

## ФИЛМ И ТЕЛЕСНА ЛЕПОТА

Владимир Коларић\*  
 Београд

*Апстракт:* У тексту се истражују темељна питања филма пре свега као естетској и комуникацијској феномена и медија, са напласком на проблему представљања на филму, односно шта је тачно и која филм представља, или шта се тачно, или ко, представља на филму. Питање могућности филма да представља и сведочи телесну лепоту види се као кључно питање односа филма и предметно-историјској ствари, као и односа филма и људске личности, овде пре свега из угла представљања и рецеиције, дакле естетике.

*Кључне речи:* филм, естетика, тело, лепота, представљање, личности, ствар, слика.

Филм мора бити естетски феномен јер он је као такав изван материјални ентитет који се перципира чулима и изазива изван чулно посредован доживљај. У том смислу, могућ је естетички приступ филму, за разлику од аналитичко-емпиријског (Turković 2012), који филм сагледава у највећој мери контекстуално и интелектуално, дакле, као догађај. Дакле, филм има своју естетику као рецепцијску категорију и, с друге стране, своју естетику као релациону категорију, у смислу „приступа којим се филм као уметност и медиј сагледава у односу према другим уметностима, медијима и области људског стваралаштва и делања, ради промишљања темељних питања природе филма као уметности и медија, односно онаких сржних питања каква су ‘шта је филм као филм?’, односно ‘шта филм чини филмом?’“ (Коларић 2013а: 140). Шта је, међутим, са могућностима филма да сведочи о свету и стварности као естетским категоријама, односно могућностима филма да сведочи о лепоти, или да сведочи лепоту? Ово се најпре тиче односа филма према свету и стварности као ванфилмским категоријама, о ономе што постоји

\* vladimirkolaric75@gmail.com.

независно од филма, али задржава свој однос са филмом кроз сам уметнички процес, односно поетичке равни означавања и селекције, а затим уопштавања и апстракције, којима се свет ствари претвара у свет знакова, односно предметно-историјска стварност (нетекстовна и вантекстовна) у филмски текст, као систем у равни „модела света“ (Коларић 2013б; Јакобсон 1984: 26). Конкретно, можемо ли уопште говорити о категоријама лепоте и лепог у филмском процесу (уметничком процесу на филму), посредованом филмским медијем обележеним механичком репродуктивношћу фотографске слике и манипулативном селективношћу монтаже?

Из хришћанске перспективе, сваки говор о лепоти створеног света, па тако и о телесној лепоти, као уосталом и о личности, увек је у основи антиномичан. Свет није леп и тело није лепо као одраз некакве више реалности унутар једног статичног и хијерархијског модела света као система одраза или чак система уопште. Свет, дакле, из хришћанске перспективе, није леп као део неког склопа, неке шире целине којој припада, неког система у којој налази своје место. Свет може бити леп само као творевина, односно као плод личносног, вољног и слободног божанског стварања. Он је леп и може бити леп само зато што је створен. У том смислу, и свако људско стваралаштво може бити лепо и његови производи могу бити лепи само онолико колико су производи личносног, вољног и слободног стваралаштва, које у овом случају није апсолутног и јестаственог (природног) већ благодатног карактера.

Апсолутност и вечност божанског стварања не искључује динамизам и сукцесивност, посведочене уосталом у библијској књизи Постања. Почетак стварања у оваквој оптици подразумева и почетак времена, те се временска категорија од почетка одређује сукцесивношћу и ван ње је непојмљива, и то онаквом сукцесивношћу која по себи подразумева и промену. Смена је дакле истовремено и промена. Људски живот и сав живот света пролази у тим менама, сменама које су истовремено и промене, да би све врхунило у последњој мени, преображењу, које ће уједно бити (или које је уједно) испуњење и крај времена. У том смислу, све људско, човек, свет и живот, речима Псалмопојца а у преводу Ђуре Даничића, „као лепота шумска пролази, као дим пролази“. А каква лепота уопште може бити у овом пролажењу, и како диму дати облик који бисмо могли назвати лепотом, одредити као леп, обратити му се као лепоти и као лепом, јер чему лепота у једној немости, у немости која се већ нимало не разликује од небића?

