

## Целулоидни сведок

### Прилог критици филма као историјског извора

*Апстракт:* Предмет овога чланка јесте техничко-методолошки проблем научне критике филма као историјског извора.

Чувена париска пројекција филмова браће Лимијер (Lumière) организована је у Гран кафеу (Grand Café) 28. децембра 1895. године. Велики успех прве јавне биоскопске представе и интересовање за „живуће фотографије” нису међутим, творце кинематографа (*cinématographe*) навели на помисао да ће у будућности суштински смисао њиховог проналаaska чинити – збивање, садржина забележена на целулоидној траци, а не машина коју су генијално изумели и конструисали. Ипак, увиђајући да се природа филма, тог „чуда модерне науке”, не исцрпљује на нивоу техничке атракције нити широко популарне вашарске забаве, пољски фотограф и касније филмски сниматељ Болеслав Матушевски (Bolesław Matuszewski)<sup>1</sup> је већ у марту 1898. писао:

„Кинематографска пројекција, где се једна сцена састоји од хиљаду сличица, где између светлосног извора и белог платна устају и промичу мртви и одсутни, та обична осликана целулоидна трака представља не само историјски документ, већ и добар комад историје, историје која није ишчезла и којој није потребан геније да би оживела. Она је ту тек помало успавана и као примитивним организмима, који живећи један латентни живот, оживе после много година уз мало топлоте и вла-

---

<sup>1</sup> Болеслав Матушевски (Bolesław Matuszewski), по досадашњим сазнањима први се zaloжио за оснивање филмских архива („архиви [...] новог типа”) у већим градовима Европе, истичући велики значај свих врста филмова као историјских извора, неопходност њиховог трајног архивирања и одговарајућег чувања, како би могли бити стављани на располагање истраживачима. Наглашавао је да ће историјска вредност филмова с временом све више и више расти, као и да ће исправност његових ставова најбоље потврдити будућност.

ге, њој је довољно само да мало светлости прође кроз сочиво у недрима таме да би се пробудила и поново живела прохујале часове.

[...]

Кинематограф можда не даје целовит приказ прошлих догађаја, али је бар оно што је снимљено непобитно и апсолутно истинито. Обична фотографија допушта ретуширање које може да доведе и до промене слике. Али покушајте да на исти начин ретуширате све ликовне на хиљаду или хиљаду две стотине готово микроскопских сличица [sic!]. Можемо да кажемо да оживљена фотографија има својствену изворност, тачност. Она је у правом смислу речи веродостојни и непогрешиви сведок. Она може чак да контролише усмено предање и да помири мишљења живих сведока који се не слажу у вези са неком чињеницом, зачепљујући уста онеме ко је покушао да је демантује.”<sup>2</sup>

Матушевском данас можемо с правом штошта замерити. Поготово некритичке искључивости садржане нпр. у тврдњи: „оно што је снимљено непобитно је и апсолутно истинито”; али ћемо признати тачно запажену одлику филма као историјског извора – извесну субјективну фрагментарност: „кинематограф можда не даје целовит приказ прошлих догађаја”.

Убрзо по настанку филма, дакле, уочена је могућност његовог стављања у службу проучавања историје, али и извесне тешкоће с којима се истраживач суочава кад га користи као историјски извор. С тим проблемима сусрећемо се и данас. *Црно-белом филму*, постепено се придружио *филм у боји* (1911),<sup>3</sup> а *немом филму говорни филм* (1927).<sup>4</sup> Могућности и вредност филмова као историјских извора тиме су повећане, али је проблем научне критике постао сложенији.

Као историјски извор, филм, према сазнајној вредности, спада у традицију – увек настаје с намером да се нешто сачува. У односу на догађај који бележи, поготово документарни филм, припада историјским изворима првога реда, док је по садржини веома богат и разноврстан, па може бити извор за најразличитија истраживања: историју културе, уметности, привреде, политичку историју, војну историју, историју свакодневног живота, историју кинематографије, филмске уметности итд. С обзиром на поливалентну аудиовизуелну природу, филм одликује сложеност: звучном компонентом припада звуковним, а сликовном компонен-

<sup>2</sup> Болеслав Матушевски (Boleslaw Matuszewski), „Нови историјски извор: стварање депоа историјске кинематографије” („Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinématographie historique”), *Le Figaro*, Paris, no. 222, март 1898.

<sup>3</sup> Документарни филм *Дурбар у Делхију*, редитељ Charles Urban.

