврдили на шта симболи „упућују“ и шта „устројавају, бележе и саопштавају“, морамо најпре разликовати Мисли и Ствари, где Мисао „јесте та на коју се упућује и која се устројава, но и она што се бележи и саопштава“ (Исто, 18). У тријадном знаковном процесу мисао игра улогу референције (*reference*), која одржава коректан и каузални однос са симболом, који тако симболизује неку референцију или мисао, и

однос адекватности са референтом, где референција или мисао „реферише о“ одређеном референту. Однос између симбола и референта у овој тријадној схеми (троуглу) је илустративан однос, однос истинитости, где симбол заступа одређени референт, и тај однос је посредован мишљу или референцијом (в. Исто, 19). Канони Символизма, који регулишу међусобне односе у наведеној тријадној схеми, су следећи:

а) канон сингуларности: Један симбол заступа један, и само један референт;

б) канон дефиниције: Символи који се могу међусобно замењивати, симболизују исту референцију;

в) канон експанзије (ширења): Референт сажетог симбола јесте и референт истога, проширенога симбола;

г) канон реалности (актуелности): Симбол реферише о ономе за шта је стварно употребљен да реферише, а то није нужно и оно што налаже добар израз, нити оно што је смерао интерпретатор односно говорник:

д) канон компатибилности: Ниједан комплексни симбол не може као конституенте садржавати симболе који потражују исто „место“.

ђ) канон индивидуалности: Сви могући референти скупа образују таква поредак да сваки референт поседује само једно „место“ у том поретку (в. Исто, 83-99).

Симбол наравно није исто што и реч, па може постојати а) симболичка (тврдња, бележење, одражавање, устројавање и саопштавање референција) и б) емотивна (изражавање и побуђивање одређених осећања и ставова) употреба речи (в. Исто, 133).

Симбол не мора обавезно „одржавати комплексност самога референта“ (Исто, 183), што има примену како у апстрактном мишљењу тако и у уметности, преко схватања метафоре као „првобитне симболизације апстракције“, односно „примене једне референције на скупину ствари којима се дати однос одржава, а у сврху олакшавања разликовања аналогних односа у некој другој скупини“ (Исто, 184). Употреба метафоре тако „искључује исту врсту контекста као и апстрактно мишљење, при чему је кључно важно да чланови датог контекста поседују одређено заједничко релевантно обележје, те да се она ирелевантна или случајна обележја међусобно поништавају“ (Исто, 185).

Овако схваћено, можемо разликовати пет функција језика:

а) симболизовање референције;

б) изражавање става према слушаоцу;

в) изражавање става према референту;

г) промовисање намераваних учинака;

д) подржавање референције (в. Исто, 195).

Огден и Ричардс су значајно утицали на англосаксонску теорију језика и значења, као и на семиотичаре попут Умберта Ека (*Еско*), на пример, при чему А. А. Ричардс представља и једног од најутицајнијих теоретичара књижевности у двадесетом веку, као једно од најважнијих имена англосаксонске нове критике, где се залаже за виђење уметности као „врхунског облика комуникативне делатности“ (Ричардс 1964, 45). Како је њихова тријадна концепција знака настала у извесној супротстављености, не увек добро схваћеним, идејама Фердинана де Сосира, ово је тренутак да се позабавимо учењем овог аутора од пресудне важности за даљи развој лингвистике, семиотике, али и друштвених и хуманистичких наука у целини.

Традиционално учење о језику од Аристотела се ослањало најпре на граматику схваћену у философским категоријама, па се још седамнаестовековна граматика Пор Ројала (*Port Royal*) у највећој мери држи захтева логике, где је логика „једна, општељудска, универзална“, и према томе „могуће је изградити једну универзалну граматичку теорију која би одговарала суштини свих језика света“ (Ивић 1996, 26). Ако се у осамнаестом веку истраживања језика усмеравају и даље на „универзалне, логичке структуре у језику“, у деветнаестом веку јавља се „интересовање за конкретан језички факат“ (Исто, 31), а с тим и историцизам и упоредна граматика, као и „увођење *психолошких* уместо логичких критерија у анализи језичког феномена“ (Исто, 32). Вилхелм фон Хумболт (*Humboldt*), тако, инсистира на вези језика са мишљењем, за њега „интелектуална делатност тежи обавезно ка сједињавању са звуковним (=говорним) феноменом; без здружености мисли са звуцима не може свет представа да пређе у свет појмова, тј. нема правога мишљења“ (Исто, 39). Из таквог схватања језика Хумболт изводи и своју утицајну идеју унутрашње форме (*innere Form*), под којом „треба разумети специфичност психолошке структуре датих говорних представника од које непосредно зависи конкретна организација споја звуковне са значењском страном њиховог језика“ (Исто, 39). Језик је на тај начин, по Хумболту, „специфична еманација духа датог народа“, односно „спољашњи израз једне *унутрашње форме* која открива одређени поглед на свет“ (Исто, 39). Истраживање језика у двадесетом веку окренуло се, међутим, ка апстраховању, издвајању инваријантних структура и системности, односно „изналажењу апстракција које извиру из посла издвајања битног од небитног у појавама“ (Исто, 56). Свет се на тај начин указује као систем, то јест организована целина, а „да би се наше сазнање о свету употпунило, треба истраживати структуру система, тј. односе између чланова система“ (Исто, 56). Управо у овим процесима истраживања Ф. де Сосира одиграла су највећу могућу улогу.

За Сосира „језичку материју представљају, пре свега, све манифестације говора“ (Сосир 1996, 31), и већ на првом кораку лингвистичког истраживања морамо издвојити језик (*langue*) и „узети га као норму за све остале манифестације говора [*langage*]“ (Исто, 34). Језик није исто што и говор, он је „само један одређени, истина суштински, део говора“, у исто време „и друштвени производ говорних способности и скуп неопходних конвенција, које је прихватило једно друштво, како би омогућило индивидуално вршење те способности“ (Исто, 34). Док говор „има много облика и различитих садржаја“, језик је „целина за себе и принцип класификација“, „јединица говора“, односно „систем различитих знакова који одговарају различитим идејама“ (Исто, 34, 35). Као систем знакова језик је некакав договор (конвенција), чија је природа по себи немотивисана (произвољна). С друге стране, „делећи језик (*langue*) од речи (*parole*) у исто време делимо: 1) оно што је друштвено од оног што је индивидуално; 2) оно што је суштинско од оног што је небитно, и мање или више, случајно“ (Исто, 38). Језик није „функција говорног субјекта, он је производ који појединац усваја пасивно“, док је реч, напротив, „индивидуални акт воље и ума, у којем треба разликовати: 1) комбинације путем којих говорни субјект користи код језика да би изразио своју личну мисао, 2) психофизички механизам који му омогућава да испољи те комбинације“ (Исто, 38). Језик је „неопходан да би реч била разумљива и да би произвела све учинке“, али и реч је „неопходна да би се језик успоставио; историјски, чин речи увек претходи“ (Исто, 42). Такође, и језик и писмо не могу се посматрати као идентични, они су „два различита система знакова; једини разлог постојања другог је да прикаже први“ (Исто, 47), а једини предмет лингвистике је језик. Ако је језик „систем знакова који изражава идеје“ (Исто, 39), то значи да „језички знак не повезује предмет и име“, него „један концепт и једну акустичку слику“, где „акустичка слика није материјални звук, чисто физичка ствар, већ психички отисак тог звука, представа коју о њему добијамо помоћу чула“ (Исто, 80). Језик стога није супстанца, него форма (в. Исто, 126). Сосир овде предлаже да се задржи термин језичког знака (*signe*), а да се термини концепта и акустичке слике замене терминима *signifié* и *signifiant*, које можемо превести на различите начине, као означено и означавајуће (ознака), означеник и означаилац, или, пак, појам и ознака појма. Веза између ових елемената језичког знака је произвољна, па „пошто под језичким знаком [*signe*] подразумевамо свеукупност која произлази из споја појма [*signifié*] са његовом ознаком [*signifiant*], можемо једноставно рећи: језички знак је произвољан“ (Исто, 81). Другим речима, језички знак је немотивисан (произвољан) у односу на појам, „са којим он нема никакве природне везе у стварности“, што није случај са симболом, који задржава „траг природне везе између појма и његове ознаке“

(Исто, 82). Из овакве концепције конвенционалности језика и знака, прои- зилази и Сосиров предлог за установљавањем семиологије, као науке која би проучавала „живот знакова унутар друштвеног живота“ и представљала део „социјалне психологије“, и као таква „она би нас научила од чега се састоје знаци, који закони њима управљају“ (Исто, 39). Ако је предмет лингвистике „језик сагледан у самоме себи и сам за себе“ (Исто, 226), а језик „говор у својој целости, а не индивидуална реализација речи“, односно „скуп особина говора које омогућују једној индивидуи да разуме и да је разумеју“ (Исто, 89), језик својом произвољношћу (конвенционалношћу) битно зависи од традиције и познаје само њене захтеве, због којих, уосталом, једино и „може бити произ- вољан“ (Исто, 86). Сосир стога разликује две врсте лингвистике, односно две области лингвистичког истраживања: а) синхронијска лингвистика „бавиће се логичним и психолошким односима који повезују коегзистирајуће тер- мине и стварају систем, оним односима чији су трагови забележени у свести једног колектива“, док ће б) дијахронијска лингвистика изучавати „односе који повезују сукцесивне термине, дакле односе који нису забележени ни у једној колективној свести, и који се супституишу не стварајући међусобни систем“ (Исто, 107).

Сосирова дистинкција између појмова *langue* и *parole* умногоме пред- ставља „пресудни тренутак у рађању модерне лингвистике“, постајући основ за касније дихотомије за које ће се опредељивати лингвисти и семиотичари, прожети међусобним утицајима, као и утицајима других научних дисци- плина, какве су теорија информација и кибернетика. Било да усвојимо ори- гиналну Сосирову дихотомију, или је заменимо дихотомијама код-порука или *competence-performance*, као код Чомског, увек заправо имамо посла са сличном схемом, где „први термин означава систем који се може описати, јер је у извесном смислу *затворен*, то јест број његових елемената (односа, правила) теоријски је ограничен, и може се изразити коначним целим бројем“, док „други термин означава манифестације дотичног система, то јест скуп појединачних конкретних остварења могућности које систем пружа и која су теоријски бесконачна, те представљају *отворени* вид система“ (Буњевац 1978, 12). Такође, дихотомија *signifié-signifiant* биће пресудна за модерну концеп- цију знака, узрокујући, нарочито на плану семиотике различитих уметности, многобројне полемике око природе знака као таквог, или знака неке одређене врсте, као и око представљачке природе такве концепције знака, са свим претпостављеним импликацијама на проблем представљања у уметности.⁷³

73 Чини нам се да је следећи превод Сосирових термина у теоријском смислу наја- декеватнији: *langage* - говор, *langue* - језик, *parole* - реч, *signifié* - означено или

Структурална лингвистика се, заправо, јавља и уобличава са *прашком школом*, насталом под Сосировим утицајем, али и утицајем руског формализма и руске *казањске школе*, односно лингвисте И. Бодуена де Куртенеа (*Бодуэн де Куртенэ*) и његовог ученика Н. Крушевског (*Крушевский*), који разликују језик колектива од језика појединца, уводе разлику између еволутивног посматрања језичких факата и њиховог сагледавања у једном одређеном временском пресеку, и за које је језик „поприште контрадикторних тенденција које условљавају његов развој“ (Ивић 1996, 85). Структурална лингвистика доноси нове погледе засноване на „испитивању језичких факата у систему, на наглашавању друштвене функције језика, на издвајању историјске од актуелне језичке проблематике“ (Исто, 96), односно тежи изналажењу „објективних мерила у анализи“ (Исто, 97). Основне особености оваквог приступа језичким чињеницама су следеће:

а) примена објективних критеријума на проучавање језичке структуре, а ти критеријуми почивају на разлици између релевантног и редундантног и на изналажењу опозиција по принципу бинарности (дихотомије, двојности), који се испољава у „сврставању језичких јединица у парове од по два члана између којих постоји опозиција по присуству или одсуству карактеристичног обележја“;

б) лингвистички опис се врши поступно уз вођење рачуна о хијерархији, односно редоследу у значењу језичких појава, где се има у виду конкретан језички ниво на којем се посматрана појава манифестује;

в) служба језичког знака проверава се супституцијом (заменавањем) датог знака другим језичким формама чија је функција позната;

г) дефиниције језичких појава теже једноставности, тачности и консеквентности (в. Исто, 100).

Конкретно, истраживања *прашке школе*, односно *прашког лингвистичког круга* почивају на следећим идејама:

а) језик је систем изражајних средстава који служи споразумевању (комуникацији); треба проучавати конкретну функцију конкретних исказа;

б) језик је реалност, односно конкретан, физички феномен, чији је тип условљен спољашњим, нелингвистичким моментима; потребно је разликовати језик културе уопште од посебних језика књижевности, науке итд;

појам, *signifiant* – означавајуће или ознака појма. Међутим, пошто се међу домаћим ауторима и преводиоцима уврежио превод појма *parole* као говор, уместо као реч, па се најчешће коришћена дихотомија *langue-parole* преводи као језик-говор, ми ћемо поштовати и такву варијанту, тамо где је коришћена у преводима навођених дела, али увек тако да буде јесно о ком се појму тачно ради, односно уз недвосмислено навођене оригиналних француских назива у заградама.

в) језик садржи интелектуалне и емоционалне моменте, односно њиме се износе интелектуалне и емоционалне манифестације човекове личности;

г) говорни и писани језик нису идентични;

д) предност синхронијског истраживања, с обзиром да оно истражује непосредну језичку реалност; историја језика има значај као еволуција система у целини;

ђ) наглашавање фонолошких истраживања, која треба да се тичу најпре одређивања типова фонемских опозиција у конкретним језицима, где се фонологија дефинише као „наука о фонемама, тј. о гласовима у фунџији језичких знакова који омогућавају споразумевање. Улога фонеме је дистинктивна: служи обележавању разлике у значењима“ (Исто, 111; в. Исто, 126).

За Романа Јакобсона (*Јакобсон*) као представника *прашке школе* језик је систем комуникације који се мора испитивати у свој разноликости његових фунџија. Комуникаџска схема, односно чиниоци који улазе у састав сваког говорног догађаја, могу се одредити на следећи начин: пошиљалац (а) шаље поруку (б) примаоцу (в), која да би била делотворна захтева контекст (г) на који се односи, затим код (д) који је у целости или бар делимично заједнички пошиљаоцу и примаоцу, и, најзад, контакт (ђ), физички канал и психолошку везу између пошиљалоца и примаоца. Пошиљалац је је, надаље, онај који поруку енкодира, док је прималац декодира (в. Јакобсон 1966, 290). Код се дефинише као „једна договорно усвојена трансформација, која се по правилу базира на односу један према један и која је реверзибилна, тј. по којој се један дати низ информационих јединица претвара у други низ“ (Исто, 185), док „свака изговорена порука даје слушаоцу две комплементарне врсте информација: с једне стране, постоји ланац фонема који узастопно даје енкодирану информацију; с друге стране, свака фонема се састоји од више дистинктивних обележја. Укупност ових обележја је минимални број бинарних селекџија потребних за спецификаџију фонеме“ (Исто, 260). Лингвистичка анализа најпре своди комплексне говорне јединице на морфеме, „као недељиве конституенте које имају сопствено значење“, а затим те најмање носиоце значења раставља на дистинктивна (разликовна) обележја, односно недељиве компоненте помоћу којих се морфеме међусобно разликују. Први ниво анализе (разлагање на најмање носиоце значења, морфеме) називамо, тако, семантичким нивоом анализе, а други ниво нивоом дистинктивних обележја, „који обухвата све оне једноставне и комплексне јединице које служе просто за то да се помоћу њих међусобно разликују, повежу, издвоје или доведу до пуног изражаја многоструке значењске јединице“ (Исто, 219). У основи вербалног понашања налазе се две вербалне радње: селекџија, које се заснива на сличности, и комбинаџија која се заснива на контакту (в. Исто, 199), па тако и сваки

језички знак укључује два начина организације: селекцију и комбинацију (в. Jakobson 1988, 58).

Функције језика, према Јакобсону, су следеће:

а) емотивна (експресивна), усредсређена на пошиљаоца;

б) конативна, усмерена на примаоца;

в) референцијална („неко или нешто о чему се говори“);

г) фатичка, усмерена на контакт;

д) метајезичка, усмерена на код;

ђ) поетска, усмерена на поруку, односно „довођење у фокус поруке ради ње саме“ (Јакобсон 1966, 293).

Поетска функција при томе не може бити сведена само на поезију, ни поезија ограничена на поетску функцију, пошто „поетска функција није једина функција вербалне уметности већ само њена доминантна, одређујућа функција. [...] Чинећи знакове јаснијима и ухватљивијима, ова функција продубљује фундаменталну дихотомију између знакова и предмета“ (Исто, 294). Управо, „однос знака према предмету и однос насликаног према насликаном, њихова истовремена идентичност и различитост представљају једну од најдраматичнијих знаковних антиномија“ (Јакобсон 1978, 160), у чему лежи велики значај уметности и проучавања уметности, али и сродност лингвистике и поетике, односно њихова укљученост у исти систем у ком примат има лингвистика. Како свако значајно песничко дело „подразумева сврсисходан избор језичког материјала“ (Исто, 196), поетику „можемо да дефинишемо као лингвистичко проучавање поетске функције у контексту језичких порука уопште, а посебно у поезији“ (Исто, 373). Следеће две особености поетске функције које проучава поетика су: а) на плану организације знакова, то што „поетска функција пројектује принцип еквивалентности на осу комбинације“, чиме се еквивалентност „издиже до конститутивног начела секвенце“; и б) на плану својства знакова, односно двосмислености поетске поруке (в. Исто, 296, 314).

За другог значајног представника *прашке школе*, који је дао велики прилог заснивању семиотике, као и естетике у семиотичком кључу, Јана Мукаржовског (*Mukařovský*), „било који предмет и било које збивање (збивање у природи или људска активност) могу постати носиоци естетске функције“ (Мукаржовски 1987, 14). У уметности је ова функција доминантна, „док је ван уметности, а када је присутна, на секундарном месту“ (Исто, 18). Свака уметност, односно свако значајно уметничко дело, је засновано на напетости између одређене естетске норме и њеног кршења, где је и сама норма заснована на „основној дијалектичкој антиномији између апсолутност важења и пуке регулативе“ (Исто, 33). Испуњење неке норме стога није нужан услов

естетске вредности, која се никако не може изједначити са естетском нормом. Променљивост естетске вредности, дакле, спада у „саму суштину естетских вредности“, а та „суштина“ је увек процес а никада неко стање, нека довршена целина (в. Исто, 61). Уметничко дело као целина је знак, где се знак дефинише као „нешто што стоји уместо нечег другог и указује на то друго“ (Исто, 65). Основна функција тако схваћеног знака је да „служи споразумевању [комуникацији] између индивидуа као чланова истог колектива“ (Исто, 66). Уметност је ту унеколико специфична, тиме што се „везује за област комуникативних знакова“, али „представља дијалектичку негацију праве комуникације“ (Исто, 75). У уметности знак не указује на одређену конкретну стварност познату оном који користи знак, већ је стварност не „носилац предметног односа, већ његов пуки посредник“ (Исто, 75). Однос уметничког дела према стварности и стога „посредан, сликовит“ (Исто, 75). Управо „напетост између ванестетских вредности дела и животних вредности колектива [ванестетске стварности] додаје делу могућност деловања на однос између човека и стварности, деловања које је најсуштинскији задатак уметности“ (Исто, 83). Естетски знак је заправо стварност захваћена естетском функцијом, чиме пуки предмет стварности постаје „ствар наиндивидуалног споразумевања“; естетска функција, дакле, „мења све што дотакне у знак“ (Исто, 97), у естетски знак, који „не утиче ни на какву појединачну стварност“ већ „одражава у себи стварност као целину“ (Исто, 98). Уметничко дело као знак састоји се од а) чулног симбола што за је створио уметник, б) „значења“, односно естетског предмета, смештеног у колективној свести, и в) односа према означеној ствари, „који је усмерен ка целокупном контексту друштвених појава“ (Исто, 129). Уметничко дело, надаље, има двоструко семиолошко значење, а) аутономно и б) комуникативно, односно информативно, везано пре свега за „уметности сижеа“, где сиже представља „јединство смисла, а никако пасивну копију реалности“ (Исто, 130, 131). Структурализам, односно структурална естетика Мукаржовског испољава се на тај начин схватањем да се „знаковност уметности не манифестује само у везама са спољашњим светом већ и у саставу саме уметничке структуре“, чиме се уметничко дело види као ванредно „сложена значењска целина“ (Исто, 185). Естетски, конкретно песнички (поетски) језик се, следствено оваквом схватању естетског знака, не користи у сврхе комуникације, већ „у смислу естетске самосврховитости“, али будући да средства тог језика потичу углавном из комуникативног језика и будући да је тај утицај узајаман, „структурална наука о књижевности не бави се само песничким језиком већ и односом овог језика према комуникативном језику као целини и према његовим појединим функционалним аспектима“ (Исто, 188). За Мукаржовског структурални нису само појединачно уметничко дело

или процес развитка сваке уметности као целине, већ и „узајамни односи међу уметностима“ (Исто, 209).

Изузетан утицај Јакобсона, Мукаржовског и *прашке школе* у целини на структуралну семиотику, па и ону тартуско-московског круга, којом ћемо се детаљније бавити у наставку овог рада, није потребно посебно потцртавати. Одређеним ставовима ових аутора о филму бавићемо се нешто касније, док ћемо се у прегледу семиотичких и лингвистичких аутора и праваца битних за наше истраживање, осврнути још само на схватања Хјелмслева, Бенвениста и Чомског, као и утицај теорије информације и кибернетике на лингвистику и семиотику, пре свега због њиховог утицаја на каснији развој (седамдесете године двадесетог века и даље) руске-совјетске семиотике тартуско-московских круга. Чиме ћемо и завршити са излагањем оног приступа семиотици за који смо се определили, а користећи тројну схему 1) епистемолошке основе, 2) систем и структура, 3) језик и знак.

Значај глосематике Луиса Хјелмслева за обједињавање лингвистичког и логичког приступа семиотичкој проблематици је неоспоран и донекле већ истакнут у излагању о епистемолошким основама семиотике, које смо спровели у овом реду, а што се може видети већ из дефиниције глосематике, чији предмет можемо одредити као „систематско поређење структура постојећих језика са основним структурама свих семиотичких система, тј. свих (и језичких) средстава помоћу којих се остварује комуникација“ (Ивић 1996, 155). Знак је за Хјелмслева „носилац значења“, а значење је „контекстуално“, што значи да је „свака величина, дакле и сваки знак, дефинирана релативно, не апсолутно, и само својим смјештањем у контекст“ (Hjelmslev 1980, 47). Знаковне функција је сама по себи „солидарност“, другим речима, израз и садржај су солидарни, односно „они се нужно узајамно претпостављају. Израз бива изразом само по томе што је израз за какав садржај, а садржај је садржајем само по томе што је садржај за какав израз“ (Исто, 52). Знак је тако „знак за супстанцију садржаја и знак за супстанцију израза“, и управо у том смислу се може рећи да је знак „знак за нешто“ (Исто, 58). Знак је „двострана величина с јанусовском перспективом, дјелујући у два смјера: *према ван* супстанцији израза и *према унутра* супстанцији садржаја“ (Исто, 59). Тако посматрано, у особеној Хјелмслевљевој терминологији, језик је „хијерархија којој свака од саставница допушта даљу анализу на разреде [*Klasse*] одређене узајамном релацијом, тако да сваки од тих разреда допушта анализу на деривате одређене узајамном мутацијом“ (Исто, 100).

Емил Бенвенист (*Benveniste*) најпре на релативно широку и традицијски утемељену основу поставља однос између језика, мишљења и универзума, дефинишући на тај начин савремени тренутак у лингвистици: „Почиње да

се разабире да *менталне категорије* и *закони мишљења* у великој мери само одражавају организацију и распоред лингвистичких категорија. Ми мислимо једну васиону коју је претходно моделирао наш језик. Разнородности философског и спиритуалног искуства су у несвесној зависности од класификације коју језик врши већ самим тим што је језик и што симболише“ (Бенвенист 1975, 16). Постоје три основна питања лингвистике: а) предмет лингвистике, б) лингвистичка техника и в) значење (в. Исто, 17). Предмет лингвистике је двострук, језик (*langue*) и говор (*langage*): „говор, људско својство, универзална и стална карактеристика човека, друга је ствар но што су језици, увек посебни и променљиви, у којима се говор остварује“ (Исто, 28). Када је реч о јединицама језика, њих можемо посматрати на два плана: а) синтагматском плану, „кад их посматрамо у њиховом односу материјалног следа унутар говорног ланца“, и б) парадигматском плану, „кад су стављене у однос могуће замене, свака на свом нивоу и у својој формалној класи“ (Исто, 31). „Облик неке лингвистичке јединице дефинише се као њена способност да се рашчлани у конституенте нижег нивоа“, док је смисао лингвистичке јединице „њена способност да интегрише јединицу нижег нивоа“ (Исто, 127). Говор има својство да репродукује стварност, која је заправо „произведена изнова посредством језика“: „За оног који говори тај чин представља стварност; за слушаоца он је поново ствара. То чини да је говор инструмент интерсубјективног општења [комуникације]“ (Исто, 33). Говор репродукује свет прилагођавајући га „својој властитој организацији“, он је дакле логос, као јединство говора и мишљења, говорног чина и разума, онако како су га разумели још Грци. Садржај који се преноси говором, односно нека мисао, „рашчлањен је на тај начин сходно извесној лингвистичкој схеми“, док је „облик“ мисли „кофигурисан структуром језика, а језик опет открива у систему својих категорија своју посредничку улогу“ (Исто, 33). Из тога јасно следи да „језик представља највиши облик способности својствене човеку, способности да симболизује“, под којом се подразумева „способност представља стварности једним знаком, и разумевање знака као представника стварности, дакле, способност успостављања односа *значања* између нечег и нечег другог“ (Исто, 34). Употребити симбол значи „способност да се схвати карактеристична структура једног предмета и да се она уочи у различитим скуповима“, што по себи омогућава формирање појма „као начег различитог од конкретног предмета, који је само његов примерак“, и што је основа апстракције, колико и „принцип стваралачке маште“ (Исто, 34). „Најекономичнији“ симболизам (симболика) је језик, а говор нам „пружа модел једне релационе структуре у најбуквалнијем и најобухватнијем смислу у исто време“ (Исто, 37, 36). Како „нема природне непосредне релације између човека и света, нити између

човека и човека“, само посредовање, које нам омогућује симболички апарат какав је језик, уопште омогућава говор и мишљење“ (Исто, 37). Човек језиком „асимилије културу, наставља је или је преображава“, а симбол „везује живу везу између човека, језика и културе“ (Исто, 38), које је људска средина, „све оно што, с ону страну вршења биолошких функција, даје људском животу облик, смисао и садржај“ (Исто, 37).

Ноам Чомски (*Chomsky*) своја највећа достигнућа у лингвистици остварио је у оквири трансформационе и генеративне граматике, где се трансформационом граматиком сматра „свака граматика која се служи трансформацијама, тј. формалним операцијама у виду правила која неку дату структуру преобраћају у неку другу структуру“, док је генеративна граматика „свака граматика која има задатак да генерише, тј. према експлицитним упутствима производи реченице неког језика“ (Бугарски 1972, 13). Према Чомском, „најочигледније и најкарактеристичније својство нормалног језичког понашања јесте то што је оно иновативно и независно од стимуланса“, што значи да је „понављање утврђених фраза права реткост“ и да се значајан утицај „контекста ситуације“ на оно што је речено тек ретко може узети у обзир (в. Чомски 1972, 35). Чомског тако интересује „стваралачки вид употребе језика“ и његово објашњавање и истраживање у границама позитивне науке. За Чомског је генеративна граматика стога „теорија језичке способности говорног представника“, која, ако је исправна, „изражава принципе који одређују суштински унутрашњу корелацију између звука и значења у том језику“ (Исто, 36). Она даје „експлицитна правила која одређују структуру реченица, њихов фонетски облик, и њихову семантичку интеграцију“ (Исто, 37). Та правила су неминовно „сасвим апстрактна, у том смислу што су структуре којима она манипулишу повезане са физичким чињеницама тек са одређене удаљености, а путем дугачког ланца интерпретивних правила“ (Исто, 37), и, поред тога, универзална (в. Исто, 38). Стога се за Чомског „многи видови језика никако не дају протумачити на бази увежбавања или искуства“, већ се „њихово објашњење отуда мора тражити у суштинској организацији интелекта“ (Исто, 39). Чомски се тако у време доминације сосировке (модерне) лингвистике, враћа заправо Граматици Пор Роајала са њеним универзалистичким и рационалистичким претензијама, извршивши праву малу револуцију (са ретро предзнаком?) у лингвистици, али и семиотици. Чомски тако почиње да разликује дубинску и површинску структуру реченице, где „дубинска структура једне реченице јесте апстрактна форма која јој лежи у основи и која одређује њено значење“ и која је „присутна у уму али није нужно директно представљена у физичком сигналу“, а „површинска структура једне реченице јесте стварна организација физичког сигнала у фрази различите величине, у

речи из различитих категорија“ (Исто, 43). Тако посматрано, вредност једне граматике одређује се првенствено према њеним увидима „у природу манталних процеса, у механизме перцепције и продукције, у механизме којима се стиче знање“ (Исто, 49). Како генеративна граматика једног језика јесте „систем правила који утврђује однос између звука и значења у том језику“ (Исто, 56), Чомски разликује два момента у том односу: језичку способност (*competence*), као „знање које о свом језику поседује говорник-слушалац“, и говорну делатност (*performance*), као „стварну употребу језика у конкретним ситуацијама“ (Исто, 61). Проучавање „принципа и процеса конструисања реченица у појединим језицима“, назива се синтакса, и њен је циљ „конструисање граматике, која се може посматрати као нека направа за произвођење реченица језика који се анализира“, односно да се „дескриптивна средства, коришћена у појединим граматикама, износе и проучавају апстрактно, без специфичних позивања на поједине језике“ (Исто, 75).

С оваквим схватањима лингвистике и језика, неопходно је укратко се осврнути на теорију информације и кибернетику, односно велики утицај ових научних дисциплина на лингвистику и семиотику у једном тренутку њиховог развоја, који их је и трајно обликовао према њиховом садашњем облику.

Процес увођења апстрактног метода, односно процес „математизације“ лингвистике и све већи нагласак на комуникацијској функцији језика, односно језику као средству или систему комуникације, нужно су лингвистику, а тиме и семиотику, упутили ка сарадњи са другим позитивним наукама који у своје поље укључују проблеме комуникације. Семиотика се тако може дефинисати не просто као наука, или учење, о знацима, него као учење о знацима за споразумевање, односно комуникацију, чиме она, осим, или чак изузимајући природни језик, обухвата „све комуникативне системе“ (Ивић 1996, 164), што на неки начин поново наглашава логичку природу и порекло семиотике, њену тежњу за метајезичком, то јест „максимално логичном језику научне дефиниције“ (Исто, 161). Теорија информације у оном облику у ком интересује лингвисте, „има пред собом два основна проблема: 1) утврдити којим се све средствима постиже комуникација; 2) шта се саговорницима – човеку који говори и ономе који прима саопштење – догађа приликом комуникације“, другим речима, „који су непосредни психолошки и физиолошки услови за реализовање процеса комуникације“ (Исто, 213). У корену теорије информације налази се Шенон-Виверов математички модел (*The Shannon-Weaver Mathematical Model*, 1949), који би се могао описати на следећи начин: „Извор информације производи одређену поруку, коју трансмитер претвара (енкодира) у сигнал погодан за пренос преко канала (сама трансмисија је пропраћена елементима буке) до пријемника који претвара (декодира) сигнал, поново у

поруку која иде до дестинације (особе или објекта коме је порука намењена). Редунданца компензује буку у каналу, и то тако да што је бука већа и ред би морао бити већи, како би комуникација била успешна“ (Томић 2003, 78). У структури поруке, при томе, следећи уобичајену терминологију теорије информација, „садржани су истовремено информација, дакле, новостечено знање које се обликује у неку смислену поруку, како би се трансмитовало примаоцима, и редундантни садржај, без чијег би присуства комуникација била немогућа. Редундантни садржај представља заправо онај слој поруке који је познат и пошиљаоцу и примаоцу и који тиме репрезентује неку врсту квазиинформације. [...] Ако се информација разуме као ново знање, порука представља обликовану информацију” (Исто, 34). У оквиру лингвистике колико и семиотике, „методе теорије информације могу бити ригорозно примењене једино на свет форме израза“ (Еко 1977, 9). Умберто Еко према том схватању нуди комуникациону схему засновану на следећим јединицама: извор, емитент (емисиони апарат), сигнал, канал, (шум), сигнал, пријамник, порука, прималац, (код). Код је, према овоме, „систем правила који одређеним сигнаlima додељује одређену вредност“, при чему „прималац чини вољни акт упоређивања поруке с кодом и декодира поруку“ (Еко 1977, 11). „У тренутку када је прималац примио и декодирао поруку, обично кажемо да је он примио информацију“, односно „када знамо који ће се од два догађаја остварити, имамо информацију“ (Исто, 12). Јединица информације је, према теорији информације, бит, односно „јединица бинарне дисјункције која служи за одређивање једне алтернативе“ (Исто, 13). Информација је стога „мање оно што је речено, она је више оно што може бити речено. Информација је мера могућности избора у селекцији поруке“ (Исто, 15). Из овакве дефиниције информације и дефиниције кода као „система вероватноће“ (Исто, 18), изводи се појам ентропије неког система, као „система подједнаке вероватноће којој теже његови елементи. Ентропија се другачије идентификује са стањем нереда у случају у којем је ред систем вероватноће која се уводи у систем да би се могао предвидети његов ток“ (Исто, 16). Примена оваквог схватања комуникацијског процеса на уметност могућа је преко појма естетске поруке, чија би карактеристика била „у томе да она формулише у великој мери непробабилан означавајући низ (двосмислен у односу на правила кода као система који кодификује), њен је циљ да сугерише непробабилна и многострука значења (па, према томе, формулисање семантичких светова који су противречни у односу на уобичајена правила формализације садржаја“ (Исто, 27).

Творац кибернетике Норберт Винер (*Wiener*) кибернетику дефинише преко увођења елемената неизвесности и случајности у научно посматрање, и то као једну ширу научну област „која обухвата не само проучавање језика

већ и проучавање порука као средстава за управљање машинама и друштвом, развој рачунарских машина и других сличних аутомата, извесне одразе на психологију и нервни систем као и једну нову теорију научног метода“ (Винер 1973, 29). Наука се, почев од физике, „више не бави оним што ће се увек догодити, већ оним што ће се догодити са највећом вероватноћом“ (Исто, 25). У једном пробабилистичком свету се, дакле, „не бавимо количинама и формулацијама које се односе на неки специфични, стварни свемир као целину, већ, уместо тога, постављамо питања на која се може наћи одговор у великом броју сличних свемира. Тако је случајност прихваћена не само као математичко оруђе физике већ и као део њене потке и њеног ткива“ (Исто, 26). Информацију Винер дефинише као „садржај онога што размењујемо са спољним светом док му се прилагођавамо и док утичемо на њега својим прилагођавањем“, па „живети делотворно значи бити увек добро информисан“ (Исто, 32). Поруке су, с друге стране, „један облик структуре и организације“, где у сваком скупу порука поред информације, као „мере организације“, постоји и ентропија, као „мера дезорганизације“, па „уколико је порука вероватнија, утолико она садржи мање информација“ (Исто, 37). Људски организам и машине сачињавају својеврсна „острвца повећане организованости“ у свемиру, односно они смањују меру ентропије, а повећавају организованост и информисаност (в. Исто, 49), при чему „структура машине или организма представља показатељ дејства који се од њих може очекивати“ (Исто, 80), где се структура поима као порука и „може се пренети као порука“ (Исто, 127). Човекова комуникација ипак није идентична са начином који би комуницирале машине или други организми, већ њу карактерише „а) деликатност и сложеност употребљеног кода и б) висок степен произвољности овог кода“ (Исто, 100). Најзад, како се „ничим не може доказати да је природа подвргнута закону“, неопходно је „веровање да је природа подргнута закону“, без ког нема науке. Наука је „начин живота који може да цвета само ако је људима дата слобода да имају веру“ (Исто, 247).

Од многобројних критика оваквог заснивања семиотике на лингвистичкој терминологији, односно понекад слободном укрштању философских (логичких) и лингвистичких елемената у покушају њеног одређења, те велике отворености модерне лингвистике и семиотике за уплив такозваних позитивних наука, посебно оних чији је предмет комуникација, издвојићемо карактеристично и утицајно размишљање Жоржа Мунена (*Mounin*) из седамдесетих година двадесетог века, не без важности за многа полемичка питања која се тичу семиотике у целини, као и семиотике филма, којом ћемо се бавити у наставку овог рада.

Жорж Мунен, који семиотику очигледно сматра „уделом“ философа, у основи сматра да се философски, дакле апстрактно, размишљати о језику може „једино ако се упражњава лингвистичка анализа или, строго узевши, ако се подробно спозна тај тип анализе кроз довољан број конкретних случајева“ (Мунен 1981, 9). Зато најпре треба разликовати лингвистику, као „научно проучавање природних језика и језика уопште [*langage*]“ и семиологију (семиотику), као „научно проучавање инструмената (или средстава, или система) комуникације, различитих од природних језика“, где „све док се то не докаже, не можемо бити сигурни да ови семиолошки системи имају структуре изоморфне структурама језика у ужем смислу [*langue*]“ (Исто, 15). Дакле, за лингвисту, али и за семиолога, „основни поступак везује се за јасно разликовање појава које испољавају намеру да се општи (оне припадају семиологији) од оних које такву намеру не испољавају“ (Исто, 20). Што се тиче примене терминологије теорије информације на лингвистичке проблеме, Мунен позива на опрез, сматрајући да термини какви су комуникација и пренос (транспорт) никако нису синонимни, као и да је појам информације, онако како га схваћају аутори теорије информације, није применљив на људску комуникацију и природни језик, али и да информација и спознаја, као и декодирање и интерпретација, никако нису једно исто. Мунен нарочито упозорава на олаку употребу термина језика и знака на проучавање уметности, сматрајући да „поезија ствара начином који језик није кадар да створи“ (Исто, 253). „Човек је увек сањао о могућности да комуницира боље него што комуницира преко језика“, односно „без посредовања“ (Исто, 239), и један од таквих покушаја је и уметност. „Естетска употреба језика (поетска, стилистичка) јесте један од начина да се пренесе нешто што се не може пренети језиком“, дакле „напор да се помоћу самог језика пренесе неизрециво, несаопштљиво, неописиво“, јер „језик непрестано тежи да превлада своје границе кроз властите реализације у говору или самом систему“. Поезија је, тако, „неизрециво, али речено“ (Исто, 260), а читава комуникација у књижевности је најпре „комуникација читаоца са самим собом“ (Исто, 264). Ипак, књижевност није једина уметност и естетска употреба језика у књижевности је донекле издвојен пример, већ самим тим што књижевност као такву сврставамо у „једну једину породицу искустава“ са свим другим уметностима, дакле са свим оним „што је човек изумео покушавајући да прошири комуникацију“, свим оним средствима „којима се користио и којима се још увак користи да би другима пренео (или са другима поделио) оно што се не може пренети језиком“ (Исто, 265). Управо у таквом „превазилажењу језика“, а не у језику и сталном посезању

за лингвистиком, је право деловање семиотике, оно које семиотици може да обезбеди самосталност и релевантност унутар културе којој припада.⁷⁴

Основни проблеми семиотике филма, како смо се већ уверили на примеру филмске теорије К. Меза, од почетка су се тицали природе, али и самог постојања, односно могућности постојања, филмског знака и филмског језика. Семиотика је, ипак, из све недоумице, и то почев под Меза, прихваћена као „нова спекулативна теорија филма, као нова опћа филозофија филма“, која не питање о томе шта је филм, одговара да је филм „знаковна појава“, „посебан знаковни систем“ (Turković 1981, 140). Такав одговор је „онтолошки, али с епистемолошким посљедицама“, односно „тима што кажемо да је филм комуникацијски феномен, одређујемо му онтолошки статус“, док његов „однос према другим појавама околине“ има епистемолошка обележја, то јест, тај однос је „спознајни, епистемолошки однос“ (Исто, 141). Комуникацијска функција филма тако је уједно и спознајна. „Филм је онтолошки специфичан јер је епистемолошко средство“, а тиме што кажемо да је функција филма значењска, кажемо заправо да је он епистемолошко средство, средство спознаје (в. Исто, 141).

Филмска семиотика „жели да сагради обухватан модел, способан да објасни како неки филм отеловљује значење и како га преноси публици. Она одређује значења која омогућавају гледање филма и открива посебне обрасце означавања који појединим филмовима или жанровима дају посебна обележја“ (Ендру 1980, 147). „Свако значење у филму посредује неки код који нам омогућава да га схватимо“ (Исто, 151), а „код није ништа друго него логички однос који омогућава да се порука разуме. Кодови не постоје у филмовима; они су правила која омогућавају разумевање поруке филма“ (Исто, 152). Задатак семиотике је заправо „развијање једне науке о филму, како бисмо схватили услове и поступке на основу којих филмови дејствују“,

74 Као донекле карактеристичну критику структурализма и семиотике за сцијентизам и рационализам можемо издвојити мишљење Сретена Марића, као једног од првих преводилаца и промотера структуралне семиотике на нашим просторима: „У претераном упрошћавању и формализовању и јесте основна слабост структурализма кад се човека тиче. Ако је структура оно заједничко и математизованом моделу и стварном систему који тај модел представља, онда ми можемо сазнати и од стварности само оно што је у њој аналогно моделу, то јест не њене конкретне елементе, већ само и искључиво односе које модел преноси математизујући их. Није онда чудно што свуда наилазимо на суперрационализам, свуда на систем, пошто смо већ *a priori* суперрационализовали и систематизовали“ (Марић 1972, 232). О проблему „свођења“ уметничког, овде посебно позоришног, дела на „лингвистичке схеме“, односно о проблемима и могућностима примене семиотике на уметност и позориште видети у Škiljan 1978, 118 и даље.

и она би „једнога дана могла да нам објасни како је филм уопште могућ и зашто он обично изгледа онако како изгледа“ (Исто, 171).

Семиотика филма је, према Умберту Еку, „могућа под увјетом да се схвати да семиотика није огранак, ни успутни производ лингвистике. Међутим, истодобно требало прихватити хипотезу да филмске слике нешто *кажу*, а будући да их не разумије сватко, морају постојати и семиотичка правила што управљају овом врстом комуникације“ (Еко 1981, 160). Питање је заправо у диференцијацији филмске слике и профилмске, предметне реалности, затим о знаковној природи такве диференцијације, као и принципу, или могућем коду, који посредује у датом односу. „Филм игра рискантну игру између кодираног и не кодираног“, „он преноси већ постојеће кодове, а пренешен је својим властитим специфичним кодовима“ (Исто, 161), што се заснива на већ уоченој разлици између кинематографског и филмског. Закони семиотике кинематографије и филма „леже изван кинематографије и филма: они су закони означавања уопће“, али, без обзира на то, опасно је „не признати семиотичке законе који дјелују у кинематографским и филмским феноменима: у том смислу вјерује се да су филмови спонтане репродукције стварности“, односно, „без семиотичке свијести, филмови су тек магична чаролија“. „Семиотички притуп није тек критика илузије стварности, већ је такођер процес семиозе, континуирана критика идеолошког обликовања реалности“ (Исто, 161). Семиотика нам, у том смислу, „у сфери знакова, организованој у системе кодова и поткодова, открива сферу идеологија, које се одражавају онако како је то предодређено у језику“ (Еко 1968, 105), другим речима, „кодови су системи очекиваног у сфери знакова“ а „идеологије су системи очекиваног у сфери знања“ (Исто, 106). Еко филмски знак, односно филмску семиозу, покушава да дефинише преко Персовог појма иконичког знака, који поседује „извесну природену сличност са предметом на који се односи“, и који „не поседује особине предмета који представља већ, на основу нормалних перцептивних кодова, репродукује неке услове заједничке перцепције и одабира оне стимулансе који нам омогућавају да конструишемо такву перцептивну структуру која би, на основу кодова стеченог искуства, имала исто *значење* стварног искуства, денотираног иконичким знаком“ (Исто, 122). Ако „иконички знак са нечим уопште има заједничке особине, онда то није случај са предметом, већ са перцептивним моделом предмета“ (Исто, 132). Филмски и кинематографски код нису исто: кинематографски код „енкодира могућност репродуковања стварности помоћу кинематографских апарата“, док филмски код „енкодира комуникацију на нивоу утврђених правила приповедања“ (Исто, 162). У покушају одређења основне јединице филмског језика, Еко се позива на кинезику, као семиотику „језика акције“,

засновану на појму „кина“, „најмањег делића покрета који се може изоловати и који има диференцијалну вредност“ (Исто, 167). Кадар, у том смислу, „као шира јединица, не одговара монеме, већ пре некој реченици па, према томе, семи“ (Исто, 168), односно знаку „чије значење не одговара неком знаку, већ неком језичком исказу“ (Исто, 149). Како се сваки комуникациони акт не мора заснивати на „језику“ који је сличан кодовима вербалног језика, нити се сваки комуникациони акт заснива на само једном коду, филм је, према Еку, „код са три артикулације“ (Исто, 169), по чему се филм разликује у односу на друге комуникационе системе, а пре свега у односу на вербални језик, који се, према лингвисти Мартинеу (*Martinet*), одликује двоструком артикулацијом, где артикулација подразумева „својство језика да се рашчлани и оформи у својој комуникативној функцији“ и где „под првом артикулацијом треба разумети основни принцип по којем се људско искуство претаче у језичке категорије: искуство се разлаже на појединачне семантичке јединице за које су предодређени одговарајући минимални језички знаци, монеме“, које се „испољавају у виду одређених форми“, а под другом артикулацијом „процес по којем се те форме конституишу, а који се своди на организовање одређених звучних појава у низ дискретних дистинктивних јединица – фонема. Следећи једна другу на оси времена, монеме стварају исказ“ (Ивић 1996, 130). Исказ се на филму, значи, према Еку, не испољава просто као след значењских јединица на оси дијахроније, већ се артикулише као посебна значењска јединица, дакле, сема као значењска јединица филма на оси синхроније је „знак који има значење које одговара исказу из вербалног језика“ (Бететини 1976, 6), што чини да филм, из „сплета кодовских и артикулационих равни гради један животолики континуум, сложени утисак стварности иза чије привидне спонтаности лежи озакоњени договор, комбинација дискретних елемената, култура: језик“ (Стојановић 1991, 52).

Ђовани Бететини (*Bettetini*), чији главни рад подразумева изузетну синтезу основних проблема семиотике филма, сматра да под термином знак треба подразумевати „све оно што би, пошто је проверена комуникација између одашиљаоца и пошиљаоца, истовремено вршило обе функције: што би служило као спроводник комуникације (или бар један од спроводника) и што би стајало на месту нечег другог, што би га представљало и замењило у спознајне сврхе. Сваки се знак, дакле, јавља у двоструком виду – непосредном и посредничком, што је у вези са његовом значењском моћи“ (Бететини 1976, 5). Функција знака је, тако, истовремено комуникациона и спознајна, он је изван материјални објекат, чије је постојање могуће непосредно утврдити, и посредник, са функцијом „замене“, то јест „стајања уместо“ посматраног објекта. Под иконичким знаком у том смислу „подразумевамо ону врсту знака

који подстиче у кориснику комуникације перцептивну схему, веома сличну оној коју би код њега подстакао непосредни додир са стварним предметом, са природним референсом“ (Исто, 5). Овде је са становишта семиотике филма нарочито важно што чак и знаци тог типа „имају означавајуће и означено“, а филмска семиотика „мора да открије начин да би прешла са првог на други ново, са нивоа израза на ниво садржине“ (Исто, 5). У знаку, означавајуће је, „формални облик његове комуникативне функције“, „елемент, или више елемената, или пак више група елемената што омогућава појаву смисла на нивоу перцепције и које су у том истом тренутку признате као нешто што је изван човека“, „облик који ствара смисао“, док је означено „мисаона садржина чина комуникације“, „циљ ка коме означавајуће упућује сазнајни чин корисника“ (Исто, 6). Један знак или један знаковни систем денотује „када се његово значење ограничава на однос између означавајућег и првобитно, непосредно и директно означеног“, док један знак или знаковни систем конотује „када је његов план израза (означавајуће) састављен од другог значењског система, од првобитног односа између означавајућег и означеног“ (Исто, 7). Свака артикулисана комуникација подразумева стварање казивања (дискурса), кроз који се саставља порука. Информација се, с друге стране, „не поистовећује са количином онога што је саопштено, већ је сразметна могућности бирања у извору саме поруке“ (Исто, 7). За разлику од информације, израз је „редунданца коју порука представља с обзиром на њену информативно-одредбену функцију, конотативно богатство њеног постављања као облика који носи значење“ (Исто, 7). Уметничка дела су тако састављена од скупа мало информативних порука, али „богатих конотацијама и семантичким резонанцама“ (Исто, 7). Структура или систем, што су термини које Бететини користи синонимно, је „идејни нацрт који претходи обликовању поруке и који може, у крајњој линији, да се поистовети са крајњим кодом саме поруке“, односно „начин на који учесник у комуникацији саставља своје знаке“, а што примаоцу открива „начине на које онај који му говори чита стварност и објашњава ствари“ (Исто, 8). За разлику од вербалног језика, где „потподела на елементарне делове омогућава стварање слободних и поливалентних ентитета“, у случају филма „тражење језичких јединица које учествују у стварању слике“ (Исто, 30) је много тежи задатак, на који се не може непосредно применити логика вербалног језика. Ако су речи релативно постојани „елементи спонтаног и заједничког језичког тока“, реченице заправо нису „јединице језика, већ јединице смишљене комуникације или изражавања“ (Исто, 32), односно јединице које не припадају језику (*langue*) него говору (*langage*). Као и у вербалном језику, у филму је присутна „ауторова замисао“, остварена кроз „могућност ситуације“, па филмска слика у том смислу „може да се сведе у

оквири који су одређени у вези са вербалном реченицом“ (Исто, 33). Слика представља неку ствар, али њено значење је „изван представљене ствари“, тако да „разматрање њеног значења може да заустави везу са ствари и да се ограничи на анализу слике као на посебан ентитет (у том случају не више онај који представља него онај који значи), способан да ступа у дијалог са корисником“ (Исто, 33). Како не можемо говорити о јединици филмског језика, него само о јединици филмског говора (*langage*), њу ћемо дефинисати „као најмањи значењски елемент његовог наративног поступка, а то је онај склоп аудиовизуелних знакова који стварају привид од аутономно и намерно означеног (скоро увек наклоњеног циљу неке предложене радње), анализом накнадно дељивог на нове елементе, који би, међутим, извучени из контекста изгубили речитост значења специфичног корпуса у који су укључени“ (Исто, 33). Ако је најмањи значењски елемент вербалног језика монема, у филмском језику он „позајмљује своје карактеристике више из дефиниције реченице него из дефиниције речи“. Значењске компоненте филмског језика „не уопштавају када се издвоје из репродуковане стварности. Основни знак филма је, дакле, слика што може да репродукује“, али „елементарна слика, за разлику од речи, не може бити сама по себи довољна у некој апстрактној и уопштеној димензији, јер јој недостаје *духовна* садржина, опште важећа у различитим ситуацијама“ (Исто, 34). Иконема, као значењска јединица која одговара реченици вербалног језика, је „заокружен фрагмент филмског казивања [дискурса] којим управља аутор; њена заокруженост се мора приписати њеној моћи означавања, која – када се ради о филму – трпи допунско процењивање различитих саставних делова јединице“ (Исто, 38). Јединица филмског језика се, јасно, „никада не може издвојити од контекста у коме живи и не може се поново предлагати у различитим контекстима“ (Исто, 38). Тако никад неће моћи да постоји једна филмска граматица, већ би сваки филм требало да има своју (в. Исто, 43), док се тумачење филма „увек своди на лични сусрет са аутором и његовим језиком, уобличеним тачно по мери његових намера“, а „филмски гледалац тумачи филм као дело које учествује у комуникацији, у његовој свеукупности, а не сусреће се са низом знакова који су више или мање једнозначни у различитим ситуацијама употребе“ (Исто, 43). Могућност семиотике филма „заснива се на утврђивању поступка кодификације који би од извора морао да условљава сваку комуникативну размену чија се порука преноси као слика у покрету“ (Исто, 44). Могућности семиотике филма разматраћемо даље на примеру оног схватања семиотике које су усвојили припадници руске/совјетске тартуско-московске школе структуралне семиотике у другој половини двадесетог и првим деценијама двадесет првог века.

У Русији се интересовање за проблеме симболике јавило још у деветнаестом веку, махом под утицајем немачких мислилаца, где треба посебно издвојити Хумболтов утицај на А. Потевњу (*Потевња*), који се бавио упоредно-историјским методама проучавања језика, фонетиком, а остварио је допринос и у оквирима теорије књижевности, фолклористике, упоредне митологије. Потевња на особен начин прихвата Хумболтов појам „унутрашње форме“, сматрајући да у речи, као и у поетском, односно уметничком делу, постоје три слоја: садржај (идеја), унутрашња форма (слика, рус. *образ*) и спољашња форма, у којој се објективира уметничка слика. Његов појам унутрашње форме извршио је значајан утицај на руске теоретичаре и уметнике, посебно на значајно дело Г. Шпета (*Шпет*), док је његова идеја о уметности као мишљењу сликама била критички коментарисана од руских формалиста, чиме је знатно утицала на стварање њихових сопствених гледишта. Тиме што је сматрао да све хуманистичке науке треба градити на лингвистичкој основи, Потевња је антиципирао гледишта савремене лингвистике и семиотике, а посебно иницирао стварање појма „другостепеног моделативног система“ код семиотичара тартуско-московског круга (в. Иванов 1999, 646-653).

Идеје о симболизму и симболици Андреја Белог (*Белый*) и Вјачеслава И. Иванова (*Иванов*), као и свештеника Павла Флоренског (*Флоренский*), дале су значајну философску дубину промишљању проблематике симбола, успоставиле донекле специфичну руску традицију у истраживањима ове врсте и, својом ширином, максимализмом и инвентивношћу, дале изузетан подстицај истраживањима у читавом низу области, укључујући ту и тартуско-московску школу.

Од аутора који су се бавили проблемим језика и на овај или онај начин утицали на обликовање актуелног стања руске структуралне семиотике, треба издвојити А. Веселовског (*Веселовский*), који се бавио упоредно-историјским проучавањем књижевности и развијао концепцију историјске поетике, математичара А. Колмогорова (*Колмогоров*), чије дело представља синтезу математичког приступа језику и уметничком стваралаштву, заснованог на основним принципима теорије информација, и сопствених лингвистичких и семиотичких истраживања, затим Е. Поливанова (*Поливанов*), следбеника И. Бодуена де Куртенеа и активног учесника ОПОЈАЗ-а, као и лингвисте Шчербу (*Щерба*) и Мара (*Март*) (в. Исто, 655-675). Утицајима руских формалиста, психолога Виготског (*Виготский*) и Лурије (*Лурия*), као и руских авангардних мислилаца, посебно Ејзенштејна, на тартуско-московску школу, бавићемо се посебно у оквиру овог рада.

У Совјетском Савезу почетком шездесетих година двадесетог века деловала су два велика центра структуралне семиотике: у Тартуу (Естонија), око

аутора какви су Ј. Лотман, Б. Гаспаров (*Гаспаров*), З. Минц (*Минц*), И. Чернов (*Чернов*), и у Москви, на челу са В. В. Ивановом, Б. Успенским (*Успенский*), В. Топоровом (*Топоров*), који се у савременој теорији сматрају јединственом, тартуско-московском школом (или кругом) структуралне семиотике, са великим утицајем на тадашње стање семиотике у свету. Јулија Кристева тако сматра да „истраживања која та група семиотичара [тартуско-московски круг] врши – њихове су одлике изванредан осећај за оно што је релевантно који показују у својим анализама, свестрана упућеност која разбија оквири европоцентризма, и велика смелост у синтезама – представљају данас [средина седамдесетих година двадесетог века] најмодернија семиотичка истраживања“ (Христева 1974, 330). Интензивна преиспитивања наслеђа ове школе, спровођена од осамдесетих година двадесетог века па све до данас, показала су њену несумњиву релевантност и прилагодљивост савременим научним токовима и отвореност за проблеме који доминирају савременом епохом. Тако је ова семиотичка школа, настала у континуитету са руским формализмом и руским наслеђем истраживања језика и уметности, поред наслеђа француске лингвистике и сосировске семиологије, претрпевши битан утицај Персових и Морисових идеја, теорије информација и кибернетике, али и читавог низа актуелних открића насталих у оквиру било хуманистичких било егзактних наука, у последње време све отворенија за идеје тзв. постнекласичне научне парадигме, попут синергизма.

Основне утицаје који су формирали тартуско-московску школу руске семиотике, а који уједно формирају основне линије њених сопствених интересовања, можемо, служећи се прегледом који је извршио припадник школе Вјачеслав В. Иванов, систематизовати на следећи начин:

1) поредбено семиотичко изучавање природног језика и различитих облика писмености, чиме се посебно има у виду утицај метода проучавања и дешифровања древних облика писмености на методологију структуралне семиотике; такође, „дешифровање“ може бити схваћено као модел научног истраживања и када се има на уму повезаност између генетичког облика преноса информација са језичким, што је потврђено савременим открићима у области генетског кода;

2) упоредно проучавање природног језика и вештачких језика математичке логике, што је повезано како са истраживањима метајезика, тако и са проучавањем древних језика, где се, на пример, санскрт сагледава као у значајном степену вештачки систем са изразитом симетричношћу парадигми; циљ оваквих истраживања је у основи стварање алгорита аритметичког превођења с једног језика на други;

3) поређење формализованих језика посебних наука и метајезика за њихово описивање (а који нису обавезно подударни с математичким);

4) истраживање „једноставних“ знаковних система и њихово поређење са језиком, под чим се подразумева, на пример, истраживање система права, игре, етикеције, ритуала, гестова итд;

5) за разлику од традиционалне семиотике, предмет истраживања, поред знака и знаковног система, постаје и текст, који се може састојати од посебних знакова и у том смислу је другостепен, односно надограђен је над језиком и припада сфери другостепених знаковних система;

6) интересовање за анализу књижевних текстова ограниченог карактера и обима, какви су пословица, узречица, загонетка, бајалица;

7) интересовање за анализу фолклорних приповедачких текстова;

8) изучавање митолошких и религијских симбола, мотива и текстова;

9) пажња се посвећује изучавању знаковних система који нису надограђени над језиком и у том смислу нису другостепени, какви су ликовне уметности и музика;

10) посебно важно место припада проучавању уметничке књижевности као система знакова и текстова;

11) од посебних уметности, у којима реч није основно средство кодирања, од краја шездесетих година двадесетог века посебна пажња припада проучавању филма;

12) култура одређене земље и епохе као систем знаковних система и као предмет семиотичког истраживања;

13) семиотички поглед на историју;

14) од краја осамдесетих и почетка деведесетих година двадесетог века, па до данас, значајну улогу у семиотичким истраживањима игра неуросемиотика, па Иванов сматра да ће „будући развој семиотике, као и других хуманистичких и друштвених наука, у великој мери зависити од повезаности својих увида са увидима природних наука, пре свега биологије“ (в. Исто, 698-706). Овај увид нас унеколико враћа на почетне позиције тартуско-московске семиотике, изложене у делима Ј. Лотмана, као што се Ивановљев закључак о основном задатку семиотике у потпуности надовезује на последња истраживања Ј. Лотмана у области семиосфере: „Задатак семиотике“, каже Иванов, „је описивање семиосфере, без које је незамислива [и немислива] ноосфера. Семиотика мора да нам помогне да се оријентишемо у историји. Заједнички напори многих, који се баве неком посебном науком или целим циклусом наука, морају помоћи у достизању тог крајњег циља семиотике“ (Исто, 792).

Нешто темељније него што се то често чини, посветићемо се значају руског симболизма, претежно аутора какви су А. Бели и В. Иванов, али и П.

Флоренског, чија се религијска философија такође темељи на симболизму, за формирање посебне „синтетичке“ свести која карактерише тартуско-московску школу руске семиотике, и чини њену главну посебност у односу на западне школе семиотике. Значај симболизма (посебно Белог) и Флоренског за свој рад признавали су, уосталом, и сами припадници Школе, цитирајући и објављујући радове Флоренског у сопственим зборницима, док један од значајнијих представника школе, Б. А. Успенски (в. Успенски 1979), своје истраживање о семиотици иконе заснива у целини на достигнућима овог философа. За нас овде, посебно је битан и раније не тако истицан утицај ових аутора на познате идеје С. Ејзенштејна о филму и уметности. Ово излагање могло би се, такође, схватити и као претекст за могућу полемику са ставом о „нефилософичности“ тартуско-московске школе, са којим ћемо се сусрести у наставку рада.

Песник Андреј Бели гради сопствену симболистичку теорију уметности која је спој песничке праксе, интуитивних увида али и значајне ерудиције и свести о методологији и епистемологији, односно о границама између различитих видова (са)знања. Уметност није просто облик сазнања, који и тиме био подређен науци, али ни „уметност ради уметности“, који брине само о сопственим законима и у њих се затвара. Уметност јесте облик знања, и као таква поседује одређен смисао, као и одређену суштину, која се, бар за сада, не може дефинисати на позитиван начин. Смисао уметности се састоји у уочавању извесне сврсисходности коју је могуће повезати са одређеним општијим принципима, који се откривају посредством неке естетске форме. Рећи да уметност има смисао, за Белог, није у противречности са ставом да уметност нема *сопствени* смисао, већ да је тај смисао религијски. Тај смисао се остварује управо посредством симбола. Уметност, тако и симбол, настају у споју спољашње и унутрашње реалности, односно спољашња стварност се не доживљава другачије него посредством унутрашње, а та „зависност спољашњег искуства од унутрашњег не доживљава се непосредно“, него, као што рекосмо, путем симбола, где се симболизам „остварује у слободи односа према представама стварности као према моделима магловитих доживљавања унутрашњег искуства“ (Бели 2008, 19). Та слобода се „испољава у избору представа и у њиховом преобликовању у овом или оном смеру, који се не подудара са смером промене представа“, па тако „мењајући стварност или је испуњавајући својим доживљајима, уметник остаје веран стварности уколико остаје веран како доживљају, тако и основним схемама грађења представа стварности“ (Исто, 19). Уметност је, дакле, „стваралачка делатност душе која се остварује уз помоћ одређених путева рада на обуздавању материјала“ (Исто, 22), а њен основни циљ је „преображај човечанства“ кроз „стварање

нових форми“ (Исто, 27). Претварајући представе живота у представе вредности, уметност не реализује те вредности, али ипак указује на пут реализације, у чему и јесте главни смисао симбола као *указивања* на нешто изван њега самог. Ако религија представља реализацију вредности, то значи да уметност симболички указује на религију, односно да је њен смисао, као оно на шта се указује, религијски: „оно што започиње у уметности, довршава се у религији“ (Исто, 27). Уметност се симболички „остварује у стваралаштву веза између доживљаја и предмета овог или оног спољашњег искуства“, а та веза се може описати „као спој стварности с очевидношћу у уметничкој форми“, где се „верност стварности остварује у слободном груписању елемената стварности који улазе у форму уметничке представе“, а „стварност се чува захваљујући самим елементима стварности, тј. материјалу звукова, боја, речи итд“, па се уметност, односно симболизација, може окарактерисати као „грађење модела“, а симбол као модел (в. Исто 28, 33). Постоје две форме стваралаштва модела, односно симбола: 1) представа изазива садржај свести који се доживљава, и 2) доживљавање изазива представу (в. Исто, 35), што се може схематски одредити као супротност измеђи класицизма и романтизма. Како је смисао уметности, тиме и смисао симбола, „искључиво религијски“, „јединство форме и садржаја уметности и живота јесте врхунац свеколиког симболизма“ (Исто, 37), односно симбол је је, као и религија, увек неко јединство, односно упућује на неко јединство. Знање уметности се тако контитуише искључиво као умеће (*техне*) „владања стваралачким поступком“, па је тако например основни елемент поезије „представа дата у речи и њено смењивање у времену, тј. мит (сиже)“ (Исто 41, 37). Коначно, „смисао уметности је да преобликује природу наше личности; али ће се смисао било које представе одразити у нама тек онда када ова представа буде беспрекорно оваплоћена помоћу низа техничких поступака“ (Исто, 43). Да би овакво виђење смисла и функције уметности било могуће, Бели конструкцију симбола описује на следећи начин: 1) представа (плот), 2) идеја (реч), 3) жива веза која предодређује и идеју и представу (реч која је постала плот; оваплоћена реч; симбол) (в. Исто, 46). Уметник на тај начин, преко симбола, „репродукује тоталитет живота“, он стварајући уметничко дело ствара симбол, чиме се остварује циљ уметности у „преображају“ света путем стварања нових форми. „Уметник оваплоћује у лику [*образ*] интегралност живота или смрти; уметност не може не мењати сам лик чулног света, јер у том су лику живот и смрт сједињени; измењен облик лика је симбол“ (Бели 1984, 45). Основне паролe симболизма, на основу тога, су: 1) симбол увек одражава стварност, 2) симбол је лик измењен доживљајем, 3) форма уметничког лика је неодвојива од садржаја (в. Исто, 45). Одређење уметности као „вештине да се живи“,

значи заправо да је вештина живљења „индивидуално стваралаштво“, остварено кроз „слободу у формама“, односно способност преобликовања материјала стварности (Исто 49, 52). Форма уметности је „судар форми живота са формама стваралаштва, где се „не ја очовечује у ја“, односно то је „арена борбе на којој ја брани своју слободу“, или „продор личног стваралаштва у услове нужности“ (Исто, 53). Уметност је тако „принцип који формира личност“, што знали да се „стварање личности састоји из стварања њене форме, њеног доживљаја, њеног тела као и њеног духа“ (Исто, 54). У духу хришћанства, наглашавајући значај појмова лика (*образ*) и личности, Бели наглашава и значај речи и језика; појам симбола заправо, могли бисмо рећи, обједињује појмове лика (слике), речи (говора, језика) и мисли (мишљења), што је једно од најважнијих достигнућа симболистичке интерпретације уметности. Језик је, за Белог, „најмоћније оруђе стваралаштва“, и „кад предмет именујем речју, ја утврђујем његово постојање“, али и омогућавам сазнање предмета, јер је „сазнање немогуће без речи“: „процес сазнавања је успостављање односа међу речима, што се касније преноси на предмете који одговарају речима“ (Исто, 168). Говор уметности је „сликовити“ или „живи“ говор, под чим Бели подразумева заправо тропе, и „састоји се из речи које изражавају утиске које на мене остављају предмети око мене, а који се не могу логички изразити“; говор уметности, „живи говор“ је „увек музика онога што се не да изразити“ (Исто, 168), што сведочи о уверењу о првенству музике, односно музичког начела у систему уметности, где „свака форма уметности има за полазну тачку стварност, а за коначну – музику као чисто кретање“ (Исто, 120), чиме се најпотпуније остварује начело о „слободи у форми“, односно преображавању стварности кроз стваралачку слободу, као основном циљу уметности. Свака реч је симбол, који *указује* на нешто, али је свака реч „пре свега звук“ (Исто, 169), односно задржава извесно материјално својство, односно својство „плоти“ у конструкцији симбола. Тиме се додатно потврђује битно комуникацијско својство говора и речи, јер је „смисао постојања човечанства у живом стварању живота“, који „претпоставља општење [комуникацију] међу индивидуумима“, а општење је „могуће у речи и само у речи“. Општење је, при томе, „жив стваралачки процес, кроз који душе размењују скривене слике које сликају и стварају тајне живота. Циљ општења је да се у додиру два унутарња света осветли трећи свет који неразлучиво повезује оне који опште и неочекивано продубљује индивидуалне слике душе“ (Исто, 170). Управо говор уметности, „живи“, поетски говор је „говор у правом смислу речи“, па тиме је и поетска комуникација (општење) заправо најистинскији вид комуникације: речи се у поетском говору „групишу тако да све заједно узете дају слику“, чије је логичко значење неодређено и визуелни облик недефинисан, али

која зато има способност да је „свако дограђује“, односно „сваки човек постаје помало уметник слушајући живу реч“, која је тако „семе које се притајило у душама, оно рађа хиљаду цветова“ (Исто, 171). Поетска, стваралачка реч, на тај начин „ствара свет“, она је „утеловљена реч (реч-тело)“, а „њен симбол је живо тело човеково“ (Исто, 171). Тако уметник, „ако жели да остане уметник не престајући да буде човек“, мора „постати својом властитом уметничком формом“ (Исто, 195), што је врхунац стваралачке и преображавалачке мисије уметности.