Са временом истовремено настаје и јединица, одсечак времена; време никада није и никада није било прост недељиви континуитет и

континуум, јер тако схваћен – линеарно или циклично структуриран, свеједно – могао је бити само нови апсолут, једно време-бог, једна агонија дакле, агонија коју у доброј мери живимо, широм света, и можда је то оно што нас у највећој мери повезује. А ако нас повезује агонија, онда није чудо што нам иде како нам иде и што је оволико крви и оволико нискости око нас. Јер како се додворити тој обоготвореној и универзализованој агонији осим насиљем и пузањем? А у насиљу и пузању нема лепоте.

Дакле, време је створено као сукцесивно, са подразумевајућим одсечцима, чија је смена уједно и некаква промена. У чему промена? Човек каже, зна: промена у простору. Дакле први дан стварања није просто „дан први“, него, што се данас често наглашава у богословској литератури, „дан један“, дакле не први дан, него дан као одсечак, као јединица, као увођење самог принципа времена. А шта свака промена ради? Свака промена испуњава простор, мења га, редефинише, рефункционализује. Најзад – улепшава. Зашто – зато што свака промена води назначењу стварања тог света, Божијој вољи, промисли у вези са тим светом. Прва етапа стварања води ка човеку, и он је њено испуњење, њена лепота. Видећемо – не апсолутна. После пада, после помрачења ове лепоте, нова лепота постаје ново назначење – сједињење свих људи и све твари у телу Христовом, Светим Духом, вољом Оца. Лепота је дакле некакво испуњење, пут ка некаквој слици, рецимо – пут од образа ка подобiju. Лепота је, видимо, неки пут који треба прећи.

Наравно, све ово је – Јелинима лудост. За ту културу, коју су у ренесанси мислили да обнављају, а обнављали су заправо гностицизам, неодвојив од древних окултних ритуала и пракси које никада није ни престао да упражњава, под којом год маском деловао,<sup>1</sup> лепота је била незамислива без хармоније виђене као поретка спољашње форме, неког пригодно уређеног склопа, као знака и одраза више хармоније. У том погледу, јелинску уметност одликује просторност, визуелност и пластичност, и управо на овом плану наступа сва „лудост“ једног новог виђења света и тиме једне нове естетике. Јер, библијској естетици је управо „пластичност била туђа и неприхватљива“, па „динамизам, психологизам, активност битија – мишљења у бујици животних догађаја обезвређују све статично, непокретно, пластично, визуелно опаљљиво“ (Бичков 2010: 32). Дакле, библијски документ о

<sup>1</sup> Одлично и бескомпромисно истраживање присуства гностицизма у савременој култури видети: Слободњук 1998. О гностичкој симболици у: Петровић 2010, такође и Ђого 2015.

стварању света утолико је документ једне нове естетике, са другачијим координатама простора и времена, са човеком и чак његовим телом које може бити лепо и у тој бујици времена, у тој сукцесивности, расцепканости, искасапљености.

