

Ivan Nikolić¹
Univerzitet u Nišu,
Filozofski fakultet

УДК 111.852:791.43
Оригинални научни рад
Примљено: 14. 02. 2014.

FILM KAO MEDIJ FILOZOFIJE – UMETNOST MIŠLJENJA KROZ FILM

Rezime: Ekspanzija filmskog stvaralaštva, tokom XX i početkom XXI veka, usloviće sve šira i dublja interesovanja ka analizi ovog, možemo reći, danas najrasprostranjenijeg 'kulturnog' fenomena. Takva se prijemčivost filma nahodi, kako u njegovoj moći da 'zavede' gledaoce različitih pogleda na svet, tako i u njegovoj strukturi koja svojom inkluzivnošću omogućava interpretacije sa gotovo svih naučnih područja. Međutim, pojam koji se najčešće dovodi u vezu sa filmom jeste pojam 'sedma umetnost'. Stoga ćemo, u ovom radu, pokušati da se dotaknemo odnosa filma i estetike koja pokretne slike razmatra u njihovoj funkciji ekspresije izvesne umetničke forme. Imajući u vidu svu širinu filmskog stvaralaštva, te njegovu gotovo neiscrpnu obuhvatnost u izražavanju svih fenomena, ograničićemo se na analizu onih filmova čija se osnova nalazi u striktno filozofsko-estetskoj dijegezi.

Кljučне речи: struktura, dokument, kompozicija, umetnički film, reditelj-filozof.

Uvodna reč

Braća Limijer (Auguste i Louis Lumière) patentirali su, krajem XIX veka, kinematograf, koji će omogućiti jedan sasvim novi prilaz stvarnosti i njenoj reprezentaciji. Istorija filma, kao pokretnih slika, otpočeće u tom pogledu tek sa otkrićima druge industrijske revolucije, te se sa ovog stanovišta ona može beležiti kroz kontinuirani razvoj tehničkih dostignuća koja su taj razvoj pratila. Novi prilaz stvarnosti otvorio je nemi film da bi ga ubrzo zamenio zvučni, te na koncu film u boji koji danas dominira u svetu pokretnih slika. Naravno, uzimajući u obzir savremeni softverski inženjering, na ovoj liniji možemo prepoznati i danas popularne filmove rađene u 3D i 5D tehnologiji.

Ipak, premda po svojoj suštini tehnički pronalazak, film će još od samih početaka biti prepoznat i kao moćno sredstvo prenošenja ideja i time kao medij koji, sa svog diskurzivnog nivoa, može poslati i šire poruke etičkog, političkog, u krajnjoj liniji, duhovnog karaktera. Puko iznenađenje, izazvano filmom kao novim tehničkim pronalaskom, ubrzo će biti prevaziđeno, te će se ono spektakularno filma sve više osnivati na njegovoj moći da izazove potres upravo u sferi duha. Da film, po mnogim svojim karakteristikama, može biti uticajan u širem društvenom domenu, tačnije da

¹ ivan.nikolic@filfak.ni.ac.rs

on nije tek puko sredstvo zabave i dekor koji prati izvesne događaje, zvanično će prepoznati američko pravosuđe. Naime, prvi sudski zaključak vezan za film, koji se tiče spora oko Grifitovog (D. W. Griffith) ostvarenja *Rođenje nacije*, a koji tvrdi da su pokretne slike: „posao čist i jednostavan, nastao i izveden u cilju ostvarivanja profita... [a] ne obzirom na... kao deo državnog izdavaštva ili organa javnog mnjenja”² (Dwyer 2009: 30), biće u bitnoj meri preformulisan u sporu oko Roselinijevog (Rossellini) filma *Čudo*. Upravo će se sudski zaključak, proizišao iz drugog spora, kako je kinematografija: „značajan medij za komunikaciju idejama... [te stoga] značaj pokretnih slika kao jednog od organa javnog mnjenja nije umanjen činjenicom da su one proizvedene da zabave podjednako dobro kao i da informišu” (Dwyer 2009: 30), sa jednog filozofskog stanovišta, pokazati inspirativnijim za analizu.

