

ФИЛМ

Градимиr Стојковић

ШТА ЈЕ ФИЛМ?

Покретне слике

Шта је филм? Најчешћи одговор на ово питање гласи: покретне слике. Ипак, овде ћемо употребити реч филм као појам филмског дела, насталог снимањем на траку камером и пројектовано на филмско платно помоћу пројектора.

Објаснимо илузију говорећи са техничко-технолошко-физиолошког аспекта: бележење покрета помоћу великог броја фотографија снимљених на филмској траци. Након посебне хемијске обраде, слике на траци се пројектују помоћу кино-пројектора на бело филмско платно брзином којом су снимане, а наше око тај низ снимљених слика запажа као непрекидно кретање. То се догађа зато што при брзини која прелази 16 слика у секунди око не може да запази поједине фотографије, нити затамњење између њих. Та се појава назива „тромост ока“.

Савремена технологија је донела *видео*¹ и телевизију.² В. Како се, у ствари, добија видео, односно ТВ слика? Свака ТВ слика се састоји од великог броја водоравних линија, а свака од линија представља велики низ тачака. Сто је више линија на екрану - слика има већи квалитет. Број линија се разликује од система до система: у Европи је основни ПАЛ систем са 625 линија, а у Америци НТСЦ са 525 линија. Електронски систем разлучује слику као кад ми читамо књигу: с лева на десно и од горе на доле, и то се понавља много пута у секунди. А на екрану свака тачка слике се бележи у сигнал сјаја тог делића екрана.

Уметничко дело

Филмска уметност се може посматрати с две тачке: као *аутохтона* (самобитна, самоникла) уметност са специфичним изражајним средствима и као *хибридна* (укрштена, вештачки настала) уметност са разнородним средствима изражавања, „позајмљеним“ из неколико других медија. Најприхватљивије нам је мишљење да је филм најмлађа, „седма“ уметност³ која је у себи „помирила“ осталих шест (књижевност, сликарство, вајарство, музику, архитектуру и игру).

Филм је, неоспорно, заједничко уметничко дело. Ствара га тим, екипа. А ту екипу чине редитељ, сценарист, глумци, про-дуцент, директор филма, организатори, сценограф, костимограф, шминкер, маскер, филмски сниматељ, директор фотографије, сниматељ звука, монтажер, мајстор светла, тонмајстор и бројни други сарадници. Главни човек ове екипе је редитељ или режисер. Режија се може објаснити као стваралачки поступак којим се, уз

¹ Израз „видео“ можемо најслободније протумачити као име за било који начин електронског стварања слике и звука, иако се речју „видео“ означава визуелни елемент у било ком медију.

² Теоријске основе магнетског бележења електричних сигнала постављене су још крајем прошлог века. Први магнетофони, уређаји за снимање звука, појавили су се крајем другог светског рата, а 1956. године се појавио први магнетоскоп, уређај за снимање видео-сигнала. Америчанац Вили Џенкинс и Шкотланданин Џон Берд отварају својим проналасцима еру телевизије. Побољшање Бердове технологије, која за запис слике и тона користи резач обичних грамофонских плоча, замењује плочу магнетном траком. Техничка решења овог магнетоскопа су основна и примењују се у свим потоњим моделима.

³ Израз *седма уметност* први пут користи Ричото Канудо 1911. године у есеју „Теорија седам уметности“.

сарадњу широког круга уметника, техничких и организационих стручњака, једно дело из литерарно-сценаристичког облика претвара у завршен филм.⁴

Естетику филмске уметности посебно ћемо доцније разматрати.

МАЛО ИСТОРИЈЕ

Прастара је жеља човека да помоћу слике дочара покрет.⁵ Чинили су то још праљуди, који су цртежима покушавали да представе покрет.

Прескочићемо бројне уређаје који су „оживљавали“ цртеже, стварајући илузију покрета и задржаћемо се у 1822. години, када су Ниепс и Дагер начинили прве примитивне, али ипак трајне фотографије. Тако је постало могуће снимити стварност.⁶ Проналазач Томас Алва Едисон је 1889. направио кинетоскоп, филмски пројектор за само једног гледаоца, приказујући кратке филмове, до минут трајања.

Филм је почео да живи свој живот захваљујући браћи Лимијер, Лују и Огисту, Французима, који су 28. децембра 1895. године у Индијском салону, на париском булевару Капусин, у подруму „Гран кафеа“ први пут приказали своје филмове. То су били кратки, документарни филмови, као „Улазак воза у станицу“, „Излазак радника из фабрике“, али и први играни филм, комедија „Поливени поливач“.

Убрзо после прве биоскопске представе браће Лимијер, у Београду је, 5. јуна 1896. године, у кафани „Златни крст“ на Теразијама, одржана и прва филмска пројекција код нас. И Едисон, и браћа Лимијер су филм сматрали научном играчком. Тек Жорж Мелијес својим филмовима доказује да је филмско стваралаштво нова, својеврсна уметност.