За Вјачеслава И. Иванова симбол је такође указивање, означавање, али које указује на „нешто неизрециво, неадекватно спољашњој речи“; „он је многолик, многосмислен и увек недокучив у својој дубини“ (Иванов 1994, 141). Симбол је, дакле, знак или означавање, али „то што он означава није нека одређена идеја“; он је „хијероглиф, а спој неколико симбола представља сликовит, пренесен говор, шифровану поруку, коју је могуће прочитати уз помоћ одређеног кључа; ако је симбол хијероглиф, он је тајанствени, мистеријски хијероглиф, многозначан и многосмислен“ (Исто, 143). Симбол прожима и обједињује различите нивое реалности, он „слично сунчевом зраку пресеца све планове бивствујућег и све нивое свести, на сваком плану упућујући на различита бивства и на сваком нивоу испуњавајући различита назначења“ (Исто, 143). Симболика је, при томе, „систем симбола“, а симболизам „уметност заснована на симболима“, која „најпотпуније потврђује своје принципе када свести разоткрива предмете као симболе, а симболе као митове“. Препознајући у стварима спољашњег света симболе, односно „знамења друге стварности“, уметност открива стварност спољашњег света као знамење (знак, симбол) неке друге реалности, указујући тиме и на њен онтолошки смисао и онтолошки значај. Другим речим, уметност „омогућава сазнање односа и смисла стварности не само на нивоу земаљске емпиријске свести, већ и на другим нивоима“ (Исто, 143). Начела тако схваћеног стваралаштва су као прво, начело означавања, односно могућност означавања ствари и, као друго, начело преображавања, као могућност преображавања ствари, односно еморфоза и метаморфоза, чији је корен, и у једном и у другом случају, у подражавању (*мимесис*), као „непроменљивом садржаоцу уметничког стварања“ (Исто, 145). Ако је корен уметности у подражавању, њен циљ је у *катарси*, односно „ослобођењу душе“ као „догађају унутрашњег искуства“ (Исто, 196). Иванов у том смислу разликује уметнике-облачиоце (*облачители*) од уметника-разобличавалаца (*разоблачители*), где уметници-облачиоци, насупрот рестриктивном одбацивању „узгредног“ и „окрутној јасноћи“ уметника-разобличавалаца, „у маски виде симбол“ и за које „читав живот има значај“, који „немају шта да откривају“, већ „маски могу да противставе једино другу

маску, друго преобраћење“: уметници-облачиоци су стога „у служби виших откривења, јер оно највише не може сићи у сферу земаљске свести другачије него да се жртвује и обуче у земаљску згуснутост привидне твари“ (Исто, 76-77).⁷⁵ Уметност је тако „религиозни чин и свети подвиг“, који се остварује не у „изрицању нових откривења, него у откривењу нових форми“ (Исто, 209), уз заповест о „неслужењу идолома форме као Божанству“. Стваралачки процес, јединствен за све уметности, не одиграва се, међутим, као усхођење (*восхождение*), већ, обрнуто, као нисхођење (*нисхождение*), у чему и јесте разлика између „уметника“ и „човека“: „Човек усходи, док уметник нисходи“, а „да би се нисходило, неопходно је налазити се на висини“. Другим речима, подвиг уметности је у нужном односу са подвигом човека, уметничко стварање као усхођење је знак опадања уметности, док је нисхођење знак њеног цветања, што у неку руку представља апологију истинске декаденције (у уметности), која увек подразумева извештан врхунац, извесну узвишеност, односно не деградацију, него „силажење са неке висине“.⁷⁶ За Иванова, коначно, и то је од изузетне важности, „нема ниједног великог уметничког дела које као претпоставку не би имало значајан догађај у духовном животу ствараоца, иако он заувек остаје тајна за биографе“ (Исто, 205).

Према Павлу Флоренском, „мишљење је непрестана синтеза онога који сазнаје са оним што сазнаје и, према томе, дубоко и скроз прожето енергијама личности која сазнаје“. Ову „личну мисао“ Флоренски назива конкретном мишљу без које нема дијалектике (Флоренски 2000, 44). Како се лична, односно конкретна, односно дијалектичка мисао „односи на дати објекат са датим субјектом“, на примеру уметности „синтетичност и отуда виша реалност уметничког лика [*образ*] остварује се кроз нарастање утусака о објекту, тј. обједињавањем у једну аперцепцију оног што је дато у различитим тренуцима и, следствено, под различитим угловима гледања“ (Исто, 81). Из оваквог схватања мишљења и дијалектике, изводи се, дакле, и синтетично и полифонично схватање уметности, посебно кроз увођење појма „обрнуте“ перспективе. Овакав вид перспективе, применљив нарочито на сликарство, а посебно иконопис, представља „вапијућу супротност у односу на правила линијске перспективе“ и као његов метод треба означити најпре „разноцентричност у сликама: цртеж се ради тако као да би његово око гледало на разне стране, мењајући своје место“ (Флоренски 1979, 35, 37). Док је линијска перспектива пре карактеристична за „појединачно сазнање“, обрнута перспектива се налази на традицију коју карактерише „религиозна објективност или надлична

75 Видети и српски превод у Иванов 2001, 58-59.

76 О питањима декаденције у уметности видети Коларић 2010в.

метафизичност“ (Исто, 41). Линијска перспектива није тако природни избор у односу између субјекта и објекта у сликарству, него конструкција, односно тек један од могућих избора који има своје историјско порекло и значење, са претензијом на апсолутизацију одређене врсте „погледа“, који нипошто није лишен једностраности, униформности и хегемонизма. Како истински живопис (сликарство) „нема задатак да усваја стварност, него да даде најдубље постизање њене архитектонике, њеног материјала, њеног смисла“, постизање тог смисла „созерцавајућем оку уметника даје се у живом додиривању са реалношћу, доживљавањем и уживљавањем у реалност“. Чисти живопис, за разлику од декорације, у чијем корену лежи линијска перспектива, није обмана него јесте или тежи да буде „истина живота, живота који не подмеће, него симболички замењује у његовој најдубљој реалности“ (Исто, 42). Сликање неког предмета није копија тог предмета, његово удвајање, „него указује на оригинал као на његов симбол“ (Исто, 64). Задатак перспективе, као и других средстава уметности, може да буде „само извесно духовно изазивање, ударац који буди пажњу према самој реалности“, другим речима, перспектива „ако било шта вреди, треба да буде језик, сведок реалности“ (Исто, 64). Уметност у истиском смислу указује на другу, духовну реалност, па је симбол који достиже свој циљ „реално неодвојив од циља – од више реалности која се јавља преко њега“ (Флоренски 1979а, 98). Ни тај други свет за Флоренског није безобличан и безличан, он у духу хришћанског персонализма указује на личност, односно на лик, тачније прволик, и икона, као свештена и црквена уметност, али и свака истинска уметност у мањој или већој мери, је указивање, или подсећање, на прволик (в. Исто, 101), у чему и јесте „безусловна вредност уметности“ (Флоренски 1979, 35). Уметност је тако виђење, подсећање и сведочење о истинској реалности која је „вид, лик“, за разлику од иреалности која је „безвид, ад, тама“ (Флоренски 1979а, 150), у чему се, у духу средњовековних аскетских текстова, уметност, попут подвижништва, може повезати, па и поистоветити са философијом схваћеном као „сведочење о духовном свету“ (Исто, 149). Уметност тиме не губи свој културни и историјски значај, као и повезност са науком: Флоренски основним законом света сматра закон ентропије, „узет широко као закон Хаоса у свим областима свемира“, насупрот ком стоји Логос као „начело ектропије“, уређења. Култура се управо састоји у „изоловању, као заустављању изједначујућег процеса васионе, и у повећању разлике потенцијала у свим областима, као услову живота, насупрот једнакости – смрти“ (Флоренски 2000, 135). Укључујући симболисте и Флоренског у сопствену генеалогiju, припадници тартуско-московске школе значајно су продубили филозофски аспект сопствених истраживања, поставили основ за изразиту синтетичност и холизам сопствених погледа и

тежњи, али и обновили и надовезали се на једну моћну и аутентичну линију руске мисли, испуњавајући тиме и један од најважнијих задатака културе у целини – очување и преношење културног памћења.⁷⁷

Такође, Лењина философија дијалектичког материјализма у значајној мери ће утицати на науку у Совјетском Савезу, па тако и на тартуско-московску школу, нарочито када се има у виду његова књига *Материјализам и емпириокритицизам*. За В. И. Лењина (*Ленин*) „наши опажаји и представе јесу слика ствари“, а „проверавање тих слика, одвајање тачних од нетачних, врши се праксом“ (Лењин 1948, 196). „Осећај је стварно непосредна веза свести са спољним светом, претварање енергије спољног надражаја на чињеницу свести“, док „осећај, мисао свест јесу највиши производ материје организоване на нарочит начин“, односно, према Плеханову (*Плеханов*), „свест је унутрашње стање материје“ (Исто, 43, 47). „Стварно јединство света састоји се у његовој материјалности“, а материја је „философска категорија за ознаку објективне реалности“ (Исто, 114, 127). Не постоји друго бивствујуће осим материјалног, а објективна реалност, то јест свет, је материја у вечном кретању и развијању, док материју одражава људска свест која се такође развија: „Признавање објективне законитости у природи и приближно тачног одражавања те законитости у људској глави јесте материјализам“ (Исто, 155). Марксистичко-лењинистички разликују неспознано (оно што још није спознато) од неспознајног (оно што не може бити спознато), и ово потоње одбацују: неспознатост је просто резултат историјске условљености и спознаја објективне истине је доступна за човека у будућности, као резултат развоја (прогреса) људских сазнања о објективној реалности и њеним законима. Спознавши законе човек се оспособљава да делује на реалност и да је мења. Његова слобода је управо у тој способности да спознате законе плански примора да делују у одређене њему потребне сврхе. Због тога и Лењин одбације агностицизам као пасиван однос према свету, позивајући се на Енгелсову (*Engels*) дефиницију агностика као оних који „поричу могућност спознаје света или бар његове потпуне спознаје“ (Исто, 23). Ипак, материјализам никако не подразумева

77 Учење Николаја Гурцијева (*Гурджиев*) значајно је утицало на уметнике, мислиоце и научнике у Русији и Совјетском Савезу, а касније и на Западу, и не може се заобићи ни када је реч о трагањима за изворима „аутентично руске“ семиотике тартуско-московског круга. У популарној презентацији Гурцијевљевог учења коју је написао П. Д. Успенски (*Успенский*), налазимо на философију природе, епистемологију и психологију која у великој мери антиципира неке од темељних приступа руске семиотике, посебно када је реч о питањима језика, јединству, „октавама“, митовима и симболима, појмовима система и структуре, човеку као машини и уметности као математици, принципу релативности, енергији и томе слично (в. Успенски 2003). О утицају Гурцијевљевог учења на уметност, код нас је писано у Маројевић Диклић 2010.

догматичан однос према свету, он је пре свега могућ као дијалектички, где „дијалектика укључује у себе моменат релативизма, негације, скептицизма, али се не своди на релативизам“, то јест „она признаје релативист свих наших знања, али не у смислу негирања објективне истине, него у смислу историјске условљености граница приближавања наших знања тој истини“ (Исто, 135). Управо стога, „објекат науке је бескрајан, неизмерљиво, непознајно до краја и неисцрпно [је] не само бесконачно него и најситнији атом, јер је природа у свим својим деловима без почетка и без краја“ (Исто, 271). „С Енгелсовог гледишта непроменљиво је смо једно: одражавање у људској свести (кад људска свест постоји) спољног света који постоји и развија се независно од ње“ (Исто, 292).⁷⁸

И данас живо и активно, наслеђе тартуско-московске школе се, посебно од осамдесетих година двадесетог века, излаже значајној и активној проблематизацији. У свом полемичком тексту о наслеђу тартуско-московске школе, Виктор Живов (*Живов*) сматра да ову школу не треба сагледавати само у контексту искуства европског структурализма, него и у контексту позно-совјетске епохе у науци. Њени почеци узрасли су из „патоса сцијентизма, из супротстављања нових, *истински научних*, хуманистичких наука и традиционалних хуманистичких истраживања, којима није био близак научни образац који су задавале такве науке као што су математика, физика или биологија“ (Живов 2009). Њен настанак омогућила је сосировска (тачније постсосировска) сцијентификација, односно математизација лингвистике, која је тиме постала образац за хуманистику у целини, док су истраживања у области кибернетике и теорије информација омогућила да се искуство лингвистике прошири на све „знаковне системе“, односно на културу у целини. Поред извесног политичко-идеолошког „отопљавања“ насталог у Совјетском Савезу после Стаљина (*Сталин*), на формирање специфично совјетске семиотике утицао је у великој мери и Јакобсон, који је у неку руку био посредник између различитих области знања и искуства, између Истока и Запада, али и између садашњости и прошлости, као непосредан контакт са руским формализмом, чију је, у СССР-у маргинализовану традицију, нова семиотичка школа желела да обнови. Јакобсон је, сматра Живов, изгледа искрено веровао у то да хуманистичке науке могу постати „праве“, екзактне науке и та вера је у великој

78 Поред дијалектичког материјализма и авангарде, нужно је поменути и утицај контекста социјалистичког реализма на ставове и мишљење припадника тартуско-московске школе, нарочито у оном смислу у ком социјалистички реализам поимамо као реализам чији је *мимесис* „усмерен на скривену суштину ствари а не на појаве“, и који се „оријентише на оно чега још нема, на оно што треба да буде створено“, у чему је он „наследник авангарде по којој се естетичко и политичко такође подударaju“ (Гројс 2011, 77).

мери обележила његове тартуско-московске следбенике, мада су аргументи за такво веровање пре били засновани на „футуристичкој“ машти Јакобсона и пре су водили неком облику „безличне индустријализације лингвистичке науке“.⁷⁹ У оквиру научне заједнице у Совјетском Савезу, тартуско-московска школа је деловала у облику затворене групе дистанциране од „естаблишмента“, која је унутар себе заступала често дивергентна становишта, па у свој круг примала и људе који нису имали додира са структурализмом и семиотиком али су били на овај или онај начин супротстављени „главним токовима“ совјетске науке.⁸⁰ Такође, ако се у Европи и на Западу, наука развијала у плуралистичком окружењу, што је подразумевало истовремено постојање различитих традиција и праваца, у Совјетском Савезу то није био случај, па је и „опозициона“ тартуско-московска школа имала тенденцију ка апропријацији различитих учења која нису имали непосредне везе са коренима семиотике и структуралне лингвистике у формализму ОПОЈАЗ-а, као што су учења Бахтина или О. Фрејденберг (*Фрејденберг*). Живов, надаље, тартуско-московској семиотици замера и потпуно одсуство интересовања за философску проблематику, због чега су та њих услед њиховог „сцијентистичког патоса“ аутори какав су Фуко (*Foucault*) и Дерида (*Derrida*) били „превише философични“, дакле премало научни, што је ометало праћење развоја постструктурализма на Западу, који се одвијао под великим утицајем философије али и других хуманистичких наука и дисциплина, психоанализе, например; мада, с друге стране, каснија Лотманова истраживања, као и неких млађих аутора, свакако припадају управо постструктурализму. Такође, може се говорити и о одсуству интересовања припадника тартуско-московске школе за социологију, па тако и на Западу актуелна питања моћи и власти, родних односа, и слично. Тако, за Живова, тартуско-московска семиотика угасила се заједно са Совјетским Савезом, чијем је културном и идејном контексту припадала. Она је ипак представљала жив и плодноносан научни покрет, чији ће многи конкретни резултати сачувати трајну вредност.

Пре него што приступимо излагању темељних ставова припадника тартуско-московске школе структуралне семиотике, са нагласком на идејама Ј. Лотмана и њиховом доприносу теорији филма, најпре ћемо се позабавити идејама руских формалиста и других, већ поменутих аутора, које се значајно

79 Карактеристичну критику Јакобсоновог подређивања поетике лингвистици налазимо у Келер 1990. Јакобсон на ове критике одговара у Јакобсон 1998.

80 Овде не треба превидети утицај тартуско-московске школе и посебно Лотмана на превазилажење, односно деактуелизацију, идеолошке интерпретације књижевних и уметничких текстова (в. Манолакев 2011, 8).

допринеле заснивању темељних становишта ове школе структуралне семиотике, а посебно у области филма.

Руски формализам, односно руска формална школа или формални метод, настаје на фону руске авангарде друге деценије двадесетог века, тачније књижевне авангарде, изражене пре свега у покрету футуризма, као оном „еволутивном тренутку кад се књижевно стварање окреће према самој институцији књижевности, ка преиспитивању књижевног изражајног система, система књижевних конвенција“ (Петковић 1984, 29). Непосредан подстицај теорији руског формализма дао је појам „заумног језика“, који уводи велики песник В. Хлебњиков (*Хлебников*), а који други песник, А. Кручоних (*Кручоних*), објашњава као „језик у коме су разграђена појмовна значења у речима; речи губе одређена, очврсла значења, па је самим тиме појединац (песник) слободан да уноси нова и произвољна“, као што је „слободан да мења фонемске низове у речима или да ствара потпуно нове“ (Исто, 33). Један од циљева песничке авангарде тако је било „разбијање свих, књижевних и језичких, конвенција, да би се опет осетило непоновљиво тело и материја“ (Исто, 34), односно стварање једног „ритмичног, музикалног низа“ који „не упућује на неко појмовно значење, него у самој гласовној артикулационо-акустичкој маси утеловљује емоције или неко дифузно емоционално стање“ (Исто, 35). Такав поступак представља „искривљавање и успоравање, кочење медијума у поезији“, а како је медијум поезије природни језик, то подразумева да је језик „организован тако да се може осећати“ (Исто, 46). На основу овога, Виктор Шкловски (*Шкловский*) предлаже појмове отежане форме и онеобичавања, помоћу којих дефинише сам смисао уметности: „Циљ уметности је да се осећање ствари да преко виђења а не преко препознавања; уметнички поступак је поступак онеобичавања (*остранение*) ствари, поступак отежане форме, који потенцира тешкоће и време трајања перцепције, јер је тај процес у уметности сам себи циљ и мора бити продужен; уметност је начин да се доживи процес стварања ствари, док оно што је у уметности створено од секундарног је значаја“ (Шкловски 1970, 86). Уметност, дакле, на различите начине ствари мора да „истргне из аутоматизма опажања“, како би се створио утисак да се ствар описује „као да се први пут види, а догађај као да се први пут одиграо“ (Исто, 87). Језик поезије, песнички језик, је у односу на природни језик „тежак, отежан, закочен“ (Исто, 92). Код Шкловског су „осетност и организација, конструкција, узајамно повезане“ (Петковић 1984, 46), односно „уметнички поступак никада не служи за просто описивање, приказивање објекта, него се помоћу њега објекат представља као чудан или необичан у оквирима нашега обичног доживљаја света. Остављајући по страни какав је и шта је објекат по себи, овде нас занима следећи моменат: помоћу уметничког

поступка тај објекат за наш доживљај (поимање) света није само описан, него је у извесном смислу и *конструисан*. Он је другачији, он нам другачије изгледа, чудан је. Другачије видети свет, могли бисмо да кажемо, значи имати други свет“ (Исто, 52). „Деформацију“ која настаје у процесу песничког стварања, у складу са оваквим моделизацијским становиштем, дакле, „не треба схватити као неку врсту унакажавања говорног низа, него пре као други модус бивствовања говорног низа у стиховној структури“ (Петковић 1975, 238).

Према другом великом представнику руског формализма Борису Ејхенбауму (*Эйхенбаум*), „такозвани *формални метод* се формирао не као резултат стварања посебног *методолошког система*, већ у борби за самосталност и конкретност књижевне науке“, где се „за *формалисте* као принципијелно питање не поставља питање о методама проучавања књижевности, већ о књижевности као предмету проучавања“ (Ејхенбаум 1972, 3). Формалисти на граде опште теорије, него постављају „конкретне принципе“ који се „оправдавају на материјалу“ (Исто, 4). Предмет књижевне науке је, тако, „испитивање специфичних особености књижевног материјала“ (Исто, 10). Поред конкретности, следећа особина формалног метода је и повезаност, односно системност, па тако проучавање књижевних жанрова није могуће „ван обележја оног жанровског система према којем се они налазе у узајамном односу“, другачије речено, „без повезаности књижевних појава не може бити њиховог проучавања“ (Тињанов 1970а, 293). За Р. Јакобсона, предмет науке о књижевности није уопште књижевност (литература), него „*литерарност*, тј. оно што чини дато дело литерарним делом“, а „ако наука о књижевности жели да постане наука, она мора признати *књижевни поступак* за свог јединог *јунака*“ (Јакобсон 1970, 102). Најзад, после својих авангардистичких, полемичких и борбених, почетака, преко све већег приближавања теорији и науци и отварања ка различитим облицима љуског знања и искуства, али и после свих мена и идеолошких притисака, руски формализам је у теоријско-методолошком смислу дефинисан кроз тежњу „да овлада конкретном специфичном стварношћу и историчношћу књижевних појава а да се при том не изгубе општи принципи и везе с погледом на свет“ (Медведев 1976, 8).

Руски формализам, с обзиром на речено, испољава склоност ка поетици, односно изједначавању теорије књижевности са поетиком, чији је циљ „да проучи како се граде књижевна дела. Уметничка књижевност је предмет проучавања у поетици. Начин проучавања је описивање и разврставање појава, и њихово тумачење“ (Томашевски 1972, 3). „Свака уметност се користи неким материјалом позајмљеним од света природе“, а „тај материјал она посебно обрађује помоћу поступака који су својствени датој уметности: на крају, услед обраде, природна чињеница (материјал) унапређује се до ступња естетске

чињенице, постаје *уметничко дело*“ (Жирмунски 1970, 317). Задаци проучавања књижевности, односно поетике, „састоје се у томе да описују уметнички поступак одређеног дела, песника или читаве епохе, у историјском плану или упоредним и систематским начином“ (Исто, 317). Темом се назива „јединство значења појединих састојака дела“ (Томашевски 1972, 193), а сачињавају је „ситни тематски чиниоци, размештени у одређеној вези“, која може бити узрочно-временска, па се ту ради о фабули, или истовремено излагање, односно смена тематских чинилаца без унутрашње узрочне везаности, па се ту ради о делима без фабуле, „описним“ (Исто, 196). Фабула је тако „укупност догађаја у њиховој унутрашњој вези“ (Исто, 197), која има временска и узрочна својства. Сиже је, с друге стране, „уметнички саграђен распоред догађаја у делу“, ред, „исказивање“, књижевна комбинација грађе (в. Исто, 199). Другим речима, према П. Медведеву (*Медведев*), „фабула је догађај који се налази у основи сижеа, животни, етички, политички, историјски или какав други догађај“, који се „као такав, збио у стварном времену“ и који „постаје материјал за обликовање сижеа“, док се сиже „развија у реалном времену извођења и примања“ и његова линија је „кривудава стаза одступања, кочења, задржавања, околишања и слично“ (Медведев 1976, 159), дакле производ примене уметничких поступака. „Материјал“ при томе на постоји „насупротив *форми*, он је такође *формалан*, јер не постоји ван конструктивног материјала“ (Тињанов 1970, 275), тим пре што је још за Шкловског форма „начин осећања непосредно датог света и није израз духовних могућности које нам тек уметност открива“ (Петковић 1975, 104). Форма уметничког дела није „спољашњост неког дела, него закон његове изградње“ (Шкловский 1965, 228).

Поред књижевности, руски формалисти су се од самог почетка бавили и филмом. Шкловски и Тињанов (*Тынянов*) су, на пример, писали и филмске сценарије, а Борис Ејхенбаум је 1927. године приредио значајан зборник *Поетика филма (Поэтика кино)*, са текстовима најзначајнијих представника покрета. Иако невелики обимом, текстови о филму Тињанова и Ејхенбаума значајно су антиципирани али и утицали на каснији развој теорије филма, како у Русији тако и на Западу, док је Шкловски пред крај живота објавио релативно обимну књигу са избором својих текстова о филму (в. Шкловский 1965), која међутим није укључивала значајан и обиман рад о односу књижевности и филма, који ћемо овде детаљно цитирати (в. Шкловский 1923). Поред ових аутора, у наставку рада позабавићемо се и значајним и утицајним ставовима Р. Јакобсона о филму, али и идејама (у односу на позицију оснивача „формалне школе“) „граничних“ аутора какви су Бахтин и Јофе (*Иоффе*), а које се углавном тичу односа између уметности, односно могућности заснивања говора о односу филма и других уметности. И када је истраживање филма

у питању, „руска формална школа остаје пример суштинског обједињавања књижевнотеоријских, лингвистичких и других (тек статистички присутних) метода и изузетно смело преиспитивање читавог низа основних појмова“ (Иванов 2000, 626).

Чини се да је интересовање формалиста за филм изазвано најпре његовом тесном повезаношћу са литературом, „у првом реду на плану сижејног приповедања“ (Левченко 2008). Осим тога, „на материјалу филма се јасније него на материјалу књижевности, одражава тежња формалиста ка анализи сложених, вишејезичних система, који користе више од једне номенклатуре поступака. То је јасан пример за то како материјал баца изазов методу. Немогуће је ограничити се само на књижевност, ако желите да прогласите револуцију изражајних средстава, паралелну са револуцијом у друштву. Филм је потребан формалистима као у највећој мери актуелна уметност, чија блискост гарантује ревизију критичке теорије“ (Исто).

У раду под насловом *Књижевност и филм (Литература и кинематограф, 1923)* Виктор Шкловски износи своје ране идеје о односу ових уметности. Што се тиче општих поставки, аутор најпре тврди како је у уметности важнија форма, односно оно „како“ је нешто изражено, него садржај, односно „шта“ је у неком делу изражено. Зато је уместо појма садржај, боље користити појам материјал, који већ подразумева будућу обраду и уобличење, али је применљив и на све уметности, пошто је, на пример, у случају музике тешко говорити о „садржају“, али се зато може говорити о „материјалу“, који чине звуци. Ни за сликара спољашњи свет не представља садржај слике, већ материјал за слику, он се не бави стварношћу, него цртежом и бојама. Представљачке уметности стога увек теже преображавању у орнамент, који ништа не представља. Ова „борба орнаменталног принципа са представљачким“ има значаја и за историју писмености, пошто су први облици писмености били декоративног карактера, а слово може бити виђено као орнамент. У сваком случају, слике нису просто прозори у други свет, него предмети. Тако ни речи у песми нису ту да би изражавале мисли, „оне изражавају себе саме и саме собом одређују ток дела“ (Шкловский 1923, 4). Дакле, у поезији (књижевности), идеја не изазива другу идеју, него „реч изазива реч“. Шкловски и на овом месту излаже своје идеје о онеобичавању, наглашавајући да песник чини један „семантички скок, он истрже појам из оног поретка у ком се он обично налази и премешта га уз помоћ речи (тропа) у други смисаони поредак“ (Исто, 7). Речи за писца нису тако средство за исказивање нечега другог, већ сам материјал дела: „Књижевност се састоји од речи и користи се у свом стварању законима речи“ (Исто, 9). Материјал при томе „утиче на форму и сугерише је“, па тако „нови материјал захтева нову форму“ (Исто, 13).

Када говори о односу књижевности и филма, односно могућности адаптације, Шкловски закључује да је „строго гледано, превод немогућ“ (Исто, 14), чак и кад су књижевна дела на различитим вербалним језицима у питању, док су се готово сви покушаји употребе књижевности на филму показали неуспешним. „Ако је немогуће роман изразити другим речима од оних којим је он написан, ако је немогуће изменити звуковност неке песме а да се не измени њена суштина, тим пре је немогуће заменити речи светлуцањем сенки на екрану“ (Исто, 15). Уметност је сложена и не настаје само као резултат једне воље, човек-стваралац је само „геометријско место пресека линија, сила, које су настале изван њега“ (Исто, 16), тако и књижевно дело не може бити претворено у филм, већ је само један од могућих елемената који обликују његов коначни резултат. У роману се, према Шкловском, ништа не може пренети на екран, осим „голог сижера“, а пут филма је сасвим различит него пут романа – то је пут „произвођења чистог покрета“ (Исто, 17). Уметнички свет је свет непрекидности, и тим светом управља „виђење“ (*видение*), које подразумева уметничке поступке онеобичавања, деформације материјала стварности, док је „препознавање“ (*узнавање*) особеност неуметничког света „прекидности“, испрекиданости, дисконтинуитета. Проблем са филмом је у томе што он почива на „препознавању“, као производ људске мисли која је „створила нови неинтуитивни свет по сопственој слици и прилици“. Ова „испрекиданост“ филма састоји се најпре у илузији покрета: филм никада не може произвести прави покрет, он има посла са „покретом-знаком“, смисленим кретањем, кретањем као поступком, због чега на филму и има толико условне мимике. „Филм је у самој својој основи изван уметности“ (Исто, 19), и као такав је привремена појава. Међутим, као уметност чија је поетика поетика „чистог сижера“, филм може донекле да конкурише књижевности која и сама у новије време иде тим путем. „Висока“ уметност је истрошила своје форме, „уметничке форме су се окамениле и престале да се осећају“, и у току је „смена форми“, која се обично одиграва на револуционаран начин. Филм у том смислу може бити виђен као наследник позоришта, где је „сценограф већ потиснуо аутора и глумца“ (Исто, 22). С друге стране, „у наше време, психолошки роман доживљава свој крај“, форма романа тек што је саздана, сада се руши. Међутим, како се позориште обнавља кроз форму варијетеа, тако се и филм може обновити кроз „трик“, што је идеја коју су у време писања текста којим се бавимо заступали и совјетски ексцентристи.⁸¹ Однос

81 Из манифеста ексцентризма (ФЭКС): „Ми смо – ексцентризам у акцији. 1) Наша представа је – ритмичко ударање по нервима. 2) Врхунац – трик. 3) Аутор – проналазач-изумитељ. 4) Глумац – механизовани покрет, уместо котурни котураљке, уместо маске пламтећи нос. Њихова игра није сценски покрет него кречељење, није мимика него гримаса, није реч

филма и литературе је на тај начин узајаман, и може се речи да филм „кинематографизује литературу“, односно врши на њу дубок утицај. „Филм је од књижевности преузео сиже, али тај сиже је у њему претрпео велике промене“, док књижевност од филма преузима „одсуство мотивације догађаја, брзину, одсуство психологије“ (Исто, 24). Сиже у филму више није књижевни сиже, он је неопходан, али као „мотивација трика“, који је основни материјал филма (в. Исто, 24), при чему Шкловски разликује два типа сижеа на филму – сиже развијеног паралелизма и сиже-загонетку (в. Исто, 29). Коначно, утицај филма на књижевност може бити двојак, где с једне стране књижевност почиње да подражава поступке филма, а с друге стране, књижевност ступа на чисто језички терен, одричући се сижеа (Исто, 43).

Шкловски у својим каснијим радовима развија неке од почетних поставки, не инсистирајући толико на повезаности сижеа и трика, и радије наглашавајући специфичност начина на који се филм служи сижеом. У књижевности „између речи и предмета налази се чин именовања“, док је у основи филма фотографија, где се не може говорити о уметничком догађају (в. Шкловский 1965, 43), због недостатка уметничког поступка који би посредовао између речи и ствари, другим речима, у филму је „однос између снимљеног предмета и кадра постојан“, док у књижевности великим делом зависи од „стваралачке воље уметника“ (Исто, 48). „Филм се, у општем смислу, развија паралелно са књижевношћу, то јест служи се осмишљеним материјалом, описивањем или, тачније, осликавањем људских поступака, њихове судбине и окружења. Сам избор материјала у филму предодређен је литературом“ (Исто, 47). Кадар треба схватити не као слику, него као ознаку неког предмета, он је „знак“ (Исто, 49), док је слика на екрану изразито условна и „састоји се из низа условних одсецака, повезаних асоцијативним везама са одсечцима реалности“, због чега „ми доцртавамо екран“ (Исто, 51). Шкловски затим разликује прозни и поетски филм, који се разликују не толико по ритму, колико по превласти техничко-формалних елемената у поетском филму (в. Исто, 99). Филм је базично потомак прозе, који показује „свет онаквим какав га види човек“ (Исто, 222), због чега проза и јесте најчешћи предмет филмске адаптације, при чему рад на адаптацији (*киноисценировка*) није рад кописте, него философско-критичка делатност (в. Исто, 229), чији је задатак „откривање унутрашњих закона уметничког дела“ (Исто 230). Екранизација је „пресаздање, изражавање сижеа новим средствима, средствима филмске уметности“ (Исто, 266). Остварење

него крик. Милије нам је дупе Чарлија Чаплина од руку Елеоноре Дуге!“ или „Површина и миметизам још нису умрли, али је потребно коренито преиспитивање нашег односа према уметности. Не одбацивањем Живота зарад уметности, већ кроз нови поглед на свет: Живот као трик“ (Козинцев 2008, 144, 151).

филмске драматургије (сценарио) ближе је прозном него драмском делу, зато што је филм пре „епски, рекли бисмо објективнији, него драма“ (Исто, 266).

За Јурија Тињанова, појава филма је дочекана са великом радошћу, налик оној коју је осетио првобитни човек када је почео да урезује прве слике, које нису имале само репродуктивно-материјалну, него и магијску функцију. На примеру филма види се општи историјско-развојни ход од технике до уметности, која се све више удаљава од представљања ка знаковности и језику, дакле апстракцији⁸² (в. Тынянов 1977, 326). Црно-бела природа филмске слике, њено сиромаштво са становишта представљања реалности, на тај начин постаје основно, аутентично средство филма као уметности, на начин на који је „несавршенство и примитивност древних тотемских приказа представљало основно средство на путу ка писму“ (Исто, 326). „Сиромаштво“ филма је заправо његов „конструктивни принцип“, који се остварује кроз међусобно дејство технике и уметности, где уметност кроз одабирање, измену функције и одбацивање техничких поступака, има несумњиву предност. Наводно сиромаштво филма као уметности не своди се, међутим, само на (тада савремен) недостатак боје и звука, већ и на површинску, дводимензионалну природу филмске слике, коју Тињанов такође сматра основним конструктивним принципом филма, који упућује на „симултаност (једновременост) неколико низова визуелних представа, на основу којих се јавља потпуно ново схватање покрета и геста“ (Исто, 328). „Али једновременост и једнопросторност нису важни сами по себи, већ као смисаони знак кадра“, где кадар који је конструисан према принципу покрета никако није „материјална репродукција покрета“, него „смисаона представа“, дакле знак покрета (Исто, 328). Кадар, самим тим и филм, није дакле заснован на материјалним него на смисаоним величинама, он не следи „логику“ материјалне стварности, него своју сопствену, уметничку и филмску „логику“, и због тога филм и јесте пуноправни облик уметности. Што се тиче односа са другим уметностима, филм је „по свом материјалу близак визуелним, просторним уметностима“, најпре сликарству, док је по начину организације материјала близак „временским уметностима – књижевности и музици“ (Исто, 329). Ипак, филм никада не треба дефинисати помоћу неке друге уметности, он користи елементе других уметности, али им даје специфичну функцију. Такође, нарочито када је у питању паралела са сликарством, заснована на визуелној природи филмске слике, треба имати на уму да се уметност не одређује према свом предмету, који може бити идентичан за раз-

82 Начелно, за руске формалисте апстракција углавном подразумева „условно занемаривање целине објекта, ради неког одређеног, издвојеног и позитивно окарактерисаног момента. Проучавање тог издвојеног момента увек треба да се обавља на фону целине“ (Медведев 1976, 136).

личите уметности, него према свом односу према датом предмету. „Видљиви свет на филму није приказан као такав, већ у својој смисаоној повезаности, у супротном би филм био само жива (и нежива) фотографија. Видљиви свет, видљиви предмет постаје елемент филмске уметности само онда када је дат у својству смисаоног знака“ (Исто, 329). Из прве поставке проистиче стил филма, из друге његова конструкција. Дакле, конструкцију филма не чине предмети већ знаци, док стил чини одвојеност филма од реалности и његова другачија уређеност, која подразумева (стилско) преображавање видљивог света. Тињанов прихвата појам фотогеније, преименујући је у киногоенију, како би подвукао разлику између филма и фотографије, напомињући да „предмети нису фотогенични сами по себи, већ их таквим чине пре свега ракурс и осветљење“ (Исто, 330), као примарна стилска својства филма. Предмет, стилски преображен, више није предмет стварног света, него „смисаони предмет филма“, па више немамо посла са људима и предметима видљивог света, већ са људима и предметима филма, односно са уметнички преображеним људима и предметима. Тиме што је организовано, а не случајно, свако стилско средство тако је и „фактор смисла“, односно систем. Сложеност и динамичност стилских средстава филма омогућава преплитање различитих визуелних перспектива, које истовремено постаје и питање „односа између људи и предмета, општа смисаона преорганизација света“ (Исто, 331). Сам покрет на филму такође је смисаони знак, и његова функција је углавном у мотивација ракурса, који има функцију карактеризације (кроз гест) и стално променљивог односа између људи и ствари на филму. Крупни план при томе „апстрахује предмет, или детаљ, или лице из просторних односа и временског следа“ (Исто, 331). Филмско време није дакле реална величина, већ условна, „заснована на међусобном односу кадрова или међусобном односу визуелних елемента унутар кадра“ (Исто, 331).

Развој филма као и уметности и његових специфичних закона зависи пре свега од еменципације филма од натуралистичке мотивације,⁸³ од његове способности да се ослободи од свих спољашњих мотивација и пронађе свој сопствени смисао, где је смисаона вишезначност та која неком поступку даје трајност и применљивост у различитим контекстима, чинећи га у неку руку „речју“ филма. Наравно, у филму се не може пронаћи адекват речи вербалног језика и књижевности, оно је пре описна категорија, применљива од случаја до случаја (в. Исто, 332). Фотографија, која и сама неоспорно деформише материјал, односно ствари предметног света, у филму чува своје јединство у

83 При чему треба имати на уму да под мотивацијим формална школа у општем смислу подразумева „свако смисаоно одређење уметничке конструкције“ (Шкловский 1965, 32).

виду фотограма, која постаје јединица филма, као и кадар, који је пре него на реч, налик на стих у песми, чије јединство „преорганизује смисаоно значење предмета, и сваки предмет улази у међуодносе са другим предметима и са кадром у целини“ (Исто, 333). Односност и диференцијалност као својства кадра, могу се пренети и на терен монтаже, која није просто веза кадрова, већ „диференцијална смена кадрова“, чија повезаност не мора бити нужно фабуларног карактера, већ и стилског. Кадрови се при томе смењују слично као што се у песми смењују стихови, па је филм тачније поредити са поезијом него са прозом (в. Исто, 335).

Што се тиче фабуле и сижеа на филму, Тињанов, следећи Шкловског, разликује два приступа појму сижеа: 1) сижеу као организацији и 2) повезаности поступака сижејног обликовања са стилем, где се први приступ односи на проучавање мотива унутар конструкције целине, док други приступ још није довољно присутан у теорији и Тињанов жели да му посвети више пажње (в. Исто, 336). Фабула за Тињанова није статична „схема односа“ нити „схема догађаја“, већ „целокупни семантички (смисаони) нацрт догађаја“, док се сиже према фабули може односити на следеће начине: 1) може се већим делом ослањати на фабулу, на семантику догађаја, и 2) може се развијати мимо фабуле, где главни покретач сижеа постаје стил, односно стилски међуодноси повезаних делова (в. Исто, 337). То се најпре односи на случајеве у којима не постоји унапред задата фабула, већ сиже дела постаје заправо „трагање“ за фабулом. Како је свако уметничко дело семантички систем, стил тако постаје „средство грађења смисаоног (семантичког) система и постоји непосредна веза између тог система и сижеа, без обзира на то да ли је сиже заснован на фабули или изван ње“ (Исто, 338). „Проучавање сижеа на филму у будућности ће зависити од проучавања његовог стила и особености његовог материјала“ (Исто, 339).

Филм и позориште, за Тињанова, нису директно супротстављени, свака од тих уметности има сопствени пут. Филм је у својој основи апстрактна уметност, у филму су, за разлику од позоришта, и простор и тело глумца апстрактни (в. Исто, 320). Филм у његовој специфичности не треба називати „Великим Немим“, како је било уобичајено у Русији тог времена, филм према Тињанову није нем, као на пример што је нема пантомима, ни по чему слична филму. „Филм поседује говор, али апстрактан говор, разложен на саставне елементе“, где говор „није дат у целовитом облику, не у реалној повезаности његових елемената, него у њиховој комбинацији“ (Исто, 321), што се најпре тиче разложености „говора“ у немом филму на мимику, реплике у међунатписима и музику. Филм зато није уметност без речи, него „уметност апстрактне речи“. Управо као такав, „апстрактан“, филм је јесте уметност нашег времена:

„Ми смо апстрактни људи. Сваки дан се расплињујемо на десет различитих делатности. Баш зато и идемо у биоскоп“ (Исто, 322). Што се тиче односа филма и књижевности, филм је дужан да се ослободи њеног утицаја. Како филм поседује сопствене законе сиженог обликовања, неопходно је да се промени његов приступ књижевној фабули, која „у филм не ступа са свим својим особеностима, него тек неким“ (Исто, 323). Адаптација тако не треба да буде илустрација књижевног дела, већ „филм треба да пружи аналогију књижевног стила на сопственом плану“ (Исто, 323).

Иако се не тиче специфично филма, овде је неопходно изнети и схватања Тињанова о пародији, која ће имати велики утицај на каснија учења о међусобном односу различитих текстова, па и текстова који припадају различитим уметностима. Пародија за Тињанива никако није само комички жанр, са исмевачким односом према свом предмету, и намењен забави. Пародија пре свега карактерише усмереност на неко одређено дело, или на жанр, аутора, књижевни правац, односно усмереност против дела, жанра, аутора или правца, где Тињанов разликује пародичну форму и пародијску функцију, при чему пародичност подразумева примену пародичке форме у непародијској функцији (в. Исто, 289). Пародија на тај начин игра значајну улогу у еволуцији књижевности, „која се не одвија толико путем проналажења нових форми, колико путем примене старих форми у новој функцији“ (Исто, 292). „Сви методи пародирања, без изузетка, састоје се у измени књижевног дела, или неког заједничког елемента за изванредан низ дела (аутор, часопис, алманах), или одређене групе књижевних дела (жанр) – схваћених као система, односно у њиховом превођењу у други систем“, при чему „свако премештање било које књижевне чињенице из једног у други систем претпоставља извесну промену значења“ (Исто, 293). Како су различити жанрови различити системи, еволуција жанрова се састоји у „промени међусобног односа између чланова система“, чији је резултат комбинација жанрова, а што опет води ишчезавању одређених жанрова, односно „промени жанровског система“ (Исто, 298). Тако је и свако појединачно дело систем, односно системско међудејство елемената, где измена било ког елемента мења устројство целине, односно система (в. Исто, 299). Пародија је, у најопштијем, када је књижевна еволуција у питању, обавила велики посао везан за „огољавање условности“ уметности и уметничког дела: „Процес прихватања било које књижевне појаве јесте процес њеног прихватања као структуре, као система, повезаног и саодносећег са социјалном структуром. Процес таквог прихватања убрзава еволутивну смену уметничких школа“ (Исто, 309).

Поред улоге приређивача у формалистичком зборнику *Поетика филма*, Борис Ејхенбаум је аутор значајног текста „Књижевност и филм“, често

објављиваном у различитим, чак и ужим изборима из ауторовог дела. Према Ејхенбауму, „књижевност доследно пролази кроз кино-апарат“, и тај поступак „проласка“ није ни инсценација ни илустрација, „већ превод на филмски језик“ (Ејхенбаум 1972, 146). Филм „није просто фотографија која се креће, већ нарочит језик фотогеничности“, који и поред своје „натуралистичке“ природе не „материјализује“ књижевност као што би то чинило позориште, већ је филмска адаптација пре налик на роман онакав какав бисмо, прочитавши га, видели у сну (в. Исто, 146). Процес опажања у биоскопу је битно различит од процес читања: ту се креће „од предмета, од упоређивања покретних кадрова ка њиховом осмишљавању, именовану, ка грађењу унутрашње речи“ (Исто, 147). Првобитна природа уметности има везе са игром и представља потребу за „искоришћавањем и организацијом оних енергија човековог организма које се искључују из уобичајеног начина живота или дејствују у њему делимично једнострано“ (Исто, 147). „Заумно“ је стога једна од основних својстава уметности, њен „органички фермент“, чијим се претварањем у „изражајност“ организује уметност као друштвена појава, односно као језик посебне врсте. Дијалектика уметности је управо у том неслагању, противречности између „заумности и „језика“, које и управља њеном еволуцијом (в. Исто, 148). Филм је постао уметност тек кад се у њему формирао однос ова два елемента, при чему „фотогенија“ представља елемент „заумности“ у филму, којим „ми поново видимо ствари, *играмо се њима*“, док је монтажа та која „претвара фотогенију у филмски језик“ (Исто, 148). Да би што потпуније искористио своја „језичка“ средства, филм тражи погодан материјал, а најбогатији „извор материјала“ за њега је књижевност. Сиже се на филму гради пре „помоћу *стилских* момената“ него „помоћу кретања *фабуле*“, док је монтажа пре свега „систем вођења кадрова“, што у целини представља парафразу Шкловског. Монтажа је смисаона делатност, јер „смисао сваког кадра је у знатном степену условљен његовом везом са суседним“ (Исто, 50). Та смисаона делатност захтева велики и сложен умни рад гледаоца на „повезивању кадрова и погађању смисаоних нијанси“, који Ејхенбаум назива „унутрашњим говором филмског гледаоца“ (Исто, 150). Неопходност филмског сценарија је већ значајна веза између филма и књижевности, а све већи развој филма „поставља стари проблем узајамног односа и диференцирања уметности“. У сваком случају, „пред лицем филма, књижевности предстоји да поново упозна своја средства“ (Исто, 152).

Роман Јакобсон своје схватање филма темељи на појмовима језика, поетске функције језика и комуникације. Говор подразумева „избор становитих језичких чести и њихово слагање у језичке јединице вишег ступња сложености“, при чему говорник „изабире ријечи те их слаже у реченице сходно синтактичком саставу језика којим се служи: реченице се са своје стране слажу

у исказе“ (Jakobson 1988, 56). Језички знак укључује два начина организације: 1) комбинацију (слагање), где је сваки знак сачињен од саставних знакова и/или се појављује само у комбинацији с другим знаковима, што значи да свака језичка јединица истовремено служи као контекст једноставнијим јединицама или сама свој контекст налази у некој сложенијој јединици, и 2) селекцију (изабирање), где избор међу алтернативама подразумева могућност замене једне другом, која јој је с једне стране једнаковредна а с друге различита (в. Исто, 58). Селекција се при томе „врши на бази еквивалентности, сличности и несличности, синонимности и антонимности, док је комбинација, која се односи на устројство секвенце, заснована на близини“. Особеност поетске функције је, тако гледано, у томе што она „пројектује принцип еквивалентности из осе селекције на осу комбинације. Еквивалентност се уздиже до конститутивног начела секвенце“ (Јакобсон 1966, 296). Селекција на тај начин припада порадигматској оси и њен поетски извод је метафора, док комбинација припада синтагматској оси и њен поетски извод је метонимија (в. Јакобсон 1998, 131). За Јакобсона филм обједињује „истовременост“ са линеарношћу, и он је у основи дубоко метонимијска уметност, „тј. обилно и на разнолик начин употребљава игру суседствима [близина, на којој је заснована комбинација]“ (Исто, 129). После Грифита, филм је „својом високо развијеном способношћу за измјене кутова, за перспективу и подешавање мотришта прекинуо са казалишном традицијом те установио дотад невиђену љествицу синегдотичких крупних планова и метонимичких монтажа“, док је, на пример, Чаплин у својим филмовима те поступке поново потиснуо „метафоричким типом монтаже, и то са својим претпањима – филмским поредбама“ (Jakobson 1988, 73).

У свом раном тексту под називом „Крај филма?“ (1933), Роман Јакобсон констатује како са филмом присуствујемо „стварању нове уметности, која „установљава сопствене норме и законе“ и која је већ постала „моћно средство пропаганде и васпитања, свакодневна друштвена појава визуелног типа“ (Јакобсон 1984, 25). Иако је, како тврди велики совјетски редитељ Л. Куљешов (*Кулешов*), „кинематографска сировина сама реалност“, свака уметност „има посла са знацима“, па је и у случају филма потребно утврдити знаковну природу основних елемената, односно јединица филма. Ту противречност филма Јакобсон разрешава тако што што уводи појам предмета који може бити употребљен у својству знака, и „управо таква знаковна или визуелна реалност, претворена у знак, и образује специфичну материју филмске уметности“ (Исто, 26). Може се рећи, дакле, да Јакобсон разликује кинематографску сировину, која одговара визуелној и звучној реалности, и материјал филмске уметности, који се тиче знакова, односно предмета претворених у

знакове. Са појавом звучног филма „акустичка и оптичка реалност могу да се сливају у једну целину или да се, напротив, супротстављају“, што „уваћава број могућих филмских синедоха“ и повећава „количину метода прелаза од једног монтажног одсечка ка другом“, што све заједно доприноси богатству филмског језика. Међунатписи су у немом филму били важно монтажно средство, чиме је филм „чувао елементе чисто књижевне композиције“, док је са преласком на звучни филм, у одсуству међунатписа, дошло време „чисто кинематографског сједињавања монтажних планова“ (Исто, 29). Што се тиче односа филма са другим уметностима, за Јакобсона, заправо, „језик филма се формирао као способност кинематографске кодификације језика других уметности. Он је је био својеврсна слика и у извесном смислу јединствени метајезик тих језика“ (Соколов 2010, 410).

Јеремеј Исајевич Јофе, који је деловао у контексту обележеном активностима културолога-мариста попут Олге Фрејденберг, „школе“ М. Бахтина и друге генерације формалиста (В. Проп, Г. Гуковски, Л. Гинзбург), дао је значајне прилоге историји културе и уметности, као и идеји синтезе уметности у којој филм има изузетно место. Социолог уметности, културолог, заговорник синтетичког изучавања уметности, Јофе заступа идеју о јединству базе и надградње, односно материјалног и духовног плана културе, дајући велики значај појмовима јединства и система, а концептима „уметности као украса живота“ (феудална аристократија) и „уметности као спознаје живота“ (трговачка буржоазија), претпоставља концепт „уметности као изградње живота“, карактеристичан за позицију индустријског пролетаријата. Све културе подразумевају подчињавање технологије друштвеним потребама, а о језику неке уметности можемо говорити као о језику форме, односно језику нашег руковања одређеном формом, дакла, као језику праксе. Стил, као материјални резултат стваралачког процеса, Јофе сматра основом за говор о јединству уметности, где постоји већа разлика између производа који припадају истим уметностима али различитом стилу, него између производа који припадају истом стилу, а различитим уметностима. Јединство уметности је историјска неопходност, која се у потпуности може реализовати једино у филму, као аутентичном облику пролетерске уметности, односно развоја уметности обележеном друштвеном превлашћу индустријског пролетаријата. Аутор издваја три разлога због којих у филму види изузетну уметност свог времена: 1) способност преношења динамике стварности, недоступну другим уметностима, 2) веза са техником и производњом, која потврђује пролетерски карактер ове уметности, 3) способност обраћања масовној публици (в. Иоффе 2006, 26). При томе Јофе, за разлику од неких других теоретичара филма, увођење звука и боје сматра великом вредношћу филма, која је уопште и омо-

гућила његов синтетички карактер. Филм, користећи се принципом монтаже, остварује специфичан дијалектичко-материјалистички облик мишљења, као основни облик мишљења „социјалистичког човека и човечанства“. За Јофеа, иначе, уметност је облик мишљења, односно конкретна форма друштвеног мишљења: „Уметност је пре свега уметност мишљења. Уметност је мишљење, фиксирано различитим материјалним средствима“, а теорија уметности је пре свега „део опште теорије мишљења“, при чему мислити значи „откривати и установљавати везе и односе у објективној стварности“ (Исто, 279). Историја мишљења је „историја пораста човекове моћи и власти над природом и над светом“ (Исто, 279), док је вредност филма у том контексту његова способност да обједињава „визуелне, вербалне и музикалне форме мишљења“. Уметност ствара слике и системе слика, односно сижее, који представљају „уметниковим (класним) мишљењем осмишљену стварност, одсечак стварности укључен у систем мишљења и подчињен одређеним принципима мишљења“, где „никаква стварност сама по себи, без мишљења, не постаје сиже, нити је икакво мишљење могуће само по себи, без стварности“. Сиже зато „показује борбу, пораз и победу идеја, норми и принципа у стварном свету“ (Исто, 318). Материјал, други битан формалистички појам, за Јофеа је „физичка материја, предмет, који служи за фиксацију сижеа“, док је форма „функција сижеа у одређеном материјалу“ (Исто, 374). Свака уметност, тако, фиксира само једну страну света, један моменат стварности и мишљења, и отуд потреба и нужност синтетичке уметности. Филм је од почетка у себи садржао могућност синтезе, која се остварила тек увођењем звука и боје, а објективизам филмске слике је лако превладан монтажом, схваћеном као оруђе дијалектичког мишљења (в. Исто, 418). Филм је постао полифонична уметност, која не само што је обухватила човека у различитим облицима његовог испољавања, већ му је „пришла ближе“ него иједна уметност до тада. Сижејно обликовање, схваћено на изнети начин, у филму тако добија богатство и „ширину“ која до тада није могла бити виђена, богатство обликовања, самим тим и мишљења. Визуелност филма има предност у односу на књижевну реч, па чак је и неми филм, екранизујући књижевна дела, показао „како су визуелни кадрови способни да у потпуности замене књижевну причу, приповедање, опис“ (Исто, 472). Филм тако није толико оруђе показивања, колико оруђе спознаје: „Средство научног истраживања и масовна уметност, средство просвећивања и агитације, филм је пионир нове културе у стварању визуелних форми намењених науци и масама. Од свих уметности за пролетаријат је најважнија – филм [В. И. Лењин]“ (Исто, 95).

Ово изузетно промишљење филма као синтетичне и полифоничне уметности дубље можемо сагледати нарочито узимајући у обзир утицајне

идеје Михаила Бахтина о полифоничности и дијалогизму, које ће касније бити неретко употребљаване као темељ за промишљање управо оног односа који нас овде занима – односа књижевности и филма. О утицају Бахтинових идеја на проучавање Достојевског није потребно ни говорити.⁸⁴

Према Михаилу Бахтину, уметност је такође облик мишљења, док је полифонија, коју са својим прозним делима доноси Ф. М. Достојевски, један посебан и иновативан тип уметничког мишљења. Стварајући нови тип уметничког мишљења, „може се чак рећи да је Достојевски творио нови уметнички модел света, у коме су многи основни моменти старе уметничке форме подвргнути коренимом преображају“ (Бахтин 1967, 53), што открива системски облик Бахтиновог схватања уметности и односа међу уметностима. Основна одлика романа Достојевског је „мноштво самосталних и несливених гласова и свести, стварна полифонија пуноправних гласова“. Мноштво карактера и судбина „не развијају се у јединственом и објективном свету у светлости јединствене ауторове свести, већ се ту мноштво равноправних свести и њихових светова спаја у јединство неког догађаја, чувајући при том своју несливеност“, па главни јунаци нису само „објекти ауторове речи, већ и субјекти сопствене речи која нешто непосредно значи“ (Исто, 56). Свет Достојевског је дијалектичан и антиномичан, али с тим да оба ова својства остају „у границама издвојених свести“, због чега је свет Достојевског уједно и „дубоко персоналан. Он сваку мисао поима и приказује као став личности“ (Исто, 60). Суштина полифоније је управо у томе што гласови „остају самостални и што се као такви сједињују у јединство вишег реда“ (Исто, 74). Уметнички свет Достојевског је „дубоко плуралистичан“ и основна категорија његове уметничке визије „није било постојање, већ коегзистанција и узајамно деловање“, што објашњава и његову „дубоку тежњу ка драмској форми“ (Исто, 82). Велики писац је настојао да све односе схвати у њиховој истовременостим „у пресеку једног тренутка“, што додатно подвлачи „просторну“ и драмску природу његове уметности. Полифонијски роман је самим тим „до краја дијалогичан“, „сви елементи структуре романа су у дијалошким односима, то јест они су контрапунктски, супротстављени“ (Исто, 98). Достојевски зато „није стварао идеје онако како их стварају филозофи или научници – он је стварао живе ликове идеја“ (Исто, 149). И у самој уметности, односно у смени књижевних врста, дијалошки принцип игра битну улогу, где се „архаичност“, односно елементи који историјски контитуишу одређену књижевну врсту, може очувати „само захваљујући њеном сталном

84 О утицају Бахтина на каснија истраживања Достојевског, из англосаксонске перспективе, видети у Jones 1990.

обнављању, осавремењивању. Књижевна врста је увек то и није то, увек је стара и нова истовремено“ (Исто, 168). Прерађивање и обнављање у процесу смене књижевних врста често се одвија кроз пародију, која је „стварање детронизованог двојника, заправо исти *свет окренут наопачке*“, и стога је амбивалентна (в. Исто, 191). Пародија, заједно са стилизацијом, казивањем лица које прича, дијалогом, припада групи металингвистичких појава, за које је заједничко да „реч овде има двојаки смер – ка предмету говора као обичној речи и ка другој речи, туђем говору“ (Исто, 256). Металингвистика „не проучава реч у систему језика нити у *тексту* издвојеном из дијалошког контекста, то јест у сфери правог живота речи. Реч није ствар, већ вечито покретан, вечито променљив медиј дијалошког општења“ (Исто, 275). Достојевски је откривши „нове облике уметничког виђења“, открио због тога и „нове стране човека и његовог живота“: „Чини нам се да се може говорити о посебном полифонијском уметничком мишљењу које превазилази границе романескног жанра“ (Исто, 354).

Управо је психолог Лав Виготски (*Виготский*) дао значајне прилоге проучавању односа између мишљења и говора, који ће остварити значајан утицај на хумунистику у целини, а посебно на идеје С. Ејзенштајна о филму. Виготски реч дефинише као „живо јединство звук и значења“, што има значајне импликације на схватања најмањих јединица извесног знаковног система, као и на питања знака и значења уопште. Ако анализа „рашчлањује сложену целину на јединце“, јединицу можемо одредити као „такав производ анализе, који, различито од састојака, располаже свим основним обележјима својственим целини, и који представљају живе неразлучиве делове тога јединства“ (Виготски 1977, 41). У говорном мишљењу (*речевое* или *словесное мышление*) тако дефинисана јединица се може наћи у „унутрашњој речи – у њеном значењу“ (Исто, 42). Као јединство звука и значења, реч се „никад не тиче само једног посебног предмета, него целе групе или целе категорије предмета. Услед тога, свака реч представља скривено уопштавање. Али уопштавање је, као што се лако може видети, посебан вербалан мисаони чин, који одражава стварност сасвим другачије но што је одражавају непосредни осети и опажаји“ (Исто, 43), па зато и можемо говорити о говорном мишљењу као јединственом појму, односно јединству мишљења и говора. Како је свака јединица, дакле, „уопштено одражавање стварности“, значење речи представља „чин мишљења“, али уједно и „нараздвојан део речи као такве“: „Реч без значења није реч, него празан звук“ (Исто, 43). Значење је стога појава која припада истовремено области мишљења и области говора, односно значење је „јединица говорног мишљења“ (Исто, 43). Основна функција говора је комуникативност, „говор је пре свега средство друштвеног споразумевања,

средство исказивања и разумевања“, па је значење речи (*словесное значение*) истовремено „јединство мишљења и говора али и јединство уопштавања и споразумевања“ (Исто, 46), што такође подразумева и јединство афективних и интелектуалних процеса (в. Исто, 49). Основу мишљења код детета представља унутрашњи говор, док је у развојном смислу стварање појмова „увек продуктивно, а не репродуктивно“ (Исто, 78, 135). То даље значи да је „заједничка црта свих виших психичких функција што су то испосредовани процеси, тј. што они укључују у своју структуру као средишњи део целокупног процеса, употребу знака као основног средства овладавања психичким процесима. У области стварања појмова такав знак је реч, која служи као средство за стварање појма, а касније представља његов симбол“ (Исто, 138). Првобитна реч стога не може бити схваћена као обичан знак појма, већ је „пре представа, слика, духовни цртеж појма, малена прича о њему – управо уметничко дело“, због чега се она одликује „конкретном комплексношћу“: „именујући предмет помоћу таквог цртежа-појма. човек га учвршћује у извешан комплекс, повезује га у једну групу са многим другим предметима“ (Исто, 169). Појам при томе није само спајање и уопштавање, него и апстраховање, односно издвајање, „изоловање појединих елемената и способност да се ти издвојени, апстрактни елементи посматрају ван конкретне, стварне повезаности у којој се указују искуству“ (Исто, 171). Појам само у систему „може бити схваћен и вољан“, а уопштавање „значи истовремено поимање и систематизацију појмова“ (Исто, 224). Писани говор је „највиши апстрактни ниво говора“ и његова синтакса је у извесном смислу супротна синтакси унутрашњег говора, док се „између ове две крајности налази синтакса гласовног говора“ (Исто, 245). Особеност унутрашњег говора је максимална сажетост, док је писани говор, насупротив њему, „максимално подробан, формално завршенији чак и од гласовног. У њему нема елипсе, док их је унутрашњи говор пун“ (Исто, 245). Говор тако „не служи за изражавање готове мисли“, већ „претварајући се у говор, мисао се преображава и мења. Мисао се не изражава речју него остварује у речи“ (Исто, 325), а „оно што се у мисли садржи симултано, у говору се развија сукцесивно“ (Исто, 387). „Свест се одражава у речи као Сунце у малој капи воде. Реч се односи према свести као микрокосмос према макрокосмосу, као жива ћелија према организму, као атом према васиони. Сувисла реч [сувислост=*осмысленность*] и јесте микрокосмос људске свести“ (Исто, 394).

Ејзенштејнов сарадник Александар Лурија (*Лурия*) питањима важним за комуникацију, језик и уметност бави се у оквиру неуроллингвистике, која је за њега „нова грана науке која омеђава психологију, неурологију и лингвистику“ и која „проучава мождане механизме говора и промене у говорним процесима до којих долази при локалним повредама мозга“ (Лурија 1982, 9).

Лурија говорну комуникацију дефинише као „преношење људских порука помоћу природног језика“ (Исто, 11), док се појам језика посматра системски. „Свака лексичка јединица (и посебно реч) фиксира место одговарајуће представе у целом систему веза“, а лексичке јединице „уводе садржај исказа како у систем парадигматских односа, тако и у систем синтагматских веза“ (Исто, 46). Око сваке лексичке јединице ствара се „вишедимензионална мрежа веза, при чему доминантну улогу играју смисаоне везе“ (Исто, 48). „Парадигматски међусобни односи појединих лексичких значења који образују појам и који представљају чин *симултане синтезе* појединих елемената информације и синтагматско сједињавање појединих речи у целе исказе које се испољава као *серијска организација говорних процеса*“, представљају два момента који чине „два најопштија психофизиолошка услова који су неопходни за преображавање мисли у говор и за формирање исказа“ (Исто, 50). Како већина речи означава одређени предмет (особину, радњу или однос), односно има одређено предметно значење, реч „мора пре свега да буде повезана са одређеном менталном сликом“, другим речима, „мора да има одређени сензорни (визуелно-тактилни) ослонац“, али како се „семантичка структура речи не ограничава само на однос речи према неком предмету или менталној слици“, реч уједно „*анализира* предмет, уводи га у одређену структуру односа, сврстава га у одређене категорије“ (Исто, 160). Текст је, с друге стране, „сложено саопштење“ и „у сложенијим текстовима смисао целине никако се не своди на сукцесивна значења делова и захтева сложенији процес анализе и синтезе, што подразумева упоређивање појединих фрагмената саопштења који су некад далеко један од другог, постављање хипотезе о општем смислу и – често – удаљавање од *спољног* текста и прелажење на *подтекст* који садржи општу идеју целог саопштења а понекад и оцењивање мотива који су скривени у том тексту“ (Исто, 209).