Mišljenja smo, dakle, kako se svi filozofski pristupi filmskoj problematici baziraju na tvrdnji koju Šato (D. Chateau) pregnantno formuliše na sledeći način: „Film nije filozofski po sebi. Tehnički je autonoman i podložan zloupotrebi. Radi postizanja saglasja između filozofije i filma, bilo bi potrebno tehničkom pronalasku filma pridodati pronalazak njegove filozofske upotrebe” (Šato 2011: 86). Pošavši od ove tvrdnje, kao i od pokušaja da se ona razvije i opširnije razloži, osvrnuli bismo se na filmska ostvarenja nekih od reditelja koji po našem mišljenju najbolje reprezentuju spoj filma i filozofije. Dakle, imajući u vidu njihovo stvaralaštvo, možemo postaviti pitanje, šta je to što u delima ovih autora čini sponu između filozofije i filma.

Struktura filma

Pitanju kojim smo završili prethodni deo nemoguće je pristupiti neposredno. Složenost samih struktura, kako filozofije, tako i filma, zahteva jedno prethodno upućivanje na moguće domene njihovog slaganja. Iz takve se potrebe i javljaju brojne definicije filma koje manje ili više omogućavaju njegovu 'koketiranje' sa brojnim filozofskim koncepcijama. Obimna literatura koja prati filmsko stvaralaštvo upućuje na trend ka uzimanju u obzir potpuno suprotnih polazišta u analizi filmova. Čini se da takvom trendu pogoduje i sama kompleksnost nivoa koje film donosi sa sobom. Jasno je da se u filmu susrećemo sa mnoštvom izražajnih sredstava. Premda, i sam u celini specifičan vid izraza, film: „je u stanju da iznedri određeni *tekst* (tekstualna analiza) koji svoja značenja zasniva na narativnim strukturama (naratološka analiza), na vizuelnim i zvučnim podacima (ikonička analiza) koji izazivaju poseban učinak kod gledaoca (psihoanalitička analiza)” (Omon i Mari 2007: 12). Dakle, kao svojevrsna 'kompozicija' podstruktura, film konkuriše za poziciju medija brojnih teorijskih koncepata koji u njemu pronalaze moćnog saveznika u reprezentaciji svojih bazičnih stavova.

Ukoliko filmu pristupimo na način njegovog određenja, u smislu njegove funkcije podržavanja izvesnog filozofskog stanovišta, tj. ukoliko ga razmatramo kao model izvesne filozofije, onda u globalu sve fenomenološke koncepcije, preko

² Sve prevode izvršio je autor ovog teksta, ukoliko to nije drugačije naznačeno.

shvatanja temporalnosti toka svesti, mogu računati sa njegovom demonstrativnošću. Delez (G. Deleuze), podjednako i Šato, svoje viđenje filma baziraju na ontološkoj sličnosti filma i Bergsonovih (H. Bergson) postavki o temporalnosti i intuiciji.³ Sa tog stanovišta film je ono što najbolje reprezentuje i naboranost⁴ (kadriranje) i, istovremeno, tok svesti (kretanje kamere), te time na najbolji način razrešava paradoks statičnog u pokretnom. Izuzev ove ontološke teksture, film neretko, implicitno ili eksplicitno, donosi i izvesnu 'ideološku obojenost'. Implicitno ona svakako zavisi od naše moći prepoznavanja postvaki koje autor favorizuje. Eksplicitno, i sami autori ponekad otvoreno izražavaju svoju ideološku pripadnost. Tako će Ajzenštajn (С. Эйзенштейн) tvrditi kako nastoji da pronađe: „novu filmsku formu, *kino—traktat*, polazeći od Marksovog 'libreta'” (Šato 2011: 16) i time nas uputiti u njegovu nameru da putem filma ispuni jedan širi društveni cilj, tj.: „da radnika nauči da dijalektički razmišlja” (Šato 2011: 16). Međutim, mimo Ajzenštajnovog neuspeha da ovu svoju, krajnje optimističnu, nameru realizuje,⁵ ostaje otvorenim pitanje koliko film može da izrazi samu misao koja se u slučaju filozofije kreće u domenu pojmova. Tim povodom, možemo se osvrnuti i na Roselinijeva (R. Rossellini) televizijska ostvarenja (*Sokrat, Blez Paskal, Augustin iz Hipa, Kartezije*) koja, svojim naslovima, doduše impliciraju mogući prilaz mišljenju izabranih filozofa, no taj prilaz, po nama, opravdava svrhu jedino u pogledu dokumentovanja određenih momenata iz njihovih života. Očigledno je da i ostali filmovi iz oblasti dokumentarne produkcije, koje danas susrećemo na brojnim televizijskim kanalima, ni na koji način ne mogu pružiti jedan ozbiljniji uvid u filozofsku problematiku. Ostaje nam jedino da u 'umetničkom' filmu pronađemo tu sponu između misli i filma. Stoga se okrećemo analizi nekoliko filmova koji iz sebe samih mogu doprineti razumevanju odnosa umetnosti i filmskog medija.