<sup>4</sup> Играни филм *Певач Цеза*, редитељ Alan Crosland.

том сликовним историјским изворима. Његова снага и уверљивост почињају управо на тој особини, па је филм ван сумње изванредно вредан документ који упечатљиво и (често) објективно сведочи о људима, времену и простору у којем је настао. Будући да трајно бележи и чува догађаје у покрету, онако како су се одвијали док их је камера бележила, филму је својствена аудиовизуелна динамичност.

Међутим, управо у снази његовога деловања крије се извесна опасност на коју истраживачи користећи се филмом могу наићи. Посебно они који не познају техничке принципе филма, технологију производње и изражајна средства филмске уметности, морају их што боље упознати, да би током истраживања задржали разбориту критичку дистанцу, како, дакле, не би подлегли снази деловања филмске илузије, која толико личи на стварни живот.

Додатне тешкоће производе из чињенице што се филм, као ниједан традиционални историјски извор пре њега, веома лако и успешно кривотвори. За то није потребно развијати посебне технике, што је било неопходно нпр. приликом кривотворења разних дипломатичких извора вековима уназад. Филм се може кривотворити било када – у свим продукционим фазама, али и знатно касније, тако што се *умешањем* и *скраћивањем*, као и помоћу других техника (разни лабораторијски поступци, затим, специјални трикови који омогућавају накнадну измену филмске слике и звука без уметања или скраћивања делова филмске траке), кривотвори давно довршен производ. Кривотворење се спроводи истим поступцима којима се стварају оригинални – филмске копије, које у случају филма нипошто не смемо *a priori* сматрати фалсификатима, већ верним копијама оригинала од којих су настале, будући да је по својој суштини филм технички медијум. Ти поступци су с технолошког становишта најчешће крајње једноставни, али су упркос томе веома ефикасни.

Један од најпопуларнијих, најбруталнијих, а најжалост и најефикаснијих начина кривотворења филма јесте *монтажно кривотворење*. Реч је о поступку тенденциозне измене садржине филмова, с намером да се суштински промене његове особине као историјског извора, како би се кривотворени филм могао лажно представити као изворан. Монтажно кривотворење практично се изводи применом *умешања* и *скраћивања*, које за последицу има темељито нарушавање аутентичности и веродостојности филма као историјског извора. Осим у готовим филмовима, тај поступак кривотворења сусреће се и у различитим технолошки недовршеним филмским материјалима и остацима, који су често у истраживањима драгоцени и незаобилазни историјски извори, што сведочи о злонамерним побудама оних који монтажном кривотворењу прибегавају. Може наступити и без тенденциозне злонамерности, као последица

алкавости, непажње или нестручности људи различитих професија који долазе у додир с филмовима и филмским материјалима, што посебно обавезује све установе у којима се филмови трајно чувају. Иако минорно као вештина, монтажно кривотворење даје изванредно успеле фалсификате које је врло тешко открити, посебно ако је реч о кривотворењу старијега датума, кад су могућности поређења с другим врстама историјских извора далеко мање. Тај вид кривотворења представља једну од највећих опасности на коју се може наићи при коришћењу филмом као историјским извором. У етичком погледу монтажно кривотворење филма је недопустиво и, разуме се, нема ничег заједничког са *филмском монџажом*, једним од најважнијих изражајних средстава филмске уметности и техничко-технолошких поступака за производњу филма, већ јој је, с обзиром на циљеве и резултате – у сваком погледу супротстављено.

Творци филмова, познаваоци технологије њихове производње, могу своја знања ставити у службу производње фалсификата – што они и чине. Могућности које им стоје на располагању заиста су многобројне. Резултати примене разних техника кривотворења толико су успешни да их највећи број људи једва може, или, боље речено, уопште их не може уочити.

Довољно је, примера ради, са висине снимити групу људи која окупљена стоји на каквом градском тргу користећи три врсте објектива, па да утисак гледалаца о броју присутних буде сасвим различити, иако је у питању снимак истог prizora: (1) *нормални објектив*<sup>5</sup> који простор структурира приближно исто као и људско око, пружиће гледаоцима реалну слику снимљеног prizora; (2) *широкоугаони објектив*<sup>6</sup> допринеће утиску да је у питању мањи број људи; и (3) *телефобјектив*<sup>7</sup> ће се користити онда кад се жели лажно приказати да је на простору који је снимљен било много више људи него што је то заиста био случај.