У Америци је Вилијем Селинг 1909. основао велики филмски град, Холивуд, у предграђу Лос Анђелеса. Јављају се први велики аутори немог филма (Дејвид Грифит, Мак Сенет, Чарли Чаплин). Код нас су се снимали углавном документарни филмови (нпр. „*Крунисања краља Петра*). Европа није у то доба одржала корак с Америком. Тек после Првог светског рата јављају се велики и значајни филмски аутори у Немачкој (Фриц Ланг), Француској (Абел Ганс, Рене Клер, Жан Реноар, Луис Буњуел), Русији (Сергеј Ејзенштајн, творац принципа филмске монтаже, „монтаже атракције“, Пудовкин и Довженко).

У Америци Холивуд израста у највећи филмски град свих времена. У њему се снима и први звучни филм „Цез певач“ с Ал Џолсоном 1927. године и с примењеним системом светлотона по патенту Лија де Фореста. Тако почиње период звучног филма, мада је први потпуно озвучени филм, „Светла Њујорка“ снимљен тек 1929. године.

После Другог светског рата, педесетих година, долази до још једног препорода: филм коначно и засигурно постаје обојен. Први југословенски играни филм снимљен после Другог светског рата, вредно је напоменути, био је филм „Славица“. Црно-бела техника остаје и даље, али у такозваном „биоскопском“ филму губи свој значај. Истовремено се развијају националне кинематографије у Италији („неореализам“ Роберта Роселинија и Виторија Де

⁴ Владимир Петрић: „Филм је, дакле, дело једне индивидуалности, али истовремено и производ целе групе стваралаца. Разумевање и стваралачка сарадња међу њима имају посебан утицај на уметничку вредност филма који они заједнички стварају под артистичким руководством редитеља. Због тога се печат његове личности највише осећа у филму...”

⁵ Владимир Петрић: „Уметност покретне слике стара је колико и друге уметности, колико и само човечанство, а филм је само њена последња манифестација.”

⁶ Као и код фото-камере и код кино-камере користи се принцип мрачне коморе, коју је први описао још 1500. године Леонардо да Винчи. Мрачна комора је, у суштини, затворена кутија, која има мали отвор. Ако на задњу страну, насупрот отвору, поставимо мутно стакло, а испред отвора осветљени предмет, моћи ћемо да видимо лик предмета. Желимо ли да оштримо и појаснимо лик, у отвор стављамо сабирно сочиво. Тај принцип стварања лика искористили су Ниепс и Дагер у својим првим фото-камерама, као и браћа Лимијер у својој кино-камери. Тај принцип се користи и данас код филмских камера.

Сике), тадашњем Совјетском Савезу (Сергеј Бондарчук и Андреј Тарковски), Шведској (Ингмар Бергман), Јапану (Акира Куросава), Француској (нови талас: Ален Рене, Жан Лик Годар, Луј Мал, Франсоа Трифо). Већ шездесетих година појављују се филмске траке мањег формата, 8 мм, супер 8 мм и 16 мм, чиме филм постаје масовна „аматерска“ појава.

Успон популараости телевизије у Америци доводи филмску индустрију до панике. Филм почиње да користи серију нових формата траке: виставижн, синераму, синемаскоп, тодао... али телевизија пружа могућност да се филмске пројекције „преместе“ из сале у собу. Најновији напредак филмске продукције донела је видео-техника.⁷ Магнетни запис тона и слике, непрестано развијање и усавршавање електронике назначују у будућности нове и неслућене могућности.⁸

Уосталом, оно што је некада било фантастика, данас је стварност. Због чега данашња фантастика не би била сутрашња збиља?

ФИЛМСКИ ЈЕЗИК

Визуелни језик

Када говоримо о филму често спомињемо појам „филмски језик“ и то с разлогом, јер попут говорног језика и филм представља нешто више од обичног збира делова који га сачињавају.⁹ Основни елемент говора је реч, састављена од гласова. Основни елемент филма је кадар, састављен од низа сличица. Најједноставније речено, кадар је оно што камера сними од укључења до искључења.

Збиља, говор није само скуп гласова, филм није само скуп кадрова, па ћемо се стога позабавити филмским језиком.

ФИЛМСКИ ПЛАН

Поћи ћемо од основног елемента - кадра. У сваком кадру се однос између објекта снимања и видног поља назива план. Уобичајена је подела филмских планова на три основне групе: *општи* - показује однос објекта према околини одређујући место одигравања радње, *средњи* - одређује односе меду особама и *крупни* - усмерава пажњу на лице или неки детаљ.