Venders—lisabonska priča

Na osnovu prethodno rečenog, jasno je kako film teži da bude jezik pokretnih slika. Toga su, svakako, bili svesni i sami filmski autori. S obzirom na to i Džiga Vertov (Дзига Вертов) u uvodu svog 'filma' *Čovek s filmskom kamerom* ističe sledeće: 'Ovaj film je eksperiment u kinematografskoj komunikaciji realnih događaja. Bez pomoći međutitlova, bez pomoći priče, bez pomoći teatra. Ovaj eksperimentalni rad cilja ka kreiranju odistinski internacionalnog jezika kinematografije baziranog na njegovoj apsolutnoj separaciji od jezika teatra i literature.' Vertov prezentujući čitav spektar kadriranja i kretnji kamere, možemo reći, formira odgovarajuću filmsku 'azbuku'. Zapazićemo kako u tom pogledu, po iscrpnosti predstavljenih kadrova, pozicija kamere,

³ Opširnije o ovome vid.: Deleuze 1986: 1–11.

⁴ Termin 'naboranost' iznesen je u smislu kakav u obzir uzima Ivan Urbančić prilikom tumačenja Diltajeva filozofije.

⁵ Koliko je u tome uspeo preko drugih filmova, npr. preko filma *Generalna linija*, stvar je koja zahteva jednu odvojenu analizu u koju mi sada nećemo zalaziti.

švenkova... ovo delo zaista pruža bogat materijal na kome se može izgraditi kompleksna semiologija filma. Međutim, kada je u pitanju umetnička forma filma on, i pored na ovaj način određenog jezika, mnogo toga duguje podjednako teatru (scenografija, kostimi, glumci) i drami (uvod, zaplet, rasplet) kao i muzici i retorici. Ma koliko film predstavljao autonoman jezik koji se služi slikama, njihova kompozicija, ukoliko sebi želi da pribavi epitet 'umetnička', mora u obzir uzeti i pojam 'lepog'. Inspirisani tematikom Vendersovog (W. Wenders) filma *Lisabonska priča* u daljem ćemo pokušati da damo jedan od mogućih odgovora na pitanje povezanosti između jezika, podjednako jezika 'slika' kao i jezika 'zvukova', i pojma 'lepo'.

Pre nego što krenemo u interpretaciju navedenog filma bilo bi uputno izneti određene ograde u pogledu same naše recepcije filma. Već primećena kompleksnost filmskog fenomena, koja uslovljava širok dijapazon mogućih pristupa, govori u prilog činjenici da svaki film sa sobom donosi elemente čija se interpretacija bazira uglavnom na senzibilitetu samih gledalaca. Ono što se, ovom prilikom, nama učinilo interesantnim jeste problematizovanje odnosa znaka (filma) i označenog (stvarnosti) realizovano kroz prikaz sudbina dvojice glavnih junaka. Pritom se naša analiza osniva na jednoj vrsti 'čitanja' monologa i dijaloga razvijenih unutar filma. Ističemo da se kompletno shvatanje filma može dostići jedino u njegovom konkretnom doživljavanju, te ga ovom prilikom, kao i sve ostale filmove o kojima će biti reči, toplo preporučujemo.

