

Povijest rane i klasične teorije filma

Lučić, Krunoslav

Authored book / Autorska knjiga

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Publication year / Godina izdavanja: **2024**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:962799>

<https://doi.org/10.17234/9789533791487>

Rights / Prava: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International/Imenovanje-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

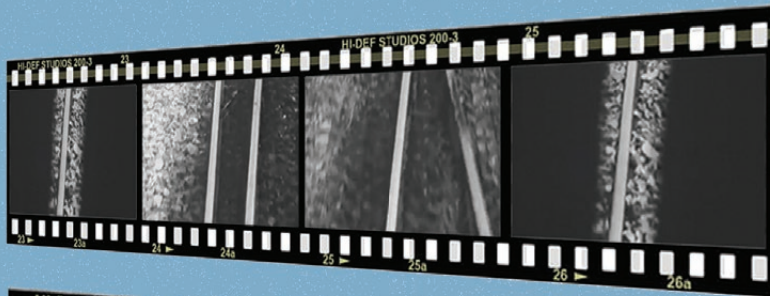
Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



KRUNOSLAV LUČIĆ

POVIJEST RANE I
KLASIČNE TEORIJE FILMA



Krunoslav Lučić
Povijest rane i klasične teorije filma

Izdavač

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

FF press

Za izdavača

Domagoj Tončinić

Urednica područja

Danijela Lugarić Vukas

Recenzenti

Hrvoje Turković

Nikica Gilić

Grafičko oblikovanje i računalni slog

Ivanka Cokol, FF Press

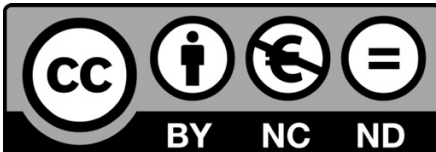
Grafičko oblikovanje naslovnice

Boris Bui

<https://www.doi.org/10.17234/9789533791487>

ISBN

978-953-379-148-7 (PDF)



Djelo je objavljeno pod uvjetima Creative Commons Autorstvo-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 Međunarodne javne licence (CC-BY-NC-ND) koja dopušta korištenje, dijeljenje i umnažanje djela, ali samo u nekomercijalne svrhe i uz uvjet da se ispravno citira djelo i autora, te uputi na izvor. Dijeljenje djela u prerađenom ili izmijenjenom obliku nije dopušteno.

Krunoslav Lučić
Povijest rane i klasične teorije filma

FF press

Zagreb, 2024.

Sadržaj

Predgovor	7
0. Uvod	9
1. O povijesti filmskih teorija	13
1.1. Odrednice i problemi povijesti filmskih teorija	13
1.2. Periodizacijski i strukturni aspekti klasične teorije filma	17
2. Rana filmska teorija i afirmiranje filma kao umjetnosti	23
2.1. Pretpovijest filmske teorije i umjetnički status filma	23
2.2. Vizualističko razumijevanje filmske umjetnosti	29
3. Vachel Lindsay i rani pokušaj cjelovite teorije filma	39
4. Hugo Münsterberg i psihološko-estetički pristup filmu	51
5. Filmska teorija sovjetske montažne škole i konstruktivizam	63
6. Rusko-formalistička teorija filma	75
7. Rudolf Arnheim, <i>gestalt</i> psihologija i film kao umjetnost	87
8. André Bazin i poslijeratna realistička teorija filma	102
9. Siegfried Kracauer i kasna realistička teorija filma	113
10. Zaključak	124
11. Bibliografija	127
12. Filmografija	137
Sažetak	138
Životopis	139

Predgovor

Ova knjiga zamišljena je kao pregled, ali i analiza te tumačenje nekih ključnih teorijskih tendencija i važnih autora rane i klasične faze razvoja filmskoteorijske misli od njezinih početaka krajem 19. stoljeća pa sve do početka 1960-ih. Izvorna ideja za knjigu nastala je kao rezultat mojeg istraživačkog interesa i rada na konceptima koji su karakterizirali središnje figure teorije filma, odnosno interesa za autore koji su povijesno snažno utjecali na način kako su se u filmološkim okvirima razumjeli filmovi i čiji su uvidi izazivali kako polemike, tako i promjene u teorijskim obrisima tumačenja filmskih pojava. Također, kako sam tijekom osmišljavanja i višegodišnjeg predavanja kolegija *Klasične teorije filma* na diplomskoj razini studija komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu uočavao potrebu za razjašnjavanjem nekih ključnih pojmova i pristupa ove faze filmskoteorijske misli, kao i potrebu za sistematizacijom njezinog razvoja, rezultat svega je bila i želja za jasnijom artikulacijom područja u knjižskom obliku. A kako su mnoga već postojeća istraživanja povijesti filmskih teorija, koliko god bila korisna, dijelom ispuštala ili proširivala jezgru klasičnog pristupa, interes za vlastitim pristupom području bio je tim veći.

S druge strane, izvori ove knjige i mojeg interesa za klasičnoteorijske teme sežu i mnogo dalje u prošlost. Naime, prvi susret sa klasičnom teorijom filma odigrao se još tijekom mojeg studija na Odsjeku za komparativnu književnost gdje me je u intrigantnost ovog područja uveo prof. Nikica Gilić koji je predavao tada još dvosemestralni kolegij istog naziva. Njemu, svakako, mogu zahvaliti iniciranje interesa za ovo, u naravi, specifično područje razumijevanja filmske umjetnosti. No, ni ovaj polazni interes možda ne bi bio toliko izražen da se tematika klasičnih teorija nije u mnogočemu poklapala sa mojim drugim studijskim smjerom, tj. studijem filozofije čije su se mnogobrojne teme, pojmovi i spekulativna pitanja javljala kao bitan dio pristupa autora klasične misli. Pitanja 'prirode' filma, odnosa filma i drugih medija, umjetničkog oblikovanja, odnosa prikaza i stvarnosti, medijskog posredovanja i promatračevog kognitivnog odnosa prema njemu uvelike su bila 'filozofska' pitanja rane i klasične teorije filma. Tako da je ova knjiga rezultat i spleta (ne)sretnih okolnosti uslijed izloženosti fundamentalnim problemima jednog posve specifičnog umjetničkog oblika.

Iako u opseg povijesti rane i klasične teorije filma ulazi i mnogo drugih tema, pristupa, škola, autora i pojmova koji nisu obrađeni ovim istraživanjem, njihovo je izostavljanje objašnjeno u uvodu knjige, a većim je dijelom rezultat opsežnosti samog područja koje je bilo nužno svesti na razumne granice, ali ipak zadržavajući kriterij relevantnosti pojedinih teorija. Utoliko se nadam da će knjiga poslužiti kao koristan prilog ne samo studenticama i studentima filmo-

loških kolegija na komparativnoj književnosti, već i na drugim humanističkim, društvenim i umjetničkim studijima koji dodiruju filmske, vizualnoumjetničke, estetičke, psihologijske i historiografske teme, kao i svim zainteresiranima za razvoj i strukturu promišljanja o filmskom mediju i filmskoj umjetnosti.

U Zagrebu, siječnja 2023.

K.L.

0. Uvod

Bavljenje poviješću filmskih teorija podrazumijeva ocrtavanje i tumačenje razvoja različitih modela promišljanja o filmskom mediju i umjetnosti od njegovih početaka krajem 19. stoljeća pa sve do suvremenog razdoblja. No, ograničenje postavljeno ranim i klasičnim okvirima filmskoteorijskog razumijevanja odnosi se na period do otprilike 1960-ih ili, ponekad, 1970-ih godina kada je fokus promišljanja pomaknut u drukčije, prvenstveno ideološke i kulturno kritičke interpretativne okvire. Sasvim nalik bavljenju poviješću filma koje u filmološkim gabaritima zauzima mnogo važnije i propulzivnije mjesto no što je to slučaj s poviješću filmske teorije, važnost ovog posljednjeg zadatka očituje se u boljem razumijevanju ne samo filmske prakse, koja je u mnogim aspektima i bila rezultat određenih teorijskih promišljanja, već i načina kako je određeni filmskopovijesni period utjecao na formuliranje ideja o prirodi umjetničkog stvaralaštva i prirodi medija na kojem se ono temelji. Razlozi bavljenja poviješću rane i klasične filmskoteorijske misli mogu, dakako, biti mnogostruki, ali kao i u slučaju povijesti filmske umjetnosti prvi koji se nameće jest onaj pragmatični. Odnosno, kao što film ima svoju povijest pa se unutar filmologije smatra relevantnim razumjeti njegov razvoj i načela oblikovanja, tako i teorija ima svoju povijesnu dimenziju, a čije razumijevanje pripomaže shvaćanju određenih naslijeđenih pojmova i modela tumačenja koji su prevladavali tijekom razvoja filmske umjetnosti i postali neizostavnim repertoarom njezinog promišljanja.

Iako u filmologiji postoje mnoga istraživanja koja se bave poviješću rane i klasične teorije filma, svako od njih ima neka svoja opravdana ograničenja. Primjerice, neka istraživanja krasi značajka obuhvatnosti, tj. opširno ocrtavanje svih važnih tendencija u ovom klasičnom razdoblju teorije, no upravo ta karakteristika rezultira i skicoznom naravi obrađenih tema (usp. Stam 2000; 2019). Druga pak istraživanja također pokrivaju mnoštvo tema, prvenstveno se fokusirajući na ključne autore klasične teorije, ali to čine na pretjerano sužen i površan način (usp. Agel 1978). S druge strane, postoje istraživanja koja su sve samo ne skicozna i letimična, tj. fokusiraju se na analitičko razlaganje središnjih točki određenih klasičnoteorijskih autora, poput onih Andrewa (1980), Tudora (1979), Wollena (1972) ili Aristarca (1974), ali opet u svojoj specifičnosti zanemaruju mnoge druge, za razumijevanje klasične teorijske misli, jednako važne autore kao što su npr. Vachel Lindsay, francuski vizualisti (Delluc, Epstein, Canudo, Dulac), ruski formalisti (Šklovski, Tinjanov, Ejhenbaum), Kulješov ili Pudovkin, a u slučaju Aristarca čak i toliko važnu figuru kao što je André Bazin. Istraživanja koja se, pak, jednako analitički i obuhvatno bave poviješću klasične teorije, ali se više fokusirajući na tumačenje različitih razdoblja njezi-

nog razvoja, pate od sličnog problema zanemarivanja time što, zbog trenutka objavljivanja ili osobnih istraživačkih interesa, ne pokrivaju određene važne teorijske tendencije. Npr., jedno od ranijih takvih istraživanja poljskog povjesničara filmske teorije Czczota-Gawraka (1984a) završava s 1945. godinom, kao i Aristarcovo izostavljajući Bazina kao središnju ličnost realističke teorije filma, dok talijanski teoretičar Francesco Casetti (1999) pokriva razdoblje od 1945., dakle izostavljajući prethodne tendencije. U nešto novijim istraživanjima situacija je vrlo slična i prožeta istim tipom selektivnosti (usp. Aitken 2001; Tredell 2002). Ova razumljiva selektivnost rezultat je, kako je primijetio Carroll (1988: 4), velike količine teorijskih tekstova koji krasi klasično razdoblje promišljanja filma u odnosu na njegovo relativno kratko vrijeme postojanja, osobito u odnosu na omjer tekstova i postojanja umjetničkih praksi drugih medija, poput kazališta i plesa.

Utoliko je cilj ove knjige biti selektivan na drukčiji način i pokriti teorijske tendencije, pristupe i autore koji su se u različitim tumačenjima klasične teorije filma profilirali kao najistaknutiji njezini predstavnici doprinoseći razvoju promišljanja o filmskoj umjetnosti do otprilike 1960-ih. U ovom kontekstu knjiga ima i nekoliko dodatnih ciljeva od kojih je prvi analiza i tumačenje izabranih klasičnih teorija, bilo jednog autora, poput Lindsayja ili Bazina, bilo više autora čiji spisi čine jedinstven korpus određenog modela tumačenja, poput francuskog vizualizma ili sovjetske montažne škole. Nadalje, još jedan je cilj svakako stavljanje određenih tipova teorija i autora u njihov primjereni povijesni kontekst koji je uvelike determinirao način na koji je pojedina teorija i oblikovana. Taj kontekst podrazumijeva najmanje dvije stvari. Jedna od njih jest kontekst filmske prakse razdoblja koja je mogla utjecati na određeno teorijsko promišljanje, a drugi je izvanfilmski kontekst intelektualnih, umjetničkih, znanstvenih, društvenih i kulturnih elemenata koji je utjecao na specifične ideje o prirodi medija i umjetnosti. I završno, svrha je izlaganja ključnih aspekata pojedinih teorija razumijevanje njihovog transpovijesnog značaja, odnosno mogućnosti primjene pojedinih koncepata i objašnjenja na filmsku praksu izvan ograničenih okolnosti njihovog nastanka, primjerice njihovo prepoznavanje u suvremenom filmskom kontekstu.

