

Др Предраг Ж. Петровић

ПОЕТИКА КИНЕМАТОГРАФА:
ВИНАВЕРОВИ ЕСЕЈИ О ФИЛМУ

У раду је реч о Винаверовим есејима и критикама посвећеним филму. Винаверова тумачења естетике седме уметности интегрални су део његове поетике и одбране модернизма. У духу Бергсонових идеја Винавер већ 1920. године пише о „метафизици филма“ као тријумфу покретних слика и динамизма који утиче на све друге уметности, на првом месту књижевност. Винавер се у овим текстовима бави могућностима заснивања особеног филмског језика, креативним моћима филма као новог медија, односа филма према књижевности, историји и идеологији, потом одређење хумора на великом платну и дејством филма на публику али и нашу перцепцију стварности. У раду је пажња је посвећена и Винаверовом учешћу у писању дијалога за филм *Чудошворни мач* (1950) редитеља Војислава Нановића.

Кључне речи: филм, поетика, књижевност, авангарда, стварност, језик.

Као и већина српских авангардних књижевника и Станислав Винавер је показао велико интересовање за филм. Међутим, и овде је, као и у другим доменима нашег уметничког и културног живота у годинама након Првог светског рата, Винаверова улога пионирска. Наиме, априла 1920. године у седмој свесци часописа *Мисао*, у рубрици *Белешке*, објављен је краћи текст под насловом *Поетика кинематографа* потписан иницијалом „С“. То је био први теоријски оглед о уметничкој природи и дејству филма код нас. Други, обимнији текст на ову тему, под насловом *Покушај једне кинематографске естетике*, објавиће октобра исте године, у листу *Пројрес*, Бошко Токин. Познаваоци српске авангарде слажу се да је аутор поменуте кратке, али драгоцене белешке Станислав Винавер. Под тим ауторством је Божидар Зечевић овај текст унео у књигу *Српска авангарда и филм* (ЗЕЧЕВИЋ 2013) док га је најбољи познавалац Винаверовог опуса, Гојко Тешић, уврстио у петнаести том изабраних дела овога аутора, насловљен *Укројивљељи хаоса*

(Винавер 2015). Те 1920. године Винавер је био активан сарадник часописа *Miscro* а разлог зашто је овај текст потписан само иницијалом је тај што су тако били потписани сви чланци у рубрици *Белешке*.

У духу „комичне ерудиције“ Винавер се позива на извесног енглеског критичара који је открио и објавио изгубљени, до сада непознати део Аристотелове *Поеџике* који се односи на кинематограф, „који је, како изгледа по рукопису, постојао код Грка под називом *џокрејне слике*“ (Винавер 2015: 375). У препознатљивом контексту Бергсонове филозофије, чији утицај изузетно присутан у Винаверовом тумачењу и вредновању уметности, суштина филма се проналази у покрету и динамици.¹ То је битна карактеристика која најмлађу уметност издваја од других и којом, што је посебно важно, она утиче не само на све друге уметности него и на човеков доживљај и поимање света, понајпре простора и времена. „Идеал покретних слика јесте баш у покрету, што више покретности, то је филм више филм! И то је метафизика филма“ (Винавер 2015: 375). Као што ће у *Манифесту експресионистичке школе*, објављеном исте године у *Пројресу*, инсистирати на томе да уметност није подражавање него креирање нове стварности, у *Поеџици кинематографа* Винавер истиче да филм није имитација живота већ „метафизичког смисла у животу“ који се манифестује у вечитој промени или је, пак, скривен у конфузији детаља коју ниједна друга уметност не може тако уверљиво да сугерише као филм. Даље, филм захтева и успоставља нови тип естетике и перспективе, поготову због фокусираности на детаљ или појединост, кака, рецимо, постоји у крупном плану кадра.