Već na početku filma susrećemo se sa nagoveštajem da će se u njemu razviti priča o jeziku, tačnije o onom univerzalnom (neposredna čulna prezencija stvarnosti) i relativnom (imenovanje percipirane stvarnosti) jezika. Jedan od glavnih protagonista filma zapućujući se ka Portugaliji, uz napor da savlada jezik pomenute države, konstatuje kako, mimo svih nacionalnih podela, 'jezik' pejzaža ostaje isti. Time je, po našem mišljenju, otvoren problem reprezentacije kako onog vizuelnog, tako i onog zvučnog u samoj recepciji stvarnosti. Da će problem reprezentacije stvarnosti, bilo putem slika, bilo putem zvukova, biti dominantan motiv ovog filma još eksplicitnije se da naslutiti kroz same stavove koji su u njemu izneseni. Time zaplet možemo, u neku ruku, označiti kao sukob između, s jedne strane pozicije koja za svoju parolu uzima stav izvesnog pesnika koji kaže 'misao je rođena slepa, ali zna šta znači videti' i, s druge strane, konstatacije koju tokom filma nalazimo u monologu jednog od glavnih protagonista 'slušam bez gledanja i tako vidim'. Ukoliko bismo ovaj zaplet valjali da prezentujemo filozofski, onda bismo se našli u poziciji da tvrdimo kako se već kroz profesionalni angažman glavnih aktera može uočiti osnovna nit polemike na kojoj je film baziran. Ona će se, dakako, odvijati na relaciji između inženjera zvuka (ideja reprezentacije sveta preko zvukova) i režisera—kammermana (ideja reprezentacije sveta putem slike). Ipak, i pored sve predanosti jednom od oblika predstavljanja sveta, rešenje se neće pronaći ni na jednom od krajeva pomenute razlike, dakle, razlike koja se iscrpljuje lobiranjem za zvuk (slučaj inženjera zvuka) tj. za sliku (slučaj režisera). Ključno je pitanje, koje film donosi pred nas, ne postoji li nekakav treći element koji u sebi objedinjuje i zvuk i sliku, te time omogućava njihovu konačnu 'objektivnost' ili 'subjektivnost' i potpunu reprezentativnost sveta koji nas okružuje.

Brojni kadrovi kojima se podražavaju pozicije režisera i 'tonca' određenim načinom sugerišu njihovu opsednutost ka percipiranju stvarnosti kroz jedan jedini medij. Koliko se zvučni inženjer kreće ulicama u potrazi za zvucima koji će verno

predstavljati stvarnost, toliko je režiser zanesen svojim projektom da svet snimi bez ikakvog uplitanja ostalih medija. Opsednutost reditelja konačnom 'objektivnošću', u reprezentovanju stvarnosti putem pokretnih slika, do te mere je prisutna da je čak i samo 'oko' koje, uz izvesne ograde, može upravljati kamerom, isključeno iz domena 'obeležavanja' sveta. Unutar samog filma moguće je pronaći i neposredno referisanje na Beketovo (S. Beckett) i Šnajderovo (A. Schneider) kratko ostvarenje *Film* kojim se upravo zaoštava ovakva pozicija, tj. pozicija o 'oku' koje 'ubija' stvarnost. Ukoliko, u jednom momentu, 'tonac' ovaj vid percepcije kamerom imenuje terminom 'videoidiotizma', utoliko je prećutano da se i njegov stil života može s razlogom nazvati 'saundidiotizmom'. Ipak, da se stvar ne završava na pukom konfliktu između ova dva diskursa percepcije stvarnosti, jasno je uključivanjem u film grupe *Madredeus*, čija muzika zaista donosi svojevrsno osveženje unutar sveprisutne samoće kao osnovne karakteristike navedenih reprezentacija. Dakle, sa pozicije, možemo reći, autističnog beleženja stvarnosti Venders nas prebacuje u sferu onog doista umetničkog. Prisustvo muzike kao neophodnog elementa u kompoziciji stvarnosti, koji motiv smatramo kjerkegorijanskim, prožima film. Ta se neophodnost ne nalazi samo na nivou metareprezentacije filma, već se kroz 'udešavanje' sudbine jednog od junaka ona ispostavlja i ključnim razlogom njegovog života. Dvostruko poentiranje s muzikom evidentno je, u jednom smeru kroz postizanje 'zaljubljenosti' inženjera zvuka, u drugom kroz njegov savet prijatelju režiseru da snimanje filma nastavi jezikom srca.