Zbog nužne selektivnosti promatranog korpusa rane i klasične teorije filma knjiga mnogo toga i izostavlja, tj. ne obuhvaća one teorijske tendencije koje su i dalje dijelom klasičnog razdoblja ili se takvima smatraju tek rubno zbog kasnijeg pojavljivanja i/ili drukčijeg horizonta teorijskog fokusa. Na primjer, zanemaruju se prinosi klasičnom razdoblju mađarskog filmologa Béle Balázsa (1952), potom niza autora tzv. *francuske filmologije* od 1946. do 1961. kao prvog pokušaja znanstvenog utemeljenja discipline povezane s drugim već etabliranim pristupima (usp. Czczot-Gawrak 1982), autora poput Gilberta Cohen-Seata (1971)

ili Edgara Morina (1967), ali i pripadnika Franfurtske škole (Waltera Benjamina i Theodora Adorna) koji su sporadično pisali i o filmu (usp. Hansen 2012). Također, knjigom nisu obuhvaćeni ni autori tzv. *francuske fenomenologije* koja je tijekom 1960-ih predstavljala antipod tada dominantnom semiološkom pristupu (usp. Andrew 1980: 164-171), tj. autori poput Amédéea Ayfrea, Henrija Agela, Jean-Pierrea Meuniera (usp. Andrew 1985) ili Alberta Laffaya (1971). Iako je tzv. autorska teorija/kritika izvorno nastala u drugoj polovici 1950-ih, dakle službeno u klasičnom teorijskom razdoblju, ona je u mnogočemu izlazila iz strukturalno određenih gabarita klasičnog pristupa te tako, usprkos poveznicama, knjigom nisu obuhvaćeni ni 'autorski kritičari' francuskog filmskog časopisa *Cahiers du cinéma* (npr. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol), kao ni američki autorski kritičar Andrew Sarris (1996, 1992) ili, pak, britanski Victor Perkins (1972) čiji pristup sadrži značajke klasične teorije. Teoretičar Jean Mitry (1966, 1967, 1971, 1972) svakako se smatra vjerojatno i jednim od posljednjih figura klasičnog razdoblja početkom 1960-ih, iako u pristupu bliži francuskoj fenomenologiji, pa je, kao i semiolog Christian Metz (1973, 1975, 1978) te autor strukturalističke orijentacije kraja 1960-ih Noël Burch (1972), ispušten iz ovog istraživanja. Tim više što semiološki pristup ionako predstavlja vjerojatno i potpuno raskršćavanje s klasičnoteorijskim načelima i prvi objektivistički pristup tumačenju filmskih pojava izvan uskih okvira esencijalizma i normativizma karakterističnih za ranija razdoblja.

Utoliko se ova knjiga, razdijeljena u devet poglavlja, fokusira na tumačenje razvoja i artikulacije filmskoteorijske misli od kraja 19. stoljeća pa sve do 1960-ih. Odnosno, u uvodu se objašnjavaju odrednice i načelni problemi vezani za razumijevanje povijesti filmskih teorija, poput pitanja njihovog kontinuiteta i diskontinuiteta, različitih faza razvoja i promjena, esencijalističkih i normativističkih načela koja su ih obilježavala te važnih povijesnih i strukturalnih karakteristika. Potom se u drugom poglavlju izdvajaju rani, tzv. pretpovijesni načini shvaćanja filmskog medija ponajviše izvan umjetničkog konteksta, a zatim i teorijski pristupi francuskih autora, ponekad nazivanih 'vizualistima' (Canudo, Delluc, Dulac, Epstein) u čijem je središtu bilo afirmiranje filma kao umjetničkog oblika kanaliziranog, između ostalog, u pojmu fotogeničnosti. U trećem poglavlju slijedi izlaganje ključnih karakteristika jedne od prvih cjelovito formuliranih teorija američkog pjesnika Vachela Lindsayja, njegovo tumačenje filmskih žanrova i poveznica filmskog pisma sa egipatskim hijeroglifima, dok se četvrto poglavlje bavi vremenski srodnim pristupom, onim američko-njemačkog psihologa Huga Münsterberga i njegovim povezivanjem filmskim postupaka sa određenim mentalnim činovima.

Peto se poglavlje fokusira na filmsku teoriju sovjetske montažne škole i konstruktivističko razumijevanje filmske umjetnosti kroz očiste montažne or-

ganizacije i to kod Kulješova, Pudovkina i Ejzenštejna. Šesto poglavlje bavi se teorijom vremenski, ali i prema načelima shvaćanja umjetničkog oblikovanja, srodnom sovjetskoj montažnoj školi. Riječ je o pristupu ruskih formalista, npr. Šklovskog, Tinjanova i Ejhenbauma, koji su svoje uvide formulirali u zborniku *Poetika filma* objavljenom 1927. godine. Nakon toga, u sedmom poglavlju, slijedi razlaganje teorije još jednog američko-njemačkog psihologa *gestalt* orijentacije, Rudolfa Arnheima, koji je početkom 1930-ih nastojao uobličiti tzv. negativnu teoriju filmskog medija koji postaje umjetničkom pojavom zbog svojstava koja mu onemogućuju da vjerno reproducira izvanfilmsku stvarnost. Posljednja dva poglavlja, osmo i deveto, bave se realističkim pristupima filmu iz perspektive francuskog kritičara Andréa Bazina i njegovog heterogenog, iako inovativnog, razumijevanja filmskog realizma, te iz perspektive njemačko-američkog teoretičara Siegfrieda Kracauera koji je realizam medija shvaćao u sličnim okvirima kao i Bazin, a objavljivanjem je knjige *Priroda filma* 1960. naznačio i završnu fazu otvoreno klasičnoteorijskog tumačenja filmske umjetnosti i njezine sklonosti ka otkrivanju slojevitosti zbilje kroz naglasak na njezinu neodređenost, beskonačnost, nenamještenost i slučajnost.

1. O povijesti filmskih teorija

1.1. Odrednice i problemi povijesti filmskih teorija

Proučavanje povijesti filmskih teorija u njihovom ranom i klasičnom razdoblju jednostavno se može shvatiti kao interpretativni pokušaj razumijevanja razvoja i artikulacije promišljanja i pisanja o, prvenstveno, filmskoj umjetnosti, ali i mediju koji ju omogućuje. U ovako postavljenim okvirima istraživanja, polazno pitanje koje se može postaviti jest ono o razlozima bavljenja ranijim fazama filmskoteorijske misli koja većim dijelom nije primjenjiva u kontekstu suvremene filmologije, njezini pojmovi i objašnjenja vezani su za povijesno specifične okolnosti nastanka, a tumačenja su joj, u pravilu, potpuno pogrešno formulirana. Iako ovih odrednica nije lišena ni tzv. suvremena teorija filma, ranija je faza teorijske misli o filmu osobito zasićena, u najmanju ruku, opskurnim idejama i, počesto, potpunim teorijskim promašajima. Teza američkog pjesnika Vachela Lindsayja o određenoj vrsti filmova kao arhitekturi ili kiparstvu u pokretu, Huga Münsterberga o identičnosti ljudskih mentalnih činova i filmskih postupaka ili Andréa Bazina o *Građaninu Kaneu* (1941) kao realističnom filmu, neki su od primjera takvih ideja.

No, usprkos tome, ponekad nam upravo pogrešne pretpostavke i izvodi ranijih teorija omogućuju svojevrсна uputstva na koji način ne valja oblikovati objašnjenja kako bismo, potom, u suvremenim okolnostima razumijevanja filmskih pojava postigli mnogo bolje rezultate (usp. Carroll 1996: 291). To, dakako, ne znači da dijelovi ili čak cjelovite teorije nisu valjane i razumljive izvan svojeg specifičnog povijesnog konteksta, poput Pudovkinovih ili Ejzenštejnovih uvida o tipovima montažnih sklopova, ali to u pravilu nije slučaj sa ranijim fazama promišljanja o filmskoj umjetnosti.

Ono što se početno postavlja kao nužan aspekt objašnjavanja razvoja filmskoteorijskih ideja svakako je pitanje *povijesti* teorije filma. U tom smislu, reduciranje razvoja teorijske misli na puku kronologiju autora i/ili njihovih tekstova i nije odveć korisno jer, s jedne strane, zanemaruje problemske elemente samih teorija i njihovu, ponekad, transhistorijsku konceptualizaciju, a s druge strane prešutno implicira vrstu pravocrtnog razvoja ili kontinuiteta između izdvojenih autora i perioda. Odnosno, ovaj tip razumijevanja povijesti implicira da su se kasniji autori i teorije izričito oslanjali na one prethodne i nadograđivali ih te da se filmskoteorijska misao razvijala od jednostavnijih ka kompleksnijim oblicima od kojih su ovi prvi sustavnim istraživanjima potpuno odbačeni. Međutim, povijest filmske teorije do otprilike 1970-ih više karakterizira diskontinuitet, paralelizam razvoja i neprekidna ponavljanja već obrađenih tema i objašnje-

nja. Naime, neki su autori, poput Siegfrieda Kracauera, ponavljali stare, već dobro poznate teorije, poput one A. Bazina, neke su teorije tijekom cijelog razdoblja rane i klasične faze ostale marginalizirane ili čak potpuno zaboravljene (npr. Lindsayjeva i Münsterbergova), a neki su autori, poput Münsterberga i Arnheima, dijelili temeljnu orijentaciju, pristup i ciljeve iako su im teorije bile povijesno udaljene i bez izravnog kontakta te, prema konačnim zaključcima, u suprotnosti jedna prema drugoj.

Sljedeće pitanje koje se nameće u razumijevanju povijesti filmskih teorija odnosi se na njezine faze razvoja, tj. na razlikovanje rane, klasične i suvremene faze. Pojam *rane* teorije ponekad se odnosi na onu vrstu teorijske misli koja je prethodila razumijevanju i afirmiranju filma kao samostalnog umjetničkog oblika, najčešće do 1907. ili 1911. godine i manifesta Ricciotta Canuda o filmu kao sedmoj umjetnosti, ponekad čak i do pojave tekstova, prvenstveno, francuskih autora najaktivnijih od početka 1920-ih i nijeme filmske avangarde, a ponekad i do 1930-ih i pojave tzv. velikih autora i sistematičnijih teorija, poput one Arnheimove objavljene 1932. godine. Pojam *klasične* teorije uobičajeno obuhvaća čak i ranu fazu, a prema Carrollu (1988: 10) se proteže do sredine 1960-ih i 1970-ih i pojave tada novih pristupa u obliku semiološkog i poststrukturalističkog razumijevanja filmskih pojava. Taj čisto kronološko-povijesni aspekt shvaćanja 'klasičnosti' teorije može se dopuniti i *kontrastnim* shvaćanjem gdje se klasična teorija razumije po onome čemu je suprotna, tj. u opreci prema onoj suvremenoj. Naime, prema Easthopeu (1993: 5) ova su si dva tipa teorije postavljala potpuno drukčija pitanja, polazila od različitih pretpostavki o prirodi filmskoj medija te, u konačnici, imala različite ciljeve istraživanja. Dok je klasična teorija podrazumijevala da je zbilja neutralni materijal kojim redatelj ili može slobodno manipulirati stvarajući nove filmske oblike i prizore (u formativnom krilu klasične teorije) ili ju pokušati što vjernije i dosljednije reproducirati (u realističkom krilu klasične teorije), suvremena je teorija pretpostavljala kako je zbilja već prethodno oblikovana različitim diskurzivnim praksama i utoliko podložna stvaranju obmanjujuće filmske slike stvarnosti prožete, prvenstveno, ideološkim pitanjima te kako ključna pitanja za teoriju nisu ona o prirodi medija ili umjetnosti, već ona o pozicioniranju gledatelja u tako postavljene filmske obrasce (usp. Stam 2000: 161; Lučić 2021: 165-166).