Филм је, више него друге уметности, упућен на стварност. Баш због тога занимљива је Винаверова завршна сугестија да би филм за своје теме требало да бира фантастичне догађаје, јер би тиме развио своје креативне потенцијале и надвладао уске миметичке оквире – „утолико ће бити већа драж победе методике промене, која на опипљив начин доказује вишу стварност смисла, преко ниже стварности очевидних и јасних дејстава“ (Винавер 2015: 375). Теоретичари седме уметности често су истицали да се филмска слика генерише као краткоспојни знак у којем је означитељ једнак означеном. Тако Џејмс Монако истиче да се „снага језичких система огледа у постојању значајне разлике између означитеља и означеног; снага филма лежи у изостанку овакве разлике“ (Монако 2016: 792). Иако је овај став у основи прихватљив, филмска слика ипак има могућности да постане метафора, односно да оним што је присутно и видљиво сугерише, асоцира или упућује мноштво других значења. О стилистици филма и метафоричности

¹ Завршно поглавље Бергсонове *Сиваралачке еволуције* (1907) посвећено је „кинематографском механизму мисли.“ Наша свест „тече“ у низу покретних слика. „Опажање, схватање, језик, поступају уопште тако. Било да је реч о томе да се постајање мисли или да се изрази, или чак да се опази, ми не чинимо ништа друго него стављамо у покрет једну врсту унутарњег кинематографа. Све што је речено могло би се кратко рећи да је механизам нашег свакодневног сазнања кинематографске природе“ (BERGSON 1991: 174).

филмске слике, која би се могла упоредити са природом песничких слика, писали су двадесетих година прошлога века руски формалисти у зборнику *Поеџика филма (Поеџика кино)*.² Зато је важно истаћи да је и Станислав Винавер у *Поеџици кинематографа* уметничку вредност филма видео баш у његовим метафизичким квалитетима, односно у могућности да се посредством оног очевидног успостави „виша стварност смисла“.

Винавер је већ почетком двадесетих година схватио уметничку, едукативну и пропагандну моћ филма, његов утицај на поимање стварности као и могућност да креативни потенцијал покретних слика плодотворно утиче на друге уметности, првенствено на књижевност. Три важне теме се издвајају у Винаверовим есејима о филму – заснивање особеног филмског језика, нови доживљај феномена времена и могућност да путем филма на другачији начин разумемо књижевност. Управо је питање има ли филм свој језик било одређујуће за заснивање теорије филма током прошлога века (в. Омон 2006: 145). Структуралистичко-семиотички приступ инсистирао је да седма уметност има свој језик, схваћен у ширем смислу као сваки комуникациони систем који се користи знаковима уређеним на особени начин у сврху преношења информација. Објашњавајући уметничка средства и поступке на којим почива филм, попут кадра, плана или монтаже, Јурији Лотман истиче да нам филм, без обзира на то да ли је неми или звучни, увек нешто казује: „Када употребљавамо израз да нам филм нешто говори и желимо да проникнемо у суштину његовог специфичног језика, ми откривамо својеврсни систем сличности и разлика, који нам омогућавају да у филмском језику видимо подврсту језика као друштвене појаве“ (ЛОТМАН 1976: 31).

Питањима шта нам и како говори филм Винавер посвећује пажњу 1924. године у есејистичком приказу америчког филма *Daddy*, у којем је главну улогу играла прва дечија холивудска звезда Џеки Куган. То је, наравно, неми филм али Винавер наглашава да је ово остварење репрезентативни пример „речитости“ покретних слика које не само својим видљивим садржајем него и ритмом и распоредом, изражавају мноштво емоција, страсти и жеља.³ То је повод Винаверу да се упусти у размишљење о смислу језика и комуникације уопште. Модерно доба је у знаку феномена осиромашења језика и његовог свођења на поједностављене функционалне стилове. Зато се у уметности осећа потреба за „освежавањем“ речи, откривањем они потиснутих или заборављених значења: „Живимо у речима, дишемо у речима, и толике револуције покушавају да освеже смисао старих речи, да старим формулама

² „Ма колико то било чудно, ако већ успостављамо аналогije између филма и уметности речи, једине праве биће не оне између филма и прозе већ оне између филма и поезије“ (Тынянов 2001: 47).

³ Јуриј Лотман примећује да су на почетку кинематографије филм звали *Велики мутавко* (Великий немой). „То је врло прецизно: мутавко – није ћутљивац, онај ко може да говори, већ онај ко жуди да буде схваћен, ко говори покретом руку и мимиком, самим својим стањем. Филм говори и жуди да буде схваћен“ (ЛОТМАН – СВИЈАН 2014: 27).