А филм већ самом својом медијском формом као да бележи, документује, представља ту сукцесивност, ресцепканост, искасапљеност о којој говоримо, толико да нам се чини да он ту сукцесивност, расцепканост, искасапљеност – хоће. И ето опет антропоморфизације и идолатризације филма. Јер, зар је филм тај који нешто хоће? Откуда уопште такво лудило, схизофренија, да од филма мислимо да је сан, да је биће, да хоће, мисли и осећа? Зашто не да хода, устаје, једе, и све што иде са тим? Чему то и откуд то? Већ смо се одавно навикли на то да сматрамо лудим онога ко каже „ја сам бог (Бог)“, али не и онога ко каже „Бог не постоји“ (Тасцанов 2014), а сад већ треба да прихватимо да је филм тај који је за нешто крив, одговоран, који нешто уме, хоће и зна. Али кад од времена направите бога и све друго је могуће, па и од филма правити бога или ђавола свеједно, Хомункулуса или Голема, Франкенштајново чудовиште, Џека Трбосека, зар није исто? Сада се то догађа са медијима, са целокупним светом слика, са остацима уметности, са екранима. У свету више не можемо да видимо симбол, а плаше нас знаци који су свуда око нас, знаци без значења, које бисмо ипак некако хтели, иако не бисмо хтели смисао.

Али, свеједно. Дакле, схватили смо, филм има неке везе са временом. И филм нешто приказује. Нешто у покрету. И филм је ипак нешто, јер је нека материја. И то што приказује је ипак нешто, јер кад гледамо можемо да кажемо „то је дрво“, „то је аутомобил“, „то је Хамфри Богарт“. Е, већ ту је проблем, са именовањем, дакле са појединачним. „То је Хамфри Богарт“ или „То је Рик Блејн“, када гледамо *Казабланку*. А када не гледамо *Казабланку* (а штета је не гледати) све почиње из почетка. А управо у томе је и један од проблема са лепотом и проблема са телом.

Ако смо раније већ утврдили да је представљање ствар односа и општења, и да се односи на оно што има „име“, што се може именувати, дакле некакву ипостас, некакав посебан начин постојања, а не некакво суштаство или јестаство само по себи (Коларић 2014а), остаје питање шта је то што на филму „називамо“, што именујемо, чему се обраћамо и зовемо га на општење, на дијалог, на узајамно признавање. Ако су то само сенке, згуснути светлосни ентитети, или ако је то само спољашњи лик ствари и бића, пре љуштура и привид него тело или макар плот – у оба случаја смо у проблему. На који начин нешто „јесте“ на филму и филмом, и то за нас „јесте“, и кога то именујемо кад гле-

дајући филм кажемо „то је то“ или „тај је тај“? Јер, једино кад то можемо да кажемо, можемо да говоримо о лепоти, и о телесној лепоти. А лепота је увек лепота нечега, конкретног, што се може именовати.

Јер за филм се каже да је привид и илузија у оба смисла: и као медиј, чији ефекат на посматрача не постоји изван посматрача самог и посматрачке/посматрачеве ситуације, и као таутолошка представа спољашњег изгледа ствари, ствари и бића лишених духа, и зато гурнутих у привид. Ово друго за филм тврди да је нужно магија, ово прво да је нужно манипулација, што се своди на исто. Али постоји једна интуиција која филм види не само као уметност (а и то је већ скандал), већ и као уметност која је у највећој (или макар значајној) мери способна да сведочи о стварима невидљивим, о стварима духовним.

Овде се ради о следећем: „дух је конкретност“, тамо где имамо „дживљај духа, увек једновремено имамо и евидентан дживљај стварности, и то увек иде паралелно, с изненадним дживљајем светлосног бљеска, ватре, несавладиве силе и моћи“ (Хамваш 2001: 16). И још у овом: „Једно име умјесто другог, дио умјесто цјелине: историјско насиље Апартхејда увијек је могуће посматрати као метонимију. [...] Не смије се, међутим, никада говорити о убиству једнога човјека као о облику, чак ни као о облику примјереном логици неког амблема, реторици заставе или мучеништва. Живот једног човјека, јединствен као и његова смрт, увијек ће бити нешто више него парадигма и нешто друго а не симбол. Управо је ријеч о ономе што се мора именовати властитим именом“ (Дерида 2004: 9).