Uz ova tumačenja klasičnosti filmske teorije možemo pridodati i njezino tipološko, odnosno *strukturalno* razumijevanje. U tom smislu, klasičnim će se nazivati svaki tip teorije koji dijeli neke ključne značajke neovisno o tome u kojem obliku i periodu je formuliran iako se ipak najčešće javljao upravo u razdoblju do 1970-ih. Dakako, kvalifikacija 'klasično' može se i nadalje proširivati obuhvaćajući i ono što se u filmologiji smatra teorijskim kanonom, istaknute i često citirane autoritete, tj. velike autore, period u kojem se teorija afirmirala i/

ili stabilizirala u svojem obliku i opsegu relevantnih tema i slično. Zbog širine pojma treba uzeti u obzir sve aspekte razumijevanja imajući na umu navedeno povijesno ograničenje te, mnogo važnije, strukturalne karakteristike raznolikih teorija i autora koje ih povezuju u jedinstveni misaoni korpus.

Iako klasičnu teoriju karakterizira mnoštvo stvari, jedna od istaknutijih svakako je ambivalentnost oblika u kojima se javljala, ali i svojevrсна 'nečitljivost', teorijska ezoterija vezana za specifične sklonosti pojedinog autora ili dostupne filmske prakse na koju se teorija odnosila ili koju je autor preferirao. Utoliko, u jednakoj se mjeri pod 'teorijom' mogu podrazumijevati i polazne impresije o prirodi filmske umjetnosti u opreci prema drugim umjetničkim formama kao i sustavniji i obuhvatniji tekstovi kasnijih razdoblja. Odnosno, u jednakoj se mjeri 'teorijom' mogu držati i iskazi R. Canuda (1978a: 56) kako je film „rođen voljom, naukom, veštinom modernog čoveka, da bi još potpunije izrazio život, da bi kroz vreme i prostor uhvatio smisao života koji se stalno obnavlja. Rođen je da bi bio 'totalno prikazivanje duše i tela', vizuelna priča ispričana slikama naslikanim kičicama svetlosti“, ili Elieja Faurea (1978: 81) o mističnosti filma koji se „ne zadovoljava samo time da ponovo uključi čoveka u svemir, da mu vrati njegove stvarne razmere (...) on se ne ograničava samo da odredi naše mesto Majstora Stvaraoca (...) On nas uči da, malo-pomalo, u celovitosti Bića utopimo naš glas koji će biti jedan od najponiznijih – među bezbrojnim zvučanjima i slikama gde sâmo Biće, tražeći se u sopstvenom zanosu, postaje mnogostruka čarolija“, ali i teze jednog Arnheima (1962) kako, da bi se smatrao umjetnošću, film mora koristiti određene postupke nepodudarne čovjekovom svakodnevnom opažanju zbilje.

Ovakvu heterogenost obzora klasične teorije filma jasno je istaknuo i britanski filmolog Andrew Tudor (1979: 7-8) smatrajući kako ona jednakomjerno obuhvaća i uopćavajuće, sistematizirane tvrdnje o naravi filmskih pojava i njihovih zakonitosti, tj. ono što je nazvao *modelima* filma (teorijom u užem smislu), ali i druge oblike konkretnih uvida bilo o pojedinim filmskim ostvarenjima, bilo o širim umjetničkim pojavama kojima je cilj procjena njihove vrijednosti i donošenje sudova o kvaliteti, tj. ono što je nazvao *estetikom* filma. U razdoblju klasične teorije teško je razlučiti ta dva pristupa i uobičajeno će jedan aspekt ovisiti o drugome, odnosno, često će teorija biti motivirana već prethodno formuliranim sudovima ukusa i služiti kao alat potvrde pretpostavljene umjetničke (ili druge) vrijednosti filmske prakse.

Imajući na umu kako se periodizacijski opseg klasičnosti filmske teorije takvim smatra zbog karakteristika koje dijele teorije nastale u tom povijesnom razdoblju, valja istaknuti koje su to odrednice jedinstvenosti promatranog korpusa. Klasičnu teoriju, više no ostale tipove teorija, karakterizira ono što je Carroll (1988:11) nazvao sklonost *esencijalizmu*. To svakako ne znači da kasni-

je ili druge vrste teorija nisu posjedovale tu karakteristiku, već samo da je ona izraženija i uočljivija u teoriji do 1970-ih. Naime, sklonost esencijalističkom razumijevanju filma pretpostavlja kako *sve* filmske pojave (ako ih uopće možemo nazvati 'filmskima' u punom smislu riječi) posjeduju jednu nepromjenjivu karakteristiku koja je upisana u prirodu medija i koja determinira što on jest, a što nije (postavka koja služi razlikovanju filma od drugih medija), te načine njegove uporabe koji mogu biti u skladu ili u neskladu s polazno određenom prirodom medija, odnosno zadanom karakteristikom (što u klasičnoj teoriji tipično služi razlikovanju uspješnih/pravih od neuspješnih primjeraka filma). Carroll (2003: 3; 2008: 5) je to nazvao pozitivnim i negativnim zakonima medija.

Također, ovo esencijalističko polazište uobičajeno je moguće izlučiti iz klasičnoteorijskog korpusa temeljem tri pitanja koja su si autori postavljali formulirajući svoja objašnjenja filmskih pojava. Kako navodi Carroll (1988: 13-14), jedno od pitanja bilo je (1) koje je temeljno svojstvo, tj. bit filmskog medija?, zatim (2) koja je vrijednost ili svrha filmskog medija?, te (3) koji su procesi njegove artikulacije, tj. načini na koji se ostvaruje temeljno svojstvo, a postiže njegova krajnja svrha? Ovisno o autoru, odgovori na ova pitanja mogli su biti znatno različiti, ali gotovo svi autori dijelili su ovako formulirano esencijalističko polazište. Primjerice, A. Bazin (1967a: 7-12) je pretpostavio da je vrijednost filma u mumificiranju vremena, spašavanju stvari od njihovog propadanja, što je proizlazilo iz njegovog temeljnog svojstva, odnosno sposobnosti filma da mehanički objektivno reproducira stvarnost, a način na koji se ta bit ili temeljno svojstvo ispoljavalo u samom mediju jest pomoću prostorno-vremenskog kontinuiteta (npr. u kadru-sekvenci) i korištenjem dubinske mizanscene predočenog prizora. S druge strane, R. Arnheim (1962) je pretpostavio da film nikako ne može biti mehanička reprodukcija stvarnosti i da je njegovo temeljno svojstvo nemogućnost vjerne zabilježbe zbilje, što se ispoljuje npr. ograničenjem filmskog vidnog polja (okvira) i time se ujedno postiže njegova krajnja vrijednost kao umjetničkog artefakta.

Osim sklonosti ili otvorenog opredjeljenja za esencijalizam, još je jedna značajka karakterizirala klasičnu teoriju. Naime, većim je dijelom teorija bila vođena estetskim preferencijama autora, izborima samo onih filmskih primjera koji su podupirali glavne postavke teorije te isključivanjem iz razmatranja protuprimjera koji bi mogli dovesti u pitanje validnost same teorije. Odnosno, klasična je teorija često bila *normativno/preskriptivno* orijentirana propisujući (često i izričito) što jest, a što nije dobar primjerak filma te kako redatelji trebaju stvarati ukoliko žele da se njihovi filmovi smatraju umjetnošću (ili uopće filmovima, a ne primjerice snimkama kazališne predstave). Klasični su autori vrlo često svoje osobne umjetničke ukuse nastojali 'zamaskirati' u naizgled objektivno vođenu teoriju predstavljajući je kao adekvatan opis filmskom mediju. Pa je tako već

spomenuti teorijski par, Arnheim i Bazin, na sljedeći način formulirao svoje normativne stavove. Pod okriljem svoje teorije o stilizacijskim tendencijama u filmskoj povijesti, Arnheim (1962: 38) ističe kako „[d]a bi stvorio umetničko delo, filmski umetnik mora svesno da naglašava specifičnosti svog medijuma“ (daka-ko one specifičnosti koje je sâm Arnheim izričito pobrojao), dok Bazin (1967a: 80) svoje stavove formulira u obliku estetskog zakona kojega je nužno poštivati ukoliko redatelj ne želi iznevjeriti prirodu medija u kojem radi (a možemo pretpostaviti i Bazinov filmski ukus), na način da „[k]ada suština događaja zavisi od istovremenog prisustva dva ili više činilaca radnje, montaža je zabranjena“.

Prilikom proučavanja povijesti filmskih teorija svakako moramo uzeti u obzir još nekoliko stvari. Primjerice, uvijek je važno pojedine teorije i autore tumačiti u kontekstu povijesnog trenutka nastanka uzimajući u obzir prošlu ili trenutnu filmsku praksu na koju se referiraju, zatim šire umjetničke i intelektualne utjecaje kojima su bili izloženi (bilo izričito ili prešutno), mogućnost prilagodbe ili primjene objašnjenja na filmove izvan izvornog konteksta nastanka teorije te tip odnosa koji je uspostavljen između same teorije i određene filmske prakse. Naime, iako je pojedine teorije moguće tumačiti neovisno o tipu odnosa koji je uspostavljen prema konkretnim filmovima razdoblja u kojem su nastale (objašnjavajući ih npr. nešto suvremenijim filmskim primjerima), dobar dio teorija teško je razumljiv izvan konteksta povijesti filma (gdje je čest slučaj da analizirani filmovi u mnogočemu pojednostavljaju kompleksnost ili 'nečitljivost' teorije), a izgled pojedinih filmova s druge je strane često lakše razumjeti poznajući teoriju ili estetsku orijentaciju kojom su inspirirani. Pitanje odnosa teorije i prakse te dodatnih problema prilikom razgraničavanja povijesnih faza klasične misli i njezine strukture razradit ćemo u nastavku ovog prvog poglavlja.

1.2. Periodizacijski i strukturni aspekti klasične teorije filma

Kako je već istaknuto, pitanje odnosa klasične teorije i filmske prakse koju ona ili nastoji objasniti ili vrednovati važan je aspekt razumijevanja njezine dinamike i ustroja. Naime, svaka teorija, a osobito ona klasičnog tipa, može ući u različit 'dijalog' s filmovima čiju prirodu nastoji objasniti. U tom kontekstu možemo uočiti dva temeljna tipa odnosa koji je uspostavljen između teorije i prakse. S jedne strane, teorija može biti u *asinkronitetu* s filmskom praksom i to u dva dodatna oblika. Ili može biti formulirana na zasadama prakse koja je već završila (neovisno o tome što je možda vremenski sasvim bliska teoriji) ili može biti formulirana na način da nastoji uspostaviti potpuno novu ili još nedovoljno razvijenu praksu. S druge strane, teorija može biti rezultat refleksije o trenutnoj, tekućoj, suvremenoj praksi koja pred teoretičara stavlja nove inter-

pretativne izazove pozivajući ga da ju primjereno kontekstualizira, analizira i uklopi u nove koncepte (iako, načelno, teoretičar može ciljano tragati za suvremenim filmovima koji podupiru njegovu već prethodno formuliranu teoriju). U ovom slučaju možemo reći kako je teorija u *sinkronitetu* s filmskom praksom i u pravilu je ova varijanta tumačenja mnogo rjeđa u povijesti klasične teorije filma.

Primjerice, teorija R. Arnheima s početka 1930-ih najočitiji je slučaj refleksije o tipu filmske prakse koja je već završila. Odnosno, riječ je o teoriji koja, usprkos svojim univerzalističkim tendencijama, zapravo objašnjava jedan ograničeni stilski i povijesni korpus, tj. stilizacijske tendencije u nijemim filmovima pretežito 1920-ih. S druge strane, teorijske refleksije ranih francuskih autora, poput Canuda, Delluca, Epsteina ili Dulacove, iako dijelom problematiziraju stare filmske prakse, načelno teže oblikovati vrstu objašnjenja koje će uspostaviti potpuno novi tip filmske estetike lišene pretjerano naglašenih narativnih i reprezentacijskih svojstava, tj. poput francuske redateljice Germaine Dulac zagovarajući apstraktni i ritmičko organizirani filmski prikaz (tzv. vizualnu simfoniju). Autor koji je svakako jedan od najistaknutijih predstavnika neposrednog, sinkronog odnosa prema filmskoj praksi jest francuski kritičar A. Bazin. Njegova je poslijeratna realistička teorija filmskog medija primjer uspostave objašnjenja temeljem tekuće filmske prakse 1940-ih i 1950-ih čija se estetika u znatnoj mjeri razlikovala od prethodnih razdoblja filmske umjetnosti. Bazin je bio jedan od rijetkih klasičnih teoretičara spreman prilagođavati vlastite uvide (iako ipak suzdržano) s obzirom na kinotečni program vremena u kojem je pisao. Dakako, mnogi su autori istovremeno u svojim spisima oprimjeravali i pomiješane tipove odnosa prema praksi, poput Ejzenštejna i drugih pripadnika sovjetske montažne škole simultano se referirajući i na staru praksu (bilo drugih redatelja, bilo na vlastita ostvarenja) i na onu tekuću, ali i zagovarajući stilske tendencije koje bi tek trebale uslijediti (u pravilu privilegirajući prikazivačke modele razrađene pod okriljem vlastitih filmova).