Izvlačeći poentu filma na površinu zaključujemo kako je *Lisabonska priča* omaž umetnosti u njenoj funkciji objedinjavanja vizuelnih i zvučnih percepcija u određenu kompoziciju koja je bliska srcu. Ne samo da se moć umetnosti, kako smo приметili, ovde pokazuje na metanivou samog filma već, kroz gore naznačenu 'komunikaciju idejama', ona sugerise određeno estetsko doživljavanje sveta, koje se može, ili može i mora, uključiti u život, ukoliko on treba da bude onaj 'puni' život. Neophodnost jednog univerzalnog jezika ovde je ostvarena konkretnom muzikom grupe *Madredeus*, čija je 'ujediniteljska' uloga ponajbolje reprezentovana u završnom kadru filma. Ipak, ostaje otvorenim pitanje da li se umetnička kompozicija može ostvariti i putem angažmana u strukturu samih pokretnih slika, tačnije preko kompozicije samih kadrova bez dodatnog uplitanja zvučnog elementa. Naime, ne možemo se oteti utisku da i pojedini nemi filmovi, pored često banalnih nota koje ih prate, u sferi vizuelnog odražavaju izvestan stepen estetičnosti. Nastavljajući u istom maniru, tj. u maniru osvrtnja ka konkretnim filmskim ostvarenjima u kojima se mogu uočiti prethodno naznačeni trendovi, pomenuli bismo i neke od filmova Mikelandela Antonionija (Michaelangelo Antonioni), koji dodatno bacaju svetlo na našu temu.

Antonioni — pomračenje

Nalazimo se u sferi zvučnog filma sa govornim elementom glumaca, kao i zvucima koji prate događaje u stvarnosti. Međutim, može se приметiti, posebno u filmu *Pomračenje*, da muzike gotovo i nema. S druge strane, i bez ovog elementa, film ne zahteva takvu vrstu estetske potpore. Ukoliko se osvrnemo ka filmu istog autora *Iznad oblaka*,

koga, između ostalih, kao scenarista potpisuje i Wim Venders, u kome je predstavljen način stvaranja jednog reditelja, primetićemo da on, pre početka snimanja, upravo zauzima stav *εποχη* prema stvarnosti — 'osmatram tišinu i tamu'. Paradigma kojom se glavni akter vodi podrazumeva totalni otklon od svih pratećih diskursa koji 'opterećuju' stvarnost. Eksplicitno u jednom od monologa on ističe sledeće: 'u tami stvarnost svetluca, a u tišini glasovi žešće odzvanjaju'. Koliko se same priče, prisutne u filmu, mogu razmatrati preko fenomenološkog ključa pitanje je druge vrste. Međutim, izvesno je, barem kada je u pitanju naš stav prema Antonionijevom stvaralaštvu, da je zahtev za isključenjem ostalih diskursa u samoj filmskoj reprezentaciji ponajviše realizovan u ostvarenju sa simboličkim naslovom *Pomračenje*. Premda će nagradu kanskog žirija, za 'novi filmski jezik i lepotu njegovih slika', odneti prvi deo trilogije — film *Avantura* — smatramo kako je u *Pomračenju* najbolje realizovana veza upravo tog jezika slika i umetničke forme.

Otpočinjući interpretaciju ovog filma činjenično smo suočeni jedino sa 'nabačenim' kadrovima, koji nam se, bez misaonog angažmana, mogu učiniti tek *ad hoc* dokumentovanim⁶ sekvencama iz života 'junaka'. Pritom, niti priča niti likovi, kao ni već pomenuti muzički element, koji je gotovo potpuno izostavljen, ne mogu se uzeti u razmatranje kao iole interesantni za interpretaciju. Interpretacija je dodatno otežana i nemoćnošću razmatranja i 'raspetljavanja' filma preko tradicionalnog narativnog elementa 'peripetije'. U filmovima Antonionija: „avantura se najčešće dešava bez putovanja i bez incidenata” (Tucaković 2011: 31), što nas navodi da 'spektakularnost' ovog filma pokušamo da nađemo u nečem drugom, dakle ne u kvazirealnom i brutalnom sadržaju prezentovanom po receptu holivudskih filmadžija. Zaista, ukoliko paradoksalno pretpostavimo da je u Antonionijevim filmovima sadržaj ujedno: „forma, koja je jednako posredovana samim medijem i koja u samome mediju jedino i nalazi svoje utočište” (Franić 2012: 34), onda se nalazimo pred izazovom koji se sastoji u spekulativnom, naknadnom utvrđivanju smisla ovog filma. Isti paradoks u vezi sa filozofičnošću ovog filma potvrdiće i Šato pitajući se: „Nije li tek spolja učitana vrednost koja, kada se eksplicitno predoči, iako ne izneverava nameru filma, izlazi izvan stvarnih okvira onoga što film sam 'želi da kaže'” (Šato 2011: 21). Između ostalog, zapitajmo se još dalje, ne sugerise li nam i sam Antonioni ovakav interpretativni obrazac jednom od početnih scena filma u kojoj se 'glavna junakinja' poigrava sadržinom praznog rama za slike.