⁷ Код електронске камере слика и тон се снимају на магнетну траку, за разлику од филмске која употребљава филмску траку на коју се снима слика и тон. Електронска камера такође има оптички систем-објектив, који прима светлосни одраз снимане сцене или објекта, али се тај одраз не пројектује на филмску траку на којој изазива одређене хемијске промене, већ на посебан полупроводнички ЦЦД сензор, који делује као светлосно-електрични претварач. Уз помоћ електронских кола, овај сензор омогућује да се добије електрични сигнал који одговара слици. То је видео-сигнал, који се доводи на улаз уређаја за обрнуто претварање електричног сигнала у светлосни - уређај који нам приказује оно што снимамо, монитор или ТВ пријемник. Ипак, за снимање електронском камером није довољна само камера, већ је потребан и уређај који ће забележити видео-сигнале, магнетоскоп.

⁸ Још шездесетих година конструисан је први видео-диск, који се читавао попут грамофонске плоче: на дијамантску иглу била је причвршћена електрода која је читавала записе. Седамдесетих година се појавио прототип ласерског видео-диска, али је тек осамдесетих почела његова употреба. Деведесетих година ласерски видео-диск потврдио је своје место, појавом нове врсте диска: цедеве (CDV), односно компакт диск видео. Појављују се и универзални плејери који могу да репродукују све врсте аудио и видео диска с оптичким записом; цеде и цедеве (CD, CDV). Слика и звук репродуковани с ласерског видео диска својим квалитетом далеко превазилазе најбоље непрофесионалне магнетоскопе.

⁹ Владимир Петрић: „Филм, као и песништво, може низањем слика да утиче на наше емоције више него ма која друга уметност, пошто слика са екрана делује директно, убедљиво, снажно.“

Та подела није довољно прецизна, па ћемо усвојити следећу, уобичајено повезану с просечном висином човечје фигуре: далеки тотал, општи или тотал, средњи, америкен, средње-крупни, крупни план и детаљ.

УГАО СНИМАЊА (РАКУРС)

Промена висине из које камера види објекат добар је начин за стварање посебних ефеката и расположења. Ту висину гледања називамо углом снимања или ракурсом.

Ако је камера у висини погледа човека просечне висине то је нормални *угао или ракурс*. Горњи *угао или ракурс добијамо* постављањем камере изнад нивоа погледа. Доњи *угао или ракурс*, код ког је камера испод нивоа погледа. Наравно, покрећући камеру током снимања усправно, наниже или навише, добијамо такозвани променљиви ракурс, односно угао.

ПОКРЕТ КАМЕРОМ

Камера се, дакле, може покретати током снимања - усправно, водоравно, лево-десно и напред-назад или комбиновано. *Статични* кадар подразумева мирну, непокретну камеру. Водоравно покретање камере лево или десно, уобичајено названо *швенк*. Водоравно покретање камере напред или назад, названо је *фар*, Усправно покретање камере, названо је *лифт*. Водоравно покретање камере заједно с постољем назива се *вожња*, а дизање и спуштање - *кран*. Оптички покрет унапред или унатраг назива се *зум*.

Интерпункција

Говорећи о филмском језику неизбежно је говорити и о нечему што сваки језик, па и филмски, има: о интерпункцији. Основни задатак и циљ филмске интерпункције је да одвоји филмске целине. Филмску интерпункцију представљају знаци растављања којима се раздвајају сцене, односно секвенце у једном филмском делу, у циљу назначивања прескока времена односно простора у развоју филмске радње. Основни знаци филмске интерпункције су: *затамњење и одтамњење слике, претапање, неоштрина, брисање, усправно или водоравно и филаж*.

ЕФЕКТИ

У посебности филмског језика спадају и филмски ефекти, постигнути нарочитим начином снимања или лабораторуске обраде. Поред тога што појефтинијују, скраћују и олакшавају производњу филма, визуелни ефекти најчешће потпомажу филмску илузију дочаравања сличности и разлике са стварношћу, слично *пренесеном значењу* у књижевности. На пример, посебне технике снимања дају различите ефекте: успорено кретање („слоумоушн“), убрзано кретање, обрнути покрет, промена смера кретања (лево-десно, напред-назад), стоп трик снимање (нестајање, појављивање), снимање у временским размацима, двострука експозиција (нпр. "пролазак" духа кроз зид), маске (поглед кроз кључаоницу, дурбин), подељени и вишеструки екран (догадаји на више различитих места, у различитим временима) итд. И електронски ефекти (трикови) дају још више могућности: доцртавање (промена, допуна и прерадивање постојеће слике), електронски инсерт (уношење неке слике, *инсерта*, у другу слику, *мастер*), бојење позадине, бојење различитих натписа, граничних линија, електронске маске, сплит-скрин (подељена слика), ки-ефекат (додавање различитих натписа), ефекат огледала; ефекат умноженог лика, обртања и тумбања слике итд. Рачунар има специјализоване програме и могућности за много и много различитих ефеката и трикова, какви у филмској индустрији пре нису били ни познати, нити слућени.