Дух је, дакле, увек конкретност, конкретност заједнице и конкретност личности као комуникационе и релационе стварности (Јевтић 2004: 196), која није „ни природна ни логичка категорија, већ питање истине“ (Јевремовић 2007: 36). Овде је увек проблем са магијским или окултно-спиритуалистичким виђењима филма, која трагају за наводним могућностима филма да открије постојање некаквог другог света, да буде материјализација нечег унутрашњег или пак дематеријализација нечег спољашњег. А дух је увек везан за личност, за ипостаси, за некакво конкретно појединачно постојање које се може именовати, а тиме и приказати, представити. Дух, као Свети Дух, треће лице Свете Тројице, је личност, и он надограђује и довршава сваку личност и уопште свако појединачно постојање. Дух је онај пут који треба прећи, а тај пут је за човека у овом веку (еону) временски, тај пут је историјски. Дух нас сусреће кад хоће и „узима“ како нас затекне, он је наше „овде“, „сада“ и „увек“, наш осећај сопствене конкретности и сопствене стварности као и стварности света и свих других људи, оне стварности која је стваралаштво и љубав, а које у аскетској литератури често на-

зивају „страх Божији“. Уколико постојимо, духом постојимо, и не постојимо негде ван себе самих, него у себи, сједињени са собом, а тиме (тек тиме) са Богом, људима и са свим постојећим.

Баш у том смислу опасан је сваки приступ филму који наглашава растеловљење као главно начело његове природе: управо пре растеловљење, него дематеријализација, рас-тварање. Растеловљење лепоту може да везује само за одсуство тела, а тело да толерише само као привид некакве „друге“ лепоте, некакве апстракције, која онда више није дух, него некакав на цео свет разливен сентимент, некаква магловита душевност, која окоштава било у пантеизму било у спиритуализму. Колико их је само уверених да се филму готово намеће таква интерпретација, да је она нужна, с обзиром на озлоглашену механичку репродуктивност филмске слике и конструктивистичку и конвенционалну природу филмске (монтажне) сукцесивности. Зар сваки лик на филму, и уопште сваки „предмет трансформисан у знак“, не може (мора!) бити схваћен само као метафора или метонимија, као нешто апстрактно, опште, као замена за нешто друго, веће или „важније“. Наравно, једно је живот а друго уметност, и ако већ прихватамо да живот једног човека (управо као једног, одређеног, „тог и тог“ човека) никада није ни парадигма ни симбол, то свакако не важи за филмске ликове, као свакако конструкте. Али, ево опет једне интуиције, која збуњује, плаши и тек понекад буди наду и надахнуће, интуиције која је (вероватно на срећу) пре у власти филмских стваралаца и гледалаца него теоретичара: да нас управо та озлоглашена фотографско-механичко-репродуктивна природа филмске слике и макар и конструктивистичка, али ипак сукцесивност, терају да нас такво виђење филма не задовољава, да нас узнемирава, да нам каже да са таквим погледом на филм и са таквом употребом филма нешто није у реду. Толико да се питамо да ли то онда значи да са филмом нешто није у реду.

А лепота тела није спољашња лепота некакве љуштуре (зар нас то не асоцира на *Инвазију ошимаца шела?*) или привида (дух, овај пут у смислу спиритизма, дух покојника, дух готских замкова), већ лепота једне целовитости, целовитости и целине људског бића, са својим потенцијалом преображаја, и тиме уделом у вечности.<sup>2</sup> Основни проблем са лепотом овде дакле није везан за материју и материјално, него за тело и телесно (свакако не плот и плотско, за месину, што би у естетском смислу била само порнографија и естетско људождерство). А о каквом телу говоримо кад говоримо о телу глумца? Најпре, чије је оно? Гледаочево – у рецепцији, глумчево – у предметности, или фик-

<sup>2</sup> О хришћанском схватању тела видети: Јанарас 2005; Лазић 2001; Самарцић 2005.