Питање о односу мишљења и говора, односно мишљења и језика, показало се изузетно важним нарочито за промишљање филма. Рећи да је уметност мишљење, да је филм мишљење или облик мишљења, значи знаковност претпоставити представљању, односно знаковну природу и функцију одређене јединице претпоставити њеној представљачкој природи и функцији. Значи, затим, размишљати системски, пре свега о односу делова и целине, на чему почива већ и сама потреба за тражењем основних јединица, које су неизбежно јединице неког система. Такође, да би се нагласила њена језичка природа, мора се инсистирати на максимално могућем уопштавајућем и апстрахујућем карактеру основне јединице одређеног, овде уметничког или уже филмског, система. То има посебну улогу у случају филма, с обзиром на тенденцију да се његове основне јединице посматрају као „одсечци“ реалности, минимално

посредовани процесом уметничког обликовања. Управо на овим основама почива већ Ејзенштејново мишљење о филму, чији значај, домет и утицај никако не можемо преценити.

Ејзенштејнова схватања о филму и о уметности развијала су се под значајним утицајем руског формализма (посебно Шкловског и Тињанова), позоришне и књижевне авангарде (Мејерхољд, Мајаковски, Хлебњиков), поетике и есејистике песника Мандељштама (*Мандељштам*), Лењиновог дијалектичког материјализма, учења лингвисте Мара, психолошких истраживања Л. Виготског и А. Лурије, као и читавог културног и цивилизацијског наслеђе не само западног света.⁸⁵ Можемо рећи да је Ејзенштејна и у теоријском и у практичном смислу највише од свега занимао „проблем филмског језика“ (Иванов 1999, 170), што га је и одвело његовој утицајној теорији монтаже. Управо је идеја монтаже омогућила Ејзенштејну да повеже филм са другим уметностима, да филм укључи у богату уметничку и културну традицију човечанства, сматрајући при том да изучавање и пракса филма не помаже само томе да се открију скривене могућности саме уметности, дакле других уметности и уметности као такве, већ да омогућава и „откривање и проверавање основних естетских закона“ (Исто, 199). Употребљавајући у својим текстовима појмове какви су „језик“, „знак“, „структура“, једна од основних особености Ејзенштејнове мисли била је заправо „тежња ка разумевању основних начела сваке појаве“ (Исто, 307). Ако већ одавно не можемо оспоравати теоријски карактер, али и висок теоријски домет, Ејзенштејнових текстова, овде морамо признати и њихов филозофски карактер, о чијим се дометима свакако може расправљати.⁸⁶

Долazeћи до филма путем позоришног искуства, својеврсном трансформацијом позоришног искуства у филмско, Ејзенштејн у покушају одређења основне јединице позоришног и филмског дела полази од појма атракције, која за њега представља „сваки агресивни моменат у позоришту, то јест сваки елеменат који извлачи на површину она гледаочева осећања или психолошка стања која могу утицати на његово искуство – сваки елеменат који се може проверити и математички прорачунати у циљу изазивања извесних емотивних шокова по одређеном редоследу и у оквиру целокупног утиска, што једино омогућава прихватање крајњег идејног закључка“ (Ајзенштајн

85 О утицају руског симболизма на Ејзенштејна и руску „монтажну“ школу, као и позицији те школе у контексту идеје о „еволуцији уметничких форми“, видети Успенски 2007.

86 Ејзенштејн је, својим плановима о екранизацији Максвог *Капитала*, отишао можда најдаље у истраживању могућности филмске адаптације филозофских дела, што за њега заправо подразумева задатак превазилажења сукоба између „језика логике“ и „језика слика“ (в. Шато 2011, 14-16; Michelson 2003, 293-320, 415-436).

1964, 29). Атракција је дакле изванредно структуриран феномен који подлеже сазнању, и који представља „редован, независан и првостепени елемент у конструкцији“ целине, тачније позоришног или филмског дела. Атракције, као произвољно одабране и независне „у оквиру дате композиције и предметних веза које обједињују збивања“, структуришу се у целину процесом монтаже, односно „слободне“ монтаже, и то је оно што Ејзенштејн назива монтажа атракција, чиме се превазилази статичност „одраза“ неког збивања, односно линеарно „низање“ фрагмената неке целине засновано на „низању“ одговарајућих „догађаја“ у стварности. Монтажа тако постаје „најмоћније средство за одиста суштинско стваралачко преобликовање природе“ (Исто, 34), што и јесте захтев уметности. Поред монтаже, други чинилац специфичности филма је кадар, где се „фотографски бележе делови природе, који се у монтажи „комбинују на разне начине“. Кадар те тако „делић природе најмање подложен *искривљавању*“, док је монтажа „вештина комбиновања тих делића“ (Исто, 34). Одређено парче филма које треба монтирати је „неутрално, иако је део планиране секвенце“, све док се не „споји са другим парчетом“ у процесу монтаже, када и добија свој прави смисао (в. Исто, 39). Монтажа, међутим, није само филмски поступак, она је у корену свих уметности и има најдубљи културолошки смисао. Ејзенштејн тако говори о „монтажном начину мишљења“ (Исто, 40), односно монтажи као основи сликовног стадијума мишљења који карактеришу синтетичност и уопштавање, а које долази после пралогичког стадијума који карактерише комплексност, и логичког стадијума који карактерише диференцијација (в. Эйзенштейн 2000, 30). Ејзенштејна заправо интересује „формотворење“, где је форма „оваплоћење идеје“, не монтажа као макар и основни поступак филма, већ општи принцип призвођења који карактерише нараскидиво јединство између јединично-представљачког и уопштено-сликовног принципа у грађењу уметничког дела (в. Исто, 37). Кадар, као прво, није елемент монтаже него „ћелија монтаже“, а монтажа није „низање“ него „сукоб два супротстављена парчића“: „Темељ ове филозофије је динамичко поимање ствари. Бића – као непрестане еволуције, проистекле из узајамног дејства двеју супротности. Синтезе – која настаје из супротности између тезе и антитезе“ (Ајзенштајн 1964, 74). У области уметности, „дијалектичко начело динамике оваплоћено је сукобом“; уметност је увек сукоб, односно „судар логике органског облика и логике рационалног облика даје дијалектику уметничког облика“ (Исто, 75). Филм, служећи се симболом и знаком а не механичким одражавањем реалности, проналази „непосредне форме за мисли, системе и појмове“, што је пут ка синтези уметности и науке. Али и у основи стварања форме почива мишљење, односно она је „чулни и имагистички мисаони процес“, а „кретање унутрашњег

мишљења [је] основни закон конструкције форме и композиције“ (Исто, 124, 140). Појам унутрашњег говора и мишљења неопходан је Ејзенштејну да објасни процес структурације филмског дела, односно да помири представљачку, „одражајну“, природу филмског медија са знаковном природом филма као уметности, и као „мишљења“. Унутрашњи говор при томе „има своју нарочиту структуру“, која се заснива на „низу сасвим разговетних закона“, а „закони конструкције унутрашњег говора [су] исти они закони који су темељ читаве врсте закона који управљају грађењем форме и композиције уметничког дела“ (Исто, 123). Ако појам унутрашњег говора разрешава проблем односа мисли и речи, и тиче се најпре питања форме и композиције, проблем односа између речи и слике Ејзенштејн разрешава разликовањем појмова слике и представе, везујући га примерно за питање представљања, односно означавања, у грађењу уметничког дела. Два филмска снимка спојена поступком монтаже не представљају прост збир, већ производ, нови резултат, „нови квалитет који произлази из тог спајања“ (Ајзенштајн 1950, 40), и самим тим процес спајања кадрова постаје стварање, чији се резултат „квалитативно разликује од сваког саставног елемента посебно посматраног“ (Исто, 41). Прави приступ овом стваралачком поступку тако не почива на интересовању за питања технике повезивања (методе монтаже) или за појединачне елементе (садржај кадрова), него на интересовању за „принципе повезаности“ (Исто, 43). Сваки кадар у таквој оптици „не постоји као нешто независно, већ је дат као посебан приказ главне теме која у једнакој мери прожима све кадрове“ (Исто, 43). Спајање два кадра које производи један нови квалитет постаје једнако стварању појма, слично као што у кинеском писму везивање два хијероглифа „не треба сматрати њиховим збиром, већ производом, тј. вредношћу друге категорије, другог степена“, где „издвојен сваки хијероглиф одговара једном предмету, једној чињеници“, а „њихова комбинација одговара једном појму“, односно „комбинацијом двеју ствари које се могу *насликати* постиже се приказ нечег што се графички не може представити“ (Ајзенштајн 1964, 59). Тек на тај начин „монтажа постаје средство за постизање јединства вишег реда“ (Исто, 288), односно из међусобне комбинације кадрова рађа се једно ново јединство и један нови смисао. Овај „пут ка појму“ на примеру визуелне уметности филма Ејзенштејн објашњава разликовањем појмова представе (*изображение*) и слике (*образ*), што је један од темеља Ејзенштејнове мисли. Монтажа је, овако схваћено, процес у ком се „посебне представе изграђују у једну слику“, где је представа елемент чијим се повезивањем са другим представама „изазива у сазнању и осећањима гледаоца најпотпунија слика саме теме“ (Ајзенштајн 1950, 50, 44). Другим речима, динамички схваћено „уметничко дело је управо процес размештаја редосле-

да слике и осећању и свести гледаоца“ (Исто, 48), где гледалац не прима приказани резултат са већ завршеним процесом стварања, већ је уведен у процес и његов ток. Посебни делови, међусобно повезани, проиводе „синтезу једне теме“, у чему је смисао монтаже, као примарног стваралачког процеса у уметности, којим се, дакле, представа претвара у слику, која на вербалном нивоу одговара појму. За Ејзенштејна, тако, процес стварања се може описати у следећим етапама: испред а) унутарњег вида, односно сазнања ствараоца лебди одређена б) замишљена слика у којој се осећајно уобличава в) тема, а задатак који се поставља пред ствараоца је да г) претвори ову слику у неколико основних д) делимичних представа, које ће својом комбинацијом и редоследом поново изазвати у свести и осећањима гледаоца ону исту првобитну општу љ) слику која је у почетку стваралачког процеса лебдела пред ствараоцем (в. Исто, 55). Монтажа на тај начин „укључује у стваралачки процес проживљавање и осећања гледаоца“, који је „присиљен да прође исти стваралачки пут којим је аутор прошао у стварању слике“ (Исто, 56). Индивидуалност гледаоца тако није подређена ауторовој индивидуалности, чиме „монтажни принцип постиже ону велику снагу унутарњег стваралачког узбуђења“, односно ону меру „уобличавања и појачавања осећања“ која карактерише уметност у односу на живот (в. Исто, 58, 63). Ова „поступност“ у стварању слике одлика је свих врста уметности, при чему се Ејзенштејн опширно позива на Грифитово надахнуће прозом Чарлса Дикенса (*Dickens*). Извор Ејзенштејнове теорије монтаже је „амерички филм 1910-их“ (Иванов 1999, 169), при чему се централно место даје Д. В. Грифиту, за кога „заувек везана појава монтаже“ (Ајзенштајн 1964, 242). До монтаже је, међутим, Грифит дошао „преко метода паралелне радње, на који га је подстакао Дикенс“ (Исто, 242). Поред метода паралелних радњу Ејзенштејн уочава и друге „кинематографске“ особености Дикенсовог рукописа које су пресудно утицале на Грифита, а тиме и на филм у целини: пластичност, визуелност, оптичку страну Дикенсових романа, затим тачност детаља, тачност скице понашања и поступака личности, уз значајно ослањање на гест, али и поступак претапања, као и неке општије особености Дикенсовог књижевног сензибилитета, као што су његов „урбанизам“ (урбаност) или склоност мелодрами (в. Исто, 244-261). Међутим, употреба монтаже код Грифита је за Ејзенштејна ипак ограничена и недостаје јој својство које би је од јединично-представљачког довело до стадијума уопштено-сликовног, односно недостаје јој „конструкција монтажног тропа“ (Исто, 275). Ејзенштејн своје схватање филмског тропа, примарно метафоре, доводи у најближи везу са појмом слике (*образ*), где се слика „склапа као уопштена, комбинована укупност, јединство појединачних метафора“ (Эјзенштейн 2000, 81). Грифитов монтажни метод заправо се

„спотиче баш о проблем апстракције“ (Ајзенштајн 1964, 278), што је за Ејзенштејна идеолошки проблем: „Ми, наша епоха – заоштрено идејна и интелектуална – морали смо у кадру првенствено да прочитамо његова својства идеолошког енграма – знака; морали смо у компарацији кадрова да запазимо стварање новог квалитативног елемента, новог лика [слика, образ], новог појма“ (Исто, 279). То је омогућило да за Ејзенштејна не само мантажа, него и филм, постане врхунско отелотворење дијалектичког принципа „јединства у разноликости“, врхунац потраге за „полифоничном структуром“ којом се у уметности може остварити „потпуни ефекат сложеним осећањем свих делова као целине“ (Исто, 156), а чији је циљ ефекат „обрнуте“ перспективе која укида сваку, па и државну „једнообразност мисли“ (Исто, 63). Филм је тако за Ејзенштејна много више од филма, више и од уметности, он је „мала експериментална Васељена“ (Эйзенштейн 2000, 5), пут ка преображају човека и човечанства, утопија. То би уједно било и једино истинско и „коначно оправдање Лењинових речи да је *филм најважнија уметност*“ (Ајзенштајн 1964, 91).

У свом раном раду, Јуриј Лотман инсистира на дијалектичности свог поимања науке и структуралне семиотике, инсистирајући најпре на дијалектичкој природи појма структуре. Структурални и статистички метод који предлаже, и који представља заправо математизацију науке, односно примену математичког метода у контексту хуманистичких наука, Лотман идеолошки легитимизује позивањем на речи Карла Маркса (*Marx*) да „наука тек онда достиже савршенство када успева да се користи математиком“ (Лотман 1970, 34), као и критиком наслеђа руског формализма, у чему не треба видети само опортун и тактички потез, изнуђен условима који су тих година владали у Совјетском Савезу. Утицај дијалектичког материјализма на Лотманову мисао ће остати трајан, али ће временом све мање утицати на заснивање и формулисање његових основних идеја, као што ће значај формализма, авангарде и руског симболизма за конституисање руског модела структуралне семиотике све више долазити до изражаја. С друге стране, ако ће преданост математици и сцијентизму с годинама делимично попустити, Лотман се никада неће одрећи става о потреби за чврстим научним заснивањем сопственог истраживања.

Лотман сматра да „савремени стадиј научног мишљења све више карактерише настојање да се не испитују оделите изоловане животне појаве, него широка јединства, да се сагледа како се свака, на изглед проста појава стварности, при ближем испитивању јавља као структура која се састоји из простијих елемената и сама, са своје стране, улази као део у сложеније јединство. С тим је у вези и дубока дијалектичка представа о томе да за разумевање

појаве није довољно изучити њену изоловану природу – треба јој одредити место у систему. Функционално изучавање замењује номенклатурно-морфолошко“ (Исто, 31). У структуралном изучавању не подразумева се „про-матрање оделитих елемената у оквиру њихове изолованости или механичке сједињености, него одређење њиховог међусобног односа и односа према структурној целини. Оно је неодвојиво од изучавања функционалне природе система и њихових делова“, при чему се „открива могућност да се структура анализира на два нивоа – *физичком*, када изучавање функција и односа елемента треба да нас доведе до разумевања њихове материјалне природе, а сама структура се разматра као нека материјална датост, и *математичком*, кад ће се изучавати природа односа међу елементима апстрахованим од њихове материјалне реализације, а сама структура ће се појавити у својству одређеног система односа“ (Исто, 32). Када говоримо о структуралној семиотици, што је „у извесном смислу плеоназам, пошто је семилогија [семиотика] такорећи по претпоставци *структурална*“ (Козомара 1998, 34), можемо успоставити условну разлику између структуралног тумачења, које се „заснива на уверењу да увек пред собом имамо неки систем и да треба испитивати односе између његових јединица (то је структура)“, и семиотичког тумачења које се заснива „на уверењу да у људској култури увек пред собом имамо неки систем знакова“ (Петковић 1984, 168). Другим речима, појмове система и структуре можемо диференцирати на следећи начин: „Систем се конструише на основу разликовања варијантног и инваријантног; у структуру, унутарњу организацију система, улазе само инваријантне јединице и односи. У крајњој линији, систем је искључиво резултат научног апстраховања; јединственост света научнику је дата у конструктима, а не у самим, непосредно датим бићима, чија особеност нужно остаје изван егзактне научне методе“ (Исто, 240).

За Лотмана, уметност има две основне функције: 1) спознајну, где уметност спознаје живот средствима његовог одражавања, и 2) комуникациону, која подразумева предају обавештења, при чему „уметник увек ума у виду неки аудиторијум“ (Лотман 1970, 43). Нужност уметности је тако сродна нужности знања, а „сама уметност је један од облика спознаје живота, борбе човечанства за истину која му је неопходна“ (Лотман 1976а, 32). С друге стране, у уметности „узајамно деловање са спољном средином може се представити као добијање и дешифровање одређене информације“ (Исто, 35), што подвлачи улогу комуникације, знаковости и језика у уметности. Када је њена спознајна функција у питању, „уметност се разликује од неких других видова спознаје тиме што се не користи анализом и закључцима, него средствима која су јој доступна поново обликује [*восоздать*] стварност која човека окружује“, то јест у уметности се спознаја одвија као „процес преобликовања стварности“,

односно „уметност спознаје живот преобликујући га“ (Лотман 1970, 45, 47). Уметност нужно приказује (*воспроизвести*) неку стварност, што се „може реализовати само уз помоћ одређене материјалне структуре, која преобликује структуру сликане [слика=*изображение*] појаве“, дакле „у неком материјалу уметник преобликује слику живота у складу са структуром која је, по његовом мишљењу, својствена датој појави стварности“ (Исто, 46, 47). Појаве које уметник „преобликује“ нису нека аморфна маса, оне и саме „чине одређену материјалну структуру, систем односа који уметник приказује у конструкцији свог дела“, па „уметникова творевина испуњава своју спознајну улогу ако њена структура на адекватан начин открива структуру стварности у оквиру могућности најпрогресивније мисли дотичне епохе“ (Исто, 47). Ово отвара пут моделизацијском схватању уметности, односно схватању уметности као модела, где се модел (фр. образац, калуп) може „једноставно дефинисати као аналогон неког објекта ако и када у процесу сазнања служи уместо самог објекта. Помоћу њега и на њему могу се обављати извесне сазнајне радње без присуства објекта“ (Петковић 1984, 178), односно, ако се „у својству модела објекта разматра било који други објект који га имитира [подражава, приказује], који у процесу изучавања служи као његов својеврсни заменик, онда се јавља могућност да се једна од основних одлика уметности – спознаја путем преобликовања – интерпретира као појава моделовања“ (Лотман 1970, 61). Модел у уметности има посебан спознајни значај: „Могућност уметности да моделује најсложеније објекте и односе, који ни уз помоћ било каквих других средстава не подлежу спознаји, даје посебан печат самој природи модела у уметности“ (Исто, 63). Модел је при томе 1) дужан да демонстрира исте односе као и његов објекат, и 2) он је дужан да, по могућности, на основу структуре и односа модела открије допунска својства објекта, с тим што, у оба сличаја треба имати у виду да „модели нису истоветни [хомологни], него аналогни“ (Исто, 63). За разлику од научног модела који се „по правилу ствара онда кад је путем анализе већ изграђена одређена представа о структури објекта или елементима који је сачињавају“, модел у уметности „настаје другачије: уметник има синтетичку представу о целовитости приказиваног објекта, и управо ту целовитост и моделује“ (Исто, 64). Такође, ако је „научни модел сам по себи довољан, оделит, укључен само у аналошку везу са објектом, онда је модел у уметности (уметничко дело) само елеманат сложеније структуре, могућ једино у односу са таквим појмовима као што су *модел света* и *модел ауторове личности* – поглед на свет у најширем смислу тог појма“ (Исто, 66). Модел, дакле, није идеја, него „структура – оваплоћена идеја“ (Исто, 66), где „уметничко дело, које представља модел одређеног објекта, увек остаје приказ појединачног, али појединачног које је у нашој свести смештено у

низ уопштено-апстрактних, а не конкретних индивидуалних појава. Сама конкретност добија карактер општости“ (Исто, 68).⁸⁷

Моделизацијско схватање уметности се не тиче само њеног спознајног, него и комуникационог својства. „Посебна природа уметности као система који у исто време служи за спознавање и информисање одређује двојаку суштину уметничког дела – с обзиром на моменат моделовања и моменат знаковности“, која су два основна проблема уметности: „из аспекта уметничко дело и стварност – уметност испитујемо као средство за спознају живота, из аспекта уметничко дело и читалац – као средство предавања информације“ (Исто, 75). Човек бујице информација, односно сигнала које прима од спољашње средине, има животну потребу да дешифрује и тиме преобрати „у знакове који поседују способност комуникације у људском друштву“, при чему је „потребно не само повећање броја разноликих порука на већ постојећим језицима (природним језицима и језицима разних наука), него и стално повећавање броја језика на које се могу преводити бујице околне информације чинећи их својином људи. Човечанству је потребан особити механизам – генератор све нових и нових језика, који би могли да задовоље његову потребу за знањем“ (Лотман 1976а, 35), у чему значајну улогу игра уметност као „изванредно организован генератор језика особеног типа“ (Исто, 35).

Под језиком Лотман, најпре, подразумева „сваки комуникациони систем који се користи знаковима уређеним на особит начин“, и као такав он се разликује 1) од система који не служе као средства комуникације, 2) од система који служе као средства комуникације, али се не користе знаковима, и 3) од система који служе као средства комуникације и користе се потпуно или готово потпуно неуређеним знаковима (в. Исто, 39). На тај начин, језици могу бити подељени на 1) природне језике, 2) вештачке језике, односно метајезике

87 У једном од ретких радова о моделизацији у уметности објављених у бившој Југославији, Џевад Карахасан модел дефинише позивајући се на руске ауторе какви су А. Штоф (*Штоф*) или К. Баторажев (*Батораев*), и то као „једноставнији систем који високо формализованим језиком репродуцира структуру сложенијег система (с којим је у односу структурног изоморфизма или неког облика подударности који не мора бити структурни, него квантитативни), повећавајући мјеру знања о неким својствима тог сложенијег система“, односно, „модел је систем чијим конструирањем или избором (система који већ постоји) субјект сазнања поједностављује неки сложенији систем репродуцирајући његове карактеристике значајне за циљ сазнавања, заснивајући конструкцију (или избор) на односу дјелимичне замјењивости или сродности (најчешће изоморфизма) изучаваног или конструираниог (изабраног) система, тако да модел својим особинама посредно повећава мјеру знања субјекта о изучаваном систему (прототипу), формализираним језиком изражавајући оне особине и односе који су у прототипу остварени, дакле иманентно присутни“ (Karahasan 1988, 20, 21)

(језици наука, условних сигнала и слично) и 3) другостепене језике, односно другостепене моделативне система, односно комуникационе структуре које се надограђују над природнојезичким нивоом (мит, религија, уметност и слично) (в. Исто, 40). Уметност као другостепени моделативни систем у односу на језик не треба схватити као онај језик „који се користи природним језиком као материјалом“, већ као онај језик, односно систем, који се изграђује „по језичком обрасцу“, што не значи „да они репродукују све стране природних језика“, већ пре има везе са повезаношћу језика са мишљењем и сазнањем: „Пошто је све човеково сазнање у ствари језичко сазнање, све врсте модела који су надограђени над сазнањем – међу њима и уметност – могу се одредити као другостепени моделативни системи“ (Исто, 41). Уметност се тако може описати „као изванредан другостепени језик, а уметничка дела – као текст на том језику“ (Исто, 41).

Текст се у оквиру Лотманове семиотике може одредити тројако: 1) као „свако правилна регулисано низање или комбиновање јединица неког знаковног система у времену или простору“ (Петковић 1996, 87), односно „свако низање (уланчавање) знаковних јединица у времену или простору према правилна кода дотичног знаковног система“ (Петковић 1984, 185); 2) као двоструко кодирано саопштење (порука) (Лотман 2000, 129); 3) као генератор новог смисла, односно кондензатор културног памћења, са способношћу да сачува памћење на претходне контексте (в. Лотман 2004, 26). Текст је тако исто што и порука, па „сваки говорни низ, свака порука на природном језику представља у исти мах и текст на природном језику“, међутим, „није свака порука на природном језику сама по себи и текст са тачке гледишта културе“, с обзиром на то да је култура област другостепеног језика, односно другостепених модалативних система: „да би текст на природном језику био текст са тачке гледишта културе, он се допунски мора организовати према неком другостепеном језику“, односно „да би неки говорни низ (порука на природном језику) могао бити засебна текстовна јединица, тај говорни низ мора бити двапут кодиран“ (Петковић 1984, 185, 187). Ако код најједноставније одредимо као „скуп свих инваријантних јединица којима комуникациони систем располаже и скуп правила помоћу којих се те јединице комбинују у процесу комуницирања“ (Петковић 1996, 37), унутар лингвистичке (сосировске) терминологије текст можемо поистоветити са говором (*la parole*), а код са језиком (*la langue*). У контексту семиотике, где се „истраживач семиотичар навикао да преображава свет који га окружује тиме што у њему открива семиотичке структуре“ (Лотман 2004, 11), предност се даје „истраживању језика [*la langue*], а не говора [*la parole*], структуре кода, а не текста. Говор и његов ограничени артикулисани ипостас – текст, лингвистику интересују тек као сирови ма-

теријал, манифестација језичке структуре. Све што је релевантно у говору (тексту), дато је у језику (коду). Елементи који су присутни у тексту, а немају паралелу у коду, нису носиоци смисла“ (Исто, 15). Међутим, када је у питању уметност и истраживање уметности, однос текста и кода је нешто другачији, а који је у непосредној вези са одређењем текста као „генератора новог смисла“. Тако схваћен, текст садржи трострука значења: 1) примарна – општејезичка, 2) секундарна – појављују се на рачун синтагматске реорганизације текста и јукстапозиције примарних јединица, 3) терцијарна – појављују се на рачун увлачења у поруку вантекстовних асоцијација разних нивоа, од најопштијих до потпуно личних (в. Исто, 42). Тако се систем људске комуникације гради на два начина, где у једном „имамо посла са унапред задатом информацијом која се премешта од једног до другог човека и сталним комуникационим кодом унутар целог акта“, а у другом случају се ради о „нарастању информације, њеној трансформацији, преформулацији, при чему се не уводи нова порука, већ нови кодови, а онај који прима и онај који предаје спајају се у једно лице“. У овом другом случају грађења система људске комуникације, реч је заправо о аутокомуникацији, где „долази до трансформисања саме личности, с чиме је повезан веома широк низ културних функција“ (Исто, 43). Само у оваквој врсти комуникације текст функционално можемо користити као код, а не као поруку, односно када нам он „не додаје нове податке на оне које већ имамо, већ трансформише саморазумевање личности која ствара текстове и већ постојеће поруке преводи у нови систем значења“ (Исто, 45). На тај начин, „естетски ефекат појављује се у моменту када код почиње да се користи као порука, а порука као код, то јест, када се текст пребацује из једног комуникационог система у други, чувајући у свести аудиторину везу с оба система“ (Исто, 47). Текст тако подразумева превод, превођење, које је „елементарни акт мишљења“, а „елементарни механизам превода је дијалог“ (Исто, 213), што има значајне импликације на Лотманово схватање уметности и културе, на коју временом све више усмерава свој истраживачки рад. Ако су основна питања сваког семиотичког система 1) однос према свету који лежи изван његових граница и 2) однос статике према динамици, битно је да „простор што лежи изван језика и изван његових граница улази у сферу језика и претвара се у *садржај* само као саставни елемент дихотомије *садржај-израз*“, тачније, ту није реч о „односу *садржаја* и *израза*, него о супротстављености сфере језика с његовим *садржајем* и *изразом* свијету што лежи изван језика“ (Lotman 1998, 5). Култура управо ствара „секундарну реалност“, насталу на фону тежње за „јединственим универзалним језиком“, односно „једном, коначном истином“ (Исто, 6). Ако је циљ комуникације „адекватност општења“, у контексту „кондензације културног памћења“, можемо успоставити разлику између термина

кода и језика, где термин код „носи предоцбу о тек изграђеној структури која је умјетна и тренутно договорена“, односно он „не подразумијева повијест, то јест он нас психолошки усмјерава на умјетни језик који се и предлаже као идеалан модел језика“, док термин језик „пак несвјесно ствара у нама предоцбу о повијесној протегнутости постојања. Језик – то је код плус његова повијест“ (Исто, 9). У истом контексту, саму природу интелектуалног чина можемо описати „у терминима превођења, а одредба значења јест пријевод с једног језика на други, при чему се изванјезичка реалност исто тако замишља као некакав језик. Њој се приписује структурна организираност и потенцијална могућност да се појављује као садржај разноврсне укупности израза“ (Исто, 12). Управо „пресијецање разних структуралних организација постаје извором динамике“, а „умјетнички текст представља динамички сустав све дотле док га читатељи држе активним“ (Исто, 20). Динамизму оваквог схватања текста, доприноси и појам „текста у тексту“, који је одређен као „специфична реторичка структура у којој разлика у кодираности разних дијелова текста постаје истакнут чинилац ауторова стварања и читатељева доживљавања текста. Пребацивање из једног суства семиотичког освијешћивања текста у други на некој унутрашњој структурној граници чини у том случају, основу за генерирање смисла“ (Исто, 84). Овакво схватање текста, а посебно уметничког текста, као ванредно динамичке целине са великим спозајним и „енергетским“ потенцијалом, у оквиру тартуско-московске школе, унапређује нарочито В. Топоров у свом познатом раду о простору и тексту: „Као што је митопоетски простор *снажнији* од профаног, тако је и унутрашњи простор уметничког текста *снажнији* од сваког спољашњег простора. У том смислу уметнички текст се показује као неко експериментално устројство, у оквиру ког се конструишу, испробавају, проверавају готово све замисливе могућности. Стога није случајно што се *снажни* текстови, попут митопоетског пространства, карактеришу присуством естетског начела, логосних потенцијала, унутрашње слободе (наспрам *спољашње* слободе вантекстовног простора). Унутрашњи (текстовни) простор слободе неизмерно је сложенији, богатији и енергетскији од спољашњег простора. Он у себи крије разнородне скупове сила, неочекиваности, парадоксе; он је изричито и принципијелно ектропичан. У њему се укида проблем димензија и раздељености простора и времена. Он је чисто стваралаштво као превазилажење свега просторно-временског, као постигнуће више слободе. Управо се због тога, са таквим простором *великог* текста везује бесконачно мноштво интерпретација, којима тај текст наставља да живи *вечно* и свуда. Разлика између текстова обичне врсте и *великих* текстова није квантитативна, већ квалитативна: *велики* текст се ни у ком случају не одређује спољашњим простором на који упућује. Стварање

великих текстова је остварење права на ону унутрашњу слободу која и ствара нови простор и ново време, то јест нову сферу бивствујућег, коју поимамо као превладавање тварности и смрти, као лик [образ] вечног живота и бесмртности“ (Топоров 1983, 284).

Друштвено-комуникацијске функције текста, даље, према Лотману могу бити следеће: 1) општење између адресанта и адресата, где текст испуњава функцију поруке; 2) општење између аудиторијума и културне традиције, где текст испуњава функцију колективног културног памћења; 3) општење читаоца са самим собом, где текст игра улогу медијатора (посредника); 4) општење читаоца са текстом, где текст игра улогу равноправног саговорника, са високим степеном аутономности и активним и независним учешћем у дијалогу; 5) општење између текста и културног контекста, где текст не испуњава функцију поруке, него пуноправног учесника, субјекта – извора или примаоца информације (в. Лотман 2000, 132). У том светлу, текст се не сагледава као „реализација поруке на одређеном језику, него као сложено устројство, које садржи разноврсне кодове, способне да трансформишу примљене поруке и произведу нове, као информациони генератор, који садржи и црте интелектуалне личности“. Зато би уместо говора о потреби за дешифровањем текста, требало заправо говорити о „потреби општења са текстом“. „Процес дешифровања текста тиме је значајно усложњен, губи свој једнократни и коначни карактер и приближава се чину семиотичког општења човека са другом аутономном личношћу“ (Исто, 132). Да би формулисао питање о односу текста и културе, Лотман у сарадњи са А. Пјатигорским (*Пятигорский*) разликује појам текста од појма функције. где се функција текста одређује као „његова друштвена улога, способност опслуживања одређених потреба колектива који ствара одређени текст“, па је тако функција „узајамни однос система, његове реализације и адресата-адресанта текста“ (Исто, 133). На тај начин култура може бити формулисана као 1) укупност текстова, где се функција према текстовима односи као својеврстан метатекст и 2) као укупност функција, где се текст историјски јавља као производ одређене функције или функција (в. Исто, 133). С тачке гледишта културе, постоје само оне поруке које се јављају као текстови, па је стога могуће рећи да је „култура укупност текстова или сложено устројени текст“ (Исто, 135), док уметност „са својом принципијелном многозначношћу производи, у принципу, само текстове“ (Исто, 137). Текст тако осим општејезичког има и извесно текстуално значење, па се у том смислу друштвене функције текстова у датој култури могу сврстати у три типа: 1) подтекстовна (општејезичка значења), 2) текстовна значења, 3) функција текстова у датом систему културе, при чему културу можемо описати на три различита нивоа: 1) на нивоу општејезичког садржаја

текстова који је сачињавају, 2) на нивоу текстовног садржаја и 3) на нивоу функције текстова (в. Исто, 138).

Култура тако, укратко, претвара, односно преводи стварност у текст и тако га изводи из ентропије, уређујући га и чинећи га доступним људском сазнању и људској пракси. Са становишта информације, култура је „известан семиотички механизам који има за циљ разраду и очување информације“, што почива на човековој потреби да, поред тога што „иступа као потрошач материјалних, стварних вредности“, учествује и у процесу „акumulације информација“ (Лотман 1974, 440, 443). Управо је култура „свеукупност ненаследне информације, начина њене организације и чувања“, односно „знаковни систем организован на одређен начин“ (Исто, 443), и као такав представља механизам човековог освајања стварности, чија је основа превођење: „Превођење једних и истих текстова на друге семиотичке системе, идентификација различитих текстова, померање граница између текстова културе и оних који се налазе ван њеног домена, чине механизам културног освајања стварности. Превођење неког сектора стварности на овај или онај језик културе, његовог претварања у текст. то јест у, на одређен начин фиксирану, информацију и уношење те информације у колективно памћење – таква је сфера свакодневне културне делатности. Само превод на овај или онај знаковни систем може постати својина културног памћења“ (Исто, 445). Култура је тако, у жаргону теорије информације и кибернетике, „најсавршенији механизам који је човечанство створило претварањем ентропије у информацију“ (Исто, 519).

Из овога је јасно Лотманово инсистирање на култури и на уметности као знаковним феноменима, са доминантном комуникацијском и моделизацијском функцијом. Ако уметничко дело служи циљевима комуникације, у њему можемо издвојити 1) поруку, оно што се неком примаоцу предаје, и 2) језик (код), одређен, за пошиљаоца и примаоца заједнички апстрактни систем који чини могућим сам акт комуникације (в. Лотман 1976а, 47). Језик уметничког текста представља известан уметнички модел света, што значи да „целом својом структуром“ језик уметничког текста „носи информацију“: „уметничка порука твори уметнички модел неке конкретне појаве“, односно „уметнички језик моделује универзум у његовим најопштијим категоријама, које, будући да чине најопштији садржај света, представљају форму постојања конкретних ствари и појава“, па „тако нам изучавање уметничког језика уметничког дела не даје само неку индивидуалну норму естетског општења, него исто тако репродукује модел света у његовим најопштијим контурама“ (Исто, 50). Језичка уметност (књижевност) се тако заснива на природном језику, али њен језик је заправо језик уметности као другостепени језик, односно другостепени моделативни систем, који представља „сложену хијерархију

језика, међусобно корелативних, али не једнаких“ (Исто, 56). Уметност, односно уметнички текст је стога „најекономичнији и најкомпактнији начин чувања и преношења информације“ (Исто, 56), а систем културе је изразито полиглотски (в. Лотман 2000, 142), што је идеја коју је Лотман развијао највише у сарадњи са Б. Успенским. Легитимност темељења културе и уметности на појму језика, а све засновано на идеји модела и моделизације, потврђује и значајна припадница тартуско-московског круга Татјана Цивљан (*Цивљан*), указујући на кључну везу између језика и модела света: „Следећа својства језику омогућавају изузетно место у кодовном систему модела света: 1) језик (и само језик) у стању је да опише модел света у свој његовој целокупности и са задовољавајућим степеном подробности; 2) језик је у стању да опише не само сопствени модел света, већ и било који други (страни); 3) језик служи као посредник при преласку с једног кода модела света на други“ (*Цивљан* 2005, 32).

Ако језик дефинишемо као „регулисани комуникациони (намењен преносу информација) знаковни систем“ то подразумева 1) да језик као комуникациони систем подразумева друштвену функцију којом „обезбеђује размену, чување и сакупљање информација у колективу који га употребљава“, и 2) да би остварио своју комуникациону функцију језик мора располагати системом знакова, дакле језик се одређује као семиотички систем. Знак је овде „материјално изражена замена предмета, појава и појмова у процесу размене информација у колективу“ (Лотман 1976, 4), односно „свака чулима доступна јединица која некога упућује на нешто изван себе саме има функцију знака, па је према томе, знак „посредник преко кога се може добити обавештење о ономе на шта он упућује“ (Петковић 1996, 75). Пошто увек представљају замену нечега, знаци су увек у односу према замењиваном објекту, и овај однос назива се семантика знака, док у синтактику, односно синтаксичку регулисаност знака, спадају „правила спајања засебних знакова у редоследе, реченице које одговарају нормама датог језика“ (Лотман 1976, 5). Ако ова два односа између знакова, односно два типа значења, одредимо као различите типове односа између означеног и означавајућег и између знакова у систему, постоје и односи између „знака и онога ко тај знак употребљава“, што називамо прагматика знака. „Тиме се диференцирају три врсте значења, јер постоје три аспекта знака: синтактички, семантички и прагматички“, где „прагматички аспект обухвата однос између пошиљаоца (писца), примаоца (читаоца) и текста (дела); семантички аспект обухвата однос између текста и оног *исечка стварности* или тематике која је у њему описана; синтактички аспект обухвата односе између књижевних текстова и у синхронијском пресеку и у дијахронијском следу“ (Петковић 1984, 168). Лотман знакове дели

на две групе: 1) уговорене, у које спадају „они знаци код којих веза између израза и садржине није изнутра мотивисана“, и 2) сликовне (иконичке), где „знак подразумева да значење има једини израз који му је природно својствен“ (Лотман 1976, 6). „Саопштење [порука] које је фиксирано уговореним знацима изгледаће као кодирано [кодовано, шифровано], неразумљиво без познавања специјалне шифре, док нам иконички знаци изгледају *природни и разумљиви*“, с тим што се и они као такви јављају „једино у антители уговореним. Сам по себи, као такав, он је, наравно, уговорен“ (Исто, 7, 8). Уговорени знаци се, затим, „лако синтагматизују у низове“ и као такви су „прилагођени причању, стварању приповедачких текстова, док се иконички знаци ограничавају на функцију именовања“, па према тој разлици уметности можемо поделити на сликовне и на вербалне (в. Исто, 9). Поред уговорених (конвенционалних) и сликовних (иконичких) знакова можемо говорити и о симболима, односно симболичким знаковима, који се од уговорних разликују постојањем „иконичког елемента, одређеном сличношћу између изражајних и садржајних планова“ (Лотман 2004, 172), док за разлику од иконичких, који приказују спољни изглед приказаног предмета, симболички знакови га „само условно, конвенционално означавају“ (Лотман 1970, 75), чиме симбол добија извесне одлике индекса, пошто у његовом случају „израз упућује на садржај у истој мери у којој га приказује“ (Лотман 2004, 172). Знаковна природа уметничког текста, пошто овде говоримо о њему, подразумева заправо да „уметност не осликава једноставно свет беживотном аутоматичношћу огледала – она претвара слике света у знаке и тиме испуњава свет значењима. Знаци не могу бити без значења, не садржати информацију. Због тога оно што је у објекту изазвано аутоматизмом веза материјалног света постаје у уметности резултат слободног избора уметника и самим тим добија вредност информације“ (Лотман 1976, 15). Циљ уметности тако није да „једноставно одслика овај или онај објекат, већ да га учини носиоцем значења“ (Исто, 16). Уметнички ефекат увек је однос, „тај саоднос уметности и стварности“, односно слика (оно уобличено) „поима се у односу са оним што је преобликовано (насликано), са оним што није преобликовано и са безброј других веза“ (Лотман 1970, 52). Знак се у уметности појављује, дакле, „као строго функционалан, одређен као сноп функција, а не као нека материјална датост“ (Исто, 80). Уметнички знак се разликује од природнојезичког знака, у мери у којој се природни језици разликују од уметности као другостепеног моделативног система. „Образујући један знак, текст истовремено остаје текстом (сукцесивношћу знакова) на неком природном језику, и већ тиме чува рашчлањавање на речи – знакове општејезичког система. Тако настаје она, за уметност карактеристична, појава кад се један те исти текст при примењивању на њега различитих кодова на

различите начине распада на знакове“ (Лотман 1976а, 55). То стога што „језичке форме нису истовремено и књижевне; оне се преобраћају у материјал накнадног, књижевног обликовања, јер књижевност исто тако поседује некакав код – који морамо постулирати све дотле док књижевност поимамо као специфичну обликотворну делатност“ (Петковић 1975, 10). „Говорни низ у књижевном тексту никада није исто што и говорни низ уопште: најмање један од његових слојева је или трансформисан (активиран) или пројектован у неку књижевно-стилску норму“, што представља „видокруг поетике, а не лингвистике“ (Исто, 10), дакле тиче се уметничког језика и уметничких знакова а не сфере природних језика. „Језичка чињеница у књижевном делу, чак и када фактички ни у чему није измењена, постаје елеменат једне друге, књижевне знаковне структуре, и као члан нове структуре постаје на нов начин структурно активна/пасивна“ (Исто, 261). Поетско значење „може да се утелови само пројекцијом најмање једног језичког слоја или на други језички слој или на неки систем правила или захтева који се језику намећу као стилско-књижевна конвенција. При томе пројекција на стилско-књижевни план остаје, као обавезна, у свим случајевима. И у једном и у другом случају одређени језички слој се, сликовито речено, прелама, постаје осетан, односно постаје обликовни материјал. На тај начин се неминовно истиче, издваја из осталих језичких слојева и самим тим успоставља одређени однос са њима. Хијерархија језичких слојева унеколико се помера, односи у њој у одређеној мери се динамизују – језик ступа у акцију“ (Исто, 360). Оваква интерпретација открива значајне формалистичке основе тартуско-московске семиотике, и иако фокусирана на књижевност, поставља битна питања о језику и знаку у уметности уопште.

Ако је уметничко обликовање, како смо из претходне интерпретације разумели, заправо моделовање, један од основних поступака моделовања је троп, који можемо одредити као „комбиновање лексичко-семантичких јединица које је у обичноме језику забрањено (неграматично) а у језику поезије дозвољено“ (Лотман 1976а, 272), односно као „напон између семантичке структуре уметничког језика и природног језика (Исто, 276), или, најзад, као однос адекватности који успоставља „пар међусобно неупоредивих значењских елемената“, у „оквирима било ког контекста“ (Лотман 2004, 55). Лотман издваја и дефинише следеће тропе (семантичке тропе): 1) метафора, као „семантичка замена било које *схеме* [фигуре] на основу сличности или аналогije“, 2) метонимија, као „замена на основу додирних тачака, асоцијације, каузалности“, 3) синегдоха, као „замена на основу учешћа, укључености, парцијалности, или замена множине јединственошћу“ (Исто, 67). Овде се поново враћамо на однос између уметности и мишљења, пошто „метафора и метонимија спадају у

област мишљења у аналогима“ (Исто, 67). Мишљење у науци и у уметности на тај начин има заједничку основу, која је у зближавању „објеката и појмова који се не дају зближити изван реторичке ситуације“ (Исто, 68). То само потврђује да је уметнички текст „акт стварања света, таквог света у чијем темељу су механизми непредвидивог саморазвијања“ (Исто, 361), што има директне везе са односом уметности и мишљења преко појма текста: док је мишљење научника „одвојиво од индивидуалног текста и, дакле, преводиво“, мисао уметника „је текст. А текст се ствара једнократно“ (Исто, 362). „Индивидуални људски апарат нема монопол на рад мишљења. Семиотички системи, сваки посебно и сви они у интегришућем систему семиосфере синхроно и свом дубином историјског памћења остварују интелектуалне операције, чувају, прерађују и увећавају обим информација. Мишљење је у нама, али и ми смо у мишљењу“ (Исто, 418), што нас води до Лотмановог појма семиосфере, као семиотичког простора који „није збир посебних језика, већ је услов за њихово постојање и рад, у одређеном смислу им претходи и сарађује са њима. [...] Изван семиосфере нема комуникације ни језика“ (Исто, 183). Семиосфера је дакле „целокупан семиотички простор који постоји у датој култури“, „резултат и услов за развој културе“ (Исто, 185). Да би „постао фактор културе спољашњи свет у који је човек урођен подгрва се семиотизацији – дели се на област објеката који нешто означавају, симболизују, на нешто указују, то јест, на оне који имају смисао и објекта који само представљају себе саме“ (Исто, 198). Известан дуализам оваквог схватања културе проистиче из дуализма самог знака, као и на знаку заснованог концепта комуникације и стваралаштва. Култура, тако схваћена, почива на „изворном дуализму“ удвајања света на реч и на човека у простору (в. Лотман 2000, 143): „Реални простор постаје иконички лик семиосфере – језик, на којем се изражавају различита ванпросторна значења, а семиосфера са своје стране мења реални просторни свет који човека окружује по својој слици и прилици“ (Лотман 2004, 296). У таквом „удвајању“ лежи и основни значај и проблем уметности: „Могућност удвајања је онтолошка претпоставка претварања света предмета у свет знака: одражени лик ствари ишчупан је из практичних веза које су му природне и због тога лако може да буде укључен у моделирајуће везе људске свести“ (Исто, 83), другим речима, и коначно, „ми смо и планета у интелектуалној галаксији и слике њеног универзума“, што је једна од најдалекосежнијих интерпретација Персове идеје о човеку као знаку (в. Перс 1993, 109). Тиме Лотман дефинише и основно својство и тајну уметности: „Знаковна природа умјетничког текста у својој је природи двострука: с једне стране, текст хини праву реалност, хини да постоји самостално, независно о аутору, да је ствар у низу других ствари реалног свијета. С друге стране, он стално подсећа да је

он нечије дјело и да нешто значи. У том двоструком освјетљењу настаје игра у семантичком пољу *стварнот-фикција*, коју је Пушкин изразио ријечима: *Пролит ћу сузе над измишљеним*“ (Lotman 1998, 88).

Лотманове идеје о семиосфери унутар тартуско-московског круга развијаће нарочито Вјачеслав В. Иванов у правцу проучавања појма ноосфере (в. Иванов 1999) или, шире, у оквиру психологије на пример, аутори каква је Валерија Мухина (*Мухина*) са појмом идеосфере, односно „великог идеопоља друштвене свести“ (Мухина 2006), као и заступници најновије енергетско-информационе парадигме (в. Герасимова 2008). Јасно је да сличне идеје, поред утуцаја кибернетике и Лењиновог дијалектичког материјализма, значајно дугују гностичкој и софиолошкој настројености руских симболиста и религијских филозофа обликованим под њиховим утицајем, какав је већ разматрани Флоренски. Појам неодређености посебно, у оквиру Школе, разрађује Михаил Јампољски (*Ямпольский*), разумевајући га као 1) безобличност и безразличност, 2) хаос, 3) *ништа* као место и као начело и 4) случајност, темељећи га на претпоставци о томе да је „свет који нас окружује лишен сваке одређености. Међутим, човек је тако устројен, да не може да живи у свету лишеном смисла, циљева и закона. Култура и јесте некаква друга природа, створена од човека, у којој је свет обрађен по законима језика и смисла. Ми себе увек окружујемо смисаоним конструкцијама, које нам олакшавају живот, заправо нам и омогућавајући да живимо. Међутим, то огромно призматично огледало, које смо сами направили и са којим идентификујемо свет, ни у ком случају није тако јасно, како би смо ми волели. Штавише, оно само ствара другостепени слој неодређености. Неодређеност захвата све аспекте културе, од политике и економије до уметности. Поставља се питање какав је смисао тог *замућеног* стакла,⁸⁸ ако већ није у тежњи ка ефективном трансформисању света по законима смисла?“ (Ямпольский 2010, 7).

Истраживање филма Лотману је помогло да провери многе своје темељне поставке о уметности и култури, пре свега када се има у виду природа филмског знака, тако у знака уопште, затим природа филмске слике и њеног односа према стварности, па тако и питање представљања као таквог, али и

88 Овде Јампољски има у виду цитат из Прве посланице Коринћанима Светог апостола Павла, који је код нас преведен овако: „Јер сад видимо као у огледалу, у загонетки, а онда ћемо лицем у лице; сад знам дјелимично, а онда ћу познати као што бих познат“ (1. Кор, 13:12). У руском преводу, који користи Јампољски, уместо израза огледало користи се израз „замућено стакло“ (*тусклое стекло*), с тим што и сам Јампољски, позивајући се на различите коментаторе, наглашава да се „под стаклом, скоро сигурно, подразумева огледало, по чијој је производњи Коринт био познат“ (Ямпольский 2010, 7).

питање односа уметности и језика. Лотман је о филму написао две књиге, од којих је друга, написана у сарадњи са Јуријем Цивјаном, објављена постхумно.

Ако је филм као медиј заснован на фотографији, а „фотографија је окивала уметничка дела, потчињавајући огромне области текста аутоматизму закона техничког репродуковања“ (Лотман 1976, 16), онда се на историју филма као уметности у целини може гледати као на „ланац открића чији је циљ протеривање аутоматизма из свих карика подложних уметничком изучавању“. Управо тако, „филм је победио покретну фотографију, направивши од ње активно средство спознаје стварности. Свет који он репродукује истовремено је и сам објекат и модел тог објекта“ (Исто, 17). И што је већа „победа уметности над фотографијом, то је потребније да гледалац извесним делом своје свести верује да су пред њим само фотографија, само живот који редитељ није измислио, већ га кришом посматра“ (Исто, 18). Свест гледаоца тако у значајној мери учествује у конституисању филма као уметничког дела и самог филмског феномена, док је порекло и природа филма у значајном, и нипошто једностраном, односу са феноменом илузије. „Уметност захтева двоструко доживљавање у коме се истовремено и заборавља и не заборавља да је пред тобом измишљено збивање“ (Исто, 19). Убедљивост оваквог доживљаја филма умногоме зависи од његове структурације, односно од начина његовог разлагања, односно односа дела и целине. „Свет рашчлањен на делове – од којих сваки добија извесну самосталност, услед чега настаје могућност разноврсних комбинација тамо где у реалном свету оне нису дате – постаје видљив уметнички свет“. Овај уметнички принцип у филму се одвија и препознаје као рашчлањавање на кадрове: „У филмском свету разбијеном на кадрове појављује се могућност издвајања било ког детаља. Кадар добија слободу својствену речи: он се може издвојити и спајати се са другим кадровима по законима смисаоног, а не природног спајања и повезивања, може се употребити у преносном – метафорничном и метонимијском смислу“ (Исто, 24). Овде је заправо проблем у могућности успостављања својстава уопштености и апстрактности у случају филмских јединица, што је предуслов говора о уметничком, али и језичком својству одређеног медија. Такође, то је проблем реторике и стилистике на филму, као могућност филмске, аудиовизуелне, аналогије тропу у књижевности. Одређујући кадар као јединицу филма, Лотман напомиње да „кадар као дискретна јединица има двоструки смисао: он уноси испрекиданост, рашчлањавање и измерљивост у филмски простор и у филмско време. При том, пошто се оба ова појма у филму мере једном јединицом – кадром, они су међусобно преобратљиви. Сваку слику која у реалном животу има просторну димензију можемо у филму повезати у временски низ, разбивши је на кадрове и распоредивши их један за другим“

(Исто, 25). Одиграни (подражавани) живот „разликује се од истинског живота својом ритмичком рашчлањеношћу“, која „чини основу за поделу текста филма на кадрове“ (Исто, 26). Тако је кадар „основни носилац значења филмског језика“ (Исто, 27), што већ значи да је филм језик и да можемо говорити о знаковности и значењу у филму. Филмске слике постају знаци „приликом претварања безграничног простора у кадар“ и „могу да означавају не само оно што видљиво означавају“ (Исто, 30), што и јесте предуслов њихове знаковне природе. „Само у низу кадрова који се међусобно смењују открива се механизам разлика и сличности, помоћу кога се издвајају неке секундарне знаковне јединице“ (Исто, 31), чиме и можемо говорити о језичком карактеру филмске уметности. „Елеменат филмског језика може бити било која јединица текста (визуелно-ликовна, графичка или звучна) која има алтернативу, макар се ова састојала у могућности њеног неупотребљавања и, према томе, не појављује се у тексту аутоматски, него је повезана са неким значењем“, при чему „је потребно да се и у њеном употребљавању и у одрицању од њене употребе открива неки ухватљиви ред (ритам)“ (Исто, 34), што је став у ком откривамо утицај кибернетике и теорије информације, које потразумева да је сваки знак носилац неке информације. Лотман уметничке текстове генерално дели на сижејне и несижејне, што има непосредне импликације на тумачење филма. Док несижејни текстови „имају изразито класификациони карактер“ и „успостављају изванредан свет и његово устројство“, сижејни текст организује се „на основу несижејнога као његова негација“, где је развој сижеа, односно догађај „пресецање оне границе забрањивања коју успоставља несижејна структура“ (Лотман 1976а, 308, 309). Несижејни систем је при томе „првобитан и може се отелотворити у самосталном тексту“, док је сижејни „другостепен и увек представља слој који је смештен на основну несижејну структуру“: „управо оно што је у несижејној структури немогуће и чини садржај сижеа“, односно сиже је „револуционарни елеменат у односу на *слику света*“ (Исто, 310). Догађај у уметничком тексту је тако „премештање лика преко границе семантичког поља“ (Исто, 304), док се „у основном склопу текста налазе семантичка структура и радња, а ова последња увек представља покушај да се она прва, тј. семантичка структура, превлада“ (Исто, 311). Специфичност уметничког текста састоји се, тако, „у истовременом постојању неколико значења за сваки сижејни елеменат, при чему ниједно од њих не укида оно друго чак и кад су потпуно супротна“ (Исто, 317). На тај начин, „композиција уметничког текста организује се као след функционално разнородних елемената, као след структурних доминанти разних нивоа“, док „један од основних структурних закона уметничког текста јесте његова неравномерност – напоредност конструктивно разнородних елемената“ (Исто, 357, 358). „Високо

информационо богатство уметничког текста постиже се на тај начин што, захваљујући сложеним и не сасвим разумљивим механизмима, структурална закономерност не смањује у њему информативност. Уметничка структура смањује сувишност“ (Лотман 1976, 48). Питањима композиције уметничког текста, унутар тартуско-московске школе, бавио се посебно Б. Успенски, наглашавајући сложеност питања тачке гледишта на филму и везујући га примарно за проблем монтаже (Успенски 1979, 5).

Ако је основни облик сужејне организације уметничког теста приповедање (в. Лотман 1976а, 280), у основи „сваког приповедања лежи акт комуникације“ (Лотман 1976, 36). Како је већ напоменуто, „све што у филму припада уметности има значење, носи једну или другу информацију. Снага деловања филма лежи у разноликости конструкција, сложено организованог и максимално концентрисаног информацији, схваћеног у широком, винеровском [Норберт Винер] смислу, као целокупност разноврсних интелектуалних и емоционалних структура које се преносе гледаоцу и врше на њега сложен утицај – од испуњења ћелија његовог памћења до преуређења структуре његове личности“ (Исто, 41), што је, видели смо, један од основних својстава моделизацијске природе уметности. Ако овакав ефекат уметности почива на значењу, „филмско значење је значење изражено средствима филмског језика и немогуће је изван њега. Филмско значење настаје на рачун својеврсног, само филму својственог спајања семиотичких елемената“ (Исто, 42). Филмски језик Лотман темељи на следећим својствима медијским и техничким својствима филма која се путем успостављања и изградње језика преображавају у уметничка: „Читав механизам упоређивања и разликовања који повезује филмске слике у приповедање може се окарактерисати као елеменат који припада граматички филма. Истовремено, филм има и лексику – фотографије људи и предмета постају знаци тих људи и предмета и обављају функцију лексичких јединица“ (Исто, 44). Да би се одбранио онај степен апстракције језичких јединица који уопште дозвољава да се говори о постојању филмског језика, а са обзиром да „иконички знак има исконску конкретност, апстракција се не може видети“, неопходно је „одвајање филмског језика од његовог непосредно-предметног значења и његово претварање у знак општије садржине“, што се постиже „пре свега оштро израженом модалношћу кадрова“ (Исто, 44). Сама просторно-временска природа филма, његова ритмичност, доприноси језичком и уметничком апстраковању филмских јединица, односно претварању предмета у знакове, с обзиром да „понављање једног истог предмета на екрану ствара изванредан ритмички низ и знак предмета почиње да се одваја од свог видљивог означеног“ (Исто, 45). Такође, „могућност да се у току филмског приповедања широко мења тачка гледишта гледаоца има посебан значај за

претварање фотографских слика предмета у филмске знаке“ (Исто, 45). Овде нарочито долази до изражаја поступак монтаже, као и уочавање једног од основних средстава уметничког обликовања, нарочито карактеристичног и нарочито видљивог у случају филма, који Лотман, очигледно са погледом на Ејзенштејна, описује на следећи начин: „Сукобљавање елемената различитих система (они морају бити и супротни и упоредиви, то јест јединствени на неком апстрактнијем нивоу) представља уобичајено средство образовања уметничких значења. На њему се изграђују семантички ефекти типа метафоре, стилистички и други уметнички смислови“ (Исто, 49). Другим речима, „заједничко смештање разнородних елемената је средство које се широко примењује у уметности. Монтажа – његов појединачни случај – може бити дефинисана као заједничко смештање разнородних елемената филмског језика“ (Исто, 55). У том смислу, Лотман, узимајући у обзир дистинкцију између филмова заснованих на монтажи и филмова заснованих на дубинском кадру, разликује филмове оријентисане на 1) структуру стварности (језик, *la langue*) и 2) њену непосредну емпиријску датост (говор, *la parole*) (в. Исто, 60), тежећи за превладавањем те поделе у уочавању саме природе филма. „Специфичност филмског сижеа састоји се у томе што се он не прича једноставно сликовним знацима уместо речи, подсећајући тиме на сликовницу, народну графику [лубок] или стрип, већ представља причу чија се веза између елемената прима као максимално веродостојна: ми верујемо да уметник није имао избора, да је све одредио сам живот – и, истовремено, иста та прича пружа такву ширину избора ситуација, такву количину могућих варијаната какву нема ни једна друга уметност. Ако повећање броја могућности међу којима уметник бира своје решење доводи до нечуведеног пораста информативности текста, дотле вера у то да варијанта која нам је саопштена познаје неоспорну истинитост (и, према томе, уметник као да није ни имао другог избора) повећава вредносну карактеристику информације“ (Исто, 73). На основу овога, Лотман синтагматску и метонимијску природу монтаже сагледава кроз концепцију филмског простора који се гради јединством супротности између равне, плошне, дводимензионалне, материјалне природе филмског екрана и бескрајног, п-димензионалног, пре енергетски схваћеног него материјалног, простора света. Ефекат кадра, као основног носиоца значења филмског језика, гради се управо „на успостављању изоморфизма⁸⁹ између свих просторних облика реалности и равног, ограниченог на четири стране простора екрана. [...] Екран

89 „Кад два или више објеката имају истоветну структуру, за њих се каже да су изоморфни.“ Изоморфизам је „потпуно, узајамно и једнозначно пресликавање двају скупова“. Оваква математичка дефиниција није сасвим применљива на уметност, па се користи у мање строгом значењу (Петковић 1996, 43).

је ограничен бочним периметром и површином. Изван ових оквира филмски свет не постоји. Али он тако испуњава унутарњу површину да се фиксација могућности пробијања преко граница стално појављује. Основно средство за напад на бочни периметар је крупни план. Извучени детаљ, замењујући целину, постаје метонимија. Он је изоморфан свету. Међутим, ми не можемо заборавити да је он ипак део неке реалне ствари и контуре те ствари, које не постоје на екрану, сукобљавају се са границама екрана” (Исто, 78). Док се монтажа „потпуно мири са равном природом филмског света“, дубински склопови кадра, „представљајући спој крупног плана на *авансцени* кадра и општег плана у његовој дубини, граде филмски свет који пробија *природну* равнину екрана и ствара знатно префињенији систем изоморфизама: тродимензионални, безгранични и састављен од многих чинилаца свет реалности проглашава се изоморфан равном и ограниченом свету екрана” (Исто, 78-79). Међутим, тврди Лотман, „неосновано је видети у дубинском кадру непосредан живот, природност, сирову реалност, за разлику од редитељски препарираниог и условног монтажног филма. Пред нама није упрошћен, већ још савршенији, сложенији, понекад истанчанији филмски језик. Његова изражајност и виртуозност су неоспорни, једноставност – сумњива. То није аутоматски ухваћен живот – први ступањ система *објекат-знак* – већ је то трећи ступањ, имитација знака максимално сличног стварности, начињеног од материјала који је максимално удаљен од те сличности. [...] У кадру се истовремено налазе и текст и метатекст, живот и његово моделирајуће осмишљавање“ (Исто, 79). Лотман, на тај начин, у филму види ванредно сложен семиотички систем и структуру изузетне моделативне моћи, „драматичан процес спознавања живота“ (Исто, 6). Његов значај за човека и за културу је несумњив, а његово проучавање од кључног интереса та разумевање уметности као такве.

Лотманову књигу *Дијалог са екраном*, написану у коауторству са Јуријем Цивјаном, вероватно најзначајнијом теоретичарем филма потеклим непосредно из тартуско-московске школе, било би најтачније одредити као увођење у филм, односно филмску почетницу, односно, како то сами аутори кажу, „буквар филмског језика“. У овој расправи о „природи филма“, екран се поима као „саговорник“, који „говори и жели да буде схваћен“, а да бисмо саговорника схватили нужно је да „знамо његов језик“, односно да би дијалог могао бити успостављен, нужно је постојање „заједничког језика“ (Лотман 1994, 5). Екран је при томе многогласан, он не говори само једним гласом, а заиста га разумети значи „волети, тежити разумевању“ (Исто, 6). Ипак, иако неопходна, љубав није довољна без знања, пошто свака уметност тражи „разумевање, које подразумева познавање закона дате уметности, али и укус, који се изграђује уметничким образовањем“ (Исто, 6). Познавати неку ствар

значи 1) знати како је она устројена, 2) знати чему она служи и 3) знати шта се од ње очекује у блиској будућности (в. Исто, 7), и управо је то оно што ми не можемо знати о животу, али можда можемо о одређеној уметности. За почетак, оно што уметност свакако није, то је „удвајање живота, аутоматско, механичко удвајање“, јер би тиме уметност изгубила сваки смисао и сваку улогу у људском животу. Уметност је у основи повезана са другим облицима мишљења, најпре у смислу „логике и семантике *могућих светова*“, што подразумева да је свет изграђен на таквим постулатима „затворен у својој логици и савршено логичан унутар себе самог“. Упоредијући га са другим световима, „ми пре свега мењамо наш поглед на свет који нас окружује“ (Исто, 8), што омогућава да и свој свет посматрамо само као „један од могућих“, односно да осећамо „бесконачну варијативност света“ (Исто, 9). Код филма је та способност уметности још израженија управо због, колико год то парадоксално звучало, његове „реалистичке“ природе. Како ми на екрану не видимо саме ствари или појаве, него увек нам се „чини“ да видимо одређене ствари или појаве, у највећој мери реалистична уметност показује се и као најилузоријна, па је веза филма са илузијом нераскидива (в. Исто, 10). Ако свака уметност, осим аутора, „који припада одређеној епохи, носилац је одређених идеја, представа, замисли, одређене психологије“, поседује и неки „материјал, од ког је направљена“ (Исто, 10), материјал филма је пре свега „глумац, човек, који игра другог човека“, што га чини сличним позоришту. Међутим „између глумца и глумаца у филму се налази значајан посредник – фотографија“, која из корена мења природу уметности. Ми због особене природе филмског медија на екрану истовремено видимо човека, некога коме приписујемо људске одлике, због чега можемо рећи „то је човек“, али истовремено видимо и „као човека“, човека који игра човека, односно где је човек само „материјал за стварање *као* човека“ (Исто, 11). Материјал филмске уметности тако у себе укључује и „оптичку апаратуру и фотографију“, које карактерише „бестрасност и објективност“, па се као материјал филмске уметности јавља заправо „сам живот који нас окружује“, који се од материјала сликарства и скулптуре разликује тиме што поседује „првобитну“ слику, а од књижевности и музике тим што се та слика одликује „самодовољном, објективно-реалном природом“ (Исто, 11). У овој игри реалности и илузије, стварности и фикције, уметност се види као „лаж која се прима као истина, односно, лаж која је истовремено и истина“ (Исто, 14). У филму ово игра посебну улогу, с обзиром на јединство и истовременост ефекта „непосредности“ филма у односу на реалност и „отуђујућег“ ефекта технике, којом се глумац претвара у сенку, а „људско тело – у метафору“ (Исто, 15). „И тако, уметнички доживљај на филму гради се од две истовремене и неразделиве тенденције: максималне верности у од-

носу на стварност и максималне слободе у односу према стварности“ (Исто, 15). Филм, у основи, „ствара сопствену реалност“, „*другу реалност* створену уметничком делатношћу“, где је за разлику од животне реалности, која је „реалност чињеница, а не мисли“, реалност филма „дело човека, његовог интелекта и емоције, она је очовечена, изграђена на законима мишљења, поседује циљ и смисао“ (Исто, 16). Филмски свет је „свет који сваки гледалац види својим очима“, што „вери у реалност филмског света даје посебну снагу“. „Посебност филма као уметности је у томе, што истовремено осећање максималне реалности и максималне илузије, које он изазива у аудиторијуму, по својој снази превазилази све што у наше време могу да понуде други облици уметности“ (Исто, 19). Постајући чињеницом уметности „предметни свет се очовечује и одухотворује, добија значење. Незначењско, постаје значењско, односно постаје носилац специфичне уметничке информације“, а „носиоци информације могу бити само они елементи који се у тексту не појављују аутоматски, него као резултат избора аутора текста“ (Исто, 20). Дакле, знаковност се најпре јавља као последица избора, селекције. Изражајна средства која поседује аутор филма омогућавају да се „све оно што је у природи спутано и нема алтернативу, и самим тим не носи информацију, преобраћа у резултат слободног уметничког избора, ослобођеног од спутаности и богатог смислом“ (Исто, 22). А „оно што се у језику науке назива сувопарном речи *информација*, у уметности има друго име – слобода. Циљ уметности је да спозна живот, унесећи у њега слободу, ослобађајући његове елементе од инерције и постављајући их у нове позиције и односе. [...] Стварајући *могуће светове* филм спознаје реални“ (Исто, 23). Једна од основних реторичких фигура филмског језика је монтажа, која у ужем смислу подразумева „повезивање два кадра“, а у ширем „свако сапостављање делова филмске траке и филма које поседује уметничко значење“ (Исто, 24). И монтажа је тако у основи избор, за који можемо рећи да је заправо информација, тиме и стварање, а тиме и слобода. „На тај начин елементима филмског језика може постати све што је могуће направити минимум на два начина, све оно што редитељу даје слободу избора између два решења, а гледаоцу разумавање због чега је изабрано баш то, а не нешто друго“ (Исто, 26). Због тога, гледаоцу је неопходна писменост, а разумавању уметности стаје труда (в. Исто, 212). У наставку ове лепе и значајне књиге, Лотман и Цивјан као елементе филмског језика издвајају тачку гледишта (гледања), кадар, план, сиже, звук, а као елементе филмске стилистике филмско приповедање, тропе, слику, покрет и светло, посвећујући посебну пажњу психологији филма, с обзиром на значај питања рецепције и порцепције на филму, и на став да се филм гради, да филм настаје паралелно са својим гледаоцима.