Određimo li ovu kompoziciju pokretnih slika, po receptu iz jedne Fuentesove (C. Fuentes) pripovetke, kao: „...delo savršene umetnosi. Svako je u nju stavljao ono što je želeo da vidi na slici. Ništa više. I ništa manje” (Fuentes 2008: 283), onda se zaista sugestivna moć filma nalazi tek u našoj potrebi za interpretacijom mogućeg smisla predstavljenih kadrova. Budući da su dijalozi među akterima oskudni, 'peripetija' po uvreženom konceptu izostavljena, muzički element sveden na minimum, ostaju nam, kao validan element analize, jedino 'objekti' i njihva postavka unutar kadrova. Kao što će primetiti i Ričard Penja (Richard Peña), na čijim smo navodima u velikoj meri bazirali naše stavove o ovom filmu, arhitektura, te prostorni odnosi

⁶ Napominjemo kako je Antonioni svoju karijeru započeo upravo režiranjem dokumentarnih filmova. No, kako će se pokazati, veza sa njegovim prvobitnim angažmanom, u kasnijim se filmovima može uspostaviti jedino na tehničkom nivou. Naime, predstavljanje u filmu je zanatski dovedeno do savršenstva, no njegova se ekspresivna moć nalazi u estetskoj formi koja ga prati.

unutar samih kadrova, i njeno razumevanje bitan su okvir tumačenja smisla ovog filma. Jedino se sa takvog sagledanja može očitati poenta koju nam film predočava.

Dakle, nedostatak tradicionalne 'linearne strukture' dovodi nas u poziciju da smo na početku tek u mogućnosti da pojedninačno analiziramo rasparčane kadrove, te da jedino kroz domišljatost možemo naslutiti nameru reditelja. Otuda se prvi utisak sa kojim se susrećemo, otpočinjući misaonu avanturu *Pomračenje*, na Penjinom tragu, može označiti kao 'dezorijentacija praćena fragmentiranošću prikaza u prostoru'. Umetnički dekor zbijen u prvoj sekvenci filma, prikazom slika moderne na kojima se mogu videti slučajno nabačene boje bez ma kakvog oblika, dodatno pojačava ovakav utisak. Gotovo neprimetno, Antonioni nas iz takve pozicije, dovodi pred pejzaž na čijim se rubovima pomalja nedovršena arhitektonska zamisao iz perioda Musolinijeve Italije. Bićemo slobodni da kažemo kako smo tek arhitekturom koja prati kadrove inicirani za analizu dubljih motiva koje film donosi. Građevina u obliku pećurke, predgrađe stvoreno po jednostavnom geometrijskom planu, berza smeštena u hram iz doba antičke rimske imperije, motivi su kojima je otvoreno pitanje pozicije pojedinca unutar takvih celina. Neretko možemo osetiti, sasvim paradoksalno, da, premda 'prošli', konteksti izraženi takvim građevinama, još uvek imaju dominantno mesto u 'savremenom svetu'. Pretnja nuklearne katastrofe, konformizam lagodnog života, sveprisutni imperijalizam krupnog kapitala, navode na zaključak da se, mimo naizgled prošlih vremena, današnji čovek nalazi u istoj situaciji. Ničeova (F. Nietzsche) teza o 'večnom vrećanju istog' sa ovako postavljenih pozicija dobija na svojoj aktuelnosti.