тивно – у знаковности? И затим, где је оно: у нашем оку и нервима, или свести, на платну, сасвим изван филма у предметно-историјској стварности? Док гледам филм, тело глумца је привид – у мени (демон), или привид – у светлости (фантом), или уопште није ту, него негде у свету, шета, једе супу, води љубав, па је оно тако машта, имагинација, јер је увек негде другде.

Али, ето опет једне интуиције, спасоносне интуиције: ми никада нећемо рећи „ено његовог тела“ или „ено иде Петрово тело“. Не, рећи ћемо „ено га“ и „ено иде Петар“. И на филму, такође, управо због озлоглашене фотографске природе филмске слике и сукцесивности структуре, чини нам се сасвим „природним“ да кажемо „ено га Хамфри Богарт“ или „ено иде Рик Блејн“. И не видимо у томе никакво потирање, никакво лудило, подвајање. Заправо, све друго би било лудило. Оно лудило које, Честертоновим речима, настаје када нам остане само разум и када мислимо да тај разум потире и искључује сваку парадоксалност и сваку антиномију. Јер без антиномичности немамо приступа не само божанском,<sup>3</sup> него ни људском, ономе што је највише људско јер му је задато – дакле личности.

Антиномичност филма у његовом односу према стварности, у њеном предметно-историјском, временском и материјално-телесном виду, овде је инструктивна и својеврстан је тест нашег односа према тој стварности, његова пројекција, његово усмеравање или могуће прочишћење. Не обоготворавајући и не идолатризујући га, кроз објективизујуће процесе отуђења и одвајања,<sup>4</sup> доминантне у савременој западној култури, спречавамо да филм буде само пројекција наших базично колективних и одавно симболизованих страхова, који су одавно прешли у домен културе. У том смислу, данас када говоримо о лудилу морамо говорити о култури, о читавом домену ноосфере и семиосфере, а не само о оном идиосинкратском, или чак „друштвеном“. У овој тачки се испољава наше јасно, интуитивно схватање и прихватање филма као базично антиномичног медија чији је материјал „глумац, човек који игра другог човека“, али који у себе укључује и „оптичку апаратуру и фотографију“, па се онда може рећи да је човек само „материјал за стварање као човека“. На тај начин, „уметнички доживљај филма обликује се у две истовремене и неодојиве тенденције: максималне верности стварности и максималне слободе у односу према стварности“ (Лотман – Цивјан 2014: 39). Филм нас се и тиче управо због овог одно-

<sup>3</sup> Тертулијан тако „примењује логику (‘дијалектику’) на земаљске предмете, а антиномизам на сферу божанског“ (Бичков 2010: 119)

<sup>4</sup> О појму одвајања видети: Дебор 2006: 8, 48.

са према стварности, због читавог механизма који тим односом управља, због нас самих, наше личности и слободе. „Оптимизам“ оваквог погледа на филм проистиче из тога што се њиме враћа достојанство „голом оку“: оно што „голо око“ види – то је то. Али то важи само за филм, не и за стварност, где је то и такво „око“ застрто многим велосима. Филм „дублира“ наше „голо око“ и тиме му помаже да види све оно што треба и што би могло да види. Дакле, „голом оку“ је потребан „дублер“, нешто што није оно само, али који га не усмерава на начин на који усмерава сваки „диспозитив“,<sup>5</sup> већ који задржава антиномичност и ону игру субјекта и објекта, оног што градим и што нас гради, онога што је нужност датог и слобода задатог, оно за шта бисмо волели да је наш живот и наше деловање у свету. Филм, ако га не објективизујемо (обоготворимо и идолатризујемо) постаје тако његов инструктор, учитељ, помоћник. Помоћ у толиким залудним покушајима да сачувамо себе од стварности и пред стварношћу, тренинг слободе. Не ради се толико у усмеравању „погледа“, колико у његовом увежбавању, прочишћавању, једној аскези погледа на путу ка „голом оку“, о могућности да се о „голом оку“ уопште говори или да се макар нешто каже.