Јуриј Цивјан ће независно од Лотмана истраживати за семиотику посебно значајан проблем знаковног статуса покрета и геста у књижевности, ликовној уметности и филму (в. Цивьян 2010), Михаил Јампољски ће истраживати питања интертекстуалности на филму и примену идеје неодређености на исту уметност, као и „феноменологију раног филма“, односно значај махом визуелно оријентисаних тумачења филма из „предмонтажног“ периода (в. Ямпольский 1993; 2010; 1993а), док ће се В. В. Иванов нарочито посветити тумачењу Ејзенштејна, али и идеје „филма у филму“, следећи поставку Лотмана и Успенског о „тексту у тексту“ (в. Иванов 1999; 1981). Млађи научник Сергеј Филипов (*Филипов*), на кога је видно утицала тартуско-московска школа и чије се научне преокупације тичу филмског језика, залаже се за превладавање „фактографичности“ историје филма и њену системску организацију, према критеријумима који одређују важност и место појединачних филмова у историји филма, заснованим пре свега на темељу филмског језика. Као основу за образовање систематског сагледавања историје филма, Филипов разликује два основна правца у развоју филма: развој приповедачких структура и развој визуелних средстава, а тиме и два аспекта филмског језика – приповедачки и визуелни (в. Филипов 2001). Ово значајно истраживање систематизује и донекле унапређује досадашње дистинкције филма на линији наративни-ненаративни, прозни-поетски, метафорички-метонимијски, жанровски-ауторски, нормативни-авангардни и слично, и није без значаја за питање односа филма са другим уметностима.

Изузетна тананост, разговетност и прецизност темељних Лотманових поставки, дају велике могућности за заснивање проблема односа филма и књижевности, као и филмске адаптације књижевне грађе на темељима тартуско-московске семиотике, толико да чуди чињеница да потенцијали Лотманове мисли до сада у већој мери нису систематски усмеравани у том правцу. Лотманова семиотика је ослобођена релативизма и мистификација, а његово поимање текста и језика у понечему одступа од традиција других школа структурализма и семиотике. Најпре, Лотманово схватање језика никада до краја не одбацује његов темељ у појму логоса, чиме се, поред повезивања језика и мишљења, подразумева и инсистирање на питању смисла, смисла „изговореног“ (дакле, и „представљеног“, ако проширимо појам језика на визуелне/иконичке структуре), али и смисла као уређености, којим се превладава било који облик „неуређености“ и хаоса, који не би био доступан макар могућности људског сазнања и деловања (праксе). Необична једноставност и ефективност Лотмановог појмовно-термиолошког апарата, примењена на питања уметности, филма и односа филма са другим уметностима, као да чини непотребним (не оспоравајући њихов спознајни значај и научни допринос)

и тако уврежене појмове какви су „интертекстуалност“ или „превазилажење језика“, на сличан начин релативизујући значај бесконачних расправа о природи филмског знака, толико присутних у семиотици уопште. Можда кључно, главнина тартуско-московске школе никада неће у тумачењу уметности кренути путем данас доминирајућег антимииметизма, што је у извесном смислу чини застарелом, а у извесном управо прогресивном, односно непролазном. Такође, насупрот рецентним трендовима, ова школа семиотике никада неће напустити пут чврсте научне заснованости својих темељних поставки, због чега је понекад, најчешће направедно, оптужују за сцијентизам, специјалистичку ускост и недостатак философичности. Самосвест њених кључних аутора у неодступању од истраживања темељних проблема света у ком живимо и несклоност пролазним трендовима, али уз способност апсорбовања свега што у себи поседује спознајни потенцијал, даје изузетно научно, академско, а зашто да не и етичко, достојанство овом виду научног мишљења.

Као битно релациона, Лотманова семиотичка истраживања свакако подразумевају и интересовање за конституисање општег појма уметности и уочавање оних инваријантних структура уз помоћ којих неку појаву, односно неки текст можемо одредити као уметнички. У томе свакако битну улогу игра питање односа између различитих уметности, као могућност уочавања језичког, односно кодовног нивоа уметничких појава, односно уметничких текстова, односно уметничког говора (речи; *la parole*). Ако је и филм и књижевност могуће засновати као посебне уметности, односно уметности које поседују специфичне, само себи својствене кодове, онда можемо говорити о посебном језику, односно о посебном коду сваке од тих уметности, при чему је сваки појединачни производ тих уметности, односно свако појединачно филмско или књижевно дело посебан текст унутар језика датих уметности, и као такав, у односу на језик, потпада под област другостепених моделативних система, које одликује двострука кодираност, системска уређеност са особинама моделизацијске структурираности и трансформативности, као и значајна улога у генерисању информација, односно очувању културног памћења. Филм и књижевност јесу, тако, системске појаве, системи који се састоје из појединачних елемената и подсистема, и, такође, припадају одређеном ширем систему или системима, у овом случају најпре систему уметности и културе у целини. Филм и књижевност су, надаље, тако посматрано, знаковни системи са функцијама спознаје и комуникације, који се могу разложити на мање јединице, такође системског карактера, све до основних јединица које чине одређен систем. За сваки појединачни текст можемо рећи, дакле, да је системска појава, односно систем, који одређујемо на основу разликовања варијантних и инваријантних одлика датог система, и да има одређену

структуру, која се тиче односа елемената унутар система и у коју улазе само инваријантне одлике, односно јединице система. Ако уметност није било какав систем, него знаковни систем, односно систем знакова, ти знакови морају бити схваћени и као основне јединице комуникационе функције у уметности, односно као носиоци информација, и као основне јединице њене спознајне функције, што се састоји у улози знакова у „преобликовању“ стварности којом уметност врши своју спознајну функцију („претварање предмета у знакове“). Уметнички знакови при томе нису исто што и (природно)језички знакови, већ са обзиром на то да су језички знакови део система природних језика, а уметнички знакови део другостепеног моделативног система, и као такви нужно су текстуално организовани, односно уланчани у одређени уметнички текст, који је израз језика одређене посебне уметности. Ако су знакови у књижевном тексту вербални, што не значи да су они нужно конвенционални, већ могу (за разлику од природнојезичких знакова) бити и симболички, који подразумевају и постојање иконичке функције знака, филмски знакови, односно знакови у филмском тексту као делу филмског језика, имају одлике и конвенционалних и иконичких и симболичких знакова, и у томе је њихова сложеност и потенцијално значајна моделизацијска моћ.

Знакови, као основни вид општавања и организације стварности не морају упућивати (или замењивати) само на елементе (предмете) спољашње (предметне) стварности или на спољашњу стварност у целини него такође и на друге знакове и друге текстове. У том смислу, ако је „основни акт мишљења превођење“, оно се не мора односити само на превођење „сирове“ предметне стварности, која уосталом и сама има одређене одлике језика, на језичко-знаковни систем доступан људском сазнању и комуникацији, већ и на друге текстове, па можемо рећи да се култура и састоји управо од превођења једних текстова на друге, односно стварању све сложенијих и све динамичнијих генератора људског сазнања (смисла). При превођењу једног уметничког текста на други не уводе се, дакле, нове поруке у процес комуникације, него нови кодови, кодови који чине језик оне уметности на које се преводи текст неке друге уметности. Могућност „прекодирања“ потенцијално води све већем превладавању ентропије, што и јесте основна улога културе у људском животу и историји. Текст који се преводи и текст на који се преводи при томе нису у односу хомологије (истоветности), већ аналогije, при чему одређен текст не губи своју кодовну заснованост у језику уметности којој припада. На примеру филмске адаптације (превођења) преводи се дакле текст једне уметности на језик друге уметности, при чему текст превода и преведени текст очувавају своје кодовне одлике, другим речима, текст адаптираног романа остаје (у потпуности, с обзиром да не постоји ништа релевантно у

тексту што није заступљено у коду-језику) књижевни (романескни) текст, док је текст филмске адаптације (у потпуности) филмски текст, односно текст заснован на филмском језику, односно организован на основу филмског кода. У том случају „специфична реторичка структура у којој разлика у кодираности разних дијелова текста постаје истакнут чинилац ауторова стварања и читатељева доживљавања текста. Пребацивање из једног система семиотичког освијешћивања текста у други на некој унутрашњој структурној граници чини у том случају, основу за генерирање смисла“ (Lotman 1998, 84). Према томе, исправно је и консенквентно о филмској адаптацији књижевног текста чији је производ филмски текст говорити као о превођењу, стога што се ту заиста ради о превођењу са текста на једном језику на текст на другом језику.⁹⁰ Ипак, с обзиром на системски и моделизацијски карактер уметности као другостепених моделативних система, односно другостепених језика, и на појединачне уметничке производе као текстове на тим језицима, исправније је, да би се избегла забуна, уместо термина превођење користити нешто обухватнији термин трансформација, односно трансформисање, тим пре што појам трансформације, у већој мери него појам превођења подразумева, поред комуникацијске, и спознајну улогу (в. Лотман 1992, 58). Трансформација подразумева 1) системност, односно системску уређеност појава обухваћених процесом трансформације (трансформисања), као и системску уређеност самог процеса трансформисања, 2) процесуалност, која по себи произлази из системског карактера трансформације, 3) динамичност, као знаковну продуктивност и „полифоничност“ процеса, односно система трансформације. Трансформацијом ћемо тако, у случају филмске адаптације књижевног текста, називати саму појаву, односно могућност трансформисања књижевног у филмски текст, затим сам процес адаптације, као и производ адаптације, па у том смислу термини трансформација, адаптација и екранизација могу бити схваћени ка синонимни. Трансформацији, дакле, подлежу искључиво текстови (поруке), а не језици (кодови) и у датом производу трансформације значењски и структурално битни, као носиоци смисла, биће само они елементи текста који имају своју основу у одговарајућем коду, односно језику дате уметности. Укратко, филм остаје филм, роман остаје роман. Ако кажемо да се трансформишу текстови, то значи да се трансформишу поруке, односно знакови као носиоци информације, који конституишу одређени текст. У процесу трансформације знакови подлежу преформулацији, тако што се 1) проналазе аналогони знакова одређеног знаковног система у зна-

90 Карактеристично оспоравање схватања о адаптацији, односно екранизацији, као о превођењу видети у Арутюнян 2003, донекле и Милџон 2007.

ковном систему у који се дати систем трансформише, односно у случају филма, проналазе се аналогони вербалних (конвенционалних и симболичких) знакова књижевности у конвенционално-иконичко-симболичком знаковном систему филма, и тако што се 2) знакови укључују у нови знаковни систем, чиме битно мењају своју природу, с обзиром да знак као изолована појава, истргнута из система, не постоји. Трансформација се са друге стране, неизбежно огледа и у њеном релацијском смислу, односно у чињеници да се текст који је производ процеса трансформације увек „тумачење“ текста који је био предмет трансформације, и у том смислу никада до краја не кида везу са њим, односно увек се на неки начин односи према њему, или упућује на њега. У истраживању тог односа, могуће је издвојити и различите типове филмске адаптације књижевног текста. Адаптација као трансформација тако није ни у значењском, ни у спознајном, ни у онтолошком смислу „другостепена“, већ однос према тексту-предмету адаптације постаје само један, или чак један више, чинилац сложеног моделативног система текста-производа. Текст-производ, на првом месту, можемо одредити као модел текста-предмета, где модел поседује све одлике система, дакле он је неки систем, па се може успоставити делимични идентитет између појмова модела и система, с тим што се мора имати на уму да је модел увек модел „нечега“, што значи да је модел прецизније одредити као систем система.⁹¹ Рећи да, с друге стране, текст-предмет представља „грађу“ за текст-производ, не значи тексту-предмету приписивати пасивну улогу и својство неструктурираности, већ представља строго „оперативни“ термин, који упућује на обликовно и моделизацијско својство адаптације. Ту уједно лежи и објашњење зашто смо се у овом раду определили за термин адаптација, уместо екранизација, који је уобичајенији у контексту руске теорије. Производ адаптације, дакле, мора бити утемељен на филмском коду, с обзиром да све што не одговара том коду (што је „литерарно“) неће бити „читљиво“. С друге стране, производ адаптације увек представља адаптацију неког или неких текстова који су били предмет или предмети адаптације, и такав однос има значајан спознајни потенцијал, како у смислу „тумачења“ књижевног текста-предмета, тако и у смислу уочавања специфичности (филмског) кода текста-производа, тако да је спознајни карактер адаптације усмерен једнако према тексту-предмету, односно књижевном тексту, као и према филмском коду, односно језику текста-производа, што значи да се процес адаптације, односно трансформације књижевног текста у филмски, треба сматрати најпре филмском, а не књижевном делатношћу,

91 На пример, макета брода је свакако неки систем, али као модел он је систем неког другог система (брода), односно има улогу у спознавању тог другог система (брода).

која се примарно тиче филмског кода, док је књижевни код имплицитно присутан, односно активан тек у другостепеном смислу. Можемо рећи да су у процесу трансформације у случају филмске адаптације првостепено активни филмски код и књижевни текст, док су књижевни код и филмски текст другостепено активни (не и пасивни). Као семиотичка активност, трансформација књижевног текста у филмски припада, дакле, семиотици филма, чији је (спознајни) задатак нужно „осветљавање“ језичких (кодовних) структура филмског текста. Предмет истраживања теорије адаптације био би дакле пре свега филмски текст-производ адаптације, као и сам процес који је довео до његовог конституисања, па је изучавање књижевног текста-предмета од другостепене важности са становишта теорије адаптације. Теорија адаптације проучава филмски текст настао као производ адаптације и филмски код према којем је дати текст организован, а који укључује и процес трансформисања књижевног текста у филмски, који се и сам у највећој мери тиче филмског кода. Предмет теорије адаптације је, тако, адаптација у сва три своја смисла: 1) као општа појава, која према томе припада естетици, 2) као процес „претварања“ књижевног текста у филмски, 3) као производ описаног процеса. Филмски код истражује се на тај начин на основу 1) уочавања инваријантних (језичких, кодовних) одлика система (структура) у изучаваном филмском тексту (тексту-производу), 2) истраживања посебности датог кода на основу релацијског испитивања филмског текста и филмског кода с једне и књижевног текста, посредно и књижевног кода, с друге стране, 3) уопштавајуће активности, која омогућава да се на основу постојећих знања о филмском коду и његовом односу према текстуалним трансформацијама, говори о феномену адаптације, као основи за конституисање појма адаптације као појма унутар система естетике као философске дисциплине. Неоспоран је и значајан удео феномена адаптације у општекултурном контексту, као и у смислу очувања културног памћења и раста људског сазнања и могућности овладавања светом, односно природом. Адаптација није само уметнички, него и културни феномен, и феномен мишљења, у чему филмска адаптација има посебно место. Њена учесталост и популарност, као и њени домети, омогућавају да се говори о великој спознајној и комуникацијској улози овог вида адаптације, које се тиче најбитнијих проблема културе у којој живимо, односа речи и слике, речи и мисли, па и саме природе људског стварања и људског мишљења, односно темељног културно-цивилизацијског система реч-слика-мисао. Филм је језик, самим тим што је организован и што се на основу њега нешто (и некеме) „говори“ о свету и свет отвара спознаји и преображавању, он превладава и испитује ограничења вербалног језика, али, с друге стране, филм се довршава у језику, у нама, у нашем мишљењу у које

се „пресликавају“ све структуре стварности и прелазе тиме у област духа. Филм помаже нашем мишљењу у толикој мери да многи верују да је филм мишљење само. Филм динамизује и историзује књижевност, као до сада, а вероватно и даље, највећу ризницу људског духа, што није најмања од његових улога у људском свету. Ако је реч логос, човек знак, а текст организам, у процесу и у производима адаптација, односно трансформација, као потенцијалним „великим“ текстовима, можемо имати посла са нечим важним, великим и живим, важним великим и живим колико смо и ми сами, јер заправо то и јесмо ми сами.

4. Достојевски и филм

Бројни су аутори, међу њима и теоретичари филма, који су на различите начине наглашавали везу књижевног дела, односно књижевне поетике Фјодора Михајловича Достојевског са филмом. С друге стране, мало је књижевних аутора чија су дела толико често, а рекли бисмо и са толико успеха, служила као основ за филмске адаптације широм света. Покушаћемо да размотримо неке од карактеристичних аргумената којима се поткрепљују тврдње о посебној вези дела овог великог књижевног ствараоца са филмом као уметношћу и медијем.

Могли бисмо рећи да се тезе о повезаности Достојевског и филма зајнивају на три основне тврдње:

1) да поетика Достојевског садржи одређене одлике карактеристичне за поетику филмске уметности;

2) да су филмске адаптације дела Достојевског значајно утицале на формирање филмског језика и поетике филмске уметности;

3) да дело Достојевског садржи митопоетске слојеве који је чине важном грађом за потребе филмских адаптација, што додатно потврђује постојање митопоетског слоја у филму, односно специфичну повезаност филма са митом.

Велики француски писац и теоретичар филма Андре Малро, чијим смо се идејама и филму већ бавили у другом поглављу овог рада, тврди, тако, „да је роман у односу на филм задржао једно преимућство: могућност да пређе на унутрашњи живот личности“. Док, на једној страни, „савремени роман, чини се, све мање анализује своје личности у тренуцима кризе“, са друге стране, „психологија драме – психологија Шекспира и, у знатној мери, Достојевског – у којој су тајне наговештене било путем чиновна или путем полупризнања (Смердјаков, Ставрогин), можда је у уметничком погледу исто толико моћна као анализа, са истом снагом откривања“ (Малро 1978, 261). Малро тако у поетици Достојевског подвлачи извесне одлике драме и способност психолошке анализе, али на начин који је чак ближи филму, односно могућностима филмских изражајних средстава, него традиционалном роману. Уметничко се у филму, за Малроа, састоји у изражавању „непознатих и изненада уверљивих односа између бића и ствари“ (Исто, 261), што је одлика која би се такође могла приписати Достојевском. Малро, с друге стране, инсистира и на митској, односно митопоетској природи филма, заснованој пре свега на адекватном поетском третману филмских звезда (в. Исто 261, 263).

У контексту доминантног тока совјетске естетике екранизације, У. А. Гураљник инсистира на изразито сижејној природи прозе Достојевског, која

„обилује драмским сукобима, сличним вулканским експлозијама, измученим ликовима, фанатично заслепљеним мучеништвом, жртвама најчуднијих случајности, неуморним трагаоцима за истином, јарким, непоновљивим индивидуалностима“, па је таква проза „очигледно филмична, тако да је одавно привукла уметнике екрана“ (Гуралњик 1968, 209). Такав „развој сижеа, ток догађаја, динамичан, трагички контрастирани и оштро сукобљени јунаци, код Достојевског потчињени су само једном задатку: разоткривању тајни људске психе, пројављивању закономерности духовног живота, одгонатању природе друштвене индивидуе“ (Исто, 210).

Сличне особености у делу Достојевског открива Виктор Шкловски, у свом познатом раду о овом великом писцу: „У првом раздобљу свог стваралаштва Достојевски је упорно стремио ка изградњи простих, као геометријски конструисаних сижеа, истовремено даваних на позадини књижевних сећања“ (Шкловски 1987, 62). Ако се уметност „не рађа из речи, она превладава реч“, „настојећи да види оно што још није виђено“, а писац ствара „начин нових откривања појава“ (Исто, 16), није тешко препознати могућности које проза Достојевског нуди таквом тумачењу уметности. Проза Достојевског је тако изражено проза „погледа“, изразито способна да „варира предмет сазнања“ (Исто, 53), у чему препознајемо основна оптичка и монтажна средства филма. Склоности Достојевског такође омогућавају да се говори о овој вези, с обзиром на његово „одушевљење детективским, авантуристичким романом, и за одушевљење реалистичким фељтоном“ (Исто, 99), за које и не морамо да помињемо колико су од самих почетака утицали на формирање и самоодређење нове уметности филма, на његову склоност ка реалистичком, фотографском представљању ствари и ка схематизованој и динамичној фабули детективских и авантуристичких романа. Још једна „филмична“ особеност писања Достојевског је и карактер његових описа, који по правилу „носе сижејни карактер, везани су за доживљаје и поступке јунака, за њихов однос према стварима. Достојевски своје описе као да даје под струјом; напети су као електрична мрежа“ (Исто, 197).

Свакако најутицајније тумачење посебности и „новости“ прозе Достојевског у контексту савремене књижевности, са непосредним импликацијама на уочавање везе између поетике Достојевског и уметности филма, представља дело Михаила Бахтина. Дело Достојевског је за Бахтина најсавршенији пример „полифонијског типа уметничког мишљења“, што подразумева постојање „мноштва самосталних и несливених гласова и свести“, где јединство делу не обезбеђује „објективност“ представљеног света и јединствена свест аутора, већ се ту „мноштво равноправних гласова и њихових светова спаја у јединство неког догађаја, чувајући при том своју несливеност“ (Бахтин 1967, 53, 56). У

свету Достојевског „присутне су стварно и антиномика и дијалектика“, а „све логичке везе остају у границама издвојених свести“, те је „свет Достојевског дубоко персоналан“, што најпре значи да „он сваку мисао поима и приказује као став личности“ (Исто, 60). Јединство његових романа је „изнад личног стила и изнад личног тона како их је схватао роман пре Достојевског“ (Исто, 67). Уметнички свет Достојевског и његова „идеологија“ су изражено плуралистични и „лик јединственог духа њему [је] дубоко туђ“ (Исто, 81). Основна категорија његове уметничке визије „није било постојање, већ коезистенција и узајамно деловање. Он је замишљао свој свет првенствено у простору, а не у времену. Отуда његова дубока тежња ка драмској форми“ (Исто, 82). Достојевски је етапе у приповедању покушавао да „схвати у њиховој истовремености, да их драмски постави једне поред других, а не да их поређа у низ који постаје“, односно тежио је да „схвати све садржаје тога света као истовремене“ и да види „њихове узајамне односе у пресеку једнога тренутка“ (Исто, 82). Његова свест је увек у „интензивном односу према другој свести“ и „он је у целини романа градио као велики дијалог“ (Исто, 98). За великог писца није толико важно шта његов јунак представља у свету у ком живи, већ како он „види“ тај свет, односно „шта за његовог јунака представља свет, а шта он сам за себе“ (Исто, 102). Управо је прави живот личности „доступан само дијалогском продирању у њу, којем она сама себе узвратно и слободно открива“ (Исто, 116), па не постоји ауторитарност ауторске свести која продира у невидљиве слојеве личности и представља личност као нешто већ довршено и „читљиво“ независно од њених поступака и њене свести. Изузетност Достојевског као уметника је у томе што је „открио нове облике уметничког виђења“ и „због тога умео да открије и види нове стране човека и његовог живота“, па се „може говорити о посебном полифонијском уметничком мишљењу које превазилази границе романеског жанра“ (Исто, 354). Управо ово „превазилажење граница“ романа и литературе, поред уочене драмске структурације његових романа, карактеризације путем „поступака“ и „догађаја“, примата „виђења“ (визуелног) и перспективизма и симултаности карактеристичних за монтажу, неке су од основних идеја које поетику Достојевског везују за нову уметност филма и чине је на различите начине привлачном филмским ауторима. Богатство изражајних средстава филма и филмског знака, односно значења, полифонијска и полиглотска природа филмског медија, мулти-перспективизам и слојевитост самог филмског феномена, омогућили су да Бахтинова теорија, и независно од Достојевског, изврши значајан утицај на савремено тумачење филма, медија и културе. Она је, такође неспорно, добрим делом „препоручила“ Достојевског ауторима филма и медија као

битну инспирацију, или „грађу“, за њихов рад и обликовање и усавршавање њиховог уметничког језика.

Јуриј Лотман своје тумачење поетике Достојевског најпре заснива на сведочењима самог писца о свом уметничком процесу, заснованом на односу између „посла песника“, који је заснован на „једном или неколико утисака, које је ауторова душа заиста доживела“, и „посла уметника“, који се тиче пре свега развоја „теме, плана, складне целине“, односно обухвата удео „професионалног мајсторства“, заната (Лотман 2004, 113). Из тога, односно из става Достојевског да је он сам „више песник него уметник“, Лотман извлачи закључак да „ланац који генерише уметнички текст не само психолошки, него и логички почиње од обухватног симбола, који даје простора за многобројне интерпретације и који већ има уметничку природу, а не од логички изражене *теме*, која се налази изван уметности“ (Исто, 113). Овај закључак о процесу настанка уметничког дела инспирисан Достојевским и примењен на њега, има импликације које се тичу како пишчеве свести о уметности као процесу и „грађењу“, са ипак значајном улогом технике и заната, тако и значајне вредности оног „обухватног симбола“ којим у психолошком и логичком смислу „почиње“ дело Достојевског и чини га привлачним и отвореним за „отелотворење“ у другим уметничким облицима. Лотман даље покушава да, на примеру романа *Зли дуси*, реконструише стваралачки метод Достојевског, односно пут изградње сижеа на основу првобитног симбола, где се управо јавља и где је видљив отпор према тенденцији „излагања“, који би припадао „послу уметника“: „Чим се појави тенденција према *излагању*, наративној изградњи, постајемо сведоци нарастајућег унутрашњег отпора тој тенденцији. Сваки озбиљан ток сижеа код Достојевског моментално добија неколико варијанти и разрада“ где „текст фактички губи линејност [линеарност]“ и „претвара се у парадигматски скуп могућих варијанти развоја“, „синтагматску изградњу смењује некакав вишедимензионални простор сижејних могућности“, при чему „текст све мање може да се смести у вербални израз“ (Исто, 116). Тако код Достојевског у раној фази рада „странице рукописа имају тенденцију да се претварају у знакове огромне вишедимензионалне целине која живи у ауторовој свести, а не у повезано излагање линијски организованог текста“, док се у следећој етапи „гради наративни текст“ и „линејност замењује многодимензионалност“ (Исто, 117). Укратко, „симбол одређује сноп могућих кодова сижеа, али не одлучује унапред који од њих ће бити изабран“ (Исто, 118), па је стварање текста „повезано с вишекратном семиотичком трансформацијом. На граници између различитих семиотичких режима долази до акта превођења и преформулације смисла која не може у потпуности да се предвиди“ (Исто, 119). Оваква особеност текста Достојевског свакако га

отвара различитим облицима трансформација, па и адаптација, тим пре што су већина елемената трансформације, пре свега на нивоу знака, већ „уписани“ у сам текст Достојевског, у сам процес и систем његовог настанка и одржавања. У стваралачком процесу са већим уделом примарног „симбола“, већи је значај иконичког аспекта симболичког знака, па тако и трансформације таквог знака у вербални, што би у процесу (филмске) адаптације (али и читања) добило обрнут ток. „Иконички (недискретни, просторни) и вербални (дискретни, линијски) текстови узајамно су непреводиви и у принципу не могу да изражавају *један те исти* садржај. Због тога се на њиховим додирним тачкама појављује неодређеност и управо она је резерва за повећање информације. На тај начин писац у процесу стварања текста истовремено из огромног броја материјала који су му потенцијално дати (традиција, асоцијације, властито раније стваралаштво, текстови из околног живота, итд) ствара канал кроз који пропушта нове текстове настале у његовој стваралачкој уобразиљи, преводи их преко прагова трансформације и увећава њихово значењско оптерећење на рачун неочекиваних комбинација, превода, спајања, итд. Када се као резултат свега тога сложи структурно организована динамичка целина, говоримо о појављивању текста дела“ (Исто, 120). Непотребно је рећи колико је овакво схватање процеса настанка уметничког дела применљиво на проблем трансформације у целини, и у којој мери обогаћује теорију филмске адаптације књижевног текста.

Када је у питању филм, Лотман експлицитно указује на значајну улогу романа Достојевског у изградњи филмског језика и филмског сижеа. Главне особености филмског језика, према Лотману, одређене су у доба немог филма, и да се филм одмах појавио као звучни, ми бисмо данас имали посла са сасвим другачијом уметношћу (Лотман 1994, 47). Прва етапа у развоју филма је филм заснован на трику, али филм већ почетком двадесетог века прелази на етапу „развоја приповедачких визуелних форми“ (Исто, 52), са већом способношћу моделизације света. Линеарно приповедање постепено се обогаћује поступком паралелне монтаже, која ће дати кључни допринос изградњи филмског језика и његове специфичности, а управо се „овладавши језиком, филм постепено учио показивању, учио причању, и у крајњој линији, мишљењу“ (Исто, 58). Сиже, иако изграђен на законима приповедања, представља структуру изразито високог нивоа, са великим уделом у узградњи уметничког модела света. Сижејни текстови по правилу „описују неки догађај“, у основи изузетан случај који „нарушава стабилност поретка или предвидљивост тока ствари“ (Исто, 118), међутим, филм је ступио на сцену када је уметност стремилa пре свега „психолошкој дубини и филозофским уопштавањима“, па су „не догађаји, него речи и мисли одређивали сижее романа Толстоја, Достојевског,

прозе Чехова“ (Исто, 120). С обзиром да је филм био неми, и да је „могао, по својој природи, да фотографише само спољашњи изглед човека“ (Исто, 120), пред њим су се налазила два пута: први, који је био повезан са комедијом и био усредсређен на приказивање спољашњих догађаја, са основом у пучком театру и циркусу, и други, израстао из „сједињења позоришне мелодраме и пантомиме“ и заснован на „језику мелодрамског геста, патетичне мимике и поетике типажа“ (Исто, 123). У каснијој етапи развоја филма, са појавом звука и говора, дошло је до битне промене односа филма према проблемима сижеа, где се филм због нужности „дијалоске структуре текста и укрштања тачака гледишта“, знатније приближио роману (в. Исто, 123), па се јавила и потреба за изражајним средствима која би била способна да попут романа одговоре на задатак „откривања унутрашњег света јунака“ (Исто, 124). С тим, што је редитељ имао обавезу да гледаоцима покаже своју повест, а не да је исприча (в. Исто, 124). Управо, утицај романа на развој филмског сижеа показао се као изузетно сложен и значајан. У неким случајевима, „утицај романа могао је бити и дубоко револуционаран, омогућавајући филму да реализује своје скривене могућности“, што је било посебно очигледно тамо „где су се у функцији романа-образаца нашла прозна дела које су у себи већ садржала одређене спонтане елементе филмског језика“ (Исто, 124). И док су се покушаји екранизације Толстојевих романа углавном заустављали на нивоу илустрације, „романима Достојевског било је суђено да одиграју истакнуту улогу у историји филмске уметности“ (Исто, 124). Анализирајући најпре Висконтијев (*Visconti*) допринос филмском адаптирању Достојевског, Лотман издваја неколико својстава пишевог текста који иду у прилог објашњењу поменутог утицаја и значаја: бројност контраста на нивоу радње и карактера, богатство унутрашњих веза, непотчињавање линеарности у развоју фабуле. У основи, Висконти, према Лотману, „као да кодира себи савремену италијанску стварност уметничким светом Достојевског. И то као да је, с једне стране, испољавајући суштину на тај начин осветљене стварности, а с друге, разоткривајући недовољност таквог кода, који не даје пуно објашњење живота, постало истинска идејна структура филма“ (Исто, 125).

О религијском и митском аспекту дела Достојевског, много је писано, тако да можемо рећи да је читава религијска философија на преласку деветнаестог у двадесети век добрим делом била заснована на коментарима Достојевског, што је тенденција која се наставила и данас, после распада Совјетског Савеза. Неспорно је да су се адаптирању Достојевског окретали и изразито религиозни, хришћанством надахнути филмски аутори, попут Бресона, остварујући изузетно вредна дела, која поред уметничке вредности, и вредности са становишта теорије адаптације, остају и узорна дела за про-

мишљање проблема односа религије и филма. Такође, могуће је бранити тезу о томе да је управо тај религијски аспект дела Достојевског изузетно важан са становишта природе и могућности филма, с обзиром на то да је филм неретко сагледаван као медиј приступачан испољавању трансцендентних садржаја, и да је због своје иконичке природе свакако ближи потребама уметничког изражавања религијских доживљаја и осећања него што је то, на пример, позориште. Међутим, с обзиром да овакво тумачење захтева далеко озбиљније истраживање од оног које рад ове врсте допушта, и да би оно припадало пре истраживању проблема односа религије и филма него теорији адаптације, овде ћемо се усредсредити пре на митопоетско својство текстова Достојевског, а њихову укореењеност у архајском, архетипском, симболичком и митском, шта га отвара многобројним могућностима читања, интерпретације, па и адаптације. Тим више што су управо аутори тартуско-московске школе структуралне семиотике дали значајан прилог истраживањима ове врсте.

Лотман, тако, напомиње да у симболу, који он одређује као „увек некакав текст“, који „има јединствено значење затворено у себе и прецизно изражену границу која му омогућује да се јасно издвоји из семиотичког контекста који га окружује“, увек „постоји нешто архаично“ (Лотман 2004, 158). Свакој култури потребан је одређен слој оваквих текстова „који врше функцију архаике“, пошто су симболи „сачували способност да у кондензованом облику чувају изузетно опширне и значајне текстове“ (Исто, 158). С друге стране, симбол као заокружени текст „не мора да се укључује у било који синтагматски низ, а ако се и укључи, он при томе задржава своју смисаону и структурну самосталност. Он се лако издваја из семиотичког окружења и исто тако лако улази у ново текстовно окружење“ (Исто, 159), што је од непосредне важности када је реч о проблему трансформације уметничког текста из једног система у други, односно из једне посебне уметности у другу. Симбол, такође, „никада не припада било ком једном синхронном исечку културе, он увек тај исечак прожима по вертикали, долазећи из прошлости и одлазећи у будућност“, што значи да симбол има велику улогу у очувању културног памћења, пошто је „памћење симбола увек старије од памћења његове несимболичке текстуалне околине“ (Исто 159), што никако није без импликација на питање адаптације, поготово када се ради о адаптацији књижевних текстова са тако израженом симболичком „основом“ какви су текстови Достојевског. Тако схваћен, симбол се у процесима трансформације с једне стране „реализује у својој инваријантној суштини“ и „у том аспекту можемо да посматрамо његову поновљивост“, а с друге стране „симбол ступа у активне корелације с културним контекстом и трансформише се под његовим утицајем“, па се „његова инваријантна суштина реализује у варијантама“ (Исто, 160). С обзиром на то, могуће је говорити

о симболизујућој и десимболизујућој оријентацији у читању текстова, где прва „омогућује да се као симболи читају текстови или делови текстова који у свом природном контексту нису предвиђали такву перцепцију“, а друга „симболе претвара у једноставне поруке“, при чему „оно што је за симболишућу свест симбол, за супротни став појављује се као симптом“ (Исто, 161). Лотман сматра да се управо у „уметничком мишљењу Достојевског обе те тенденције мешају на занимљив начин“ (Исто, 161). Достојевски је, с једне стране, „пажљиви читалац новина и колекционар репортерске фактологије“, који „у расутим новинским чињеницама види видљиве симптоме друштвених болести“, али, с друге стране, он у свом делу изграђује симболе који се не могу свести на детекцију одређених стања него се граде у односу између изражавања суштине уочених појава и очувања њихове тајанствености (в. Исто, 162). Достојевски „чињеницама из кривичних процеса“ приступа истовремено као симптомима и као симболима, с чим су повезани неки „суштински аспекти његовог уметничког и идејно-филозофског мишљења“ (Исто, 163). Ово се код Достојевског заснива на „игри“, посебном схватању односа између израза и садржаја, где „речи не именују ствари и идеје, већ као да их наговештавају, истовремено дајући на знање да је немогуће изабрати неки тачан назив“ (Исто, 165). На тај начин „мисао суштинска за Достојевског звучи романтичарски и приближава се идеји *неизрецивости*“ (Исто, 166), па „у таквом схватању реч нема карактер знака него симбола“ (Исто, 167). Када имамо на уму филм и филмску адаптацију књижевног текста, нарочито је важно приметити да „симбол може да се изрази и у синкретичкој вербално-визуелној форми, која се с једне стране пројектује на површине различитих текстова, а с друге се трансформише под обрнутим утицајем текстова“ (Исто, 171). Коначно, „симбол као да се појављује као кондензатор свих принципа знаковности, а у исто време излази изван граница знаковности. Он је посредник између различитих сфера семиозиса, а такође и између семиотичке и вансемиотичке реалности. Исто тако он је посредник између синхроније текста и памћења културе. Његова улога је улога семиотичког кондензатора. Уопштено, може се рећи да структура симбола ове или оне културе формира систем који је изоморфан и изофункционалан генетском памћењу индивидуе“ (Исто, 172).

О повезаности дела Достојевског са митом посебно је писао симболиста Вјачеслав И. Иванов, који над прагматичким и психолошким планом уметничког дела наткриљује метафизички план, на ком човек дефинише себе као слободну личност и за чије откривање не постоји друго средство осим мита. „Одгонетка *праве тајне* романа Достојевског, у оквирима њихове тростепене структуре, открива се тек на највишем, метафизичком нивоу, док се на нижим нивоима (фабуларном и психолошком) излажу *погрешни трагови* и

дају одгонетке *лажних тајни*; дешифровање *праве тајне* (па, дакле, и идеје водиле) дела вазда је неочекивано и у нечему парадоксално“ (Јовановић 1992, 7). Иванов има у виду Достојевског када говори да „објективизацију унутрашњих доживљаја“, као „етички принцип културе“, одређује „потчињавање материјалне основе и позитивног знања постулатима духа“, које нам се „јавља као стил, а типске форме човековог потврђивања као културни типови“ (Иванов 2001, 66). Задатак уметника је да „јединственим уметничким средствима преобраћа противречност моралне свести у хармоничан склад душе помирене с божанским законом“, па је „истинска уметност теодицеја“, према чему „није случајно сам Достојевски рекао да ће лепота спасти свет“ (Исто, 180). С обзиром на већ уочени утицај руског симболизма на тартуско-московску школу структуралне семиотике, не чуди да су симболистичка гледишта на уметност и на књижевно дело Достојевског значајно утицала на рад значајног припадника Школе, Владимира Топорова, и на његов текст „О структури романа Достојевског у вези са архаичним схемама митолошког мишљења“ (посвећен, иначе, М. Бахтину), који представља један од најзначајнијих прилога тартуско-московске школе достојевистици.

У наведеном раду Топоров пише о „низу особености у структури књижевних дела Достојевског, које, као прво, играју изузетну улогу у градњи уметничких текстова, и као друго, остварују најпрецизнију сагласност са схемама митопоетске традиције“ (Топоров 1995, 193). Топорова интересује „на који се начин у тексту романа појављује некакав општи смисао (макар и на раним стадијумима његовог формирања), настао као резултат чињенице семиотичке повезаности различитих елемената текста“ (Исто, 193), с тим што ти елементи могу представљати различите јединице текста, језички оваплоћене као звукови, морфеме, речи, елементарне синтаксичке конструкције, фразе, при чему се Топоров у свом тумачењу усредсређује на реч, где издвајање кључних речи из дела Достојевског представља важан путоказ у њиховој интерпретацији. При интерпретацији се увек мора имати на уму потенцијална несводивост, односно небројивост смислова, од којих се многи „актуализују са изменом временске перспективе“, па се може рећи као у сложено организованим уметничким текстовима „оно узгредно“ (акцидентално, *случайное*) образује само један од нижих нивоа текста, док на вишим нивоима „оно узгредно открива свој систем односа“, односно, открива се као систем односа, што омогућава успостављање односа („обраћање“) са другим књижевним и културним текстовима. „Слично начину на који ми у тексту романа Достојевског „учитавамо“ (=формирамо) неке нове текстове (или подтексте), тако је пред себе могуће поставити и аналоган задатак усмерен на укупност текстова руске културе. На тај начин формирани текстови овладавају свом особеностима

својственим текстовима уопште, а пре свега – семантичком повезаношћу“, па у том смислу проблеми укрштања жанрова, временског укрштања, укрштања ауторства, нимало „не сметају да неки текст признамо као јединствен“ (Исто, 194). Текст је „јединствен и повезан, чак и ако је писан (или ће бити писан) од стране многих аутора, зато што је он настао на средокраћи између објекта и свих тих бројних аутора, који у конкретном случају представљају наличје извесних општих принципа одабира и синтезовања материјала“ (Исто, 194).

Универзалне митопоетске схеме најпотпуније се, према Топорову, реализују „у архаичким текстовима са космолошким садржајем“, чији је циљ „описивање решења неког основног задатка (врховног задатка), од ког зависи све остало“ (Исто, 194). Неопходност решења тог задатка најјасније се испољава у одређеној кризној ситуацији, када „организовном, предвидљивом („видљивом“) поретку прети прелазак у деструктивно, непредвидљиво („невидљиво“), хаотично стање“, па се решење задатка види као појединачно испитивање обе супротстављене могућности и где је „напетост међусобне борбе таква да сваки од чланова бинарних опозиција, које одређује семантику датог универзума, постаје двосмислен, амбивалентан; њена коначна („последња“) интерпретација може се одредити само у зависности од тачке гледишта која се у датом случају схвата као коначна“ (Исто, 194). Решење задатка је стога могуће само у „сакралном центру“ простора и времена, као последњој инстанци која „одређује све остале, и потчињава их себи“. У тим условима „реч иступа из области језика и слива се са мишљењем и са радњом, актуализујући своје ванзнаковне потенцијале“ (Исто, 195). Ако испитујемо начине на који је Достојевски примењивао архаичне токове митопоетског мишљења за решење нових задатака, најпре је важно нагласити да је „коришћење таквих схема омогућило аутору, као прво, да на најкраћи начин запише сав огромни обим плана садржаја (аспект економије), и као друго, да знатно прошири простор романа, увећавши његове размере и могућности комбиновања елемената унутар датог простора (теоретско-информациони аспект)“ (Исто, 195). Наравно, такав захват није био могућ без суштинске измене саме структуре романеског простора, што је један од највећих домета „борбе за проширење уметничког простора“ у историји европске уметности. Ако су у „класичном роману деветнаестог века херој и сиже на неком нивоу могли бити сведени један на другог“, Достојевски је покушавао да нађе „такву структуру која би била делимично независна од јунака и, следствено, откривала масу додатних могућности са сукобљавање јунака са елементима сижеа“ (Исто, 196). Јунаци Достојевског се зато често налазе „на пола пута између добра и зла“, што је тип јунака који није само „одговарао представама Достојевског о слободи воље, о могућности избора сопствене судбине, већ је

и служила за проширење романеског простора“ (Исто, 196). Један од начина супротстављања јунака сижеу је, код Достојевског, „избор таквог ракурса који обезбеђује максималну мобилност у случају нових сижејних токова“ (Исто, 196), док би други био „снажна дискретизација романеског простора“. што би се састојало у „великом броју корпускула или њихових конфигурација, чији се међусобни прелази карактеришу максималним повећањем ентропије“ (Исто, 197), што знатно смањује предвидљивост. „Неочекиваност није просто могућа, већ се, по правилу, таква могућност увек и реализује. Контраст између два синтагматски гранична одсечка је тако оштар, да се код Достојевског јавља тенденција ка минимализовању временског преласка“, па „време добија необично убрзање“ (Исто, 198). И управо отуда „утисак грозничавости, неравномерности, растрзаности основних елемената романескне структуре, које необично личи на ране филмске експерименте“ (Исто, 198). Учесталост употребе речи „одједном“ (*вдруг*) у делима Достојевског, с својом значајном улогом у структурирању дела, на тај начин необично подсећа ба филмски рез, с својом улогом разграничавања и повезивања у исти мах. Утисак неочекиваности Достојевски, поред овога, користи и учесталом употребом речи „чудни, чудно“, што бисмо могли повезати са употребом ракурса и оптичких средстава на филму.

Топоров, како смо видели, на изузетан начин синтетише све наведене могућности које дело Достојевског одређује према филму и филмској адаптацији, прецизно кодификујући његове „кинематографске“ одлике, самим тим и његов потенцијални утицај на формирање поетике филмске уметности, и одређујући питање митопоетске основе дела Достојевског као питање од кључног значаја за саму изградњу тог дела, његов *поиесис*, па тиме и његов посвемашњи значај за културу у целини, све до наших дана. Ако се поетика дела не може одвојити од његове митске основе, онда свако ко има посла са делом Достојевског, па и са адаптирањем тог дела, неизбежно има посла са МИТОМ.

5. Живојин Павловић у контексту односа филма и књижевности и филмске адаптације књижевне грађе

Живојин Павловић је аутор укупно тринаест целовечерњих играних филмова, два средњематражна играна филма, једне телевизијске серије од шест епизода у укупном трајању од приближно шест часова, четири филма из аматерског периода, од којих су два документарна, један играни и један експериментални, пет филмских сценарија реализованих од стране других редитеља, као и више од тридесет књига различитих фикционалних (збирке приповедака, романи) и нефикционалних (есеји, записи, дневници, писма, разговори) прозних жанрова. У његовом делу можемо издвојити различите моделе односа између филма и књижевности, као и различите методе и моделе адаптације књижевног текста у филмски:

1) филм настао према оригиналном сценарију чији је аутор сам редитељ, самостално или у коауторству (филмови аматерског периода, *Живе воде*, *Обруч*);

2) филм настао према оригиналном сценарију другог аутора (*Кад будем мртав и бео*, *Лет мртве птице*, *На путу за Катангу*);

3) филм настао према сопственом сценарију (или сценарију насталом у коауторству) који представља адаптацију књижевног дела другог, домаћег или страног, аутора (*Непријатељ*, *Црвено класје*, *Хајка*, *Довиђења у следећем рату*, *Дезертер*, *Држава мртвих*);

4) филм настао према сопственом сценарију (или сценарију насталом у коауторству) који представља адаптацију сопственог књижевног дела (*Задах тела*);

5) филм настао према сценарију другог аутора који представља адаптацију књижевног дела трећег аутора (*Песма*);

6) филм настао као комбинација неких од поменутих поступака (*Повратак* – на основу сценарија Бранимира Торија Јанковића заснованог на аутобиографској прози Саве Јокића у рукопису; *Буђење пацова* – на основу сценарија заснованог на комбинацији оригиналне идеје сценариста Гордана Михаића и Љубише Козомаре и мотива приче Момчила Миланкова, који је сугерисао редитељ Павловић; *Заседа* – сценарио настао адаптацијом две приповетке различитих аутора, Антонија Исаковића и самог Павловића);

7) сценарији Живојина Павловића које су реализовали други редитељи настали су искључиво према књижевним прозним делима, и то сопственим

(*Опклада, Ратни таленат*), или делима других аутора (*Трагови црне девојке, Несахрањени мртваци*);⁹²

8) неколико нереализованих пројеката Живојина Павловића, често са већ написаним сценаријима, такође представљају адаптације књижевних дела, и то домаћих аутора (Б. Чопић, Д. Михаиловић), страних аутора (Достојевски), или својих сопствених; нереализовани сценарио према драми Д. Јовановића *Ослобођење Скопја* је и објављен (в. Павловић 1990а);

9) нека прозна дела Живојина Павловића настала су према сопственим реализованим или нереализованим сценаријима или идејама за филм, од којих најспецифичнији случај представљају романи *Каин и Авел* и *Непријатељ*, који заправо чине две различите обраде сопственог сценарија за филм *Непријатељ*, а који опет представља адаптацију романа *Двојник* Ф. М. Достојевског.

Поред тога што је Достојевски једини аутор чија је дела Павловић адаптирао у два наврата, као и једини аутор чији књижевни текст у целини представља претекст за неки од Павловићевих романа (и то чак два романа), сама вишеструкост посезања за књижевним текстом Достојевског у разним видовима и разним периодима Павловићевог стваралаштва, уз често позивање на Достојевског у Павловићевим нефикционалним прозним текстовима, довољно говори о изузетном значају књижевног дела великог руског писца за формирање и развој како књижевне тако и филмске поетике Живојина Павловића. Овакав закључак не изводи се само на основу чињеница из биографије Ж. Павловића, већ пре свега на анализи и на тумачењу Павловићеве поетике и Павловићевог уметничког текста.

У генерацијском и у естетском смислу филмски опус Живојина Павловића сврстава се у такозвани црни талас у југословенском филму, или

92 Овде би се као изузетак могао навести филм *Дивљи ветар*, али само условно. У Биофилмографији књиге разговора са Ж. Павловићем коју је приредио Невојша Пајкић, филм *Дивљи ветар* је (под годином 1969/70) наведен као нереализовани сценарио, односно неостварен пројекат, настао према прози Всеволода Иванова. Овај пројекат је, међутим, остварен, али 1986. године у режији Павловићевог сниматеља Александра Петковића, у ком је Павловић наведен као главни сценариста. На шпици филма, као ни у *Филмографији српског дугометражног играног филма* у издању Института за филм, није наведено да се ради о адаптацији (в. Петронић 1996, 58). Мотиве из овог сценарија Павловић је свакако искористио у свом ромену *Ваишар на Светог Аранђела* (1990), који ће за аутора представљати врхунац његовог књижевног циклуса под називом, управо, *Дивљи ветар*. У постхумно објављеној аутобиографској књизи Павловић сведочи о свом пројекту према прози Вс. Иванова, али под називом *Источни ветар*, као и о незадовољству филмом који је режирао А. Петковић (в. Павловић 2002, 167, 205). У целини, може се са сигурношћу тврдити да се Павловић у свом сценарију за филм *Дивљи ветар* користио мотивима романа *Оклопни воз 14-69* Всеволода Иванова, код нас објављеног 1948. у издању *Матице српске* и у преводу Кирила Тарановског.

„црни филм“, односно нови југословенски филм, што су појмови који неки аутори користе синонимно, док други између појмова црног таласа и новог филма праве значајну разлику, на чему нарочито инсистира филмски редитељ Александар Петровић.

Након послератне доминације народног реализма, као „југословенске варијанте стаљинистичко-ждановљевске социјалистичке догме“, и прелазног, али за сазревање југословенске кинематографије у неку руку пресудног периода „децентрализације и разбијања калупа“ (1951-1960) (Goulding 2004, 3), „шездесете године, на које се често гледа као на *златно доба* југословенског филма, донеле су праву бујицу креативности. Појавило се обиље филмова талентованих младих аутора који су, радећи у знаку индивидуалног естетског израза и формалног експериментисања, пробијали до тада ретко оспораване оквире државно-социјалистичких вредности” (Леви 2009, 29). „Иако без специфичног програма или кохерентне естетичке перспективе, заговорници новог филма покушавали су: 1) повећати ширину индивидуалног и колективног умјетничког израза, те ослободити филм од догматизма и бирократске контроле; 2) промицати стилски експеримент слободном формом и филмским језиком, што се у почетку збивало под утјецајем филмова раних шездесетих, повезаних с француским новим валом и авангардним талијанским филмом, а у наставку шездесетих и под утјецајем нововалних тенденција у источнојевропским земљама, понајвише Чехословачкој и Пољској; 3) уплести филм у истраживања сувремених тема, укључивајући право на критику мрачнијих, ироничних, отуђених и суморнијих страна људскога, друштвеног и политичког постојања“ (Goulding 2004, 69). „Иако су се често изузетно критички односили према различитим друштвено-политичким аспектима југословенског социјализма, аутори новог филма углавном нису оспоравали социјалистички поредак и идеје као такве. [...] Ова критичка димензија у битној је мери, заправо, настала из жеље да се успостави аутономија субјективне истине и независне ауторске визије“ (Леви 2009, 30-31). „Драгоцена је одлика новог југословенског филма што он на филозофском, идеолошком и стилском плану пружа могућност да се једна колективна митологија замењује безбројним личним митологијама. [...] Нови југословенски филм није, према томе, никаква *стилистика* која је дошла да одигра своју улогу и нестане у понору историје. Он је револуција која отвара врата слободи, а слобода није друго до озакоњена сталност промене“ (Стојановић 1998, 84). Управо новом југословенском филму (или једном његовом сегменту) била је прилепљена идеолошко-политичка етиката „црног таласа“ или „црног филма“, касније прихваћена и од самих аутора новог филма и филмских теоретичара. Црни филм представља „опћи назив за филмове који отворено критички приказују

оне видове живота који су према владајућем схватању негативни, те је зато њихово приказивање непожељно; нпр. *црнима* се називају филмови који приказују биједне друштвене прилике, психички расап, несреће, насиље, физичке поступке што су обиљежени као *гранично људски* или *нељудски*; у приказивању таквих садржаја наглашен је натуралистичан, песимистичан или циничан ауторски однос. [...] Док се назив [црни филм] другдје употребљава као вриједносно неутралан назив, у СФРЈ му се од почетка придају негативне конотације: најприје са естетичког стајалишта, јер се супротставља грађанским естетичким идеалима лијепога и допуштенога у умјетности, а потом и политичког стајалишта. [...] Изразитији натурализам тих филмова очитовао се у тематском избору; аутори се баве запуштеним друштвеним срединама, предграђима и селом; прате ликове чијим животима равнају случај, отуђујуће животне силе и психичке опсесије, при томе су (што дотад у југ. кинематографији није био случај) секс, насиље и смрт приказивали као свакидашње животне чињенице, док су ликови у тим филмовима говорили дијалектима, што су били проказани идиомима и псовкама“ (Петерлић 1986, 235).

Редитељ Александар Петровић нови (југословенски) филм изједначава са модерним филмом, односно са „рађањем филма као уметности“, коју, као уметност, неминовно ствара једна „снажна, самосвесна и потпуна уметничка личност“, која уметничком делу даје истину и поетску вредност (в. Петровић 1971, 27). Филм је „поетски акт“, који је „резултат песникове потребе за откривањем истине, он је потврда сопствене личности песника, тежња да се осети снага и лепота постојања, да се доживи живот“ (Исто, 54). Петровић пориче тврдњу да је нови југословенски филм епигонски у односу на трендове тадашње европске кинематографије, најпре француски нови талас, већ да је резултат личних стваралачких тежњи одређене групе (делом и генерације) аутора жељних да се ослободе од идеолошких, али чак у већој мери и производних стега, односно свега онога што онемогућава филму да постане уметност у правом смислу речи а филмском уметнику да постане уметник, стваралац, аутор, у оном смислу у ком је такав статус признат делатницима других, традиционалних уметничких врста. Петровић се управо у том смислу одлучује за појам ауторског филма, изједначен са појмовима новог (југословенског) филма и модерног филма: „Појам *ауторског филма* за мене је, углавном, јасан: он означава филмове који одражавају ауторски свет појединих филмских уметника. [...] Сама феноменолошка суштина модерне уметности претпоставља идентификацију естетске структуре са психолошком структуром уметника“ (Петровић 1988, 24). „Прелаз са нарације на конкретну оптичку визуелну стварност је почетак, клица онога што данас сматрам новим филмом“ (Исто, 169). Нови филм у Југославији, тако, за Петровића

почиње његовим филмом *Двоје* (1961), док је „црни талас“ погрдан назив за одређену групу међусобно разнородних остварења почев од омнибуса *Град* (1963), редитеља Кокана Ракоњца, Марка Бабца и Живојина Павловића.

Новији истраживач југословенског филма Грег Дикјур (*DeCuir*) контекст појаве југословенског црног таласа одређује на следећи начин: „Либерални социјализам са људским ликом председника Јосипа Броза Тита је допуштао цветање радикалних аналитичких погледа на комунизам (у покушају да се свету прикаже на допадљив начин). Ови критички погледи су такође били подгревани искрама плурализма и (географског) *партикуларизма* који су почетком 70-их прерасли у необуздану ватру. Титово супротстављање Стаљину, 1952, значило је и преиспитивање догматског соцреализма, као естетског и културног стандарда“ (*DeCuir* 2011, 21). Црни талас је, у том оквиру, „био модеран, неконформистички стил прављења филмова. То је била мрачна ерупција кратког века у оквиру Новог југословенског филма; приказујући циничан поглед на живот, многи филмови су били прилично фаталистички и веома трансгресивни у односу на *правоверни* соцреализам и југословенско друштво уопште. Црни талас можемо сматрати *самокритичким реализмом*“ (Исто, 22). Напомињући тежњу за ауторском независношћу и субјективном тачком гледишта, Дикјур инсистира да је „најважнији задатак“ стваралаца црног таласа био „конфронтација са развојем и ограничењима *титоизма* из угла нове генерације. Попут школе *Praxisa*,⁹³ савремене југословенске марксистичко-хуманистичке филозофске струје, ствараоци црног таласа су промовисали *борбу ставова* кроз *критику свега постојећег*“ (Исто, 23). Аутор на тај начин идеолошку и филозофску позицију аутора црног таласа одређује као „методолошки марксизам“, који се „може једностано дефинисати као Лукачева елаборација ортодоксије: антитрадиционалан, опозицион и критичан. Ово се разликује од програмског, оптимистичког и едукативног, што су начела социјалистичког реализма“ (Исто, 38).⁹⁴

Као један од најпознатијих, најактивнијих и *најзабрањиванијих* представника црног таласа, Живојин Павловић је, још као члан аматерског Ки-

93 Југословенска у свету призната школа марксистичког хуманизма и ревизионизма, окупљена око часописа *Praxis* (видети Леви 2009, 48 и даље).

94 Занимљива је теза хрватског истраживача Бориса Будена о црном таласу као „уметничком одговору на увођење тржишне економије у бившој социјалистичкој Југославији крајем педесетих и почетком шездесетих“, која овај феноман ставља у контекст критике постиндустријског друштва и „неолибералног заокрета у глобалној економији“, те се у том смислу значај филмова црног таласа може схватити као антиципаторски. При томе аутор посебно апострофира филм *Кад будем мртав и бео* Живојина Павловића (в. Buden 2008). Ово становиште критикује Милена Драгићевић Шешић (Драгићевић Шешић 2011, 15).

но-клуба Београд, „изазвао службену забринутост са својим филмовима *Лавиринт* и *Триптих о материји и смрти*, који су већ у раном облику утемељили његову заокупљеност приказивањем тамне, скривене стране социјалистичког живота, с призорима распадања стамбених простора, блатњавих дворишта, рушевних сиротињских насеља, те отуђених јунака. [...] Провоцирао је и покаткад доводио до бијеса своје критичаре неумољивим нападом на наслијеђене митове и популарна вјеровања. Њега је водила политика спаљивања свега до темеља, демонски нагон да се у филму пронађу средства за уздрмавање самодопадности, за прочишћење отпадака колективних сјећања, сучељавања с неугодним истинама, неуморно истраживање мрачних закутака душе и прекршених обећања новог социјалистичког поретка. Он је био песимистички доносилач нежељених вијести и визија које нигдје нису биле добродошле. Његов је стил био натуралистички, покаткад до граница бруталности, али је на тренутке блистао мрачним лиризмом и поетичношћу” (Goulding 2004, 62, 76). Павловићево дело, према вредном схватању Душана Стојановића, у највећој мери обележава питање слободе, што прихвата и британски истраживач југословенског филма Павле Леви: „Однос између индивидуалне слободе и колективно дефинисаних друштвених интереса и норми једно је од кључних тема у делу Живојина Павловића. [...] И даље су Макавејев (и праксисовци⁹⁵) деловали првенствено у оквиру марксистичко-хуманистичке теорије заокупљене идејом конструктивног социјализма, Павловић је проблем слободе разматрао из историјски мање специфичног и политички мање оптимистичког угла, што значи да су и сами хуманистички идеали постали предметом његове критике“ (Леви 2009, 62). Душан Стојановић поред проблема слободе инсистира и на радикализму Павловићевог становишта, његове слике света: „Живојин Павловић дотерује своју опсесију до краја. Скоро да даље и нема куд. То се зове *Кад будем мртав и бео* [Павловићев филм из 1968]. Плени нас лепљивом, кужном препознатљивошћу амбијента, нашег најдубљег црнила. А удаљава нас од својих јунака како још никоме до данас није пошло за руком. Заглибљени у том процепу, не можемо да не верујемо, али у исто време не можемо ни да саосећамо како бисмо по навици желели. Отуда језа. Једна сасвим нова драматургија која кроз аутентично потире сама себе: права, дефинитивна визија отуђења, продорна и болна до равнодушности“ (Стојановић 1998, 86). Вредност Стојановићевих увида је у томе што у настајали правремено, када и Павловићеви најатрактивнији филмови, и што су понудили трајну основу за тумачење Павловићевог дела, и то онакву каква ни самом Павловићу није била далека.

95 Припадници школе *Praxis*.

Схватајући црни талас са позиција „методолошког марксизма“, Грег Дикјур издваја утицаје италијанског неореализма и посебно Роберта Роселинија (*Rossellini*) на Живојина Павловића, и то најпре у „критичком односу према друштвеној стварности“, али „склоности ка сировом и бруталном филму“, повезаној са „неореалистичком естетиком која користи стварне локације и људе – без трунке артифицијелности која уобичајено прожима филм“ (DeCuir 2011, 53). Павловић је, према Дикјуру, „сматрао да стварни живот, а не фантазија, треба да буде тема филмова“ (Исто, 55), што је примењивао и у свом педагошком раду. Када је у питању редитељски поступак, „Павловић најбоље може да се опише као режисер мизансцена – то јест режисер за кога је простор, његово очување у континуитету важније од временских и просторних прелома у монтажи“ (Исто, 120), док је „посебност Павловићевог ауторства у мноштву књижевних референци“ (Исто, 121).⁹⁶

И поред младалачке привржености марксизму-лењинизму, као за многе најефикаснијем и најдоследнијем правцу (а свакако „најетаблиранијем“, с обзиром на статус званичне философске доктрине „прве земље социјализма“) којим се развијала Марксова и Енгелсова идеја дијалектичког материјализма,⁹⁷ ипак, „верујући у примат праксе над теоријом, акције над реакцијом, живота над објашњењем живота (Марксов став да свет не треба објашњавати него мењати), најзад, конкретног над апстрактним – Павловићев однос према догми од почетка је упућивао на могући раскид већ у првом сусрету идеала са реалношћу, као покушајем његове материјализације и остварења. Догма, као истина неподложна преиспитивању, као примат колективног над личним, од тад, за Павловића, па све до краја, остаје неприхватљива у било ком облику“ (Коларић 2008, 118). У том смислу, развој Павловићевог филмског израза кретаће се у правцу ослобађања од сваке наметнуте било идеолошке било естетске вредности, од сваког „аутоматизма“ у погледу на друштвену, политичку, душевну или чак тварну (материјалну) стварност, од сваког примата расија и моралних норми, дакле од сваког нестваралачког и непреображавајућег погледа на живот и стварност. За Живојина Павловића,

96 О црном таласу и Живојину Павловићу са становишта друштвено-политичког контекста у ком су стварали и цензуре, поред осталог видети у Тирнанић 2008 и Никодијевић 1995.

97 „Совјетски марксизам је она специфична и обавезна философија у СССР, која се, по совјетској терминологији, назива *марксизам-лењинизам*, а коју чине две основне доктрине – дијалектички и историјски материјализам (*дијамат* и *истмат*). При том, *дијамат* је основни општефилософски поглед на свет; *истмат* је примена општите принципа дијамата на историју, друштвени живот и, делом, етику. [...] На разради дијамата Фридрих Енгелс је више радио него Маркс. Ипак, општу философску оријентацију – материјализам плус хегеловски дијалектички метод – Енгелс је прихватио од Маркса, тако да замисао дијамата ипак припада Марксу“ (Левицки 2004, 326; о доприносу Лењина марксизму Исто, 334-335).

