

BLIND SPOTS: A SEARCH FOR ETHICAL BALANCE IN FILM THEORY RESEARCH

Gjorche Stavreski

Faculty of Dramatic Arts – Skopje, R.N. Macedonia, gjorche.stavreski@fdu.ukim.edu.mk

Abstract: When an *author* attempts to analyze their own artistic creation as a *researcher*, they will undoubtedly encounter *blind spots*, built-in and accumulated unconscious biases embedded in the creative process, which inevitably tend to cloud thinking during theoretical analysis and can easily lead the researcher astray. With this short paper, I wish to guard myself against those blind spots while, as a theorist, I'm stylistically comparing my two feature films working as a film author. Methodologically, I will describe the context in which I am doing my research, then I will mark the epistemological coordinates relevant for my honest scholarly approach, and by reflecting on the balance of arguments both in support of and in opposition to my expectations, I wish to shed ethical light by carefully choosing mechanisms for my film analysis. In a climate of ever-growing dominance of postmodern currents in academic discourse, which I respect as a critical tool, but due to their nihilistic nature I do not consider appropriate as a philosophical-civilizational foundation, I turn to the danger of their entrenchment as a parallel epistemological system in science, as described by mathematician and physicist Alan Sokal. I build upon this by using words from the introduction to a film theory book *Post-Theory*: in opposition to the *sedimented dogma of Grand Theory* (with a capital "T"), which forcibly attempts to fit all cinematic phenomena into the framework of its ideologically colored matrix, I choose to conduct my research in the spirit of cognitive *neoformalism*, a current grounded in the work and thought of the renowned film theorist David Bordwell, whose definition of a successful film theory (with a lowercase "t") is a mid-level academic research practice in which one defines non-dogmatically a specific cinematographic problem which is then solved through logical analysis, empirical research, or a combination of the two. Film is a synthetic art form, simultaneously temporal and visual, mechanical and realistic, with its own idiosyncratic qualities such as montage, as well as many others it shares with the remaining arts. That's why I opted for a comprehensive analytical theoretical-methodological approach to film analysis, drawing on proven principles of dramaturgy, formalist and realist film theory, and by employing modern tools for digital film analysis and supported by philosophical-scientific methods such as Wittgenstein's *family resemblance* and *prototype theory*. I wish to devote equal attention to the arguments in favor of my thesis as well as to those that would prove the contrary. Through a practical example, using the negative theory of the renowned Gestalt psychologist and film theorist Rudolf Arnheim, we not only demonstrated one key element of the research — that there is an evident stylistic difference between the two films (one is black-and-white, the other in color) — but also, through Arnheim's own words, we give attention to the counter-argument: that the viewer quickly grows accustomed to the absence of color, and that the impression is more phenomenological than narrative. Finally, by drawing in parallel on experiences from film practice and theory, this paper aims to contribute to strengthening the argumentation related to relevant issues in the communication between practitioners and theorists in the field. Additionally, I hope that my insights will serve as a stepping stone for deepening the discussion on the balance of arguments in artistic research—a quality that I believe is particularly lacking among authors. I expect the research to contribute to the Macedonian artistic and film community by bringing the postulates of neoformalist theory closer to film authors and cineastes, who are undoubtedly more familiar with dominant critical theory.

Keywords: film, theory, ethics, neoformalism

СЛЕПИ ТОЧКИ: ПОТРАГА ПО ЕТИЧКА РАМНОТЕЖА ВО ИСТРАЖУВАЊЕ ОД ФИЛМСКАТА ТЕОРИЈА

Ѓорче Ставрески

Факултет за драмски уметности – Скопје, Р.С. Македонија, gjorche.stavreski@fdu.ukim.edu.mk

Резиме: Кога *автор* се обидува да го анализира своето уметничко творење како *истражувач*, несомнено ќе најде на *слепи точки*, вградени и наталожени несвесни предрасуди во процесот на творење, кои несомнено тежнеат да ја замаглат мислата во процесот на теоретската анализа и лесно можат да го наведат истражувачот во погрешна насока. Со овој труд сакам да се заштитам од тие слепи точки додека во улога на иден теоретичар стилски ги споредувам двата долгометражни филмови на кои работев како филмски автор. Методолошки, прво ќе се обидам да го согледам контекстот во кој истражувам, понатаму ќе ги означам