Još jedan aspekt odnosa teorije i prakse ulazi u kontekst važnosti njihovog cjelovitog razumijevanja. Naime, kako je to formulirao poljski filmolog Cieczot-Gawrak (1984a: 21-22), važno je razumjeti o kojoj je vrsti filmova i u kojem povijesnom trenutku teorija govorila o njima. Odnosno, prema Cieczotu-Gawraku (ibid.), povijest se filmskoteorijske misli može locirati u faze razvoja onoga što se, na tragu francuskoj filmologa Gilberta Cohen-Seata (1971: 9), naziva filmskim činjenicama. Svaki tip filmske činjenice (određene vrste filmova kojom dominira određeni tip strukture) bio je praćen i određenom teorijskom refleksijom koja je te činjenice nastojala nekako vrednovati i tumačiti. I tu je vrlo često dolazilo do sinkroniteta teorije i prakse iako ne uvijek u jednakoj mjeri i obujmu teorijskog interesa. Primjerice, pojavom tzv. *dokumentarnih* struktura (tj. informativno orijentiranih filmskih ostvarenja) krajem 19. stoljeća autori su ih,

poput poljskog snimatelja B. Matuszewskog, nastojali primjereno vrednovati u trenutku njihovog nastanka. U trenutku već razvijenih *pripovjednih* struktura¹ u zreom nijemom filmu sredinom 1910-ih postojali su autori, poput američkog pjesnika V. Lindsayja, koji su ih također nastojali primjereno vrednovati, kao što su pojedini autori nastojali objasniti značaj tzv. *umjetničkih* struktura programski artikuliranih 1920-ih, dakle tijekom nijeme filmske avangarde, ali dijelom vidljivih i u desetljeću ranije, primjerice u stvaralaštvu Davida W. Griffitha. Međutim, iako je načelno svaki tip struktura bio praćen određenim tipom refleksije u povijesnom trenutku kada su se one javljale, teorijski interes ipak nije bio jednako raspoređen na sve vrste filmova. Umjetničke strukture u ovoj su jednadžbi prošle najbolje jer ih je uobičajeno pratila i primjerena teorijska reakcija motivirana programskom prirodom umjetničkih praksi. S druge strane, dokumentarne su strukture većim dijelom bile marginalizirane, a retrogradno ih je, dijelom, afirmirao Bazin nalazeći u njima izvore kasnijih realističkih tendencija u poslijeratnom zvučnom filmu, dok su pripovjedne strukture, iako stabilizirane već u 1910-ima, svoje sistematičnije teorijsko objašnjenje dobile tek pod okriljem semioloških istraživanja u 1960-ima (usprkos tome što su razmatrane i mnogo ranije). Dakle, i u ovom kontekstu odnosa filmske teorije i prakse vidljiva je njihova vremenska usuglašenost ili neusuglašenost.

Iako već spomenut, periodizacijski problem razvoja i razlučivanja faza klasične teorije filma potrebno je dodatno istaknuti. Naime, unutar relativno dugog razvoja filmskoteorijske misli možemo (iako ne bez ograničenja) razlučiti nekoliko razdoblja. Prva faza razvoja svakako je ono što smo već nazvali *ranom* teorijom. Ona uobičajeno obuhvaća razdoblje od prvih refleksija o filmskom mediju krajem 19. stoljeća pa sve do 1920-ih. S time da tu ranu fazu možemo podijeliti na dva dodatna dijela. Na tzv. pretpovijest teorije do 1907. ili 1911. i polaznih Canudovih promišljanja o filmu kao zasebnoj umjetničkoj formi te na ranu povijest koja obuhvaća period od tog trenutka pa ili do pojave cjelovitih studija o filmu iz pera Lindsayja i Münsterberga (sredinom 1910-ih) ili do 1920-ih i dominacije tekstova francuskih avangardista.² Problem s ovakvom periodizacijom nastaje jer su neki autori, poput mađarskog filmologa Béle Balázsa, pisali u relativno dugom razdoblju (npr. od 1924. do 1948.), kao i već spomenuti rani francuski autori čiji se spisi protežu od ranog razdoblja teorije (poput Canuda) pa sve do sredine 1940-ih (poput onih Jeana Epsteina), kada već piše i Bazin, smatran ponekad ne samo klasičnim, već i modernim filmskim teoretičarem.

¹ Czeczot-Gawrak (1984a: 22) ih izvorno naziva lingvističkim/jezičnim strukturama jer predstavljaju kodificirani filmski 'jezik', stabilizirane formule prikazivanja, oblikovne konvencije i uhodane stereotipe.

² Npr. Stam (2000:22) ranom (nijemom) teorijom obuhvaća sličan period do 1920-ih, uključujući u njega i Balázsa.

U tom kontekstu, *klasična* faza obuhvaća razdoblje od 1920-ih pa ili do sredine 1960-ih i pojave semioloških teorijskih pristupa (poput onih Christiana Metz) ili sve do sredine 1970-ih i pojave, npr., psihoanalitičkih tumačenja filmskih pojava. Uobičajeno se nastupom klasične faze smatra pojava sistematizirajućih teorija i/ili pojava autora koji su težili takvom obuhvatnom sagledavanju filma (poput Ejzenštejna). No i ovdje problem nastaje jer je tijekom tog razdoblja postojala tendencija drukčijih pristupa koji nisu bili skloni esencijalizmu ili su, pak, nastojali raskrstiti s dotadašnjom teorijskom tradicijom. U tom se smislu Bazin, iako i dalje klasični teoretičar, može smatrati i prvim modernim autorom zbog promijenjenog teorijskog fokusa i većeg naglaska na tekućoj, neumjetničkoj filmskoj praksi, kao što se uspostava znanstvenog proučavanja filma u sklopu Instituta za filmologiju pri Sorbonni, tj. u sklopu tzv. francuske filmologije od 1946. do 1961. (usp. Czczot-Gawrak 1982: 4) može smatrati sasvim svježim, modernim pristupom. Također, u ovo razdoblje kasne faze klasične teorije ili njezine moderne varijante spada i pokušaj Jeana Mitryja da u 1960-ima ponudi sistematizaciju i razrješenje ambivalentnosti ranijih formativnih i realističkih klasičnih teorija. A cijelu priču nimalo ne pojednostavljuje ni autorski orijentirana teorija britanskog kritičara Victora Perkinsa (1972) koja po mnogim značajkama oprimjeruje klasičnu paradigmu usprkos pokušaju balansiranja između dvaju suprotstavljenih krila dotadašnje teorije. Bilo da završetak klasične faze smjestimo u 1960-e ili 1970-e, pojavom psihoanalitičkih, feminističkih, marksističkih i srodnih pristupa u proučavanju filma kao ideološkog fenomena duboko usidrenog u diskurzivne prakse kulture nastupa razdoblje *svremene* teorije koja je ubrzo po svojem širenju doživjela osporavanja (sudbinu za koju je klasičnoj teoriji bilo potrebno više od pola stoljeća).

Osim ovako ocrtanog periodizacijskog aspekta klasične teorije, još jedan važan aspekt svakako je onaj njezinog ustroja, odnosno njezine strukture. Naime, teorijski su tekstovi klasičnih autora ili formulirani u raznorodnim *oblicima* ili su se pak bavili različitim temama, tj. *područjima* filmskih fenomena. Teorija je filma tako standardno mogla poprimiti trojak oblik, odnosno biti izvedena u tri koraka. Prvi korak, kao i kod svake refleksije o novoj pojavi, obično je podrazumijevao neku vrstu nagađanja, tj. *intuicije* ili impresije o tada novoj pojavi. To je polazna, formativna faza promišljanja o filmskom mediju za čiju se potvrdu trebalo tražiti konkretne primjere, odnosno činjenice, empirijske provjere. Završni korak trebao je sintetizirati polazne impresije potvrđene ili osporene filmskim primjercima u cjelovito objašnjenje pojave nazvane teorijom.³

³ Czczot-Gawrak (1984a: 11) ove elemente teorije naziva filmološkim intuicijama, filmološkom empirijom i filmološkom doktrinom.

Klasične su teorije načelno sadržavale ove aspekte, samo što je vrlo čest slučaj bio skok koji se javljao od intuicija ka teoriji. To jest, teoretičari su bili skloni temeljem polaznih impresija izvoditi naizgled cjelovita objašnjenja ne uzimajući u obzir potrebu za provjerom, i važnije, opovrgavanjem vlastitih uopćenih stavova. Primjerice, ukoliko je polazna intuicija ranih teoretičara bila kako se film razlikuje od kazališta i treba se smatrati zasebnom umjetničkom formom, bili su spremni apstrahirati tu intuiciju u uopćeni stav kako isključivo filmovi koji ne koriste nijedan kazališni element možemo u pravom smislu smatrati filmom. Dakle, zanemarujući činjenicu kako mogu postojati i postoje filmovi koji se uvelike oslanjaju na kazališnu estetiku, a i dalje se od kazališta razlikuju te i dalje predstavljaju zasebnu, od kazališta različitu umjetničku pojavu. A ponekad je sama uopćena intuicija bila neproverljiva kao, npr., teza E. Faurea o mističnim aspektima filma ili J. Epsteina o filmu kao inteligentnom stroju. Dakako, mnogi su autori, poput Bazina ili Ejzenštejna, nastojali svoje uopćene stavove potkrijepiti detaljnim analizama konkretnih filmova, ali počesto su to radili selektivno ih prilagođavajući vlastitim teorijama ili birajući one dijelove filmova koji su potvrđivali njihove izvorne teze.

Nadalje, klasične su teorije često obuhvaćale različite, nejednako zastupljene teme, tj. *područja interesa*. Fokus autora standardno je podrazumijevao ili bavljenje nizom, više ili manje, specifičnih *filmskih postupaka*, elemenata filmskog oblikovanja ili *društvenim* i kulturnim statusom i značajem filmskog medija ili, pak, *temeljnim* pitanjima medija (područje koje je najčešće bilo rezultat kombinacije bavljenja dvama prethodnim temama).⁴ Većina teorija podrazumijevala je barem minimalno tematiziranje fundamentalnih pitanja o mediju (poput Bazinove ontologije fotografske slike ili ruskoformalističkih teza o transformativnoj prirodi umjetnosti općenito), ali najveći je naglasak stavljan na filmske postupke i načine kako oni oprimjeruju pravu prirodu filmskog medija. U obzor ovakvog pristupa jednako možemo uključiti i Arnheimovu nomenklaturu čimbenika razlikovanja i Ejzenštejnovu tipologiju montažnih sklopova i Kracaue-rov opis tzv. osnovnih i tehničkih svojstava filmskog zapisa i slično. Iako često opsegom najmanje zastupljen ili tematiziran tek prešutno, i društveno-kulturni je aspekt bio teorijski primjereno pokriven. Bilo da se film nastojalo objasniti u kontekstu kulturnog zazora od njegove trivijalnosti (kao u ranoj francuskoj teoriji 1910-ih i 1920-ih ili autorskoj kritici 1950-ih), bilo da je film smatran

⁴ Czeczot-Gawrak (1984a: 14-15) ova područja vezuje uz teorijske discipline koje naziva morfološkim, sociopovijesnim i fundamentalnim. Također, iako u klasičnoj teoriji rijetko možemo pronaći čiste primjere ove posljednje (koja u strogom smislu obuhvaća bavljenje samom metodom i/ili teorijom kao područjem istraživanja, tj. meta-teoriju), najjasniji primjer svakako je metodološka rasprava u ekstenzivnom uvodu Metzove knjige *Jezik i film (Langage et cinéma iz 1971.)*.

novom silom političkog i intelektualnog razvoja (kao kod Ejzenštejna), bilo da je mogao moralno korumpirati ili senzibilizirati pojedinca za estetske kvalitete (kao kod Münsterberga), uloga filma u društvu itekako je bila važnom temom klasičnih autora. Kako je već istaknuto, teoretičari su standardno u svojim tekstovima balansirali između ovih tema, poput Lindsayja koji je fokus stavio na filmske 'žanrove' i svojstva koja ih karakteriziraju, naglašavajući invarijantnost tih vrsta filmova (uspoređujući ih s primarnim bojama u paleti slikara) te povezujući film sa novim obrascima američke kulture kao kulture slike ili pak smatrajući film alatom borbe protiv alkoholizma.

