

Универзитет уметности у Београду,
Факултет драмских уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1442135V

УДК 791.072.2 Стојановић Д.

791.072.2 Турковић Х.

оригиналан научни рад

ТЕОРИЈА КАО ПРЕВАЗИЛАЖЕЊЕ ФИЛМА: ПРЕПИСКА СТОЈАНОВИЋ- ТУРКОВИЋ

Сажетак: Овај рад анализира једну од важнијих дискусија југословенске теорије филма, коју су водили Душан Стојановић и Хрвоје Турковић, кључне личности београдске и загребачке филмологије. Рад има за циљ да сагледа нека теоријска питања покренута током дискусије, како у синхронјском контексту (периоду успона семиотике средином седамдесетих година 20. века), тако и у савременом теоријском окружењу, нарочито путем успоредбе са сличним проблемима који су од средине деведесетих решавани у покрету „посттеорије” или у когнитивистичком приступу филму. Иако се одбацују Турковићеве примедбе о Стојановићевој неутемељеној еклектичности, у раду се критикују Стојановићеве тезе о филму као језику, те идеја двоструке артикулације у филму. Читава дискусија посматра се као југословенски допринос критичком приступу „Великој Теорији” пре „посттеоретичара”.

Кључне речи: Душан Стојановић, Хрвоје Турковић, филм као превазилажење језика, двострука артикулација, југословенска семиотика

Када се данас чита, теорија филма Душана Стојановића, у осцилирању између структурализма и феноменологије, чини се најубедљивијом док опрезно покушава да изведе неки општи закључак полазећи од конкретних филмских феномена, а најслабијом када, у жељи да уобличи „Велику

Теорију¹, без уверљивих аргумената преузима структуралистичке и семиолошке формуле, у то време актуелне, покушавајући да их прилагоди сопственим тезама. Таква теоријска комбинација је, током 1970-их нарочито, покретала бројна политичка питања; међутим, данас се чини да су развој теорије филма и историја полемика унутар ње ипак дали за право оцени Дадли Ендруа (Dadley Andrew), датог половином седамдесетих:

„Било да семиотика остане оруђе групе радикалних критичара културе било да падне у руке критичара свих убеђења, њени најогорченији непријатељи увек ће потицати не од оних који јој се супротстављају на политичком пољу, него од оних који сматрају да је сувише апстрактна, сувише удаљена од живе структуре филмова које обрађује.”²

Теорија Душана Стојановића прошла је кроз процес удаљавања од „живе структуре филмова” зарад проширивања у апстрактну грађевину, што је на њеним зидовима оставило неке видне пукотине. Поред идеје да се уметничка надградња у филму нужно везује за илузионистичку „природу филмског призора”, две су концепције нарочито значајне: (1) кодираност филмског система по угледу на двоструку артикулацију језика, и (2) објашњење начина на који гледалац доживљава „највиши спрат” значења (чак бисмо могли рећи и „денотацију кадра”). Нека питања у вези с проблемима ових концепција постављена су у преписци Душана Стојановића и Хрвоја Турковића, објављеној 1976. године у часопису *Филмске свеске*. У овом раду имамо намеру да ту преписку представимо и оживимо неке теоријске поставке које су у њој разматране.

Контекст

Након што је, током 1950-их, углавном писао филмску критику и обављао правне послове у разним филмским институцијама, Душан Стојановић почео је да се озбиљно, систематски бави теоријом филма током 1960-их, пишући о темама попут „филма истине”, онтологије филмског призора, антифилма, преведећи есеје и књиге важних теоретичара,

1 За шире објашњење термина „Велика Теорија”, као назива за скуп водећих интерпретативних модела у филмологији друге половине 20. века, ослоњених углавном на алтисеровски марксизам, лакановску психоанализу и сосировску лингвистику, види: Bordwell, D. *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*, in: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, eds. Bordwell, D. and Carroll, N. (1996), Madison: University of Wisconsin Press, p. 3-36.

2 Ендру, Д. (1980) *Главне филмске теорије*, превод: Каћура, Б. Београд: Институт за филм, стр. 163

попут Рудолфа Арнхајма (Arnheim) и Сергеја Ејзенштејна (Эйзенштейн), да би та активност добила институционалну подршку 1963. године, оснивањем Катедре за теорију и историју на београдској Академији за позориште, филм, радио и телевизију, где је Душан Стојановић предавао теорију филма, и оснивањем часописа *Филмске свеске* 1968. године (у издању Института за филм), који је Стојановић уређивао.³ Ова плодна културна активност уклапа се у слику културе шездесетих година 20. века у социјалистичког Југославији, јер су оне, како пише историчарка Радина Вучетић, преузимајући оцену Павла Левија, „донеле праву бујицу креативности”:

„Током овог периода, Југославија је доживела највиши ниво филмске производње и увоза, Душан Вукотић је 1962. године добио Оскара за анимирани филм *Сурогат*, а највећи успеси постигнути су с играним филмом. Ово раздобље обележили су креативност и експериментисање заговорника ‘новог филма’. (...) Појавио се велики број филмова младих аутора који су пробијали до тада ретко оспораване оквире државно-социјалистичких вредности, налазећи надахнуће у модерним светским кинематографијама, пре свега у италијанском неореализму, француском новом таласу и пољској ‘црној серији’.”⁴