епистемиолошките координати битни за мојот чесен научен пристап, а осврнувајќи се на рамнотежата на аргументите како во поткрепа така и во спротивност на моите очекувања, сакам да фрлам етичка светлина на конкретниот методолошки пристап преку внимателно избраните механизми за анализа на филмовите. Во клима на сè поголема доминација на постмодерните струи во научниот дискурс, кои ги почитувам како критичка алатка, но во исто време заради нивната нихилистичка природа не сметам дека се соодветни како филозофско-цивилизациски темел, се осврнувам на опасноста за нивното устоличување како паралелен епистемиолошки систем во науката, за која зборува математичарот и физичар Алан Сокал. Се надоврзувам на претходното и користејќи ги зборовите од воведот на збирката есеи од филмската теорија насловена како *Post-Theory*, а во спротивност на *седиментираната догма на Големата Теорија (со големо „Т“)* која се обидува да ги смести сите филмски феномени во рамки на својата идеолошки обоена матрица, јас одлучувам да ги водам сегашните истражувања во духот на когнитивниот *неоформализам*, струја втемелена во работата и размислувањата на познатиот филмски теоретичар Дејвид Бордвел, чија дефиниција за успешна филмска теорија (со мало „т“) е академска истражувачка пракса од средно ниво, во која недогматски се дефинира одреден кинематографски проблем кој потоа се решава со логичка анализа, емпириско истражување или комбинација на двете. Филмот е синтетичка уметност, во исто време темпорален и ликовен, механички и реалистички, со свои идиосинкратски особини како монтажата, но и мноштво други кои ги дели со останатите уметности. Затоа во мојот пристап за сегашната и идната филмска анализа се одлучувам за опсежен аналитичен теоретско-методолошки пристап, потпирајќи се на проверени принципи на драматургијата, формалистичката и реалистичката филмска теорија, а со користење на модерни алатки за дигитална филмска анализа, поткрепени со филозофско-научните методи како *семејната сличност* на Витгенштајн и *теоријата на прототипови*, сакам да им посветам еднакво внимание на аргументите кои се во корист на моите тези, но и на оние кои би го докажале спротивното. Низ практичен пример, со користење на негативната теорија на познатиот гештALT психолог и филмски теоретичар Рудолф Арнхајм, не само што успеваме недвосмислено да го покажеме стилското движење помеѓу моите две филмски дела, во еден клучен формален елемент како бојата, туку и со користење на зборовите на Арнхајм посветуваме внимание на контра-аргументот: дека гледачот брзо се навикнува на отсуството на боја, а впечатокот е повеќе феноменолошки отколку наративен. На крај, со паралелното повикување на искуства од филмската пракса и теоријата, овој труд има за цел да допринесе за подобрување на аргументацијата врзана за релевантни прашања во комуникацијата помеѓу практичарите и теоретичарите во областа. Дополнително, се надевам дека моите согледувања ќе бидат скалило за продлабочување на дискусијата за урамнотеженост на аргументите во уметничкото истражување, квалитет кој сметам дека недостасува особено кај авторите. Очекувам истражувањето да оствари придонес кон македонската уметничка и филмска заедница со доближување на постулатите на *неоформалистичката* теорија до филмските автори и синкасти кои несомнено се запознаени повеќе со доминантната критичка теорија.

Клучни зборови: филм, теорија, етика, неоформализам

1. ВОВЕД

Историски гледано, во кинематографијата мал е бројот на авторите-теоретичари кои наизменично снимале филмови и потоа активно ги анализирале своите дела, паралелно градејќи корпус на теоретски текстови. Авторите на руската монтажна школа се пример, како Ејзенштајн и Пудовкин, некои имиња на француската авангарда во 1920-тите години како Луј Делик и Жермен Дилак, понатаму дел од режисерите на францускиот *Нов бран* во 1960-тите години кои своите кариери ги почнале како филмски критичари и на крај ќе го спомнеме Жан Митри, кој иако е многу познат како филмски историчар и теоретичар, сепак снимил и неколку солидни кратки филмови, еден долгометражен филм и работел како монтажер.