U sljedećem poglavlju knjige povijest će se filmskih teorija sagledati krećući od prvih refleksija o filmskom mediju krajem 19. stoljeća, a koje su u velikoj mjeri odredile središnje teme i probleme koji će cirkulirati gotovo cijelim klasičnim razdobljem.

2. Rana filmska teorija i afirmiranje filma kao umjetnosti

2.1. Pretpovijest filmske teorije i umjetnički status filma

Počeci refleksije o filmskom mediju mogu se locirati na same početke njegove pojave krajem 19. stoljeća. U onom trenutku kada je filmski izum postao dostupan javnom korištenju i raširenoj društvenoj konzumaciji javila se potreba za promišljanjem o njegovom statusu. Obrisi ovih ranih promišljanja uobičajeno su se javljali u obliku prigodnih reakcija na prve filmske projekcije i prva iskustva gledanja pokretnih slika, počesto ističući gotovo magičnu realnost prikaza pojava u pokretu (usp. Stam 2000: 23). Te polazne impresije u mnogočemu su otvorile ključna pitanja kojima se klasična teorija bavila sljedećih pedeset i više godina. Uočavanje dvostrukog svojstva medija, da istovremeno donekle uvjerljivo prikazuje zbilju, ali da to čini na, ipak, nepotpun i iskustveno neobičan način, ostalo je nepremostivim problemom razumijevanja prirode medija.

Ova se polarizacija očitovala, na primjer, u osobnim opisima filmskog iskustva pri prvim javnim projekcijama Lumièreevih kratkih filmova. Opisi su ponekad poprimali suprotstavljene kvalifikacije mogućnosti medija. S jedne strane, francuski fizičar i astronom Félix Regnault 1986. u časopisu *L'Illustration* ovako opisuje svoj doživljaj ranih filmskih snimaka: „Ponavljamo što se uobičajeno govori o prirodi i životu scena koje nam nudi Lumière (...) Vlak se prvo doima malen, zatim golem, kao da će udariti u publiku; imamo dojam dubine i reljefa iako je riječ o tek jednoj slici koja se odvija pred našim očima. Tijekom kupanja u moru, valovi se pjene i tvore brazde, djeca rone i plivaju: pomislio bi kao da si tamo“ (citirano u: Loiperdinger 2004: 97). S druge strane, ruski pisac i novinar Maksim Gorki, iste godine kao i Regnault, vjerojatno gledajući i sličan ciklus Lumièreevih kratkih filmova, iznosi oprečno iskustvo gledanja nagoviještajući i drukčije razumijevanje mogućnosti filmskog medija. „Sinoć sam bio u Kraljevstvu Sjena (...) To je svijet bez zvuka, bez boje. Sve tamo – zemlja, drveće, ljudi, voda i zrak – je umočeno u monotono sivilo. To nije život, već njegova sjena. I sve to u čudnovatoj tišini gdje se ne čuje buka kotača, niti zvuk koraka ili govora. Nijedna nota nejasne simfonije koja uvijek prati ljudske pokrete (citirano u: Stam 2000: 24).

Ono što možemo uočiti jest da za Regnaulta filmski medij nudi prikaz nevjerojatne podudarnosti iskustva realnosti s jakim dojmom trodimenzionalnosti i stvarnog pokreta, dok za Gorkog tu mogućnost medij ne može ostvariti zbog niza čimbenika, poput manjka boje, zvuka i, vrlo vjerojatno, treptanja sličica

prilikom ranih filmskih projekcija (tzv. *flicker* efekt). Dakle, za prvog je autora film mimetičan medij čije realističke značajke on pozitivno vrednuje, dok je za drugog riječ o antimimetičnom mediju čije značajke se vrednuju u negativnom ključu. Doduše, nijedan od njih ne govori o filmu kao umjetničkom obliku, ali uočavaju kako, usprkos različitoj naravi iskustva gledanja, postoji zajedničko polazište filmskih registracijskih mogućnosti – onih koje su gotovo ostvarene (realizam) i onih koje to nisu, a trebale bi biti. Odnosno, obojici je polazište realizam prikaza koji u Gorkijevom slučaju nije ostvaren. Iako ovako rano formulirana, polarizacija između realističnosti i nerealističnosti kao stalnih svojstava medija opsesivno će proganjati cijeli period klasične teorije pa će tako i njemačko-američki filmolog Siegfried Kracauer (1978: 389, 391) još 1960. svoje glavne teze o prirodi filma smjestiti upravo u ove interpretativne okvire naglašavajući stalnu napetost filma ka realističnim ili uobličiteljskim težnjama.

Za razliku od kasnijih promišljanja, osobito onih u 1910-ima i kasnije, dominantni će se diskurs o filmskom mediju prikloniti realističnom shvaćanju, odnosno registracijskim mogućnostima medija zanemarujući, ili barem ne uočavajući, kako nemogućnost filma da bude istinolik zapis zbilje i da ju preoblikuje vlastitim izražajnim sredstvima može biti njegovo pozitivno, a time ujedno i potencijalno umjetničko svojstvo. Kako ističe Abel (1988a: 8), do otprilike 1907. i ekstenzivnijeg spominjanja filma u kontekstu umjetnosti, prevalencija pisanja o filmu ticala se njegove znanstvene, industrijske, edukativne, moralističke i/ili zabavljачke uporabe i razumijevanja. U bilo kojoj od ovih uporaba, filmski je medij dominantno shvaćen kao realistički alat neovisno o tome je li se njime bilježila svakodnevnica, medicinski zahvati, neka za obrazovanje potrebna vještina ili, u zabavljачkom kontekstu, uvid u alternativne svjetove (kao 'prozor u svijet'). Budući da takvo razumijevanje medija nije bilo u skladu s tradicionalnim shvaćanjem prirode umjetničkog stvaralaštva, film se ni nije smatrao zasebnom i punokrvnom umjetničkom formom.

Neumjetničko, a time i realističko razumijevanje filma kao alata spoznaje o drugim, za društvo, važnim pojavama u ranim je, pretpovijesnim, fazama teorije poprimalo različite oblike, a bilo je dijelom nasljeđa pretpovijesti samog filmskog izuma, dakle, u razdoblju prije 1895. Očit primjer toga jest uporaba protokinematografskih mehanizama korištenih u svrhu znanstvenih istraživanja, npr., britanskog fotografa Eadwearda Muybridgea (pomoću tzv. zoopraksiskopa) i francuskog fiziologa Étienne-Julesa Mareyja (pomoću kronofotografije) ili pak, nešto kasnije, kod braće Lumière koji filmu nisu predviđali osobitu umjetničku budućnost. Razumijevanje filma u okvirima znanosti i obrazovanja bilo je važno i u medicini gdje je registracijska moć filma igrala značajnu ulogu, primjerice, unutar francuskog Instituta za znanstveni film osnovanog 1908.

godine uz podršku Charlesa Pathéa, a koji je vodio doktor Jean Commandon (usp. Czeczot-Gawrak 1984a: 29; Abel 1988a:11).

No, vjerojatno jedan od najistaknutijih ranih autora koji je film razumio u ovakvim utilitarnim i realističkim okvirima svakako je bio poljski snimatelj Bolesław Matuszewski koji je u dva navrata 1898. zagovarao korištenje filma kao izvora povijesne dokumentacije i istraživanja te kao sredstva prosvjeđivanja na različitim poljima društvenih i kulturnih djelatnosti. Tako, primjerice, u tekstu „Novi povijesni izvor (stvaranje arhiva povijesne kinematografije)“ Matuszewski (1984a: 10) filmski zapis stavlja uz bok drugim do tada poznatim i korištenim vizualnim historiografskim izvorima (poput poštanskih maraka ili fotografije) smatrajući ga još boljim alatom⁵ te locirajući njegovu snagu u, dakako, visok stupanj mimetičnosti. Njegovo, gotovo naivno, povjerenje u autentičnost filmskog zapisa očituje se u iskazu kako „[k]inematograf možda ne daje celovit prikaz prošlih događaja, ali je bar ono što je snimljeno nepobitno i apsolutno istinito (...) Možemo da kažemo da oživljena fotografija ima svojstvenu izvornost, tačnost, preciznost. Ona je u pravom smislu reči verodostojni i nepogrešivi vizuelni svedok“ (Matuszewski 1984a: 10). S druge strane, u tekstu „Oživljena fotografija, što ona jest, što treba biti“ znatno proširuje načine uporabe filma, prvenstveno u svrhu edukacije na poljima medicine, znanosti, industrije, etnografije i umjetnosti. Povjerenje u mimetičnost filma i dalje je premisa njegovih razmatranja, a povezivanje filma sa umjetnošću očituje se isključivo u korištenju medija kao alata za bilježenje drugih umjetničkih oblika, bilo u svrhu educiranja neprosvijećenih masa o kazalištu, slikarstvu, plesu ili glazbi, bilo u svrhu svladavanja neke specifične umjetničke vještine (poput dirigiranja, glume, plesnog pokreta i slično). Matuszewski (1984b: 24) jasno ističe i razloge nemogućnosti filma da se smatra umjetnošću, a to je već istaknuta premisa o njegovoj mimetičkoj, registracijskoj prirodi. Odnosno, „[o]življena fotografija, veoma različita od umetnosti, i to toliko da se gotovo nalazi na suprotnom polu zato što snimatelju ne dozvoljava nikakvo lično tumačenje stvari, ipak može da sačuva, proširi ili istanča umjetnička doživljavanja“.

Čak i u nešto kasnijim tekstovima učestalo se ponavlja svojstvo i težnja filma za bilježenjem realnosti, samo što sada to svojstvo omogućuje i govor o njegovim umjetničkim kvalitetama. Tako je, prema Stojanoviću (1978a: 13), talijanski pisac i novinar Giustino Ferri 1906. u tekstu „Među kulisama kinema-

⁵ Iste teze Matuszewski (1984a) proširuje i na druge, nevizualne povijesne izvore (npr. usmene iskaze i pisane dokumente) smatrajući ih podložnima istovrsnim prigovorima koje možemo uputiti i filmu, poput necjelovitosti zabilježbe, fizičkog propadanja dokumenta/vrpce i slično (usp. Czeczot-Gawrak 1984b: 82). Za značaj Matuszewskog u kontekstu razumijevanja filma kao povijesnog izvora usp. i Knežević (1984: 2-3).

tografa“ umjetničku vrijednost filma vidio u mehaničkoj registraciji stvarnosti, ali i dramske izvedbe, odnosno kao svojevrsnom proširenju kazališta, stavu koji je kolao govorom o filmu i u kasnijim fazama rane teorije. Vezivanje filma uz kazalište i kazališnu estetiku hipertrofiralo je pod okriljem tzv. ‘umjetničkog filma’ francuske produkcijske kuće Le film d’art osnovane 1908. (usp. Šeper 1986) gdje se umjetničkim kvalitetama filmskog medija smatralo ekraniziranje poznatih književnih djela, angažman kazališnih redatelja, scenografa i glumaca, a vizualna konfiguracija prizora odgovarala je stilu snimljenog kazališta. Takvo reducirano razumijevanje umjetničkog filma uvelike je odredilo kasnija zalaganja prvenstveno francuskih kritičara i redatelja da oštro odvoje film od bilo kakvih kazališnih utjecaja, a tek će u poslijeratnoj realističkoj teoriji A. Bazina ova vrsta estetike poprimiti pozitivnije ocjene.

