N

Imena Etimološki

Fenomen KINESTEZIJA

MICROSOFT WORD ~~[illegible]~~ (N. VORKI)

PRVA VERSIJA (FIRST VERSION)

PREDGOVOR ZA KNJIGU

SLAVKO VORKAPIC: TEORIJA FILMSKE FORME

VORKAPICEV KINESTETICKI KONCEPT FILMA
(VORKAPICH'S KINESTHETIC CONCEPT OF CINEMA)

Trenjuće u vidu

~~Ako se uzme u obzir postojanje~~ dvej~~a~~ tendencije u razvitku teorija filmskih teorija - jedna, cije shvatanje medijuma proizlazi iz ~~[illegible]~~ rediteljske prakse (Kulesov, Ejzenstejn, Pudovkin, Vertov, Kler, Epsten, Maja Deren, Brekidz, Pazolini, Tarkovski, Aleksandar Petrovic), i druga ciji se predstavnici nisu aktivno bavili filmskim stvaralastvom (Minsrterberg, Balas, Arnhajm, Bazen, Kjarini, Mec, Bordvel, Karol, Dusko Stojanovic), filmska teorija Slavka Vorkapica ~~zasniva se na~~ ujedinjuje praktic~~kom~~ i teorijskom poznavanju ~~istrazivanju~~ medijuma. ~~Smatran za izuzetnog~~ Prvorazredan znatlija, vrhunskog majstora montaze i specijalnih efekata, Vorki (kako sto su ga zvali njegovi studenti i kolege) potpuno je zanemaren kao filmski teoreticar/esteticar. Jedan od razloga je sto njegovi tekstovi, pisani u ~~periodu~~ raspon od skoro pedeset godina, nisu bili objavljeni u obliku knjige za vreme njegovog zivota, a nekoliko veoma ~~na~~ znacajnih eseja, pisani na nasem jeziku (1951-1960), ~~ostali su~~ sve do nedavno ostali su neprevedeni na engleski. (*) ~~Budaci da su~~ Rani Vorkapicevi tekstovi objavljeni u strucnim revijama, ~~americki filmski teoreticari su ih svrstali u~~ olako sve ~~[illegible]~~ kao usku profesionalne ~~instrukcije~~ vrutstvo, namenjena filmskim tehnicarima i mladim rediteljima. Ipak, najveca odbojnost prema Vorkapicevom shvatanju filma podstaknuta je njegovim ~~zalaganjem za~~ insistiranjem na specificnosti filmskog izraza, ~~kao i insistiranjem na razdvajanju~~ i pravljenju racike izmedu filma kao autonomne umetnicke forme i filma u kome se medijum koristi kao sredstvo za zabavu ili reprodukciju drugih umetnosti. Tesko je naći jedino

~~Ne postoji~~ teoreticar koji se upornije ~~borio~~ zalagao za film kao umetnost sopstvene vrste oslobodjen ne samo primesa literature i pozorista, nego i slikarstva, muzike, cak i staticne fotografije. U jednom od svojih najranijih tekstova (iz 1926), Vorkapic je postavio sustinsko pitanje: "Zasto film [poput literarure, pozorista, slikarstva, i muzike] ne bi mogao da izrazava ljudska osecanja, vizije, i snove na *sebi svojstven* nacin?", (BAB.25), ~~kao~~ sto je ponovio u svom poslednjem napisu, *Svež pogled na dinamiku* ~~filmske reziju~~ stvaranja filma (objavljenom 1972, cetiri godine pre njegove smrti), ~~ponovio svoje ubedjenje~~ tvrdnjom da najsinematickije trenutke na ekranu *nije mogucno iskazati verbalno*, i da je "poetske vrednosti u filmu mogucno postici jedino ako su referencijalni aspekt i literarni sadrzaj kadrova tako [esteticki] transponovani da dobiju *novo*, mnogostepeno znacenje (*multilevel meaning*) (MS. 7)

Uopsteno govoreci, Vorkapiceva teorija filma ~~pociva~~ zasniva se na sledecim principima: a) priznavanje filma kao specificne umetnosti; b) razlikovanje filma kao umetniskog ~~ostvarenja~~ dela i filma kao reprodukcije/distribucije drugih umetnosti: c) posedovanja neophodnost "filmskog senzibiliteta" koji omogucuje da se reditelj izarazava na "filmican" nacin, a gledalac da percipira/dozivljava film kao vizuelni pokret (otuda termin pokretna slika, *motion picture*, *movie*), d) ~~neophodnost~~ potreba estetickog izbora i artistickog uoblicenja ~~filmskih~~ kadrova za postizanje umetnicke ~~vrednosti~~ dejstva filma; i e) znacajne sinematicke integracije svih ~~ukljucenih~~ komponenata filmske strukture, kao uslov za prevazilazenje (*transcending*) reprezentativno-tematskog aspekta filmskog prikaza, u cilju postizanja metaforicko-poetskog dejstva sekvence. registratorsko-

Frina?

