

Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских
уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1341138K

УДК 791.3(470)"19"

791.091:82(470)"19"

оригиналан научни рад

ФИЛМСКА КУЛТУРА И РУСКА ЕСТЕТИКА ЕКРАНИЗАЦИЈЕ

Сажетак: *У раду се истражују могућности руске естетике екранизације у покушају одређивања природе филма као уметности и медија, као и њена повезаност са појмом филмске културе. Иако је однос филма и књижевности рано уочен као питање од великог не само теоријског него и културног значаја, овде се запажа повезаност традиције руске естетике екранизације са специфичним схватањем појма филмске културе присутним у контексту руске и совјетске културе двадесетог века.*

Кључне речи: *естетика екранизације, филмска култура, књижевност, уметност, филозофија*

Однос филма и књижевности, рано уочен као питање од великог, не само теоријског него и културног значаја, од самог је почетка био 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. Филм је поистовећиван са позориштем, услед његове извођачке природе, са сликарством услед визуелности, са фотографијом због репродуктивне природе фотографског медија, са музиком због ритма, а са књижевношћу, чини се, због свега осталог, од сижјености све до суштинских питања смисла. Као да је управо у односу са 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”¹. 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.

Однос ове две уметности, као и проблем филмске адаптације, односно екранизације књижевног дела постао је, због свог значаја за покушај утврђивања природе филма наспрам других уметности, медија и облика људског стваралаштва и деловања у целини, привилегован предмет теорије филма, као и онаквог приступа филму који бисмо могли назвати естетичким или филозофским. Естетика филма се, при томе, 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”² или б) „обухвата проучавање филмског израза као спекулативну анализу медија и његове естетичке организације, са семиолошког, структуралистичког, наратолошког становишта”³, и, најзад, 3) као део опште естетике, као филозофске дисциплине, усмерене на посебну уметност филма. Филозофија филма је још теже одредив појам, који у сваком случају обухвата различите облике преплитања филма као уметности и медија, с једне, и филозофије у често врло широком значењу, с друге стране, односно „уплитање филма у теме и објекте проучавања филозофије, односно филозофије у теорију филма”.⁴

У оквиру естетике као филозофске дисциплине, проблем односа филма и књижевности могао би се сврстати у поље

1 Петровић, С. (2009) *Наука о књижевности*, Београд: Службени гласник, стр. 155.

2 Омон, Ж. (и сар.) (2006) *Естетика филма*, Београд: *Clio*, стр. 10.

3 Даковић, Н. (2006) Појмовник Теорије филма, у: *Естетика филма* (Ж. Омон и сар.), Београд: *Clio*, стр. 293.

4 Даковић, Н. (2011) Појмовник Теорије филма IV, *Филм и филозофија*, Шато Д., Београд: *Clio*, стр. 234. Различити аутори, уосталом, сасвим различито сагледавају овај појам, односно овај однос (филм-филозофија), често и у зависности од традиције (средине) којој припадају (упоредити на пример књиге Шатоа и Куреноја неведене у Литератури). О појму „филмозофија”, који такође треба поменути, видети Фремптона и Пуриола, такође наведене на списку литературе. Филозофија филма би се могла разматрати и у склопу филозофије медија, коју на критичким и спекулативним темељима, независно од Хабермасовог (*Habermas*) појма *Medienphilosophie*, заснива Дивна Вуксановић.

компаративне естетике, која „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”⁵, и по свом одређењу најдубље је повезана са темељним онтолошким питањима о појму уметности, односно питањем „Шта је уметност?”⁶, као и традицијски утемељеним проблемом класификације уметности, чији је историјски изданак. Овде ћемо, ипак, естетику поимајући првенствено као филозофску дисциплину, као естетичким означити 1) онакав приступ филму који, наспрам аналитичко-емпиријске оријентације, тематизује рецепцију, односно доживљај филма⁷ (рецепцијски приступ), и 2) приступ који филм као уметност и медиј сагледава у односу према другим уметностима, медијима и областима људског стваралаштва и делања, ради промишљања темељних питања природе филма као уметности и медија, односно онаквих сржних питања каква су „шта је филм-као-филм?”, односно „шта филм чини филмом?” (релациони приступ).