Филмски звук

Први филмови били су неми. Приликом приказивања ипак су имали тонску пратњу: музичара, обично клавиристу, који је својим свирањем покушавао да дочара атмосферу филма. Звук је филму донео нову вредност и дао пунији облик овој посебној, седмој уметности. Филмски звук је свеобухватан: од природних шума, преко музике и људског говора, до синтетичких звучних ефеката. Визуелни филмски језик је посебан уметнички израз и разумљив је гледаоцима и данас, као и у доба немог филма, јер се користи универзалне симболе: слику и минимална литерарна средства. Данас је, међутим, јасно да су праве вредности филма саздане од јединства слике и звука, па га тако и доживљавамо, симултано, видом и слухом.

Писана подлога

Срж сваког филма је прича. Без обзира на поступак стварања, кадрови у филму увек чине утврђени низ, а тај низ је изјава коју гледалац схвата као причу. Због тога на питање „како разумети филм“ следи само један одговор: почети од теме и идције. Тема филма је, најједноставније речено, основна мисао филмског дела.¹⁰ То је, значи, суштинска замисао неког филма. Сама идеја филма може се извести из дела, као оно што аутор жели да каже.¹¹ Њу морамо одвојити од идеје за филм, коју можемо одредити као скуп замисли како да се филмским изражајним средствима реализује нека филмска тема.

Прва етапа у реализацији неке идеје за филм је синопсис, писана скица у којој су најсажетије изложени предмет, садржина, главна тема и сиже. Филмски сценарио је следећа етапа. Он мора да има визуелну и звучну разраду по кадровима, сценама и секвенцама.¹² Књига снимања је последња писана или описна етапа у припреми филмског дела. Њом се радња филма рашчлањује на кадрове и сцене по редоследу, и притом се дају детаљна упутства за снимање.

Филмска монтажа

Монтажа је посебно изражајно средство филмске уметности, којим се повезују делови филма у целину, дајући садржају прегледан и занимљив распоред, при чему ће одговарајуће слике и звуци најпотпуније деловати на гледаоца. Једна је од најважнијих фаза филмског стваралаштва. Рачуна се и као суштина филмског језика¹³ и као специфично изражајно средство филмске уметност.¹⁴

Процес филмске монтаже, технички гледано, подразумева спајање лепљењем крајева филмске траке: последње сличице краја претходног на прву сличицу почетка наредног кадра. У креативном смислу монтажа је организовање филмског материјала ређањем по одређеном редоследу, којим се остварују *филмски простор* и *филмско време*, чиме се постиже утисак (илузија) континуиране радње која се одиграва у специфичном времену и простору. *Филмски простор* не одговара реалном простору, јер је створен од кадрова који су снимљени на веома различитим местима и у различитом времену. Физичке радње које треба да делују целовито у

¹⁰ Ингмар Бергман: „За мене, тема јесте и остаје оно основно у филмском стваралаштву и форма јој се мора подчинити.“

¹¹ Тони Роуз: „Идеје су апстрактне и не могу се фотографисати.“

¹² Ханс Рихтер: „Добар сценарио мора редом, уколико је могуће, речима да опише све оно што се види у готовом филму“.

¹³ Александар Антонић: „Филм излази пред гледаоца онакав какав је коначно направљен за монтажним столом.“

¹⁴ Владимир Петрић: „Опо што је основно за монтажу то је функција њене синтезе. Из спајања кадрова произилазе и ритам, и покрет, и смисао, и асоцијација, и емоција.“

временско-просторном смислу граде се помоћу кадрова реакција (крупни планови лица, неме реакције посматрача, детаљи предмета). Креативна монтажа се користи и за остваривање ефеката тешко остварљивих или опасних у стварности (осмишљено монтирање кадрова глумаца и њихових дублера, сцене са дивљим животињама).

Главни облици филмске монтаже су:

- монтажа унутар кадра - поступак стварања јединственог времена и простора једног кадра (изражајни елементи: филмски план, ракурс, дужина кадра, покрет у кадру и покрет камере, врста употребљеног објекти-ва, боја, звук / говор, музика и шумови, средства глумачког израза, декор, костими и шминка; композиција кадра обједињује све елементе у једну целину - *мизанкадар*) и
 - монтажа између појединих кадрова - повезивање кадрова и мизанкадрова у једну целину.
- Најважнији монтажни облици у креативном смислу су: паралелна, синхрона и ритмичка монтажа, монтажа аналогije, антитеза, лајтмотив, монтажа ретроспекције.

ЗА РАДОЗНАЛЕ:

ЈОШ МАЛО О ПОСЕБНОСТИМА ФИЛМСКЕ УМЕТНОСТИ

Један од највећих проблема филмске уметности је тачно одредиван-је положаја камере за време промене кадрова. Да би се избегла збрка, настала могућим повезивањем кадрова у којима иста се особа, на пример, креће у супротним смеровима, постоји такозвана *генерална линија* или *рампа*. То је замишљена црта састављена од правца погледа сниматеља, смера којим се објекат креће и линије занимљивости повезивања два објекта. И правац гледања и смер биће поремећени ако у два узастопна кадра камера промени страну линије, односно прескочи рампу.