(*) Fnovita Babac, Zeka

1 a) PREDSTAVLJAČKI — GLUMA
b) REPRESENTATIVAN — REALISTICAN
c) NE REPRE -"- — APSTRAHOVAN
FIGURATIVAN

Navedene principe, Vorkpapic obrazlaze na precizan analiticki nacin u svojim tekstovima koji, iako neopsezni po obimu, dosledno podrzavaju jednu redukcionisticku teoriju filma. U svom prvom clanku pisanom u Holivudu (pocetkom 1926), na zahtev jugoslovenskog dnevnog lista Vreme, Vorkapic objasnjava da film, kao "svaka umetnost, ima svoje granice, pa zato pravi umetnik treba da zna 'igrati u lancima' a pri tome ipak da ostvari iluziju poptune [umetnicke] slobode". (BAB.23). U sredini u kojoj je poceo svoju filmsku karijeru, Vorkapic je uvideo neophodnost kompromisa, tj., postizanja "sredine izmedju dve krajnosti (kao sto je Sekspir bio istovremeno i veoma zabavan i umetnicki)", (BAB.78) zakljucujuci da je "idealan onaj film koji istovremeno zadovoljava i masu i inteligenciju (na primer, filmovi Caplina), jer je kinematografija jednovremeno industrija i umetnost, sto znaci da potpun uspeh jednog filma treba da bude i komercijalan i umetnicki". (BAB.22) Trideset godina docnije, on je pokusao da prakticno podrzi takvo shvatanje, ali bez ocekivanog uspeha. Ova kontradiktornost proizlazi iz Vorkapiceve "dvostruke" karijere - reditelja-prakticara i profesora-teoreticara. Medjutim, u izlaganju svojih teorijskih shvatanja, Vorkpaic se dosledno zalagao za film kao umetnicku formu. Svoju prvu seriju javnih predavanja, odrzanih u Holivudskom Udruzenju americkih snimatelja (u leto, 1926. godina), zavrsio je opominjuci filmske radnike: "Ako mi kazete, nas ne zanima tvoja teorija umetnosti [filma], vec samo zarada i gomila novca, jedino sto mogu da vam na to odgovorim jeste: *za vas nema nade.*(BAB.28) U istom duhu, zvrsava svoje poslednje predavanje u Holivudu, pravec ironicnu apoteozu filmu kao jedinstvenom umetnickom izrazajnom sredstvu: "Da bi se to postiglo, moramo da cekamo da se pojavi novi vizuelno-kinesteticki imaginist, neki Sekspir". (A *Fresh Look at the Dynamics of Film-Making*, p.7).

Stigavsi u Holivud iz Pariza, gde je imao prilike da se upozna sa suvremenim avangardnim koncepcijama likovnih umetnosti i da se odmah [instantly] potvrdi kao mlad talentovan slikar, Vorkapic je i film tretirao kao umetnicku formu. Posmatrajuci njegove crteze, akvarele, i aktove iz tog vremena, postaje jasno da Vorkapicevu stvaralacku imaginaciju odlikuje smisao za kompoziciju, briga za formu, kao i nastojanje da na platnu docara iluziju pokreta. Zato nije cudno sto je svoje prvo javno predavanje u Holivudu naslovio "Pokret u filmu" (*Movement in Film*), poceinjuci ga pitanjem: "Sta ja trazim [u bioskopu]? Mene ne zanimaju reci projicirane na ekranu, jer da sam hteo da citam otisao bih u biblioteku...Znaci, ja ocekujem da vidim slike u pokretu, slike stvari i bica koja se krecu s jedne strane na drugu...Da zelim da posmatram nepokretne slike stvari i ljudi, razgledao bih fotografije ili umetnicke slike...Isto tako, ja ne zelim da gledam fotografije necije glume, jer da je to moja namera, isao bih na 'pravu' pozorisnu predstavu...Sta, onda, ocekujem od filma? Da vidim nesto drugo, nesto razlicito. A jedina drukcija stvar koju je mogucno postici na ekranu jesu *slike u pokretu, ili pokret u slici*".(BAB.26) Medjutim, Vorkapicevo zalaganje za pokret u filmu nije ograniceno, jer da on skrece paznju na cinjenicu da samo kretanje slika na ekranu nije dovoljno da se postigne filmska umetnost: "U filmu je neophodno ostvariti pokret na *estetickom i umetnickom* nivou, a ne na samo filmu svojstven nacin kazivanja [koji se] sastoji u *lepom* [estetickom], *izrazajnom i umetnickom pokretu*".(BAB.26) Vorkapicevo uporno insistiranje na pokretu proizlazi iz njegovog dubokog uverenja da fizicko kretanje "zadovoljava nasu [ljudsku] teznju za oslobodjenjem od zakona gravitacije ([illegible]) [na nacin] koji do sada nije bila u stanju da omoguci bilo koja druga umetnost... Kada se percipira izvestan pokret na