А оно што видимо је заправо оно што можемо да именујемо, нека ипостас, неки логос и нека икона. Телесна лепота је само тамо где је конкретност тог „именованог“, и само од ње долази онај доживљај стварности и оно осећавање светлошћу, којима понекад присуствујемо, али понекад и учествујемо, када „гледамо“ филм. Зато сви они који воле филм знају како и најружнији може бити леп а најлепши ружан, и како велики глумац на филму може све, без обзира на то шта је и шта све „може“ у „приватном“ животу.<sup>6</sup> Прави глумац на филму је она „поједначаност“, она конкретност духа и конкретност која призива дух, оно што превазилази сваку недоумицу између „то је Хамфри Богарт“ и „то је Рик Блејн“. А „телесност“, телесна природа овог „присуства“ и ове „поједначаности“ је оно што нам омогућава да превладамо јаз између конкретности човека-глумца („Хамфри Богарт“) и апстрактности човека-лика, „као човека“ („Рик Блејн“). Лепота се рађа у овом превладавању, и та лепота је за нас телесна, оно отелотворење које сведочи о конкретности духа и његовог деловања у свету.

<sup>5</sup> Диспозитив, најшире, као „свака ствар која на неки начин има способност да ухвати, усмери, одреди, спречи, обликује, контролише и обезбеди поступке, владања, мишљења и дискурсе живих бића“ (Агамбен 2012).

<sup>6</sup> Ово на занимљив начин потврђује анегдота са снимања филма *Самурај*, који прича Жан-Пјер Мелвил, који поводом Алена Делона сведочи о „суперменској страни сваке звезде“ (Ногејра 2012: 158). Чувена је и анегдота са Бети Дејвис, која је на приредбу продуцента да није лапотица, понудила да ће она то да одглуми.



Свему овоме само доприносе увиди какав је Базенов о филму као „временској уметности довршавања фотографске објективности“ (Безен 1967: 11) или Арнхајмов сасвим аристотеловски увид о времену на филму које „не може да створи ред“, већ „ред ствара време“ (Арнхајм 1962: 213), или пак Кракауеров како „филм не може прикладно да прикаже целовит ментални континуум, већ само физичке околности које су до њега довеле“ (Кракауер 1971: 66). Филм нешто довршава, сведочи о неком довршавању, филм нешто ствара, макар и време као пуки међуоднос између „честица“ простора, и најзад, филм је способан за извесну целовитост, која под „физичким“ пре мора на уму имати телесност а не материјалност.

Да ли се нешто мења са дигитализацијом, односно претапањем, стапањем или повлачењем филма пред новим технологијама и „новим медијама“, остаје посебно питање. Сукцесивност, као след статичних фотографских сличица, сада се замењује једном другом врстом промене, промене која можда чак више није ни смена и чији је критеријум разлика. Сукцесивност почиње да нам делује супротстављена и поражена од симултаности, а „јединице“ ове симултаности нам пре изгледају као просторни него као временски ентитети, где пре него покрету присуствујемо пресликавању.<sup>7</sup> Нас плаши ово могуће губљење лика, али и интегрисане телесности, пред једном квантно-холографском стварношћу,<sup>8</sup> односно таквим моделом стварности, бесконачних пресликавања лика не више као иконе (*eikon*) него обрасца (*morphe*), и једне изоморфне матрице, за коју се питамо да ли би могла макар и да асоцира на образ Божији дарован стварањем или пак на логосе ствари и бића, о којима је писао Свети Максим Исповедник.<sup>9</sup>

Или је ова нова парадигма ипак само још један изазов, једна слобода више која, не угрожавајући лепоту тела, не угрожава ни наш људски лик, нашу личност и све наше надање? У смислу да се ради и простом развоју интуиције о природи филма која се креће од слика-у-покрету ка слици-у-покрету, све до тежње за нестанком саме слике, нестанком екрана, жељом за искључивањем, цивилизацијско програмираним искључивањем на нивоу фамозне и већ заборављене „миленијумске бубе“, сваког посредовања, а тиме можда и сваког језика. Да ли ово „ишчезнуће“ слике (али могуће и језика)

<sup>7</sup> Узнемирење које се може објаснити и повлачењем „идентитета и противречности“ пред „разликом и понављањем“, што уз „губитак идентитета“ подразумева и „пропаст представе“ (Делез 2009: 8).