Причините за јасната поделба на луѓе кои творат и оние кои анализираат се многу. Од своето лично искуство како режисер можам да посведочам дека стравот од деконструкцијата на интуитивниот уметнички процес е реален и може да доведе до авторска блокада или парализа предизвикана од преголемо анализирање, додека можам само да теоретизирам дека луѓето кои првично ја одбираат теоријата пред творењето имаат различен сет на особини и преференции, па така повеќе уживаат во филмската таксономија, бегаат од хаосот на филмското творење наоѓајќи прибежиште во удобноста на сомотските седишта, но пред сè се работи за голема разлика во начинот на уметничко консумирање, потреба за расчленување на делото на неговите составни елементи и неговото повторно спојување низ призмата на нивната критичка визија. Иако мојата основна наобразба и уметнички поттик е практичното бавење со филмската уметност како сценарист и режисер, сè повеќе се интересирам и ја проучувам филмската теорија обидувајќи се да ги спојам двете дејности кои взаемно се дополнуваат. Од многуте различни теоретски прашања, една од клучните насоки на моите теоретски размислувања е стилското поместување при

осмислувањето и изведбата од моите филмови. На пример, сметам дека е видливо поместувањето од реализмот кој доминира во мојот дебитантски филм *Исцелител* кон формализмот на вториот долгометражен филм кој е во фаза на дистрибуција и е наречен *Трампи*. Во мојата анализа, користам клучни координатни системи позајмени од филмската теорија и пракса, со цел да имам појасен увид во движењето на стилот од едниот кон другиот филм, нешто што се надевам дека понатаму, во една повратна спрега, ќе ми помогне да ја согледам насоката кон која се движам како автор. Влегувајќи се подлабоко во теоретските води, сакам да ги зајакнам своите научни темели што понатаму се надевам ќе ми помогне во осмислувањето на идните филмски потфати, со насочување на мисловниот процес и кристализација на ставовите во однос на размерот помеѓу формата и содржината.

Кога еден *автор* се обидува да се анализира себе си и своето уметничко творење како *истражувач*, несомнено ќе најде на таканаречени „слепи точки“, вградени и наталожени несвесни предрасуди во процесот на творење, кои несомнено тежнеат да ја замаглат мислата во процесот на теоретската анализа и лесно можат да го наведат истражувачот кон погрешни резултати. Со ова истражување кое го гледате пред вас сакам да се обидам да се заштитам од тие слепи точки поставувајќи одредени граници и обидувајќи се да најдам одредени закономерности кои ќе ми помогнат да останам на правиот пат. Ќе се обидам да го согледам контекстот во кој творам, да ги означам епистемиолошките координати битни за мојот чесен научен пристап, а осврнувајќи се на рамнотежата на аргументите во поткрепа, но и во спротивност на моите очекувања, сакам да фрлам светлина на конкретните етички прашања како за сегашните така и за идните теоретски размислувања.

2. МЕТОДОЛОГИЈА

Во повоен период кон крајот на 1940-тите години, со појавувањето на италијанскиот неореализам од практичен агол и размислувањата на Андре Базен заедно со неговите истомисленици собрани околу кулното филмско списание „Филмски тетратки“ од теоретски агол, се случува препород во филмската научна мисла, која го сврте својот фокус кон внатрешната природа на филмот и неговиот нераскинлив однос со реалноста. Во тогашните околности, западниот културен контекст сè уште не беше обременет со релативистичките постмодерни тенденции кои во предметната дејност почнуваат да јакнат со појавата на филмската семиологија и структурализмот. Во таа интелектуална клима, етичката димензија во теоретското истражување во голема мера се темелеше врз принципите на авторска чесност и професионален интегритет, односно искрен однос кон сопствената практика и занает, вредности кои беа ставени на пиедестал и тоа дотолку повеќе што најголемиот дел од филмската теоретска мисла во тој момент припаѓаше на аналитичката филозофска струја. Меѓутоа, денес можеме да слободно да констатираме дека контекстот е во многу нешта различен. Современите културни текови, неколкукратно и значително ги деформираа границите и односот кон нашето знаење, при што западната културна мисла се движи кон сè пофлуидни и помалку јасни дефинирани теориски позиции, кои во голема мера се оддалечуваат од рационалистичките карактеристики на модернистичката парадигма.