ekranu, i u samom gledaocu se javlja osecaj kretanja, i spoznaja trece dimenzije".(BAB.26, 28) "Zasto onda, pita se Vorkapic, da ne ostvarimo sto vise takvih prijatnih izrazajnih pokreta u filmu, zasto da ih ne razvijemo u citav jedan jezik, i sredstvima tog jezika komponujemo *originalna i cudesna* remek-dela *pokreta u filmu*?" (BAB. 27) Tako je, na samom pocetku svoje filmske karijere, Vorkapic uocio i definisao prirodu filmskog medijuma, na osnovu cega je razvio svoju "teoriju filmske forme". (BAB.212)

Znacajno je da Vorkapic, u svom prvom javnom predavanju, ukazuje i na oniricko dejstvo filma, kada tvrdi da sinematicki pokret "izaziva u nama [gledaocima] jedno privlacno i treperavo uzbudjenje za vreme koga stvari ne vidimo onako kao kada se stvarno vozimo, nego nam projicirane slike lice na cudne kretnje iz snova (sta moze vise da predstavlja veliku umetnost od otelotvorenja nasih snova?)". (BAB.27) Takodje je znacajno da Vorkapic nalazi oniricko dejstvo i u kadrovima koji nisu direktno vezani za snovidjajnu sadrzinu filma. Na primer, on analizuje kadar u Fordovom *Begunci* (1947), koji stvara utisak da "pristaniste, zajedno sa ljudima koji stoje na njemu, posle nekoliko sekundi staticnosti pocinje lagano da se krece s desna u levo, ispred broda koji daje utisak mirovanja". (BAB.134). Iako neprirodan, ovakav perceptivni utisak, iztice Vorkapic, odgovara atmosferi i situaciji date sekvence, bez obzira sto je "potrebno dosta mentalnog napora da gledalac prihvati nesto sto ne moze da postroji u stvarnosti; tek kada brod dovoljno poodmakne i otkrije deo obale s one strane zaliva, stabilnost eksterijernog sveta opet se vaspostavlja, a pristaniste se vraca na zemlju".(BAB.134). Na slican apsurdan nacin deluju i kadrovi u Koktoovom filmu *Uzasna deca* (*Les Enfants terrible*, 1948), u kojima se "kamera krece slobodno i lako, u ogranicenom prostoru, hvatajuci impresivne krupne planove, i postizuci neobicne kompozicije, to fascinantno prodiranje kamere u mracno-vedri svet snova, ostvareno je na filmski nacin.." (BAB.153) Oniricko dejstvo Vorkapic je nalazio u mnogim komercijalnim filmovima, cak i u televizijskim reklamama, isticuci njihov znacaj za potvrdjivanje "ekspresivnih mogucnosti 'laznog' indukovanog kretanja", (BAB.135) koje ima oniricko dejstvo. Kadgod su takva resenja sadrzinski opravdana, ona deluju "kao prizori iz nekog fantasticnog sna, ili kao slike u ocima onoga ko se nalazi na ivici nesvesnog". (BAB.134) Vorkapic podvlaci da je glavna osobina takvih "unutarnjih slika" da se "*neprekido krecu*: ne zaustavljajuci se ni za trenutak, pojavljujuci se iznenada, izrastajuci i oblikujuci se iz neceg sto izgleda beznacajno, se stalno preoblicavaju, preobrazavaju, i pretapaju u nesto drugo, postepeno se zatamnjuju, neocekivano eksplodiraju, ponovo iskrsavaju u drugom obliku i tako dalje; bogatstvo tih pokretnih slika, kakve postoje u nasim snovidjenjima, cak i pri svesnom stanju, zaista je neizmerno" (BAB.41) Srocen 1926. govine, Vorkapicev opis onirickih vizija potpuno odgovara filmovima modernih avangardnih reditelja kakvi su Stena Brekidza, Brus Bejlis, Eda Emsvilera i brace Vitni, aktivnih u sezdesetim i sedamdesetim godinama, u Americi.

U duhu Minsterbergovog* [komentar u fosnoti] shvatanja filma kao odraza procesa svesti, Vorkapic objasnjava da "filmska kamera ne treba da predstavlja puko fizicko, *opticko oko*, vec unutrasnje oko, *oko uma, kojim gledamo svoje snove, svoje vizije i slike na zaslonu imaginacije"* (BA.27) (docnije cemo ukazati na slicnost termina "oko uma" i Vertovljevim "kino-okom" - *kinoglazom*). [Note on Vertov's "Film-Eye" i kritika istog kao sredstva za "opsenu" gledalaca.] Poput Vertova, Vorkapic je verovao da filmska moze da obavlja funkciju "oka uma", jer poseduje moc prodiranja "u kraljevsto snova" gde