у најбољој традицији миметизма, „поглед“ никада није пасивна и механичка категорија, пуко прихватање и усвајање некакве статичне и дефинисане стварности, он је увек однос, заједничарење (*communicatio*), динамичко преображавање стварности која је и сама у сталној промени, врењу, и која нипошто није независна од тог „погледа“, која је, дакле, енергија. „У намери да себи објасни тварно јединство космоса, сачувавши при том сложеност животних манифестација, али и да објасни дејство уметности, Живојин Павловић још рано усваја, а потом све више користи појам енергије. *Материја мења свој облик, али је енергија неуништива. Ако у ривалству енергије и материје постоји само прошлост и будућност, шта онда представља садашњост? Одговор може бити само један – дух. У том случају, религија је интуиција будуће философије коју ће у животу потврдити наука. [...]* Јер, једино могућа кроз дејство [енергију], уметничка експресија је и услов самог дејствовања уметничког дела. На огањ се реагује, по пепелу чепрка. [...] Сматрам да је снага уметности у потенцијалној кондензованости ствараоачеве енергије у предмету, у уметничком делу, које, у дотицају са конзументом, пали тај лук. Обједињујући, овако, појмом енергије све своје важније стваралачке и животне опсесије – од твари, живота и смрти, уметности и сексуалности, до револуције – Павловићево књижевно дело, у последњој деценији живота, обележава визија једног бескрајног Волтиног лука, унутар чијих полова и унутар чијег енергетског поља, постоји све што постоји и захваљујући коме као да постоји“ (Исто, 132)⁹⁸. Зачетак таквог бескрајно сложеног поимања људског живота и уметничке моделизације, изражено позном девизом „не рационално организовано јединство, не праволинијски систем приповедања, већ *метафизичко* прожимање појединачних судбина што представљају и лепоту и бесмисао људског трајања“ (Павловић 1999, 320), у неку руку налази се у Павловићевом преломном филму *Буђење пацова* (1967), насталом у годинама врхунца Црног таласа у југословенском филму.

У свом раном одушевљењу Ејзенштејном, Павловић је био уверен „да нема филма без вејавице сићушних филмских сегмената, да се гледалац само олујама тренутних слика може довести у екстатично стање“, и да само „експресивна монтажа, опчињавајући низови кратких кадрова“ одговарају истинској, ирационалној, природи филма. Филм „пружа могућност да се преко ирационалних афинитета наслути несазнајно“ (Павловић 1996, 27), а оно се крије у дубинама људске свести. Павловић овакав „конструктивни“ принцип до врхунца доводи у филму *Непријатељ* (1965), екранизацији ро-

98 Текст у курзиву означава цитате из дела Ж. Павловића, редом: Павловић 1990, 9; 1999, 258; 1999а, 8; 1992, 26.

мана *Двојник* Ф. М. Достојевског, где је тематизација расцепа у свести главног јунака, изискивала „и одговарајући *артифицијелни* поступак, изражен нешто слободнијим кретањем камере и инсистирањем на разлици између две стране истог лика. Покушај да се прикаже унутрашњи живот лика, уз потребу очувања илузије реалности и чврсте наративне конструкције, изродио је филм са знатно већим уделом рационалности и комбинаторике него што је то уобичајено у опусу овог аутора“ (Коларић 2008, 121). Овакав дуализам, неизбежно концептуалан и базично стран његовом схватању уметности, уз суочавање са суштински рационалном природом модернизма (заснованом „на примату архитектонике“) и, према сопственом признању, неуспешним покушајем „материјализације метафизичке димензије“ у *Непријатељу*, (Павловић 2002, 67), усмериће Павловића ка трагању за једним другачијим уметничким изразом, за једним принципом моделизације прилагођенијим његовом виђењу света. Његов „дживљвај живота који хоће да се изрази преко стварања илузије о стварности до те мере да се створи фикција да су кадар, односно реченица, ушли у поре свакодневног живота“ и жеља да се „живот покаже у свој његовој сложености“ (Павловић 1990, 16, 98), одвели су га до прихватања поетике дубинског кадра, „експресије дугог кадра“, односно „монтаже унутар кадра“. „Као заљубљеник у филм и обожавалац Ејзенштејна, сматрао сам да је монтажа у филму све. Али када сам се лично, и то без икаквог професионалног искуства, сударио са филмом и његовом тајном, саплео сам се баш на монтажи. У прво време мислио сам да је то плод незнања, али данас могу да кажем да то није био плод неискуства, него судар са неприкладном методом. Јер оно што представља заједнички именитељ свих мојих филмова јесте љубав према атмосфери, амбијенту и човеку усађеном у тај амбијент – средства помоћу којих сугеришем своје осећање света. Монтажа дробни простор и, самим тим, уништава атмосферу. Она, дакле, није дозвољавала комплетно, сигурно стварање сопствене експресије. [...] Тако, када сам [...] приступио реализацији филма *Буђење пацова*, мени је било прилично јасно шта треба да чиним. То, додуше, није била свесна спекулација, али је било искуствено сазревање осећања како треба да приступим материји да бих што прецизније и што потпуније исказао себе. И тако је дошло до тога да густину постижем унутар кадра, а не спајањем кадрова“ (Исто 1990, 31). „Веризам никад није био мој циљ, али је аутентичност детаља, аутентичност амбијента, човека, човекове ситуације, човекове речи, човекове мимике, представљало оно што је касније ушло у мој рад и што је, можда, обогатило ону основу која се провлачи од самих мојих почетака до данас, а која ме тера да кроз амбијент, атмосферу, и човека сједињеног с том атмосфером и тим амбијентом, сугеришем једно интимно осећање света“ (Исто, 30). „Од *Буђења пацова* све мање употребљавам

метафоричност и симболику, све више настојим да запрепашћујућа илузија живота преузме улогу метафоре, уместо да је свесно градим и програмирам“ (Исто, 110). Управо ова жеља за аутентичношћу, „запрепашћујућом илузијом живота“, а да би се постигла „убедљивост изговорене речи, [...] без позоришне патетике“ (Павловић 2002, 69), одвела је Павловића у филму *Буђење пацова* до преласка на тонско снимање, што ће се показати као један од битнијих моделирајућих поступака поезике коју је управо прихватио, ако не већ и сам њен почетни импулс. „Јан Мукаржовски је још тридесетих година указивао на то да звук компензира равнину екрана, додајући му допунску димензију“ (Лотман 1976, 78). Прелазак на тонско снимање свакако додатно увећава илузију простора као илузију дубине, и доприноси изражајној и моделирајућој моћи „дубинског кадра“. Још један резултат преласка на тонско снимање било је и повећање дужине кадра, што је Павловићу, у жељи за јединством експресије, обезбедило „континуирану игру глумаца, значи, психолошку истину, те да тиме гледалац може да одмори око на још много чему осим на глумцима. Био сам врло заокупљен тиме да други план буде динамичан. Тиме, тим другим планом, могао сам да извучим и неке метафоричне околности, али не тако нападно као што је био случај у аматерском [монтажном] филму, него баш животно истинито, па ко осети метафору – осети. [...] Из такве доследне операције добио сам један мултиплански филм“ (Павловић, у Пајкић 2001, 82). Управо ова жеља за мултипланским, за несводивом сложеносћу уметничке моделизације, открива праву позадину и истинску мотивацију Павловићевог поетичког избора.

Овакво моделизацијско виђење Павловићевог филмског опуса чинило нам се, у нашим ранијим истраживањима, примереним сложености Павловићевог филмског света, као и задацима научног истраживања Павловићевог поступка и стваралачке методологије, као и границама и резovima између одређених сегмената његовог, заправо зачуђујуће кохерентног, дела. Овакво виђење чини нам се примереним и у заснивању онаквог приступа који Павловићево филмско дело сагледава у односу према књижевности и према питањима адаптације.

У свом превладавању марксистичко-лењинистичког догматизма, Живојин Павловић уметност, њен смисао и значај, доводи у везу са религијом, не наглашавајући при том илузивну, „опијајућу“, „успављујућу“ природу уметности (односно религије, као „опијума за народ“), већ њен спознајни значај, усмерен на превладавање разумских и чулних облика сазнања. Религија и уметност, тако, иду „испред људског сазнања“, оне „откривају неке дубинске ствари“ (Павловић 1992, 88), а њихов „заједнички коефицијент“ је несвесно, односно на примеру филма који има „психолошку улогу религије

маса“ – колективно несвесно (в. Павловић 1999, 212). Религију, па тако и уметност, Павловић овде не види, дакле, као скуп формалних правила, као догматски уобличене ентитете одвојене од света и живота, већ као производе људског стваралаштва у трагању за истином, која је нужно рационално недокучива. Пише се, ствара се, за Павловића, „због бекства“, „због себе“, а најпре „због истине“, односно због „истина“, које су са становишта ограниченог људског бивствујућег „грозне“ и „опасне“ по човека и по друштво, које „човека одвајају од друштва“, „усамљују“ га. Главна напетост стваралаштва је, на тај начин, у томе што човек ипак „не може без друштва“, он „мора да живи и „да једе“, и та напетост ће трајати све док не буде „умрла људска свест“ и док се „не вратимо блаженству нагона“, односно „до смрти“ (смрти људског) (в. Исто, 226). Стваралаштво је тако „проклетство“, као и свест, али истовремено и критеријум људског, оно што човека одваја од бесловесног неживог и анималног света, од природе виђене као објекат. Управо стога, уметност (овде „уметност прозног израза“) „не представља верну репродукцију виђеног и доживљеног: њу чини измишљена конструкција фантазијских слика“, али која, међутим, „мора бити толико убедљива да је читалац, без и најмање сумње, прими као верну репродукцију виђеног и доживљеног“ (Исто, 601). Павловић, дакле, признаје и прихвата илузивни, прецизније миметички карактер уметности, као нужан у процесу стваралачког моделовања, односно материјализације и формулације уметничког дела, као производа стваралачке делатности. У овом смислу, лако је извести принципе на којима би могло да почива Павловићево схватање међусобног односа различитих уметности, као и могућности њихових преплитања, прожимања и адаптација, а већ, како смо нагласили, вишеструко и вишесмерно отварено у Павловићевој уметничкој пракси. Посебне уметности задржавају сопствену аутономност, која почива на специфичним изражајним средствима сваке од њих, док исти „материјал“ може да послужи као „грађа“ за различите уметности, при чему првостепени „материјал“ неизбежно представља тварна, предметна, историјска стварност, док другостепени материјал подложен уметничкој обради може да представља уметничко дело исте или различите уметности, као и било која чињеница културе. С друге стране, ни материјал није пука неубличена сировина, већ он на изванредан начин „сутерише“ начине и могућности његове уметничке обраде, а који су опет нужно регулисани „виђењем“ самог уметника-ствараоца, који путем обликовања датог материјала изражава своје оригиналне и непоновљиве погледе на свет и, што је још важније, свој неуомљиви порив за стваралаштвом који чини основу његовог најдубљег бивствујућег. Дело другог уметника, или своје сопствено, у истој или различитој уметности, као и било која чињеница стварности и културе, може да послужи

као „окидач“ индивидуално непоновљивог стваралачког чина, који по себи има порекло у несвесном, односно који је по свом пореклу несвестан. Избор одређене уметности као медијума за конкретан стваралачки чин, или избор одређеног уметничког поступка, међутим, имају одлике свесног, чак рационалног избора, с обзиром на карактеристике и могућности сваке поједине уметности или одређеног уметничког поступка, с тим што сам тај избор и даље почива на несвесним чиновима који генеришу индивидуалне склоности, тежње и „опсесије“ сваког појединачног аутора. Разлику између књижевности и филма Павловић, на так начин, види са становишта њихових темељних особености, с обзиром на њихов однос према предметно-историјској стварности, психолошко-несвесној унутрашњој стварности уметника-ствараоца и, најзад, према њиховој спознајној функцији и моћи. Павловић, још у својим раним дневничким записима (1956-1957 године), однос између ових уметности поставља на следећи начин: „Нећу да оспоравам вредност литерарне слике: она, сходно примитивном начину мишљења и општем механизму доживљавања, најлакше и најбрже сугерира оно што хоће да се каже. Али, мислим, слика, а нарочито слика у покрету, већ је постала основно изражајно средство филма. [...] Значи, слика у покрету, то јест слика сагледана споља, јесте много изражајнија у филму него у литератури. Али, зато литератури, рекао бих, остаје нешто друго – могућност гледања изнутра; дакле могућност најлуцидније психолошке интерпретације човека. Ако узмемо као тачну Давичову [Оскар Давичо] дефиницију да је психологија једина истинита философија, онда није тешко закључити да се баш тим – литерарним – путем може продрети најдубље и успети највише“ (Исто, 233). Овакво, премда рано, виђење, за Павловића ће постати основа за сопствене стваралачке изборе на линији књижевност-филм, као и за сва потоња сагледавања односа између књижевности и филма, без обзира на све поетичке и философске промене кроз које ће избрусити његова каснија поетика и каснија стваралачка пракса, при чему најпре имамо у виду усвајање поетике дугог кадра, наспрам раног опредељења за монтажну поетику под утицајем Ејзенштејна. У наведеном цитату откривамо неспоран утицај руске филмске (и не само филмске) литературе, нарочито поменутог Ејзенштејна, што је видљиво већ по опредељењу за изразе попут „литература“ (уместо књижевност) и „философија“ (уместо „филозофија), што, без обзира што су оне до Павловиће дошли посредством (српских) превода, открива „руски утицај“ већ на плану језика. Много важније од овог „језичког“ трага је суштински, „концептуални“ утицај руске филмке мисли на само поимање филма и уметности на наведени исказ (тада младог и тек будућег) српског редитеља, при чему најпре имамо у виду схватање уметности као „мишљења“, и то мишљења које утврђује везу између мишљења,

речи (говора) и слике, при чему се разликује унутрашња од спољашње, односно ментална од визуелне слике, што најчешће и чини темељ за разликовање изражајних средстава и „мисаоних домена“, самим тих и онтолошких особености, појединачних уметности. Павловић, међутим, не наглашава способност филма за изражавање унутрашњих психолошких процеса, за визуелизацију менталних слика, односно филма као визуелне материјализације (оспољавања) унутрашњих менталних процеса, односно „тока свести“, што је било тако блиско Ејзенштејну. Он у филмској слици види пре свега „спољашњу“, визуелну слику усмерену према предметној стварности, односно одражавању предметне стварности, не наглашавајући (бар у овој фази) способност монтажног процеса да „трансцендира“ и трансформише репродуктивност овакве слике. Павловић, заправо, не жели, нити је икада, па ни у својој „монтажној“ фази, желео да укине миметички карактер филма као уметности, односно његову повезаност са спознајним и онтолошким подражавањем категорија стварности и живота. Филм тако визуелно, али на филмски начин, начин „покретних слика“, представља предметну стварност у њеном појавном виду, и тек у стваралачком „суочењу“ са том стварношћу он остварује сопствено уметничко, па самим тим и спознајно, назначење. Филмски стваралац не ствара у првом реду, некаквим, да ли уопште могућим, поступком материјализације сопствених менталних слика, већ „конструкцијом“, селекцијом и преобликовањем елеманата насталих подражавањем предметне стварности, који су већ и сами производи процеса миметичке моделизације. Књижевност, с друге стране, која почива на речи, као словесно стваралаштво, служи (обликовном) ослобађању и (спознајном) „тумачењу“ (код Павловића „интерпретацији“) човекових унутрашњих менталних, у основи несвесних или не сасвим свесних процеса. Књижевност, тако, пре него филм, може да одговори захтевима „тока свести“, што има непосредне импликације на схватање саме структуре уметничког дела, његове композиције, где је филм, с обзиром на своју „обавезу“ према „спољашњој“ стварности, пре упућен на причу, на приповедање, чврсту наративну структуру, него књижевност, која поседује већи спектар изражајних средстава, с тим да ни сама не прекине везу са стварношћу (и животом), која се, иако унутрашња, непосредно одражава у стварима предметног света, на које је човек неминово усмерен, и чија је структура неминовно у извесној (макар тајновитој) корелацији са структуром његовог „унутрашњег“ света. У касније насталим записима, додатно наглашавајући како је његов основни проблем проблем човека и човекове личности, и како се његови филмови (уз један изузетак) баве „једном личношћу“, односно „јунаком“ (што и сам аутор ставља у заграду), Павловић филм везује пре за способност приказивања „Човека у Свету“, а књижевност приказивања

„Света у Човеку“, док своју главну вокацију и суштинско поетско опредељење Павловић заснива управо на питању односа филма и књижевности, односно питању адаптације: он, наиме, у својим филмовима тежи да „са позиције посматрања Човека у Свету прелази на позицију посматрања Света у Човеку“, дакле на поље које се најбоље одређује књижевношћу. Тако, каже Павловић, „с обзиром на то да сам већину филмова радио према литерарним делима, превагу једне тачке гледања над другом односила је природа саме литерарне подлоге“ (Павловић 1990, 96). На тај начин, могли бисмо рећи да књижевност има до извесне мере регулишућу улогу унутар Павловићевог опуса. С друге стране, вративши се на раније анализирани увиде, можемо рећи да је за Павловића процес филмског стварања (сродно терминологији В. И. Иванова) процес нисхођења, где се од спољашњег „зарања“ у унутрашње, од „видљивог“ у „скривено“, док је у књижевности ток стваралачког процеса обрнут: од магме унутрашњег света обликује се словесни свет књижевног дела, процесом усхођења оспољава се и у свет ступа непоновљиви индивидуални унутрашњи свет уметника-ствараоца. Међутим, већ смо указали на чињеницу да је самом Павловићу био стран сваки мистицизам, колико и сваки дуализам, па се тако и процес филмског стварања може схватити и сасвим супротно, као стваралачки „усхођење“, преобразитељско уздизање, подражаваног предметног света на виши спознајни и онтолошки ниво, као што и у процесу књижевног стварања можемо видети како се оспољена форма, материјализовани облик уметничког дела рађа управо у процесу „урањања“, „удубљивања“ у сопствени унутрашњи свет, као његова трансмутација. Било како било, ова питања играју кључну улогу у разумевању сложеног и богатог Павловићевог уметничког света, док се његово уметничко опредељење за поетику дугог кадра уместо за поетику монтаже може схватити управо као питање превладавања поменутог „мистицизма“ и „дуализма“, што има непосредне импликације и на његове стваралачке изборе између књижевности и филма. У свему томе, видећемо, пресудан значај имаће управо Павловићево поимање књижевног дела Ф. М. Достојевског, изражено пре свега са стваралачким, па и „трансформишућим“ суочавањем, вишеструким и дуготрајним, са делом великог руског писца.

6. Трансформација књижевног текста Достојевског у филмовима Живојина Павловића

Књижевност је од самог почетка имала велики значај у обликовању Павловићевих погледа на свет, живот, идеологију, уметност и филм, тако да се поједини периоди његове стваралачке биографије могу одредити и означити управо према књижевним ауторима и делима који су у то време имали доминантан уплив на Павловићева схватања и на стваралачку праксу. Павловић у својим дневницима у више наврата прави спискове својих омиљених филмских, али још чешће књижевних аутора, често их везујући за одређене периоде у свом животу и раду, што говори да је редитељ имао потребу да одређене фазе у својој биографији *post festum* дефинише помоћу књижевних дела и аутора који су их обележили. Конкретно, књижевна дела су неоспорно имала велики значај у процесу Павловићеве самоидентификације, како у актуелном тако и у реконструктивном и ретроспективном смислу. У раним дневницима Павловић као „најзначајније књижевнике“ издваја Вилијама Фокнера (*Faulkner*) и Мирослава Крлежу, чиме у контексту књижевности утврђује своје коначно стваралачко али и читалачко опредељење за прозу, док од писаца других књижевних врста помиње Шекспира (*Shakespeare*) и С. Бекета (*Beckett*) (в. Павловић 1999, 226). Поред Достојевског, када је у питању могућност достизања основног задатка и највећег домета књижевности – оног већ поменутог најдубљег продирања у човеков унутрашњи свет, „могућност гледања изнутра, дакле могућност најлуцидније психолошке интерпретације човека“ – издваја и писце попут Пруста (*Proust*), Хенрија Џејмса (*James*), Вирџиније Вулф (*Woolf*) и поново Фокнера (в. Исто, 233). Ипак, у раним дневницима, насталим у периоду 1956-1962, већи простор Павловић издваја искључиво за анализу дела Ф. М. Достојевског. У позним дневницима (1987-1993), Павловић утврђује своја интересовања за Достојевског, најчешће у контексту руске литературе, нарочито класике, и то кроз паралеле са Толстојем (*Толстой*), као и што сагледава ону линију у књижевности која према њему започиње Достојевским, а којој припада и он сам, било у склопу „аморфно људског“, у чије „геније“ поред великог Руса сврстава и Бору Станковића, Д. Х. Лоренса (*Lawrence*) и (поново) Фокнера, било у склопу „подземне“ линије која започињући Достојевским и досежући до Павловића обухвата и Фокнера, Л. Леонова, Лоренса и Пастернака (в. Павловић 1999в, 383, 48). И руско-совјетску књижевност двадесетих година, којој је читавог живота остао наклоњен, Павловић одређује у односу према Достојевском, Достојевском приписујући

(али не у баналном идеолошком и „званичном“ смислу) револуционарност, а писцима попут Мајаковског (*Маяковский*), Пастернака, Бабеља (*Бабель*), Пиљњака и В. Иванова – религиозност, односно извештан „религијски, па, према томе, и етички лом“ (Павловић 1990, 37). Такође, у једном интервјуу, наглашавајући да од њих није „учио“, али „их је волео и одушевљавао се њиховим делима“, Павловић међу књижевницима издваја Андре Малроа, В. Иванова, Бабеља, Пиљњака, Крлежу, Андрића, Фокнера, Леонова, Пастернака (в. Исто, 197). Наглашавајући да дела већине писаца чита док не открије „метод“, као писце чија је дела читао „по два пута“ Павловић помиње само Леонова, Фокнера и Достојевског (в. Исто, 269). Коначно, напотпунији списак књига „од значаја у мом животу и мом раду“, и то разврстан према развојним периодима, Павловић нуди у биографско-есејистичкој прози *Белина сутра*, што посебно обавезује, с обзиром да се не ради ни о разговору ни о дневнику, које у овом контексту можемо одредити као „медије тренутка“, већ о, требало би претпоставити, промишљеном и довршеном есејистичком тексту, насталом као производ дуготрајног и озбиљног рада. На овом месту, под одредницом „Детињство“, Павловић наводи дела Карла Маја (*May*), А. К. Дојла (*Doyle*), Н. Островског (*Островский*), Толстоја (*Васкрсење*), под одредницом „Младост“ дела Крлеже, Томаса Мана (*Mann*), Фројда (*Freud*), Ничеа (*Nietzsche*), Малроа, Фокнера, Пиљњака, Бабеља, В. Иванова, док најдужи, и у том тренутку још актуелан списак потпада под одредницу „Зрело доба“, где аутор сврстава дела А. Камија (*Camus*), Достојевског (*Забелешке из подземља*), Пастернака, Монтења (*Montaigne*), Малроа, Кашанина, Батаја (*Bataille*), Белоуа (*Bellow*), Апдајка (*Updike*), Андрића, Бедфорда и Кенсингтона (*Делнас експеримент*), И. Б. Сингера (*Singer*), Хенрија Милера (*Miller*), Чеслава Милоша (*Milosz*) и Едварда Коцбека (*Kocbek*) (в. Павловић 1983, 282). Ипак, увидом у изјаве и записе самог Павловића у различитим периодима његовог живота и рада, овде наведени списак мора се одредити као тренутан, као производ извесног тренутка у Павловићевом стваралачком раду, а никако као некакав беспоговоран и коначан списак аутора од највећег ауторитета у формулисању Павловићевих темељних уверења и његовог стваралачког „вјерују“. То најпре потврђује присуство на списку и таквих „узгредних“ дела какво је *Делнас експеримент*, које Павловић помиње само ту и нигде другде, као и помињање само једног дела Ф. М. Достојевског, под одредницом „Младост“. Међутим, овај списак, поред Павловићеве несклоности сваком догматизму, па и оном у покушају самоидентификације, ипак открива и потврђује нешто од значаја за перцепцију његовог дела и његовог односа према књижевности. Наиме, на другом месту, једном каснијем (у односу на списак из књиге *Белина сутра*) дневничком запису Павловић напомиње да је „Толстоја упознао већ

са четрнаест година“, а Достојевског „тек са тридесет“, и да је „читање дела Ф. М. Достојевског у четвртој деценији пало у пуну интелектуалну зрелост“ (Павловић 1999б, 46). Наравно, имамо сведочанство, у шта ћемо се касније уверити, да је Павловић Достојевског читао раније, још као средњошколац, и да је у раним дневницима увелико анализирао *Браћу Карамазове* на пример, али је очигледно да је тек око своје тридесете године Павловић Достојевског препознао као „свог“ писца. Он чак и наглашава да Достојевског не треба сврставати у средњошколску лектуру, са обзиром да су његова дела у свој суштини недоступна том узрасту (в. Павловић 1990, 238; Павловић 2001, 23).⁹⁹ Такође, у записима из последње деценије живота, Павловић ће се посветити углавном сагледавању руске књижевности, у највећој мери повезивањима и сучељавањима Толстоја и Достојевског, при чему ће предност беспоговорно давати овом другом. Укратко, књижевност је у Павловићевом животу одиграла значајну формативну улогу, као и улогу усмеравања према уметности као таквој, према животу посвећеном уметности. Најбитнији стваралачки избори, па и у домену филма, код Павловића обележени су књижевним утицајима и опредељењима, као на пример супротстављање Андрића раном одушевљењу Крлежом, откриће (преко рецентних српских превода) руске-совјетске литературе тридесетих, као и пуно стваралачко откриће Достојевског, непосредно пре коначног ступања у свет филма, коначног опредељења за филмско стваралаштво, које ће чак више него књижевно, обележити целокупан потоњи Павловићев живот и рад. А управо је Достојевски онај аутор, који ће поред Фокнера, у највећој мери на себи задржати фокус Павловића као редитеља, као писца и као личности, у свим световима у којима је она као таква живела и деловала. Иако је Фокнеров утицај потребно посебно истражити, утицај Достојевског на Павловићев живот и рад је свакако био далекосежнији, дубљи и свеобухватнији, без премца, па и када су у питању ствараоци из других уметности (укључујући и филм), у целокупном, сада у својој укупности и целовитости сагледивом, Павловићевом стваралаштву.

У раним дневничким записима Павловић сагледава Достојевског, и то врло живо и врло интензивно, у односу према сопственим стваралачким преокупацијама и потребама, према улози коју би читање и анализирање Достојевског, па и његовог поступка, могло да има у унапређењу и обогаћивању Павловићевог уметничког, у овој фази искључиво књижевног, односно списатељског израза. Повлачећи већ назначену паралелу између религије и

99 На другом месту Павловић помиње да је „до двадесете године“ највише волео једног другог руског писца – Тургењева (*Тургенев*), који се не налази на наведеном списку из књиге *Белина сутра* (в. Павловић 2001, 23).

уметности, на плану „колективног несвесног“, Павловић сматра да ће му „у истражујућем смислу луцидна и дубока трагања Ф. М. Достојевског за психологијом религије (у *Браћи Карамазовима*) бити од користи“ (Павловић 1999, 212). Затим, када говори о способности литературе за „најлуцидније психолошке интерпретације човека“, и издвајајући писце који литерарним средствима могу „продрети најдубље и успети највише“, Павловић на прво место ставља Достојевског (в. Исто, 233). Павловић код Достојевског, затим, налази на „оправдану улогу дијалога“, што по његовом мишљењу није честа одлика прозног стваралаштва. Код великог руског писца „изговорене речи су гласноговорници философских концепција, а оне су последица духовних и душевних стања појединих личности. Ретко где да наиђемо на баналан дијалог“ (Исто, 202). Овде Достојевски Павловићу, заправо, помаже да савлада напетост између нужности литерарне стилизације изговорене речи и тежње за животном аутентичношћу дијалога, покренуте увидом да књижевни дијалози настали магнетофонским снимањем животне грађе имају управо најмању уметничку вредност. Такође, овде се у Павловићевој оптици ради и о превладавању супротности између „идејности“ књижевног дела и уверљиве репрезентације стварности, односно стварања у литератури утиска „живог живота“. И управо у вези са „идејношћу“, као и са „религијским“, заправо етичким, аспектом књижевног дела Достојевског, Павловић говори о својим снажним утисцима, али и недоумицама, насталим читањем дела великог руског писца, најпре *Браће Карамазових*: „Уплашен сам и зачуђен идејом Достојевског: треба по цену одрицања љубити ближњег свог. По цену бола и мука. Зашто? [...] Не, не могу да разумем: како љубити ближњег, а ето, никог не познајеш, нити видиш, нити чујеш. А опет: чујеш, и видиш, и можеш да осећаш, а не осећаш ништа, смо заглушујући мук у себи и ван себе. Каже: човек је грешан и због тога мора волети друге и жртвовати им се ради искупљења. Смешно. Безазлена и готово малоумна хипотеза. [...] Прошао сам кроз таласање опојнијег мита но што је његов: обећавао је много више, стварније и опипљивије од свих претходних надања и илузија. [...] Стога је огањ тог мита и ужаснији: његове опекине не гоне у срећу лудила (као код Достојевског), већ у самоубиство“ (Исто, 204). Павловић овде Достојевског сагледава посредством сопственог искуства разочарења у револуцију и идеологију у коју је веровао у младости. Идеологија и револуција су за њега ствар вере, готово религијске вере, због чега ће Павловић не једном комунизам називати религијом. Револуција и идеологија, попут религије, почивају на миту, нужно једној илузији, али за коју Павловић схвата да је неопходна човеку као одговор на питање смисла. С обзиром на то да је уметност обавезна према истини, а која је нужно „одвратна“ и горка, јер не пристаје на илузије

и лажна надања, разумљива је њена субверзивна улога у друштву, као и непријатељство или макар подозривост државе и друштва према њој. Уметност је по себи на граници тога да оспорава и сам биолошки опстанак човека, а с друге стране она у највећој мери потврђује управо оно људско. Уметност, како смо већ раније уочили, за Павловића није обмана и укусна храна, „чешање по ушима“, већ горка пилула, за коју, међутим, никада не можемо знати да ли у себи крије лек или отров. Уочавајући религијски и хришћански аспект дела Достојевског, Павловић се најенергичније рве управо са њим, не прихватајући, али заправо ни сасвим одбацијући веру, тачније не укидајући веру као битно искуство људског бивствовања. Павловић је овде управо онај који се рве, бори, „распиње“, а не онај који прихвата или одбације, афирмише или негира, пре онај који проживљава него који суди и оцењује. То је уједно и један од најважнијих својстава Павловићевеог стваралаштва и његове никада довршене и никада „догматизоване“ слике света.

Ипак, никада не прихватајући и не усвајајући хришћанску природу стваралаштва и мисли Достојевског, Павловић баш у његовом делу види најприближнију аналогију сопственој слици света. Проучавајући поступак Достојевског он трага за најадекватнијим начином транспоновања такве слике у уметнички облик, односно проучавајући поступак Достојевског он трага за сопственим књижевним поступком, и то, као и увек у Павловићевом случају, не хладно-аналитички, већ посредством снажног уметничког доживљаја који се никада не супротставља снажном доживљају животне стварности, као ни потреби за самопонирањем и сопственим самоосмишљавањем унутар те стварности: „Док сам читао *Браћу Карамазове* и прелазио с ред на ред, док су се смењивале главе, поглавља и томови, узвикивао сам: Ево! Ово! Овде! Ту! Сад!, осећајући потребу да уроним у набујале кошмаре, и сред тог бунила уловим и звер сопствене мисли. Али како у мени (на срећу) још живи читалац, онај што воли и уме да гладно прождире текст и да, прождирући, ужива у њему, нисам се усуђивао да својим бунцањем реметим брујање туђих мисли. Одлагао сам тренутак у којим бих почео да бележим сопствене реакције на прочитану књигу. Желео сам да се све то у мени сталожу, да пронађем начина да замисао и остварим. [...] Тежина наталожених утисака толико је велика да ми изгледа бесмислено да баш сад почнем да говорим о Достојевском и његовом делу, мада ми се чинило да ћу у том делу – о начину како је прављено, о одсуству метода, ма каквог, о сублимној заокружености упркос разлабављене, квргаве и ишчашене композиције, о огромним дубинама до којих се дошло путем анализе једног баналног оцеубиства, о округлим, елипсастим и ћошкастим излетима духа, о дигресијама које нешто значе или не значе ништа, о изванредном авангардном психоаналитичком подухвату

насупротив хришћанском сентиментализму, о муцавим философским разматрањима сред којих заблистају дијаманти генијалног ума, о дијалогу који има амплитуде литерарне логичности али и падове каквих би се стидео сваки данашњи литерарни аматер, о недостатку описа и о њиховој сувишности, о разним одступањима од основне подстицајне идеје која ништа не значе, али која, сама за себе, дејствују запањујуће снажно, и о некој неуловљивој моћи којом тај трои, рапави, ћошкasti литерарни гигант делује попут остварења које је немогуће надмашити – успети свашта да кажем. Али, кад је све, најзад, *било ту*, испоставило се да, у ствари, ништа није запањујуће осим сазнања да је само дело запањујуће, и да, и поред свег напрезања и све своје воље и жеље, нећу умети да саопштим ништа више од личних импресија, а то би било толико безначајно у односу на оно што је већ на безброј места говорено о *Браћи Карамазовима*, па ипак остало заклоњено сенком те саме несагледиве грађевине, да је најбоље – ћутати. Из овог разматрања извукао сам следећи закључак: велике претензије увек смањивати, а напор интегралног реализовања смањених претензија – повећавати“ (Исто, 251-252). Овај ванредно значајан и занимљив навод, сочним и сликовитим језиком сведочи најпре о Павловићевом непоновљиво снажном доживљају дела Достојевског, као и о његовој основној запитаности која се тиче пре свега (поново непоновљиве) снаге дејства које има дело великог писца, из чега се и коначни Павловићев закључак своди управо на начине и методе повећања енергетске моћи, односно дејства, уметничког, овде књижевног, дела. Упркос снажном дејству које је ово дело извршило на њега, Павловић ипак задржава значајну способност аналитичког, па и критичког сагледавања дела великог писца, наговештавајући да су му у то време (прва половина 1957. године) била позната и нека тумачења Достојевског, односно теоријско-критички радови о великом писцу. С обзиром да Павловић никада није систематски пратио теоријску литературу, нити је, као сам тврди, систематски приступао читању уопште,¹⁰⁰ можемо претпоставити да се радило најпре о предговорима делима Достојевског објављеним на српском (српскохрватском) језику, можда понеком тексту објављеном у књижевном часопису, па можда и некој целој књизи посвећеној Достојевском, мада би се то могло довести у питање са обзиром на доступност таквих издања на нашем језику у годинама настанка наведеног дневничког записа. Ипак, с обзиром на горљиву читалачку знатижељу коју је Павловић испољавао током живота, нарочито у својим формативним, „префилмским“

100 „Читао сам без система, као што и данас читам. Нити умем нити волим да успостављам некакве системе. Читао сам ради сопственог задовољства. Ретко кад читам нешто из утилитарних разлога. Мирне савести заклопим књигу ако ми се не свиђа и бацим је“ (Павловић 2001, 22).

годинама, и нарочито када су у питању теме, личности и дела које га ватрено интересују, не би се могла искључити ни тезе о његовом нешто потпунијем познавању литературе о Достојевском. Павловићева схватања Достојевског, рекли бисмо, најпре су настала на основу личног доживљаја и личних увида у дело великог писца, посредованим неоспорном ширином читалачког и уопште уметничког, па и културолошког искуства, које је Павловић поседовао још у то време. Павловићево виђење руског писца, дакле, иако обележено личним доживљајем, свакако није настало као производ некакве наивне непосредности, некаквог акултурног инстинкта „барбарогенија“, који су понекад, алудирајући на његово „рурално“ порекло, па и „руралну“ природу, слабији и пристраснији коментатори његовог живота и дела приписивали Павловићу. Павловић је, напротив, био човек високе (и широке) културе, што најбоље сведоче управо наведени записи из његових раних дневника, и што има значајне импликације на његово схватање Достојевског, и наше тумачење Павловићевог односа према делу Достојевског, које ће свој врхунац имати управо у Павловићевим адаптацијама дела великог Руса.

Касније Павловић показује склоност да сучељава Достојевског са другим писцима, најпре Толстојем и руском прозом двадесетих година дведесетог века. Он, например, у *Злим дусима* налази основу за тумачење револуционарности као религијског заноса, као и револуционарности писаца поменуте епохе: „И читава руска револуционарна литература, од Мајаковског до Пастернака, од Бабеља, преко Пиљњака, до Иванова, такође [се] заснива на чудним религијском, па, према томе, и етичком лому. А ако, поред свега, помислимо на *Зле духе*, све нам постаје много јасније“ (Павловић 1990, 37). Што се тиче Толстоја, он се, према Павловићу, „данас чита као музејска вредност, а један други Рус, један Фјодор, чита се са страшћу“ (Исто, 35). „Ако је по *мајсторлуку*, и Гогољ, и Толстој, и Тургенев, и Чехов (да поменем најистакнутије руске писце XIX века), јесу испред Достојевског. Али ниједан није доспео донде докле је дошао Достојевски“ (Павловић 1999в, 51). Овде Павловић, дакле, прихвата уобичајено мишљење, можемо рећи и предрасуду, о Достојевском као у техничком (занатском) и стилском смислу слабијем и несавршенијем писцу од других, поменутих, представника руског реализма, приписујући му при томе „дубину“ која поменутим писцима недостаје, и која за њега представља већу и важнију вредност од савршенства форме. Толстој, али само „докле досеже“, „прецизан је као швајцарски сат“ (Павловић 1999г, 346), док код Достојевског постоји нешто више од тога. Павловић у каснијим записима све чешће упоредно анализира ова два писца, покушавајући да одреди неке особености њихове поетике и њиховог поступка: „Код Толстоја уплахирења су саставни део реалности. Код Достојевског су честице реал-

ности саставни делови непрестаних уплахицења“ (Павловић 1998, 62). Док је Толстој „својим животом и делом, тежећи Апсолутном, ишао у ширину“, Достојевски је „сумњајући у Апсолут, ронио у дубину“, због чега се првом можемо „дивити или подсмевати“, а другог се морамо „плашити“ (Исто, 80). Толстој и Достојевски су два највећа генија руске класичне литературе, коју у целини карактерише „доживљај исто толико дубок и свеобухватан као кад се гледају сликарски домети из времена Ренесансе или слушају музичка дела барока и романтизма. И све што је настало пре њих, и после њих, изгледа бледо и од малог значаја“ (Исто, 75). Толстој је при томе „већи у прецизности“, а Достојевски „у продорности“ (Исто, 96), чиме Достојевски на вернији начин испуњава истинско назначење руске литературе у којој „писци постављају себи (и читаоцима) питање: има ли живот смисла?“, и то „питајући се: има ли Бога?“ (Исто, 109).¹⁰¹ Павловић, најзад, Достојевског, поред Б. Станковића, Лоренса и Фокнера, сврстава у представнике „аморфно људског“, који су „ствараоци насупрот кристалотворцима, тј. извођачима“ (Павловић 1999в, 383), при чему има у виду своју оригиналну поделу на аморфне и кристалне цивилизације, коју најпотпуније износи у књизи разговора *Лудило у огледалу*. Кристална цивилизација је, тако, „цивилизација Запада, цивилизација организације, такмичења и прогреса, цивилизација задовољства (индивидуалистичког задовољства), цивилизација града. Цивилизација култивисаног номадства. Цивилизација у којој доминира права линија и оштар угао. Култ вечности и здравља. Култ хигијене“, док је аморфна цивилизација „цивилизација Истока, цивилизација ритуала, ирационализма, патријархалне организације; хоризонтална цивилизација, цивилизација села, цивилизација нужности, статична цивилизација, цивилизација заумног, цивилизација жуте, црвене и црне расе. Цивилизација криве линије, цивилизација круга. Цивилизација свих осталих вера, осим хришћанских (изузимајући православље које припада аморфној цивилизацији). Цивилизација општости, универзалности, универзума (на супрот кристалној цивилизацији детаља, фрагментарности, специјалности, индивидуалне витруозности)“ (Павловић 1992, 13). Уз напомену да оваква подела за Павловића нема априоран аксиолочки значај, и уз Павловићеву амбивалентности, као и позицију амбивалентности, заправо праве разапе-

101 „Модернизам двадесетог века у суштини је рационалан: ма колико се декларисао као квинтесенца ирационализма, он је заснован на примату архитектонике. Отуд слепо метанисање пред Џојсовим *Улисом*, чија слава још баца сенку на Д. Х. Лоренса и његове *Заљубљене жене*. Такве неправде су на Западу могуће, јер и западна друштва настају и трају на вери у *прогрес* (тј. на снази разума, односно на чврстини *архитектуре!*). Сличну грешку Руси нису никада направили. Зна се (а пре свега, то се осећа), да је Достојевски први, а Толстој иза њега“ (Павловић 1999в, 51).

тости, културе којој припада, између поменута два цивилизацијска модела, видљива је Павловићева несумњива приврженост, пре инстинктивна него разумска, пре „од срца“ него „од главе“, моделу аморфне цивилизације, што потврђује и сврставање својих омиљених писаца, укључујући Достојевског, у њене представнике. То омогућава Павловићу да се на истом месту позабави и, када је Достојевски у питању, неизбежним проблемом његовог односа према православљу и према Русији, према њиховој мисији и њиховом месту у културно-цивилизацијском и историјском контексту: „Достојевски је био толико моћан геније, да је, лансирајући идеју о мисији руског православља као нечега што треба да спасе човечанство, и не знајући, у исто време успоставио равнотежу тиме што је кроз *Зле духе* унапред ушао у утробу свега оног што је прокламовао као перспективу, то јест будућу водећу улогу Русије у мисији спасавања света од његове пропасти; истина, мислио је на руско православље, али је на историјску сцену наступио његов рецидив – руски комунизам, и том сценом доминирао читавом половином двадесетог века. И као што је Маркс мислио да ће преко пролетаријата доћи до пролетерске револуције која ће усрећити човечанство (а пролетаријат је револуције право, али фашистичке), тако се и православно усрећитељство Достојевског у животној пракси претворило у бољшевички револуцију, с тим што ју је он већ својом фантастичном интуицијом кроз роман *Зли дуси* сврстао тамо где јој је место – у гангстерску праксу. Он јесте наслућивао да ће Русија у једном тренутку одиграти светску улогу, и одиграла ју је, али – преко бољшевичке револуције. И тачно је да се двадесети век тресао под бичем Русије-демијурга, али је Достојевски истовремено другим путевима своје генијалне интуиције сагледао и унутрашњу страну револуционарне рукавице, показавши је свету тим романом. Будимо начисто – што је Достојевски наслућивао, већ се догодило. А оно што Солжењин бунца о великој православној будућој улози Русије, у догледно време је немогуће“ (Исто, 93). У овом изузетно значајном цитату, за нас је, међутим, најважнија тежња ка целовитости, превладавању супротности (равнотежи) и недогматизму коју је, великим делом и следећи Достојевског, Павловић препознавао и желео да у све већој и већој мери изгради у свом животу и раду. Достојевски је тако за Павловића путоказ, али не у смислу спољашњег подражавања (*imitatio*) већ проживљавања и доживљавања (преображавања), за правазилажење бројних раскола, како између супротстављених цивилизацијских модела, тако и унутар различитих избора које нуди двадесетовековна модерност.¹⁰² Ипак, да бисмо коначно

102 У том смислу, занимљиво би било испитати разлике у односу на питања Истока и Запада, амбивитета (двосмислености) и модерности између Живојина Павловића и Емира Кусту-

извели све оне кључне тачке сусрета између Павловића и Достојевског, између њихових поетика и између њихових погледа на свет, указујући на сву продуктивност њиховог стваралачког сусрета крунисаног Павловићевим филмским адаптацијама дела Достојевског, неопходно је најпре позабавити се ставовима самог Достојевског о уметности, као и неким од темељних особености његове поетике, коју ће Павловић толико добро разумети и за коју ће имати ретко изоштрени слух, какав је могућ само између истинских „сабораца“ по духу, сарадника и састваралаца ка заједничком путу ка истини и, заправо, ка животу.

За Достојевског, „први закон уметности јесте слобода инспирације и стваралаштва“ (Достојевски, у Богданов 1974, 43), а уметник нипошто није ограничен неким унапред датим избором сижеа, већ „уколико је таленат већи, утолико он има богатији избор средстава да своју мисао саопшти друштву“, те је пред њим „безброј сижеа, увек и свуда“, односно талентован уметник „може за себе наћи храну где год се окрене и да говори о чему год жели“ (Исто, 37). Уметник, дакле, према Достојевском, користи грађу из стварности, која међутим не укида ни његову слободу избора (селекције материјала из стварности) ни начин обраде (преображавања) тог материјала; она је за уметника „храна“, што има бар две импликације на питање карактера уметности и уметничке грађе: 1) неки тварни ентитет није храна сам по себи, већ то постаје тек када га човек препозна и одабере као такав, и 2) неки материјални ентитет није храна сам по себи, већ то постаје тек процесом обраде, како кроз претходну припрему и прилагођавање човековом телесном саставу, тако и у процесу прераде хране у људском организму. Уметник тако најпре врши селекцију материјала из стварности према свом таленту, а затим обрађује тај материјал, напослетку га уобличавајући у одређен сиже, устројен по принципима уметничке, поетске логике, а не логике стварног. Помоћу тог материјала уметник изражава неку сопствену „мисао“, „идеју“, што подразумева да је 1) уметнички материјал на одређен начин (дакле логички) организован и да 2) уметност, мада на други начин него на пример наука, врши спознајну функцију. Уметничко дело дакле није пука илустрација неке унапред формиране, апстрактне мисли, већ настаје процесом уметничког обликовања, које почива на поетској а не на апстрактној логици, односно уметничка мисао је нешто различито од научне

рице, на кога је Павловић неспорно утицао, као и Достојевски. Основе за такав приступ даје Горан Гоцић у својој књизи о Кустирици, нарочито када говори о труду овог редитеља пре „да сачува него да разреши дате двосмислености“, питању маргиналности ликова у „филмовима са Истока“, као и питању „блаженства“ (*jouissance*), где Гоцић Кустирицу директно сучељава са Павловићем (в. Гоцић 2005, 21, 22, 104, 194). Уопште, занимљиво је Кустиричину поетику тумачити почев од његовог „читања“ Павловића и Достојевског.

или философске мисли и неодвојива је од процеса уметничког обликовања. Уметност, иако никада не раскида везу са стварношћу, ни у самом процесу уметничког обликовања ни у процесу рецепције, не представља понављање, удвајање, механичку копију стварности, већ је најпре усмерена ка суштини, ка битном, ка ономе унутар те стварности због којег би та стварност требало да буде оно што јесте, а што за Достојевског, на једном плану, почива најпре на „доживљају више лепоте, при том стресу у човекову долази до неке унутрашње промене, до премештања честица, као што галванска струја мења природу предмета и обично парче гвожђа претвара у магнет“ (Исто, 44). Уметност дакле на неки, можемо слободно рећи тајанствени, начин преображава стварност, односно подражавајући стварност уметност је преображава; она мења „природу предмета“ из стварности, и уметнички га уопштавајући и апстрахујући, уздиже га на вишу спознајну и онтолошку раван, односно савладавајући просторно-временска ограничења предметног света, уздиже га у сферу свеповезаности и свеприсутности којима поетска логика побеђује логику стварног.¹⁰³

Уметност, тако схваћена, „захтева пре свега апсолутну слободу“, која није могућа без „спокојства“, она „мора деловати тихо, јасно, без журбе, без застрањивања, имајући пред собом сопствени циљ и верујући да ће временом донети човечанству несумњиву корист“ (Исто, 44). Па како се „естетичка вредност уметничког дела“ утврђује најпре на основу „потпуне хармоније између уметничке идеје и форме у којој је она оваплоћена“ (Исто, 45), његова етичка вредност може бити сагледна примарно на основу оне њене усмерености, извесне самосврховитости (без крајности ларпурлартизма, наравно), којом уметност остварује своје најдубље назначење. Да бу уметност била етична, другим речима, мора најпре да буде уметност. У складу са већ поменутом преображавалачком функцијом уметности, уметнички квалитет, на примеру романа, „манифестује се у способности да се идеја романа до те мере јасно изрази у ликовима да читалац, пошто га прочита, савршено једнако схвата пишчеву мисао као што је ту мисао схватао и сам писац, пишући своје дело. То се може рећи и још простије: уметничка способност писца јесте способност да се пише добро“ (Исто, 46). Достојевски дакле не разликује „мисао“ писца од његове поиетичке способности, односно од способности изградње уметничког дела као спознајно и онтолошки самосталног ентитета у односу на било коју другу стварност, али који управо због тога и служи спознаји тих стварности, односно служи човеку у покушају спознавања свих унутрашњих и спољашњих стварности са којима би могао доћи у додир. Али та спознаја

103 Ова идеја, на зависно од тумачења дела Достојевског, први пут је изнета у Коларић 2011а.

никако није спољашња и апстрактна, она подразумева проживљеност и доживљавање, не пуко посматрање него ново искуство; другим речима, до инваријантног у уметности се не долази другачије него кроз облике уметности, његове нужно „чулне“ и „тварне“ форме.¹⁰⁴ Ову „инваријантност“ можемо открити у појединачном уметничком делу, као и у свакој посебној уметности и уметности у целини, при чему они не губе, него управо потврђују свој општељудски и општекултурни значај. Уметност има „сопствени, целовити, органски живот и, према томе, и основне неизмењиве законе по којима се тај живот одвија. Уметност представља за човека такву исту потребу као што су потреба јести и пити. Потреба за лепотом и стваралаштвом које ту лепоту оваплоћује неодвојива је од човека и без ње човек можда не би ни имао жељу живети у свету“ (Исто, 53). Та потреба за лепотом најинтензивније се развија „онда када је човек у раскораку са стварношћу, у нескладу, када је у борби, тј. када највише живи, зато што човек највише живи, управо, онда када нешто тражи и када открива; онда се у њему јавља природна жеља за хармонијом, спокојством, а у лепоти су садржане и хармонија и спокојство“ (Исто, 53). Стваралаштво се, тако, према Достојевском, одвија у сукобу, али сукобу који није ништење, већ стваралаштво, оно који рвући се са сопственим предметом жели да дође до његове истине, и рвући се са собом до сопствене истине, које се не мири са ичим спољним и ичим лажним, ни у човеку, ни у свету, у свим световима у којима он присуствује или у којима учествује. Уметност тако не само да чува своју везу са животом, она је виши интензитет живота, прави живот. Човек зато пише, да би „горе имао срца“, ¹⁰⁵ да би истински живео, и том је најдубља веза уметности са религијом, конкретно преобразитељском и васкрсном вером хришћанства. Та лепота је сама као храна, као ваздух, она је „својствена свему што је здраво, тј. ономе што најинтензивније живи и она представља неминовну потребу људског организма“ (Исто, 53), што још једном потврђује „тварну“, „чулну“, причасну природу оног облика у којем се истина дарује човеку у уметности, што одређује праву природу уметничке истине и уметничког сазнања у односу на све друге путеве људског учешћа у свету и у истини. То објашњава и енергетско, дејствено својство уметности која у својим истинским облицима „може снажно и одлучујуће деловати на душу“ (Исто, 54), дакле деловати, па и мењати га и преображавати, на човека и на човеков свет. Уметност је стога „увек савремена и стварна, никада није било другачије и што је главно, другачије не може бити“ (Исто, 56). Ствар-

104 Међу првима који запажају и целовито образлажу миметичку, поетичку и фикционалну природу стваралаштва Достојевског је И. Лапшин (*Лапшин*), у свој *Естетици Достојевског*, написаној почетком двадесетих година двадесетог века (в. Лапшин 1981).

105 Из Литургије светог Јована Златоустог (в. Мићић 2004, 161).

ност је „бескрајно разноврсна“ (Исто, 56), и човек је никад не може сузити без нестваралачког насиља, као што не може сузити ни човека, док је „људска природа утолико шира, уколико је човек способнији да се одазове на оно што је историјско и општељудско“, и утолико је „богатији његов живот, а он сам способнији за прогрес и развој“ (Исто, 57). Уметност, тако, „не може имати других циљева осим оних које има човек“ (Исто, 59), и у томе је њен људски, општељудски и друштвени значај, неодвојив од слободе, дакле од човековог развоја и његовог раста: „Уметност ће само онда служити човеку, ако не буде ометала слободу његовог развоја“ (Исто, 60).

Истина је за Достојевског у уметности неопходна, али она је неодвојива од „њеног убедљивог изражавања“, снаге уметничког израза (в. Исто, 94). Она није хладна рационализација ни пропис који уметник намеће другим људима, друштву или свету природе. Снага деловања уметности не подразумева дакле пасивног примаоца, дистанцираног посматрача, већ учесника који активно суделује у процесу дејства уметничког дела на примаоца и, његовим посредством, на свет. Уметничко дело је за њега искуство,¹⁰⁶ нешто проживљено, *живљено* дакле, а не просто пасивно и механички усвојено у готовом и довршеном виду, и то тек једним сегментом његовог бивствујућег. Уметност заправо тражи целовитост човека, целовитост човекове личности, и на плану стварања и на плану примања, личности која управо обележава све оне светове у којима делује једно уметничко дело и уметност као темељна људска способност, способност која изражава његове најдубље пориве и најдубље могућности.

Његово схватање бескрајне сложености света, односно свих светова у којима човек присуствује и у којима учествује, код Достојевског се непосредно одражава и на схватање уметности и њених крајњих циљева, чиме велики писац оповргава позитивистичку, утилитаристичку и наивно реалистичку предрасуду о „свету онаквом какав јесте“, односно постојању некаквог довршеног и заокруженог света који се непосредно отвара нашим чулима. Достојевски схвата да је „човеку недостижна суштина ствари и да он природу доживљава само преломљену кроз његове идеје и његова осећања; према томе, треба дати више маха идеји и не бојати се идеалнога“, пошто је идеал „такође стварност, исто тако законита као и текућа стварност“ (Исто, 133). Идеал, на тај начин, како припада искуству и доживљају, припада и уметности, он је стваран и жив, и делатан, колико и било шта друго што нам се чини ближим и непосреднијим. Штавише, „задатак уметности није у сликању животних

106 На овоме инсистира утицајна савремена интерпретаторка Достојевског Татјана Касаткина (в. Касаткина 2009).

случајности, већ општег смисла који се крије у разноврсности једнородних животних појава“ (Исто, 135), што подразумева да се за Достојевског уметност пре свега тиче непроменљивог, инваријантног, закономерног, уместо узгредног (акциденталног) и случајног, што наравно не искључује елемент неодређености на различитим плановима њеног отелотвореног бивствујућег. Рећи да ће „лепота спасити свет“ и и „ја бих пре остао са Христом него са истином“¹⁰⁷ (Исто, 232), значи рећи много не само о Богу, човеку и о свету, већ и о уметности, чија је истина исто тако „оваплоћено тело“ а не празна апстракција, исто толико питање најдубљег смисла а не спољашњег ритуала (форме), колико и „тело Христово“. Такође, рећи, полазећи од руских симболиста, да је за Достојевског смисао уметности био религијски, било би упрошћавање, колико и негирање битне религијске основе његове уметничке мисли. Ипак, уметност Достојевског остаје најпре уметност, и та чињеница говори много више о уметности него било о чему другом.¹⁰⁸

Ово донекле потврђују и речи самог писца о сопственом уметничком процесу. Достојевски у раду на књижевном делу разликује инспирацију, то јест „први, тренутни изглед слике који се формира у свести“, и рад, односно уметничко обликовање, као процес потакнут том првом, иницијалном сликом (в. Исто, 236). За њега је вештина писца управо „умети прецртавати“, односно у раду чији је циљ у „крајњој концизности“ створеног. Уметност је производ поietetичког грађења, „поетска творевина“ која „тражи спокојство духа и маште“ (Исто, 246), а не некакав примарни и неконтролисани импулс који се тренутно излива на хартију, односно уобличава у неком материјалу. Достојевски од почетка свог рада на уметничком делу инсистира на целини, односно има визију целине, која се код њега увек обликује личносно, односно „у облику јунака“, па он прво формира „лик“ (*образ*) (в. Исто, 249). У том смислу, можемо рећи, сродно овде већ анализираним схватањима С. Ејзенштејна, да стваралачки процес Достојевског креће од слике (*изображение*) ка лику (*образ*), који као поетска категорија представља производ уметничког обликовања, и који је као такав, као и личност, изван природе, односно није

107 О овоме, нарочито са становишта истраживања проблема „символа вере“ Достојевског, видети Сараскина 2010.

108 На овом месту би било значајно поменути увид епископа Иринеја Буловића, који сматра да Достојевски „на генијалан начин преноси истине православне теологије а да ипак није постао идеолошки заступник православља“, по чему је он „скоро усамљени глас православног предања у поплави идеологизације“ (Буловић, у Матић 2006, 41). Такође, треба скренути пажњу на сродности у схватању уметности између Достојевског и његових савременика, философа Н. Фјодорова (*Фёдоров*) и В. Соловјова (*Соловьёв*) (в. Гачева 2007, 233-260).

категија природе, већ питање истине.¹⁰⁹ Достојевски стога с правом тврди да он другачије схвата „стварност и реализам него што га схватају наши реалисти и критичари. Мој идеализам је реалнији од њиховог реализма. [...] То је исконски, прави реализам. То и јесте реализам, само онај дубљи, а у њих све плива по површини. [...] Њиховим реализмом не можеш објаснити ни стоти део реалних факата. А ми смо нашим реализмом били чак пророци неких реалних факата“ (Исто, 250). Достојевски стога не само да није могао да се солидарише ни са, како их је он називао, утилитаристима, ни са ларпурлартистима у уметности, он је напросто о уметности размишљао у потпуно различитим категоријама.

Поделу Достојевског на „посао песника“ и „посао уметника“ не треба поистовећивати са поделом на инспирацију и рад, нити између ове две поделе тражити противречност. Инспирација је само онај први импулс, „окидач“ уметничког стварања, слика (*изображение*) која се уметнику јавља у свести без његове контроле, док прави стваралачки рад за уметника почиње уобличавањем јединствене и целовите представе, „песме“, односно „поеме“, како је Достојевски назива, смештајући је (иделно) у људско срце, и по својој уобличености, сложености и непоновљивости поредећи је једино са „дијамантом“. Посао уметника, с друге стране, подразумева „не тако суптилан и тајновит“ посао „обrade и уобличења већ добијеног дијаманта“ (Исто, 252), што је заправо једна под могућих примера схватања уметничког процеса као „нисхођења“, о чему говори симболистички песник и филозоф, и интерпретатор Достојевског, В. И. Иванов. Великог уметника тако карактерише способност да изговори „нову реч“, чиме се загонетни „дијамант“ Достојевског, одређује не више као слика или визуелна представа, већ као реч, логос дакле, што има неоспорне христолошке конотације. Логос је, тако, па и онај „дијамант“ са почетка стваралачког процеса, уједно реч, мисао и смисао, што најприближније описује изворно схватање Достојевског, нарочито у контексту „речи која постаде тело“.¹¹⁰ Говорећи о себи као о песнику пре него уметнику (в. Исто, 257), Достојевски нипошто не потцењује технику, занат, умеће у стварању уметничког дела, већ целокупан уметнички процес уздиже на једну вишу раван, где се неминовно мењају уобичајени и уврежени појмови о уметности и стваралаштву. Уметник најпре, али средствима уметности, то се никада не

109 Личност није „ни природна, ни логичка категорија, она је питање истине“ (Јевремовић 2007, 36).

110 На именувању Логоса као Смисла нарочито инсистира епископ Данило Крстић (Крстић 1996), док о оваплотитељском смислу „речи која постаде тело“ као централном догађају и критеријуму хришћанства убедљиво сведочи још један значајан тумач Достојевског, Свети авва Јустин Ђелијски (Поповић 1995).

заборавља, сведочи о нечему што њега самог превазилази и као уметника и као човека. Стога Достојевски признаје како је, као „више песник него уметник“, „увек узимао теме које премашују моје [његове] снаге“ (Исто, 257). Али овде није реч просто о нечему „неизрецивом“, што остаје сасвим ван могућности људског поимања, и нужно призива дуализам, већ о нечему ипак логосном, смисаоном, па тим и потенцијално „изрецивом“ (тамо где је реч=логос) на неком нивоу људског постојања и људског развоја, „изрецивом“ и појмљивом са становишта целовитости људске личности и људског бивствујућег, са њеном перспективом раста од лика ка подобију, која је како за уметника тако и за хришћанског мистика пре ствар будућности, док је све актуелно само његов предукус. Тако не треба обавезно инсистирати на апофатичности хришћанског схватања уметности, тако и схватања Достојевског, већ треба прихватити и његову катафатичку, „потврдну“ страну, оно „да“ и „јесте“ у спознаји Бога, човека и створеног света.¹¹¹

Достојевски инсистира на томе како је његово стваралаштво производ борбе, рвања, напетости, а не средство успављивања, шарена лажа намењена „чешању ушију“ недовољно храбрих, истинољубивих и у крајњој линији недовољно делатних и одговорних. Ако је за стварање уметности потребан *кеносис* (самоумањење, снисхођење),¹¹² он не подразумева повлађивање нискостима и слабостима, које нужно води у лаж и самим тим у насиље, индивидуално и колективно, које је он тако добро описао и антицирао у својим делима. Достојевски каже: „Ви мислите да сам ја један од оних људи који спасавају срца, ослобађају душу, одгоне тугу? Понекад ми у том смислу и пишу, али ја поуздано знам да сам пре способан да изазовем разочарење и одбојност. Ја нисам мајстор да успављујем људе, мада сам некада и то покушавао. Многим људима је успављивање једино потребно“ (Исто, 265). Достојевски своје стваралаштво и своје стваралачке могућности доводи у директну везу са растом и сопствене личности, сопственог духа, сасвим у складу са овде већ изложеном теоријом В. И. Иванова о уметности као „нисхођењу“. Он жуди са способношћу да уметнички оваплоти идеалан људски лик (лик Мишкина у *Идиоту*), видећи у томе знак, али и подстицај, сопственог духовног напретка, развоја личности, али никако не жели то да постигне по цену обмане и лажи, било какве позе у којој себе представља као учитеља и законодавца, који себи и другима прописује на каква готова решења. Он је, попут Гогоља (*Гогољ*), свестан да досезање узвишеног зависи од оног „горе имајмо срца“, од оне способности вишег животног интензитета који се остварује дејством духа,

111 О овоме у Пападопулос 1998, Зизиулас 2006 и Склирис 2006.

112 О појму *кеносис* у Сахаров 2008.

за шта је уметнику, као и сваком човеку, потребна помоћ „свише“. Слично Гогољу, који се оптинским старцима обраћа са молбом да се моле за њега како би имао довољно снаге за наставак *Мртвих душа*, Достојевски пише: „Једино ме спасава нада да ће ми Бог некада послати довољно надахнућа и снаге, да ћу успети да се изразим потпуније, једном речи, да ћу рећи све оно што је садржано у моме срцу и у мојој уобразиљи“ (Исто, 272). Достојевски, дакле, сматра да је уметнику како би могао да изговори „нову реч“, ону којој је место у срцу, потребна Божја помоћ, речником хришћанске мистике помоћ нестворених благодатних енергија Светога Духа, којом човек достиже свој истински људски лик, па тако и уметник своје истинско уметничко назначење. Уметност и стваралаштво су, стога, „једино уточиште и лек“ (Исто, 272), али не као бекство, већ као помоћ коју слободно и добровољно прихватamo на свом људском путу, као „причешће“ које, управо, „није награда него лек“.¹¹³ Уметност није литургија и евхаристија, то се не би смело тврдити, то не тврди ни Достојевски, али она у неком смислу упућује на литургију, води „до врата храма“, она је ипак део литургијске целосности „тела Христовог“.¹¹⁴ Истинско стваралаштво се тако, како разуме Достојевски, одвија на једној другој равни, равни другачијег и вишег животног интензитета и енергетског набоја, која има својство другог света, једног од светова у којима човек учествује и присуствује, у којима се одвија његов знани и незнани живот, и зато је уметност исто што и пажња, концентрација, без које нема стваралаштва, колико ни љубави: „Само надахнута места написана су одједном, у једном даху, а све остало је тежак и напоран рад. Ето зашто у овом тренутку, без обзира на моју жарку жељу, не могу да Вам пишем: духовно ја сам на другом месту, и не желим да се деконцентришем“ (Исто, 275). Само у таквом стању могуће је у уметности достићи онај преображај стварности који је њен циљ, због чега је њен циљ увек у будућности: „Стварност се не исцрпљује постојећим: највећи део стварности постоји у облику тајне, у облику још неисказане нове речи. Понекад и ретко јављају се пророци који наслућују и исказују ту нову реч“ (Исто, 284). Снага уметничког дела зависи од снаге унете у његово стваралачко обликовање, које је нека врста борбе, рвања уметника-ствараоца са необликаним материјалом, и стога било какво репродуковање у уметности „буквално не значи ништа“, док је у поетском стваралаштву „неопходна страст, сопствена идеја и непрестано подигнути прст који са страшћу показује пут“ (Исто, 285), дакле усмерење, настројење и пажња као јединство разума, осећања и воље,

113 О овој идеји, независно од стваралаштва Достојевског, видети у Коларић 2007.

114 Ово је донекле развијање идеје изнете у Коларић 2008а.

односно целовитост људске личности.¹¹⁵ Јер ни сам човек „не само живи, већ се читавог живота самообликује“ (Исто, 287), у чему је велика улога уметности, како за ствараоца, тако и за читаоца, друштво и за културу. Уметност није поза, није умишљеност, није сујета и празнословље, оно је пут, опасан и смртоносан за све који се усуде да њиме иду, попут највиших људских тежњи, оних ка јединству са Богом: „Ниткови су ме оптуживали за непросвећену и мрачњачку веру у Бога. Ти глупаци не могу ни сањати такво порицање Бога какво је изражено у [Великом] Инквизитору и претходној глави и коме као одговор служи цео роман [Браћа Карамазови]. Ја не верујем у Бога као глупак (фанатик). И такви су мене желели да уче и смејали се мојој заосталости! Да, да, њихова глупа природа не може сањати такав атеизам, кроз какав сам прошао ја“ (Исто, 288). И даље, сведочи Достојевски, „ја не верујем у Христа и не исповедам га као незрели дечак, већ је моја *осана* прошла кроз најцрње сумње“ (Исто, 327). Али уметност и не тражи фарисејство, лажну узорност, већ подвиг, као скок, напор, сведочење које, управо као *мартурија*, није без мучеништва и без патње: „Не сликајући порок и мрачну страну живота, ми као да кријемо да постоји порок и мрачна страна живота. Али није тачно; писац не може сакрити ту мрачну страну на тај начин што ће је једноставно мимоићи, јер ће га сам читалац оптужити за неискреност и неистину. [...] Представу о светлости ми добијамо само на основу тога што постоји и сенка” (Исто 326, 327). Имајући разумевање и понекад подржавајући резерве које о природи његовог хришћанства изричу поједини православни аутори,¹¹⁶ па чак и не сматрајући то питање одлучујућим и обавезујућим о говору о Достојевском, колико се и устручавајући од одређивања овог аутора као теолога или филозофа,¹¹⁷ не може се превидети изразита дубина и висина његових схватања уметности, која свакако има упориште у религијском, макар и у општем смислу тог појма, као и постојано истицање критеријума „личности

115 Од претходника Достојевског, идеју „целовитости људског духа“ разрађује највише словенофилски филозоф И. В. Кирејевски (*Киреевский*) (в. Левицки 2004, 55).