Доминантна промишљања о односу између уметности, у распону од Аристотела, преко Лесинга (*Lessing*), до Суријоа (*Souriau*) и, на пример, Сузане Лангер (*Langer*), донекле типична за „главни ток” културе Запада, повезује неколико основних идеја, које можемо навести на следећи начин: постоји изванредан 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

5 Ранковић, М. (1973) *Компаративна естетика*, Београд: Уметничка академија, стр. 21.

6 Focht, I. (1972) *Uvod u estetiku*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, str. 9.

7 Turković, H. (2012) *Teorija filma*, Zagreb: MeandarMedia, str. 25.

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 филозофије, одређујући филм као посебан облик мишљења, или једну идеациону структуру која превазилази предметно искуство. Главни проблеми у проучавању филма настају управо у сучавању са другим уметностима и другим облицима људске стваралачке делатности: фотографско порекло филмске слике уводи питање о репродуктивној, дакле деонтологизованој природи филма, која озбиљно и априори доводи у питање његову моделизацијску моћ,⁸ односно уметнички идентитет; блискост сликарству подвлачи визуелну природу филмског медија, што ће бити посебно наглашено у кризи (самопреиспитивању) 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 на рацијског 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, са посебном пажњом усмерити управо на критику филма. Филм је у неку руку и „жртва”

8 Односи се на семиотички појам моделизације, односно моделовања света. О томе видети: Коларић, В. (2010) Моделизација света у Аристотеловој поетици и у структуралној семиотици Јурија Лотмана, у: *Зборник Матице српске за славистику*, бр. 78, стр. 101-118.

савремених научних истраживања, који примат дају медијима заснованим на симултаности, мултиперспективности и синергизму, који пре „пресликавају” слику света рецентне енергетско-информационе научне парадигме,⁹ него „застарели”, екрански, медиј филма.

Најпре доживљаван као техничко откриће и вашарска забава, 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”¹⁰, 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”¹¹, 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.

Поред нарације, као друга значајна „копча” филма са књижевношћу доживљаван је говор, имплицитно присутан и у неком 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

9 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, Ђ. (2002) Информациона физика и свест, *Наука-религија-друштво*, прир. Јеротић, В., Коруга, Ђ. и Раковић, Д. Београд: Богословски факултет СПЦ, Министарство вера Владе Републике Србије, стр. 155.

10 Милдон, В. (2007) *Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы*, Москва: Российская политическая энциклопедия, с. 7.

11 Кук, Д. А. (2005) *Историја филма I*, Београд: *Clio*, стр. 39.

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 тридесето-годишње одступање од природне тенденције овог медија ка потпуном представљању реалности”¹². 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 феномена „илузије”. 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 проблематизован, и блиско је везан са питањем филмског ауторства. Иако је књижевни („поетски”) карактер сценарија потенциран од појаве дијалогског филма, феномен „литерарности”, чак императива литерарности сценарија постојао је и раније.¹³ 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.¹⁴ Ипак, то питање имплицирано је од самог почетка размишљања и писања о филму, и у најдубљој вези је са покушајем одређења саме његове природе.

За разлику од на англосаксонском подручју доминантног термина „теорија 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

¹² Исто, стр. 19.

¹³ Видети, на пример, о феномену тзв. емотивног или изражајног сценарија, у Имами, П. (прир.) (1978) *Филмски сценарио у теорији и пракси*, Београд: Универзитет уметности, стр. 111 и даље.

¹⁴ Први комплетнији рад о односу филма и књижевности наводно је студија Андре Бергеа (*Berge*) из 1927. године (в. Милинковић, Д. (1999) *Роман у југословенском филму 1945-1990*, Београд: Институт за филм, стр. 15).

актуелних истраживања махом почивају на семиотици тартуско-московске школе, али са све већим утицајем француских и англосаксонских (*Стам/Stam*, *Хит/Heath*) аутора, на 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 translације, које се често подвргавају критици,¹⁵ 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.