Токму затоа сметам дека е од есенцијално значење да почнам со обележување на епистемиолошката рамка, чиј избор, барем за системот на вредности кои јас како теоретичар ги претпочитам, е во сферата на етичкиот дискурс. Прашањата на јасност, чесност и каузалност, треба да се третираат како фундаментални интелектуални и етички принципи во спротивност на софизмот, намерното замаглување на аргументацијата и злоупотребата на логичките грешки, од кои особено се за осуда употребата на ад-хоминем напади и замена на тези, тенденции кои сè повеќе наоѓаат простор во одредени форми на филозофско-научните тези и со тоа попримаат догматско-структурирани, идеолошки призвучи.

Од критичка теорија кон неформализам

Математичарот и физичар Алан Сокал веќе децении наназад повикува на внимание на интелектуалната корупција на таканаречените „културни студии“. Во 1996 година Сокал напишал шеговит текст со наслов „Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity“ користејќи го помодниот постмодерен жаргон својствен на текстовите на нивните следбеници. На негово изненадување едно од најпрестижните списанија посветени на критичката теорија, *Social Text* го објавил текстот, не сфаќајќи ја измамата. Целото искуство и неговите понатамошни размислувања Сокал ги изнесува во неговата книга *Beyond the Noax: Science, Philosophy and Culture* (Sokal, 2010), поткрепувајќи ја својата теза со дополнителни есеи и истражувања, во обид да ја разобличи интелектуалната измама на постмодернистите. Но, скандалот незначително ги промени работите, па така културните студии продолжија да функционираат непречено во рамки на својата идеолошка матрица.

Во сличен дух, во 2017 година, тројца автори, James Lindsay, Helen Pluckrose и Peter Boghossian, инспирирани од потфатот на Сокал, ја повториле академската измама (Mounk, 2018) и на сличен начин,

користејќи помоден постмодерен новогвор, успеаја да објават неколку текстови во престижни постмодерни списанија. И повторно, нивниот труд не само што не резултираше со видливо преиспитување на академската ригорозност која отсутствува од споменатите филозофско-научни дисциплини, туку и меѓу другото, еден од нив беше обвинет од својата матична институција за наводна измама бидејќи не ги известил своите субјекти за експериментот (Mangan, 2019), кршејќи го академското етичко правило за кое зборува Брајман во шестото поглавје на неговата книга „Методи на општественото истражување“ (Clark et al., 2021) во делот за недостиг на согласност со информирање. Меѓутоа, Брајман препознава истражувања во кои клучниот елемент на успехот е токму незнаењето на субјектот за истражувањето, што е всушност и самата суштина на англискиот збор *hoax* употребен погоре како објаснување на експериментот.

Истата културна матрица обликувана од постмодерните тенденции во значителна мера ја детерминира современата филмска теорија и критика, а на овој пристап на ригидно детерминирани постулати, единствена сериозна контратежа претставува движењето познато како *неоформализам*, основано и поткрепено од тезите и размислувањата на познатиот филмски теоретичар и историчар Дејвид Бордвел, за кое тој зборува во неговата книга *Поетика на филмот* (Bordwell, 2008). Ќе се осврнам кратко на неговите зборови и на зборовите на неговиот колега, познатиот филмолог Ноел Керол, изложени во воведот на збирката есеи од филмска теорија наречена „Post-theory: reconstructing film studies“ (Bordwell & Carroll, 1996), за да ги поставам епистемиолошките координати кои ќе се обидам да ги почитувам во својот труд.