Još jedan kontekst rane faze promišljanja o filmu u svjetlu njegovog tehnološkog i registracijskog ustroja bio je onaj filozofski, iz pera francuskog filozofa Henrija Bergsona koji je 1907. u posljednjem, četvrtom poglavlju knjige *Stvaralačka evolucija* film vezao uz načela znanstvenog, mehanicističkog načina mišljenja i spoznaje. On je u poglavlju „Kinematografski mehanizam mišljenja i mehanicistička iluzija“ (Bergson 1999: 115-116) tehnologiju filmskog razlaganja kontinuiteta stvarnog, životnog kretanja na statične, u vremenu fiksne točke fazâ pokreta (u obliku filmskih fotograma) povezo sa znanstvenim načinom spoznaje koja ono što je u stalnoj mijeni svodi na konačne, nepromjenjive oblike. Ono što je dijelom neobično u ovakvom razumijevanju prirode filmskog medija i filmskog iskustva jest da sâm doživljaj filma ide suprotno fiksiranju u vremenu (iako je ono tehnološka zadanost filmskog mehanizma, kamere i projektor) jer kontinuitet projekcije vraća sličicama izvornu neraskidivost pokreta, a ionako su fotogrami dijelovi filmskog zapisa koje promatrač ne opaža u njihovoj statičnosti. Ovu korigiranu perspektivu neposrednog, kontinuiranog doživljaja stvarnosti posredstvom filma u teorijski će fokus staviti, opet, Bazin i to potpuno neovisno o Bergsonovim uvidima (iako dijelom njima inspiriran), a mnogo kasnije i Gilles Deleuze.

Kao prekretnicu u razumijevanju filma u umjetničkim terminima povjesničari ranih filmskih teorija, poput Abela (1988a: xv, 18), uobičajeno uzimaju 1907. godinu kada se raširenije počelo pisati i razmišljati o filmu ne svodeći ga na varijantu fotografije (koja nije smatrana umjetnošću). U tim ranim fazama pokušaja umjetničke afirmacije novog medija diskursi su standardno poprimali dva oblika od kojih se jedan, u punom obliku, razvio tek u 1920-ima. Kako isti-će Peterlić (1995: 71; također i Bordwell 2005: 50-51), prvi oblik odnosio se na pokušaj afirmacije povezivanjem s dotada etabliranim umjetničkim formama, tj. kao sinteza prostornih i vremenskih umjetnosti, a drugi oblik odnosio se na pokušaj distingviranja filma od drugih umjetnosti traženjem njegovih specifičnih,

u drugim umjetnostima nepostojećih svojstava (iako je oslanjanje na određene umjetnosti bilo poželjnije od drugih). Ovaj drugi oblik Peterlić (ibid.) je nazvao filmskim čistunstvom, a kulminirao je u francuskoj nijemoj avangardi zagovaranjem tzv. čistog filma.

Iako se 'sintetička' varijanta argumenta o filmu kao umjetnosti uobičajeno vezuje uz rani tekst francuskog autora talijanskog podrijetla Ricciotta Canuda iz 1911., umjetničku je kvalifikaciju filmu još 1907. pridao redatelj Georges Méliès (1988: 38) suprotstavljajući ga kazalištu ili njezinoj reprodukciji te naglašavajući kao umjetničke samo one vrste filmova koje u znatnoj mjeri transformiraju stvarnost. Pri tom je mislio na filmove kakve je i sam režirao i koji su imali fantastični predznak. Méliès je također jasno uočio i sposobnost filma da se koristi i u sebe integrira druge umjetničke oblike anticipirajući time glavnu misao kasnijeg Canudovog teksta.

Sintetička je varijanta umjetničkog razumijevanja filma u punom, programatskom obliku afirmirana već spomenutim Canudovim tekstom iz 1911. koji je objavljen u časopisu *Les Entretiens idéalistes* (Canudo 1988) i koji se u različitim povijestima filmskih teorija obično pogrešno navodi kao „Manifest sedam umjetnosti“. Naime, tekst iz 1911. originalno je nosio naslov „Rođenje šeste umjetnosti“ („Naissance d'un sixième art“), a „Manifest sedam umjetnosti“ („Manifeste des SEPT ARTS“; mnogo kraći tekst)⁶ izvorno je objavljen u studenom 1922. u belgijskom časopisu *La revue 7 Arts* te pretiskan u nepromijenjenom obliku u siječnju 1923. u časopisu *Gazette des sept arts* čiji je glavni urednik bio upravo Canudo (1923: 2).

U svakom slučaju, programske teze iz oba teksta podudarne su i tiču se tvrdnje kako je film sintetičko dovršenje postojećih umjetničkih formi. U tekstu iz 1911. Canudo govori o sintezi pet postojećih umjetnosti (slikarstvo, kiparstvo i arhitektura kao plastične te glazba i poezija kao vremenske/ritmičke umjetnosti)⁷ isključujući iz razmatranja ples koji je kasnije uključio u svoju nomenklaturu govoreći o filmu kao sedmoj umjetnosti. Zanimljivost ovog teksta o filmu kao šestoj umjetnosti tiče se isključivanja kazališta iz sustava umjetnosti. Naime, Canudo (1988: 59) je kazalište smatrao najbližim srodnikom filmu u smislu njegovog sintetičkog potencijala, ali je kazališne 'plastične' kvalitete držao isuviše nestabilnima zbog promjenjivosti glumačke izvedbe uz koju ju je vezao. Također, vjerojatni razlozi isključivanja kazališta iz ovako formuliranog sintetičkog

⁶ Usp. i engleski prijevod „Manifesta“ u J. M. W. (1975: 253-254) koji je, kao i mnogi drugi prijevodi, preuzet iz posthumno objavljene zbirke tekstova *L'Usine aux images* (1927).

⁷ O filmu kao šestoj umjetnosti koja sintetizira ostalih pet govori i redatelj Abel Gance (1988: 66-67) godinu dana kasnije.

razumijevanja filma (koji bi po logici stvari mogao u sebe integrirati i taj oblik) dvojaki su. S jedne strane, kao umjetnost koja i sama ima sintetički potencijal kazalište je predstavljalo izravnu konkurenciju novom sintetičkom mediju filma, a s druge strane, film se ionako djelomično smatrao proširenjem kazališta, tj. novim kazališnim oblikom pa ga je nepotrebno odvajati od kazališta kojeg je dio.⁸ Uz sintetičko razumijevanje, Canudo je naznačio još jednu važnu temu za kasnija shvaćanja prirode filmske umjetnosti. Slično Mélièsu, Canudo (ibid.: 61-62) je držao kako ono što onemogućava filmu da u punom smislu zadobije status umjetnosti jest njegovo reprodukcijско svojstvo, odnosno fotografska osnova filma za koju je smatrao da samo kopira zbilju bez njezinog kreativnog estetskog tumačenja i izražavanja. Ovako formulirani obrisi teorije umjetnosti zadržat će se u klasičnoj teoriji sve do sredine 1940-ih i bit će kamenom temeljcem njezina formativnog teorijskog krila.

Za razliku od teksta iz 1911. gdje Canudo (ibid.) jasno ističe kako film „još nije umjetnost“ ili kako „ne može trenutno biti umjetnost“, njegov „Manifest sedam umjetnosti“ ne sadrži takva ograničenja. Za Canuda (1978b) je 1922. godine film svakako umjetnost, i to umjetnost sinteze, te ga ne smatra samo jednostavnim spojem ostalih oblika, već njihovim dovršetkom, potpunim nadomjeskom za ljudsku težnju ka fiksacijom prolaznosti. Dakako, Canudo svoje sintetičko polazište umnožava i na drugim razinama razumijevanja filma koristeći se nizom prigodnih opreka. Tako je film ne samo spoj vremenskih i prostornih te ritmičkih i plastičnih umjetnosti, već i spoj tehnološkog i estetskog, materijalnog i duhovnog, stroja i osjećaja, znanosti i umjetnosti, fiksnog i prolaznog. No, ono što osobito upada u oči u Canudovom „Manifestu“ jest razumijevanje razvoja umjetnosti, pa tako i filma, toliko karakteristično za razdoblje klasične teorije filma. Naime, Canudov tekst oprimjeruje ono što se često naziva *organ-skim* tumačenjem razvoja umjetnosti ili metaforom rasta gdje se faze razvoja pojedine umjetničke forme odvijaju prema principu biološkog životnog vijeka pojave, njezinog rođenja, zrelosti i propadanja (usp. Bordwell 2005: 40). To je vidljivo u Canudovom isticanju kako je u općem smislu film završna faza razvoja umjetničkih težnju ranijih oblika te kako se sam za sebe nalazi u trenutku prelaska u predzrelu fazu, tj. „ostavljajući za sobom detinjstvo, sve manje dreći na sav glas. Uskoro će mu mladalačko doba zaokupiti inteligenciju i umnožiti snove“ (Canudo 1978b: 51).

Usprkos Canudovom sintetičkom razumijevanju prirode filmske umjetnosti, kasniji su autori veći dijelom nastojali film emancipirati od njegovih prethodnika inzistirajući na razvoju filma kao postepenom otkrivanju u medij upisanih

⁸ Film je u tom smislu moderna varijanta kazališta (usp. de Gourmont 1988: 47), samo mnogo životnija i neposrednija.

estetskih mogućnosti i specifičnosti, odnosno naglašavajući čistoću filmskog izraza.⁹ I prije 1920-ih kada su takva objašnjenja postala gotovo standardna pod okriljem francuske avangarde, postojali su tekstovi koji su radikalno zastupali ne samo emancipiranje, već i potpuno dokidanje starih umjetničkih formi čije mjesto u panteonu umjetnosti treba zauzeti upravo film. Najpoznatiji je primjer takvog rezoniranja svakako manifest o futurističkom filmu iz 1916. Filippa Tommasa Marinettija (1978) gdje se zagovara film kao zasebna, od drugih formi odvojena umjetnost, a osobito odvajanje od kazališta kao okoštale strukture tradicionalnih vrijednosti.¹⁰

Traganje za onim specifičnostima filmskog izraza koje bi postigle taj visok stupanj željene emancipacije i čistoće bilo je predmetom promišljanja o mediju kroz sljedeće, ali i kasnija desetljeća, a konkretiziralo se u naglašeno vizualističkim težnjama francuskih autora kojima ćemo se posvetiti u sljedećem poglavlju.

2.2. Vizualističko razumijevanje filmske umjetnosti

Crpeći svoje izvore u ranom, sintetičkom i transformativnom razumijevanju prirode filmske umjetnosti, francuski su autori nakon početnih Canudovih uvida nastojali locirati specifičnosti medija u njegovo vizualno i ritmičko ustrojstvo. Iako spisi tih autora počinju dominirati govorom o filmu u 1920-ima, a izravno su se odražavali i na filmsku praksu tog razdoblja, njihove 'teorije' formulisane su i u 1910-ima te su se protezale čak i u sredinu 1940-ih. Utoliko je teško ovu vrstu teorijske refleksije kanalizirati u jedno ograničeno povijesno razdoblje kao što je to slučaj s nekim drugim tipovima teorije, niti ju je moguće vezati za samo jednog autora kao isključivog predstavnika takvog tipa promišljanja. No, kao što ističe Abel (1988a: xiv, xvii), usprkos tome što ovaj tip promišljanja o filmskoj umjetnosti nikada nije poprimio oblik jedne koherentne teorije, između ostalog i stoga što su uvidi bili raštrkani u manje esejističke tekstove objavljene u raznolikim izvorima i vremenima, postojao je jasan *kontinuitet* njihove artikulacije kroz desetljeća.

⁹ Ovaj je model tumačenja filmskog razvoja gdje se u postepenim fazama polako otkrivaju distinktivne karakteristike medija, Bordwell (2005: 48) nazvao tzv. standardnom verzijom temeljne priče o stilskoj evoluciji filmske umjetnosti.

¹⁰ U ovu radikalno emancipacijsku poziciju Marinetti (1978: 271) uključuje i sintetičko tumačenje futurističkog filma smatrajući ga zbrojem slikarstva, kiparstva, plastičnog dinamizma, riječi u slobodi, šumova, arhitekture i sintetičkog kazališta. Također, za sovjetske umjetničke manifestne težnje sličnog povijesnog razdoblja usp. Majakovski (1967) i Gastev (1967).