У специфичној улози која естетика екранизације игра у руској теорији и естетици филма велики значај има појам филмске културе. Велики теоретичар Бела Балаж (*Balázs*), један од аутора који су на пресудан начин утицали на схватање филма и друштвене улоге филма у Совјетском Савезу и Русији, својим инсистирањем на појму „филмске културе” дао је значајан подстицај како преиспитивању увреженог литературоцентризма руске културе, тако и формулисању извесних аспеката нове, совјетске културе који би могли да допринесу стварању једног новог и аутентичног друштвеног поретка, и најзад „новог човека”. Балаж, наиме, сваку посебну уметност види као „израз специфичног односа и укључивања човека у свет”, а филм као „у целини нову уметност”, и тиме „ново откривење и приказ човека”.¹⁶ Са њим, као новом уметношћу, рађа се и нови човек, „који располаже новом осећајношћу, новим способностима и новом културом”,¹⁷ па је зато филмску културу потребно познавати управо ради познавања човека. Филмска култура тако није укидање културе ранијих времена, па ни „књижевне културе”, већ један синтетички и дијалектички процес, што је

15 Видети на пример: Арутюнян, С. (2003) *Екранизација литературних произведених как специфический тип взаимодействия искусств*, 10. 01. 2011, <<http://www.dissercat.com/content/ekranizatsiya-literaturnykh-proizvedenii-kak-spetsificheskii-tip-vzaimodeistviya-iskusstv>>

16 Балаж, Б. (1948) *Филмска култура*, Београд: Филмска библиотека, стр. 14.

17 Исто, стр. 32.

идеја која је наишла на добар пријем у условима специфичне совјетске културе соцреализма, као својеврстан модел за дијалектички процес превазилажења и синтезе културног наслеђа ранијих епоха као и тражење културних модела за епоху измењене стварности. Ово није само питање соцреализма и његове идеолошке основе у контексту совјетских тридесетих и четрдесетих година двадесетог века (када је тамо деловао и Балаж),¹⁸ већ и специфичности руске културе усмерене ка стваралачком превладавању европског наслеђа и трагању за понекад компликованим и синтетичним културним као и друштвеним моделима који би допринели проналажењу и трасирању специфичног руског културног и цивилизацијског пута.

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, он је само допунио традиционални систем уметности”¹⁹. А што се тиче специфичности филмске уметности, управо са обогаћивањем „специфичних филмских изражајних средстава откривале су се и уметничке могућности филма”²⁰. 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”²¹. Филм тако отвара простор једној новој, аудиовизуелној и синтетичкој култури, која ствара и једно другачије поимање уметности. Синтетичко поимање филма има своје импликације на теорију, али делом и теоријско порекло, с обзиром да се до идеје филма као

18 Мада добар пријем оваквих идеја од стране соцреалистичке елите само потврђује тезу Б. Гројса како „Стаљинова епоха није створила никакав изразит лако препознатљив властити стил”, већ ће пре бити „да је она користила најразличитије стилове како би од њих створила јединствено, тотално уметничко дело, какво је била сама совјетска стварност” (Гројс, Б. (2011) *Уметност утопије*, Београд: Плави круг-Логос, стр. 6).

19 Соболев, Р. (1975) *Как кино стало искусством*, Киев: Мистецтво, с. 7.

20 Исто, стр. 8.

21 Нечай, О. и Ратников, Г. (1985) *Основы киноискусства*, Минск: Вышэйшая школа, с. 17.

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”²². 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. Та тенденција довела је до уочавања и прецизирања специфичности филма као уметности и медија, па и делимичном успостављању специфично филмског терминолошког 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 општестетичких и уметничкотеоријских правца и аутора који су утицали на руску филмску теорију и на естетику екранизације су свакако руски формализам, неуропсихолошка и неуролингвистичка истраживања тридесетих година двадесетог 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,²³ 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*). Затим је утицај извршила ненадокнадива делатност Беле Балажа у Совјетском Савезу, као и дела неких страних аутора превођених на руски, кави су Спотисвуд (*Spotiswoode*), Лосон (*Lawson*), Кракауер,

22 Соколов, В. (2010) *Киноведение как наука*, Москва, Канон +, с. 15.

23 О синергетици и њеном утицају на савремену руску науку, као и у примени на уметност, и посебно филм, видети Лесков, Л. (2006) *Синергизм: философская парадигма XXI века*, Москва: Экономика и Евин, И. (2009) *Искусство и синергетика*, Москва: ЛИБРОКОМ.