даду нову, обновитељску снагу и убедљивост. Речи више нису речите“ (ВИНАВЕР 2015:376). Сталном употребом речи су похабале и истрошиле своја значења, постајући конвенционални шаблони који се аутоматизовано употребљавају. Став о аутоматизацији речи, али и књижевних конвенција и жанрова, као и захтев да се она превазиђе, један је од кључних авангардних теза у низу манифеста и програмских текстова, од руског футуризма и немачког експресионизма до француског дадаизма и надреализма. Своје најпознатије и најпотпуније теоријско појашњење добила је у текстовима Виктора Шкловског *Ускрснуће речи* (1914) и *Умјетносћ као њосћујак* (1917). О „ослобођавању речи, појмова, представа од њихових стега и окова“ Винавер је 1920. писао у *Манифесћу експресионистичке школе* (ВИНАВЕР 1921: 21). Ту могућност ослобођења или васкрсења речи Винавер у осврту на филм *Daddy* види управо у уметничкој снази покретних слика: „Старим речима филм даје снагу откровења“ (ВИНАВЕР 2015: 376). Оно што смо читали у деветнаестовековним романима Александра Диме или Виктора Игоа, а што у модерно доба може деловати наивно или патетично, добија на великом платну свој нови живот. Цеки Куган игра дечака који, остављен од свих, креће у свет и пролази кроз различита искушења, што подсећа на заплете неких старих романа, рецимо оних које је писао Чарлс Дикенс. Борба са судбином, солидарност и хуманизам прелазе из књижевности на филм, актуелизујући на нови начин неке елементарне вредности на којима почива друштво. Винаверу је стало да истакне да филм поред естетских има и етичку димензију којом делује на гледаоце, постајући својеврсна проповедаоница са које се објављују поруке. Те поруке у претходним вековима људима су долазиле из религије, филозофије или књижевност док у ново доба филм постаје нова „религија човечанства“ (ВИНАВЕР 2015: 376).

Одређењу филмског језика Винавер ће се вратити почетком педесетих година и то поводом првих филмова Чарлија Чаплина. У тим остварењима он примећује један, за разумевање језика и комуникације, важан парадокс – Чаплинови филмови су препуни бруталног насиља и грубости али у исти мах њихова је порука изразито хуманистичка. У томе Винавер уочава механизам функционисања сваког језика, па и овог филмског. Као сваки система знакова намењен саопштавању и филм је, у првим деценијама свог постојања, био суров и недовољно артикулисан: „Свака нова уметност тражи најпре језик. Она не може одмах да нађе изразити стил општења који би се одмах разумео. Грубост се разуме одмах. Ту нема увијања. И сам наш људски језик био је најпре ужасно груб да би био посве разумљив. Далек је пут од речи до симбола. Да би се разумела намера, треба бити јасан и директан“ (ВИНАВЕР 2015: 378–379). Пре филма, кроз сличне процесе прошло је и модерно позориште, рецимо у случају Шекспировог претходника Кристофера Марлоа чије су драме препуне злочина и убистава. То је, према Винаверу, развојни пут сваког језика – од оног сировог и грубог до постепеног овладавања способностима за наговештаје, финесе и симболе. Међутим, извесан траг, или талог, грубости увек остаје и опстаје у језику, о чему сведоче

псовке. Оне, истиче Винавер, нису део лепе језичке културе али, ипак, чине саставни, па некада и неопходни, део комуникације зато што јој дају дозу експресивности, упечатљивости и разумљивости, која се другачије, можда, и не би могла постићи. Да не би постали сувише апстрактни и сасвим одвојени од животне стварности, језику и уметности су потребне такве „копче“ са грубом реалношћу и физичким, материјалним подстицајима. У овим Винаверовим размишљањима могла би се уочити оквири могуће концепције разумевања промена које настају у развоју уметности. Када њени изражајни поступци постану сувише префињени, академски или одвојени од стварности и од публике, уметност се опет, у извесној мери, враћа оном грубом, натуралистичком или бруталном, да би у томе нашла обнову и нове подстицаје: „Кад сувише забасамо у неразумљивост, у изражајну расплутност, морамо се враћати спасоносној грубости, не зато да бисмо били и остали груби, већ да бисмо постали разумљивији и приступачнији“ (ВИНАВЕР 2015: 381).