Zbog neprestanog inzistiranja na vizualnim svojstvima filma koja ga distingviraju od drugih umjetničkih oblika i time afirmiraju kao zasebnu umjetničku formu, talijanski je povjesničar filmskih teorija Guido Aristarco (1974: 133) ovaj pristup nazvao *vizualizmom*, a ponekad se još naziva i *mirakulizmom* (usp. Stojanović 1978a: 16). Razlog zašto se ovaj pristup opisivao navedenim pojmovima jest dvojak. S jedne strane, vizualizam je podrazumijevao naglašavanje specifično filmskog ustroja slike standardno kanaliziranog u pojam fotogeničnosti, dok je mirakulizam podrazumijevao povjerenje u film kao 'magični' ili 'mistični' mehanizam koji promatraču može, snagom svojeg medijskog ustroja i specifičnosti, otkriti one vidove stvarnosti koji bi inače ostali nedostupni njegovim osjetilima (usp. *ibid.*). Spektar ovako naznačenih promišljanja obuhvaćao je autore, vrlo često i redatelje, poput Ricciota Canuda, Eliea Faurea, Louisa Delluca, Léona Moussinaca, Germaine Dulac te Jeana Epsteina.

Pojam mirakulizma, kako je već navedeno, u tekstovima je ovih autora poprimalo različite oblike, ali temeljna je ideja, više manje, bila ista – povjerenje u filmski medij kao alat uvida u nedostupne, neotkrivene i uobičajenim kanalima neartikulirane vidove stvarnosti. Ogledni primjer takvog promišljanja svakako su teze Jeana Epsteina (1978b: 140)¹¹ iz njegovog vjerojatno i najpoznatijeg spisa „Inteligencija jednog stroja“ iz 1946. gdje on filmski medij povezuje s drugim, istovrsnim alatima za otkrivanje određene vrste stvarnosti. Kao što, primjerice, termometar ili kronometar mogu zbog vlastitog materijalnog ustroja otkriti samo termičku, odnosno vremensku stvarnost i nijednu drugu, tako je i film, uslijed svojih zadanih medijskih ograničenja, predodređen otkriti onaj tip stvarnosti koji proizlazi iz prirode njegovog prostorno-vremenskog ustroja, tj. idejnu stvarnost. Epstein je bio spreman filmu pokloniti nevjerovatne otkrivačke moći uobičajeno vezujući tu sposobnost uz neki, tada upadljivi, filmski postupak. 1921. je filmski medij opisivao kao mističan pripisujući mu sposobnost zabilježbe misli kroz tjelesnu artikulaciju, a krupnom je planu pridao sposobnost otkrivanja složene drame anatomije ljudskog lica, gotovo svodive na dramu oblika, opisujući ga kao „dušu filma“ (Epstein 1978a: 251, 256).

Potpuna opčinjenost mogućnošću filma da otkrije dotada nedostupne vidove stvarnosti u maniri mističnog stroja postala je standardnim mjestom ovog tipa teorije. Ponavljao ju je E. Faure (1978: 78, 81) stavom kako film otkriva dušu svijeta kroz nove forme, primjerice kroz figuru Charlieja Chaplina, ili kako približava čovjeka Bogu i svemiru, kao i L. Delluc (1988: 137) govoreći o jedinstvenoj ljepoti filma čiji umjetnički užitak ne proizlazi iz činjenice da film jest umjetnost, već da omogućava otkrivanje nečeg onkraj umjetnosti, tj. sâm život.

¹¹ Usp. i hrvatski prijevod ovog i drugih Epsteinovih (2022) spisa.

S druge strane, pojam srodan mirakulizmu, vizualizam, uobičajeno se u francuskom krugu očitovao u novoskovanom pojmu *fotogeničnosti* kao okosnici razumijevanja specifičnosti filmskog izraza (u odnosu na, npr., film kao medijski supstitut kazališta). Uz fotogeničnost, jednako je važan bio i pojam *ritma* koji je proizlazio iz vremenskog ustroja medija, a uobičajeno se smatrao tek jednim, iako vrlo važnim, aspektom ili načinom artikulacije fotogeničnosti (usp. Abel 1988b: xvi). Pojam fotogeničnosti bio je jedan od onih pojmova čije je značenje bilo nejasno i rastezljivo, ali kojeg su francuski autori smatrali središnjim za razumijevanje prirode onoga što je istinski filmsko. Čak i oko podrijetla pojma postoje određene nedoumice jer autori poput Agela (1978: 21) njegovo uvođenje pripisuju Canudu, dok se pojam mnogo češće vezuje uz L. Delluca čija je knjiga iz 1920. u naslovu imala upravo taj pojam (usp. Aristarco 1974: 132).

No, čak je i Delluc bio neodređen pri opisivanju što točno znači fotogeničnost. S jedne strane Delluc više opisuje što fotogeničnost nije, nego što ona jest, a kada se i pokušava približiti nuđenju njezine definicije ona je obično vrlo uopćena tako da se može odnositi na mnogo štošta. Za Delluca (1978: 72-73) je jasno kako fotogeničnost *nije* lijepo lice glumca ili ljepota bilo kojeg stvarnosnog entiteta, već je fotogeničnost rezultat filmske obrade određene građe njegovim, u medij upisanim, inherentnim svojstvima. Također, fotogeničnost nije ni lijepa slika, odnosno fotografski uzorno izveden izgled slike (npr. kompozicija prema načelu zlatnog reza ili stilizirano osvjetljenje, poput *chiaroscuro* ili kontrastsvjetla). Za Delluca (ibid.: 73) fotogeničnost je „sklad filma i fotografije“, iako je u istom kontekstu spreman tvrditi kako „[n]eka ne bude više fotografije i filma! Neka se sva sredstva fotografije i ingenioznosti onih koji su fotografiju preobrazili potčine (...) grozničavosti, oštromnosti, ritmu filma“ (ibid.: 74).

Usprkos ovim nezgrapnostima, najbliže iole jasnoj definiciji približava se Epstein (2012: 293) koji, slijedeći Delluca, 1926. fotogeničnost opisuje kao „svaki aspekt stvari, bića ili duša čije se moralno obilježje ističe filmskim prikazivanjem. A svaki aspekt koji nije istaknut filmskim prikazivanjem nije fotogeničan, ne pripada filmskoj umjetnosti“. ¹² Ova formulacija u suštini podrazumijeva kako svaki vid prikazanih stvari koje promatramo gledajući filmski prizor, ukoliko ga se želi smatrati filmskim, mora biti rezultat specifično medijske obrade građe, a ne same stvarnosti koju film reproducira. Taj se vid specifične obrade zbilje može odnositi na različite aspekte obrade profilmskog materijala, ali je iz pera francuskih autora, poput Epsteina, vrlo često podrazumijevao uporabu napadnih postupaka poput krupnog plana, usporenog, ubrzanog ili obrnutog pokreta,

¹² Kada je potrebno pozvati se na neko određenje fotogeničnosti, autori često neće navoditi Delluca, iako će uvijek istaknuti njegovo ime, već će, poput francuskog kritičara L. Moussinaca (1978: 94), citirati upravo ovaj Epsteinov segment iz knjige *Le cinématographe vu de l'Etna* (1926).

stiliziranih tipova osvjeljenja, ritmičke montaže i slično. Također, za Epsteina (ibid.: 294-295) fotogeničnost ima dva aspekta koja joj osiguravaju takav važan teorijski status. S jedne strane, ono obilježje stvarnosti koje se ističe takvom 'fotogeničnom' uporabom filma jest *kretanje*, mijena stvari, bilo da se ističe promjena u prostoru ili vremenu kao temeljnim kategorijama i zbilje i medija. S druge strane, istaknuto obilježje fotogeničnog filmskog zapisa jest osobnost, individualnost prikazanih entiteta koji se filmskim prikazom (npr. izdvajanjem kroz krupne ili detalj planove) odvajaju od zbilje. Primjerice, bližim planom izdvojen revolver ili ljudsko oko gube svoj izvorno svjetovni, svakodnevni smisao i postaju filmskim idejama, simbolima smislenima jedino unutar logike filmske zabilježbe.¹⁵ Iako je ovako ocrtan pojam fotogeničnosti francuskim vizualistima počesto služio kao glavno sredstvo distingviranja filma od konkurirajućih mu umjetničkih oblika, povjesničar ranog filma Tom Gunning (2012: 17) ističe kako je u Epsteinovom slučaju prije bila riječ o traženju onog što je specifično filmsko u filmu i kao lociranje te specifičnosti u njegovu sposobnost modernog spajanja umjetnosti i znanosti, nuđenja novih oblika spoznaje. Utoliko je i bilo moguće, uz vrlo uočljive teorijske kontradikcije, koristiti i tautološke opise fotogeničnosti kroz sintagmu o „filmskom filmu“,¹⁴ ili riječima Moussinaca (1978: 94): „Do danas smo imali pozorišni film, pikturnalni film, muzički film, pa i literaturni film (...), ali još iščekujemo kinematografski film, odnosno fotogeničnost“.

Ipak, koliko god je pojam fotogeničnosti služio traženju prirode, odnosno specifičnosti filma, on je time ujedno služio i kao sredstvo razlikovanja od drugih umjetnosti i medija. Doduše, film u tom vizualističkom kontekstu nije bilo potrebno jednakomjerno odvajati od svih drugih šest oblika, već samo od nekih. Odnosno, neki su umjetnički oblici smatrani iznimno nepoželjnima, svojevrsnim stranim tijelom filma kojega je, pošto poto, potrebno što brže i oštrije odstraniti, dok su drugi oblici bili poželjnim uzorom ili barem prikladnim metaforičkim potpornjem. Najnepoželjnije je svakako bilo kazalište, vjerojatno pod utjecajem pokreta *film d'art* i estetike „snimljenog kazališta“, ali i književnost, odnosno njezini narativni i dramski elementi koji nisu bili odviše popularni u vizualističkom pristupu (usp. npr. Dulac 1978: 292). Dok su, s druge strane, slikarstvo, ali i druge plastične umjetnosti, a osobito glazba bili poželjnijom inspiracijom. Francuska je redateljica Germaine Dulac (ibid.: 295-296) u tom smislu film razumjela kao „vizualnu simfoniju“, „simfonijsku poemu“, „glazbu za oči“, E. Faure (1978: 79) kao „arhitekturu u pokretu“, a Canudo (1978a: 55)

¹⁵ Slične će teze o ovim aspektima značenja imati i Sergej Eizenštejn, ali i, mnogo ranije, Vachel Lindsay povezujući filmske 'znakove' sa egipatskim hijeroglifima.

¹⁴ Kasnije će se u teorijskoj literaturi o filmu često koristiti pojmovi poput filmičnosti, sinematičnosti ili kinematičnosti.

kao „plastičnu umjetnost u pokretu“. Canudo (ibid.: 54-55) je 1922. još imao potrebu naglašavati da film nije istovrstan kazalištu te da jedino što ih povezuje jest što se oboje mogu smatrati prikazima. S druge strane, veće je poveznice pronašao između filma i glazbe jer kao što glazba nije svodiva, odnosno podređena notnom zapisu i materijalnosti instrumenata na kojem se izvodi, tako slično i film nije svodiv na svoja tehnička sredstva izvedbe, odnosno na stroj za reprodukciju, dok u daljnjem promišljanju oboje imaju zajedničku komponentu vremena kao osnovicu vlastitog umjetničkog izraza.

U kontekstu traganja za specifičnošću filmskog izraza i locirajući ju u njegovom vizualnom ustroju, kod francuskih je autora kroz pojam fotogeničnosti počesto dolazilo do hipertrofije vizualnog. Fokus na plastične karakteristike filmskog prikaza gdje i najobičniji elementi funkcioniraju kao piktorijalne minijature, očitovao se, primjerice, u Canudovom pretjerivanju pri tretiranju figure glumca u filmu. Za Canuda (1978a: 58, 61), ljudske se, ali i druge, figure u filmu trebaju tretirati kao „pokretne koncentracije svjetlosti“, odnosno glumci trebaju funkcionirati kao „svjetlosni znakovi“, a ne kao fizička, fotografirana tijela u, prvenstveno, govornom djelovanju. Ta hipertrofija vizualnog išla je toliko daleko da je Canudo (ibid.: 59) držao kako zaustavljanje filmskog zapisa u bilo kojem trenutku njegovog odvijanja treba rezultirati ni manje ni više već prikazima kakve možemo naći u slikarskim djelima, a blizak ovakvim stavovima bio je i Faure (1978: 79-80) smatrajući i najobičniji pokret u ritmu srodan duhu plastične umjetnosti kakav se, dakle, ostvaruje i u filmu.