Употребивши, у закључку о процесима американизације популарне културе у овом периоду, фигуру Јануса, Радина Вучетић износи две слике тадашње Југославије, које егзистирају напоредо – ружичасту, американизовану, нетипичну слику „за земљу с комунистичким системом”, и конфликтну, црну слику унутарпартијских тензија, економског наличја, сукоба са цензуром... У тој двојакости, уз сву опрезност историчарке, ипак се може формирати слика 1960-их као периода демократичности, у којем се уметност развијала унутар конфликтних друштвених процеса, али у којој не само што је постојао простор за дијалог, „чак и у гласилу Партије”⁵, већ је високи модернизам у уметности живео у складу са структурама власти, које су га неретко и здушно потпомагале, што финансијски, што оснивањем институција попут

3 Види белешку о аутору у: Стојановић, Д. (2011) *Магија филма (Чланци, критике, огледи)*, *YU film danas* 100/101, Београд: 3Д+, Ниш: НКЦ и библиографију у: Стојановић, Д. (1984) *Филм као превазилажење језика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Институт за филм, Универзитет уметности.

4 Вучетић, Р. (2011) *Кока-кола социјализам*, Београд: Службени гласник, стр. 146-147; Леви, П. (2009) *Распад Југославије на филму*, Београд: XX век

5 Вучетић, Р. нав. дело, стр. 158.

Музеја савремене уметности. Тако, баш у вези са сликарством (што у великој мери важи и за филм), Радина Вучетић закључује: „Током шездесетих година уметност високог модернизма и апстрактно сликарство у потпуности [су] постали део културне и политичке матрице југословенског типа социјализма”.⁶

Теоријско-критичка делатност Душана Стојановића у овом периоду такође је производ поменутог контекста – на једној страни као одбрана „високог” или „касног” филмског модернизма у Југославији и свету, а на другој као рад на легитимацији теорије филма у институционалном смислу, утемељењем факултетске наставе историје и теорије филма (и, дакако, *историје теорије*). У том смислу, могло би се рећи да су и неке кључне Стојановићеве замисли произашле управо из ове две стране процеса који започиње током 1960-их, дакле, из тежње ка *научности* филмологије, као и из апологије што југословенског новог филма, што касних модерниста попут Антонионија (Michelangelo Antonioni), Фелинија (Federico Fellini), Бергмана (Ingmar Bergman), Годара (Jean-Luc Godard), и налажења разлога за њихове високе уметничке домете.⁷

Између та два контекстуална одређења настају главне Стојановићеве идеје: од тврдње да је креирање филмског приказа који је „корелат афилмске стварности” суштинска одлика филма као медијума, која лежи у основи његовог „илузионизма”⁸, те да филм путем специфичне структуре иде ка „превазилажењу језика”, преко идеје о филму као „логоморфном симболу” са одликама слободе и отворености (како код ствараоца, тако и код гледаоца, што се може пратити у надградњи „денотације”, у формирању конотативног „спрата”), све до идеје о *развоју* теорије филма од класичне до модерне теорије, те до коначног опредељења за нарочиту верзију семиологије филма, у којој се главни рад састоји од анализе начина на који иконички филмски „знак” долази у додир са гледаочевом свешћу, чиме се пледира за покушај спајања структурализма и феноменологије.

Основне идеје

И сам Стојановић на сличан начин видео је ток своје филмске мисли. У предговору за „Антологију југословенске теорије

6 Исто, стр. 234.

7 Види: Стојановић, Д. (2011) *Магија филма (Чланци, критике, огледи)*, YU Film Danas 100/101, Београд: 3Д+, Ниш: НКЦ, стр. 142.

8 Једно потпоглавље у Стојановићевој књизи *Филм као превазилажење језика* носи назив „Природа филмског илузионизма”.

филма” признаје да је, у раној фази, под утицајем Славка Воркапића, разумео филм као „оркестрацију покрета”, али да је потом прешао на Базенову (André Bazin) страну и пошао од његове онтологије филмског призора, паралелно с којом је развијао „апологију југословенског ‘новог филма’ као ‘глобалног симбола’”.⁹ Средишња идеја „превазилажења језика”, по речима самог Стојановића, значи да филм као целина прелази из „језичког склопа” у симболичко јединство које је, у ствари, настало „превазилажењем своје неодољиве, али никада потпуно остварене, никада достигнуте носталгије за језиком”.¹⁰ Такво „уцелињење“, тврди Стојановић, значи да, „у равни егзегезе”, из структуралистичког регистра (анализе филмских кодова) прелазимо у феноменолошки регистар (анализу гледаочевог свесног, што код Стојановића значи: рационалног и емотивног, доживљаја), а да филмски систем постаје логос, јединствен за сваки филм, али „који пориче могућност језичке анализе” и напросто се доживљава као „смисаона симболичка громада у ‘милости перцепције’ (по узору на Dufrennea)”.¹¹

Полажући наде у дијалектику, Стојановић, који и у онтологији филмског призора полази од идеје двојакости, његове реалистичке и техничке стране (јединства двојакости), овом идејом јединства успостављања и превазилажења структуре, превазилажења језика али „носталгије за језиком”, очито покушава да сачува *научност* структуралистичке анализе, али *отвореност* филмског дела, које гледаоцу омогућава *слободу* конотативног доживљаја и тумачења. Када се тако поставе ствари, чини се како су нарочито склони да превазиђу језик и доспеју до „највишег спрата” управо касномодернистички филмови, они који показују јединство какво показује и Стојановићева теорија, дакле, филмови који се формирају између класичног фабуларног стила и нових тенденција, између верности „фотографско-фонографском реализму” медијума и „уметничке стилизације”, и то у свести гледаоца спремног и способног да доспе до конотативног „спрата”, до „дубинских структура значења”.