Поред Чарлија Чаплина други уметник чији су филмови били инспиративни за Винаверово промишљање уметничких поступака покретних слика, био је Волт Дизни. Управо анимирани филмови откривају неке опште стваралачке поступке филма, какви су манипулација временом или комика, хумор и дејство слике на публику. Филм може да догађаје сажме или да их „развуче“ успостављајући одређени ритам призора којег у свакодневном животу нисмо свесни. „У филму можемо да застанемо, као коцкар када је све ставио на једну карту, па ту карту лагано открива и сладострасно густира“ (ВИНАВЕР 2015: 383). Редитељи могу чинити сваковрсне „вратоломије“ са временом – да му се ругају, ласкају, изазивају га. Међутим, анимирани филмови чине очигледним то колико је време важно за постизање комичних ефеката јер они су најјачи ако се појаве у правом тренутку, поготову као изненађење за публику која нагло постаје свесна да нешто што је деловало страшно, то заправо није. Позивајући се на Бергсона, Винавер наглашава да смех има огроман психолошки значај јер одагнава страх и доноси олакшање. Анимирани филмови Волта Дизнија засновани су на таквом дејству хумора: „Што смо брже ослобођени море, то је и већа радост наша. У игри са временом Волт Дизни је добио трку, јер може брже но иједна уметност да докаже: да се те и те појаве, те и те околност не морамо бојати, јер је механичка, трапава, неспретна, неопасна“ (ВИНАВЕР 2015: 384). Међутим, то није само одлика Дизнијевих филмова него и модрене америчке културе која, како примећује Винавер, користи смех као важно средство против свега што јој стоји на путу. Особена „смеховна пропаганда“, у рекламама, филмовима, па чак и у политичком активизму, усмерена је ка најразличитијим противницима, како оним у Америци тако и онима у свету. Ова запажања која задиру у домене социологије културе, занимљива су и актуелна у контексту објашњења утицајне, чак и доминантне, позиције америчке популарне културе на глобалном плану. Ипак, Винавер у холивудској индустрији смеха и снова види и велику опасност, јер тако фабрикован смех све више постаје комерцијалан

и профитерски, сувише усиљен и механички, изневеравајући праву природу и смисао хумора. „Смех је кадар и данас да послужи напретку, али и силама које напредак коче. Смех је кадар да пође и противу самог пранагонског живота. У томе и лежи огромна опасност за човечанство од школе Волта Дизнија“ (ВИНАВЕР 2015: 385).

Још критичнији према Холивуду Винавер ће бити у тексту *Разјолићени Холивуд* (1955), објављеном три године након есеја *Пућ и значај Волија Дизнија*. Реч је о приказу књиге *Naked Hollywood* (1953) фотографа Артура Ашера Фелинга, познатијег под псеудонимом Виги, који је успео да камером сними наличје фабрике снова, од фигуре Оскара сликаног отпозади до филмских звезда ухваћених у тривијалним ситуацијама. Винавер истиче сву духовитост и иронију која настоји да оголи гламурози свет филма и сведе га оно што је он заправо – „лаж, заблуде, рекламе, шарене крпице, илузије људске“ (ВИНАВЕР 2015: 423). Иако му је овакво виђење блиско, Винавер га ипак не прихвата у потпуности, претварајући приказ књиге у расправу о природи филмске илузије и њеног утицаја на публику. Ако је филм лаж, онда је то она узвишена или „виша“ лаж без које не би ни било маште, стваралаштва па ни уметности. „Јер људска илузија и није састављена од живе истине. Има у свакој творевини уметности много технике, много свакојаким мајсторија и трикова. То звучи болно, али је истинито“ (ВИНАВЕР 2015: 423). Винавер је свестан да је филм уметност која је илузију довела до опасних граница, када се лако прелази у манипулацију па, коначно, и у кич који из комерцијалних разлога подилази укусу широке публике. Међутим, модерном човеку је, изгледа, потребна и таква врста одушка, краткотрајне опијености другим световима које оживљавају на покретним сликама, у мраку биоскопске дворане. Зато што публика увек тражи душевне трепете и заносе, зато су „и ђинђуве неопходне. И мерцани. И блесак. И мрак. И сутон. И богзна шта све не: шминка, сузе (макар и од глицерина), разрогачене очи, унезверени погледи“ (ВИНАВЕР 2015: 423). Али потребну су свакако и књиге попут *Разјолићеној Холивуда* да би се повремено подсмехнуле овој, тако људској, потреби за гламурозним илузијама.