касније у великој мери К. Мез, а у новије време (од осамдесетих година двадесетог века) С. Хит, Р. Стам или новији француски аутори, као Омон (*Aumont*) или Белур (*Bellour*).²⁴

Што се тиче општеестетског 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”²⁵, где „уметност на духовно-практичном, а естетика на теоријском плану усредсређује пажњу на општељудско”²⁶. Естетичка делатност је „универзална – то је човекова делатност у свом општељудском значају”, а „круна естетичке делатности је уметност”²⁷. „Сваки уметнички правац ствара свој тип уметничког дела са својим моделом света, који изражава уметничку концепцију кроз различите значењске слојеве. У сваком од њих запечаћен је један од типова интеракције човека са различитим унутрашњим и спољашњим срединама”, па је „узрок поделе уметности на врсте разноврсност типова уметничког освајања [овладавања] света, које се ослања на естетску разноврсност стварности, на уметничко духовно богатство и на богатство културних традиција”²⁸. Филм је, према Борјеву, „по својој природи синтетичка уметност”, која се „непосредно ослања на могућности технике”, и у његовој основи леже „достигнућа традиционалних уметности”²⁹.

Савремени филозоф Николај Хренов (*Хренов*) конкретније заснива питање међусобног односа уметности и посебно односа филма и књижевности. Он развој уметничких облика посматра кроз сучељавање принципа сижејности, карактеристичног за литературоцентричну епоху, и принципа „програмности” (*программност*), карактеристичног за представљачке (*зрелищные*) структуре, где „програмност” не треба схватити као „потпуно одсуство организације, већ

24 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, К. (2010) *Искусство экрана: От синематографа до Интернета*, Москва: Российская политическая энциклопедия).

25 Борјев, Ј. (2009) *Естетика*, Нови Сад: Прометеј, стр. 14.

26 Исто, стр. 20.

27 Исто, стр. 35.

28 Исто, стр. 188.

29 Исто, стр. 217.

тип организације³⁰. Филм тако није виђен као самосталан или књижевности потчињен облик уметности, него у континуитету са читавом традицијом одређеног „естетичког система – система приказивања [показ]”³¹. 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 демонстрира своју независност од живота и од естетичких концепата”³². Предмет теорије уметности је „идеја уметности”, 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”³³. 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 истога”³⁴. Жанр је „појава стила”, који се одређује као „лични израз времена” 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”³⁵. Поред стила, и радња (*действие*) омогућава да се говори о повезаности различитих уметности, а у случају филма, чија су „темељна својства документарност и покрет”³⁶, 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

30 Хренов, Н. (2006) Кино – реабилитация архетипической реальности, Москва: Аграф, с. 70.

31 Исто, стр. 42.

32 Фрејлих, С. (2007) *Теория кино: От Эйзенштайна до Тарковского*, Москва: Академический Проект – Мир, с. 7.

33 Исто, стр. 48.

34 Исто, стр. 49.

35 Исто, стр. 224.

36 Исто, стр. 440.

је радња”. Уметности блиске филму, тако се, према критеријуму радње, дефинишу на следећи начин: „Позориште је радња, књижевност описивање радње, а филм замишљање [воображение] радње”³⁷.

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: Гуралника, Маневича и Миљдона, али и великог совјетског филмског редитеља М. Рома. У овом раду нећемо излагати могућности које нуди семиотички приступ овој проблематици, пре свега, имајући у виду тартуско-московску школу структуралне семиотике, с обзиром да он, пре покушаја аутора овог рада, и поред својих великих потенцијала, до сада није био систематски изложен. С тим у вези, овде такође нећемо посвећивати непосредну пажњу ни доприносу руских формалиста овим питањима, који је све само не занемарљив.³⁸

Уран Абрамович Гуралник (*Гуралник*) своја истраживања усмерава на екранизације дела класичне руске књижевности. За њега се, са појавом филма, појавио „нови читалац”, док екранизацију дефинише као „сваки онај филм који је надахнут књижевношћу, без обзира на степен њене блискости (формалне или суштинске) изворнику”. 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”³⁹. Гуралник одбацује „рестаураторство и буквализам као метод *превођења* с језика књиге на језик екрана”, и екранизација је за њега „стваралачки процес”, од интереса и за филм и за књижевност, па се екранизација може дефинисати и као „једна од форми непосредног међудејства и међуопштења

37 Исто, стр. 233.