Методолошка питања

Када је, у предговору другом издању књиге *Филм као превазилажење језика*, разматрао своје идеје након десетак година, Стојановић им је у начелу остао веран и свео их на четири основна постулата:

9 Стојановић, Д. (2011), нав. дело, стр. 283.

10 Исто, стр. 283.

11 Исто.

- конотација и уметнички „спрат“ могу постојати само ако се утврде формеме и знакови (најмање и највеће незначењске и значењске јединице);

- „најделикатнији и најсложенији вид значења” јесте ритам;

- превазилажење језика је „ослобађање од кодовских норми”, што води до идиолекта који може бити „колективно-митски, жанровски или ауторски”;

- све претходно може се одигравати једино у свести гледаоца, што значи да се у проучавању филма морају удружити семиологија и феноменологија.¹²

Турковићеве замерке Стојановићу на трагу су критике „Великих Теорија”, касније формиране у когнитивистичком приступу филму (Керол/Carroll, Принс/Prince, Бордвел/Bordwell, и други), тачније, критике оних „семиологија” и „теорија” које комбинују сосировску лингвистику, лакановску психоанализу и алтисеровски марксизам. Ипак, и поред сличности, које и данас потврђују валидност Турковићевих примедби, нарочито у светлу когнитивистичке критике, треба одмах рећи да се Стојановић значајно разликује од струје обожаватеља де Сосира (Ferdinand de Saussure), Лакана (Jacques Lacan), Алтисера (Louis Althusser) и касног Барта (Roland Barthes). Најпре, он је врло опрезан приликом усвајања Лаканових термина и идеја, које је Мец (Christian Metz) прихватио у касној фази, и врло ретко прелази на терен психоанализе. Штавише, Стојановићев метод често је заснован на принципима које све до данас бране когнитивисти попут Керола и Бордвела у приступу филму: консултовању науке, истраживању на „средњем, проблемском нивоу”, провери великих теорија на емпиријском и логичком пољу... Рецимо, Стојановић ће неуролошком и психолошком питању опажања филмске слике посветити извесно време, цитирајући оно што сматра релевантним налазима заснованим на експериментима у тој области¹³, прихвативши тезе гешталт психологије, и закључивши да сличности филмског и стварносног (афилмског) призора почивају на градијентима фактуре и покрета – спреман, дакако, да те закључке измени у светлу нових научних сазнања.¹⁴ У том смислу, Турковићеве замерке Стојановићевом „интердисциплинарном еклектицизму” не стоје.

12 Стојановић, Д. (1984) *Филм као превазилажење језика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Институт за филм, Универзитет уметности, стр. 5.

13 Исто, стр. 77-83.

14 Стојановић, Д. (2011) нав. дело, стр. 353-354.

Међутим, оно што Турковић налази проблематичним тиче се, пре свега, опасности пуке примене „великих теорија”, здраво за готово, на проблеме филма и појединачних филмских дела. Турковић уочава подељеност теоријског приступа који ће и бити у основи полемика когнитивиста и „психо-семиотичких марксиста”,¹⁵ јер, мада су оба легитимни приступи, један, који Турковић назива „есејистичким”, и који „реси стилистичка неспутаност”, заправо се усталио (и помало изгубио контролу) на штету другог, „знанственог, који је ригорознији у излагању и закључивању”.¹⁶ Због тога, тврди Турковић, „стратегијски нагласак треба придати овом другом, па макар и под цијену негирања есејизма”.¹⁷

Када се види начин на који је Стојановићева књига конципирана, као спекулативан приступ „одозго надоле”¹⁸, од крупних концепата о филмском феномену, који се преузимају из сосировске лингвистике, и чији се термини не изводе из конкретних филмова, или емпиријске анализе, већ прихватају, развијају и усложњавају тако да конкретни филмови служе као примери који „доказују доктрине”¹⁹, може се рећи да је Турковић био на добром трагу. Такву „доктринарну” концепцију, која се и код Стојановића често наслања на есејизам, Турковић примећује чак и када Стојановић посеже за теоријама психолошког типа, попут гешталта: „Ту теорију примењујете ‘аналошки’, издвојите психолошку анализу одређеног феномена па онда имплицирате: ‘то вриједи и за филм’. А да ли ‘то вриједи и за филм’ може се утврдити само темељитим експерименталним провјерама, и помним теоријским разрадама, и то спада у ред ствари за које знаност не трпи да се третирају као евидентне”.²⁰

Иако свестан теоријске конструисаности „система”, која често служи теоријској „грандиозности” и не проистиче из конкретне везе са филмовима, већ представља низ апстрактних појмовних умножавања, Стојановић не одустаје од потраге за „Великом Теоријом”. У том смислу је индикативна једна фуснота из *Филма као превазилажења језика*:

„Под *конструктима* се у епистемологији подразумевају ‘апстрактни предмети који сами нису приступачни непосредном посматрању и који се уводе да би се објасниле појаве

15 Види: Carroll, N. (1988) *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press

16 Стојановић, Д. (2011) нав. дело, стр. 345.