За разлику од модерних романа амерички филмови често инсистирају на хепиенду, о чему је Винавер писао у есеју *Три мускејара њробијају се мачем кроз васиону* (1948), поводом екранизације романа Александра Диме. Публика која долази у биоскопе, клонула од свакодневних напора или пораза, тражи „слатку причу“ која ће је утешити. Таква, утопијска димензија филма је свакако важна, али она прети да постане очекивани клише. Инсистирајући на идеји бергсоновски схваћеног динамизма, Винавер и овде налази повод да проговори о односу живота и уметности. Смисао људског постојања никад не може бити коначно одређен и досегнут. То би онда био некакав претећи тоталитет, једном успостављен и непромењив оквир који не би био испуњење среће већ кобно ограничење и претња. „Хепиенд је привремено застој човеков. Сведочанство слабости, а не снаге. Кад би хепиенд био прави крај, живот би престао да буде чудо, чудо би се фосилизовало, место да живи, Гетеов би се тренутак продужио у језиву апотеозу правил-

них стихова, у бљутаву бенгалску ватру“ (ВИНАВЕР 2015: 396–397). Зато је и победа јунака на крају филма *Три мускетара* само краткотрајни предах до следеће авантуре и мегдана. Као што је Александар Дима након првог написао још неколико романа о својим јунацима, тако се Холивуд спрема да снима још неколико наставака, можда више због комерцијалних него неких виших, филозофских разлога. Како год, Винавер је тиме задовољан јер „борба не сме да стане, човек би онда изневерио себе сама“ (ВИНАВЕР 2015: 397).

У већини текстова Винавер истиче да филм није супарник другим уметностима, напротив, он има даје нови подстрек. Као што штампана књига није зауставила развој ликовних уметности тако ни филм не доводи у питање опстанак позоришта или књижевности него их „буди из летаргичног сна“ и „лакомислених пропуста и брзоплете охолости“ (ВИНАВЕР 2015: 387). Уметност покретних слика не само да утиче на нови доживљај стварности него подстиче и машту која има прворазредну улогу у нашем духовном животу, што је још једна значајна Винаверова тема. И у есејима о Чаплину и Дизнију, као и у тексту *Доследност и маџија* (1952), Винавер ће истаћи колики је значај имагинације за све уметности али и обрнуто, колико уметност васпитава и подстиче људску машту да открива и мења постојећи свет. „Уметност нам је неопходна, дакле, ради нашег најприкладнијег оруђа – ради наше маште, која је у основи и језика, и сваког општења људског“ (ВИНАВЕР 2015: 382). Наравно, треба узети у обзир да су ови ставови изречени средином прошлога века, у време када се на српској књижевној сцени води борба између модерниста и реалиста. Као бескомпромисни борац за уметничке слободе Винавер је у текстовима посвећеним филму наглашавао значај креативности, права на стваралачки експеримент те, коначно, значај тако схваћене уметности за напредак друштва у целини.

Винавер не само да је писао о филму него је и учествовао у реализацији неких југословенских филмова крајем четрдесетих година, где је до изражаја дошла његова богата имагинација и језичка инвентивност. Међутим, најпре треба истаћи његов у рукописној заоставштини пронађен синопсис, или „оквирна прича“ како га он назива, за нереализован филм *Змија младожења*. Инспирацију је нашао у усменој традицији, митској и фолклорној, првенствено у музици, попевкама и обредним играма. У бројим есејима, од којих је најпознатији *Наци везови*, Винавер је истицао уметничку вредност српске народне културе која му је ове послужила као окосница за „балетско-обредни филм, са прастарим мотивима“ (ВИНАВЕР 2015: 410). Али Винавер је свестан могућности да такав, архаичним мотивима и фигурама инспириран филм, буде далеко од сензибилитета и интересовања модерних гледалаца. Ипак, истиче да је наша публика нагонски воли игре, мелодије и ритмове који су уписани у колективно несвесно људи са ових поднебља. С друге стране, и иностраној публици би овакво остварење било занимљиво, не само зато што би у њему препознала нешто оригинално и егзотично него и због тога што би филм садржао универзалне и свима разумљиве симболе везане за архетипске сукобе добра и зла, светлости и таме.