Umetnost prethodnih generacija, iznesena na platformi njihove arhitekture, i puko funkcionalna gradnja današnjeg sveta, otvaraju horizont tumačenju sukoba kojem je izložen savremeni čovek. Likovi smešteni unutar ovakvih okvira neretko bivaju 'zamrznuti', zbunjeni — uobičajena postavka mnogih Antonionijevih kadrova — da bi, po obrascu koji donosi moderna, nastavili sa užurbanošću i divljom jurnjavom. Kao da je, govorimo li jezikom psihoanalize, optimizam pamćenja zatvoren, a pesimizam nadanja prikriiven pod plaštom haotičnog, ponekad divljeg, kretanja likova. Ono što se, pritom, može izvesti na površinu nisu instant pamfleti koji nam nude odgovor na takvu sveopštu zbunjenost, već, gotovo po Jaspersovom receptu, duboka upitnost nad sudbinom pojedinca unutar tako oslikanog sveta. Otuda se Antonioni, po egzistencijalističkom ključu, može označiti rediteljem-filozofom, budući da njegovi filmovi sugerišu pitanja o smislu i potrebu za njegovim promišljanjem, a ne dogmu koja bi favorizovala ovaj ili onaj pogled na svet. S jedne strane osećamo prazninu, samoću, nesigurnost likova koji defiluju filmom, s druge njihovu nemogućnost da i pored čestih promena okruženja uspostave stabilan identitet. Berza, koja bi trebalo da oslikava racionalnost baziranu na brojevima, kroz čestu zbunjenost i 'izrađenost' likova prisutnih u scenama pokazuje se iracionalnom. Niti je pak umetnost afričkih plemena, dominantna u pojedinim scenama, iznesena sa ciljem pokazivanja njene vrednosti, već upravo suprotno, ona je u funkciji obesmišljavanja posleratnog evropskog kolonijalizma. Stiće se utisak da je čitav svet u Antonionijevim filmovima okrenut 'tumbe', te ne treba da čudi što i u pogledu forme njegovi filmovi eskiviraju uobičajeni koncept prikazivanja. Možemo zaključiti kako Antonioni koristi nelinearni koncept stvaralaštva za ekspresiju svog pogleda na svet. Pri tom, dodajemo, kako i na taj način udešen koncept ne gubi na svojoj estetičnosti. I u pogledu teorije i u pogledu prakse italijanski reditelj je vrstan umetnik. Ipak,

'intrigantnost' ovog filma, po našem mišljenju, leži u nelinearnoj kompoziciji tih domena, čijom se realizacijom jedino i moglo pribeći, ukoliko se težilo predstavljanju 'pomračenja intelektualizma' i 'bolesti heroja', kako to slikovito izražava Penja.

Filozof-reditelj

Polazeći od Ajzenštajnovne tvrdnje: „forma je *uvek ideologija*” (Šato 2011: 79) i uzimajući u obzir prethodno rečeno, možemo reći da su reditelji, ka čijim smo ostvarenjima napravili osvrt upravo ideolozi umetnosti. Prethodnim analizama pokušali smo da pokažemo da je kompozicija, kako slika tako i zvukova unutar filma, upravo onaj umetnički momenat koji filmu pruža mogućnost da bude medij filozofije. Ne treba da čudi kako se, s obzirom na to, premda njegova tehnička istorija započinje krajem XIX veka, istorija filma može posmatrati u ključu uzimanja u obzir stavova filozofa koji daleko prethode njegovom tehničkom pronalasku. Takođe se i sa pozicija filozofa XX veka koji se upuštaju u interpretaciju umetničkih tvorevina može pojačati teza o umetničkom filmu kao mediju filozofije. Hajdeger (M. Heidegger) će se baviti 'mišljenjem i pevanjem', Derida (J. Derrida) će se zapitati o 'istini u slikarstvu', te će, i jedan i drugi, na polju umetnosti naći inspiraciju svog promišljanja. S druge strane, izvesno je da reditelji sa primarno filozofskim obrazovanjem zauzimaju sve značajnije mesto u onom konkretnom filmske umetnosti, dakle ne kao kritičari ili teoretičari filma, već kao režiseri čija dela predstavljaju vrhunske domete u kinematografiji. Primera radi možemo istaći da je Terens Malik (T. Malick) za svoje filmove *Dani raja* i *Drvo života* 1978. i 2011. dobio najprestižnija priznanja na Kanskom filmskom festivalu. Takođe i Erik Emanuel Šmit (E. E. Schmitt) svoje filozofske pozicije izražava na filmskom platnu. Iznova smo pred dilemom koja nas prati kroz povest filozofije. Šire, data se dilema dovodi u žižu problematizovanjem odnosa umetnosti i filozofije, uže, posebno poslednjih godina, ona je sve više eksplicirana kroz interes koji filozofi pokazuju ka analizi filma i njegove filozofske podloge.