17 Исто.

18 Bordwell, D. (1996) нав. дело, стр. 18.

19 Исто, стр. 19.

20 Стојановић, Д. (2011), нав. дело, стр. 348.

приступачне непосредну опажању.²¹ Наравно, ако посматрамо ствар са гледишта ове дефиниције, и систем и код нас се представљају као конструкти. Али из нашег је контекста јасно да ћемо ми под изразом конструкт у овом раду подразумевати све друге конструкте *изузев* система и кода.²²

Тако и на Турковићев приговор у вези са емпиријским критеријумом по којем је за гледачеву способност примања филма важна целина, контекст, континуираност, Стојановић одговара: „Сад, ако му (филму) ова јединка приступа као гледалац, за њу у начелу важи оно што Ви и кажете: филмско дело се појављује као дискретна целина са континуираном фактуром. Али за аналитичара...”²³ Међутим, мањи је проблем што аналитичар издваја и класификује, а већи што *конструкти* не потичу од искуственог знања и испитивања конкретних филмова и кинематографске праксе, већ је везаност за глобалне конструкте напросто дата: налик је ономе што Пол де Ман (Paul de Man) назива „слепилом” критичара који нешто скрива јер жели да очува тоталитет, и јавља се код Стојановића како у сфери анализе „конотације” и гледачевог доживљаја филма, тако и у вези са поделама филмске целине на мање јединице.

Проблем формеме и артикулације

Управо у вези с том поделом појављује се и друга Турковићева примедба. Она се, наиме, тиче Стојановићеве лингвистичке спекулације и повлачења аналогича између језичког система, који, према лингвистима на које се Стојановић позива, познаје прву и другу артикулацију. Стојановић пише:

„Да би постојала двострука артикулација, према томе, треба да постоје два степена кода. По једном се незначајске, али дистинктивне јединице повезују да створе знак који краси одређена релација означавајућег и означенога, а по другоме се само ти незначајски састојци уобличавају као целине што их опажајно разликујемо једне од других.”²⁴

Музичка нотација је пример за овакве односе изван говорног језика: разликујемо облике нотног записа једне од других (четвртине и половине нота, паузе, виолинске кључеве, линије), које су по себи незначајске, али када се спајају – творе знак (такт, записану мелодију), који има однос означавајућег и означеног (ноте, паузе, лигатуре, на једној,

21 Катичић, Р. *Основни појмови сувремене лингвистичке теорије*, стр. 12

22 Стојановић, Д. (1984) нав. дело, стр. 182.

23 Стојановић, Д. (2011) нав. дело, стр. 356.

24 Стојановић, Д. (1984) нав. дело, стр. 111.

и произведена мелодија/музика, на другој страни). Наравно, Стојановић не улази у озбиљнију аргументацију како би доказао тезу да „двострука артикулација” чини услов да одређени систем знакова буде језик; међутим, што је много важније, чак и да, зарад дискусије, прихватимо тезе одређеног круга лингвиста на које се Стојановић позива, не може се закључити да филм има одлике језика *чак и ако функционише* на принципу двоструке артикулације. Керол наводи и друге аргументе због којих филм функционише другачије од језика – није арбитран већ конкретан, нема граматичке еквиваленте субјекта и предиката, недостаје му могућност негације („ово није то”), и томе слично.²⁵ Иако Стојановић на више места говори о томе да филм схвата као *језик у ширем смислу*, као фотографско-фонограмски систем знакова без чврстих граматичких правила (у чему се, како изгледа, слаже са Керолом), а који омогућава комуникацију међу људима, то изненадно проширивање појма није у складу са претходним претпоставкама, јер се поставља питање чему потрага за „двоструком артикулацијом”? Стојановић ту, заправо, тражи основу да покаже филм као систем знакова који поседује извесну *склоност*, да истакне тежњу филма према језику у ужем смислу, да би показао како се таква „склоност” у ствари никада не уобличава већ се, готово мистично, превладава уметничком надградњом. На другом месту, Стојановић се позива на књижевност као пример:

„Језик у ужем смислу речи, према томе, строго је конвенционализован систем, па мора да се у тој својој конвенционалности ‘превазиђе’ како би се доспело до литературе као уметничког медијума (...). Другим речима, да би се кроз језик, у ужем смислу речи, доспело до уметничког, опет је потребно ‘превазилажење’, и то превазилажење ‘систематског’ у правцу ‘асистематског’ система. Уметност је увек више од језика, али је из језика израсла.”²⁶

Чини се да је филм ипак, како тврди Керол, далеко од конвенционализованог језика, не само по начинима формирања, већ по суштинској разлици да су речи и слова мање или више арбитранни знаци који траже *учење*, док су филмске слике препознатљиве без учења.²⁷ Још је Бахтин (под маском Волошинова) упутио замерку Де Сосировом лингвистичком моделу да мало пажње обраћа на културни контекст у којем

25 Carroll, N. (2008) *The Philosophy of Motion Pictures*, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 104.

26 Стојановић, Д. (1984) нав. дело, стр. 38.