116 Као карактеристичне примере можемо издвојити мишљење схимонахиње Марије Дохторове (в. Динев 2006, 78) и став изнет у познатој књизи Концевича (*Концевич*) о Оптиној пустињи, битан што због везаности самог Достојевског за ово место, где се оптички старац Амвросије види као један од узора за лик старца Зосиме из *Браће Карамазових*, толико и због тога што сведочи о ставу неких оптичких монаха о животи и делу Достојевског, али и због тога што подржава и наставља познату и утицајну критику „ружичастиг хришћанства“ Достојевског од стране филозофа и писца К. Леонтјева (*Леонтьев*) (в. Србуљ 2007).

117 Као што ти експлицитно чине на пример Арон Штејнберг (*Штейнберг*), одређујући Достојевског као „националног филозофа Русије“ (Штејнберг 1996, 7), или митрополит Јован Зизиулас, одређујући га као „изнад свега теолога“ (Зизиулас 2006, 62).

Христа“, као за Достојевског одлучујућег не само у вери и у животу, већ и у уметничком стваралаштву.

Због природе нашег истраживања, неопходно је поменути познате ставове Достојевског о питањима адаптације, у конкретном случају позоришне адаптације књижевног дела (романа), које међутим нису независне ни „узгредне“ у односу на темељне ставове овог аутора о уметности. Достојевски у једном писму сведочи о томе како је „узео за правило да никада не омета такве покушаје“, али истовремено сматра да „слични покушаји никада нису успевали“, пошто „постоји некаква тајна у уметности према којој једна епска форма никада не може наћи адекватан израз у драми“: „Ја чак верујем да за различите уметничке форме постоје и одговарајуће категорије уметничких идеја, тако да једна идеја никада не може бити изражена у форми која јој не одговара“ (Исто, 259). Он стога као могуће решење предлаже „потпуну прераду и измену“ романа, при чему би се сачувала само „основна мисао“, при „потпуној измени сижеа“ (Исто, 259). „Оно што може опстати у приповеци не може и на сцени. Сцена није књига“ (Исто, 262), а „прерадом“ се може бити задовољан макар и ако је само „делимично задовољавајућа“ (Исто, 260), што никако није ствар спуштања критеријума, већ ауторовог снисхођења истинским поштоваоцима његовог дела, инспирисаних за прераду његовог прозног дела у други медиј. Најбитније, у складу са својом „личносном“ оптиком, Достојевски је као одлучујући критеријум за процену уметничких перспектива будуће адаптације узимао личност адаптатора (в. Исто, 260), и даље, међутим, не верујући у истинске уметничке могућности и истински смисао адаптације књижевног дела у други медиј, односно дело друге уметности. Без обзира на то, Достојевски ће, и то у глобалном смислу, постати један од најчешће адаптираних књижевних аутора, како у позоришту, тако и у новом медију филма, што ће умногоме одредити сва потоња тумачења Достојевског, а која никада неће моћи и неће смети да занемаре управо отвореност његовог дела адаптацији.

Достојевски је у српској култури био присутан још од средине деветнаестог века, интензивније, додуше, тек после његове смрти, док се о правом утицају и истинском дејству великог аутора на српску културу може говорити тек у времену после Првог светског рата. „Достојевски за живота није био непознат нашем образованом читаоцу, али је све до средине осамдесетих година остао непреведен и критички неосветљен“, што истраживач присуства Достојевског у српској култури Милосав Бабовић, даље тумачи на следећи начин: „Вероватно су његов стил без класичне јасноће Тургеневљеве и Толстојеве, тежина проблематике, кошмарност атмосфере његових романа и психолошка неуравнотеженост јунака, чинили његове текстове неприкладним и

били главна препрека за његов улазак у књиге намењене школској омладини“ (Бабовић 1961, 34, 24). После Првог светског рата, неке од ових „мана“ постају предности у очима елите стасале у периоду рађања авангардне и модерне уметности у Европи. Код нас се тада, међутим „више писало о филозофској, религиозној и етичкој мисли Достојевског него о Достојевском писцу“ (Исто, 112), што поменути истраживач објашњава светским трендом у тумачењу дела овог писца, као и „превласти Крочеове естетике“ (Исто, 113), чему је неопходно додати и утицај руских емиграната, међу којима и тада већ формираних (митрополит Антоније Храповицки) или тек будућих тумача великог писца. Значајније радове о Достојевском у том кључу и у том периоду, поред руских емиграната Григорија Петрова, Василија Зењковског¹¹⁸ и Александра Погодина, приређивача првог издања изабраних дела Достојевског (1933), пишу и значајни српски писци и филозофи попут Исидоре Секулић, Момчила Настасијевића, Владимира Вујића, Велибора Глигорића, као и теолога, будућих светитеља Српске православне цркве, Јустина Поповића и Николаја Велимировића,¹¹⁹ чији ће рад у послератном периоду наставити нарочито епископ Атанасије Јевтић и митрополит Амфилохије Радовић. Како је утицај Достојевског у целини био „већи у домену мисли него у области уметничког поступка“ (Исто, 364), што у многоме није одударало од рецентних трендова у тумачењу Достојевског, можемо рећи да су врхунци српског промишљања овог писца достизани управо у текстовима поменутих мислилаца и теолога.¹²⁰ Од књижевних теоретичара свакако треба издвојити већ поменутог Александра Погодина, чије је истраживање доноси широко заснован и продубљен филолошки приступ делу великог писца, где се природа његовог „вишег“ реализма доводи у везу са наслеђем романтизма, и нарочито се инсистира на значају сижеа код Достојевског, као и важности коју је придавао ефекту својих књижевних дела, кроз шта се провлачи и својеврсна „одбрана уметности“, односно критика савремених тенденција најпре у домену романа: „За данашње писце, који су изгубили тајну сижеа, овакви помени као што је Достојевскова педесетогодишњица од смрти, могу да послуже као напомена, да се власт писца над душама састоји у вештини да овлада целокупном пажњом читаоца, да измами звуке на свим струнама његове душе, да пробуди у њему чежњу за идеалом, прекрасним и недостижним, на који човек никад не треба да заборави“ (Погодин 1933, 310). Будући светитељ Јустин Поповић, очеки-

118 Видети Zjenkovski 1922. Овај значајан аутор ће, у склопу „почвеништва“, о Достојевском писати и у својој познатој *Историји руске филозофије* (в. Зењковски 2002, 328-345).

119 Видети Велимировић 2006.

120 О рецепцији Достојевског у значајном југословенском часопису *Нова Европа*, у чијим су тематима о овом писцу заступљени и неки од поменутих аутора, видети Успенски 2010.

вано, „форму излагања код Достојевског сматра другостепеном у односу на метафизичка језгра његових идејних мистерија“, и он „Достојевског не чита *критички* већ *дијакритички* – у смислу духовног расуђивања (*diakrisis*)“ (Лубардић 2009, 139), сматра савремени истраживач дела оца Јустина, философ Богдан Лубардић, који уједно истиче утицај руске религијске философије и теологије на мисао светитеља, па и на његово тумачење Достојевског. Отац Јустин запажа „бескрајну сложеност“ људског бића изражену у делу Достојевског, и централно место тако схваћеног човека у његовом погледу на свет и у његовој уметности, односно његовој мисли. Светитељ затим говори о склоности Достојевског ка „неустрашивом и опасном“ постављању проблема, „толико опасно[м] да од њега у грозницу пада и разум човечији, и душа, и срце“ (Поповић 1995, 9). Ликови Достојевског су стога „пре свега и више од свега неустрашиви борци за личност“ (Исто, 21), док је човек највише човек када је „слободан“ (Исто, 33). Велики писац је за светитеља „православни философ“, чији је једини истински критеријум „чаробни лик Богочовека Христа“ (Исто, 210): он је „философ, јер је свечовек. Он је најапстрактније метафизичке проблеме претворио у најреалније, у најчовечанскије, у најближе. И показао да су то проблеми којима живи сваки човек. и решава их свако овако или онако у своме свакодневном животу“ (Исто, 355).

После Другог светског рата тумачење Достојевског одвија се под значајним утицајем совјетске науке,¹²¹ а позиви на тумачење Достојевског управо као писца, често у себи крију идеолошки мотив. Поред истраживачког и преводилачког рада овде навођеног Милосава Бабовића, треба посебно издвојити темељне радове Миливоја Јовановића, који су у домаћим оквирима бацили значајно ново светло на дело великог писца.¹²² Почетком осамдесетих година јавља се нови тренд у рецепцији и тумачењу Достојевског, покренут преодима дела руских религијских философа о овом писцу, која је приређивао углавном Никола Милошевић.¹²³

Живојин Павловић је, како смо већ поменули, показао приличну независност и самосталност у тумачењу дела Достојевског, али је то тумачење свакако било под утицајем општег контекста у ком је Павловић живео и деловао. Најпре, Павловић је Достојевског, као и друге иностране ауторе могао да

121 Што се делом може применити и на зборник *Достојевски у светлу руске критике*, који је приредио значајан теоретичар и преводилац, руски емигрант Петар Митропан (в. Митропан 1981). Наравно, совјетску рецепцију Достојевског не би требало схватити једнострано и једнозначно, без увиђања њене сложености и вредности (в. Павловић 2011).

122 Видети Јовановић 1985; 1992. Интертекстуална истраживања Достојевског на којима инсистира Миливоје Јовановић, у свом магистарском раду наставља Ениса Успенски (в. Успенски 1988).

123 Видети Мерешковски 1982; Шестов и Розанов 1982; Лоски 1982; Берђајев 1981.

прати искључиво на основу превода њихових дела на српски (српскохрватски) језик, па је његова рецепција у великој мери зависила од доступности превода одређених аутора, која се временом мењала. Период повећаног присуства превода руских аутора двадесетих година, на пример, оставља трајан траг на овог редитеља и писца, који ће до краја живота остати привржен ауторима попут Леонова, Пиљњака, В. Иванова или Бабеља. У периоду Павловићеве младости постојали су преводи већине дела Достојевског, а што се тиче теоријске рецепције, Павловић је свакако био упознат са текстовима предговора који су пратили ова издања, дакле најпре озбиљним радовима Александра Погодина и касније Милосава Бабовића. Павловићу је свакако био близак Пагодинов став о примату сижеа код Достојевског, као и Бабовићева „секуларизација“ у приступу овом писцу, која је наглашавала упориште стваралаштва великог писца у времену и друштву у ком је живео и радио. Међутим, о већем утицају тих текстова, осим информативног и „контекстуалног“, тешко би било говорити. Што се тиче предратне рецепције Достојевског, о њој нема трага у Павловићевим текстовима, и може се тврдити да се са религијско-философским приступом делу овог писца Павловић упознао тек почетком осамдесетих, са појавом већ поменутих превода руских религијских философа, које је иницирао Никола Милошевић. Павловићево тумачење Достојевског ће у последње две деценије његовог рада бити под видним утицајем ове лектуре, нарочито, и чак искључиво, Николаја Берђајева (*Бердяев*), којег ће Павловић више пута помињати у дневничким записима и разговорима, најчешће независно од дела Достојевског. Берђајевљево схватање важности питања слободе код Достојевског, тумачење значаја „уметничке интуиције“ у стваралаштву великог писца, одређење Достојевског као „гласника револуције духа“ и његовог стваралаштва као „личног пута“, као и човекове природе као „поларизоване, антиномичне и ирационалне“ (в. Берђајев 1981, 27, 33, 37, 56), били су изузетно блиски Павловићу и као ствараоцу и као „читаоцу“ Достојевског. Наравно, могло би се говорити и о извесним подударностима у виђењу Достојевског код Павловића и код оца Јустина Поповића, али ту се такође не би могло радити о утицају, а још мање о Павловићевом прихватању темељних светитељевих идеја.

У целини, главне тачке сусрета поетике Живојина Павловића и поетике Ф. М. Достојевског могли бисмо одредити на следећи начин:

1) тежња ка целовитости, која код Достојевског временом налази све чвршће упориште у хришћанству, док код Павловића остаје ствар уметничке

интуиције и уметничког искуства, у понечему опречним рецентним токовима модернизма;¹²⁴

2) тежња ка суштини, оном „једино битном“, коју ће Достојевски препознати као Христа, а Павловић пре као дужност и ирационални порив који уметника усмерава ка потрази за истином, при чему, нити Достојевског можемо одредити као „догмату“ у секуларном смислу речи, нити Павловића као „релативисту“;

3) нагласак на личности, коју ће Достојевски темељити на „слободи у Христу“, а Павловић у готово мистичном, бемеовско-берђајевљевском, али и револуционарно-анархистичком, схватању слободе;

4) слобода као критеријум стварања, живота и личности;

5) бескрајна, несводива сложеност света;

6) несклоност рационализму, „априоризму“ и секуларном догматизму;

7) антиномичност људске природе;

8) велики значај уметности као производа стваралаштва у ком учествује целокупна људска личност;

9) уметност као искуство (доживљај);

10) нераскидање везе између етике и естетике; етички нагласак на слободи, независности, „непристајању“.

Ипак, главни домет Павловићеве стваралачке рецепције Достојевског свакако представљају његове филмске адаптације дела великог писца, чијим ће већ самим избором Павловић одредити како суштину свог односа према Достојевском, тако и сопствена уметничка трагања и уметничке тежње у различитим периодима свог живота и рада.

Филм *Непријатељ*, чији је словеначки наслов *Sovražnik*, представља први целовечерњи играни филм Живојина Павловића, реализован 1965. године у продукцији *Viba-filma* из Љубљане (СР Словенија, СФРЈ). Ова адаптација кратког романа *Двојник* Ф. М. Достојевског заправо је други целовечерњи играни филм који је снимео Павловић, али је због проблема са цензуром филма *Повратак* (1966), био приказан као први. Такође, проблеми са цензуром су Павловића и навели да се са својим сценаријом обрати словеначком продуценту, са којим ће и касније остваривати плодотворну сарадњу, изражену у укупно пет „словеначких“ филмова у свом опусу. Најзад, словеначки продуцент ће значајно утицати на коначни изглед Павловићеве адаптације романа Достојевског, с обзиром да ће од њега потећи сугестија о осавремењавању, односно временско-просторном измештању радње романа у савремену

124 „Уместо модерности, тежити ка целовитости“ (Павловић 1999в, 314). О сложености појма модерност видети Жуњић 2009, 107 и даље.

епоху и југословенску средину, док је сценарио Живојина Павловића радњу смештао у Русију деветнаестог века. У овом филму Павловић ће наставити са свој уметнички развој значајну сарадњу са сниматељем Александром Петковићем, монтажерком Олгом Скригин, док ће главну улогу у овом филму, као и у *Повратку*, глумити Велимир Бата Живојиновић. Коначно, *Непријатељ* ће Павловићу донети прве значајне награде: Сребрну арену за режију на фестивалу у Пули (СФРЈ) и награду Младе филмске критике на међународном фестивалу у Картагини (Тунис).

Павловићев амбивалентан однос према свом првенцу, његово различито вредновање овог остварења у различитим периодима, од великог је значаја за разумевање како његовог односа према великом руском писцу, тако и за разумевање поетике самог Павловића. Он своју првобитну идеју, у контексту усвојене сугестије продуцента и коначног изгледа филма, у једном разговору описује на следећи начин: „Да је то била класична екранизација, био би то клинички случај једног малог чиновника који је, ето, пошандрцао. Све би се кретало у сфери љубавних емоција, са малим одјецима према царској бирократији. Са могућношћу да то пребацам у савременост, могао сам да се поиграм нечим што ми је било јако важно: раскорак између саме силе живљења и хтења да останеш доследан својим свечаким позицијама, варијација онога што имам малтене у свим филмовима. Интересантно је било и то што се прича прелама кроз ту метафизичку призму, мада је то тешко за филм и то филм не трпи. Као мали алиби увео сам секвенцу из немог филма *Прашки студент*,¹²⁵ који ми је, узгред, и био инспирација за *Непријатеља*. Главни лик гледа подвајање ликова у *Прашком студенту*, то га нагриза и он почиње да се дисоцира“ (Павловић, у Пајкић 2001, 76). Овде сазнајемо неколико важних података: „осавремењивање“ романа омогућило је Павловићу да препозна, формулише и изрази своје сопствене стваралачке и животне опсесије које ће обележити готово читав његов опус; примарни импулс са настанак филма били су сам роман и један филм који не представља адаптацију овог романа, али са њим дели тему двојништва; Павловић у својој првобитној намери није бежао од извесне „мелодраматичности“ заплета и изражене сижејности будућег производа адаптације; Павловић „метафизичку призму“ коју поседује роман, па и, пореклом романтичарски, мотив двојника уопште, види као проблем у медију филма, што покушава да превлада увођењем метафилмског¹²⁶ поступка и метафилмске мотивације у филм, чиме

125 *Der Student von Prag* (1913).

126 „Метафилм је другостепени филм који се на неки начин односи на *првостепени* филм; најопштије речено то је *филм о филму* али и *филм у филму*. Филм о филму подразумева да

уједно сигнализује и „филмски“ подстицај за настанак свог дела, битан колико и онај књижевни. Редитељ је, дакле, од самог почетка свог рада на адаптацији имао у виду филм, односно тек открићем о постојању аутентично филмских средстава за обликовање мотива двојништва, потврђене гледањем *Прашког студента*, Павловић приступа адаптацији романа свога, тада већ омиљеног писца. Павловић, надаље, показује и изузетну стваралачку самосвест, свест о медију и свест о форми: он ће раду на *Непријатељу* приступити са другачијих позиција него у свом претходном филму, свестан његових различитих поетичких својстава, као што ће незадовољство овим филмом значајно утицати на значајну промену Павловићеве поетике изражену у филму *Буђење пацова* (1967). Поред „ослобађања“ сопственог поступка и потребе за усавршавањем редитељске вештине, имајући на уму да није „школован“ редитељ, Павловић признаје да је извесна промена поступка у *Непријатељу*, у односу на филм *Повратак*, узрокована и особеношћу самог материјала, па већи број „вожњи камере“ и генерално нешто „артифицијелнији“ визуелни (па и драматуршки) поступак, објашњава „метафизичким садржајем“ филма (в. Исто, 76). Филм је, према свом аутору, „врло добро модулисао декомпозицију те личности, једног догматика и његове трзавице са рађањем тог дијаболичног лика: од смерне улицице до бескрупулозног властодржца“, с тим што сматра да би „данас“ (прва половина осамдесетих година двадесетог века) инсистирао на „мањој разлици између две стране тог лика“, односно „складније музицирао духовним синусоидама једног и другог лика“, на шта би утицао и другачији избор глумца (в. Исто, 77). Основу Павловићеве недоумице у односу према поетичком домету свог првенца, у једном ранијем раду изразили смо на следећи начин: „У свом раном одушевљењу Ејзенштејном, Павловић је био уверен да нема филма без вејавице сићушних филмских сегмената, да се гледалац само олујама тренутних слика може довести у екстатично стање, и да само експресивна монтажа, опчињавајући низови кратких кадрова одговарају истинској, ирационалној, природи филма. Филм пружа могућност да се преко ирационалних афинитета наслути несазнајно (Павловић 1996, 27), а оно се крије у дубинама људске свести. Павловић овакав конструктивни принцип до врхунца доводи у филму *Непријатељ*, екранизацији романа *Двојник* Ф. М. Достојевског, где је тематизација расцепа у свести главног јунака, изискивала и одговарајући артифицијелни поступак, изражен нешто слободнијим кретањем камере и инсиститањем на разлици између две стране истог лика. Покушај да се прикаже унутрашњи живот лика, уз потребу

филмски текст нуди промишљање о одликама филма/кинематографа у најширем смислу“ (Даковић 2007, 297).

очувања илузије реалности и чврсте наративне конструкције, изродио је филм са знатно већим уделом рационалности и комбинаторике него што је то уобичајено у опусу овог аутора (Коларић 2008, 121). Овакав дуализам, неизбежно концептуалан и базично стран његовом схватању уметности, уз суочавање са суштински рационалном природом модернизма (заснованом на примату архитектонике) и, према сопственом признању, неуспешним покушајем материјализације метафизичке димензије у *Непријатељу*, (Павловић 2002, 67), усмериће Павловића ка трагању за једним другачијим уметничким изразом, за једним принципом моделизације прилагођенијим његовом виђењу света. Његов *доживљај живота који хоће да се изрази преко стварања илузије о стварности до те мере да се створи фикција да су кадар, односно реченица, ушли у поре свакодневног живота* и жеља да се живот покаже у свој његовој сложености (Павловић 1990, 16, 98), одвели су га до прихватања поетике дубинског кадра, *експресије дугог кадра*, односно *монтаже унутар кадра*“ (Коларић 2009, 91). Такође, још раније у Павловићевом опусу можемо открити тематизацију „расцепа свести“, доводећи је у везу са његовим идеолошким, уметничким и животним трагањима: „Расцеп између појединачне свести и колективне свести, појединачне свести и света, затим свести као такве и природе, неминовно води ка подвајању саме свести. Већ у кратком аматерском Павловићевом филму *Лавиринт* (1961) уведен је лик који, спречавајући приближавање девојке и младића, као два дела једне (платонске?) целине, персонификује ово зло раздвајања, расцепа, као узрочника људске несреће у свету. На трагу највећих умова, и Павловићево трагање за истином открива се као трагање за целином. Ова слутња пада као одвајања од те целине, можда је први мистички импулс у Павловићевом делу, предзнак оног посебног квалитета одлучујућег за деловање његове уметности у свету. У целовечерњем филму *Повратак* подељеност се појављује кроз сучељавање два Ал Капонеа (младог и старог), али и кроз две личности старог Ал Капонеа (Велимир Бата Живојиновић), који у једном тренутку, жељан повратка у нормалан живот, каже: *Жарко* (његово право име – прим В. К.), *готово је с Ал Капонеом*. Подвојеност свести најексплицитније се тематизује у номинално првом, али по редоследу снимања другом, филму Живојина Павловића, насталом према роману *Двојник* Достојевског. У *Непријатељу* са двојником се суочава управо лик Слободана Антића, кога у филму описују као последњег идеалисту (Мрђан: *Ти си последњи идеалиста за кога знам*). Док се у *Повратку* расцеп одиграва у друштвеној стварности, и може се схватити тек као одраз расцепа у свести – у филму *Непријатељ* простор расцепа је сама свест. То је онај квалитет који Живојин Павловић именује *метафизичким садржајем*

овог филма, а који изискује и одговарајући *артифицијелни* поступак“ (Коларић 2008, 121).

Павловић ће *Непријатеља* надаље помињати као пример „покушаја филмске интерпретације Света у Човеку“ (Павловић 1990, 96), супротстављене претежно литерарним могућностима интерпретације „Човека у Свету“, што нам даје повода да у каснијем опредељењу за поетику дугог кадра видимо и Павловићев покушај превладавања ове дуалности „светова“ па и дуалности филма и литературе. *Непријатељ*, затим, према Павловићу, „има чврсту наративну структуру“, што му је управо омогућило да се „одржи“ и „добije с временом“ (Исто, 108). Ипак, како није био задовољан филмом, Павловић одлучује да „сценарио искористи као скицу за роман“ (Исто, 213), и тако настаје роман *Каин и Авељ*, док настајање његове друге варијанте, објављене под другим називом (*Непријатељ*, 1986), аутор објашњава овако: „Читајући га, утврђујем да у тексту није рашчишћена употреба времена, те сам на том плану спровео доследну интервенцију, пребацивши сва догађања, као и само приповедање главног јунака, Слободана Антића, у садашње време, тј. у презент“ (Исто, 213). Павловићево „незадовољство“ филмом тера га, дакле, у читав низ „филмско-књижевних“ експеримената, који дубоко продиру у саму срж како филма и књижевности, тако и њихових међусобних односа. Павловић управо на материјалу *Двојника* решава нека од најтемељнијих питања како своје поетике, тако и уметности уопште. Он управо на том материјалу, односно у процесу писања романа *Каин и Авељ* (1971), као да формулише и своје коначно уметничко опредељење, свој коначни однос према уметности и према смислу уметности као такве: „Схватио сам да се највеће дражи писања крију у сладострасном предавању машти. Тако је настао апартни *метастварностни* роман *Каин и Авељ*. Међутим, разуларену фантазију успевао сам да обуздам поштовањем чулне истинитости света, опоменут сопственом интуицијом – онда, као и данас – да превелика субјективизација личних књижевних намера херметизује дело. И схвативши да неограничена слобода махом даје пролазне резултате, определио сам се за говор о себи кроз живот“ (Павловић 1999б, 70). Премда се не тиче непосредно фантастике (али се тиче *Двојника*), овај став готово до танчина одговара увиду Достојевског да „фантастична уметност има своје границе и своја правила“, и да „мора до те мере бити прожета реалним да му ви морате скоро поверовати“ (Достојевски, у Богданов 1974, 273).

Књижевне и поетичке особености *Двојника*, нарочито у контексту дела Достојевског, Павловић ће често доводити у везу са другим делом великог писца које ће адаптирати, кратким романом *Вечни муж*. Говорећи о својој намери да према *Вечном мужу* напише „сценарио за филм трансформишући причу у наш време“, Павловић се пита „зашто овај савршено написани роман

не стоји уз раме са најпознатијим делима Ф. М. Достојевског? Да ли зато што собом не носи ниједно експлицитно религијско или филозофско питање (над којим би у прошлом веку падали у несвест), а ни политичку провокацију или бар аутобиографске чињенице (за шта двадесети век показује велико интересовање). Тако су *Злочин и казна*, *Нечисте силе* [*Зли дуси*] и *Браћа Карамазови* (с правом) подигнути на пиједестал књижевних монумента, а уз њих прислоњена и таква литерарна недоношчад какво, на пример, представља аутобиографска исповест преточена у роман под насловом *Коцкар*, а ремек-дела каква су уистину *Двојник* и *Вечни муж*, одгурнута у страну, И то, тако, неправично *вредновање*, учињено давно, још за пишчева живота, на снази је и данас. Нико се не труди да изврши ревалоризацију уметничких квалитета дела Ф. М. Достојевског. Не покушава. Стари поредак никоме није на сметњи“ (Павловић 1999б, 83).

Најзад, у постхумно објављеној књизи сећања, са тенденцијом прерастања у релативно целовиту и заокружену (у основи уметничку) аутобиографију, поред констатације о сопственом уверењу да „материјализација метафизичке димензије [у филму *Непријатељ*] није успела“ (Павловић 2002, 87), Павловић пружа последњи целовит осврт на свој званично први филм: „То дело [*Двојник*] је на мене, када сам га прочитао, оставило снажан утисак: учинило ми се да би игра удвајања личности била одлична подлога за узбудљив филмски исказ“ (Исто, 42). Драматург *Viba-filma* Примож Козак, сведочи Павловић, „нагласио је да је живот у комунизму испуњен моралним супротностима које се пројектују на психу појединаца. По њему, сваки је комунист расцепљен између привржености идеалу и понижавајућих компромиса на које га наводи животна пракса. И ја сам се са његовим ставом сложио. Ова идеја ми је отворила сасвим нов пут. [...] Главна личност више се није звала Гољаткин, већ Слободан Антић. Јунак филма био је партизански првоборац и комунист, запослен као графички радник у великом штампарском предузећу *Југопрес*. Радња је смештена у савремени Београд. [...] Намеравао сам да широким лепезом најразличитијих карактера потцртам основни морални конфликт у главном јунаку. Тај конфликт је оличен у сукобу који Антић, часна личност подређена високим етичким идеалима, има са својим двојником. Нитковски поступци двојника, срачунати на остваривање личног просперитета, наводе га на изневеравање неприкосновених моралних принципа. И тако долази до потпуног психичког растројства, и до смрти“ (Исто, 44).

У истој књизи Павловић описује и историјат настанка свог другог филма који представља адаптацију Достојевског, тачније историјат дуготрајних и разноврсних покушаја адаптације (чак и позоришне и телевизијске) кратког романа *Вечни муж*, која ће се напослетку остварити снимањем његовог

последњег завршеног филма *Дезертер* (1992): „Првобитно, Снежана [Лукић Павловић, супруга аутора] и ја смо овај изврсни, мање познати роман руског писца, одлично вођен и беспрекорно компонован а неоптерећен религијско-философским дигресијама, преточили и сценарио под насловом *Пресуда*, не мањајући ни време (деветнаести век), ни амбијент (Петроград). Затим смо сценарио адаптирали у претекст за позоришну сцену, назвавши га *Увело лишиће*. Најновија сценаристичка верзија је радњу из Русије преселила у наше поднебље, један од главних ликова (Вељчаџинов) прекрштен је у Вељчића, а пропалица Трусоцки, Вељчаџиновљев алтер его, у Трусића. Прочитавши сценарио, и пожелевши да филм учини и актуелним, Радош [Бајић, глумац, продуцент и сценариста] ми предлаже да се прича смести у непосредни животни тренутак, тј. у рат који у Хрватској још букти“ (Исто, 242). У дневницима писаним у периоду настанка филма, Павловић бележи следеће: „Данас почиње снимање. Уз муке и несташнице. Уз малодушност и осећање бесмисла. Уз тутањ пораза. [...] Са овим филмом идем у непознато: сулуда драма два опречна карактера у официрским униформама, рат у позадини, болест у душама, аскетична режија, крупни план. [...] Јесам ли ја (питама се сад, кад сам окончано *Дезертера*) Френсис Бејкон југословенског филма?“ (Павловић 1999г, 17, 54, 144). Настао у битно другачијим спољашњим и „унутрашњим“ околностима, филм *Дезертер* ће бити снимљен у продукцији *Центар филма, ТРЗ Подијум и Радио-телевизије Србије*, и аутору ће донети награде филмских фестивала у Бастиљи и Херцег Новом, и награду Кристална призма за адаптацију. Сниматељ овог филма ће поново, као и у случају *Непријатеља*, бити Александар Петковић, а (ко)монтажерка Олга Скригин.

Критеријуме на основу којих се Живојин Павловић одлучивао за филмске адаптације одређених дела Достојевског, одредићемо на следећи начин:

1) поетичка својства књижевног дела, укључујући и повољно књижевно-уметничко вредновање дела;

2) прилагођеност поетике датог дела поетици филма, односно поседовање одређених својстава који дело чине погодним за филмску адаптацију, при чему Павловић важно место даје „сигурности“ књижевног дела;

3) филмска мотивација, односно мотивација која полази од могућности аутентично филмских изражајних средстава у адаптацији изабраног књижевног дела;

4) мотив подвојености, што се тиче колико субјективног и „ирационалног“ у Павловићевим стваралачким изборима, толико и могућности које такав мотив нуди „отелотворењу“ темељних антиномија које Павловић запажа у човеку и у стварности, као и извесном преплитању „формалних“ и

„садржинских“ нивоа и својстава филмских и књижевних дела, које Павловићу помаже у решавању сопствених стваралачких недоумица и „подвојености“;

5) снажан доживљај књижевног дела, без ког се Павловић никада не одлучује на адаптацију;

6) можда више као последица него као критеријум избора – филмско адаптирање дела Достојевског Живојина Павловића у изузетној мери подстиче на заједништво, у свакој фази рада на филму, укључујући и понекад дуготрајне, постојане и подстицајне „одјеке“ које рад на адаптирању Достојевског подстиче код самог Павловића, у чему се у највећој мери огледа оно „енергетско“ својство дела великог писца које ће заправо Павловића све време и привлачити, и које је толико у сагласју са темељним стваралачким тежњама, па зашто не и дометима, самог Павловића као редитеља, писца, али и као „тумача“ Достојевског.

Кратки роман *Двојник (Двойник)*, са поднасловом *Петербуршка поема*, Достојевски је написао 1846. године, непосредно након успеха свог првенца *Бедни људи*. Ако се први роман уклапао у наде и очекивања такозване „натуралне школе“ и раног руског реализма,¹²⁷ чији је најизразитији промотер био критичар Висарион Бјелински (*Белинский*), *Двојник* није наишао на тако добар пријем, што је и био узрок удаљавања Достојевског од круга Бјелинског, тачније обостраног удаљавања, о чему ће се велики писац касније, у дневничким записима и писмима, више пута изјашњавати. Назадовољство самог Достојевског овим делом условиће писање друге, прерађене верзије *Двојника*, завршене 1859. године, када му званично истиче казна, на коју је 1849. био осуђен на процесу „петрашевцима“. Сам писац ће касније о овом свом делу рећи следеће: „Та ми прича није успела, али је њена идеја била светла и озбиљније идеје није касније било у целом мом стваралаштву. Али форма приповетке била је чист промашај“ (Достојевски, у Богданов 1974, 199). Због таквог става Бјелинског, па и самог Достојевског, и његовог сврставања у рани и мање значајни период пишчевог рада, „период пре прогонства“, критичка рецепција *Двојника* ће бити зачуђујуће оскудна и испуњена бројним предрасудама. „Напредна“, левичарска, касније и совјетска критика у њему ће видети „формализам“ и скретање са „исправног“ пута започетим *Бедним људима*, док ће „конзервативна“ критика у њему видети или „слабу форму“, стилску мањкавост, или недовољну повод за философске и религијске елаборације подстакнуте књижевним делом. Укратко, о *Двојнику* као да неће имати шта да кажу ни револуционари, ни академици, ни архимандрити.¹²⁸ Неке од

127 Видети Flaker 1986, 67-68.

128 Видети духовиту примедбу о рецепцији Достојевског у Жожикашвили 1997.

тема које су се издвојиле у критичко-теоријској рецепцији овог дела биле су следеће: утицај немачког романтизма, нарочито Хофмана; интертекстуалне везе са Гогољем, посебно приповетком *Шињел*; психолошка анализа теме двојништва; фантастика; мотив огледала (*зеркаљност*); критика бирократије; „петербуршка тема“; развој мотива „подсмевања“ (понижења), као и „новог човека“ у делу Достојевског. Новији истраживачи критикују психопатолошку перцепцију главног лика, залажући се за „онтологичност“ у приступу, сродно указивању пажње на то да двојништво овде није „проблем“, него „тема“, својеврсно сливање формалног и садржинског, што омогућава проблематизацију сложености људске личности и његовог света.¹²⁹ Такође, скреће се пажња на поетске особености дела: љубавни сиже у *Двојнику*, тако, никако није тежиште заплета, он је „лажан“ (*фалшивка*), док се „истинска љубавна драма одвија између Гољаткина-старијег и Гољаткина-млађег, то јест – унутар једног лика, способног да воли једино себе самог“. Достојевског „у људским односима занима нешто друго, а не романтични односи у правом смислу речи, чиме он преображава жанр чувајући његове формалне особености, али радикално преосмишљавајући његов садржај“ (Касаткина 2004, 131). Ово, уз уочавање посебног изазова који намеће „парадоксализам“¹³⁰ Достојевског, нарочито изражен управо у овом делу, чини се добрим основама за тумачења овог свакако загонетног, али и забавног, романа.

Кратки роман *Двојник* прати, у трећем лицу исприповедану и уз повремено изражено присуство проповедачевог гласа, повест нижег чиновника, „титуларног саветника“ Јакова Петровича Гољаткина. Роман је подељен на тринаест поглавља („глава“) приближно једнаког обима, а линеарно исприповедана радња у целини је смештена у писцу савремени Петербург. Према поглављима, радња је исприповедана на следећи начин:¹³¹

1) Буђење титуларног саветника Јакова Петровича Гољаткина, човека средњих година, у осам часова изјутра једног „сивог, јесењег дана“. Буђење је приказано сликом (представљено) „израњања“ из сна, са нестабилним онтолошким статусом сна и јаве (стварности), са постепеним стицањем свести о предметном свету најпре собе, а затим, погледом кроз прозор, и ширег, спољашњег окружења, односно „града Петербурга“. На равни поступка, овде је уочљив примат „виђења“, „гледања“, „ока“, у ком чуло вида, визуелна перцепција, добија примат у сусрету са стварношћу,

129 Другим поводом, о овоме у Манолекев 2011.

130 Видети Жожикашвили 1997.

131 Навођено према Достојевски 1970, 229-392.

односно стицању свести о стварности. Након буђења и устајања из кревета, прво што ће Гољаткин урадити јесте „притрчавање“ огледалу, где ће се суочити са „безначајном главом“ која „не би изазвала ницију пажњу“. Помно „гледање“ предмета у соби, новца, праћено је Гољаткиновом, гестовима и унутрашњим говором израженом несигурношћу, напетости, немиром, страхом да ће тог дана „подбацити“, да нешто „неће урадити као треба“, чиме се додатно потцртава утисак да није само он који посматра предмете, него да и они посматрају њега, па му се чак и обраћају (самовар). Већ први сусрет са човеком, собаром Петрушком, испуњен је неповерењем и сумњом о издаји. Наглашена је комична појавност Петрушке, потцртана похабаном и неодговарајућом одећом, са претензијом на „званичан“, „прописан“ изглед лакеја из високог друштва. Назначен је, такође, и подсмешљив, подругљив однос Петрушке према свом господару, који читалац прима примарно посредством свакако преувеличане, пренапрегнуте визуре самог Гољаткина. Однос околине према Гољаткину, и његове перцепције тог односа, од тада ће пратити готово искључиво овакав подругљив став, који ће додатно потцртавати отуђење главног лика, његово искривљену, дистанцирану и нестабилну перцепцију стварности. Гољаткин се са Петрушком вози у кочији, у чему се, кроз понашање Петрушке и Гољаткинове гестове и унутрашњи говор, подвлачи извесна неприличност такве позиције, односно вожње нарученом кочијом, за чиновника нижег ранга, какав је главни јунак. Гољаткин током вожње среће најпре двојицу колега, а затим и Андреја Филиповича, „начелника одељења у надлештву у ком је служио господин Гољаткин“ (свог непосредног претпостављеног). Ови сусрети пропраћени су изразитом непријатношћу за главног јунака, он жели да се сакрије, док му погледи претпостављеног и колега задају готово физички бол („магнетизам старешинског погледа“). Гољаткин тада први пут показује извесну нестабилност идентитета, жељу за подвајањем, да се „причиним као да то нисам ја, као да је то неко други који страшно личи на мене“. Најзад, Гољаткин изненада, очито непланирано одлучује да промени маршруту, и одлучује се да сврати код свог лекара, Крестјана Ивановича Рутенишица, „доктора медицине и хирургије“, код ког је пре тога једном био и који му је преписао извесне лекове. Приповедач претпоставља да је „Гољаткину затребало, вероватно ради сопственога мира, да

каже нешто врло интересно свом лекару“. Лекар се пореди са свештеником, чија је дужност да „зна пацијента“. После кратког премишљања („није ли боље да то учини сутра“), Гољаткин звони на вратима лекарове ординације.

2) Доктор Крестјан Иванович Рутенипиц описан је као „веома здрав човек, мада већ у годинама, густих, проседих обрва и зализака, сјајна погледа, којим је, рекло би се, одгонио све болести“. Доктор очито није очекивао Гољаткинову посету, и због нечега му није ни мало пријатно што га види. Гост показује збуњеност, који покушава да замаскира и превлада извесним наученим, али невештим, гестовима, какав је „изазивачки поглед“, који „изражава независност“. Гољаткин сметено и неодређено покушава да објасни разлог посете, на шта му доктор понавља очигледно раније већ дат савет о потреби за „променом навика“, односно за начин живота који подразумева више „забаве“, „познанстава“, „веселог друштва“. Доктор подвлачи: „Треба из основе да преиначите свој живот и донекле преломите своју нарав“. Гољаткин покушава да објасни како је он задовољан својим животом, како он „иде својим путем, нарочитим путем“, и да није као други, да не „уме пуно да прича“ и „китњасто говори“, најзад, да је он „прост и једноставан човек“, без „спољашњег сјаја“, „мали човек“, који „маску ставља самом кад је маскарада“. Доктор му ништа одређено не одговара, стиче се утисак да што пре жели да се реши саговорника, који, међутим, у њега гледа са ишчекивањем и немиром – „сав се претворио у очи“. Доктор сада већ отворено опомиње госта „да му је време скупо“ и да је спреман да му помогне, али да не жели да улази ни у шта друго, те да ће му преписати рецепт за лекове. Док невешто одбија понуђени рецепт, са Гољаткином се дешава „чудна промена“, и настаје „чудан приказ“: Гољаткин хвата доктора за руку, очи му сијају, усне дрхте, а црте лица се покрећу и „почињу да се мичу“. Дрхтећи, Гољаткин се са доктором дуго гледа у очи, и најзад заплаче, говорећи да „има непријатеља“, „љутих непријатеља који су се заклели да ме упропасте“. Доктор покушава да га смири, али без истинског контакта са пацијентом-гостом, изражавајући све време незадовољство и „затвореност“ пред њим. Гољаткин тада, сасвим неповезано, онако како ће читалац моћи да реконструише тек даљим читањем романа, излаже свој проблем. У основи, Гољаткин очигледно жели да се ожени кћерком свог „добротвора“ Олсуфија Ивановича, Кларом

Олсуфјевном, али му се као конкурент појавио млади, у виши чин управо унапређени чиновник Владимир Семјонович, иначе синовац Гољаткиновог претпостављеног Андреја Филиповича. Истовремено, Гољаткин се жали на сплетке, односно гласине које њега, Гољаткина, повезују са Немицом Каролином Ивановном, његовом бившом станодавком, са којом се тобож већ верио. О гласинама и сплеткама Гољаткин говори као о убиству („да убију човека, морално да га убију“). Гољаткин нагло одлази, најпре задовољан, осетивши се „слободан“ на изласку из зграде, али видевши кочију са Петрушком, поново га обузима „непријатно осећање“. Окреће се и на прозору куће види како га доктор „радознало посматра“.

3) У наставку возње кочијом Гољаткин свраћа у велику тржницу, где обавља мноштво „лажних куповина“, односно бира читав низ скупих ствари обећавајући да ће касније послати неког по њих. Да би прекинуо чекање на ручак код Олсуфија Ивановича, на који је кренуо и на који говори да је позван, свраћа у кафану, на лаган оброк и пиће, где среће двојицу младих колега са посла, који му се отворено подсмевају. Наставља кочијом до куће Олсуфија Ивановича, током пута западајући у крајњу узрујаност. Тамо сазнаје да домаћин не жели да га прими и среће свог претпостављеног Андреја Филиповича и његовог синовца Владимира Семјоновича. Због претеране успехирености, речима и гестовима увреди и чак уплаши претпостављеног. Најзад, излази из куће желећи „да пропадне у земљу“ и чинећи му се „да све живо у кући гледа у њега с прозора“, а „знао би да би на месту умро ако би се обазро“. После тога отпушта кочију и слугу и свраћа у гостионицу где наручује „засебну собу“ и оброк, трудећи се „да понешто у својим садашњим приликама пречисти и расветли“.

4) Рођенданска прослава Кларе Олсуфјевне, кћери Олсуфија Ивановича Берендјејева, наикадашњег Гољаткиновог добротвора. Иронијски опис прославе, гласом приповедача са одликама метакњижевног и ауторефлексивног, у ком се ручак и прослава, која се „спонтано“ претвара у истински бал са „живом“ музиком, пореди са Валтазаровим пиром, који је „имао у себи нечег вавилонског“. Гољаткин, кога приповедачев глас (у овој сцени активнији него у остатку романа), назива „јединим и правим јунаком наше врло истините повести“, стоји у једном мрачном углу и посматра бал, охрабрујући се на активност уз помоћ књижевних цитата.

Са почетном одлучношћу Гољаткин ступа у дворану за играње, са намером да приђе Клари Олсуфјевној, не видећи никог другог осим ње и њеног непосредног окружења. Својом узрујаношћу и неспретношћу изазива неред и привлачи пажњу на себе. Честитање Клари Олсуфјевној пролази неславно, а поглед Андреја Филиповича га „убија“. Непријатност, узрујаност обећање себи да ће се „још ноћас на неки начин убити“. Осећа „као да га нешто нагриза, као да се љуља, пада“; примећује једног вишег чиновника са власуљом на глави, што покреће бесмислене асоцијације са оријенталним призвуком и маштање о спасавању живота Класе Олсуфјевне. Слуга покушава да га што дискретније удаљи са бала, што Гољаткин користи за постизање „ефекта“ и спасавање ситуације, довољно гласно апелујући на „очинска осећања“ свог добротвора, али очекивану по њега повољну реакцију прекида гласна музика и нови позив на плес, што саме повећава општи метеж, односно унутрашњу јунакову пометеност („све пропаде, све оде у ветар“). Гољаткин прави последњи скандал покушавајући да Клару Олсуфјевну наведе на игру, после чега га слуге грубо изводе и практично избацују из куће, при чему се Гољаткини причињава „да пада у бездан“, а затим када дође себи и „сети се свега“, „стрмоглавице излете напоље, ма куд, на ваздух, на слободу, куда га очи воде“.

5) Гољаткин истрчава на обалу Фонтанке, у мрачну, кишовиту и снежну ноћ, „бежећи испред непријатеља, испред гоњења“. Био је „убијен“, а ноћ „страшна“, „ни живе душе“. Јунак као да „од самог себе жели да се сакрије, да побегне“, да „сасвим пропадне, да не постоји, претвору се у прах“. Једна каљача му се смиче са ципеле и остаје у блату; осећа „мрачну тугу“. Тада уочава пролазника који му иде у сусрет, и ког се прибојава: „можда је и он један од оних“. Када се мимоилази са пролазником, „застаде као укопан, као да га је муња ошинула“ и окреће се за пролазником који је „брзо нестајао у снежној вејавици“. Пролазник је, како примећује Гољаткин, био „одевен и увијен од главе до пете“ исто као он, и на исти начин је ходао. Јунака обузима језа и пита се да ли је полудео, али онда наставља даље, да би после десет минута поново видео истог пролазника, како корача испред њега, у истом правцу као он. Гољаткин застаје и узвикује, на шта се пролазник осврће, обасјан светлошћу уличног фењера. Гољаткин се збуњује и клецају му колена, пролазник му се учинио „накако познат“. Гољаткин према њему није осећао ни мржњу ни непријатељство, али „ни

за какво благо на свету не би желео да се сретне са њим“; знао је име и презиме тог човека, али ни за шта на свету не би хтео да га изусту. Гољаткин се осећа „као да стоји над понором“. Прати пролазника који улази у кућу у којој станује сам Гољаткин, пење се уз степениште као да је на свом терену и улази у Гољаткинов стан. Слуга Петрушка пушта незнанца, као да је то сам Гољаткин. Гољаткин улази у стан и „његове слутње обистинише се потпуно“: пред њим је седео човек потпуно идентичан њему, Гољаткину, на шта он „клону од ужаса“. „Његов ноћни пријатељ није био нико други већ он сам – сам господин Гољаткин, други господин Гољаткин, али исти онакав као и он – једном речју, оно што се каже двојник у сваком погледу“.

б) Поновно буђење, као у првој глави, у осам часова ујутру; у сећању му се јављају догађаји јучерашњег дана, „луда ноћ“ са „готово немогућим авантурама“, нарочито „свирепа и паклена злоба његових непријатеља“, где се појава двојника види као „последњи доказ те злобе“. Гољаткин с нестрпљењем и узнемиреношћу чека Петрушкину реакцију на најновија догађања; Петрушка је „ћутљивији, намрштенији и љутитији него обично“, избегава да погледа господара. Гољаткин се прибојава болести после олујне ноћи, помишља на смрт („сад је ионако велика смртност“). Ипак одлази на посао, у надлештво, где седи поред старијег чиновника Антона Антоновича Сјеточкина. Сазнаје да је његов двојник примљен на посао у истом одељењу, и чак добија место преко пута Гољаткиновог. „Онај који је сад седео преко пута господина Гољаткина био је ужас господина Гољаткина, био је стид господина Гољаткина, био је ноћашињи кошмар господина Гољаткина, једном речју био је главом господин Гољаткин“. Успоставља се дистинкција између правог и лажног Гољаткина, оригинала и копије, али које нико не може да разликује. Појава службеника идентичног Гољаткину као да не изазива пажњу запослених, тако да Сјеточкин тек на Гољаткиново инсистирање уочава извесну „породичну сличност“ два човека, а онда и идентичност. Гољаткин почиње да сумња у властито постојање, а појаву двојника назива „пасквилом“, односно и даље је сагледава као део „сплетке“ уперене против њега. Сјеточкин га забринуто пита за здравље, и после неодлучног и сметеног Гољаткиновог одговора, констатује како „данас владају све накакве епидемије“. Постепено се откривају извесни подаци о двојнику: презива се Гољаткин, дошао је некуд из унутрашњости,

разговарао је са Андрејем Филиповичем и по свему судећи оставио добар утисак, и мора да је дошао са порепоруком. Гољаткин се теши да је у питању просто „велика сличност“, „комичан случај“, жели да изађе из своје затворености, чак се за тренутак „препородио, препун наде и као да је васкрсао из мртвих“. По престанку радног времена, излази напоље, где се „осетио као у рају“. Ипак, одједном га хвата страх: среће двојника који му се смешка и жели да са њим почне разговор. Двојник га моли за разговор, тражи помоћ и разумевање. И даље збуњен, Гољаткин прихвата да га поведе својој кући, али „споредном улицом“.

7) Док се са двојником пење уз степениште ка свом стану, размишља како „сам себи завлачи главу у омчу“. Петрушка не реагује на појаву два идентична човека, мада све време гледа некуд у страну. Гољаткин размишља о „опчаравању“ и некаквој „нечистој сили“ која је зачарала свет. Двојник је услужан, очигледно подилази старијем колеги. Гољаткин наручује оброк за обојицу и двојник гладно, али пристожно и снебивајући се једе. Гољаткин сазнаје да се колага зове Јаков Петровић Гољаткин, исто као и он, да је пореклом из истог краја и да се налази у великој неприлици, због које му је потребна помоћ господина Гољаткина. Гољаткин млађи (како је двојник сада именован) плаче док прича своју тужну животну причу, о губитку посла због интриге, доласку у Петербург у ком никог не познаје, о проналаску намештења захваљујући „неком од добрих људи“. Гољаткин старији је дирнут овом причом и постепено се опушта, чак се и развесели. Пију, двојник саставља песму у Гољаткинову част. Гољаткин га грли, исповеда му своје „интимне тајне“ о Клари Олсуфјевној и интригама упереним против њега, говори: „Живећемо нас двојица као риба и вода, као рођена браћа“, „у инат њима правити интриге“. Одлазе да спавају, импровизују кревет за госта. И поред доброг расположења, Гољаткин гледајући у уснулог госта размишља: „Непријатна слика! Пасквила, права пасквила, па крај!“ Најзад и сам тоне у сан.

8) Поновно буђење у осам изјутра. Сећање на јучерашњи дан изазива nelaгoду, Гољаткин размишља да ли је можда претерао са љубазношћу према госту. Међутим, у соби већ нема ни госта ни његове постеље. Петрушка, који и даље гледа у страну, доноси чај, обраћајући се Гољаткину као госту. Када га господар

исправља, он га погледа „с неким увредљивим прекором“, говорећи да је „онај други“ изашао пре сат времена. Код Гољаткина се поново јављају сумње и непријатна предосећања. Своју ситуацију назива „гнусном“. Одлази у канцеларију и тамо одмах налеће на ужурбаног и упсленог двојника, који га у брзини не препознаје, а када га препозна, иритантно ће га чак три пута у току поглавља питати „јесте ли добро спавали“. Гољаткин поново о двојнику размишља као делу сплетке уперене против њега, као о „човеку са специјалним задатком“. размишља о „опасности“ у којој се налази. Сјеточкин му скреће пажњу на акт који је требало да заврши и који Андреј Филипович очекује од њега. Када га Андреј Филипович позива због акта, Гољаткин креће, али двојник му помоћу лукавства отима акт и носи га претпостављеном, преизимајући заслуге. Гољаткин размишља о двојниковом „самозванству“ и „бестидности која збуњује душу“. Покушава да се објасни са двојником, али овај га понижава поступајући са њим нехајно и подсмешљиво, штимајући га за образ. Размишља о томе како се са њим поступа као са „крпом“. Излази из зграде у крајње сметеном расположењу, „утичен, згурен и немоћан“, чинећи му се да је „све изгубљено“.

9) Гољаткину изгледа да је „све, па и сама природа“ уморна против њега; осећа „сладострашиће“ у подсмевању самом себи. Размишља да се према свему постави као да се ради о некоме другом, као „да то није он“. Замишља да ако би дошао неки чаробњак и тражио му „прст са десне руке“, само да не буде „другог Гољаткина“, он би пристао на такву погодбу. Одлази најпре у свој стан, а затим код Андреја Филиповича, кога не затиче код куће. Размишља о Божјој промисли која је створила два потпуно иста бића, а „милостиви претпостављени, видећи божју промисао, прихвати оба близанца“. Овакво размишљање га не смирује, говори себи о томе како су ти „сами ђаволи закували кашу, пита се да ли су на њега „бачене чини“. Свраћа у ресторан, где му двојник, „други“, „нови господин Гољаткин“ поново прави непријатност, у његово име узимајући храну, коју Гољаткин бива принуђен да плати. „Заменио ме је, подлац!“ По повратку у стан пише писмо двојнику, тражећи од њега да објасни и промени своје понашање, апелујући на његове врлине. Петрушку шаље најпре код чиновника Вахрамејева, како би од њега добио адресу Гољаткина млађега, а онда код двојника са писмом. Како Петрушке дуго нема, Гољаткин излази, облеће око

куће Олсуфија Ивановича, а затим се враћа у свој стан, где, како слуге и даље нема, заспива. У сред ноћи се буди и затиче Петрушку како спава. Буди га, називајући га Јудом Искариотским. Сањив и очито пијан, слуга са муком одговара, негирајући да је однео или примио били какво писмо. Ипак, сазнаје да је Петрушка од Вахрамејева добио његову адресу као адресу Гољаткина млађег. Петрушка и сам крајње пометен говори о „добрим људима“, који „живе без обмане, и никад нема код њих да место једног човека буду два“. Гољаткин на то „остаје без даха“; слуга наставља да спава. Гољаткин најзад налази писмо, одговор чиновника Вахрамејева, који са њим раскида пријатељство, повезујући га са интригама које угрожавају част Немице Каролине Ивановне, код које Вахрамејев станује, као и Гољаткин раније. Гољаткин одговара чиновнику, уверева га у своју невиност и инсинуира сплетке које покреће његов двојник, онај који заузима „његово место“.

10) Гољаткин проводи тешку ноћ, у „полусну“ и мучним визијама. У сновима-визијама види себе у друштву, пред Андрејем Филиповичем, где се труди да се покаже у што бољем светлу, али у чему га двојник непрестано омета. Гоњен „злонамерним и зверским побудама“, двојник умешно „преокреће“ мишљење људи о Гољаткину. Гољаткин „види“ мноштво двојника, читав град испуњен „потпуно истим“, двојницима господина Гољаткина. Устаје знатно касније него обично, Петрушке нема, а у писмо које је написао као одговор Вахрамејеву „унесене су све неке нове тачке“. Он сумња у Петрушку, и закључују да се код Каролине Ивановне, „у гнезду те скаредне Немице крије сад сва та нечиста сила“. Поново пише писмо двојнику: „Или ви ли ја, а обојица заједно не можемо!“ и „Остајем приправан на услуге и – на двобој“. Одлази до надлештва и намерава да помоћу писара Остафјева „испита своју ситуацију“, односно да се распита какав је његова тренутна позиција у надлештву. Писар му не одговара ништа одређено, али он у писарева одговоре учитава значења неповољна за њега („Зло!“). По другом писару, Писаренку (!), шаље писмо за Гољаткина млађег. Већ при крају радног времена, покушавајући да се приближи извесним колегама са којима је имао „боље односе“. Гољаткин поново трпи понижење од двојника, које га је сасвим „дотукло и уништило“. Срдачно прихвата двојников стисак руке, што двојник злоупотребљава пред свима демонстрирајући гађење због контакта са Гољаткином. Покушава да се жали Ан-

дреју Филиповичу на понашање колеге-двојника, али ти чини тако да само збуну и уплаши претпостављеног. Покушава да се повери Сјеточкину, који је дистанциран; инсистира на томе да он није „слободоуман“, да се „клони слободоумља“, да је поуздан и добар чиновник. Писаренко му доноси писмо од Вахрамејева, које Гољаткин ставља у џеп не прочитавши га. Гољаткин машта о помирењу са двојником; затим „узнемирен, ојађен и збуњен“, осећа потребу да се објасни да двојником, излази из зграде и креће за њим, пробијајући се кроз гомилу. „Наш јунак осети се у слободи и појури у потеру за својим непријатељем“.

11) Јурећи за двојником, Гољаткин је осећао „у себи страшну енергију“, због које као да је летео, али осећајући истовремено у сопствену крхкост, као да је он сасвим „клонуо и ослабио“, а да га је носила „нека сасвим нарочита и страна сила“. Без обзира на то, јунак се осећао „као да је из мртвих васкрсао, као да је битку издржао и победу однео“ кад је успео да стигне двојника и зграби га за капут, „Немилосрдни непријатељ“ најпре одбија сваки разговор, али на наваљивање господина Гољаткина, чак и извињавање због „злих људи који су га неправедно обедили“, двојник пристаје да са Гољаткином сврати у кафану. „Недостојни непријатељ“, „лажни пријатељ“ у кафани упућује бестидне коментаре на рачун дебеле Немице за шанком, очигледно алудирајући на Гољаткинову везу са Каролином Ивановном, подсмева се и поново штипка за образ колегу, који покушава да започне озбиљан разговор, „објашњење“. Двојник све време игра игру, апелујући на интелигенцију господина Гољаткина, да „живот није играчка“, и да треба да схвати реалност, а затим се тобоже брижно („слатким гласом“) распитује за здравље господина Гољаткина, напомињући да је „сад на све стране редња“ (чиме се трећи пут у роману помиње опасност од епидемије, редње, велика смртност која влада „у данашње време“). Гољаткин исповеда како му је непријатно због писма које је упутио двојнику, због чега га „мучи савест када га погледа“. Двојник „расејано и равнодушно“ слуша објашњења, а затим нагло устаје и поново понижава Гољаткина као онда у канцеларији, са гађењем бришући руку после поздрава. Поново упућујући бесрамне коментаре на рачун Немице, излази и седа у кочију. Гољаткин јури за њим, хвата се за блатобран и упркос двојниковом отпору успева да ускочи у кочију. Неко време се возе ћутке, снег је и „свуд је било тамно и ништа се није видело“. Гољаткина муче предосећања и

„неописива туга“; наслања се на двојника и покушава да виче, али му „крик замире за уснама“. У тренутку двојник се једва приметно помера и Гољаткин испада из кола, у блато и снег. Примећује да се двојник упутио код Олсуфија Ивановича. У џепу налази писмо и улази у кафану да га прочита. Писмо је од Кларе Олсуфјевне, која га моли да га спаси, пошто отац жели да је уда за човека ког не воли. „Нас су растављали, моја су писма хватали“, пише Клара, оптужујући, како Гољаткин тумачи, двојника. Клара га моли да је истог дана, у девет увече, чека са кочијама испред куће, како би могли да побегну. Гољаткин тек тад примећује како га сви у кафани запрепаишено посматрају, због његовог недоличног изгледа и чудног понашања. Испушта лек који му је преписао Крестјан Иванович, боцица се разбија; дрхти, помишља – „Значи, живот је у опасности!“ Бежи из кафане и одлази кући, где затиче канцелариског служитеља са службеном писмом, у коме му Андреј Филипович нерећује да све предмете који су код њега преда другом службенику. Петрушка намерава да напусти господара и пређе у службу код Каролине Ивановне.

12) Разговор са Петрушком, у ком слуга говори да иде код „добрих људи“ и да не може више служити Гољаткина. Господар показује разумевање за њега („Свакоме стоји свој пут, и не зна се какав пут чека човека“; „Невоља се крије и у раскошним палатама и од ње не можеш никуд утећи“), и моли га да му запакује рубље у завежљај. Петрушка зна да Гољаткин намерама да бежи са Кларом Олсуфјевном и говори му да има „непријатеља, јаког супарника“, нудећи да му набави добру бунду за путовање. Гољаткин најпре шаље слугу по бунду, а затим излази, у крајњој недумици. Напољу је време ужасно, Гољаткин је пометен и назива себе „самоубицом“. Одлучује најзад да се обрати лично „његовом превасходству“, генералу, врховном надређеном у надлештву. Рећи ће: „Он је једна личност, а ја друга; он иде својим путем, ја својим“, „ја не могу личити на њега; промените, учините милост, наредите да се промени и уништи безбожна, самовољна замена, која је рђав пример за све“. Изнајмљује кочију и одлази код „превасходства“, где га зачудо примају. Улази у кабинет надређеног „готово слеп“, ништа не видећи, разабравши најпре „орден на црном фраку његовог превасходства“, после чега му се постепено враћа вид. Први контакт са надређеним је његов глас „над“ господином Гољаткином. Гољаткин је збуњен и постићен, не успева да објасни због

чега долази. Најзад поред претпостављеног препознаје Андреја Филиповича и неког непознатог човека, „у годинама, с веома густим обрвама и залисцима, и изразита, оштра погледа“, који о врату има „високи орден“, а „у устима цигару“. Гољаткину су непријатни повремени погледи непознатог. Тада се „у вратима, која је господин Гољаткин досад сматрао за огледало“, појављује двојник, ужурбан и запослен, добро адаптиран у окружење надређених. „Превасходство“ расејано отпушта Гољаткина, рекавши да ће да размотри његов случај, али Гољаткин поново покушава да објасни своју позицију, називајући двојника „подлим и поквареним човеком“, на што га двојник и два лакеја смејући се гурају напоље („Баш исто као код Олсуфија Ивановича!“). Гољаткин улази у кочију („хтеде да помисли још на нешто, али није могао; то нешто било је тако ужасно да се чак није могло ни објаснити“) и вози се ка Измајловском мосту.

13) Време се мењало набоље, па и Гољаткин размишља „да ће се и све ово, можда, некако, сигурно, неминовно, променити набоље“. Одлази до куће Олсуфија Ивановича и чека „уговорени знак од Кларе Олсуфјевне“, замишљајући различите ситуације бега из сентименталних романа. У кући су прозори били осветљени, али није било музике, због чега јунак закључује да у кући није бал, него су се „окупили из неког другог разлога“. Пометен је, „мори га неподношљив јад“, „пропао је и нестао потпуно“. У себи чак критикује „слободоумност“ Кларе Олсуфјевне, размишља о теми „младожење“ о коме „не треба мислити пре времена“, о лошем васпитању и „отрову француских књига“. После краћег разговора отпушта кочијаша, коме је јасно да његова муштерија неће никуда отићи (Гољаткин: „Данас су добри људи постали ретки“, „А понекад ћеш видети да се и уз злато сузе лију“). И поред боравка у сенци, Гољаткина примећују људи из куће, гледају га и позивају, пред њега узлази „он“, двојник, и уводи га унутра. Гољаткин „уопште није знао шта се са њим збива“, „блед, разбрушен, измучен“ улази у препуну дворану, где је предмет бриге и пажње. Двојник га потискује ка наслоњали у којој седи Олсуфије Иванович, а поред њега са једне стране стоји Клара Олсуфјевна, „бледа, уморна, тужна, али богато одевена“, са „белим цветићима у црној коси“, а са друге Владимир Семјонович, „у црном фраку, с новим ордемом“. Гољаткина ка наслоњачи воде двојник и Андреј Филипович, „с најсвечанијим изразом на лицу“. Гољаткин се об-

раћа домаћину јецајући, „помирен са собом и са светом“, волећу и том тренутку све, па чак и „свог опаког близаница“. Од узбуђења се обезнањује, „губи свест и осећање“, а кад се повратио, види како је са свих страна окружен људима, како су сви „поседали у редовима“, ћуте, посматрају га и ишчекују. „Долази“, „време је“, „устанимо“ – говоре. Гољаткина и двојника за руке узимају саветник са власуљом и Андреј Филипович и воде их у средиште круга. „Хоће да нас помире“, размишља Гољаткин. Ипак, чини му се да се „његов подмукли пријатељ смешка“, намигује, да у његовом лицу има „нечег кобног“, слуги да се ради о „Јудином пољупцу“. Гољаткину „бучи у глави“, учини му се да види масу својих двојника како надире у собу. „Издајнички пољубац одјекну“, после чега се врата „отворају са буком“ и у просторији се указа „човек чија сама појава следи господина Гољаткина“. Крик му „замре у грудима“. Ужас, предосећање: „Гољаткин је све знао унапред, и одавно већ предосећао нешто слично“. Гољаткин је „врло добро познавао ту појаву“: „непознати је био висок и крупан човек, у црном фракцу, с високим одликовањем о врату, са густим и веома црним залиццима – за потпуну сличност му је недостајала само цигарета у устима“ (опис је уз мале разлике идентичан опису непознатог из главе 12 и Крестјана Ивановича из главе 2). Поглед непознатог га је „следио“. „Страшни човек“ прилази „злосрећном јунаку наше поест“, узима га за руку и води, потпуно утученог и предатог судбини. Двојник му весело говори на уво да је тај непознати Крестјан Иванович Рутенишиц, његов лекар. На двојниковом лицу сија „пакосна и злокобна радост“. Изводе Гољаткина напоље, пред кочију са четири коња. Осврће се „обамирајући од ужаса“ и примећује да га са јарко осветљеног степеништа, на чијем врху се налази Олсуфије Иванович у наслоњачи, посматра мноштво радозналих очију. Крестјан Иванович и Андреј Филипович, из двојникову помоћ, помажу Гољаткину да уђе у кочију, „предајући своју судбину Крестјану Ивановичу“. Кочија креће, праћена „бесомучним узвицима свих његових непријатеља“; неки од њих трче за кочијом, најупорније двојник („пакосни близаниц“), а онда и он одустаје. Гољаткин се гуши, срце му лупа у грудима, губи свест. Враћа се себи и види да је још у кочији, да се вози непознатим путем окруженим шумом и мрклим мраком. Последњи редови романа дословно гласе: „Одједном је премро; два огњена ока гледала су у њега из мрака, и та два ока сијала су злослутном пакленом

радошћу. – То није Крестјан Иванович! Ко је то? Или је то он? Он! То је Крестјан Иванович, али не онај пређашњи, него други Крестјан Иванович! То је страшни Крестјан Иванович!...