Од избора објектива, надаље, зависи и утисак који гледалац има о брзини кретања снимљених објеката: (1) објекти снимљени *нормалним објективом* који се крећу ка камери или се од ње удаљавају, кретаће се тако што ће филмски снимак њиховог кретања најприближније одгова-

<sup>5</sup> „Нормални објектив даје перспективу сличну оној коју даје човечије око”: Марко Бабац (аутор одреднице), *Лексикон филмских и телевизијских појмова*, Београд, 1993, стр. 520–521.

<sup>6</sup> „Слика [снимљена широкоугаоним објективом] даје утисак просторности”: исто, стр. 523.

<sup>7</sup> „Простор [снимљен телефобјективом] по дубини је сабијен, објекти у позадини изгледају повећани и приближени објектима у предњем плану, који делују ’спљоштено’”: исто, стр. 852.

рати реалности (исто важи и за кретање објеката управно на осу објектива – лево-десно); (2) објекти снимљени *широкоугаоним објективом* кретаће се привидно много брже, кад се приближавају или удаљавају од филмске камере, а опет привидно знатно спорије кад се крећу управно на осу објектива (лево-десно); и (3) објекти снимљени *телефобјективом* кретаће се привидно веома споро кад се крећу ка камери или се од ње удаљавају, а привидно врло брзо (што већа жижна даљина објектива, то је утисак израженији) кад се крећу управно на осу објектива (лево-десно).

Намерава ли камерман (уредник, аутор итд.) да неког с ким, рецимо, снима филмски интервју, представи ружнијим него што јесте, на располагању му стоје многобројне могућности. Приђе ли сниматељ са *широкоугаоним објективом* човеку толико близу да га снима у *врло кружном џлану*,<sup>8</sup> резултат ће бити изобличено лице. Ако се примени екстремно широки објектив *рибље око (fish eye)*,<sup>9</sup> изобличеност може бити толика да осим привидне ружноће, резултира непрепознатљивошћу, чак код веома добрих познаника, блиских пријатеља, па и родбине. Дода ли се „правом” објективу и „одговарајуће” осветљење, које на људском лицу, кад је вештачки извор светла спуштен ниско и ако је уз то прејак и преблизу, прави грубе, оштре и често визуелно веома ружне сенке – избор и могућности најразличитијих манипулација („креација”) знатно се увећавају. С друге стране, пак, објектив *мекоцртљач*,<sup>10</sup> заједно са пажљиво одабраном и постављеном индиректном расветом, могу знатно улепшати људско лице које се филмски снима, а све се то, опет, зависно од особина оптичких средстава и осветљења, може кретати у врло широком распону. Онима који прибегавају кривотворењу снимајући филмове, очигледно су на располагању практично неограничене могућности.

Истраживачима у Београду стоје на услузи три велика филмска архива, а то су уједно највеће такве установе у целој земљи.

**Филмски архив Југословенске киноџеке** – Као организациона јединица Југословенске кинотеке, филмски архив јесте специјализована институција у којој се филмови чувају управо зато да би били стављени на располагање истраживачима. Југословенска кинотека чува и велики број

<sup>8</sup> „Филмски план у коме се лице актера кадрира од чела до браде”: исто, стр. 579.

<sup>9</sup> „Екстремно широкоугаони објектив чији је видни угао од 180° до 220°, слично риблијем оку. [...] Снимак делује као да је снимљен огледањем са стаклене кугле”: исто, стр. 522.

<sup>10</sup> „Врста објектива којим се формира неоштар оптички лик. [...] Професионална конвенција у области портрета и пејзажа, пре Првог светског рата, делимично и међуратна”: исто, стр. 520.

фотографија посвећених филмовима, филмских плаката, филмских сценарија<sup>11</sup> и књига снимања<sup>12</sup>, разних докумената о продукцији и експлоатацији филмова, написа о филмовима, као и многобројну дипломатичку грађу у вези с филмовима. Упоредним коришћењем филмова и осталих извора, истраживач може знатно лакше критички оценити аутентичност и веродостојност филмова којима се служи. За готове филмове (целовите производе) спољашња критика се, најчешће, релативно лако може спровести, будући да су већ и саме шпиче (најавна и одјавна) прилично поуздана сведочанства о њиховој аутентичности. Нешто тежи случај је са недовршеним филмовима, или најпросто (*архивским*) филмским материјалима<sup>13</sup> или *остацима филмске траке*<sup>14</sup> (низ немонтираних, често аматерских, филмских снимака) и у тим случајевима постаје значајна сва остала грађа која се на филм односи, или је у каквој вези с њим. Разуме се, далеко важнији и тежи, јесте проблем унутрашње критике, но то је, као и филму, својствено свим историјским изворима.