Филмски кадар, као и свака слика, подлеже законима унутрашње *композиције*. Овде се међутим јавља и додатни захтев: покрет у филму мора да постане део композиције. Поменимо неколико композицијских врста: *тотална* - настала комбинацијом светлости и сенке; *графичка* - распоред у кадру према линијама; *фигуративна* - распоред објеката у кадру; *колористичка* - слагање и примена боја.

Најједноставнији начин бележења неког догадаја на филму је снимање камером постављеном у један положај. Такав кадар се назива *основни*. Како би се сцена оживела, у основни кадар могу се убацивати кадрови снимљени из других углова и других планова. *Инсерт* је кадар што покрива део сцене снимљене основним кадром, обично да нагласи важан детаљ. Такође може да се употреби као веза између два основна кадра. *Међукадар* је снимак нечега што није покривено основним кадром - неко изван екрана, нешто удаљено у простору, чак и замишљена појава као коментар радње или лика. *Реакцијски* кадар је неми одговор једне или више особа на неку радњу.

Сва ова проширења основног кадра, односно убачени кадрови, не представљају редослед кадрова испред и иза, него су с њима паралелни. Ово двоструко посматрање може се проширити тако да повезује две сасвим различите сцене. Паралелна радња може бити нека повезана сцена која се не догада на истом месту с основном радњом или повезана сцена која се не догада у истом времену - сећање или сан, на пример. Сасвим је јасно да филм омогућује промену времена и простора. Дани, месеци и године могу у филму бити претворени у један минут, а скок с једног места на друго могућ је у делићу секунде. О томе ће, ипак, бити говора нешто доцније.

КАКО КОМУНИЦИРА ФИЛМ

Идеја о комуникацији је преузета из семиологије и заснована је на претпоставци да је уметничко дело систем знакова које комуникатор-стваралац упућује као поруку комуниканту-публици. Уметничка порука коју прима публика није само рационалне, већ и метафизичке природе. Осећање, као битна категорија метафизичке природе, уткано је у рецепцију (примање) уметничког дела кроз процес личног доживљавања. Филм, као и свако уметничко дело, у процесу комуникације подразумева доживљавање у коме је садржана рационална и метафизичка природа. Психологија доживљавања филма тумачи преко механизма одбране: идентификације и пројекције. Комуникант се поистовећује с јунаком у филму, пројектујући своје неостварене амбиције с његовим успесима и победама. Естетски доживљај је производ комуникације и створен је везом између комуниканта и филма.

Филм се састоји од два нивоа значења: *денотације* (чулног одраза стварности) и *конотације* (уметничког израза стварности). Конотација произилази из денотације, али уједно представља и независну структуру.¹⁵

Упростијено гледано, одмах је уочљиво да филм комуницира сликом и звуком. Мање је уочљиво да филм комуницира - илузијом. Најједноставније гледан проблем комуникације може се свести на упрошћену двојност: сјичност филма са стварношћу и разлике од стварности.

Илузија покрета је прва уочљива карактеристика комуникације филма. Специфично филмски доживљај који код гледаоца ствара утисак покрета, упркос чињеници да се гледаочево тело налази у стању мировања називан је *кинестетичност*. Гледајући филм гледамо покрет учествујући илузијом у њему, макар то био и онај први филм, *Улазак воза у станицу* браће Лимијер, при чијем су приказивању не ретко људи бежали из просторије, уплашени илузијом локомотиве која иде право на њих. Снага илузије покрета данашњег гледаоца више не плаши, још мање зачуђује. Савремени гледалац и не размишља о илузији. Он учествује у њој. Филмска комуникација је директна, што представља парадокс свести савременог гледаоца, јер илузије као да нема.

Проблем комуникације филмског медија вридно је посматрати с гледишта проблема времена и простора у филму. Филм даје илузију времена развијајући догађаје од једног до другог места у простору, чиме су време и простор у филму чврсто повезани и заједнички делују на гледаоца. Временски закони који важе у стварности престају да делују у филму (време се скраћује, времена се мешају, развој времена може да иде обрнутим смером). Илузија, тј визуелна представа о времену, је у ствари *филмско време*.¹⁶ Често у непуна два сата филма стају читави векови, а пред гледаоцима нестају временске удаљености, јер се различити временски тренуци спајају у један једини, ванвременски, може се рећи вечни ток.

Филм лако одлази у претпостављену, замишљену или измишљену, будућност и ванземаљске просторе, у сан, у мисао. И време и простор су буквално непостојећи, измишљени, исконструисани, иако снимани на стварним објектима и у неком реалном времену. Простор у коме се снима филм је својеврсна илузија за гледаоца: догађаји у подморници или астронаутској кабини, у пустињи или џунгли, на врху планине или дну мора снимљени су у филмском студију.¹⁷

¹⁵ Андре Левинсон је утврдио да се у књижевности из мисли рађа слика, а у филму слика намеће мисао.