- Крестјане Ивановичу, ја... ја чини ми се... ништа, Крестјане Ивановичу – поче бојажљиво, дршћући, наш јунак, желећи да покорношћу и смиреношћу бар мало умилостиви страшнога Крестјана Ивановича.

- Ви добите од држава стан, дрва, лихт и послуга, што ви нисте достојни – зазвуча строго и страшно, као пресуда, одговор Крестјана Ивановича.

Наш јунак крикну и ухвати се за главу. Авај! Одавно је он то предосећао.“

Филм *Непријатељ* снимљен 1965. године у црно-белој техници у продукцији љубљанског *Viba-filma*, представља званично први целовечерњи играни филм у режији Живојина Павловића, који је уједно и аутор сценарија насталог „по мотивима новеле“ *Двојник* Ф. М. Достојевског, док је „адаптацију дијалога“ извршио Бора Ђосић. У филму учествују и каснији редовни Павловићеви сарадници Александар Петковић (камера), Олга Скригин (монтажа) и Драгољуб Ивков (сценографија). Главне улоге тумаче Велимир Бата Живојиновић (Антић и Антић-двојник), Беким Фехмију, Снежана Лукић, Мића Томић, Душан Јанићијевић, Макс Фуријан, Павле Вуисић и други. Радња се у целини одвија у Београду после Другог светског рата, у време савремено настанку филма. Опис приповедног модела филма *Непријатељ*, са поделом на приповедне сегменте (сцене; „наративне синтагме“) ¹³² изложићемо на следећи начин: ¹³³

(1) У форшпици натпис са стиховима Риста Ратковића: „Погледах боље око себе / Тишина осамљена рухо ми додирује. / И страх ме обузе од себе: / Кроза ме као да неко други провирује.“ Двориште штампарије Југопрес. Графички радник (линотиписта) СЛОБОДАН АНТИЋ стоји на приколици камиона и моли колеге раднике да му помогну да изнесе хартију из камиона, да не би покисла, све уз звук сирене која означава крај радног времена. Радници одбијају да му помогну, исмевају га. Антић инсистира напомињући да је та хартија намењена штампању књиге Штампа у револуцији, која говори о „нама“, односно улози шtampara у

132 Видети Омон 2007, 44-59.

133 Опис је урађен на основу пројекције филма, уз увид у књигу снимања (в. Pavlović 1964).

социјалистичкој револуцији. Радници одбијају, говорећи да је прошло радно време и да никоме није одобрен плаћен прековремени рад. Опомињу га „да није више ратно стање“ и да „олади“. Једино радник МАРКО предлаже да се помогне, међутим и он одустаје, говорећи да је „лако“ Антићу који „живи сам“, а он има породицу. (2) За време трајања шпице филма, Антић сам износи хартију из камиона, посецајући десну шаку. (3) Зграда предузећа Југопрес. Док портир чита дневне новине зграду улази МАРИНА, кћерка генералног директора Мрђана, студенткиња, питајући „да ли је ту тата“. Пење се уз степенице и испред лифта среће ШЕФА ПОГОНА. Говоре о томе како њен отац, генерални директор Мрђан треба да путује на пословни пут у Хамбург, као члан делегације предузећа, али да не жели да јој купи дуго жељене скије. У лифту Шеф погона нуди да јој он купи скије, уколико она убеди оца да не иде у Хамбург, него да уместо њега отпутује он, Шеф погона. (3) МРЂАН, генерални директор Југопреса, човек који хода уз помоћ штака, излази из канцеларије и у ходнику разговара са кћерком Марином. Одбија да јој купи скије и критикује је због несавесног односа према студијама. Марина га одговара од путовања, на шта он објашњава да мора да путује лично, пошто Шеф погона „нешто мућка са валутом“. (4) Мрђан и Марина у слагачници затичу Антића, како припрема рукопис књиге о штампи у револуцији, Мрђан је зачуђен што затиче Антића на послу после радног времена. Антић објашњава да се „банда разбежала“ и да их занима „само лова“. Мрђан одговара да „данас нико не ради цабе“ и да је Антић „последњи идеалиста за кога зна“. Марина примећује посекотину на Антићевој руци и преврља је својом марамцом. Мрђан позива Антића на прославу петнаестогодишњице Југопреса на Топчидеру, „да се виде са старим друштвом“. (5) Сутрадан у штампарији, Шеф погона честита Антићу што је „сам сложио пола рукописа“. Неке колеге су у недоумици око прековременог рада, али закључују да Антић никад не би узео новац за то. Састанак на коме се Антић буну („докле ће да попује“) против плаћеног курса страних језика за раднике о трошку предузећа. Шеф погона га опомиње „да није више у униформи, није ово рат“, док Антић одговара да ће рата бити „док год је таквих као што сте ви“. Пошто ипак изгласавају стипендије (у које улази и плаћени курс језика), на састанку се бирају кандидати за пут у иностранство. Радници предлажу Марка, а

затим РАШУ, који уместо себе предлаже Антића, као „најбољег линотиписту“ у предузећу. Шеф погона му тријумфалистички ставља до знања да ће у случају да буде изабран, курс језика морати да плати сам, пошто се бунио против плаћања курса о трошку предузећа. Радници ишчекујући гледају Антића, који остаје при оном што је рекао. (6) У амбуланти предузећа, Антић разговара са ЛЕКАРОМ, који обавља рентгенска снимања са црним целулоидним рентгенолошким наочарима на лицу. Лекар му нуди боловање због посекотине на руци, што Антић најпре одбија, али лекар му ипак потписује налаз са одлуком о боловању. Лекар га позива у кафану на Ади, са „целим друштвом“, што Антић прима без одушевљења, подсећајући како су се претходни пут напили (Лекар: „И то ти смета. Такав ти је живот“). Признаје да „не воли“ колеге „из погона“ и говори како „осећа да му се догађа нешто страшно“, као „да су ми сви непријатељи, и не само моји“. Лекар му предлаже да промени посао и да се обрати Мрђану, на шта Антић говори како и сам одлично познаје генералног директора још из рата (од 1943) и да их је „ранио исти баџач“. Лекар га убеђује да „све среди“ са Мрђаном, што Антић одбија („То ми исто кажу и они које презирем“). (7) Вече, Антић хода улицом испуњеном пролазницима, пролазећи поред осветљених излога у којима доминирају лутке-манекени. Чује глас који му говори да је „глуп“ и да се „другачије то ради“. Антић се осврће, обраћа се оном му се обратио („Ко си ти?“) и суочава се са сопственим одразом у огледалу. (8) Ада, шибиљик. Антић стоји и посматра реку, као и чамац са људима који чакљама претражују њено дно. Пијани Лекар се тетурa и пада у блато. Антић га подиже, носи и усправља на ноге. Безуспешно дозива њихове сапутнике који одлазе аутомобилима. (9) Антић и Лекар у приколици камиона који се вози београдским улицама. Лекар је ошамућен, повраћа. Са надвожњака Антића препознају двојица колега и дозивају га. Док покушава да изнесе пијаног Лекара, из аутомобила га угледа Шеф погона, који га строго одмери и продужи даље. (10) Учионица, магнетофонски курс страног језика. Полазници разгледају порно часописе, на шта Антић, који је управо ушао, негодује. Марко и Раша га задиркују због „пијанства“ и због тога што „трза“ на директорову кћерку. (11) Антић шета обалом реке и наилази на Марину, која чека да јој поправе кола („бели фијакер“). Збуњен је и непажњом јој згази наочаре за сунце. Обећава да ће јој купити

нове. Поверава му интригу са Хамбургом, скијама и Шефом погона, који ће ипак путовати уместо Мрђана. Група људи из реке извлачи два утопљеника повезана полицијским лисицама. Објашњавају да се ради о лопову, који је за собом у смрт повукао полицајца који га је ухапсио. Један из групе, ИСЛЕДНИК, из џепа мртвог полицајца вади пиштољ. Марина моли Антића да нико не говори о „ономе са скијама и Шефом“ и прихвата његов позив на бокс меч. Иследник се обраћа Антићу са питањем „шта мисли, да ли мокар пиштољ може да пуца“ и испљује метак у ваздух. (12) Антић у улазу зграде у којој живи среће ДВОЈНИКА, себи физички идентичног човека, али слободнијег, изазивнијег и подсмешљивог понашања, са шеширом на глави, који га пита да ли је ишао код Мрђана, на шта он одговара да се „тима не би послужио ни за најрођенијег“. Двојник пита: „А ако сам ти ближи од рођеног брата?“ (13) Антић у свом стану, брије се пред огледалом. Споља се чује женски врисак и Антић се посеца по десном образу. Кроз прозор гледа како непознати мушкарац туче непознату жену. (14) Излази из зграде. ГАЗДАРИЦА га пита да ли ће вечерати код куће на шта он одговара да неће и да иде код „генералног“. (15) У продавници купује сунчане наочаре за Марину. Пошто не може да се одлучи, пушта продавачицу да проба различите моделе док не одабере одговарајући. (16) Антић се таксијем приближава Мрђановој вили. Од послужитеља сазнаје да Марина није код куће, али да ће свакако бити на прослави „у част њеног оца“, односно годишњице предузећа. Среће Шефа погона који иде према кући и улази у њу као домаћин, и који га оптужује за „пијанчење“ и „клевете“. Одлази таксијем, затим таксисти налаже да се врати, што овај кружним окретом и чини. Накратко посматра вилу, а затим таксисти говори да поново крене у град. (17) У Кинотеци, Антић гледа неми филм Прашки студент, у мраку испуњене сале и уз симултани превод. Пажљиво, готово напрегнуто гледа ову причу о двојнику („У шта да играмо? У једног од нас“; „Где си ти и ја ћу ту с тобом бити, све до часа кад не седнем на твој гроб“). (18) Прослава, ноћ. Антић споља гледа осветљене прозоре иза којих плешу свечано одевене званице. Надзорник ЗЕЦ га позива да уђе. У сали Шеф погона са хартије чита говор у част директора Мрђана, који седи на почасном месту. Антић прилази Марини и даје јој наочаре, она их одмах ставља и касније као да не обраћа пажњу на њега. Док Зец позива Антића

да им се придружи за столом, Антић узима реч и гласно говори о свом незадовољству („мени овде нешто смета“) због неприсутвовања обичних радника прослави. Шеф погона га одводи у страну, на шта Антић потестује говорећи да су он и Мрђан „изнели рат на својим леђима“. Пред свима открива скандал са скијама, на шта Марина одлази из сале. Кроз прозор угледа Двојника како га посматра са осмехом. (19) Ноћ. Антић хода поред пруге, док пролази воз, испуњавајући простор паром, и среће Двојника, који се нуди да му помогне да освоји Марину („За жене сам оно што си ти за принципе“). На питање ко је он, одговара да је „пријатељ“. За освајање Марине двојник тражи Југопрес као награду („Ја теби Марину, ти мени Југопрес). Антић не пристаје, али ипак се колеба позивајући Двојника који нестаје у мраку тунела. Чувши Двојников глас из мрака („Значи, важи“), Антић остаје сам у ноћи, окружен паром локомотиве. (20) Двојник пред улазом у Мрђанову вилу пресреће Марину, која мисли да је он Антић, зачуњена његовим измењеним понашањем („Ја сам други“). Двојник је осваја својим начином опхођења и зове је на бокс меч, говорећи да га је послао његов пријатељ Антић. (21) Антић у Мрђановој канцеларији, моли директора да прими Двојника на посао, представљајући га као човека ком је потребна помоћ. Мрђан му обећава да ће примити Двојника и критикује га због понашања на прослави („Кажу да све чешиће ровариш и правиш нереди“). (22) У слагачници, Зец уводи Двојника. Радници примећују да личи на Антића и питају га да ли му је „фамилија“, на шта Антић не одговара. (23) Антић се аутобусом враћа кући и на степеништу здраде у којој живи Газдарица га обавештава да „има госта“. У стану га чека Двојник, који је незадовољан радним местом, хтео би да ради у прелому. На Антићево питање одговара да се зове Слободан Антић и прича му своју животну причу (Антић: „Па то је мој живот, а не твој“), која се завршава губитком посла због „везе са директоровом ћерком“. Показује Антићу своју фотографију из млађих дана. Двојник говори како једино жали што тој девојци није „направио бебу“, на би сада директор био „његов“. Двојник остаје да преноћи. Док он спава, Антић чита роман Двојник Достојевског. (24) Прелом у штампарии. Антић моли Зеца да премести Двојника у прелом, хвалећи га као доброг радника и позивајући се на Мрђана. Радници коментаришу како Антић с једне стране проповеда високе принципе,

а с друге запошљава свог „буразера“ („Личе ко јаје на јаје“). (25) Антић са Марином на бокс мечу. Она са наочарима за сунце, он је повремено бојажљиво посматра. Марина примети Двојника на балкону сале и скидајући наочаре креће према њему. Он је дочекује и заједно седају на балкон. Двојник је самоуверенији и упадљиво боље одевен од Антића. Антић збуњено гледа за њима, док на седишту поред његовог лежи Маринин мантил. (26) Прелом. Антић се буни због посла који је на слагању рукописа обавио Двојник. Расипа слог и разбија матрице. Седа да сам уради посао, „боље“. Зеџ трчи да заустави штампање, говори Антићу да ће „одговарати“ због штете нанете фирми. (27) У стану, Газдарица буди Антића који спава у кревету и пита га да ли је болестан. (28) Антић улази у Универзитетску библиотеку и прилази Марини која чита за једним столом. Упозорава је на Двојника („Нису сви анђели“). Она га критикује што он тако говори о свом „најбољем пријатељу“. (29) Антић долази на посао и затиче Двојника на свом радном месту. Протестује код Зеџа који му одговара да је закаснио на посао, да раније „Антић“ никад не би оштетио фирму и направио „скандал“ и да је „сада свако на свом месту“. Шаље га у складиште у Макишу по нове матрице. (30) Макиш, блато. Младићи и шеф стоваришта ГАРАС малтретирају уплаканог дечака, Антић га узима у заштиту. Гарас, човек примитивног понашања, не жели да му да нове матрице и одлази аутомобилом. (31) Антић у чамцу са Марком и Рашом, који причају ласцивне приче о женама, на шта Антић реагује. Марко га збринутито пита да ли је болестан. Излазе из чамца, са пушкама на раменима, кренули су у лов. Хођају кроз шибљик. Антић у напуштеном чамцу угледа Двојника како води љубав са Марином. (32) Двојник, самозадовољно звиждујући, улази у зграду Југопреса. Антић га угледа и креће за њим. Двојник улази у лифт, Антић наставља да трчи степеницама. Зеџ га не пушта да уђе у славачницу, саопштавајући му да од данас ради у „отпацама“. (33) „Отпаца“. Антић ради на новом радном месту, које подразумева физички рад, ношење терета. Гледа Двојника како се присно опходи према шефовима и понекад га подсмешљиво посматра. Колеге му говоре да је Двојник „видра човек“ и да је Антић љубоморан што није способан као он. (34) Двојник зове Антића код Шефа погона. Шеф му говори да се „људи на њега жале“, како „заводи девојке и хушка на претпостављене“ и позива га на састанак

Управног одбора (Ш: „Нисмо ми макар ко“; А: „Ко смо то ми? Значи, постоје и они?“). (35) При изласку из зраде Антић угледа Двојника како присно разговара са шефовима и Мрђаном, док групно прате Мрђана на пут. Пошто су сместили Мрђана у аутомобил, Двојник са портирнице телефоном зове Марину, говорећи јој да је купио скије које је желела и договарајући се о заједничком одласку на зимовање. Антић гледа за Двојником, који одлази аутомобилом. (36) На железничкој станици Антић трчи за возом у који је ушао Мрђан („Чекај да ти кажем! Помози ми!“), али воз одлази. Двојник га посматра. (37) У стану посматра фотографију коју му је дао Двојник (Двојник из млађих дана) заденуту за рам огледала. Газдарица му чита службено писмо у ком га зову на састанак Управног одбора, на ком ће се разматрати његов случај. Узима фотографију. (38) Антић улази у полицијску станицу. Полицијцу и полицијском ИНСПЕКТОРУ говори како га „јадан човек прати“ и „покушава да га убије“, како личи на њега и „лажно се представља и компромитује га“. Показује инспектору фотографију Двојника. Инспектор га води у архив, где под именом Слободан Антић налази само досије Антића, са фотографијом идентичном оној коју је Антић управо донео („То је исти човек“), на шта Антић одговара: „Ма не, он постоји, прети ми“. На зиду иза Антића фотографија нагог дечака одрубљене главе. (39) На мосту, Антић сустиче Двојника, који упућује ласцивне коментаре на рачун девојке у пролазу, алудирајући на Антићеву љубав према Марини. Двојник му говори да „настају тешка времена, живот није играчка“ и подсмешљиво га пита за здравље. Антић подсећа Двојника на договор у вези са Марином који је Двојник прекршио. Двојник му се подсмева („Сад бар знаш на чему си“). Антић насрће на Двојника и почиње да га јури. Јурњава кроз гробље. Антић се суочава са Двојником, чији се лик замућује. Покушава да потсети Двојника на договор, али овај се „прави луд“ (А: „То значи, ми нисмо пријатељи“). Двојник му прилази, лик му је све мутнији. Антићев крик. (40) Наго тело Слободана Антића, положено на стомак, лежи на столу у мртвачници. Изнад њега соји Лекар у белом мантилу: „Е, мој пријатељу, ниси умео да живиш. Зар се то тако ради?“ (41) Снегом покривено гробље. Сахрана Слободана Антића. Четворо посетилаца међу којима препознајемо Марка, Рашу и Газдарицу, и гробари са лопатама, полако напуштају гробље и одлазе снежним друмом.

Рећи да се Павловић у свом филму *Непријатељ* занима најпре за стварност, односно проблеме стварности, поткрепљујући то његовим, чак и у овом филму, инсистирањем на „животној аутентичности“ збивања, било би унеколико упрошћавајуће. Најпре, „стварност“ која се овде има у виду није пуки предметни, аморфни и неповезани скуп објективно и чулно утврдљивих чињеница, нити извештајни тварни ентитет који би био супротстављен производу стваралачке уобразиље, већ је она пре стварност на одређени начин усмерена и одређена, односно „кодирана“ идеологијом и друштвеном свешћу. То је једна „културализована“ стварност, стварност којом у одређеним временско-просторним оквирима „управља“ идеја, односно идејни принцип који ту стварност дефинише као такву. Предмет уметничког обликовања у овом филму није првенствено материјална стварност, макар и у свом друштвеном уобличењу, већ најпре свест, и то одређена идеолошка свест, и, неоспорно, идеја. Колико год Павловић и у овом филму „зарањао“ у твар, откривао њен временити и трулежни лик, поступак којим се служи предмете „стварног света“ трансформише у знакове са својствима колико иконичног толико и симболичког знака, који неретко заправо врше функцију сигнала, односно мање иконички „представљају“, упућују на спољашњи лик предмета, колико га „сугеришу“, „најављују“, „маркирају“ његово постојање, усмеравајући се тако пре на рецепцијску него на представљачку раван. Другим речима, „знаци стварности“ у овом филму су пре „окидачи“ који који примаоца упућују на суштину представљених збивања, него на представљање, „илузију стварности“, као такве. Тако је у овом филму стварност најпре „стварност идеја“, она стварност, смисаоно заправо активнија, од предметно-животне стварности „света ликова“. Међутим, овде не само да идеје „управљају“ ликовима, оне „јесу“ ликови, идеје и ликови су изједначени, тим пре што су ликови наглашено део једног поетског и идејног, а не „стварносног“ контекста. Већ првом сценом, лик Слободана Антића се прецизно одређује унутар знаковног контекста „преданости идеји“, како у очима других ликова, тако и у својим. Извесна „партизанска“ крутост у држању, борбена и „паролашка“, лексички ригидна реторика, аскетски начин облачења и становања, наглашавање теме „новца“, али и „еротике“, на начин у целини подређен „идејном“ одређењу лика Антића, јасно наглашавају лик као „конструкт“, без прибегавања експлицитним „деконструктивним“ и „дезилузионистичким“ поступцима карактеристичним за позни модернизам и постмодернизам на филму. Павловић не „руши“ стварност и не доводи је у питање, али његов филм, као и лик Антића и други ликови, остају „конструкти“ у функцији не стварања „илузије стварности“, него изградње „света дела“ и „модела света“, као и проницања у „позадину“, у оно „подлежеће“ те стварности, „идеју“

скривену под њеном љуштуром, али идеју која није нешто битно (онтолошки) различито од те стварности, нека друга „трансцендирана“ стварност, већ која пре „осветљава“ стварност, као што стварност „осветљава“ њу, односно она је само принцип организовања одређене „стварности“, сродно односу овде већ разматраног односа структуре и система у уметничком делу. Наравно да је лик као поетска категорија и поетска, а не природна, стварност, увек „конструкт“, али овде је реч о експлицитном третману лика као „знака“, у смислу истицања његових „уопштавајућих“ капацитета. Предмет овог филма је идеја, и то у три смисла: а) идеја коју заступа лик Антића и која се у свету филма налази у процесу „рашчињавања“ и деградације, односно можемо рећи да филм тематизује деградацију идеје која на поетски начин „заступа“ идеју на основу које је утемељена послератна, социјалистичка Југославија, која представља временско-просторни оквир приповедања у овом филму; 2) идеја подвојености, „двојништва“, суочавања те идеје са другом идејом, виђеном као њен антипод, односно суочавањем са ситуацијом одрицања или „изневеравања“ идеје као темеља идентитета у свету дела, односно основе за изградњу лика као конструкта на поетској равни; 3) идеја „превазилажења“, односно идеја на којој почива „модел света“ датог филма, а која га одређује наспрам категорија стварности, идејним категоријама и другим „моделима света“. Прва идеја почива потпуно у „свету дела“ (дијегези) и непосредно упућује, односно означава, представља поетски аналогон одређене идеје у свету историјске стварности; друга идеја постоји искључиво на поетском нивоу, и док са једне стране „дезилизуионује“, поетски разграђује „свет дела“, с друге стране стране проблематизује, тумачи, односно означава проблематизацију одређених идеја у равни историјске стварности; трећа идеја почива искључиво на равни целовитог „модела света“ који филм генерише као јединствен знак, са способношћу умрежавања у најразличитије семантичке, синтактичке и прагматичке релације. Подражавајући, миметички трансформишући предметну историјску стварност поступком поетског обликовања (поетска раван), уметник најпре, поступцима означавања и селекције (избора) формира „свет дела“ који тако постаје прави материјал даљег уметничког обликовања (док је предметна историјска стварност тек „сировина“), а затим према одређеној „идеји“, и поступцима уопштавања и апстракције, процес моделизације води све до стварања уметничког дела као „модела света“. Наравно, оваква „процесулност“ настанка уметничког дела је само условна и чисто логичка, нипошто хронолошка. Овде је битно нагласити неколико момената: предметна историјска стварност не постоји у делу; „свет дела“ је поетски конструкт, неодвојив од поетике којом је обликован, „изграђен“; „свет дела“ сам по себи није „модел стварности“, он је пре питање информације у односу на поруку,

односно раван на којој порука добија вредност информације; поетско има функцију посредника како између предметне историјске стварности и „света дела“, тако и између „света дела“ и „модела света“; поетско (поиетичко) тако има две равни: прву, у којој се остварује кроз поступке означавања и селекције (избора), и другу, у којој се остварује кроз поступке уопштавања и апстракције; целокупан процес настанка уметничког дела можемо сматрати моделизацијским, с тим што ћемо моделизацијом у ужем смислу речи сматрати тек поступке уопштавања и апстраховања, односно ону поетичку раван која посредује измеђи „света дела“ и „модела света“; такође, поступке на обе поетске равни можемо сматрати поступцима трансформације, с тим што су поступци означавања и селекције поступци трансформације нижег, а поступци уопштавања и апстракције вишег ранга, са становишта моделизацијске природе уметничког процеса; већ за „свет дела“ можемо рећи да има особине текста, где поетско представља границу између текстовног и не- или вантекстовног, односно оно које нетекстовно претвара у текстовно; ипак, тек „модел света“ има све особине уметничког текста и потенцијалног „великог“ текста, који иако организован према одређеном коду (кодovima) и сам има или може имати особине кода у односу према „свету дела“ унутар истог текстовног система; код (језик) одређене уметности активира се већ на првој поетској равни, на равни формирања „света дела“; „идеја“ се остварује искључиво на поетски начин, поетском организацијом материјала и она се може сматрати структуром оног система који можемо означити као „модел света“.

Ако желимо да одредимо на који се начин и на ком нивоу уметничког процеса активирају и могу активирати кодови и текстови књижевног дела у процесу филмске адаптације, и то на примеру конкретног филмског уметничког дела, најпре, уводећи извесну корекцију у претходно излагање, морамо утврдити како је прва поетска раван (означавање и селекција), као први корак ка уметничкој моделизацији света, усмерена ка тешко одредивој категорији предметне историјске стварности, само у оном смислу ако ту старност разумемо као скуп нетекстовних, али и текстовних ентитета, односно да она поред непосредоване и неозначене стварности предмета још не трансформисаних у знакове, укључује и бесконачан низ текстова који припадају различитим системима и који се у односу на дати уметнички текст поимају као вантекстовни. Предмет поетског обликовања, „грађења“, тако легитимно постаје бесконачан низ нетекстовних (као оних који немају особине текста) или вантекстовних (као оних који не припадају датом тексту) јединица, који образују поље оне стварности или оних стварности, односно оног света или светова, чије је уметничко дело модел. У овом смислу постаје очигледно на

који начин Павловић у својој адаптацији *Двојника* управо „кодира“ свет, односно савремени тренутак предметне историјске стварности, делом, односно текстом Достојевског. Достојевски (роман *Двојник*) је она повлашћена текстовна, са становишта текста филма вантекстовна, реалност, која пресудно утиче на процес поетског обликовања „света дела“ филма *Непријатељ*, и која га организује на начин који тај свет отвара умрежавању са читавим низом текстовних ентитета, али и на тај начин што доприноси изразитом уопштавајућем и апстрахујућем потенцијалу „света дела“ филма у процесу поетске изградње филма као „модела света“. „Идеју“ као структуру система „модела света“ аутор на поетској равни оваплоћује темом двојника (двојништва), усмеравајући изградњу „света дела“ преко принципа подвојености, бинарности, и то најпре на релацији лик (Антић)-свет, односно „идеја“-свет. Активирајући филмски код, Павловић „свет дела“ и „модел света“ организује „монтажним“ поступком са каткад продуженим статичним крупним плановима ликова (претежно Антића), швенковима и фаровима који било да прате лик Антића као фиксирану тачку поред које „промиче“ „нестабилни“ „свет“ као конституент „света дела“, или да прате реакције ликова на одређене поступке лика Антића, служе управо онаквој организацији „света дела“ који супротставља лик Антића „свету“, где је лик „двојника“ пре „кристализација“ тог света него независни поетски ентитет са метафизичким предзнаком у равни било „света дела“ било „идеје“. Црно-бела фактура фотографије, честа затамњења и претапања, доприносе оваквој организацији „света дела“ у којој се „честице реалности“ са jakim пунктуралним набојем конструишу у целину са особинама метонимичне фрагментарности, смисаоно усмерене мање на значење самих издвојених кадрова колико на простор „између“ кадрова, на оно значење и онај смисао који се формира сучељавањем кадрова често различите функционалности. Ако је лик Антића конституисан као „носилац идеје“, њему сучељен свет готово је математички прецизно обележен мрежом знакова који упућују на „буржујско“ или на „примитивно“. Знакови тог света су они који засипају Антића, а еротика, и у равни „буржујског“ и у равни „примитивног“, представља оног „агента“ који пунктира аутономност његовог лика, водећи његовом „удвајању“, његовој „предаји“ начелима „света“. Због тога толико инсистирања на „погледима“, односно филмским поступцима који сугеришу „поглед“: Антић-„покретни“ свет, други ликови-Антић, Антић уоквирен декором окружујућег „света“, мотиви огледала, наочара, прозора. И најважније – како се мотивација „двојништва“ не би свела на психолошку или само социјалну раван „логике стварног“ и тиме у уметничком смислу обесмислила, Павловић допунски организује материјал „света дела“ отварајући га ка другим текстовима, филмским и књижевним (филм *Прашки студент* и

роман *Двојник*) који непосредно дејствују на лик Антића, потцртавајући његов карактер „конструкта“, примењујући тиме поступак аналоган (касније ћемо га одредити другачије, као „изоморфан“) књижевном поступку Достојевског оствареном како у *Двојнику* тако и у његовом првенцу *Бедни људи* (Макар Девушкин и ликови Пушкина и Гогоља). И код Павловића, дакле, као и код Достојевског, „двојништво“ није проблем него предмет, који отвара високе могућности на свим равнима уметничког процеса, укључујући и раван „модела света“. Сложеност моделизацијског поступка и на нивоу означавања и селекције, као и на нивоу уопштавања и апстракције, као и његова узорна изведеноост према пропозицијама филмског кода, дозвољавају да се говори о „високом“ карактеру уметничког текста филма *Непријатељ*, његовој значајној моделизацијској довршености и моћи, која међутим никако није независна од његовог карактера адаптације. Стваралачки суочавајући свој порив ка „животној аутентичности“ представљања предметне историјске стварности са високом моделизацијском (уопштавајућом и апстрахујућом) природом романа Достојевског, Павловић даје велики импулс сопственом стваралачком процесу, организујући „сировину“ предметне историјске стварности текстом Достојевског схваћеним као код, омогућавајући високи енергетски набој у процесу сучељавања елемената различитих система и претварајући „логику стварног“, као нижи степен уметничког трансформисања стварности, захтевима „поетске логике“, са моделизацијским и трансформативним потенцијалима истинског уметничког дела. Ако на нивоу „света дела“ можемо запазити трагове дуализма, на нивоу „модела света“ они су у значајној мери превазиђени, и то управо у смислу у којим моделизацијски поступци чији је резултат обликовање „модела света“, као система чија је структура „идеја“, представљају „тумачење“ „света дела“. Ако се на нивоу „света дела“ сугеришу дуализам и њему припадајући мистицизам, у виду сучељавања на релацији лик-свет или лик-двојник, у завршници филма али и (самим тим) у завршници уметничког процеса (дакле на логичкој равни), Павловић свој филм уздиже на ниво симбола и ниво мита, остварујући суштинску трансформативну аналогију и сагласје свог филма са романом Достојевског. Управо изразито „посредујући“, уопштавајући и апстрактни поступак који у фокус поставља фотографију (у „свету дела“) дечака одрубљене главе, која се појављује из Антићевог лика у полицијској станици, и за коју не можемо сигурни да ли ју је лик Антића „видео“ или није, уз реплику лика Антића да ће он све урадити „сам“, моменат је који преструктурише целокупну рецепцију филма и рецепцију „света дела“, усмеравајући га ка (смисаоним) просторима смрти и обесвећења, где се, у завршној сцени на гробљу, дуалност „света дела“ губи и чак буквално „замагљује“ и растаче, остављајући простор само обнаженом и беживотном

телу лика Антића, само смрти и само миту о обесвећеном свету, оном свету који нас сатире и подваја, коме се морамо некако и некада супротставити, ако смо још људи. Лик Лекара, у роману Крестјана Ивановича, овде више није никаква претећа, мистична, иницијацијска или контраиницијацијска фигура која нас уводи у ритуал смрти и суда, он је само конформиста, лицемер, чак ни Јуда, у чему је и највећа разлика између „света дела“ Павловића и „света дела“ Достојевског. „Модел светла“ ова два дела, међутим, у необичном су и неочекиваном сагласју. Највећа вредност филма *Непријатељ* је у томе што је овај „модел светла“, па и, парадоксално, његово сагласје са „моделом светла“ Достојевског, организован и остварен управо на начелима филмског кода, и то на свим нивоима уметничког процеса, доказујући да дуализам, мистицизам и рационалистички „конструктивизам“ нипошто нису нужан део „монтажног“ поступка на филму, па и проблематизујући апсолутни смисао сличних дихотомија (монтажа-дубински кадар) у оквиру поетике филма, односно отварајући могућност њиховог пребазилежења (превладавања), независно од одређеног поетског избора.

О кратком роману *Вечни муж* (*Вечный муж*), који је Достојевски написао 1870. године, није много писано. Коментари се у највећој мери тичу биографских извора ликова и догађаја у роману, интертекстуалних веза (посебно са драмом *Провинцијалка* И. Тургенева, комедијама Молијера и *Мадам Бовари* Г. Флобера) и питања његовог жанровског одређења.¹³⁴ Обима блиског *Двојниковом*, *Вечни муж* је подељен на седамнаест поглавља, обележених редним бројем и насловом. Са знатно мањим учешћем приповедачевог гласа, прегледнијим излагањем догађаја и већим нагласком на приповедању и спољашњој радњи, као и на дијалозима, него што је то случај у *Двојнику*, роман прати у трећем лицу и из перспективе лика Вељчањинова, повест чије излагање према поглављима можемо пратити на следећи начин:¹³⁵

1) (Вељчањин) *Алексеј Иванович Вељчањин* спречен у планираном путу на југ Русије лошим обртом који је наступио у парници коју око имања води са другим повериоцима, па је принуђен да лето проведе у Петербургу. И сам је изузетно ангажован у парници, чинећи често самовољне кораке, чиме омета адвоката ког је ангажовао. Вељчањин је представљен као човек који је „живео богато, проживео много“, и који се и поред својих „тридесет осам или девет“ година живота, осећао „старим“, пре у „душевном“ него у „телесном“ смислу. Био је „висок и снажан“, и својом „сна-

134 Видети Верч 1983.

135 Навођено према Достојевски 1983.

гом и здрављем“; специфичном виталношћу, привлачио је жене. У последње време, међутим, почео је да осећа хипохондрију, „цинизам“, „расејану тугу“, да се повлачи из друштва и чак се физички запушта. Био је „сумњичав и сујетан“ и први пут у животу је почео да размишља о „вишим разлозима“ свог стања и понашања. Уочавајући заборавност и „раздвајање мисли и осећања“, необавезно и незванично тражи мишљење од лекара, који препоручује „промену начина живота“. Почињу да га прогањају успомене, најпре на увреду које је претрпео, а затим и које је задао. „Зашто су му неке успомене сада изгледале као прави злочини?“ Сећа се и да је имао дете са женом „плебејског порекла“, која му се није свиђала, и коју је брзо заборавио пошто ју је напустио. У Петрограду осећа „прашину и запару“, свуда наилази на „мишију сујету и ситничаве бриге“, „ситне душе и кокошија срца“.

2) (Господин са црном траком на шеширу) Трећег јула, „запара и врућина биле су неиздржљиве“. Вељчањинов већ по устаљеној навици свраћа у ресторан, „сумњив али француски“, где наручује уобичајено јело. Осећа необјашњиво нерасположење и тугу и схвата да је разлог таквог стања сусрет са човеком у „округлом шеширу са црном траком“, ког је срео пре две недеље, и који је изгледао неупадљиво, али му је привукао пажњу погледом, и учинио му се „однекуд познат“. Збунило га је што је осетио „безразложну и необичну мржњу“ према том човеку. Сутрадан, поново је срео човека, и чак, ни сам не зна зашто, пљунуо са гађењем у страну. Два дана касније поново налете на човека, који у гужви као да покушава да му се обрати. У себи непознатог човека почиње да назива „ћубретом“, „пробисветом“, „хуљом“. У међувремену, Вељчањинов је све чинио да се сретне са извесним државним саветником који му је био потребан у вези са парницом коју води, али који га је упадљиво избегавао. Успева да заустави саветника на улици, али током разговора примети човека са шеширом како га посматра и побесни („прати ме, шпијунира“). При поновном, петом сусрету Вељчањинов чак виче на човека („Зашто се кријете? Ко сте ви?“), на шта се човек збуњује и „бежи“. Вељчањинов почиње да размишља: „А шта ћемо ако, у ствари, не јури он мене, него ја њега?“ Вељчањинов се из ресторана враћа кући, у свој стан, где сада, пошто је његова слушкиња Палагеја отпутовала код рођака, живи сам, с тим што му домарева сестра Мавра повремено спреми собе. Немиран сан, у ком сања о злочину који је „извршио

и прикрио“, и у ком се појављује и неко ко личи на непознатог човека са шеширом. Буди га звук звона, за који не зна да ли је сан или јава. Отвара врата, али не затиче никога. Кроз прозор угледа човека са шеширом како стоји на улици и неодлучно посматра кућу, а затим и креће према улазу. Вељчањинов остаје „без даха“; притајило се док човек са спољње стране покушава да отвори врата. Вељчањинов најзад сам нагло отвара врата и суочава се са човеком.

3) (Павле Павлович Трусоцки) Неко време се гледа у очи са придошлицом, а онда га препознаје и именује као Павла Павловича Трусоцког. Гост му се обраћа (тад први пут чујемо пуно име Вељчањинова), подсећајући га да су се познавали пре десет година, у месту Т, и да су „били пријатељи“. Вељчањинов се „чак стидео“ оваквог разрешења мистерије која га прогања недељама: „ни тајне ни опасности – ништа није испало од целог овог кошмара. Појавила се само глупа фигура некаквог Павла Павловича. Међутим, Вељчањинов уопште није веровао да је све тако просто, нешто је потајно и са страхом предосећао“. Трусоцки говори како је у Петербург стигао како би се постарао око премештања у другу губернију и другу службу са већом платом. Открива како је његова жена, Наталија Васиљевна, умрла пре два-три месеца од туберкулозе. На домаћина је та вест деловала „потресно“, он је даму „познавао и одавно заборавио“. Трусоцки, који је проћелав и чије је лице обележено траговима богиња које је прележао, говори о својој „тузи и самозаборавау“ због смрти жене, због које бесмислено лута Петербургом. Домаћин примећује да се гост „променио“, да је „други човек“, да је „ветропир“, а некад је био тих и озбиљан. Трусоцки заиста говори чудно, несређено и двосмислено. Алудира на покојницу која је „представљала драгоцену карикатуру“ у њиховом пријатељству, док га домаћин гледа са „немиром и гађењем“. Пита се да ли је гост пијан и да ли је просто „комедијаши“. Гост евоцира њихово пријатељство, „читање у троје“, и пореди њихов однос са ситуацијом и ликовима из Тургењевљеве драме Провинцијалка, где себе идентификује са Ступендјевим, који у тој драми игра улогу „мужа“. Домаћин је бесан, примећује да гост никад раније „није говорио тако пискавим гласом и тако туђим стилем“. Трусоцки надаље поверава како је после Вељчањиновљевог одласка његово место заузео „коњички заставник“ Степан Михајлович Багаутов: „усрећило нас је својим пријатељством“, подвлачи гост, „управо као

ви, и то читавих пет година“. Трусоцки је у Петербургу тражио и Багаутова, али овај је болестан и не може да га прими. Домаћин обећава госту да ће га посетити сутрадан и сазнаје да овај живи у Покровском хотелу. Испраћа госта, а „кад се вратио у собу, пљунуо је, као да се нечим опоганио“.

4) (Жена, муж и љубавник) Јутро после сусрета са Трусоцким Вељчањинов је „почео да мисли о смрти те жене“. Присећа се како ју је „волео и био њен љубавник“. У град Т. је пре десет година отишао због парнице и тамо провео целу годину, упознавши Трусоцке. „Та веза и та љубав су тако снажно овладале њиме да је готово био у ропству Наталије Васиљевне“, тако да му се „ни раније ни касније није дешавало нешто слично“. У тој жени је „било нешто необично“, дар да „привлачи, потчињава и влада“, и поред тога што није била нарочита лепотица и имала „нешто тврдо“ у погледу. Имала је карактер „одлучан и заповеднички“, „никада ни у чему није себе сматрала неправедном или кривом. Њено безбројно и стално неверство мужу нимало није узнемиравало њену савест“. Вељчањинов је пореди са „хлистовском Богородицом“, која је „потпуно убеђена да је заиста Богородица“. Била је „тип страстан, суров и чулан“, „тип жена које се рађају да буду неверне супруге“, као што постоји и адекватан тип мужа, „чији је једини животни циљ да одговарају том женском типу“, и чија је „суштина егзистенције“ у томе да буде „вечни муж“, „само муж и ништа више“. Он на тај начин објашњава и Трусоцког и промену које је запазио на њему: до сада је био само женин „додатак“, а „сад је био део целине пуштен на слободу, управо нешто чудно. што ни на шта не личи“. После вишемесечне љубавне везе, Вељчањинов се у Петроград враћа на предлог Наталије Васиљевне, која је посумњала да је трудна. После два месеца, међутим, добио је писмо у ком га обавештава да није била трудна и да се заљубила у другог, односно наишла другог љубавника. Вељчањинов размишља о томе да га за Трусоцког ништа не везује, али „нешто га је вукло; имао је неки нарочит необичан утисак и тај утисак га је и вукао“.

5) (Лиза) Вељчањинов тражи Трусоцког у Покровском хотелу, али га тамо обавештавају да се преселио у исто дворште, код Марије Сисојевне, која „издаје намештене собе“. Вељчањинов тражећи Трусоцког чује плач детета и сазнаје да он долази из собе оног ког тражи. Тамо затиче Трусоцког како виче на уплакану осмог-

дишњу девојчицу, „јадно одевену, мада као госпођица“. У соби неред и трагови пијанства. Од Трусоцког сазнаје да је девојчица његова кћерка Лиза, коју је добио после Вељчањиновог одласка из Т., неких осам месеци после. Трусоцки говори да је Лиза „стидљива и да у свему личи на покојницу“. Згрожен изгледом и положајем детета, Вељчањинев предлаже да Лизу одведу, док Трусоцки не обави своје послове, у летњиковац његових пријатеља, породице Погорељцевих, који имају осморо деце: муж је тајни саветник, а његова супруга Клавдија Петровна Вељчањинова је „као сестра, као мати“. Трусоцки се нећка, али на убеђивање пристаје. Лиза такође не жели да иде, али отац је готово приморава. Кад је пореди са мајком, девојчица виче да не личи на маму. На путу прем кочијама срећу власницу пансиона Марију Сисојевну, која Вељчањинова говори да је „дете мирно, из содома ћете је извући“.

6) (Нова фантазија доконог човека) Вељчањинев и Лиза се возе у кочији. Девојчица је љута, назива га „злим“. Вељчањинев је убеђује да ће је сутра отац посетити, на шта се она мало отвара и признаје да је више волела оца, али да је пред смрт мајка говорила да је воли. Долазе код Погорељцевих где лепо дочекују госта, нарочито деца, која га очито „воле“. Пре двадесет година Клавдија Петровна Погорељцева се замало удала за Вељчањинова, била је то „права љубав, ватрена, смешна и дивна“, али све се завршило „ведрим и мирним пријатељством“. У овој породици он је био „ведар и наиван“, није се претварао и „све је исповедао“. Породица прихвата Лизу „као своју кћерку“. Вељчањинев у четири ока Клавдији Петровој поверава да је „Лиза његова кћи“. Говори да је убеђен да Трусоцки „зна“, али још не зна „колико зна“. Лиза га моли да јој доведе оца, говори како је он претио да ће се обесити.

7) (Муж и љубавник се љубе) Вељчањинев, у свом стану, закључује да му је „потребан тај човек“. Трусоцки долази и саопштава му да је Багаутов умро. Речима и гестом ставља до знања да зна како је Багаутов од њега направио „рогоњу“. За то је сазнао из преписке коју је покојница сачувала и није стигла да уништи. Њихово односи су напет и нестабилни, подозриви, Вељчањинев га назива „грабљивим типом“. Трусоцки љуби руку домаћину и на растанку чак изнуђује пољубац. „Ја сам тада помислио“, говори Трусоцки, „је ли могуће да је и он? Ако је и он, помислио сам, коме онда да верујем“, после чега се заплаче и одлази.

8) (Лиза је болесна) Вељчањинов чека Трусоцког да заједно оду код Лизе. Размишља: „Он врло добро схвата суштину ствари и осветиће ми се Лизом“. Лизу већ види као „своју“. Како Трусоцког нема, тражи га у пансиону. Марија Сисојевна му говори да су Трусоцког „најурили“ из хотела због скандала, односно због пића и довођења „девојчуре“. Чула је како стално грди и понижава кћерку, говорећи да је „копиле“. Вељчањинов је бесан („Убићу га као пса!“). Наилази на погребну поворку у којој препознаје Трусоцког. Жели да га одведе, али Трусоцки неће. Ради се о сахрани Багаутова, коју Трусоцки, готово се наслађујући, не жели да пропусти. Вељчањинов сам одлази код Погорелцевих, где сазнаје да је Лиза болесна. Обећава јој да ће јој довести оца. Лекар говори да је стање тешко и да је ноћ која предстоји кључна. Вељчањинов се враћа кући и сазнаје да га у стану чека Трусоцки.

9) (Привиђење) Трусоцки пије вино, Вељчањинов га назива „нитковом“, говори да му кћерка „умире“. Оставља госта да преноћи код њега на дивану, да би ујутру могао да га одведе код Лизе. Пијани Трусоцки прича причу о убиству љубавника, инсинуира, због чега га домаћин назива „подлацем“. Вељчањинов покушава да заспи, али најпре опажа госта како седи на дивану, јер је наводно видео „сен“ Наталије Васиљевне. Домаћин накратко заспива и при буђењу види прилику како стоји на сред собе, очигледно Трусоцког. Обраћа му се вичући, гост најпре ћути, а онда говори како је само тражио ноћну посуду. Вељчањинов ујутру не затиче госта у стану.

10) (На гробљу) Лизи је позлило, запала је у грозницу и десетог дана од доласка код Погорелцевих је умрла. Вељчањинов за време њене болести већину времена проводи код Погорелцевих и тугује. Безуспешно трагају за Трусоцким. Када Лиза умре, Вељчањинов предузима све да пронађе „убицу“. Од Марије Сисојевне сазнаје да Трусоцки пије и иде код „девојака“. Вељчањинов га тражи и тамо где се девојке (проститутке) окупљају. Коначно га налази док га пијаног изводе из јавне куће, спасава га од „макроа“ који му тражи новац и говори му за Лизу. Пијанац му говори да је Лиза ћерка „артиљеријског заставника“ (Багаутова), па „нека је он сахрани“. Отрже се и опсује бесног Вељчањинова и „бежи“. Клавдији Петровној стигне писмо од Трусоцког, са новцем и документима потребним за сахрану, уз изразе захвалности и извињење што сам неће моћи да присуствује. После сахране Вељчањинов бесциљно

лута по граду целе две недеље. Чак га и вест да је парница разрешена повољно за њега, оставља равнодушним. Његова највећа мука је била у томе што „Лиза није имала довољно времена да га упозна“: „Лизином љубављу искупио бих се за сав свој ранији смрдљиви и некорисни живот“. После посете Лизином гробу, на гробљу среће Трусоцког.

11) (Павле Павлович се жени) Трусоцки, који изгледа знатно уредније него раније, саопштава му да је добио унапређење и да намерава да се ожени. Вељчањинев не наставља разговор са њим, али сутрадан се у његовом стану појављује Трусоцки, који га зове да заједно посете породицу његове „веренице“. Ради се о кћерки државног саветника Захљобина, истог оног ког је Вељчањинев упорно тражио због парнице и који га је избегавао. Саветник има осам кћерки и само једног сина и мора да брине о њиховом „удомљавању“, при чему Трусоцки са немалим иметком није лоша „прилика“. Запросио је шесту по реду кћерку, петнаестогодишњакињу, а са венчањем би се сачекало док девојка не напуни шеснает година и док не прође једногодишњи период жалости Трусоцког за женом. Вељчањинев очекивано не пристаје на позив, али на наваливање Трусоцког и обећање да ће му „ако пристане, све испитати као на исповести“, ипак пристаје. Трусоцки тражи савете о облачењу и поклону за вереницу. Скида црну траку (короту), бацивши је на земљу и купује огрлицу коју је Вељчањинев изабрао као поклон. Вељчањинев, док се возе кочијом, размишља: „Шта је овај човек – клоун, будала или вечни муж? Најзад, ово је немогуће“.

12) (Код Захљобиних) Захљобини су били „врло честита породица“, пуна девојака, што ћерки, што њихових другарица из суседства, са којим деле заједнички парк. Очито су припремљени за долазак не само Трусоцког, него и још једног госта, за ког сматрају да је заинтересован за њихову најстарију кћерку, Каћу. Вереница Трусоцког је Надежда Федосјевна, Нађа, увек у пратњи старије другарице Марије Никитишне, „исмевала и мудрице“. Очигледно је да су све девојке „против“ Трусоцког; Нађа не жели да прими наруквицу, али попушта на захтев родитеља. Трусоцком је непријатно, али Вељчањинев „спасава ситуацију“, причајући и „овладавајући пажњом присутних“. Поседује вештину конверзације и „апсолутну и победничку самоувереност“, због које одушевљава не само девојке, него и родитеље, нарочито саветника који је у

парници радио против њега, али га сада добро прихвата. Трусоцки је „коначно изгубљен“. Каћа свира клавир, Вељчањинов је хвали. Трускоцког девојке отворено исмевају, нарочито у парку, за време „игре“. Вељчањинов се „спријатељио“ са Нађом, а на незадовољног Трускоцког није обраћао пажњу. После ручка Нађа предаје наруквицу Вељчањинову са молбом да је врати Трусоцком, а врхунац представља Вељчањиновљево извођење Глинкине љубавне песме, уз размену погледа са Нађом, после чега га крајње незадовољни Трусоцки позива да крену, обећавши му да ће му коначно рећи „последњу реч“.

13) (На чијем је крају више) У кочији Вељчањинов осећа „љутњу и кајање“ због претходних догађаја, У стану Трусоцки му говори „последњу реч“: „Обрачунаћемо се“. Готово моли Вељчањинова да више не иде код Захљобиних, на шта га овај са олакшањем (пошто се на ради о питању Наталије Васиљевне) уверава да „нема никакве интересе“ у тој кући, односно према Нађи. Трусоцки му говори како га је тамо водио да провери „ефекат“ присуства другог мушкараца на Нађу. Говори Вељчањинову да га је „волео“. Вељчањинов говори да су они обојица „порочни, потуљени, гадни људи“: „Па сте ме повели тамо да се покажете и кажете: Види, каква је! Моја ће бити; хајде, покушај сада!“ Гост говори да је хтео да се „помири“ са њим, а домаћин да су они „два света“ и да између њих лежи „један гроб“. Вељчањинов за време разговора осећа све јачи бол у грудима. Прекида их звоно на вратима.

14) (Сашењка и Нађењка) На вратима се појављује и у стан улази деветнаестогодишњи младић Александар Лобов, надмен. самоуверен и „непредних“ схватања. Говори да су се он и Нађа „обећали једно другом“ и захтева од Трускоцког да се повуче. „Ви сте сметња и препрека међу нама и дошао сам да вам предложим да се чистите са тог места“. Открива да је Нађа вратила наруквицу преко Вељчањинова, коме је непријатно и који је враћа увређеном Трускоцком. Младић ужурбано одлази, да га не затекне киша која се управо спрема.

15) (Обрачунали су се) Трусоцки не намерава да попусти пред младићем („Ми ћемо тај дух из дечице искоренити“). Остаје да преноћи, пошто је напољу киша. Вељчањинову је лоше због бола у грудима и Трусоцки му брижно помаже, стављајући му облоге. Вељчањинов му, када му је било мало боље, говори: „Ви сте бољи

од мене! Ја разумем све, хвала вам“. Сања као да на јави пада у бунило, јављају му се привиђења о соби пуној људи. Нагло се буди и налеће на Трусоцког који је са бријачем кренуо према њему. Посеца длан о бријач, али се рве са Трусоцким и савладава га. Везује га и успева да заспи. Ујутру затиче Трусоцког који се одвезао и већ је обучен. Говори му да се „губи“.

16) (Анализа) После свега, Вељчањинова је „обузело осећање велике радости; нешто се завршило, размрсило се; нека страшна туга је уминула и сасвим нестала“. Размишља о томе да је Трусоцки „желео да убије, али да ни сам није знао да ће убити“. „Од мржње ме је волео. Та љубав је најјача“. Пореди Трусоцког са Квазимодом, називајући га „наказом“, и то најгоре врсте – „наказом са племенитим осећањима“. Размишља како га је Трусоцки повео код Захљобиних „верујући да ћемо се тамо загрлити и заплакати, у близини невиности“. Ни сам не знајући зашто, креће да тражи Трусоцког, али успут среће Лобова, који му говори да је овај отпутовао, пре тога се напивиши и изљубивши са младићем и одрекавши се претензије на Нађу. Лобов је задовољан, поново исказујући своја „напредна“ схватања („Ја сам по убеђењу био словенофил, али сада ми очекујемо зору са Запада“). Даје Вељчањинову писмо од Трусоцког, у ком се налази само старо и непслато писмо Наталије Васиљевне Вељчањинову, у коме она пише да је трудна и да ће „наћи начина да дете преда њему“.

17) (Вечни муж) Две године после описаних догађаја, уз нешто веће присуство приповедачаевог гласа „сретамо господина Вељчањинова“ у возу којим је кренуо код једног пријатеља, али заправо у нади да ће срести извесну даму која га занима. На њему више нема ни трага „хипохондрије и малодушности“; „препорођен и самопоуздан“ поново се вратио старом друштву. На једној станици присуствује скандалу у који је умешана извесна дама, лепа и богата „паланчанка“, њен пратилац, пијани официр Митјењка и неки „трговчић“ који је ушао у сукоб са официром. Вељчањинов се умеша, на шта му дама изражава захвалност, наглас грдећи свог мужа који није „ту кад треба“. Муж се најзад појављује и испоставља се да је реч о Трусоцком, који је запрепаићен и готово уплашен када види Вељчањинова, нарочито када Вељчањинов на речима прихвата дамину (Липочка) молбу да их посети у њиховој кући на селу. Вељчањинов се помало забавља, нарочито кад сазнаје

да је Митјењка некакав далеки рођак Трусоцког („Па да, све је у реду – комплетно друштво“). Када остају насамо, Вељчањинов обећава Трусоцком да не намерава да их посети, пружа му руку коју овај не прихвата. То их подсећа на њихов сукоб (рањавање бријачем) и на Лизу. Трусоцки одлазе, а Вељчањинов остаје да сачека следећи воз. „Десно, ка познаници из провинције није пошао, био је сувише рђаво расположен. Али како се касније кајао!“

Филм *Дезертер* Живојин Павловић је снимио 1992. године у Београду и аутентичним локацијама у Вуковару, док је рат још био у току. Сценарио, рађен „по мотивима романа“ *Вечни муж* Ф. М. Достојевског, Павловић је написао у коауторству са Светланом Лукић, док у настанку филма учествују и Павловићеви сарадници са почетка редитељске каријере, Александар Петковић (фотографија), Драгољуб Ивков (сценографија) и Олга Скригин (монтажа, заједно са Ланом Вукобратовић). Улоге тумаче Раде Шербеџија (Павле Трусић), Радош Бајић (Алекса Вељачић), Милена Павловић, Рената Улмански, Горица Поповић, Марина Марковић, Мирко Бабић и други. Дајемо опис приповедног модела филма, са поделом на приповедне сегменте:¹³⁶

(1) У *фортици АЛЕКСА Вељачић, војни судија, у униформи официра Југословенске народне армије, са видео-камером у руци и НАДЕЖДА Трусић, лепа млађе средовечна жена, смеју се, уз додире који наговештавају загрљај. Надежда трчи кроз ретку равничарску шуму, Алекса гледа за њом и снима је камером. Хладно је, на тлу трагови снега. Она носи касетофон и снима звук брујања телеграфских жица, које Алекса производи ритмичним куцањем о стубове, попут шифре. Други официр, ПАВЛЕ Трусић, стоји поред реке и пуши. Пење се уз обалу према Алекси и Надежди. Надежда му поправља ревере униформе, говорећи му да је неуредан и да се он никад не би сетио да је изведе у природу, што је добро за њено здравље, али је то учинио Алекса. Алекса је исправља, говорећи да је то идеја њеног мужа, Павла, који опет тврди да идеја припада капетану Балугџићу. БАЛУГџИЋ долази аутомобилом, пружа фотоапарат Павлу и прилази Надежди и Алекси. Павле их фотографише.* (2) *После шпице натпис са текстом: 1991. ГОДИНА. Оружане борбе у Вуковару. Војници ЈНА, под снажним непријатељском ватром, пуцају из ручног аутоматског оружја. Један војник пита ВОЈНИКА са брковима (Петар Трајко-*

136 Опис је урађен на основу пројекције филма, уз увид у објављени сценарио (в. Павловић 2004)

вић) „да ли се уплашио“. Војници се повлаче, пуцајући кроз прозоре оштећене зграде. Један борац пада погођен метком. Војник га гледа, а онда трчи, и силази у подрум у ком седе уплашени цивили. Војник рафално пуца у трудну жену и у војника који је пошао за њим и они падају погођени. Војник истрчава напоље, чују се гласови који траже да се преда. (3) Позадина битке за Вуковар. Алекса, у униформи мајора ЈНА, чита пресуду Војнику из претходне сцене, који стоји између два војна полицајца. Алекса читајући грешки: уместо имена Војника (Петар Трајковић) изговара име Павле Трусић, а уместо смрти стрељањем предвиђене пресудом, изговара да се ради о смрти „вешањем“. ПОТПУКОВНИК га опомиње, Алекса се извињава и моли Потпуковника да настави са читањем пресуде. У наставку пресуде излаже се право осуђеног на жалбу и одлука о његовом упућивању Вишем суду у Београду. (4) Војна болница, гужва, рањеници, носила. Алекса говори ЛЕКАРУ како се не осећа добро, да „пати од несанице и зазира од људи“. Лекар му говори да је преосетљив и да „није рат за свакога“. Алекса се жали и како постаје забораван, а „неке успомене му се чине као прави злочини“, на шта му Лекар предлаже да оде на одсуство у Београд и одмори се. Алекса излази из болнице. Из тенка га посматра Павле Трусић, како се удаљава кроз рушевине. (5) Алекса хода улицама разрушеног Вуковара, почиње да трчи, а затим улази у војни цип, који потом креће. (6) Војни цип се креће аутопутем и пролази поред саобраћајног знака који показује правац Београда. (7) Војни цип са Вељачићем на задњем седишту и младим војником за управљачем, пролази улицама Београда. Цип се пролази поред улаза са натписом „Завод за ментално здравље“. Поред улаза девојка која нешто продаје, са дечакком, који јој се обраћа именом Марина. (8) Алекса излази из ципа. У дворишту Завода за ментално здравље седе на клупу поред МАЈКЕ, која чита књигу. Мајка га пита да ли јој је донео пензију и где је био, пита га „да ли усисава сваки дан“. Коментареше да би било боље да се „оженио Смиљком“, уместо да се „вуцара са туђим женама“, на шта он одговара да су н и Смиљка „пријатељи“. Мајка га моли да јој „у недељу“ донесе наочаре, он јој оставља кесу са храном и одлази. (9) Војни цип се зауставља испред мале и уредне Алексине куће, која се налази непосредно поред гробља. (10) Дневна соба у Алексиној кући. На екрану телевизора снимци са ратишта. Алекса спава на софи. Буди се и

устаје, а затим седа на фотељу и гледа вести. Поново устаје и гута таблете са лековима, уз чашу воде. Посматра црно-белу фотографију на коју су Надежда, Балугџић и он, коју је направио Павле. На звук звона Алекса прилази улазним вратима и отвара их, али не затиче никог. Враћа се у кућу и гледа кроз прозор. Када се поново зачује звоно, Алекса отвара улазна врата и угледа Павла, запуштеног, у мантилу и са шеширом на глави. Обраћа му се са „Пајо“, док га Павле, ословљавајући га са „мајоре“, потсећа на „пријатељство, другарство, како хоћеш“ пре девет година у Вуковару. Разгледа ентеријер, закључујући како Алекса „добро живи“. Посебно запажа нож-сувенир, за који сазнаје да га је Павлов отац донео из Судана, где је био „војни аташе“. Седају, Алекса им сипа алкохолно пиће. Павле га обавештава да је у Београд стигао пошто му је у Вуковару „све порушено“. Каже како лута, „као да је у животу изгубио сваки циљ, а у исто време му је и драго“. Павле на клавиру свира мелодију песме са стиховима „Никада те заборавити нећу“, и пита колегу да ли се сећа „песме њихове генерације на академији“. Павле му саопштава да је „остао без жене“. Алекса је видно потресен и изјављује му саучешће. Нуди колегу вечером и улазе у кухињу да једу. Док припрема храну, Алекса примећује како се Павле поменио, да је некада био „солидан човек и примеран официр“, а сад „погледај се на шта личиш“. Павле говори помало двосмислено, алудира о њиховој „драгоцености вези“ у којој је његова жена „била карика“. Павле налази касетофон („Још га имаш?“), укључује га и чује се звук вибрирања телеграфских жица и Надеждин глас, са репликом из форшпице (Павлу – „Види како си ти неуредан“). Павле евоцира успомене о упознавању Надежде и Алексе, којим је почело њихово пријатељство. Помиње Балугџића који их је „усрећило пријатељством, пет година, исто као и ти“. Говори затим како би хтео „да се баци у загрљај неким од старих саучесника, да се исплачемо од свег срца“. Алекси је непријатно, у недоумици је због колегиних алузија и двосмислености. Павле примећује да је већ касно и полази. Даје Алекси своју адресу у Београду и колега говори да ће га посетити. Павле излази у ноћ, Алекса гледа за њим, како се удаљава, кроз гробље. (11) Алекса улази у запуштен хаустор, где му проститутка показује голе груди, затим пролази кроз ходник старе и запуштене зграде, којим протрчавају две голе девојке. Улази у задње дворите, из ког неко време посматра колону војних возила како пролази град-

ском улицом. СТАРИЦА му показује где станује капетан Трусић. Алекса кроз стакло на вратима провирује у Трусићев стан у сутерену, из кога се чује Павлова вика и плач девојчице. Алекса улази, Павле је збуњен, девојчица истрчава напоље. Стан је запуштен, препун празних флаша, на зиду виси омча. Седају и Павле себи налива алкохолно пиће. Каже да пије пошто уме де да га „опхрва нека туга, па се избегуми“. На Алексино питање одговара да је девојчица његова кћерка ЛИЛА и да је рођена неких осам месеци после Алексиног одласка из Вуковара. Пошто му је у Вуковару све порушено, а жена умрла, морао је да доведе кћерку у Београд. Зову Лилу и Алекса се поздравља са њом, она после поздрава опет „бежи“. На Алексино питање да ли ће се вратити на фронт, Павле одговара да хоће, али да не зна шта ће са девојчицом. Алекса предлаже да је одведе код генерала Погоретина, који је претворио своју вилу у прихватилиште за избеглице, а са којим је и са чијом кћерком Смиљком је одличан пријатељ. Павле је у недоумици, али на Алексино инсистирање, пристаје. Алекса предлаже да Павле пређе да живи код њега, пошто овакав стан „није за официра“. Лила, која их је чула, улази и плачући говори како не ће да иде. Павле је убеђује. (12) Алекса и Павле са Лилом у наручју улазе у такси. Павле јој говори како је „овај чика добар, као да ти је други тата“. Такси са Алексом и девојчицом одлази, Павле остаје. (13) Алекса и Лила у задњем седишту таксија, он гута таблете. Лила му говори да он „није добар“, на шта јој он објашњава да је познавао њену мајку и да су били „велики пријатељи“. Лила му се поверава како ју је мама на самрти много љубила и како је од тада „воли више од свих“ и сваке ноћи је сања. Алекса је грли. (14) Двориште виле Погоретиних, пуно разигрене деце. Алекса и Лила излазе из таксија, прилази им СМИЉКА и пријатељски се поздравља. Лила са децом одлази у вилу, после ње улази и Алекса са Смиљком, поздравља се са ГЕНЕРАЛОМ и одлази. Успут подсећа Смиљку, која је једина којој се о томе поверио, на своју везу са удатом женом у Вуковару и открива јој да је та жена Лилина мајка, а Лила „његова кћерка“. Уверен је да муж „зна“, али не зна „колико зна“. Смиљка га упозорава да се чува. (15) У канцеларији војног суда, Алекса диктира одлуку о усвајању жалбе пуковнику ЈНА окривљеном „за дело издаје земље“. (16) Војни затвор. Алекса са војником пролази поред ћелија са затвореницима. Пуковнику саопштавају да му је жалба усвојена. Алекса у

једној хелији примећује Војника осуђеног на смрт. (17) Стрељачки вод се постројава и стреља Војника. Алекса посматра. (18) Павле чека Алексу на излазу из зграде затвора. Пита га за Лилу. Улазе у војни цип, где, за време вожње, Алекса саопштава Павлу да је Балугцић, који је био војни пилот, погинуо. Павле показује жаљење, али речима и гестом ставља до знања како му је Балугцић „набио рогове“ (19) Аеродром. Вежба специјалне јединице ЈНА. Павле, пијући алкохолно пиће из пљоске, објашњава како је после покојништине смрти пронашао Балугцићева писма која доказују неверство. На Алексино питање увређено одговара да раније није знао за неверство. Ковчег са мртвим Балугцићем износе из авиона и њих двојица га посматрају. Павле љуби Алексу у руку и говорећи како и „иде на фронт, у пакао“ тражи да се пољуби са Алексом. Алекса невољно пристаје, љубе се. Павле говори: „А ја онда помислих да није и овај, ако је и он, коме онда да верујем“. Одлази. (20) Вељачић и свом стану, усисава. Јавља се на телефон и говори да одмах долази. За време разговора кроз простор посматра сахрану на гробљу. (21) У вили траје заједнички ручак за дугачким столом. Смиљка саопштава Алекси да се „брине“ за Лилу, да је потиштена и да ју је већ двапут „нашла поред реке“. Улазе у собу у којој седи девојчица, која Алекси говори како је Павле претио да ће се обесити. Алекса обећава да ће јој довести оца. (22) Алекса пролази кроз ходник ка Трусићевом стану. У ходнику инвалид, затим мушкарац са проститутком. Од Старице сазнаје да Павле није ту, да стално пије и доводи „девојчуре“, да је називао кћерку „копилетом“ и претио да ће се обесити. Алекса бесно одлази. (23) Гробље, сахрана Балугцића, у поворци и Павле. Алекса му прилази и хоће да га одведе код Лиле. Павле се отрже и наставља да хода у колони. (24) Алекса стоји у чамицу који се креће реком и осматра. У чамицу два човека и Смиљка. Објашњавају како је Лила сама села у чамац, који је олуја преврнула после неколико метара и да су тако „успели да је спасу“. (25) У болници, Доктор саопштава Алекси и Смиљки да ће „ова ноћ“ бити кључна за здравље девојчице. Алекса помиљује по глави Лилу која лежи на кревету. Она му slabим гласом говори да је „одведе одавде“. Алекса је љуби у чело. (26) Алексина кућа. Павле лежи на софи и гледа еротски програм на телевизијском екрану. Алекса улази и назива га „хуљом“, говори да му ћерка „умире“. Павле после првобитне реакције, када жели да види ћерку и жали се „куд све на

њега“; саопштава колеги да би „могло да му се прохте да се жени“. Алекса га назива „ћубретом дезертерским“, говори да „брука униформу“. Алекса му даје постељину да преспава на софи. Док се свлаче Павле признаје да је дезертер, али да је дезертер и Алекса, пита „за кога ратујемо?“. Алекса уредно слаже одећу, леже и гаси светло. Павле пије, леже. Говори како му се Надежда „ноћи причиња у сну“. Певуши песму са рефреном „никада те заборавити нећу“, а Алекса већ готово у полусну наставља да певуши рефрен: „Никада, никада...“ Павле не може да спава, седа на Алексин кревет и говори да се боји. Леже Алекси „уз ноге“ и покрива се његовим ћебетом. На зиду је упадљива урамљена фотографија Алексине мајке. (27) Сунчано јутро, Алекса се буди и устаје из кревета. Не затиче Павла у кући. Телефон звони и он подиже слушалицу, а затим је кад чује вест с друге стране, ћутке и видно потресен спушта. (28) У мртвачници, техничари уз хладњаче износе Лилино тело и возе га на колицима до Алексе, Смиљке и Генерала, који га ћутке посматрају. (29) Алекса испред Павловог стана, где затиче Старицу која му објашњава да Павле стално пије и „већ три ноћи не ноћива“. Алекса се ходником враћа у хаустор где наилази на пијаног Павла са проститутком. Мушкарац, очито „макро“ физички напада Павла, тражећи од њега да „плати“. Алекса отера макроа и саопштава Павлу да је Лила умрла. Павле говори да је Балугџић отац, „на нека је он сахрањује“. Алекса му говори да лаже, називајући га „курвом дезертерском“. Павле га псује и одлази са проститутком према свом стану. (30) Бели сандук са Лилиним телом се уз звуке музике спушта у подрум крематоријума. Присутни су Алекса, Смиљка и Генерал. (31) Кафана са билијар салом, укључен телевизор са снимцима са ратишта, које прати текст поруке дечјег амбасадора Стефана Миленковића против рата. Видно уреднији него раније, Павле ПРЕПРОДАВЦУ даје пиштољ у замену за накит. Улази Алекса и седа за шанк. Наручује дуплу вотку и тражи да се искључи телевизор, а када шанкерка одбије, искључује га сам. Прилази му Павле, говорећи најпре како „међу људима треба да постоји нешто извишено, што превазилази дате околности“, а затим, тврдећи да више не пије, зове Алексу да пође са њим код „пријатеља“, односно породице девојке са којом жели да се ожени. После Алексиних претњи да ће га пријавити ако не оде на фронт, говори да је позвао Алексу рачунајући на његове „племените особине“ и да

ће отићи на фронт чим се ожени. Алекса пристаје да крене. Павле му говори да је девојка млада „као јабука“ и, док излазе напоље, на Алексин предлог скида црну траку (короту). (31) Павле и Алекса улазе на сплав у ком је кафана. Упознаје се са СТРИЦЕМ, човеком који упадљиво личи на Војника, ког је Алекса осудио на стрељање. На зиду је и урамљена фотографија Војника. Павле Алексу представља као „пријатеља, брата тако рећи“. Стриц се жали на своју тешку ситуацију, говорећи да је „удовац са пет девојака“. Говори и како је кћерка његовог брата завршила „средњу медицинску“, али нема посла. Поменута девојка, МАРИНА, улази и служи их пићем. Стриц хвали Марину да је вредна и да сама осликава чаше, које затим продаје. Павле жели да јој поклони огрлицу, што она одбија, али на опомену Стрица пристаје. Марина са осталим девојкама иде на испраћај у војску свог друга, са њима креће и Павле. Алекса остаје да седи, а на Маринино питање одговара како има главобољу и не може никуд да иде. (32) Алекса, уморан, улази у своју кућу. Стојећи, на клавиру одсвира неколико тактова песме „Никада...“, затим најпре седа на фотељу а потом устаје и пред огледалом пије таблете. (33) Алекса, у униформу, улази у дневни боравак Завода за мантално здравље. Прилази Мајци, који седи за столом и не реагује на његово присуство. Докторка му објашњава да је Мајка „већ два дана у потпуној летаргији“. (34) Излазећи из Завода Алекса среће Марину, која на импровизованој тезги продаје осликане чаше. Спрема се да пође и говори како данас ништа није продала. Алекса хвали чаше и наручује „једну гарнитуру“. Задовољна Марина ставља чаше у папирну кесу, која када је Алекса прихвати пуца и чаше се разбијају. Она скупља крхотине и посеца се. Алекса је позива на вечеру. Она се најпре нећка, али пристаје после његове молбе да „бар она унесе у његов живот мало ведрине“. Не примећују Павла, који их посматра. (35) Ноћ, грмљавина, Алекса се поред гробља враћа кући. Испред га сачекује Павле, који говори да не може н фронт пошто су његове ствари код Алексе. Алекса га назива „кукавицом и пијандуром“, а његове намере са девојком (Марином) назива „фантазијама“, на шта Павле примећује да ју је Алекса „шармирао“ и да је то очекивао од њега. После уласка у кућу, пошто је напоље грмљавина, Алекса даје Павлу постељину, како би преспавао на софи. Алекса пије лекове, Павле укључује телевизор са вестима и пије. Алекса се зноји, раскопчава униформу и леже у кревет, гаси

светло. Алексин сан: кроз мочвару трчи Војник и погођен пада. Алекса, одевен у маскирну униформу са беретком, прилази Војнику. Војник пузи према њему, затим лежи непомично, док му шлем заклања лице од Алексиног погледа. Павле устаје и прилази Алекси који је у грозници, пипа га и говори да „сав гори“. Алексин сан: Алекса трчи, нагиње се над телом Војника и покушава да га окрене на леђа и види му лице. То је његово, Алексино лице, до пола покривено крвљу. Павле трља ракијом Алексу, да му „скине“ температуру. Алекса говори да му је боље и да је Павле „добар“, „бољи од њега“. Павле му ставља јастук под главу и одлази у своју собу, затварајући врата. Хода по соби, док је телевизор са ратним снимцима укључен, али без тона. Седа да налије ракије у чашу, али одустаје и прилази урамљеној фотографији на којој су његова жена и пријатељи. Узима трофејни нож положен поред фотографије, извлачи га из корица и креће према вратима Алексине собе. Алексин сан: Окрвављено Алексино лице у униформи Војника са шлемом, отвара очи. Алекса се нагло буди. Павле отвара врата и суочава се са Алексом, који му, са упереним пиштољем у руци, каже да се „губи“. Павле се повлачи и затвара врата. (36) Алекса у својој кући, свира клавир. На клавиру, на видном месту, Мајчина слика. Чује звоно, отвара улазна врата и угледа Марину. Љубазно је позива да уђе, она му даје кесу са чашама које је наручио и преноси поздрав од „пријатеља“, на шта он одговара „да нема пријатеља“. Хвали њене чаше и нуди је „сладоледчићем“, укључује телевизор на којем се емитује музички спот. Док у кухињи припрема сладолед, Марина му прилази и говори како је Павле кренуо на фронт и да „оставља све, чак и гроб неке Лиле“, на шта Алекса објашњава да је Лила Павлова кћерка. Даје му видео касету коју му је послао Павле. Док једу сладолед, Алекса пушта касету. На екрану се најпре појављују снимци предратног Вуковара, а затим снимци које је он снимао на излету. Објашњава Марини шта гледају, нуди јој сладолед („сам сам га правило“) и даје јој залогој својом руком. На екрану се тада појављује снимак видно болесне Надежде, две месеца после његовог одласка из Вуковара, која му саопштава да „воли другог“ и да је дете које носи Алексино. Споља се чује гласан звук моторног возила, њих двоје устају. Према кући, рушећи гробове пред собом, крећу се борна кола из којих провирује Павле. Алекса и Марина стоје и шичекују. Павле испаљује ракету из борних кола. Оквир прозора се разлеће

у парампарчад, уз звуке експлозије. (37) Снимци разореног Вуковара, из моторног возила у покрету.