27 О чему види експерименте које наводи Керол у наведеној књизи, а такође и бројне радове које наводи Принс (Prince), и који су одличан увод у широку област полемика око проблема лингвистичке релативности.

се говор одиграва, на друге облике саопштавања поред језичких форми, а који такође улазе у исказ: „Права реалност језика-говора није апстрактни систем језичких форми, нити изоловани монолошки исказ, нити психо-физиолошки акт његове реализације, већ социјални догађај говорне интеракције који се реализује исказивањем и исказима”.²⁸ Иако је у неким тренуцима, барем у вези са филмом, близак Бахтиновој хипотези, Стојановић углавном настоји да покаже како филм може „преваладати” језик у ужем смислу, иако није такав језик. По свему судећи, Стојановић прибегава високо метафоричној замисли о превазилажењу „тежње” филма да постане језик у ужем смислу, и управо ту, у есејистичкој „стилистичкој неспутаности”, теорија не само да напушта научну основу, већ долази до границе када концепт који употребљава у закључним деловима постаје нејасан.

Пример за ту слабу тачку теорије јесте проблем формеме на који Турковић указује. Наиме, пошто Стојановић покушава да докаже како је филмски знак двоструко артикулисан, он сматра да филмски знак као денотативан (као онај који означава нешто, биће или предмет, из стварности) на најнижем нивоу постоји „као најмања разазнатљива видљива или чујна представа афилмскога перцептивног искуства коју препознајемо на екрану”, и за њега је Стојановић сковао термин „микрознак”.²⁹ Рецимо, ако је у кадру глумица у средњекрупном плану, микрознаци су њена доња усна, очи, минђуше, хаљина, а „макрознак” би била њена цела фигура. Наравно, могуће је да се камера приближи доњој усни и прикаже је у крупном плану – по Стојановићу, тада бисмо могли видети и друге микрознаке на тој усни, док би померање камере и промена плана представљали „параметре”. Тако је микрознак „нестална појава” која зависи од параметара и од укључивања у макрознаке³⁰ – што значи да, ако се увек може претпоставити могућност разлагања микрознака (микрознак ока из средњег плана постаје макрознак ока у крупном плану, а микрознаци постају зеница, трепавице, беоњача), онда он никада није најмања разазнатљива представа, већ је све у кадру потенцијално микро и макро знак. Даље, ако се од макрознака, коришћењем параметра крупног плана или зумирања, приказује све више микрознакова, до тренутка када у кадру видимо само, на пример, белу површину беоњаче – да ли је тада белина беоњаче микрознак (јер знамо да потиче од макрознака ока), или престаје да буде разазнатљива

28 Бахтин, М. (В. Н. Волошинов) (1980) *Марксистичка филозофија језика*, превод: Радован Матијашевић, Београд: Нолит, стр. 106.

29 Стојановић, Д. (1984), нав. дело, стр. 118.

30 Исто, стр. 119.

представа из стварности – пошто у кадру нема ничег осим белине? Напослетку, у овој конструкцији није сасвим јасно ко треба да опази, види, чује и „разазна” микрознаке у кадру, да их препозна као најмање делове представе стварности, нити где је граница разазнатљивости, и у каквим условима опажања треба да посматрамо филм да бисмо се сложили око тога шта представља микрознак. Међутим, Стојановић каже да такве услове не треба узимати у обзир јер постоји могућност да се „у условима дате крупноће зрна и лабораторијске обраде траке утврди шта је најмањи микрознак који заиста постоји у сваком кадру”³¹ – упркос томе што је реч о одиста изузетном случају, јер врло ретко гледамо филмове у таквим условима. Ако смо пошли од претпоставке да је филм комуникациони систем, онда се његова конфигурација и њен утицај на учеснике комуникације, нарочито путем знакова (који би требало да су препознатљиви учесницима), врло тешко може описати на релевантан начин уколико су за тај опис потребни изузетни услови готово потпуно изван доминантних комуникационих ситуација.

Ипак, Стојановић иде и даље у потрази за „другом артикулацијом” те разматра појам „формеме” како би увео и „незначањски састојак”, који, по њему, чине „елементи фотографског и фонографског записа – црни, сиви, светлосиви, бели или обојени дводимензионални облици у кретању, звуци природе и вештачки створеног света, гласови које изговарају људска бића и тонови што граде музичке структуре”.³² Они сами за себе немају значење, али се комбинују у микрознакове, те су стога, према Стојановићу, чиниоци „друге артикулације”.

Овакво уситњавање кадра, тј. издвајање „елемената филмске денотације”, како их Стојановић зове, може се сада изводити унедоглед и веома произвољно, али оно што је већи проблем, и чега је и сам Стојановић свестан, јесте очигледна теоријска конструисаност која постаје сама себи сврха и која служи да је појединачни филмови доказују. Поред тога, када је реч о граничним случајевима (попут цртаног, графичког, апстрактног, експерименталног филма), који доводе у питање ту конструкцију, јер у њиховом случају „формеме” не морају да „не личе на визуелну или аудитивну појаву из афилмског опажајног света”, или нам својом издвојеношћу могу указивати на сличне игре површина, боја и сенки из афилмског света, као и на њихово значење, што би по Стојановићевој дефиницији значило да нису „формеме” – они

31 Исто, стр. 120.