38 Поводом излагања могућности семиотичког приступа естетици екранизације видети Коларић, В. Семиотичко заснивање проблема односа филма и књижевности и филмске адаптације књижевног дела, у: *У трагању за уметничком формом*, приредили Успенски, Е. и Коларић, В. (2012) Београд: Факултет драмских уметности, стр. 125-130 и Коларић, В. (2013) *Филм и књижевност: трансформација књижевног текста Ф. М. Достојевског у филмовима Живојина Павловића*, докторска дисертација, Универзитет уметности, Факултет драмских уметности, Београд, а поводом доприноса руских формалиста овој проблематици као узорне примере видети Шкловский, В. (1923) *Литература и кинематограф*, Берлин: Рус. универс. изд-во; Тњанов, Ју. (1977) *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва: Наука и Иоффе, И. (2006) *Избранное: 1920-30-е гг.*, Санкт-Петербург: Петрополис.

39 Гуралник, У. (1968) *Русская литература и советское кино*, Москва: Наука, с. 5.

[комуникације] књижевности и филма⁴⁰. Екранизација није пасивно и механичко преношење из једног у други медиј што би, по себи, било немогуће, већ динамички процес, односно „разноврсност процеса претварања [превођења, преображавања], стваралачког пресаздања производа књижевне уметности према законима других уметности”, односно филма и телевизије. Гураљник 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”⁴¹. 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”⁴². 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 способне да створи „нови организам – ново дело”⁴³. 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”⁴⁴. Због тога је, према аутору, значајно очување чврсте филмске драматургије, чије рушење у савременом филму слаби „идејну и емоционалну моћ филма”⁴⁵. 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. Анализи и вредновању екранизације не може се приступити без односа према њеном књижевном извору, такво тумачење било би „насилно и једнострано”. Та тесна веза производа екранизације и књижевног извора огледа се, пре свега,

40 Исто, стр. 8.

41 Исто, стр. 18.

42 Исто, стр. 23.

43 Исто, стр. 44.

44 Исто, стр. 78.

45 Исто, стр. 129.

на плану стила, где је стилистика књижевног дела оно што представља „објективну реалност, на коју се ослања аутор екранизације трагајући 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”⁴⁶. „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”⁴⁷.

За Јосифа Михајловича Маневича (*Маневич*), који екранизацији приступа из наглашенијег филмскотеоријског угла, филмска уметност, синтетизујући изражајна средства других уметности, није то чинила „механички него дијалектички”, стварајући особен уметнички језик. Захваљујући овоме, двадесети век не може бити посматран као век уништења уметности, већ „интензивног узајамног односа међу уметностима”. Филм зато није ни „антиуметност” ни „надуметност”, он је производ вековног развоја уметности и потреба за њим одувек је уписана у „психофизички склоп човека”. 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”⁴⁸, 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”⁴⁹. Велико књижевно дело дарује „огромну стваралачку енергију” животу, њена огромна снага деловања на живот и на људе омогућена је управо њеном „дубоко синтетичном” природом. „Синтетичко својство књижевности је у томе што речи покоравају и време и простор, и она може да пренесе и боје, облик и музику”⁵⁰. Управо је у тој синтетичности највећа блискост књижевности и филма, као и значај књижевности

46 Исто, стр. 265.

47 Исто, стр. 343.

48 Маневич, И. (1966) *Кино и литература*, Москва: Искусство, с. 9.

49 Исто, стр. 15.

50 Исто, стр. 17.

за филм: „Књижевност је жива вода филмске уметности. Тек проникавши у њу, филм добија дар живота”, где већ литерарна основа филма – сценарио, похрањује све синтетичке могућности филма. 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”⁵¹. Екран је, по својој природи, ближи књизи него сцени, и филм, „конкретизујући савремену књижевност увећава снагу емотивног набоја књиге. Екран је моћан трансформатор књижевности, који многоструко увећава тираж књиге, њен одјек”. Филм је „кондензована књижевност, и вредност филма за већину гледалаца није у њеној верности приповетци или роману, већ у његовој истинитости”⁵². Иако другостепена, екранизација тако није обавезно и другоразредна, 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. Екранизација је много више од пасивног и механичког преношења конкретног књижевног дела на филм, она је „гигантска лабораторија проучавања вековног искуства мудрости и умећа”. 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 (*повесть*). „Без књижевности, филм остаје лишен друштвеног значаја и естетске вредности, као што је, уосталом, и свака уметност лишена садржаја. [...] Без књижевности филм се лако претвара у пуку демонстрацију поступака и пластичну изражајност свог спољашњег лика”⁵³.