¹⁶ Андре Бретон: „У филмском времену садашњост и будућност не стоје више у контрадикцији, а на основу њега се радња развија јуче или сутра исто тако лако као и данас, развија се истовремено јуче и сутра.

¹⁷ Позната је готово анегдотска чињеница приказивања кратког филма: човек хода по тргу, долази до степеништа којим се пење нашавши се пред вратима. Отвара их и улази у просторију. Филм је приказан гледаоцима, којима је постављено питање након гледања: „Да ли сте приметили нешто необично у овом филму?" Неко није приметио ништа, неко је приметио да је трг прљав, неко да човек можда храма, али нико није приметио оно што је у филму

ЗА РАДОЗНАЛЕ:

Илустрације ради, споменућемо само морфинг, систем рачунарске анимације, којом се врше веома разноврсна и убедљива претварања људи и објеката у друге облике. Резултат је истраживања изузетног стручњака Џорџа Лукаса. Изабрани филмски кадрови се пребацују на магнетоскопску траку. У сваком кадру одреди се место од кога почиње морфинг ефекат и дужина његовог трајања. Рачунарски програм израђује све: почетни и завршни положај анимације, путању између те две тачке, ствара тродимензионални математички модел - лик у виду „жичане мреже“. Потом се одређује текстура, светлост и сенке. И поред великих меморијских снага, рачунарима је за обраду једног сложеног фотограма потребно неколико сати. После овога се готова слика аутоматски преснимавана на магнетоскопску траку, па се након прегледа и отклањања евентуалних грешака, пребацује на финалну копију. Морфинг техника се користи и за стварање потпуно вештачких објеката, који делују врло верно и користе се као део стварности на филму. Морфинг ефекат има највећу примену у научнофантастичним филмовима и музичким спотовима. И поред тога што је дуготрајан, напоран и веома скуп процес, због своје атрактивности и још неистражених могућности, морфинг систем, или нешто њему сродно али усавршеније, вероватно представља будућност филма.

А шта тек рећи за виртуелну стварност, створену рачунарским програмима!

Звук на филму је од самог почетка озвучавања филмова изазвао панику код већине прослављених аутора немог филма. Био је чак прокажен, тумачен као пошаст која ће уништити филмску уметност. А, ипак, данашњица сасвим очигледно доказује да је филмска комуникација незамислива без споја визуелног и аудитивног. И опет је илузија пресудна: звук који се комбинује са сликом најчешће није изворног порекла. Филм комуницира најчешће лабораторијски, често и синтетичким звуком, чак и кад су у питању најобичније визуелне појаве уз које се даје - капи кише, шум морских таласа, кораци човека, ветар, гром - а камоли кад су у питању звучни ефекти које захтева савремени филм, рецимо научно-фантастични. Дејство кинестетичности истовремено је и визуелно и аудитивно (синтеза оптичких и звучних сензација) те се отуда данас може говорити о тзв. *тоталном* филму.¹⁸

Филм у биоскопским дворанама, а још више филм на телевизији, отвара питање масовне комуникације, о чему ће бити више речено у наредном поглављу.

било најнеобичније: човек је ходао по *Јелисејским пољима*, пео се степеништем универзитета *Ломоносов*, а ушао у *Пентагон*!

¹⁸ *Тотални филм* је по Рудолфу Арнхајму „тежња да се филмом оствари савршена илузија појавне стварности“.

УПОТРЕБА И ЗЛОУПОТРЕБА ФИЛМА

Уводна сазнања

Филм је медиј који је утврдио пресудни значај масовне комуникације, тј слања поруке масовним примаоцима путем медија, да би овај значај упечатљиво и дефинитивно потврдила телевизија. Масовна комуникација се састоји од:

- извора поруке (пошиљаоца),
- контекста у ком се јавља и преноси,
- кода којим се саопштава,
- посредника (врсте комуникационог канала којим се шаље) и
- примаоца којима је намењена.

При свему се ваља подсетити упозорења које је својевремено изрекао Умбрето Еко: од идеолошког, психолошког и социјалног нивоа на ком се налази онај који прима поруке зависи како ће те поруке бити схваћене (декодиране).

Полазећи од основних критеријума (грађа, техника и сврха) филмови се могу разврстати у следеће родове: *играни, документарни, анимирани, експериментални и аматерски*. Бројне су подврсте сваког филмског рода, што треба имати на уму, кад се разматра проблем применљивости филма.

Где је граница?

Применљивост филма (имајући на уму и приказивање филмова на телевизији) је готово без граница: у школи (образовању, васпитању, настави), у науци, у породици (аматерски, приватне видеотеке), у свакодневном животу (биоскопи, видеотеке за изнајмљивање филмова), у реклами-маркетингу, у политичке и верске сврхе... Отуда је питање употребе и злоупотребе овог медија врло значајно за описмењавање савременог човека.