Сложеност описа приповедног модела филма *Дезертер* у односу на исти аналитички инструмент примењен на филм *Непријатељ*, потиче у о првом реду од другачије организације приповедних сегмената, у којој се значења остварују пре унутар кадра, него „између“, кадрова, односно поетског поступка који приповедну функцију „сцене“ (секвенце) претпоставља приповедној функцији кадра. Избор филмских (поетских) поступака у филму *Дезертер* стога није усмерен директно ка „идеји“ било у смислу „предмета“ или у смислу принципа организације у облику структуре оног система који одређујемо као „модел света“, већ пре ка „илузији“, грађењу утиска предметне историјске стварности, другим речима избор поступака има најпре „реалистичку“ мотивацију. Уместо крупних планова, швенкова, фарова, затамљења и претапања као битних поетских поступака моделовања света у адаптацији *Двојника*, у овом филму доминирају кадрови продуженог трајања, кадар секвенца, значењска и драматуршка употреба другог плана, као и мањак самосталних крупних планова, односно крупних планова који не би били део кадра секвенце и као такви били лишени значењског дејства другог плана, односно дубине кадра. Такође, за разлику од *Непријатеља*, систем план-контраплан овде има искључиво приповедну функцију са наглашеном функцијом очувања утиска „стварности“. Приповедни и семантички сегменти се овде не организују као сучељени низови пунктуралних „исечака“ реалности са израженом функцијом језичких јединица, којом се сугерише стална „нестабилност“ „света дела“, организованог најпре на начелу супротстављања на релацији лик-свет, где се поступцима који сугерише „погледе“ прави значењски и чак онтолошки расцеп између лика и света, „фиксиране“ позиције лика супротстављене „покретном“ свету. Ликови у *Дезертеру* нису „фиксирани“, свет се не прелама кроз „погледе“; они су „део света“, „урасли“ у свет уместо, као у *Непријатељу*, њиме „уоквирени“. Неоспорно да старији филм има израженију језичку природу, што потврђује његову већу блискост авангардним и модернистичким поетикама, док би филм *Дезертер* било приближније тумачити у контексту „онтолошких“ поетика. Ипак, са становишта моделизације у уметности и уметности као моделизације, дакле са становишта уметничког процеса, не би се смело тврдити да *Дезертер* има мању моделизацијску моћ, односно да у мањој мери трансформише предметно историјску стварност, те да је стога преданији „логици стварног“ уместо „поетској логици“. Илузија света у овом филму је заправо илузија простора, и управо простор је тај у оквиру кога се остварују снопови значења у овом филму, откри-

вајући тако његову пре текстовну него језичку природу. Ако се у филму *Непријатељ* примат даје најпре језику и на равни „света дела“, и на поетској, али и на равни „модела света“ са инсистирањем на „идеји“ на основу које је структуриран, тачније на основу које се структурира, овде постоји примат текста у његовој иницијалној „несводивости“, односно визије простора текста као „изразито и принципијелно екстропичног“ (Топоров 1983, 284), где се и питање „онтолошке“ природе филмске поетике или филмске реалности види управо као питање текста, који потенцијално представља „остварење права на ону унутрашњу слободу која и ствара *нови простор и ново време*, то јест нову сферу бивствујућег, коју поимамо као превладавање тварности и смрти, као лик [*образ*] вечног живота и бесмртности“ (Исто, 284). Без претензије да сваком филмском (и уметничком) делу заснованом на примату текста и да свакој „онтолошкој“ поетици приписујемо карактер „великог“ текста, чак ни такве потенцијале, ово можда открива извесне интенције које се крију иза одређених поетских избора. У том смислу можемо тумачити и поетски избор између „филмова оријентисаних на структуру стварности“ и „филмова оријентисаних на њену непосредну емпиријску датост“ (Лотман 1976, 60), управо као избор између оријентације на језик (код) и на текст (говор). Предметна историјска стварност се у овим изборима битно другачије поетски организује: у првом случају (језик) стварност се трансформише у складу са одређеном структуром виђеном као структура система који именујемо као „модел света“, док се у другом случају (текст) стварност трансформише у текст који се са текстом (системом) „модела света“ налази у односу аналогije. Због овога обе поетске равни уметничког процеса делују далеко мање активне у случају поетске оријентације на текст, него поетске оријентације на језик, односно распон на моделизацијско-трансформативној оси између предметне историјске стварности и „света дела“, али и између „света дела“ и „модела света“, тиме и „модела света“ и предметне историјске стварности, делује далеко већи у случају оријентације на језик него у случају оријентације на текст. Говор о било каквој „близини“ или „удаљености“ производа уметничке моделизације у односу на предметну историјску стварност је, дакле, само предрасуда, као и било какво аксилошко или „онтолошко“ позиционирање такве „удаљености“. Управо у филму *Дезертер* је видљиво колико се и у оваквом поетском избору остварује висока улога поетских поступака означавања и селекције, колико и поетских поступака уопштавања и апстраховања, али овде организованих према начелима заснованим на организационом примату текста. Моделизација предметне историјске стварности на првој поетској равни (означавање и селекција) не остварује се у виду пунктуралних „исечака“ који се према захтевима језика умрежавају у бинар-

но структурирани „свет дела“, већ се остварује у равни продуженог кадра, кадра секвенце, где се филмски знак као јединица филмског језика не изједначава са кадром, него са поетски преображеним „светом предмета“ трансформисаном у „свет знакова“. Такође, за разлику од *Непријатеља*, у *Дезертеру* су дејства вантекстовних ентитета могућа само у овину „света дела“, односно искључиво као део текста дела, тачније не постоји никакав вантекстовни ентитет са дејством унутар „света дела“, услед чега се ликови не поимају као „конструкти“ (премда то, наравно, јесу) и као изоловани језички знакови са метонимијским својствима, већ као метафорички семантички ентитети (знакови) на парадигматској оси, засновани на принципу селекције, при чему се селекција „врши на бази еквивалентности, сличности и несличности, синонимности и антонимности, док је комбинација, која се односи на устројство секвенце, заснована на близини“ (Јакобсон 1966, 296). Дакле, ако сродност између предметно историјске стварности и „модела света“, односно моделизацијски поступак или принцип моделизације у случају језички оријентисаног уметничког дела одредимо као сродност на нивоу структуре и означимо га као „изоморфан“, а сродност између предметне историјске стварности и „модела света“, односно моделизацијски поступак и принцип моделизације у случају текстовно оријентисаног уметничког дела одредимо као сродност на нивоу система и означимо га као „аналоган“, то ће имати непосредне последице и на питања адаптације, где књижевни текст-предмет у оба случаја подлеже трансформативном моделизацијском процесу филмског текста-производа. Тако су језичко оријентисаном филмском делу, овде филму *Непријатељ*, однос између текста-предмета и текста-производа заснива на принципу изоморфизма, док се у текстовно организованом делу, овде филму *Дезертер*, однос текста-предмета и текста-производа заснива на принципу аналогије. У другом филму, на тај начин, текст књижевног дела не усваја се као код који учествује у допунској организацији текста-производа у процесу моделизације, већ се усваја као текст, други текст, чије се дејство на текст-производ остварује на нивоу аналогије, односно „на бази еквивалентности, сличности и несличности, синонимности и антонимности“, односно на финој игри разлика и сличности, или тачније односа, између два текста различитих уметничких система, где се филмски код открива управо у тој игри разлика и сличности (односа), у процесу аналогије, тако да уметнички процес филма заснованог на поетској оријентацији ка тексту не подразумева ништа мању улогу и активност филмског кода, него уметнички процес филма заснованог на поетској оријентацији ка језику, па тако ни у њему нема ничега релевантног у тексту што нема паралелу у језику (коду). То долази до изражаја посебно у конкретном случају, у ком два филма која несумњиво

припадају различитим типовима адаптације, као и уметничког мишљења, показују зачуђујућу сагласност сопствених „модела света“ и то управо захваљујући особеностима филмског кода, који управо као код подразумева скуп правила којим се комбинују јединице знаковног система, чиме је он дефинисан у категоријама избора, и слободе, а не нужности. Сагледавање односа ова два филма, која се и у поетском и у хронолошком смислу налазе на два различита „краја“ Павловићевог филмског опуса, постаје кључно у испитивању целог тог опуса, како у његовој сложености и „парадоксалности“, тако и у његовом јединству, у чему однос према књижевном тексту Достојевског има изузетан значај. Такође, теоријска елаборација међусобног односа текстова ова два аутора са семантичког, синтактичког и прагматичног аспекта, у основи би се тичала специфичности филмског кода (језика), односно истраживања и повећавања научног сазнања о тој специфичности. Очекивано, говори о питању „верности“ адаптираном књижевном делу тако постаје празна предрасуда, а процес адаптације, и његов културни значај, откривају се у своја два вида: 1) „тежња ка разумевању основних начела сваке појаве“¹³⁷ и 2) „кондензација културног памћења“¹³⁸.

Ако схему уметничког процеса у филму (и уметности уопште) представимо на следећи начин:

1. Предметна историјска стварност (сировина; нетекстовна и вантекстовна)

I поетска равна (означавање и селекција)

2. „Свет дела“ (материјал; текст)

II поетска равна (уопштавање и апстракција)

3. (идеја) [структура система]

„Модел света“ (текст; систем),

можемо разликовати два основна типа филмске адаптације књижевног дела:

а) заснован на принципу изоморфизма, где се филмски знакови формирају и организују на основу комбинације, и припадају синтагматској оси, чији је поетски извод метонимија, а одговара поетској оријентацији ка језику, и

б) заснован на принципу аналогije, где се филмски знакови формирају и организују на основу селекције, и припадају парадигматској оси чији је поетски извод метафора, а одговара поетској оријентацији ка тексту.

На тај начин процес адаптације укључујемо у општи уметнички, трансформативни процес моделизације света, и откривамо могућности и доприносе

137 Вјачеслав В. Иванов о С. Ејзенштејну (Иванов 1999, 170).

138 Видети Лотман 2004, 26.

сваког појединачног производа адаптације на путу раста научног сазнања о филмском језику (коду) и филму као мишљењу, чиме уједно на плану трансформација на релацији реченица-исказ, обједињујемо лингвистичке и логичке традиције структуралне семиотике, ка једном новом облику семиотике, али и науке, пре свега хуманистичке науке, у времену које долази.

7. Закључак

Ако се претходна анализа конкретних филмова као производа филмске адаптације књижевног текста учини пре као нацрт или предлог за неку будућу анализу тих или неких других филмова, а не као анализа сама, то је заправо ствар природе овог рада и његових основних интенција, који се како смо у уводу најавили у сваком моменту креће на граници између философског, мета-научног и научног, па његов облик управо и јесте такав – „гранични“. Ако нас проблеми адаптације по себи упућују на однос, желели смо да останемо верни таквом приступу, како не бисмо под видом „аналитичности“ промовисали савомољу, или изговарајући се природом нашег „предмета“ (уметност) западали у произвољност. Јер, не можемо бити сигурни да бисмо у спознајном смислу више добили ако бисмо у анализи филма *Дезертер* нагласили Павловићево читање Достојевског преко мотива „дезертерства“, које најмање има везе са ратом, а највише са проблемом одустајања и „бежања“ од сопственог људског назначења, чија је „плата“ неизбежно смрт, као и да је смрт човека она граница после које се све мења за оне који су „остали“, како у односима међу људима, тако и у односу човека према његовом свету. Без обзира на привлачност таквог интерпретативног приступа, он је већ „уписан“ у схему уметничког процеса коју смо овде макар скицирали, а која је суштински усмерена на обрасце и могућности филмског мишљења и филмског језика, односно саме могућности филма да „говори“ о највећим проблемима нашег живота и света, и не само то – него и на могућности којима филм може да дејствује на тај живот и свет и, зашто да не, да га мења. Истраживање проблема адаптације тако је омогућило да говоримо о уметности на начин сталног дијалога са традицијом, али израженом искључиво кроз стваралачке личности, а где се „најгласније чују“ гласови Ф. М. Достојевског, Ж. Павловића и Ј. Лотмана. Наше „анализе“ стога су биле мишљење „са филмом“, о филму самом и уметности, али потенцијално и о свему ономе о чему се уопште може мислити, филмом или на било који други начин, макар то било и мишљење само. Било би добро када бисмо, после оваквог истраживања, прилог филмских дела Живојина Павловића развоју филмског мишљења, па тиме и филмској уметности, као и проблему адаптације, сматрали изузетно значајним, значајним у мери која видљиво превазилази границе културе у чијем су окриљу настала, и која, управо потврђујући вредности те културе, постају заједничко добро свих спремних да завире у бездани резервоар сазнања и тамо се суоче са свим оним са чиме се морају суочити, а најпре са самим собом.

Литература

- Ажел, А. 1970. Активност и пасивност филмског гледаоца, *Филмске свеске* (1).
- Ажел, А. 1971. Поетски финалитет филма, *Филмске свеске* (4).
- Ажел, А. 1978. *Естетика филма*, Београд, БИГЗ.
- Ајзенштајн, С. 1950. *Четири студије о филмској монтажи*, Београд, Филмска библиотека.
- Ајзенштајн, С. М. 1964. *Монтажа атракција*, Београд, Нолит.
- Арнхајм, Р. 1962. *Филм као уметност*, Београд, Народна књига.
- Аронсон, О. 2002. Столкновение екранизаций, *Киноведческие записки* (61), <<http://www.kinozapiski.ru/article/241/>> (11. 01. 2011).
- Арутюнян, С. 2003. *Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств*, <<http://www.dissercat.com/content/ekranizatsiya-literaturnykh-proizvedenii-kak-spetsificheskii-tip-vzaimodeistviya-iskusstv>> (10.01.2011).
- Астрик, А. 1978. Рађање нове авангарде: камера налив-перо, *Теорија филма* (прир. Д. Стојановић), Београд, Нолит, 363-366.
- Бабовић, М. 1961. *Достојевски код Срба*, Титоград, Графички завод.
- Базен, А. 1967. *Шта је филм? I*, Београд, Институт за филм.
- Базен, А. 1967а. *Шта је филм? II*, Београд, Институт за филм.
- Бал, М. 2000. *Наратологија*, Београд, Народна књига.
- Балаш, Б. 1948. *Филмска култура*, Београд, Филмска библиотека.
- Барт, Р. 1979. Књижевност, митологија, семиологија, Београд, Нолит.
- Бахтин, М. 1967. *Проблеми поетике Достојевског*, Београд, Нолит.
- Бахтин, М. 1979. *Естетика словесног творчества*, Москва, Искусство.
- Бели, А. 1984. *Симболизам*, Београд, Вук Караџић-Институт за књижевност и уметност.
- Бели, А. 2008. *Смисао уметности*, Београд, Логос.
- Бенвенист, Е. 1975. *Проблеми опште лингвистике*, Београд, Нолит.
- Берђајев, Н. 1981. *Дух Достојевског*, Београд, Књижевне новине.
- Бететини, Ђ. 1976. *Филм: језик и писмо*, Београд, Институт за филм.

- Блустоун, Џ. 1995. Границе романа и границе филма, *Реч* (15), 108-111.
- Богданов, В. 1974. *Ф. М. Достојевски о уметности*, Ниш, Градина.
- Бом, Д. 1972. Узрочност и случајност у савременој физици, Београд, Нолит.
- Борјев, Ј. 2009. *Естетика*, Нови Сад, Прометеј.
- Бугарски, Р. 1972. Предговор, *Граматика и ум* (Н. Чомски), Београд, Нолит, 7-26.
- Булгаков, С. 1998. *Икона и иконопоштовање*, Београд, Источник.
- Буњевац, М. 1978. *Структурални прилаз књижевности*, Београд, Нолит.
- Вежбица, А. 1978. Метатекст в тексте, *Новое в зарубежной лингвистике. Вып.8. Лингвистика текста*, 402-421.
- Велек, Р., Ворен, О. 1974. *Теорија књижевности*, Београд, Нолит.
- Велимировић, Н. 2006. *Ниче и Достојевски*, Шабац-Ваљево-Београд, Глас Цркве.
- Велисављевић, И. 2012. Руски писци у југословенском филму (1): Живојин Павловић и Ф. М. Достојевски, *Руски алманах* (17), 200-207.
- Вељак, Л. 2010. *Прилози критици лажних алтернатива*, Београд, Откровење.
- Верч, И. 1983. *Вечный муж* Ф.М. Достоевского и некоторые вопросы о жанре произведения, *Dostoevsky Studies* (4), 69-80.
- Виготски, Л. 1977. *Мишљење и говор*, Нолит, Београд.
- Винер, Н. 1973. *Кибернетика и друштво*, Београд, Нолит.
- Вуксановић, Д. 2007. *Филозофија медија: онтологија, естетика, критика*, Београд, Институт за позориште, филм, радио и телевизију ФДУ-Чигоја штампа.
- Вуксановић, Д. 2011. *Филозофија медија II: онтологија, естетика, критика*, Београд, Институт за позориште, филм, радио и телевизију ФДУ-Чигоја штампа.
- Вучинић, С. 2009. *Рађање кентаура*, Београд, Архипелаг.
- Гадамер, Х. Г. 1999. *Европско наслеђе*, Београд, Плато.
- Гадамер, Х. Г. 2000. *Ум у доба науке*, Београд, Плато.
- Гаспаров, М. 2000. Поетика, *Поетика: теорија и историја појма* (прир. Г. Тешкић), Београд, Народна књига, 91-95.

- Гачева, А. 2007. Свет ће бити лепота Христова (Ф. М. Достојевски и Н. Г. Фјодоров), Београд, Логос.
- Герасимов, С. 1978. Кинематограф и искуство слова: бесспорно и спорно в синтезе, *Взаимодействие и синтез искусств*, Ленинград, Наука, 144-156.
- Герасимова, И. (от. ред) 2008. *Визуальный образ*, Москва, Институт философии РАН.
- Гиро, П. 2001. *Семиологија*, Београд, Плато-XX век.
- Гоцић, Г. 2005. *Емир Кустурица: Култ маргине*, Београд, СКЦ.
- Граси, Е. 1974. *Теорија о лепом у Антици*, Београд, СКЗ.
- Грау, О. 2008. *Виртуелна уметност*, Београд, Слио.
- Грејмас, А., Курте, Ж. 1983. Семиотика: Объяснительный словарь теории языка, *Семиотика*, Москва, Радуга, 483-550.
- Гројс, Б. 2011. *Уметност утопије*, Београд, Плави круг-Логос.
- Гросман, Л. 1974. *Достојевски*, Београд, СКЗ.
- Гуральник, У. 1968. Русская литература и советское кино, Москва, Наука.
- Даковић, Н. 2006. Појмовник Теорије филма, *Естетика филма* (Ж. Омон и сар.), Београд, Слио, 291-303.
- Даковић, Н. 2006а. Појмовник Теорије филма II, *Теорије синеаста* (Ж. Омон), Београд, Слио, 194-205.
- Даковић, Н. 2007. Појмовник Теорије филма III, *Анализа филм(ов)а* (Ж. Омон и сар.), Београд, Слио, 289-299.
- Даковић, Н. 2011. Појмовник Теорије филма IV, *Филм и филозофија* (Д. Шато), Београд, Слио, 233-247.
- Делез, Ж. 1998. *Покретне слике*, Сремски Карловци-Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Делез, Ж. 2010. *Филм 2: Слика-време*, Београд, Филмски центар Србије.
- Дилак, Ж. 1978. Естетичка мерила, препреке, интегрална кинеграфија, *Теорија филма* (прир. Д. Стојановић), Београд, Нолит, 292-298.
- Динев, Г. 2006. *Љубав дуго трпи*, Никшић, Свјетилник.
- Дос, Ф., Фродон, Ж.-М. (прир.) 2011. *Жил Делез и слике*, Београд, Филмски центар Србије.
- Достојевски, Ф. 1970. Двојник, *Беле ноћи – Коцкар – Двојник* (Ф. М. Достојевски), Београд, Рад, 229-392.

- Достојевски, Ф. 1983. *Вечни муж и друге приповетке*, Београд, Рад.
- Драгићевић Шешић, М. 2011. Филм као критичка пракса – пракса авангарде? Макавејев данас, *Терор и радост: Филмови Душана Макавејева* (Л. Мортимер), Београд, Институт за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности-Слио, 11-22.
- Ђуровић, Р. (прир.) 1969. *О проблемима екранизације књижевног дела*, Београд, Институт за филм.
- Евин, И. 2009. *Искусство и синергетика*, Москва, ЛИБРОКОМ.
- Ејхенбаум, Б. 1972. *Књижевност*, Београд, Нолит.
- Еко, У. 1968. *Култура, информација, комуникација*, Београд, Нолит.
- Еко, У. (прир.) 1977. *Естетика и теорија информације*, Београд, Просвета.
- Ендру, Џ. Д. 1980. *Главне филмске теорије*, Београд, Институт за филм.
- Епстен, Ж. 1978. Интелигенција једног механизма, *Теорија филма* (прир. Д. Стојановић), Београд, Нолит, 136-141.
- Ерор, Г. 2007. *Књижевне студије и домен компаратистике*, Београд-Панчево, Институт за књижевност и уметност-Мали Немо.
- Живковић, Д. (од. ур.) 1992. *Речник књижевних термина*, Београд, Нолит.
- Живов, В. 2009. Московско-тартуская семиотика: Ее достижения и ее ограничения, *Новое литературное обозрение* (98), <<http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1490/1494/>> (15. 09. 2011).
- Жирмунски, В. 1970. Задаци поетике, *Поетика руског формализма* (прир. А. Петров), Београд, Просвета, 313-365.
- Жожикашвили, С. 1997. Заметки о современном достоевсковедении, *Вопросы литературы* (4), <<http://magazines.russ.ru/voplit/1997/4/gog.html>> (25. 12. 2011).
- Жуњић, С. 2007. *Службе Мнемосини*, Београд, Плато.
- Жуњић, С. 2009. *Модерност и филозофија*, Београд, Плато.
- Зењковски, В. 2002. *Историја руске филозофије*, Београд-Подгорица, Службени лист-СІД.
- Зизиулас, Ј. 2006. Достојевски и етика, *Саборност* (3-4), 47-62.
- Зуровац, М. 2005. *Три лица лепоте*, Београд, Службени гласник.
- Зуровац, М. 2008. *Методичко заснивање естетике*, Београд, Дерета.

- Иванов, В. В. 1975. Функции и категория языка кино, *Учен. зап. Тартуского ун-та* (365).
- Иванов, В. В. 1981. Фильм в фильме, *Учен. зап. Тартуского ун-та* (567).
- Иванов, В. В. 1988. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в, *Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино* (отв.ред. Б. Раушенбах), Москва, Наука, 119-149.
- Иванов, В. В. 1999. *Избранные труды по семиотике и истории культуры, Том I*, Москва, Языки русской культуры.
- Иванов, В. В. 2000. *Избранные труды по семиотике и истории культуры, Том II*, Москва, Языки русской культуры.
- Иванов, В. И. 1994. *Родное и вселенское*, Москва, Республика.
- Иванов, В. И. 2001. *Предосећања и предсказања*, Београд, Zepher Book World.
- Ивић, М. 1996. *Правици у лингвистици*, Београд, XX век-Чигоја штампа.
- Ивков, Д. (прир.) 2006. *Сећања на Живојина Павловића*, Нови Сад, Футура публикације.
- Имами, П. (прир.) 1978. *Филмски сценарио у теорији и пракси*, Београд, Универзитет уметности.
- Имами, П. (прир.) 1983. *Филмски сценарио у теорији и пракси, књига II*, Београд, Универзитет уметности.
- Ингарден, Р. 1991. *Онтологија уметности*, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада.
- Иоффе, И. 2006. *Избранное:1920-30-е гг*, Санкт-Петербург, Петрополис.
- Якобсон, Р. 1966. *Лингвистика и поетика*, Београд, Нолит.
- Якобсон, Р. 1970. Виктор Хлебњиков, *Поетика руског формализма* (прир. А. Петров), Београд, Просвета, 95-118.
- Якобсон, Р. 1978. *Огледи из поетике*, Београд, Просвета.
- Якобсон, Р, Поморска, К. 1998. *Разговори*, Београд, Народна књига.
- Јевремовић, П. 2007. *Тело, фантазам, симбол*, Београд, Службени гласник.
- Јовановић, М. 1985. *Достојевски и руска књижевност двадесетог века*, Београд, СКЗ.
- Јовановић, М. 1992. *Достојевски: Од романа тајни ка роману миту*, Београд, СКЗ.

- Канудо, Р. 1978. Теорија седам уметности, *Теорија филма* (прир. Д. Стојановић), Београд, Нолит, 51-54.
- Канудо, Р. 1978а. Естетика филма, *Теорија филма* (прир. Д. Стојановић), Београд, Нолит, 54-63.
- Карнап, Р. 1999. *Философија и логичка синтакса*, Никшић, Јасен.
- Касаткина, Т. 2004. О творащей природи слова: Онтологичност слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле», Москва, ИМЛИ РАН.
- Касаткина, Т. 2009. Достоевский: структура образа – структура человека – структура жизненной ситуации, *Открытый научный семинар: «Феномен человека в его эволюции и динамике»* (заседание 7 октября 2009 г.), <http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2010/09/sem44_kasatkina_red17-10-10.pdf> (20. 12. 2011).
- Квинтилијан, М. Ф. 1985. *Образовање говорника*, Сарајево, Веселин Маслеша.
- Келер, Ц. 1990. *Структуралистичка поетика*, Београд, СКЗ.
- Књажев Адамовић, С., Крон, А. 1987. *Логика*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.
- Козинцев, Г., Крижицки, Г., Трауберг, Л., Јуткевич, С. 2008. Ексцентризам, *Руски алманах* (13), 143-152.
- Козомара, М. 1998. *Говор и субјективност*, Београд, Плато.
- Коен, М., Нејгел, Е. 2006. *Увод у логику и научни метод*, Београд, Јасен.
- Коен-Сеа, Ж. 1971. *Огледи о начелима једне филозофије филма*, Београд, Институт за филм.
- Коларић, В. 2007. Са тигром у кавезу, *Руски алманах* (12), 180-181.
- Коларић, В. 2008. Ка дубини твари – Физика и метафизика у делу Живојина Павловића, *Кораџи* (1-2), 117-134.
- Коларић, В. 2008а. Религија и филм – Од Анрија Ажела до могућности заснивања једне хришћанске естетике филма, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (39), 93-102.
- Коларић, В. 2009. Моделизација света у филму *Буђење пацова* Живојина Павловића, *Зборник радова Факултета драмских уметности* (15), 83-98.
- Коларић, В. 2010. Одбрана уметности у *Српском филму* Срђана Спасојевића, *Култура* (127), 82-101.

- Коларић, В. 2010а. Моделизација света у Аристотеловој поетици и у структуралној семиотици Јурија Лотмана, *Зборник Матице српске за славистику* (78), 101-118.
- Коларић, В. 2010б. Апологија Запада: Чаадајев, Дали, Ворхол, *Зборник радова Факултета драмских уметности* (17), 355-373.
- Коларић, В. 2010в. Снобизам, дендизам, кемп, *Трећи програм* (147), 245-257.
- Коларић, В. 2011. Ситуационистичка интернационала и филм, *Трећи програм Радио Београда*, РДУ Радио-телевизија Србије, Београд, 22. 6. 2011.
- Коларић, В. 2011а. Поетска победа Алионе ван дер Хорст, *Руски алманах* (16), 265-266.
- Коларић, В. 2012. Семиотичко заснивање проблема односа филма и књижевности и филмске адаптације књижевног дела, *У трагању за уметничком формом: између књижевности, филма, позоришта и других медија* (прир. Е. Успенски, В. Коларић), Београд, Инститит за позориште, фил, радио и телевизију Факултет драмских уметности, 130-134.
- Коларић, В. 2013. Однос књижевне поетике Ф. М. Достојевског према поетици филма и могућности филмске адаптације књижевног текста Достојевског, *Смисао* (3), 171-182.
- Коларић, В. 2013а. Филмска култура и руска естетика екранизације, *Култура* (141), 138-158.
- Константиновић, З. 1984. Увод у упоредно проучавање књижевности, Београд, СКЗ.
- Коруга, Ђ. 2002. Информациона физика и свест, *Наука-религија-друштво* (прир. В. Јеротић, Ђ. Коруга, Д. Раковић), Београд, Богословски факултет СПЦ-Министарство вера Владе Републике Србије.
- Кохановский, В., Лешкевич, Т., Матяш, Т., Фатхи, Т. 2007. *Основы философии науки*, Ростов-на-Дону, Феникс.
- Кракауер, З. 1971. *Природа филма I*, Београд, Институт за филм.
- Кракауер, З. 1972. *Природа филма II*, Београд, Институт за филм.
- Крон, А. 1994. *Математичка логика*, скрипта за студенте основних студија, Филозофски факултет Универзитета у Београду.
- Крстић, Д. 1996. *У почетку беше Смисао*, Београд-Ваљево-Србиње, Хришћанска мисао.
- Кук, Д. А. 2005. *Историја филма I*, Београд, Сlio.

- Кук, Д. А. 2007. *Историја филма II*, Београд, Слио.
- Кун, Т. 1974. *Структура научних револуција*, Београд, Нолит.
- Куренной, В. 2009. *Философия фильма: Упражнения в анализе*, Москва, Новое литературное обозрение.
- Лангер, С. 1967. *Филозофија у новоме кључу*, Београд, Просвета.
- Лангер, С. 1990. *Проблеми уметности*, Ниш, Градина.
- Лапшин, И. 1981. *Естетика Достојевског*, Београд, Слово љубве.
- Лафе, А. 1971. *Логика филма*, Београд, Институт за филм.
- Леви, П. 2009. *Распад Југославије на филму*, Београд, XX век.
- Левицки, С. 2004. *Огледи из историје руске филозофије*, Београд, Логос.
- Левченко, Я. 2008. Контуры ненаписанной теории: кинематографический сюжет русских формалистов, *Новое литературное обозрение* (92), <<http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1070/1073/>> (10. 01. 2011).
- Лењин, В. 1948. *Материјализам и емпириокритицизам*, Београд, Култура.
- Лесинг, Г. Е. 1964. *Лаокоон, или О границама слакарства и поезије*, Београд, Рад.
- Лесков, Л. 2006. Синергизм: философская парадигма XXI века, Москва, Экономика.
- Лим, М., Лим, А. 2006. Најважнија уметност: Источноевропски филм у двадесетом веку, Београд, Слио.
- Лоски, Н. 1982. *Достојевски и његово хришћанско схватање света*, Београд, Партизанска књига.
- Лотман, Ј. 1970. *Предавања из структуралне поетике*, Сарајево, Завод за издавање уџбеника.
- Лотман, Ј. 1974. Огледи из типологије културе, *Трећи програм* (4/23), 439-586.
- Лотман, Ј. 1976. Семиотика филма и проблеми филмске естетике, Београд, Институт за филм.
- Лотман, Ј. 1976а. *Структура уметничког текста*, Београд, Нолит.
- Лотман, Ју. 1992. *Статьи по семиотике и топологии культуры*, Таллин, Александра.
- Лотман, Ју., Цивьян, Ју. 1994. *Диалог с екраном*, Таллин, Издательство Александра.

- Лотман, Ю. 2000. *Семиосфера - Культура и взрыв - Внутри мыслящих миров – Статьи – Исследования – Заметки*, Санкт-Петербург, Искусство-СПБ.
- Лотман, Ј. 2004. *Семиосфера*, Нови Сад, Светови.
- Лотман, Ј., Цивјан, Ј. 2014. *Дијалог са екраном*, Београд, Филмски центар Србије.
- Лубардић, Б. 2009. *Јустин Ђелијски и Русија*, Нови Сад, Беседа.
- Лукин, В. 1999. *Художественный текст: Основы теории и элементы анализа*, Москва, Ось-89.
- Лурија, А. 1982. *Основы неуролингвистики*, Београд, Нолит.
- Магалашвили, Ю. 1984. Эстетические закономерности художественной интерпретации экранизируемых произведений искусства (на примере экранизации произведений классической литературы), <<http://www.dissercat.com/content/esteticheskie-zakonomernosti-khudozhestvennoi-interpretsii-ekraniziruemykh-proizvedenii-is>> (11.01.2011).
- Малро, А. 1978. Нацрт за једну психологију филма, *Теорија филма* (прир. Д. Стојановић), Београд, Нолит, 253-263.
- Мамардашвили, М., Пятигорский, А. 1997. *Символ и сознание: метафизические рассуждения о сознании, символике и языке*, Москва, Школа «Языки русской культуры».
- Маневич, И. 1966. *Кино и литература*, Москва, Искусство.
- Манолакев, Х. 2011. Либертинский герой в русской литературе XIX века (Онегин, Печорин), *Зборник Матице српске за славистику* (79), 7-16.
- Марић, С. 1972. *Протејска свест критике*, Београд, Нолит.
- Марковић, М. 1962. *Логика*, Београд, Завод за издавање уџбеника Народне републике Србије.
- Марковић, М. 1994. *Филозофски основи науке*, Београд, БИГЗ-Просвета-СКЗ.
- Марковић, М. 1994а. *Дијалектичка теорија значења*, Београд, БИГЗ-Просвета-СКЗ.
- Маројевић Диклић, Д. 2010. Наслеђе Гротовског (глумцу) под светлом религијске философије Ивана Иљина, *Зборник радова Факултета драмских уметности* (17), 75-88.
- Мартен, М. 1966. *Филмски језик*, Београд, Институт за филм.
- Матић, З. 2006. Ф. М. Достојевски: Црква и савремена цивилизација, *Саборност* (3-4), 31-45.

- Медведев, П. 1976. *Формални метод у науци о књижевности*, Београд, Нолит.
- Мез, К. 1973. *Огледи о значењу филма I*, Београд, Институт за филм.
- Мез, К. 1975. *Језик и кинематографски медијум*, Београд, Институт за филм.
- Мез, К. 1978. *Огледи о значењу филма II*, Београд, Институт за филм.
- Мерешковски, Д. 1982. *Руска религијска филозофија и Ф. М. Достојевски*, Београд, Партизанска књига.
- Милијић, Б. 1993. *Семиотичка естетика*, Београд, Институт за књижевност и уметност.
- Милинковић, Д. 1999. *Роман у југословенском филму 1945-1990*, Београд, Институт за филм.
- Милинковић, Д. 2009. *Сведочења о Ратку Ђуровићу*, Београд-Подгорица, Филмски центар Србије-Црногорска кинотека.
- Милосављевић, П. 1993. *Теорија белетристике*, Ниш, Просвета.
- Милосављевић, П. 2000. *Логос и парадигма*, Београд, Требник.
- Милосављевић, П. 2009. *Обнова логоцентризма*, Ваљево-Никшић, Логос-Јасен.
- Мильдон, В. 2007. *Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы*, Москва, Российская политическая энциклопедия.
- Минстерберг, Х. 1978. *Сврха уметности, Теорија филма* (прир. Д. Стојановић), Београд, Нолит, 64-71.
- Митри, Ж. 1966. *Естетика и психологија филма I*, Београд, Институт за филм.
- Митри, Ж. 1967. *Естетика и психологија филма II*, Београд, Институт за филм.
- Митри, Ж. 1971. *Естетика и психологија филма III*, Београд, Институт за филм.
- Митри, Ж. 1972. *Естетика и психологија филма IV*, Београд, Институт за филм.
- Митропан, П. (прир.) 1981. *Достојевски у светлу руске критике*, Београд, Слово љубве.
- Мићић, Д. (ур.) 2004. *Божанствена литургија светог оца нашега Јована Златоуста, Православни молитвеник*, Линц, Православац, 146-169.
- Морис, Ч. 1975. *Основе теорије о знацима*, Београд, БИГЗ.

- Морпурго-Таљабуе, Г. 1968. *Савремена естетика*, Београд, Нолит.
- Мукаржовски, Ј. 1987. *Структура, функција, знак, вредност*, Београд, Нолит.
- Мукаржовский, Я. 1994. К вопросу об эстетике кино, *Исследования по эстетике и теории искусства* (сост. и коммент. Ю.М. Лотмана и О.М. Малевича), Москва, Искусство, 396-410.
- Мукаржовский, Я. 1994а. Время и кино, *Исследования по эстетике и теории искусства* (сост. и коммент. Ю.М. Лотмана и О.М. Малевича), Москва, Искусство, 410-420.
- Мунен, Ж. 1981. *Лингвистика и филозофија*, Београд, БИГЗ.
- Мухина, В. 2006. Великое идеополе общественного сознания, *Развитие личности* (4), 10-16.
- Нечай, О, Ратников, Г. 1985. *Основы киноискусства*, Минск, Вышэйшая школа.
- Никодијевић, М. 1995. *Забрањени без забране*, Београд, Југословенска кинотека.
- Новаковић, С. 1984. *Хипотезе и сазнање*, Београд, Нолит.
- Огден, Ч. К., Ричардс, А. А. 2001. *Значење значења*, Сремски Карловци-Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Омон, Ж. 2006. *Теорије синеаста*, Београд, Слио.
- Омон, Ж., Бергала, А., Мари, М., Верне, В. 2006а. *Естетика филма*, Београд, Слио.
- Омон, Ж., Мари, М. 2007. *Анализа филм(ов)а*, Београд, Слио.
- Павловић, Ж. 1971. *Каин и Авель*, Нови Сад, Матица српска.
- Павловић, Ж. 1986. *Непријатељ*, Београд, Просвета.
- Павловић, Ж. 1990. *Језгро напетости*, Београд, БИГЗ-СКЗ.
- Павловић, Ж. 1990а. *Револуција, тавни талас*, Београд, ЈУ филм данас-Студентски културни центар.
- Павловић, Ж. 1992. *Лудило у огледалу*, Београд, СКЗ.
- Павловић, Ж. 1996. *Ђавољи филм*, Београд-Нови Сад, Југословенска кинотека-Прометеј.
- Павловић, Ж., Милашиновић, Г. 1996а. *Волтин лук:преписка*, Вршац, КОВ.

- Павловић, Ж. 1997. *Давне године (1954-1963)*, Београд-Нови Сад, Прометеј-УУ film danas-Институт за филм.
- Павловић, Ж. 1998. *Откуцаји*, Београд, Стубови културе.
- Павловић, Ж. 1999. *Изгнанство I*, Нови Сад, Прометеј.
- Павловић, Ж. 1999а. *Изгнанство II*, Нови Сад, Прометеј.
- Павловић, Ж. 1999б. *Diarium I*, Нови Сад, Прометеј.
- Павловић, Ж. 1999в. *Diarium II*, Нови Сад, Прометеј.
- Павловић, Ж. 1999г. *Diarium III*, Нови Сад, Прометеј.
- Павловић, Ж. 2002. *Планета филма*, Београд, Zepher Book World.
- Павловић, Ж., Лукић, С. 2004. Дезертер, *Уи филм данас* (1-3/70-72), 429-469.
- Павловић, П. 2011. Критика Достојевског у раном совјетском периоду, *Зборник Матице српске за славистику* (79), 17-47.
- Пајкић, Н. (прир.) 2001. Јахач на локомотиви – Разговори са Живојином Павловићем, Београд, СКЦ.
- Пајкић, Н. 2009. Увод, *Антологија непрочитаних сценарија* (прир. Н. Пајкић), Београд, Филмски центар Србије, 5-81.
- Пападопулос, С. 1998. *Теологија и језик*, Београд, Хришћанска мисао.
- Перс, Ч. С. 1993. *Изабрани списи*, Београд, БИГЗ.
- Петковић, Н. 1975. *Језик у књижевном делу*, Београд, Нолит.
- Петковић, Н. 1984. *Од формализма ка семиотици*, Београд-Приштина, БИГЗ-Јединство.
- Петковић, Н. 1996. *Елементи књижевне семиотике*, Београд, Народна књига.
- Петковић, Н. 2000. Поетика српске књижевности: предмет и сврха проучавања, *Поетика: теорија и историја појма* (прир. Г. Теших), Београд, Народна књига, 127-144.
- Петрић, В. 1962. *Чаробни екран*, Београд, Народна књига.
- Петрић, В. 1964. *Шекспир и филм*, Београд, Југословенска кинотека.
- Петрић, В. 1968. *Увођење у филм*, Београд, Уметничка академија.
- Петров, А. (прир.). 1970. *Поетика руског формализма*, Београд, Просвета.
- Петровић, А. 1971. *Нови филм (1950-1965): прва књига*, Београд, Институт за филм.

- Петровић, А. 1988. *Нови филм II (1965-1970): „Црни филм“*, Београд, Научна књига.
- Петровић, Г. 2007. *Логика*, Нови Сад, Дневник.
- Петровић, Св. 2009. *Наука о књижевности*, Београд, Службени гласник.
- Петровић, Ср. 2006. *Естетика*, Београд, Филолошки факултет-Народна књига.
- Петронић, Р., Миленковић Татић, Љ. 1996. *Филмографија српског дугометражног играног филма 1945-1995*, Београд, Институт за филм.
- Пијаже, Ж. 1978. *Структурализам*, Београд, БИГЗ.
- Пијаже, Ж. 1979. *Епистемологија наука о човеку*, Београд, Нолит.
- Погодин, А. 1933. Ф. М. Достојевски, *Бедни људи; Рад о животу и делу Ф. М. Достојевског* (Ф. М. Достојевски), Ваљево, Глас цркве.
- Поповић, Ј. 1995. *Достојевски о Европи и словенству*, Београд, Манастир Ђелије код Ваљева.
- Разлогов, К. 1988. Монтажный и антимонтажный принципи в искусстве экрана, *Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино* (отв.ред. Б. Раушенбах), Москва, Наука, 23-32.
- Разлогов, К. 2010. *Искусство экрана: От синематографа до Интернета*, Москва, Российская политическая энциклопедия.
- Раковић, Д. 2008. Сећања, снови, размишљања о прошлом и будућем 1984-2007: На размеђима квантно-холографске и класично-редуковане стварности, Београд, IASC-Институт за експерименталну фонетику и патологију говора.
- Ракочевић, М. 1988. *Гени, молекули, језик*, Београд, Научна књига.
- Ракочевић, М. 1996. Универзална свест и универзални код, *Свест: научни изазов 21. века* (прир. Д. Раковић и Ђ. Коруга), Београд, Европски центар за мир и развој-Универзитет за мир Уједињених нација-Чигоја штампа, 256-277.
- Ранковић, М. 1973. *Компаративна естетика*, Београд, Уметничка академија.
- Рикер, П. 1993. *Време и прича*, Нови Сад-Сремски Карловци, Издавачка књижевна Зорана Стојановића.
- Ричардс, И. А. 1964. *Начела књижевне критике*, Сарајево, Веселин Маслеша.
- Ромм, М. 1954. Литература и кино, *Искусство кино* (3), 67-81.

- Сараскина, Л. 2010. Испитание будущим. Достоевский как участник современной культуры, Москва, Прогресс-традиция.
- Сахаров, Н. 2008. Кеносис, *Живопис* (2).
- Склирис, С. 2006. Портрети јунака у делима Достојевског: иконографски поглед, *Саборност* (3-4), 99-107.
- Соболев, Р. 1975. *Как кино стало искусством*, Киев, Мистецтво.
- Соколов, В. 2010. *Киноведение как наука*, Москва, Канон +.
- Сосир, Ф. де. 1996. *Курс опште лингвистике*, Нови Сад-Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Србуљ, Ј. (прир.) 2007. Последње уточиште свете Русије - чудесни светови Оптине пустиње (животописи, писма и поуке оптинских духовника, историја манастира), Београд, Православна мисионарска школа при храму светог Александра Невског.
- Стојановић, Д. (прир.) 1978. *Теорија филма*, Београд, Нолит.
- Стојановић, Д. 1991. *Лексикон филмских теоретичара*, Београд, Научна књига-Институт за филм.
- Стојановић, Д. 1998. *Велика авантура филма*, Београд-Нови Сад, Институт за филм-Прометеј.
- Сурио, Е. 1958. Однос међу уметностима: проблеми упоредне естетике, Сарајево, Свјетлост.
- Талбот, М. 2006. *Холографски универзум*, Београд, Артист.
- Тешић, Г. (прир.) 2000. *Поетика: теорија и историја појма*, Београд, Народна књига.
- Тирнанић, Б. 2008. *Црни талас*, Београд, Филмски центар Србије.
- Тодоров, Ц. 2000. Поетика, *Поетика: теорија и историја појма* (прир. Г. Тешић), Београд, Народна књига, 9-50.
- Тодоровић, И. 2009. *Света структура*, Београд, Етнографски институт САНУ.
- Томашевски, Б. 1972. *Теорија књижевности: поетика*, Београд, СКЗ.
- Томић, З. 2003. *Комуникологија*, Београд, Чигоја штампа.
- Топоров, В. 1983. Пространство и текст, *Текст: семантика и структура* (от. ред. Т. Цивьян), Москва, Наука, 227-284.

- Топоров, В. 1995. Миф – Ритуал – Символ: Исследования в области мифопоэтического, Москва, Прогресс-Культура.
- Тугендхат, Е., Волф, У. 2000. *Логичко-семантичка пропедевтика*, Врњачка Бања, Народна библиотека „Др Душан Радић“.
- Туцаковић, Д., Никодијевић, М. (прир.) 2000. *Живојин Павловић: писати за филм, писати филмом*, Врњачка бања, Културни центар Врњачке бање-Фестивал филмског сценарија-Народна библиотека „Др Душан Радић“.
- Туцаковић, Д., Никодијевић, М. (прир.) 2003. *Екранизације*, Врњачка бања, Културни центар Врњачке бање- Фестивал филмског сценарија.
- Тињанов, Ј. 1970. Књижевна чињеница, *Поетика руског формализма* (прир. А. Петров), Београд, Просвета, 267-286.
- Тињанов, Ј. 1970а. О књижевној еволуцији, *Поетика руског формализма* (прир. А. Петров), Београд, Просвета, 287-300.
- Тынянов, Ю. 1977. *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва, Наука.
- Успенски, Б. 1979. *Поетика композиције. Семиотика иконе*, Београд, Нолит.
- Успенски, Е. 1988. Мајаковски и Достојевски, магистарски рад, Универзитет у Београду.
- Успенски, Е. 2007. О немогућностима драме и могућностима филма, *Зборник радова Факултета драмских уметности* (11-12), 31-43.
- Успенски, Е. 2009. Екфрастички приказ *Последњег дана Помпеје* К. П. Брјулова у „немој сцени“ Гогољевог *Ревизора*, *Зборник Факултета драмских уметности* (15), 11-25.
- Успенски, Е. 2010. Достојевски и о Достојевском на страницама *Нове Европе, Нова Европа 1920-1941: зборник радова* (прир. М. Недић, В. Матовић), Београд, Институт за књижевност и уметност, 241-262.
- Успенски, Е., Коларић, В. 2012. *У трагању за уметничком формом: између књижевности, филма, позоришта и других медија*, Београд, Инститит за позориште, фил, радио и телевизију Факултет драмских уметности,
- Успенски, П. 2009. *У потрази за чудесним*, Београд, Metaphysica.
- Филиппов, С. 2001. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа, *Киноведческие записки* (54), <<http://www.kinozapiski.ru/article/628/>> (15. 01. 2011).
- Флоренски, П. 1979. Обратна перспектива, *Теолошки погледи* (1-3), 35-78.
- Флоренски, П. 1979а. Иконостас, *Теолошки погледи* (1-3), 79-156.

- Флоренски, П. 2000. *Смисао идеализма*, Београд, Плато.
- Фор, Е. 1978. Мистичност филма, *Теорија филма* (прир. Д. Стојановић), Београд, Нолит, 80-83.
- Фрейлих, С. 2007. *Теорија кино: От Эйзенштајна до Тарковског*, Москва, Академический Проект – Мир.
- Хамбургер, К. 1976. *Логика књижевности*, Београд, Нолит.
- Хефернан, Џ. 2009. Екфрза и приказ, *Поља* (457), 46-61.
- Хортон, Е. 2004. *Ликови – основа сценарија*, Београд, Слио.
- Хренов, Н. 2006. Кино – реабилитација архетипическе реалности, Москва, Аграф.
- Христева, Ј. 1974. Експанзија семиотике, *Трећи програм* (4/23), 329-344.
- Цивьян, Т. 2005. Модел мира и ее лингвистическе основе, Москва, Ком-Книга.
- Цивьян, Ю. 2010. *На подступах к карналистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино*, Москва, Новое литературное обозрение.
- Чолић, М. 2007. Филмски портрети: од Манакија до Макавејева, Београд, Просвета.
- Чомски, Н. 1972. *Граматика и ум*, Београд, Нолит.
- Шато, Д. 2011. *Филм и филозофија*, Београд, Слио.
- Шестов, Л., Розанов, В. 1982. *Руска религијска филозофија и Ф. М. Достојевски*, Београд, Партизанска књига.
- Шефер, Ж. М. 2001. *Зашто фикција?* Нови Сад, Светови.
- Шешић, Б. 1974. *Основе логике*, Београд, Научна књига.
- Шкловский, В. 1923. *Литература и кинематограф*, Берлин, Рус. универс. изд-во.
- Шкловский, В. 1965. *За сорок лет*, Москва, Искусство.
- Шкловски, В. 1987. За и против: белешке о Достојевском, Београд, Графос.
- Шкловски, В. 1970. Уметност као поступак, *Поетика руског формализма* (прир. А. Петров), Београд, Просвета, 81-94.
- Штејнберг, А. 1996. *Систем слободе Ф. М. Достојевског*, Београд, Логос.
- Эйзенштајн, С. 2000. *Монтаж*, Москва, Музей кино.

- Якобсон, Р. 1984. Конец кино?, *Строение фильма* (сост. К. Разлогов), Москва, Радуга, 25-32.
- Ямпольский, М. 1993. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф, Москва, РИК Культура.
- Ямпольский, М. 1993а. *Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии*, Москва, Научно-исследовательский институт киноискусства- Центральный музей кино- Международная киношкола.
- Ямпольский, М. 2010. „Сквозь тусклое стекло“: 20 глав о неопределенности, Москва, Новое литературное обозрение.
- Agel, H. 1953. L'amour de la rhétorique ou l'enfer de l'adaptation, *Sept uns de cinéma français*, Paris, Edition du Cerf.
- Allen, G. 2000. *Intertextuality*, New York and London, Routledge.
- Aristotel. 1983. *O pjesničkom umijeću*, Zagreb, August Cesarec.
- Bacon, H. 1994. Continuity and Transformation: The Influence of Literature and Drama on Cinema as a Process of Cultural Continuity and Renewal, Helsinki, Suomalainen Tiedakatemia.
- Beja, M. 1979. *Film and Literature: An Introduction*, New York-London, Longman.
- Beker, M. 1995. *Uvod u komparativnu književnost*, Zagreb, Školska knjiga.
- Bense, M. 1978. *Estetika*, Rijeka, Otokar Keršovani.
- Bluestone, G. 1957. *Novels into Film*, Baltimore, The Johns Hopkins Press.
- Borges, J. L. 1985. *Sabrana djela 1923-1932*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.
- Bordwell, D. 1985. *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Buden, B. 2008. Behind the Velvet Curtain. Remembering Dušan Makavejev's WR: Mysteries of the Organism, *Afterall* (18), <<http://www.afterall.org/journal/issue.18/behind.velvet.curtain.remembering.dusan.makavejev>>
- Cahir, L. 2006. *Literature into film: Theory and practical approaches*, Jefferson, N.C., McFarland & Company.
- Callenbach, E. 1955. *Our Modern Art: The Movies*, Chicago, Center for the Study of Liberal Education for Adults.
- Cartmel, D., Whelehan, I. 1999. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, London and New York, Routledge.

- Cartmell, D., Corrigan, T., Whelehan, I. 2008. Introduction to *Adaptation, Adaptation* (1), 1-4.
- Chatman, S. 1978. *Story and Discourse*, Ithaca, Cornell University Press.
- DeCuir, Jr, G. 2011. Jugoslovenski crni talas: polemički film od 1963. Do 1972. U Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji, Beograd, Filmski centar Srbije.
- Dyer, R. 2007. *Pastiche*, London and New York, Routledge.
- Eco, U. 1981. O doprinosu filma semiotici, *Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba* (6), 153-161.
- Ferrell, W. K. 2000. *Literature and Film as Modern Mythology*, Westport CT, Praeger Publishers.
- Flaker, A., Mulić, M. 1986. *Ruska književnost*, Zagreb, SNL.
- Focht, I. 1972. *Uvod u estetiku*, Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika.
- Frampton, D. 2006. *Filmosophy*, London and New York, Wallfrower Press.
- Goulding, D. J. 2004. Jugoslovensko filmsko iskustvo 1945-2001 –Oslobođeni film, Zagreb, V.B.Z.
- Harman, G. 1981. Semiotika i kinematografija, *Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba* (6), 146-152.
- Hjelmslev, L. 1980. *Prolegomena teoriji jezika*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.
- Hussain, M., Wilkinson, R. (eds.) 2006. *The Pursuit of Comparative Aesthetics: An Interface Between the East and West*, Hants-Burlington, Ashgate.
- Hutcheon, L. 2006. *A Theory of Adaptation*, London, Routledge.
- Jakobson, R., Halle, M. 1988. *Temelji jezika*, Zagreb, Globus.
- Jinks, W. 1971. *The Celluloid Literature: Film into the Humanities*, Beverly Hills, Ca-London, Gencoe Press.
- Jones, M. 1990. Dostoevsky After Bakhtin: Readings in Dostoevsky's Fantastic Realism, Cambridge, Cambridge U. P.
- Karahasan, Dž. 1988. *Model u dramaturgiji*, Zagreb, CEKADE.
- Lawson, J. H. 1964. *Film: The Creative Process*, New York, Hill and Wand.
- Leitch, T. 2007. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, London, Johns Hopkins UP.
- Lotman, J. 1998. *Kultura i eksplozija*, Zagreb, Alfa.

- Luhmann, N. 1998. *Teorija sistema*, Beograd, Plato.
- Mc Farlane, B. 1996. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Oxford U. P.
- Michelson, A. 2003. *Filosofska igračka*, Beograd, Samizdat B92.
- Oraić Tolić, D. 1990. *Teorija citatnosti*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.
- Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Pavlović, Ž. 1964. *Neprijatelj* (knjiga snimanja), Viba film, Ljubljana (rukopis u biblioteci Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu)
- Peterlić, A. (ur.). 1986. *Filmska enciklopedija*, Zagreb, Jugoslovenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.
- Pourriol, O. 2010. *Filmozofija*, Zagreb, Meandar.
- Remak, H. 1961. *Comparative Literature: Its Definition and Function*, *Comparative Literature: Method and Perspective* (eds. N. Stallknecht and H. Frenz), Carbondale, Southern Illinois University Press, 3-37.
- Richardson, R. 1969. *Literature and Film*, Bloomington-London, Indiana University Press.
- Rodowick, D. N. 2001. *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*, Durham and London, Duke University Press.
- Sanders, J. 2006. *Adaptation and Appropriation*, Abingdon, Routledge.
- Solar, M. 1985. *Filozofija književnosti*, Zagreb, SNL.
- Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis. 1992. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, London and New York, Routledge.
- Stam, R. 2000. *Film Theory: An Introduction*, Malden, Massachusetts-Oxford, UK, Blackwell Publishers.
- Stam, R., Raengo, A. (eds.) 2004. *A Companion to Literature and Film*. Malden, Blackwell.
- Stam, R. 2005. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (eds. Robert Stam and Alessandra Raengo), Malden, Blackwell, 1-52.

- Stam, R. 2005a. *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Malden, Blackwell.
- Škiljan, D. 1978. *Govor realnosti i realnost jezika*, Zagreb, Školska knjiga.
- Šklovski, V. 1969. *Uskrsnuće riječi*, Zagreb, Stvarnost.
- Škreb, Z. 1986. Znanost o književnosti, *Uvod u književnost* (prir. Z. Škreb, A. Stamać), Zagreb, Globus, 17-33.
- Škreb, Z. 1986a. Interpretacija, *Uvod u književnost* (prir. Z. Škreb, A. Stamać), Zagreb, Globus, 489-498.
- Turković, H. 1981. Semiologija i filmologija, *Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba* (6), 137-145.
- Wagner, G. 1975. *The Novel and the Cinema*, London, Farleigh Dickinson Press.
- Zjenkovski, V. 1922. *Ruski mislioci i Evropa*, Zagreb, Nova Evropa.

Владимир Коларић
ДОСТОЈЕВСКИ У ФИЛМОВИМА ЖИВОЈИНА ПАВЛОВИЋА

Штампарија
МИА принт, Београд

Тиража
300 примерака

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

791.633-051 Павловић Ж.
791.221.51(497.11)"19"
821.161.1.09 Достојевски Ф. М.

КОЛАРИЋ, Владимир, 1975-

Достојевски у филмовима Живојина Павловића / Владимир Коларић. -
Београд : Архив Српске православне цркве : Руски научни институт, 2024
(Београд : МиА принт). - 336 стр. ; 24 cm

Тираж 300. - Стр. 7-8: О књизи Владимира Коларића / Ана Јаковљевић
Радуновић, Ениса Успенски. - Напомене и библиографске референце уз
текст. - Библиографија: стр. 317-336.

ISBN 978-86-81328-17-0 (РНИ)

а) Павловић, Живојин (1933-1998) -- Мотиви б) Достојевски, Фјодор Ми-
хајлович (1821-1881)

COBISS.SR-ID 143999497