Валериј Иљич Милдон (*Милдон*) 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”⁵⁴. Таква пракса

51 Исто, стр. 29.

52 Исто, стр. 39.

53 Исто, стр. 215.

54 Милдон, В. (2007) *Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы*, Москва: Российская политическая энциклопедия, с. 6.

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”, односно да је неопходна извесна припремна операција у правцу његовог прилагођавања законима филма, дакле нужен је сценарио. Тако је екранизација најпре схваћена као „превођење с једног естетског система на језик другог”, односно на „нови уметнички језик”. 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”⁵⁵. 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 да настаје нешто што можемо назвати *трећим језиком*”⁵⁶. Другим речима, „екранизацију можемо сматрати успешном уколико јој је филмским средствима успело да изрази неизразиво средствима књижевности”, 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”⁵⁷. Тек тада екранизација неће „изневерити“ ни филм ни књижевност. Дакле, смисао екранизације остаје у мање или више успешном „истраживању књижевног текста филмским средствима”, дакле, сродно Гураљнику, читање текста, где је читање схваћено не као механичко и пасивно понављање фиксираног и довршеног текста, већ као „потрага за уметничким смислом”⁵⁸. 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)”⁵⁹.

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. Ром однос филма и књижевности посматра најпре кроз проблем филмског сценарија,

55 Исто, стр. 14.

56 Исто, стр. 18.

57 Исто, стр. 38.

58 Исто, стр. 141.

59 Исто, стр. 188.

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. Једна од основних особености филма је његова масовност, која је најдубље повезана са његовом великом „способношћу уопштавања, типизације животних појава”. 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”⁶⁰. 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”. Умеће филмског драматурга се, ипак, и поред неспорне особености филмске уметности, „не ослања само на специфичне захтеве филма, већ и на велику књижевну традицију”, 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”⁶¹. „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”⁶².

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;

60 Ромм, М. (1954) Литература и кино, в: *Искусство кино* (3), с. 69.

61 Исто, стр. 79.

62 Исто, стр. 81.

- 3) И филм и књижевност су синтетичке уметности; и једно и друго су посебне уметности; свака посебна уметност има свој посебан језик, односно посебна изражајна средства;
- 4) О екранизацији се говори у терминима превођења, транслације, преображавања, 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.

Релациони естетички приступ филму у оквиру руске естетике екранизације даје значајне прилоге истраживању природе (*physis*, јестаство) филма, без покушаја свођења свог историјског (развојног) и концептуалног (идејног) богатства ове уметности и медија на априоризовани рационалистички конструкт. Такође, његова улога у формулисању специфичног појма филмске културе ни данас није без извесног значаја. Иако данас неспорно застарео, појам филмске културе замењен је појмом медијске културе, чија културно-историјска дијалектика у односу према другим облицима људског стваралаштва и делања и према културном наслеђу, па и њена улога у формирању нове културне и друштвене стварности, никако није лишена структуралних аналогија па и конкретније културно-социјалне и културно-историјске повезаности са динамиком формирања филмске културе, као културе једног новог времена, у условима специфичне руске стварности совјетске епохе. Епоха медијске културе још траје, а шта ће нам она донети, у Русији или ван ње, остаје да се види.

ЛИТЕРАТУРА:

- Арутюнян, С. (2003) *Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств*, 10. 01. 2011, <<http://www.dissercat.com/content/ekranizatsiya-literaturnykh-proizvedenii-kak-spetsificheskii-tip-vzaimodeistviya-iskusstv>>
- Балаж, Б. (1948) *Филмска култура*, Београд: Филмска библиотека.
- Борјев, Ј. (2009) *Естетика*, Нови Сад: Прометеј.
- 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.
- Гројс, Б. (2011) *Уметност утопије*, Београд: Плави круг-Логос.
- Даковић, Н. Појмовник Теорије филма, у: *Естетика филма*, Омон, Ж. и сар. (2006), Београд: *Clio*, стр. 291-303.
- Даковић, Н. Појмовник Теорије филма IV, у: *Филм и филозофија*, Шато Д. (2011), Београд: *Clio*, стр. 233-247.
- Гуральник, У. (1968) *Русская литература и советское кино*, Москва: Наука.
- Евин, И. (2009) *Искусство и синергетика*, Москва: Либроком.
- Имами, П. (прир.) (1978) *Филмски сценарио у теорији и пракси*, Београд: Универзитет уметности.
- Иоффе, И. (2006) *Избранное: 1920-30-е гг.*, Санкт-Петербург: Петрополис.
- Коларић, В. (2010) Моделизација света у Аристотеловој поетици и у структуралној семиотици Јурија Лотмана, у: *Зборник Матице српске за славистику*, бр. 78, стр. 101-118.
- Коларић, В. (2012) Семиотичко заснивање проблема односа филма и књижевности и филмске адаптације књижевног дела, у: *У трагању за уметничком формом*, приредили Успенски, Е. и Коларић, В), Београд: Факултет драмских уметности, стр. 125-130.
- Коларић, В. (2013) *Филм и књижевност: трансформација књижевног текста Ф. М. Достојевског у филмовима Живојина Павловића*, докторска дисертација, Факултет драмских уметности, Универзитет уметности, Београд.
- Коруга, Ђ. (2002) Информациона физика и свест, *Наука-религија-друштво*, прир. Јеротић, В., Коруга, Ђ. и Раковић, Д. Београд: Богословски факултет СПЦ, Министарство вера Владе Републике Србије.
- Кук, Д. А. (2005) *Историја филма I*, Београд: *Clio*.

- Куренной, В. (2009) *Философия фильма: Упражнения в анализе*, Москва: Новое литературное обозрение.
- Лесков, Л. (2006) *Синергизм: философская парадигма XXI века*, Москва: Экономика.
- Маневич, И. (1966) *Кино и литература*, Москва: Искусство.
- Мильдон, В. (2007) *Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы*, Москва: Российская политическая энциклопедия.
- Милинковић, Д. (1999) *Роман у југословенском филму 1945-1990*, Београд: Институт за филм.
- Нечай, О. и Ратников, Г. (1985) *Основы киноискусства*, Минск: Вышэйшая школа.
- Омон, Ж. (и сар.) (2006) *Эстетика филма*, Београд: Сlio.
- Петровић, С. (2009) *Наука о књижевности*, Београд: Службени гласник.
- Pougriol, O. (2010) *Filmozofija*, Zagreb: Meandar Meadia.
- Разлогов, К. (2010) *Искусство экрана: От синемаатографа до Интернета*, Москва: Российская политическая энциклопедия.
- Ранковић, М. (1973) *Компаративна естетика*, Београд: Уметничка академија.
- Ромм, М. (1954) Литература и кино, в: *Искусство кино* (3), с. 67-81.
- Соболев, Р. (1975) *Как кино стало искусством*, Киев: Мистецтво.
- Соколов, В. (2010) *Киноведение как наука*, Москва: Канон +.
- Turković, H. (2012) *Teorija filma*, Zagreb: Meandar Media.
- Тынянов, Ю. (1977) *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва: Наука.
- Focht, I. (1972) *Uvod u estetiku*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Frampton, D. (2006) *Filmosophy*, London and New York: Wallflower Press.
- Фрейлих, С. (2007) *Теория кино: От Эйзенштайна до Тарковского*, Москва: Академический Проект – Мир.
- Хренов, Н. (2006) *Кино – реабилитация архетипической реальности*, Москва: Аграф.
- Шато, Д. (2011) *Филм и филозофија*, Београд: Сlio.
- Шкловский, В. (1923) *Литература и кинематограф*, Берлин: Рус. универс. изд-во.

Vladimir Kolarić
University of Arts, Faculty of Drama Arts, Belgrade

FILM CULTURE AND RUSSIAN SCREENING ESTHETICS

Abstract

This paper studies the possibilities of Russian screening esthetics in an attempt to determine the nature of the film as art and media, as well as its connection with the idea of film culture. Although the relationship of film and literature has been identified early on as a question of great theoretical but also cultural value, here we can review the connection of traditional Russian screening esthetics with specific understanding of the film culture concept present in the context of Russian and Soviet twentieth century culture.

Key words: *screening esthetics, film culture, literature, art, philosophy*