Авторите го критикуваат корпусот на споменатите идеи кои доминираат децении назазад во филологијата (книгата е издадена 1996 година), нарекувајќи ги „Големата теорија“ или едноставно — „Теоријата“ (со големо „Т“). Како што објаснуваат, се работи за „збир на доктрини произлезени од психоанализата на Лакан, структуралистичката семиотика, пост-структуралистичката книжевна теорија и различни форми на Алтузеровиот марксизам.“ Во спротивност на *седиментираната догма на Големата теорија* која заговара пирамидален теоретски пристап на филмска анализа *од горе надолу*, обидувајќи се насила да ги смести сите филмски феномени во рамки на својата идеолошки обоена матрица, тие како противтежа ги нудат добропознатите принципи на научен емпириски пристап. Наместо догматскиот начин на теоретизирање во рамки на Теоријата, нивната дефиниција за успешна филмска теорија (со мало „т“) е академска истражувачка пракса од средно ниво, во која „се дефинира одреден кинематографски проблем (дефиниран недогматски) кој потоа се решава со логичка анализа, емпириско истражување или комбинација на двете.“

Се приклонувам на нивниот рационален и аналитички пристап и користејќи ги нивните изложени критички позиции ќе ги поставам вредносните рамки кои би сакал да важат за изработка на овој труд.

Етичка рамнотежа во филмското истражување

Второто клучното етичко прашање на кое сакам да одговорам за во иднина да ми помогне во обмислување на мојот теоретски пристап е на кој начин да постигнам урамнотеженост на аргументите насочувајќи ги сегашните и идните истражувања кон прецизни резултати. Целта е, колку што е возможно да се избегнат *слепите точки* за кои зборував погоре, со еднакво посветено внимание како на аргументите кои се во корист на моите тези, така и на тие кои би го докажале спротивното.

Ќе се осврнам на неколку битни точки. Првата е следна: размислувајќи за анализата на стилското движење во моите филмски дела, сфатив дека за мене патот е побитен од резултатот. Од клучен интерес за моето уметничко истражување е во која насока се движам како автор и свесен сум дека тоа несомнено ќе ме однесе во непознати краишта, но ќе им пристапам на предизвиците со целото мое знаење и со отворен ум ќе ги интерпретирам податоците на кои ќе наидам. Па така, насочувајќи ја нашата етичка „батериска лампа“ кон целта, имајќи ги на ум моите сегашни теоретски размислувања грубо дефинирани како стилски и содржински поместувања во филмовите, ќе го дефинирам прво најнепосакуваниот резултат: никакво или безначајно авторско поместување. Иако тој резултат не го посакувам ниту го очекувам, ќе се обидам без скриени предрасуди, како контра-тежа на тезата дека има видливо придвижување во мојот стил, постојано да изигрувам „адвокат на ѓаволот“ тестирајќи ја спротивната непосакувана теза.

Инспирација: Шредер

Имајќи ја на ум сè уште дискусијата за рамнотежата во истражувањето, несомнено следно клучно прашање со кое се соочувам е на кој начин и кои системи треба да ги одберам за да бидам сигурен дека *мерливоста* на уметноста, во случајов — филмот, ќе биде категорија која ќе биде анализирана со јасен научен пристап, без шпекулации. Квантитативниот пристап на уметничкото истражување активно ме става во позиција да ги барам промените во двата филмови, меѓутоа уметноста, а тука филмот не е исклучок, е историски тешка за прецизна анализа.