Literatura

- Deleuze, G. (1986), *Cinema I The Movement—Image*, London: The Athlone Press.
- Dwyer, S. (2009), 'Censorship'. in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. ed. by Livingston, P., Plantinga, C. London: Routledge, 29—38.
- Franić, S. M. (2012), *Na kraju prvog, možda novi početak*, Beograd: 3D+.
- Fuentes, K. (2008), *Srećne porodice*, Beograd: Arhipelag.
- Jarvie, I. C. (1987), *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*, London: Routledge.
- Omon, Ž., Bergala, A., Mari, M., Verne, M. (2006), *Estetika filma*, Beograd: Clío.
- Omon, Ž., Mari, M. (2007), *Analiza film(ov)a*, Beograd: Clío.
- Tucaković, D. (2011), *Senke filmskih predaka ili aveti digitalne budućnosti*, Niš: NKC.
- Šato, D. (2011), *Film i filozofija*, Beograd: Clío.

Indeks filmova

- Augustin iz Hipa*, Roberto Rosellini, 1972. (*Agostino d'Ippona*, Roberto Rossellini).
Avantura, Mikelandelo Antonioni, 1960. (*L'Avventura*, Michaelangelo Antonioni).
Blez Paskal, Roberto Rosellini, 1972. (*Blaise Pascal*, Roberto Rossellini).
Čovek s filmskom kamerom, Džiga Vertov, 1929. (*Человек с киноаппаратом*, Дзига Вертов).
Čudo, Roberto Rosellini, 1948. (*L'amore*, Roberto Rossellini).
Film, Samjuel Beket, Alan Šnajder, 1965. (*Film*, Samuel Beckett, Alan Schneider).
Generalna linija, Sergej Ajzenštajn, 1929. (*Генеральная линия*, Сергей Эйзенштейн).
Iznad oblaka, Mikelandelo Antonioni, 1995. (*Al di là delle nuvole*, Michelangelo Antonioni).
Kartezije, Roberto Rosellini, 1974. (*Cartesius*, Roberto Rossellini).
Lisabonska priča, Vim Venders, 1994. (*Lisbon Story*, Wim Wenders).
Noć, Mikelandelo Antonioni, 1961. (*La Notte*, Michaelangelo Antonioni).
Pomračenje, Mikelandelo Antonioni, 1962. (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni) uz komentare o filmu Ričarda Penje.
Rođenje nacije, Dejvid Gift, 1915. (*The Birth of a Nation*, David Griffith).
Sokrat, Roberto Rosellini, 1971. (*Socrate*, Roberto Rossellini).

Ivan Nikolić, Niš

FILM AS A MEDIA OF PHILOSOPHY—THE ART OF FILM

Abstract: The expansion of film's production, in the twentieth and early twenty-first century, will stipulate wider and lower interest for analysis of this, we can say, nowadays the most widely used 'cultural' phenomenon. We are finding such receptivity, on the one hand in film's power 'to seduce' viewers with diverse view of the world, on the other hand in its structure which allow interpretations, by its inclusiveness, from almost all scientific fields. However, the notion which is the most connected with film is the notion 'seventh art'. Hence, in this paper, we will try to touch the relationship between film and aesthetics which is analysing the movement images in their function as an expression of art form. According to the broadness of film's production or, more precise, according to its almost inexhaustible coverage in expression of all phenomena, we will limit ourselves to analyse those films which base is founded by philosophical—aesthetic diegesis.

Key words: structure, document, composition, Art film, director—philosopher.