**Филмски архив Војнофилмског центара 'Застава филм'** – Иако је реч о веома солидно сређеном филмском архиву, врло богатом вредним филмовима и филмским материјалима, те осталим пратећим изворима, свакако да извесне потешкоће за истраживаче произлазе из чињенице што је у питању специјализована, војна кинематографска установа, која, наравно, ради у складу с војним правилима, што каткад може проузроковати мања или већа ограничења слободе истраживања. Но, будући да се 'Застава филм' бави производњом филмова, у њеним депоима

<sup>11</sup> „На филму и телевизији се под овим појмом означава писмени предлогак будућег филмског или телевизијског дела”: Петрит Имами (аутор одреднице), исто, стр. 701–702.

<sup>12</sup> „Књигом снимања се радња филма дели, рашчлањује на сцене и кадрове, и при том одређује њихов садржај и визуелне особине, предвиђа монтажну повезаност кадрова у оквиру сцена и монтажни однос сцена у оквиру целине филма [...] даје детаљна упутства за снимање, која користе сви сектори екипе приликом реализације филма”: Живојин Лапић (аутор одреднице), исто, стр. 318–319.

<sup>13</sup> „Већ постојећи, претходно снимљени материјал (слика и звук) [...] Као архивски материјал, понекад се могу користити и одбачени дублови”: Марко Бабац (аутор одреднице), исто, стр. 424.

<sup>14</sup> „Део снимљене траке [...] који остаје приликом монтаже филма [...]. Број остатака је велики, па се у току и после завршетка рада у монтажи прикупљају и групишу према бројевима кадрова и дубла (када су кадрови нумерисани у филму), према броју монтираних кадрова, објекту сцени и сл. (када кадрови филма нису нумерисани). Сви остаци једног кадра намотавају се у ролницу, осигуравају се гумицом или тејпом, и у ролницу се умету папире са подацима о кадру и дублу. Када материјал није нумерисан, остаци се могу лепити један на други у веће ролне и чувати у кутијама на којима ће бити информација којој ролни монтираног филма припадају. Сређивање и чување остатака филма је веома значајно”: Јелена Ђокић (аутор одреднице), исто, стр. 540.

се чувају и филмски остаци – одбачени филмски материјал који није искоришћен за израду коначне верзије неког филма. Управо ти неповезани комади филмске траке могу бити драгоцене истраживачима, јер омогућавају, рекао бих, ендогено поређење са одабраним филмским кадровима (*дубловима*<sup>15</sup>) који су током процеса филмске монтаже нашли своје место у коначној верзији филмског дела.

**Филмски архив установе 'Филмске новости'** – Та установа већ деценијама континуирано снима и у својим депоима чува заиста велику количину филмова, и то најчешће документарних, затим, филмских журнала, разних филмских прегледа који су се, почевши од 1948,<sup>16</sup> па све до пре петнаестак година континуирано производили итд. Као једна од установа оснивача и чланица Међународног удружења произвођача филмских журнала (INNA<sup>17</sup>), 'Филмске новости' су деценијама размењивале журналске филмске сторије са великим бројем земаља које су такве производе снимале. Највећи број привредних објеката, најзначајнији политички, спортски, уметнички итд. догађаји, трајно су забележени на целулоидној траци и чувају се у 'Филмским новостима'. Будући да је реч о продуценту, истраживачи у тој установи такође могу пронаћи многобројне податке разних врста, који ће им свакако бити корисни. Сем тога, и у 'Филмским новостима' се чува веома велика количина филмских остатака, које истраживачи свакако треба пажљиво да прегледају и користе их у истраживањима, тим пре што је реч о тзв. сировом филмском материјалу, који, дакле, није монтиран и тиме објективизиран у складу са циљевима аутора филма. Утолико су *одбачени филмски кадрови*<sup>18</sup> (дублови), ти снимци који нису нашли место у коначној верзији филма, истраживачима неретко – као извори драгоцености.

<sup>15</sup> „Једном или више пута поновљен филмски или звучни запис неког кадра, звучног ефекта или реплике. Најчешће се примењује у играном филму, услед грешака у игри глумаца, снимању слике и звука, или услед неких непредвиђених околности. Дубл се реализује и на захтев редитеља, ради ширег избора снимљеног материјала у монтажи”: Бранислав Обрадовић (аутор одреднице), исто, стр. 115.