32 Исто, стр. 122.

се морају одбацити као прелазак „с оне стране визуелног коефицијента разлике”³³, другим речима, то су случајеви који не припадају филму (но то је и проблем друге врсте, који се такође заснива на Стојановићевим претпоставкама о природи медијума). Упркос искуственој пракси да експерименталне и апстрактне филмове, чак и ако се не састоје од снимака „афилмске стварности”, сматрамо филмовима, а не покретним сликарством, Стојановић мора да их одбаци и без „онтологије филмског призора” као реалистичког, на-просто јер се не уклапају у теоријску конструкцију потраге за „двоструком артикулацијом”.

Турковић примећује ту сувишност елемената теоријске конструкције и напомиње да постоји некохерентност критеријума издвајања параметара, формама, микрознакова и макрознакова:

„Ваша формама, међутим, није дискретна. Она није никаква просторно дефинирљива, а мало је кад дефинирљива временски. Једине одреднице које јој се могу наћи јесу одреднице онога што Ви зовете ‘градијентом фактуре’, а тај је опет подвргљив континуалној анализи и не видим по чему би се та анализа битније разликовала од анализе којом долазите до разликовних црта које зовете ‘параметрима’. Обје су дакле артикулације отписиве.”³⁴

Уместо оваквих решења, које сматра недовољно јасним, Турковић предлаже другачије утемељење филмологије, и ту му се Стојановићева анализа денотације и конотације чини корисном. Ако пођемо од претпоставке, вели Турковић, да филмологија проучава дело и да је оно комуникацијски чин, онда морамо поставити питање какав је емпиријски облик тог дела/саопштења у којем га примају „сви људи у даној култури” и каква су правила у основи наше способности да то саопштење примимо, иако га нисмо срели, или смо га срели у другачијим облицима. Ту се Турковић позива на Чомског (Noam Chomsky), чиме наводи на другачије лингвистичке путеве од Де Сосировог, што ће и когнитивисти попут Бордвела и Керола радо чинити. Управо у питању начина на који функционише наша способност да примимо саопштења филма налази се и треће размимоилажење Турковића и Стојановића.

33 Исто, стр. 133.

34 Стојановић, Д. (2011), нав. дело, стр. 338.

*Проблем гледаочевог доживљаја и
филмског превазилажења језика*

Турковић истиче да Стојановићеве концепције гледаочевог доживљаја, тј. односа дела и гледаоца, нису недвосмислене, и да има индиција и за психолошки и за социолошки приступ, али да оне нису јасно формулисане, те у том смислу пише: „Психологијом гледаоца доста се бавите кад дирате перцепцију (‘фотографичност’ филма) али нимало кад постулирате процесе ‘концептуализације’ везане уз ‘менталне’ појаве какве су за вас означена и денотације и конотације”.³⁵

Мада се одиста могу приметити противречност и оклевање у Стојановићевој концепцији, анализа конотације и уобличавања смисла филмског дела највреднији је део његове теорије. Ипак, извесну напетост унутар теорије и сам је признао у одговору Турковићу. Рецимо, филмска форма се, према Стојановићу, на путу до уметничке структуре, превазилази путем конотације, да би се дошло до „дубљег значења”, до смисла. Пошто је филмска слика, по Стојановићу, „конотативна”, она носи могућност задобијања, у контексту других слика, пренесеног значења, „дијегетичког, идеативног или ритмичког реда”; она, дакле, омогућава „имагинативну надградњу”, али за то је потребна „гледаочева свест која превазилази перцептивни карактер денотације”.³⁶ Превазилажење, у смислу уобличавања „знакова сложеније структуре од денотативних знакова”³⁷, могло би да значи препознавање узрочно-последичних веза у причи, учавања понављања извесних облика и стилских избора, тј. ритмичких образаца итд. Овде је, изгледа, реч о психолошком приступу, о анализи когнитивних процеса на основу којих гледалац препознаје, рецимо, просторне односе у кадру у зависности од употребљених „параметара”, или формира узрочно-последичне везе у наративи, или принципа због којих долази до гледаочеве радозналости, напетости, изненађења, те начина на који редитељи употребљавају „параметре” да би креирали значење – што и јесте вредан потенцијал Стојановићеве концепције „конотативне анализе” коју развија касније у књизи. Убрзо потом, Стојановић се позива на Меца, и тврди да постоји и симболички смисао који је „изнад” или „иза” збивања и који припада „идеологији, стилу, рукопису”.³⁸ Према томе, свест легитмише уметничко тиме што одлази изнад збивања, „уздиже” пуку телесност/

35 Исто, стр. 348.

36 Стојановић (1984), нав. дело, стр. 42.

37 Исто, стр. 43.

38 Исто.

појавност, непосредни материјал филма, што би значило да мора нечим повезати пуку појавност на филму – причом, намером аутора или моралним, емотивним, политичким значењем. Пошто то значење у свест мора доћи из друштвеног контекста, ово би могла бити индиција за социолошки приступ гледаочевом доживљају. Нажалост, Стојановић нам заиста не говори ништа одређено ни о томе којим путем ваља кренути (можда и једним и другим?), нити покушава да нам покаже како се поменути процеси одигравају.