Инспирација за моите сегашни теоретски преокупации е координатниот систем на авторски филмови на познатиот сценарист и режисер Пол Шредер, кој може да се најде во предговорот на реизданието на книгата „Transcendental Style in Film“ (Schrader, 2018). Во него, авторот на луциден начин ги распоредува во една

рамнина режисерите на авторскиот филм користејќи две клучни координати: првата е оддалеченоста од центарот што претставува одвојување од класичната нарација, а втората е аголот под кој таа точка е позиционирана во рамнината во која е поставен круг кој е поделен во три засебни делови. Секој дел е една идеална третина од целосниот круг, дефинирани како посебни стилови, идиосинкратски замислени од Шредер на следниот начин: *камера за надгледување, уметничка галерија и мандала*. Сето тоа е опишано со една кружница која тој ја нарекува „Кругот на Тарковски“ и сите филмови кои се наоѓаат внатре во кружницата се наменети за поширока публика, за разлика од тие надвор, кои повеќе би имале смисла да бидат прикажани во музејска галерија.

Колку и да е заводлив системот на Шредер, сметам дека стилските категории се во некоја мера арбитрарно замислени, а наративноста во филмот, како што ќе посочиме подолу е далеку покомплицирана отколку што сугерира неговата едноставна метричка категорија: одвојување од комерцијалниот центар. Филмот е синтетичка уметност, во исто време темпорален и ликовен, механички и реалистички, со свои посебни особини како монтажата, но и мноштво други кои ги дели со останатите уметности. Токму поради таа широка палета на уметнички координати, низ историјата бил интересен за анализа на мислителите кои доаѓале од разни гранки на културата, филозофијата и науката, секој од нив работејќи со свои алатки, користејќи тези и постапки пренесени од своите матични области. Во таа смисла јас ги насочувам моите размислувања кон поопсежен аналитичен теоретско-методолошки пристап.

Координатни системи

Проширената селекција на системи преку кои ги анализирам мерливите квалитети на моите филмови е поделена во четири клучни категории. Во првата група, со користење на драматуршките алатки се сопоставени наративните елементи, размислувања втемелени во драматуршките класици „Save the Cat“ (Snyder, 2005) на авторот Блејк Снајдер и култната книга „Story“ (McKee, 1997) на Роберт Мек Ки, двете давајќи свој специфичен поглед на класична филмска нарација наспроти ненаративниот филмски пристап. Понатаму, сè повеќе во своите анализи ги употребувам најновите истражувања на комплексноста на филмската содржина објаснета во книгите „Филмовите во нашите умови“ (Cutting, 2021) и „Загонетни заплети“ (Bordwell, 2023) на Катинг и Бордвел, соодветно, а последната едисија на книгата на Брајман (Clark et al., 2021) ми е ѕвезда водилка во етичките премрежија.

Во втората група, црпејќи од наталоженото искуство, филмовите мерливо ги „напаѓам“ од формално-теоретски агол: почнувајќи од психолошкиот формализам содржан во „Фотодрамата“ на познатиот германско-американски гештalt психолог и филмски теоретичар Хуго Минстерберг и се надоврзувам користејќи ја негативната теорија на филмски карактеристики отсутни од реалноста во книгата „Film as Art“ на германскиот теоретичар Рудолф Арнхајм. Следен е теоретскиот правец кој е најблизок до мојата авторска визија, збир на размислувања кои се осврнуваат на онтолошките квалитети на филмот преку зборовите во есеите на легендарниот француски теоретичар Андре Базен, но со особен фокус на неговиот есеј наречен „Еволуција на филмскиот јазик“ (Bazin, 1967). Како последен во низата теоретско-формални координати кои ги употребувам во филмската анализа аплицирана на моите слики се тезите на семиотичката филмска теорија на Кристијан Мец изложена во неговата книга „Јазикот на филмот: филмска семиотика“.

Со развојот на вештачката интелигенција и системите на дигитална анализа, многу процеси се забрзуваат, а статистичките постапки стануваат полесни за кристализација на битните информации. Во третата група се клучните модерни системи за деконструкција на филмската форма во дигиталниот домен, кои ги користам во моите сегашни истражувања, како „Компјутерската анализа со P“ (DrNickRedfern, 2022), но и нашироко користена платформа за екстракција на податоци од дигиталните слики PyCinemetrics (Li et al., 2024).