<sup>8</sup> О квантно-холографској стварности видети: Раковић 2008.

<sup>9</sup> О логосима бића видети: Пено 2009: 103–131. Расправа о холизму и хришћанској антропологији и космологији у: Михаиловић 2011: 113–126.

прети и ишчезнућу нашег људског лика, односно лика Божијег у нама, или ова нова енергетско-информациона стварност,<sup>10</sup> са тенденцијом да информација делује директно и непосредно, изједначена са енергијом, ипак нуди простор слободе и увећава нашу способност општења са целином творевине па и целином свог сопственог бића – остаје тек да се види. Утеху не смо налазити у обмани лажног свезнања, а тиме и жртвовању свега оног највреднијег у нама. Ако „дух дише где хоће“ и ако је он конкретност, он ће увек пронаћи свој начин деловања и уобличења, који свакако неће и не може ићи против наше личности и наше слободе, а тиме свакако ни против интегритета наше телесности. Симултаност не би требало да нас узнемирава ништа више него икакав умишљени континуум или континуитет (јер и то је „овосветска“ категорија, колико и време), који углавном постоји само у нашој „глави“. Али пошто у свему овоме не учествујемо само главом, него целим телом и целином свог бића, не бисмо смели да подлегнемо замкама и сиренским песмама растеловљења.<sup>11</sup> Онај пут који треба прећи не смо, и поред све његове антиномичности, заменити лавиринтом,<sup>12</sup> а ако икада стигнемо до краја тог пута, треба само да изговоримо своје име. А ако то будемо могли, чега да се плашимо?

### Литература:

- Агамбен, Ђ. (2012), *Диспозицијив и групи есеји*, Нови Сад: Адреса.  
 Арнхајм, Р. (1962), *Филм као уметност*, Београд: Народна књига.  
 Базен, А. (1967), *Шта је филм? I*, Београд: Институт за филм.  
 Бичков, В. (2010), *Естетика Отаца Цркве*, Београд: Службени гласник – Хришћански културни центар.  
 Дебор, Г. (2006), *Друштво сјекшакла*, Београд: Анархија-блок 45.  
 Делез, Ж. (2009), *Разлика и понављање*, Београд: Федон.  
 Дерида, Ж. (2004), *Марксове сабласи*, Београд: Службени лист СЦГ.

<sup>10</sup> О енергетско-информациој парадигми видети: Коруга 2002.

<sup>11</sup> Сада је актуелније него икада Честертоново упозорење да „они који не почињу од телесног дела ствари ионако су цепидлаке и ускоро могу да постану хришћански сајентисти. Свака људска душа треба да, у извесном смислу, сама себи дочара непојмљиву скромност отелотворења. Сваки човек мора да се отелотвори и упозна човечанство“ (Честертон 2008: 74).

<sup>12</sup> Имајући на уму виђење лавиринта као „двоструке секире *biosa*“, која је „дата законом кретања Земље око своје осе и Сунца и њеним кретањем заједно са Сунцем око центра галаксије“, дакле лавиринта света и живота, али и дуалности, чији исход није у „механици материјалног“ него у „механици духа“ (Коруга 2007: 102, 112).

Бого, Д. (2015), *Гностички мит и мит о њносцицизму*, Фоча – Пале – Београд: ПБФ Свети Василије Острошки – Бернар.

Якобсон, Р. (1984), „Конец кино?“, *Строение фильма* (сост. К. Разлогов), Москва: Радуга, стр. 25–32.