Ствар се компликује тиме што ће на другом месту Стојановић рећи да, у циљу „превазилажења језика”, доласка до уметничке структуре, до филма као уметности, логос филма напушта „упоређивање са животом”, те да се појављује „као независна структура што има сопствену структуралну законитост која је једино оправдава, не напуштајући чулно аутентичне видове свог постојања (што значи да конотација постоји само у денотацији, а нипошто не може да изађе ‘изван’ или ‘изнад’ ње)”.³⁹ Ипак, пре тога Стојановић је тврдио, позивајући се на Митрија (Jean Mitry) и Барта, да гледалац све време иде „изван” и „изнад” филма: „Притом се, као што наглашавају Митри и Барт, као означено конотације јавља један мисаони или осећајни свет у гледаоцу, његов асоцијативни закључак ‘изван’ и ‘иза’ филма, ирационални симбол, означено једнога ‘откаченог знака’ у бартовском смислу речи”.⁴⁰

У писму Турковићу ове асоцијације које иду „изван” филма Стојановић назива „попречним пресецима”, те разликује „концептуализујућу гледаочеву свест”, која уобличава догађајност, тј. схвата шта се дешава у филму, и ону свест која, путем „попречних пресека”, богати свој доживљај филма, рецимо, неком идеологијом, што може а) бити у вези са оним што се дешава у филму, или б) бити сасвим изван тога. Када гледалац схвати шта се дешава у филму и свој доживљај обогати идејама и асоцијацијама у складу са оним што се у филму дешава – настаје, према Стојановићу, „естетска структура”. Њу је, у нацрту *Филма као превазилажења језика*, Стојановић сматрао непоновљивом, јединственом и затвореном у себе:

„Наравно, и на ступњу највиших структура могућност упоређења са животом не може да се искључи. Али она се онда јавља као оваква или онаква ‘попречна’ структура што сједињава неке састојке дела са неким састојцима изван њега (социолошка, психолошка, биографска, политичка,

39 Стојановић (2011), нав. дело, стр. 11.

40 Исто, стр. 10.

психоаналитичка структура и слично), а не као естетичка структура, која се препознаје по томе што сва своја значења црпе искључиво из ткива самог филма (јер све своје састојке користи за 'игру преображаја' која 'не прелази сопствене границе и не позива се ни на какве спољне састојке')⁴¹

Но, Стојановић се у преписци са Турковићем кориговао: естетска структура постоји „само строго теоријски, јер је у доживљају помешана са 'попречним структурама'”, што ће рећи са стварношћу. Када се свест помеша са естетском структуром настаје „уметничка структура”, из чега се мора извести закључак да је свест како уметника тако и гледаоца – подељена, расцепљена, јер тежи да у немогући склад доведе естетску, уметничку и идеолошку структуру.⁴² Стојановић примећује да би, с новолевичарске тачке гледишта, овакво мишљење било такође идеолошко, типично за грађанску свест – „као и структурализам уопште”⁴³

На изванредан начин, то је тачно. Структурализам који Стојановић примењује да би легитимисао студије теорије филма подвлачи везу између аутономије дела, вредности уметности (филма) и свести тумача, чији је посао да о слици каже „нешто више осим да на нешто личи”, како Стојановић цитира Меца.⁴⁴ То „нешто више” произилази из идеологије замене једног низа знакова другим, знаковима „вишег реда”, за шта је, наравно, потребан појмовни апарат – структуралистички. Структура, тако, постаје циљ проучавања, *бесконачност интерпретације* заправо тешко помирљива са ограниченошћу структуром и језиком, а *слобода и уживање у тексту* са институционализацијом проучавања. Џонатан Калер (Jonathan Culler) још је 1970-их уочио да сами бивши структуралисти покушавају да превладају те напетости:

„Разлоге покушаја да се превазиђе структурализам можда је најбоље изложио Жак Дерида у *L'Écriture et la différence*. Пре свега, у проучавању књижевности појам структуре има телеолошки карактер: структуру одређује конкретан циљ; она се сматра конфигурацијом која доприноси том циљу. (...) Аналитичар структуре има задатак да изложи дело као просторну конфигурацију у којој време прошло и време будуће указују на један циљ који је увек присутан. (...) То средиште поставља темељ и изграђује структуру, допуштајући извесне комбинације елемената, а искључујући друге. (...)

41 Исто, стр. 11.

42 Исто, стр. 357.

43 Исто.

44 Стојановић (1984), нав. дело, стр. 44.