<sup>16</sup> Почевши од 1948, у Југославији се редовно, сваке недеље, производио, и у биоскопима приказивао журнал „Филмске новости”. То је трајало све до 1980. године, откад, постепено, најпре у Словенији, па у Хрватској, и тако редом, „Филмске новости” престају да се приказују у биоскопима, као својеврсна увертира информативно-политичке садржине, која је претходила главном делу биоскопске представе – дугометражном играном филму.

<sup>17</sup> INNA – International Newsreel and Newsfilm Association.

<sup>18</sup> „Читав дубл или само његов део, који је, после контролне пројекције и избора дублова, одбачен као слаб и неупотребљив за будући филм”: Марко Бабац (аутор одреднице), исто, стр. 117–118.

Савремена филмологија тек треба да утврди методе и технике за успешан истраживачки рад са филмом као историјским извором, што очигледно представља тежак задатак. Помоћ можемо очекивати од историчара, али, проблем мора да реши филмологија. Као што историјском методу служе и помажу: нумизматика, хералдика, сфрагистика, палеографија, хронологија, или дипломатика, тако је, убеђен сам, неопходно, и то што пре, изнедрити ваљан помоћни техничко-методолошки поступак за примену филма као историјског извора. До циља је могуће стићи само уз претходно испуњење најнужнијих предуслова као што су: прво, познавање основних својстава филма (технички и технолошки принципи на којима почива: фотографија, анимација, пројекција, начин производње и експлоатације, затим специфична филмска изражајна средства: филмска монтажа, променљиви план снимања, променљиви угао снимања итд.); и друго, упоређивање филмова и филмских материјала са осталим расположивим историјским изворима ради утврђивања аутентичности и веродостојности.

Овај чланак резултат је трагања за решењем проблема и због тога се у њему налазе и неки конкретни примери, чак извесна упутства. Већ више од сто година филм се масовно производи. Широм света чува се огроман, рекло би се непрегледан и несагледив број аудиовизуелних записа (сведока) снимљених на целулоидној траци. Отуда коришћење филма као историјског извора није доминантно *хеуристичке*, већ *критичко-методолошке* природе. Другим речима, савремени истраживачи суочени су превасходно с проблемом *селекције*, а не *о откривања (проналажења)* филмова који ће им послужити као историјски извори. Проблем успешне примене филма у служби историјских истраживања још није решен, а традиционалним историјским изворима (од филма много старијим) већ се придружују нови резервоари података. Они ће убудуће, и то све више, бити мостови који спајају истраживача, његово место и време, са удаљеним предметом његових истраживања. Видео-снимци, дискете, компјутерски тврди дискови, компакт-дискови, глобална мрежа Интернета – све то ће нам временом више и више бити потребно и морамо прво усавршити вештине, а затим њима и овладати, како бисмо историјске изворе најновије генерације убудуће користили подједнако успешно као и много старије, добро познате, и нама можда омиљеније, њихове претходнике.

Двадесети век прошао је веома брзо, а овај који је тек започео чини се као да лети брзином светлости. И мада, искрено речено, многим таква реалност тешко пада, на ту се брзину морамо навићи. Алтернатива је заостајање, па и отпадање из беспоштедне „трке“ зване двадесет први век.

## Summary

Miroslav Savković

### *Celluloid witness*

#### *A contribution to the critique of a film as a historical source*

The aim of the paper is to affirm film as a valuable source of historical evidence.

The author points out that it would be unwise to underestimate the pitfalls threatening modern researches – especially those who are not highly trained cinematographic experts – when relying on film as a historical source. This should be stressed because film, unlike the traditional sources of historical information, can be falsified very successfully by means of comparatively easy technical and technological procedures.

It is, therefore, necessary to work out a reliable method for the verification of films as a historical source. This is a task we have to do because we live in the age of informatics. We are already confronted with new types of historical sources which cannot be ignored regardless of the affinities and expertise of modern research workers. These sources include gramophone records, audio cassetts, video tapes, tape recordings of various kinds and use, computer hard disks, diskettes, compact disks, etc. All these constitute historical sources comparable to written documents, material remains of the past and the like. Although we may not yet be skillful enough to use them efficiently and successfully, they are at our disposal and represent repositories of much valuable evidence.