На самом почетку морамо да се јасно одредимо према филмском медију и његовом месту у сопственој и објективној ствараости. Уколико немамо тако издиференциране ставове догодиће се да ће оно што је у једном окружењу позитивна употреба, у другом бити злоупотреба. Сваки филм носи *поруку*, коју преноси гледаоцу. Таква порука не мора да буде дата увек јасно, прецизно и непосредно. Напротив, најчешће су филмске поруке дате вешто скривено, уткано у филмску причу уз коришћење средстава филмског изражавања. Оне се преносе и утискују у свест гледаоца далеко успешније од непосредних, па тако чак и највећа филмска остварења, носећи најхуманије и најуметничкије поруке, могу бити лако и вешто злоупотребљена.

Колико употреба филма може да се тумачи као злоупотреба, а колико то стварно јесте, где је, дакле, граница, покушаћемо да илуструјемо управо преко (зло)употребе филмских дела наведених филмских родова.

Документарни филмови, у биоскопским дворанама најчешће су приказивани као предигре играним филмовима (на пр. Филмске новости). Гледамо их, дакле, желимо ли то или не, и они утискују, неоспорно, у свест гледалаца осмишљене поруке. Њихова употреба је *дати информације* о догађајима, занимљивостима, необичностима, ликовима људи, судбинама итд. Злоупотреба – пласирање циљева владајућих политичких група тенденциозно-апологетским и оптимистичко-усхићеним уобличавањем документарних сторија, у које су упаковане у поруке општих интереса и добробити друштва, публике којој су намењени. Филмска теорија разврстава такве филмове у посебне жанрове: друштвено-анагажовани,

политички, пропагандни...

Играни

Филмови дају широк простор злоупотребе, нарочито она групација названа „бе-филмовима“ (појам настао 30-их година прошлог века, када су смерички биоскопи приказивали по два филма у једном термину, при чему је други, мање квалитетан, означаван као „бе“), рађена по мери просечног биоскопског гледаоца. По правилу бе-филмове критика игнорише или их строго оцењује, али их публика радо гледа. Најчешће су то вестерни, кунг-фу, хорори, мелодраме, комедије, криминалистички и научно-фантастични филмови, у којима су ликови јасно оцртани, заплет је ефектан, а радња вођена чисто; гледају се искључиво ради забаве, одмора и опуштања. Манипулација гледалиштем је сасвим уочљива, а гледалац такву манипулацију врло често сам захтева. Све врсте порука кроз овакве филмове лако је послати. Није, међутим, ослобођен злоупотребе ни уметнички филм. Наведимо, примера ради, наша фолмска остварења која су добила име и као жанр – партизански филм, затим совјетске цосреалистичке филмове, немачке нацистичке, америчке антикомунистичке филмове, који су често имали високе уметничке домете и у чијој су реализацији учествовала најпознатија уметничка имена филма. Поруке су и овде незаобилазно уткане у дело, но, наравно, њихово тумачење употребе и злоупотребе зависи од средине у којој се филм приказује: антикомунистички филм, на пример, приказан у Америци је позитивно манипулисање гледалиштем; у Совјетском Савезу, Кини, земљама негдашњег Источног блока, уколико би био приказиван, био би оцењен као негативна манипулација гледалишта. У суштини, у свему је битно препознати праве уметничке и етичке вредности и с тог гледишта оценити неко филмско дело.

Анимирани

филм је наизглед ослобођен терета манипулације, али само наизглед! Радо гледани у свим интелектуалним нивоима и узрастима, ма били у суштини намењени само деци, првенствено цртани филмови, бивају изузетно ефикасно средство манипулације. Чари цртежа, боје, тона, анимације, вешто осмишљене приче, серијали цртаних мега-ликова (Мики Маус, Паја Патак, Патак Дача, Том и Џери, Душко Дугоушко) потребно су и довољно средство за преношење свих жељених порука гледалишту. А те поруке најчешће примају и усвајају најмлађи. Суровост поступака хуманизованих животиња (Том и Џери, Душко Дугоушко, Патак Дача), деформисаност објективне стварности (цртани лик пада са стотог спрата и остаје жив), насилне и нехумане радње, девијантни хумор, лице-мерје - само су делић онога што цртани филм емитује у свест најмладих. С друге стране, кроз овакве филмове, да поновимо оно што смо закључили и код документарних филмова, најлакше се преносе поруке „општих интереса и добробити друштва“, с најсигурнијом полазном тачком усвајања: свешћу деце.

Границе, очигледно, одређујемо ми сами.

У школској пракси

Подразумевајући постојање основне филмске писмености и културе, свешћемо проблем употребе и злоупотребе на две полазне тачке:

Филм у настави

- употреба: планско, осмишљено коришћење (избор адекватних садржаја, целине и сегмената, образовна или илустративна примена, корак даље у сазнању);
- злоупотреба: „одгледаћемо филм да не морам ја да причам и објашњавам”.