Ово затварање, могло би се тврдити, сведочи о присутности једне идеологије.⁴⁵

У том смислу, средишњи циљ Стојановићеве теорије јесте „превазилажење језика”, али поставља се питање зашто би постојала тежња ка превазилажењу и због чега би то био кључ легитимације уметничког статуса филмског дела? Пука текстуалност/телесност филма, начини уобличавања „света”, могу бити сасвим довољни за уживање у „игри означитеља” које свест у одређеном културном и друштвеном контексту увек производи. Игра и уживање већ су део филмске денотације, већ производе смисао, и „синтагматска свест” са својом идеологијом вредности и „виших значењских целина” у ствари није потребна да би се та телесност превазишла. Стојановић наводи да и Дифрен, од ког је позајмио идеју о превазилажењу језика, зна да „естетски предмет не оправдава употребу лингвистичких категорија које семиологија тако радо користи”, да он превазилази опозицију „синтагма/систем”, на којој почива језик, али остаје при тим категоријама, које узима с резервом, зато да би показао да се уметност „буну против њихове употребе”.⁴⁶

Другим речима, теорија нам је увела двојство да би нам рекла како смо то двојство већ превладали – с том разликом што га је она анализирали. Добијамо, дакле, теоријски увид да је увид неприкладан, примењујемо лингвистичке категорије да би се оне показале неадекватним и да бисмо то схватили. То поставља врло озбиљно питање легитимитета теорије. Ако се она сама већ легитимисала својом неадекватношћу, није јој ни преостало ништа друго сем усложњавања анализе и умножавања појмова унутар структуралистичке матрице. Стојановићева спремност да озбиљно размотри такве примедбе, његова самосвест о slabим тачкама vlastite теорије, те Турковићев предлог о другачијем усмерењу филмологије, чине се данас као изузетно значајно наслеђе југословенске теорије филма, које нам приказује почетке филмске семиотике, пионирске покушаје њеног критичког сагледавања, те још увек актуелна проблемска чворишта. Такође делује да је ова дискусија утицала и на развој филмологије у Београду и Загребу – када је Турковић постао професор теорије филма те уредник утицајног часописа *Хрватски филмски љетопис*, преводи аутора из круга когнитивистичке филмске теорије радо су објављивани у Загребу и брзо су постали не само део наставног курикулума,

45 Келер, Ц. (1990) *Структуралистичка поетика: структурализам, лингвистика и проучавање књижевности*, превод: Минт, М. Београд: Српска књижевна задруга, стр. 359.

46 Стојановић (1984) нав. дело, стр. 47.

већ и утицајни теоријски оквир за бројне хрватске филмологе. С друге стране, професор Стојановић увео је Бордвелову наратологију у наставу већ крајем осамдесетих, док је књига „Посттеорија“ постала ноторна у списку литературе који је његова наследница на месту предавача теорије филма Невена Даковић препоручивала студентима. Како је даље текао развој филмологије у ова два центра, те колико је на њега утицала дискусија Стојановића и Турковића, питање је које излази из оквира овог рада.

ЛИТЕРАТУРА:

- Бахтин, М. (Волошинов, В. Н.) (1980) *Марксистичка филозофија језика*, превод: Радован Матијашевић, Београд: Нолит.
- Bordwell, D. Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory, in: Bordwell, D. and Carroll, N. (ed.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies* (1996) Madison: University of Wisconsin Press.
- Вучетић, Р. (2011) *Кока-кола социјализам*, Београд: Службени гласник.
- Ендру, Д. (1980) *Главне филмске теорије*, превод: Каћура, Б. Београд: Институт за филм.
- Калер, Ц. (1990) *Структуралистичка поетика: структурализам, лингвистика и проучавање књижевности*, превод: Минт, М. Београд: Српска књижевна задруга.
- Carroll, N. (1988) *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press.
- Carroll, N. (2008) *The Philosophy of Motion Pictures*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Леви, П. (2009) *Распад Југославије на филму*, Београд: XX век.
- Prince, S. (1993) „The Discourse of Pictures: Iconicity of Film Studies“, *Film Quarterly*, 47: 1, Fall 1993, University of California Press.
- Стојановић, Д. (2011) *Магија филма (Чланци, критике, огледи)*, *YU Film danas* 100/101, Београд: ЗД+, Ниш: НКЦ.
- Стојановић, Д. (1984) *Филм као превазилажење језика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Институт за филм, Универзитет уметности.

Ivan Velisavljević
University of Arts, Faculty of Drama Arts, Belgrade

THEORY THAT EXCEEDS FILM: THE STOJANOVIĆ-
TURKOVIĆ DEBATE

Abstract

The film theory of Dušan Stojanović went through the process of moving away from “the living structure of films” towards a more abstract structure of what we would today call, borrowing the term from David Bordwell - a “Grand Theory”. In addition to the idea that film is necessarily linked to the “illusionistic nature of the film scene”, two of Stojanović’s concepts are particularly important: (1) that the film system is modeled on a double articulation of language, and (2) that the viewer reaches the “top floor” of a particular movie, its connotations and meanings, by exceeding mere denotation of frames. Some issues related to the problems of these concepts are addressed in the correspondence of Dušan Stojanović and Hrvoje Turković, the key figures of film studies in Belgrade and Zagreb, published in 1976, in the journal *Filmske sveske*. This paper aims to examine some of the theoretical issues raised during the discussions, in both the synchronic context (the rise of Yugoslav semiotics in the mid-1970s) and the modern theoretical environment. The whole discussion is seen through the modern lenses of cognitivist film criticism and the notion of Post-Theory, and reframed as a valuable early contribution of Yugoslav film theory to the problems later raised in these critical approaches.

Key words: *Dušan Stojanović, Hrvoje Turković, film as language, double articulation, Yugoslav semiotics*