Откако ги разгледаме практичните координатни системи низ кои ги развивам своите тези за стилска споредба на филмовите, ја разгледаме теоретската мапа низ која се движам и им посветивме внимание на модерните алатки за дигитална анализа, од клучно значење е четвртата група на филозофско-аналитички алатки за споредба на уметностите кои се надевам ќе ја поткрепат мојата истражувачка мисија со солиден научен пристап и етичка рамнотежа.

Во четвртото поглавје на книгата „French Impressionist Cinema“, авторот Дејвид Бордвел, размислувајќи за соодветен метод за споредбата во формирањето на стилската парадигма на филмовите на француската авангарда од 1920-тите, одлучува да се задржи на концептот на *семејна сличност* на Лудвиг Витгенштајн како клучен принцип за споредба на филмските карактеристики. Инспириран од неговите зборови, во градење на моите теоретски тези одлучив да ги користам следните филозофско-научни системи за анализа на филмскиот род и жанр: 1) четирите категории на Аристотел, 2) филозофско-логички концепт *потребен и доволен услов*, теоријата на *прототипови* и споменатиот систем на споредба на карактеристики *семејна сличност* на Витгенштајн.

3. РЕЗУЛТАТИ

Во својата книга „Најбитните филмски теории“, филмскиот теоретичар и историчар Ендрју Дадли, користејќи ги *четирите категории* на Аристотел (Andrew, 1976) дефинирани како систем за разбирање на механизмите на природата и осврнувајќи се поконкретно на материјалната категорија, го карактеризира гештALT психологот и филмски теоретичар Рудолф Арнхајм како мислител кој користи негативна теорија за опишување на клучните карактеристики на филмот. Во неговото семинално дело „Филмот како уметност“ (Arnheim, 2000), размислувајќи кои се механизмите кои на филмот му го даваат правото да биде вклучен како една од уметностите, а врз основа на клучната формалистичка позиција дека уметностите го деформираат суровиот материјал кој го преземаат од природата, Арнхајм заклучува дека сите недостатоци кои филмот го разликуваат од објективната реалност, се есенцијални за овој медиум да го класифицираме како уметност. Како на пример, дводимензионалното платно наспроти тридимензионалната реалност, отсуството на вкус и мирис и немањето боја.

Од сите карактеристики кои Арнхајм ги издвојува, бојата е клучна за нашата споредба. „Исцелител“ е снимен и пуштен во дистрибуција во боја, филмот „Трампи“ е црно-бел.

Сл. 1: „Исцелител“ е филм во боја, „Трампи“ е црно-бел филм



Извор: сликите се од приватната колекција на авторот

Во насока на балансираниот етички пристап кој го протежирам, ќе го издвојам прво контра-аргументот на Арнхајм за кој отсуството на боја, иако го прави филмот поблизок до уметничкото творење, сепак, во дух на ГештALT психологијата на која припаѓа, укажува на тоа дека не е така едноставно. Човечкиот ум е моќна машина и брзо се прилагодува на новиот начин на претставување на реалноста, а гледачите, кои на почетокот се свесни за аномалијата на филмската слика, понатаму се чини дека ја игнорираат, па филмот продолжуваат да го гледаат не обрнувајќи свесно внимание на недостатокот на боја. Сепак, без разлика на моќта на нашиот ум да ги пополни недостатоците на објективната реалност, деформацијата придонесува за прецизна диференцијација на разните филмски форми. Па така, во колизија со општото мислење на пошироката публика во времето кога се раѓа филмот, дека со самата едноставна механичка регистрација на реалниот свет филмот не може да биде уметност, Арнхајм доаѓа до спротивен заклучок: со оглед на бројните недостатоци кој филмот ги има во однос на објективната реалност, тој е суштински уметнички медиум и тоа дотолку повеќе ако му недостасува боја.