Јанарас, Х. (2005), *Меџафизика џела*, Нови Сад: Беседа.

Јевремовић, П. (2007), *Тело, фанџазам, симбол*, Београд: Службени гласник.

Јевтић, А. (2004), *Философија и џеологија*, Требиње – Врњачка Бања: Манастир Тврдош – Братство Светог Симеона Мироточивог.

Коларић, В. (2013), *Филм и књижевност: Трансформација књижевной џекста Ф. М. Достојевској у филмовима Живојина Павловића*, докторска дисертација, Факултет драмских уметности, Универзитет уметности, Београд.

Коларић, В. (2013), „Филмска култура и руска естетика екранизације“, *Култура* 141, Београд: Завод за проучавање културног развитака, стр. 138–158.

Коларић, В. (2014), „Слика и страст: испитивање филма“, *Култура* 142, Београд: Завод за проучавање културног развитака стр. 52–77.

Коруга, Ђ. (2002), „Информациона физика и свест“, у: *Наука–релиџија–друштво* (ур. Јеротић, Б. и др), Београд: Богословски факултет СПЦ – Министарство вера Владе Републике Србије.

Коруга, Ђ. (2007), „Земаљски просторно-временски лавиринт живота“, *Зеница*, 4, Београд, стр. 101–113.

Кракауер, З. (1971), *Природа филма I*, Београд: Институт за филм.

Лазић, М. (2001), *Православна естетика и џајна џолности*, Никшић: Светигора.

Ларше, Ж. К. (2005), *Теологија џела*, Врњачка Бања – Требиње: Братство Светог Симеона Мироточивог – Манастир Тврдош.

Лотман, Ј., Цивјан, Ј. (2014), *Дијалој са екраном*, Београд: Филмски центар Србије.

Михаиловић, А. (2011), *Иза одшкринућих врати*, Београд: Хришћански културни центар.

Ногејра, Р. (2012), *Мелвил о Мелвилу*, Ниш: Нишки културни центар.

Пено, З. (2009), *Христос – Нова Твар: аспекти православне космологије и антропологије*, Фоча – Острог: Православни богословски факултет – Манастир Острог.

Петровић, П. (2010), *Символ и сјасење*, Београд: ПДФ, Институт за теолошка истраживања.

Раковић, Д. (2008), *Сећања, снови, размишљања о прошлом и будућем 1984–2007: На размеђима квантно-холографске и класично-*

*редуковане стварности*, Београд: IASC-Институт за експерименталну фонетику и патологију говора.

Самарџић, П. (2005), *О иконичности човека*, Београд: Хришћанска мисао.

Слободњук, С. Л. (1998), *Идуће путями зла... (древний гностицизм и русская литература 1880–1930-х гг.)*, Санкт-Петербург.

Тасџанов, Р. (2014), „Они не верят в Бога“; IntRes: <http://www.roistine.org/oni-ne-veryat-v-boga#.VCkKdRvjLIU> (посећено 15. 9. 2014. године).

Turković, H. (2012), *Teorija filma*, Zagreb: Meandar Media.

Хамваш, Б. (2001), *Свети слике – слика светиа*, Београд: Дерета.

Честертон, Г. К. (2008), *Шта не ваља на свету*, Београд: Службени гласник.

Примљено: 11. 1. 2017.

Исправљено: 14. 3. 2017.

Одобрено: 6. 4. 2017.

## FILM AND CORPOREAL BEAUTY

Vladimir Kolarić

*Belgrade*

**Summary:** *This paper explores the fundamental questions of the film primarily as an aesthetic phenomenon, with an emphasis on the representation of the film. The question of the film to represent and testifies corporeal beauty is seen as a key issue of the relationship of film and subject-historical world, and the relationship between film and the human personality, it's primarily from the angle of presentation and reception.*

**Key words:** *film, aesthetics, body, beauty, representation, personality, image.*