Филм ван наставе

- употреба: подизање нивоа филмске културе заједничким гледањем примерено одабраних филмова, ваннаставна активност ученика у оквиру секција, клубова и сл. уз менторство наставника, производња филмова - дечјих и наставних;
- злоупотреба: посете биоскопима из комерцијално-финансијских интереса, тзв. „менторски” рад на основу неживљених амбиција ментора.

ЕСТЕТИКА ФИЛМА

Проблеми естетике

Под филмском естетиком подразумева се рефлексија о стварању и доживљавању дела из филмског медија. Она се, дакле, бави медијским особеностима и вредностима.

Суштина уметничког деловања филма је у посебној организацији покретних слика, визуелној динамици смењивања облика, светлости, сенки, боја, складом звука и слике, може се рећи *поетици* филма. Поредићи филм с *књижевним делом*, најпре се срећемо с проблемом *времена* и *простора*: филм има само једно време (оно које тренутно видимо на екрану) - књижевно дело три (садашње, прошло и будуће); филм егзистира само у простору (визуелно) - књижевно дело лако елиминише простор (језик преноси мисли апстрахујући простор).¹⁹

У односу на *позориште*, од самог почетка, кад су једноставно екранизоване драме, до данашњег времена, филм користи драматуршке основе позоришта, уз себи својствена изражајна средства”.²⁰ И глума на филму поред сличности има пресудних разлика од позоришне (нпр. филм може да издвоји детаљ, глуми се од кадра до кадра, позајмљује се туђ глас, дублира се у појединим сценама).

Игра (плес, балет), *музика* (од постојеће архивске, до посебно компоноване за филм), *сликарство* и *вајарство* (светлост, сенка, боја, композиција, статуе), *архитектура* (постојећи објекти и посебно изграђени по одређеним захтевима) - све то добија посебно место у филмском медију, сложено и испуњено самосвојношћу, толико колико мора у потпуности да се сложи са изражајним средствима како засебне уметности, тако и филма.

Могући путев

Ако полазимо с гледишта комерцијалног и артистичког, филм се може користити као уметничко изражајно средство, али и као забава. Већина гледалаца филм сматра као средство за двочасовну разоноду. Са становишта да је филм уметност, неопходно је водити борбу против злоупотребе укуса широке публике, која филм спушта на ниво лаке забаве. Ипак, бесмислено је захтевати да се укину филмови за забаву и да сви филмови буду уметничка

¹⁹ Џорџ Блустоун: „Роман даје илузију простора развијајући се од једног до другог тренутка у времену; филм даје импресију времена идући од једног до другог места у простору.”

²⁰ Владимир Петрић: „Драма на филму остаје позориште. Филм остаје веран себи кад је изневери, јер само тада може на себи својствен начин да изрази њен унутрашњи смисао...”

дела, већ је неопходно да ове две врсте оцењујемо различитим мерилима. Ублажавање ових разлика укуса зависи у великој мери од проширивања естетске културе широке публике, али и од стваралаца и произвођача филмова.

Филмска култура је само један сегмент, специфичан вид општег образовања и познавања уметности.²¹ Сасвим је оправдано захтевати да се и филмска уметност проучава у школама, јер се у нашој пракси најмање или готово ништа не полаже на подизање филмске културе младих. Потребно је од малена помоћи васпитању укуса филмског гледалишта и развоју његове филмске културе: открити садржајне и формалне вредности филма, упознати га са специфичностима филмског језика, упућивати на разумевање и схватање филмских изражајних средстава, објашњавати како да ужива у правој уметности која обогаћује унутрашњи емотивно-интелектуални живот, за разлику од празне атрактивности. То, међутим, не значи одлазак у крајност - није битно да гледалац познаје *све* принципе филмског изражавања, већ да поседује жељу и способност да прими и схвати и да у томе ужива.

ПРИРУЧНА ЛИТЕРАТУРА

- Анжел, Анри: *Естетика филма*, Београд, БИГЗ, 1978, Беран, Јан: Рјечник филмске умјетности, Сарајево, 1971.
- Ендрју, Дадли Џ.: *Главне филмске теорије*, Београд, Институт за филм, 1980.
- Јовичић, Стеван: *Од камере опсуре до видео филма*, Београд, Центар филм, 199(?).
- Бабац Марко и др.: *Лексикон филмских и телевизијских појмова*, Београд, Научна књига и Универзитет уметности у Београду, 1993.
- Бабац Марко: *Филм у вашим рукама*, Нови Сад, 1972.
- Стојановић, Душан: *Теорија филма* (зборник), Београд, Нолит, 1978.
- Петрић, Владимир: *Развој филмских врста*, Београд, Народна књига, 1970.
- Петрић, Владимир: *Чаробни екран*, Београд, Народна књига, 1962.

Из књиге *Pars pro toto* (Део за целину), Београд, 2001.

²¹ Владимир Петрић: „Филм је најмасовнија уметност, па се зато стање и ниво опште културе преко њега најдрастичније и највидније очитује.”