Можеме да заклучиме, дека според формалистичката теорија на Арнхајм која Дадли ја карактеризира како негативна според аристотеловата материјална категорија, филмот „Исцелител“ е поблизок до реалноста и *помалку уметнички* од „Трампи“ кој е црно-бел. Во контекст на балансираниот етички пристап ќе повториме дека иако гледачите во текот на проекцијата тежнеат да го игнорираат фактот дека гледаат црно-бел филм, сепак во нивниот ум, несомнено е силно втисната таа основна информација на филмската слика како една од битните карактеристики на конкретниот филмски стил.

4. ЗАКЛУЧОК

Од анализата се согледува дека со внимателен пристап, филмскиот автор може да се заштити од слепите точки на своите потсвесни авторски предрасуди кога во улога на истражувач ги анализира своите филмови. Со свесно обележување на рационалните *неоформалистички* епистемиолошки координати во рамки на кои ќе го водиме истражувањето; а потоа во потрага на објективната мерливост на филмот користејќи искуства на автори чии тези се движат од анализа на присуство на единица на рација во содржината, до различна количина на формализам, реализам и јазични карактеристики во филмовите; како и користење на споменатите филозофско-научни алатки кои ќе ми помогнат во систематизацијата и урамнотежување на

резултатите, доаѓаме до заклучок дека е возможно да се воспостави балансирана и неутрална појдовна позиција за анализа на филмовите, за чесен и квалитетен научно-истражувачки труд.

Претставува реткост филмски автор да прерасне во теоретичар, а со паралелното повикување на искуства како од филмската пракса така и од теоријата, овој труд има за цел да допринесе за подобрување на аргументацијата врзана за релевантни прашања во комуникацијата помеѓу чинителите во областа. Дополнително, се надевам дека моите согледувања ќе бидат скалило за продлабочување на дискусијата за урамнотеженост на аргументите во уметничкото истражување, квалитет кој сметам дека недостасува особено кај авторите.

На крај, очекувам истражувањето да оствари придонес кон македонската уметничка и филмска заедница со доближување на постулатите на *неоформалистичката* теорија до филмските автори, критичари и останати. Особено, имајќи предвид дека на овој простор доминира европскиот филмски теоретски дискурс, па синеастите во поголема мера се запознаени со матрицата на доминантната критичка теорија, а во помала мера со рационалистичките позиции на когнитивистичката теорија.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Andrew, D. (1976). *The major film theories: An introduction*. Oxford University Press.
- Arnheim, R. (2000). *Film as art* (Nachdr.). University of California Pr.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of cinema*. Routledge.
- Bordwell, D. (2023). *Perplexing plots: Popular storytelling and the poetics of murder*. Columbia University Press.
- Bordwell, D., & Carroll, N. (Eds.). (1996). *Post-theory: Reconstructing film studies*. University of Wisconsin Press.
- Clark, T., Foster, L., Sloan, L., Bryman, A., & Bryman, A. (2021). *Bryman's social research methods* (Sixth edition). Oxford University Press.
- Cutting, J. (2021). *Movies on Our Minds: The Evolution of Cinematic Engagement*. Oxford University Press USA - OSO.
- DrNickRedfern. (2022). *DrNickRedfern/CFA-with-R: Computational Film Analysis with R*. Zenodo.
<https://doi.org/10.5281/ZENODO.7074521>
- Li, C., Lu, J., Pei, Y., Shen, Y., Hu, Y., Fan, Y., Tian, Y., Linghu, X., Wang, K., Shi, Z., & Sun, J. (2024). PyCinmetrics: Computational film studies tool based on deep learning and PySide2. *SoftwareX*, 26, 101686.
<https://doi.org/10.1016/j.softx.2024.101686>
- Mangan, K. (2019). Proceedings Start Against "Sokal Squared" Hoax Professor. In *The Chronicle of Higher Education* (News). <https://www.chronicle.com/article/proceedings-start-against-sokal-squared-hoax-professor/>.
- Mounk, Y. (2018). What an Audacious Hoax Reveals About Academia. In *The Atlantic* (Ideas).
- Schrader, P. (2018). *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press.
- Sokal, A. D. (2010). *Beyond the Hoax: Science, Philosophy and Culture*. Oxford University Press, Incorporated.