Винаверов синопсис је у прози, која повремено има наглашену лириза-цију, али дијалози и монолози у филму, били би у стиху „митског и мађијског карактера“ (ВИНАВЕР 2015: 410). Својим ритмом и мелодијом тај стих би заправо суштински обликовао радњу и атмосферу читавог филма. Кључни моменти не би се ни тумачили речима него мимиком, обредним играма и слутњама. Таква уметничка концепција врло је блиска поетици матерње мелодије Момчила Настасијевића, поготову њеном остварењу у драми *Међулушко блајо*. У синопсису је пажња посвећена и особеној стилизацији сценографије, костима и декора у представљању двора Сунца и Месеца, царства змија, суђаја и подземних одаја. Винавер је то замислио као укрштај фолклорног и модернистичког, односно мотива преузетих са наших везова, ћилима и стећака и технике апстрактног сликарства – „нешто између Волта Дизнија и Стравинскове неокласицистичке стилизације, са доста чисто народског Пикаса, Брака и Матиса“ (ВИНАВЕР 2015: 410). Планински пејзажи били би остварени експресионистички, у духу једног Лубарде или Бијелића. Заплет, обликован кроз петнаест целина, само је инспирисан песмом *Змија младожења* и приповетком *Усуг*, а заправо је оригинална Винаверова синтеза бројних фантастичних мотива и ликова из фолклорне традиције у чијем средишту је однос између земаљског и подземног света. Да је синопсис реализован на филму, вероватно би најимпресивније деловале сцене плесова и игара: просидбене поворке која носи дарове, сплет змија, игра канделабара или завршна сцена названа *Тријумф лейојте*. Овако замишљен Винаверов синопсис близак је оном типу авангардних писаних или папирних филмова, како их је назвао Бранко Вучићевић, написаних да заправо никада и не буду снимљени. Ти жанровски хибриди настали су на раскршћу кинематографије и књижевности, филмског сценарија и авангардне приповетке наглашене и необичне, могло би се рећи заумне, сликовитости. Такве су кино-приповетке *Доктор Хийнисон или техника живописа* (1923) Монија де Булија и *Љускар на њрсима* (1930) Александра Вуча (в. LEVI 2013: 71).

Интензивно Винаверово проучавање српског фолклора и књижевне традиције доћи до изражаја у филму *Чудојворни мач* (1950) редитеља и сценаристе Војислава Нановића, где је Винавер био ангажован као писац и редактор дијалога. Снимљено по мотивима бајки *Баци-Челик* и *Злајна јабука и девет њауница* ово остварење је до данас остало један од ретких аутентичних примера епске фантастике у домаћој кинематографији. О раду на овом филму Винавер је оставио пажње вредно сведочанство, текст *Језик у филму*, написан као одговор на замерке које му је поводом дијалога у *Чудојворном мачу* упутио Ђуза Радовић. Наиме, овај критичар сматрао је да језик којим говоре ликови није довољно диференциран. Винавер се томе супротставља тврдњом да се у филмској бајци, за разлику од уобичајеног драмског текста, мора усвојити поетика народног приповедања и епског света који такву врсту језичке карактеризације не познаје. „У бајци је меродаван епски језик, стил скаске. Претерана диференцираност у језику појединих личности пореметила би сам стил скаске. За тај стил меродавна је *Хиљагу* и *једна ноћ* и наше

народне приче“ (Винавер 2012: 379). Управо у источњачким причама Винавер је нашао упориште за постизање извесне језичке рељефности, динамизма па, коначно, и игре. За то су му послужиле песме, односно стихови, некада озбиљни а понекад шаљиви, којима се повремено обраћају поједини јунаци филма и тиме уносе нови ритам у ткиво прозе, односно дају „чаробност или комику причаном тексту“ (Винавер 2012: 379). Добар пример за то су стихови које изговара дворска луда у којим се препознаје Винаверова језичка инвентивност у обликовању шаљиве мелодијске бројанице: „Звекни звечко звук, звук, звук, / Што си, прико, тако прек / А памети ни за лек, / Благо мени читав век / Звекни звечко, звук, звук, звук“.

Док је у *Чугойворном мачу* инсистирао на минималној језичкој разлици у говору ликова, у сценарију за филм *Велике жртве* Винавер је покушао да избегне монолитност својствену епском свету. Овај нереализовани играни филм требало је да тематизује стрељање у Крагујевцу октобра 1941. Пошто ниједна од пет верзија сценарија није добила повољну оцену, „Авала филм“ понудила је 1950. године Станиславу Винаверу да, на основу оног што је до тада урађено, разради и побољша дијалоге и карактеризацију ликова. Вођен намером да избегне како патетику тако и примесе документарног и анегдотског, Винавер је покушао да се уживи у психологију жртава и целата а да улогу главног јунака повери самом народу као некој врсти античког хора. „То је онај народ о коме гавран гракће Кулиновој кади: Србија се умирит не може! У свима је њима стихијска љубав према слободи, љубав која букти столећима и стихијска мржња на ропство, мржња која пламти кроз векове“ (Винавер 2015: 402). Посебно је занимљива Винаверова идеја да успостави смисаони и психолошки континуитет између Првог и Другог српског устанка и народноослободилачке борбе у Другом светском рату. Не желећи да ликове окупатора и љотићеваца сведе само на пуко оруђе зла, покушао је да их психолошки разради и проникне шта је то у човеку што га нагони на злочин. У проналажењу неких драматуршких решења Винавер је био вођен драмом Бернарда Шоа *Бавољи ученик*. Ипак, велики труд претворио се у „узалудну жртву“ јер његова концепција филма није добила подршку продуцентата па до снимања није ни дошло. Све то је био повод Винаверу за полемику коју је водио са сценаристом и редитељем Љубишом Манојловићем, покушавајући да одбрани своју концепцију филма као уметничке истине која не сме да изневери ни естетску ни етичку одговорност у обликовању историјских догађаја.

Винаверови есеји, критике и полемике о филму, настајали у распону од почетка двадесетих до почетка педесетих година прошлога века, још један су доказ не само свестраности овог аутора него и пионирске улоге коју је имао на пољу одређења и разумевања модерне уметности. Ти текстови се свакако морају читати у контексту Винаверове модернистичке поетике јер се у њима разматрају готово сва питања која су овога аутора опседала као књижевног ствараоца и тумача, поготову она везана за однос уметности и стварности или природу хумора и смеха. Винаверова естетика филма почела

је у знаку апологије покретних слика а завршила критичким промишљањем холивудске индустрије снова. Одговори које је Станислав Винавер понудио, актуелни су и данас.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВИНАВЕР, Станислав. *Громобран Свемира*. Београд: Свесловенска књижарница М. Ј. Стефановића и друга, 1921.
- ВИНАВЕР, Станислав. *Језик наци насушни*. Сабрана дела. Књига 8. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, 2012.
- ВИНАВЕР, Станислав. *Укротитељи хаоса*. Сабрана дела. Књига 15. Приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник, Завод за уџбенике, 2015.
- МОНАКО, Џејмс. Језик филма: знакови и синтакса. Летопис Матице српске. Књ. 497. Св. 5 (2016): 786–817. (превео Стефан Пајовић).
- ТЕШИЋ, Гојко. *Пркоси и заноси Станислава Винавера*. Београд: Просвета, 1998.
- ТЫНЯНОВ, Юрий. Об основах кино. *Поэтика кино*. 2-е издание. Санкт-Петербург: Российский институт исторических наук, 2001.

*

- BERGSON, Anri. *Stvaralačka evolucija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991. (prevod: Filip Medić).
- ZEČEVIĆ, Božidar. *Srpska avangarda i film*. Beograd: Udruženje filmskih umetnika Srbije, 2015.
- JOVIĆ, Bojan. *Avangardni mit Čaplin*. Beograd: Službeni glasnik, 2018.
- LEVI, Pavle. *Kino drugim sredstvima*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2013.
- LOTMAN, Jurij. *Semiotika filma i problemi filmske estetike*. Beograd: Insititut za film, 1976. (prevod: Mitar Popović).
- LOTMAN, Jurij, СВИАН, Jurij. *Dijalog sa ekranom*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2014. (prevod: Zorislav Paunković).
- ОМОН, Жак. *Estetika filma*. Beograd: Clio, 2006. (prevod: Jasna Vidić).

Predrag Ž. Petrović

THE POETICS OF MOVING PICTURES: VINAVER'S ESSAYS ON FILM

Summary

Stanislav Vinaver has written several essays and reviews on film. In these texts Vinaver deals with the possibilities of establishing a distinctive film language, the creative power of film as a new medium, the relation of film to literature, history and ideology, then the definition of humor on the big screen, the effects on the audience and our perception

of reality. Already in the early twenties, Vinaver realized the artistic, educational and propaganda power of film. He wrote about the influence of film on the understanding of reality and about the possibilities for the creative potentials of film to influence other arts, primarily literature. Vinaver was particularly interested in the films of Charlie Chaplin and Walt Disney. Vinaver's film aesthetics began as a glorification of moving pictures and ended with a critical review of the Hollywood dream factory. The paper also pays attention to Vinaver's participation in writing the dialogue for the film *The Miraculous Sword* (1950), directed by Vojislav Nanović.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност
са јужнословенским књижевностима
pedja611@yahoo.com