Ovako naznačeno inzistiranje na vizualnim/fotogeničnim svojstvima filmskog zapisa, čak i kada to nije rezultat neke specifične slikovne obrade, već prije stvar kritičara željnog vidjeti odnose linija, ploha i svjetlosti u običnim prizorima, najbolje se može uočiti u primjerima koje su ‘vizualisti’ osobito cijenili ili koje su smatrali boljim primjercima umjetnosti od nekih drugih.¹⁵ Iako ne posve iznenađujuće, autori/redatelji poput Delluca i Dulacove više su filmske ljepote i umjetničke vrijednosti vidjeli u kratkim, počesto filmovima popratnog kino programa (poput filmskih gegova, dokumentarnih filmova ili filmskih novosti), nego li u dugometražnim igranim filmovima. Jedan od razloga svakako je bio već istaknuti otpor kazališnoj estetici i dominaciji narativne organizacije u cjelovečernjim filmovima, dok je drugi bilo traženje vizualnog i ritmičkog izraza koji je u nenarativnim filmovima bio manje potisnut nauštrb dramskog zapleta. Tako Delluc (1978: 72) poglavlje o fotogeničnosti u knjizi *Photogénie* (1920) počinje riječima kako se „ono što je najbolje u jednoj večeri pred ekranom nađe u ‘filmskim novostima’: vojska u maršu, stada u polju, lansiranje neke oklopnjače

¹⁵ Vizualisti su, prema primjerima koje navode, središnjom domenom filmskog stvaralaštva držali uporabu stilskih figura, odnosno umetnute stilske otklone.

(...) i tih nekoliko trenutaka deluju na nas tako snažno da ih smatramo umetnošću. To, međutim, ne kažemo za uzbudljivi film (...) koji dolazi posle toga“. A u sličnoj maniri svoj tekst o tzv. „integralnoj kinegrafiji“ oblikuje i Dulac (1978: 292; 1988: 391) naglašavajući veću vrijednost dokumentarne filmske snimke dolaska vlaka na stanicu (bilo u Lumièreovoj ili Méliès-ovoj varijanti)¹⁶ od svih narativnih filmova suvremenog razdoblja.¹⁷ Naglašavanje važnosti i ljepote zbilje u ovom vizualističkom pristupu funkcioniralo je kao svojevrsni antipod i težnjama da se film emancipira od statusa pukog alata za reprodukciju, ali i težnjama da ga se naglašenim stilizacijama emancipira od drugih umjetnosti.

Uz fotogeničnost ili, pak, kao važan dio njezine realizacije, rani su francuski autori naglašavali i pojam ritma kao konstitutivni element filma kao vremenske umjetnosti. Jedan od autora koji je u fokus razmatranja stavio upravo element ritma bio je kritičar L. Moussinac. On je u *Rođenju filma (Naissance du cinéma, 1925)* formulirao tezu kako, zbog svojeg prostorno-vremenskog ustroja, film mora posezati i za plastičnim te izražajnim elementima ostvarivim u vremenu, odnosno kako se filmska slika istovremeno oslanja na poredak i formu te ritam. Zagovarajući tzv. poetski film kao istinski oblik umjetničkog izraza, uočio je kako se ritam može artikulirati na nekoliko razina. S jedne strane, ritam je ostvariv i kao nizanje nekih elemenata u odredivom vremenu i kao vizualna konfiguracija, raspored elemenata u prostoru, ali i kao ono što je nazvao unutrašnjim i izvanjskim ritmom (usp. Moussinac 1978: 94-95). Unutrašnji se ritam odnosi na distribuciju elemenata filmskog izraza (poput osvjetljenja, planova, mizanscene, kompozicije) unutar kadra, dok se izvanjski ritam odnosi na distribuciju i naglaske elemenata između kadrova, odnosno na razini montažne organizacije filmske cjeline. Za razliku od antipoda poetskom filmu (ili filmskoj poemi kako ju naziva Moussinac, *ibid.*), to jest tzv. deskriptivnom filmu gdje je unutrašnji ritam ostvaren temom priče, u ovom prvom ritam je ostvaren vizualnim putem, odnosno vizualnom temom. Na sličan se način u poetskom filmu ostvaruje i izvanjski ritam, i to ne u obliku razvoja slijeda zbivanja, već u obliku vizualnih naglasaka, njihovog rasporeda i povezivanja prema, prvenstveno, grafičkim svojstvima (npr. odnosi linija, boja, volumena, planova, svjetla itd.).

¹⁶ Dulac u tekstu originalnog naslova „Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale“ (1926) izvorno spominje dolazak vlaka na stanicu Vincennes što bi upućivalo na izgubljeni film G. Méliès-a iz 1896. Ali jednako je moguće (poznajući tradiciju pogrešnog navođenja filmova prema sjećanju u ranoj fazi teorije filma) da je riječ i/ili o stanici La Ciotat što bi upućivalo na raniji snimak braće Lumière istovrsnog sadržaja.

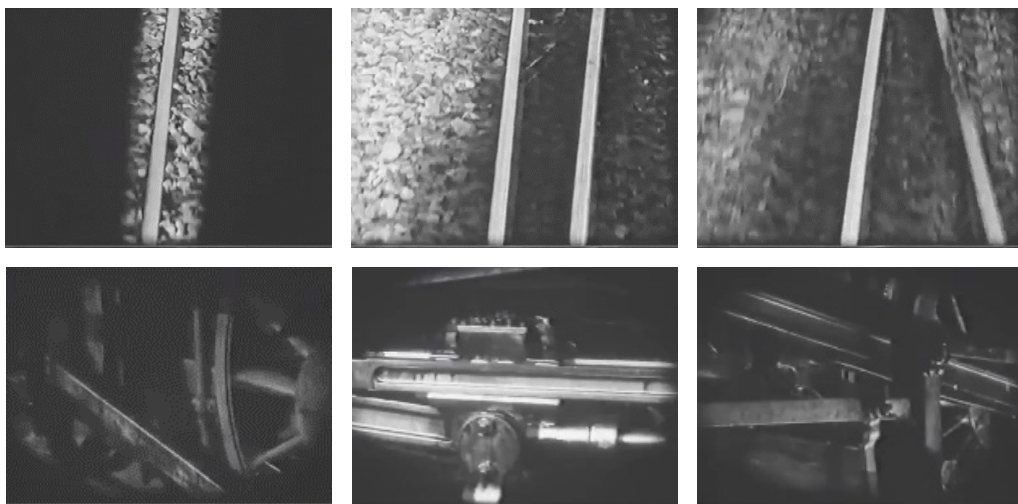
¹⁷ Balansiranje između realističnosti medija i stiliziranosti njegove uporabe nije bilo privilegija samo ovih autora. I drugi su autori u 1920-ima filmski realizam razumjeli u ovom ključu, npr. Fernand Léger (1978), Dziga Vertov (1978). Za radikalizaciju u smjeru visokoformaliziranog filma usp. Richter (1978), a za suprotnu tendenciju Richterovoj usp. Vigo (1978).

U kontekstu naglašavanja vremenske dimenzije filma u formi ritma te crpeći svoju inspiraciju iz glazbene umjetnosti, rani su francuski autori nastojali proširiti ovaj koncept i na njegovu prostornu, slikovnu dimenziju govoreći počesto i o vizualnom ritmu. Uz Moussinaca, ali i drugih kritičara, Dulac je također ritmičku organizaciju filma pretpostavila njegovoj narativnoj organizaciji (za koju se smatralo da isuviše zanemaruje slikovnu i ritmičku stranu izraza). Dulac (1978: 292-293) je svoje uvide prvenstveno usmjerila protiv dominacije naracije (izlaganja slijeda zbivanja) i njezinih 'nositelja', glumaca, u dugometražnim igranim filmovima tog razdoblja filmske povijesti te protiv izvještačenog realizma američke kinematografije koja, ako je vizualni i ritmički aspekt izraza i tretirala kao važan, je to činila stavljajući ga u službu izlaganja priče. Ono što je, pak, Dulac zagovarala jest korištenje vizualnog ritma kao zasebnog sredstva izraza koji bi dominirao filmskom formom, bio stavljen u njezin prvi plan te, u krajnjoj liniji evolucije filmskog jezika, rezultirao oblikom oslobođenim svih prikazivačkih svojstava, tj. čistim filmom.¹⁸ Opisujući razvoj filmskog izraza kao svojevrсно oslobođenje od priče i realizma slike, Dulac je film Abela Gancea *Kotač* (*La rue*, 1922) razumjela kao pretposljednju etapu u ostvarenju filma lišenog tradicionalnih prikazivačkih svojstava. Iako je *Kotač* očito narativan film koji izlaže tragičnu priču o željezničaru Sifizu koji nakon željezničke nesreće usvaja djevojčicu Normu koju odgaja kao vlastitu kćer u koju se potom zaljubljuje, on obiluje napadnim vizualnim rješenjima ubačenima u glavni tijek zbivanja. Dulac je, dakako, odlučila izdvojiti upravo te dijelove filma ne bi li potkrijepila tezu o Ganceovom filmu kao novoj etapi razvoja filmskog izraza prema drami oblika i pokreta (ritma). Izdvajajući početne faze *Kotača* neposredno prije i uslijed željezničke nesreće, Dulac (ibid.: 295) ih opisuje na sljedeći način: „Ličnosti više nisu bile jedini važni činiooci, pored njih su od osnovnog značaja bili dužina, nesklad i sklad slika. Šine, lokomotiva, kotao, točkovi, manometar, dim, tuneli: oblici su se razvijali i iz njih se pojavljivala nova drama, satkana od oštrih, uzastopnih pokreta (...) Simfonijska poema gde, kao u muzici, osećanje izbija kroz uzbuđenje a ne kroz činjenice i postupke, i gde slika dobija vrednost zvuka“.

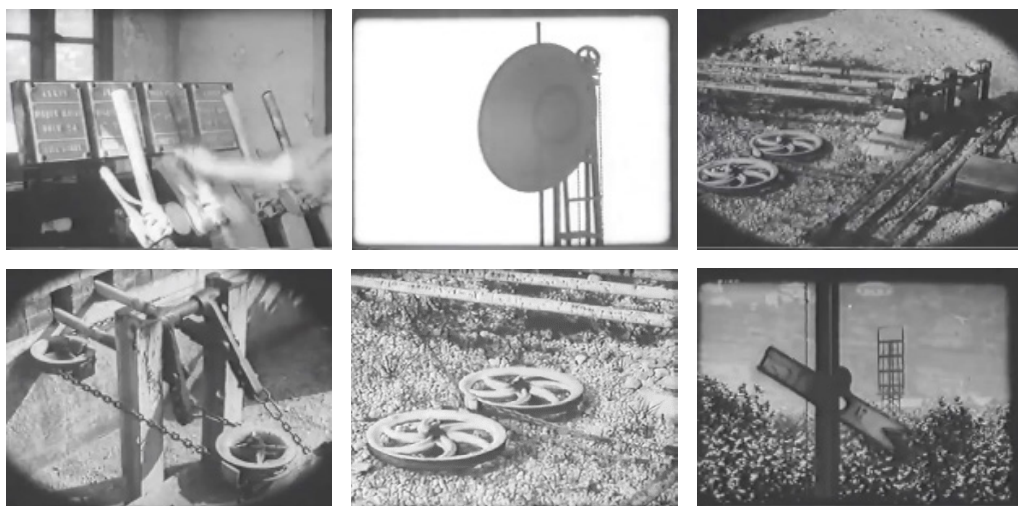
Ganceov naglasak na vizualnim i ritmičkim aspektima filma vidljiv je, primjerice, na samom početku filma neposredno prije iskakanja željeznice iz tračnica. Tamo je, u maniri minijaturne vizualne digresije, fokus istovremeno stavljen na odnose i dominaciju linija koje tvore tračnice snimljene iz ptičje perspektive u vertikalnim i dijagonalnim, a potom i horizontalnim kompozicijama (usp. **sliku 1**) te na odnose ubrzanog kretanja i njegovog usporavanja primjenom dvostrukih eks-

¹⁸ Za dodatne uvide oko ovih tema na kojima inzistira Dulac, usp. zbir njezinih posthumno izdanih predavanja koje je priredila Marie-Anne Colson-Malleville (Dulac 2020, osobito str. 144-164).

pozicija i usporenog pokreta. Također, segment koji funkcionira na sličan način, montažno oblikujući pojave i njihovo kretanje kao dominantni faktor organizacije početka filma, jest Ganceovo inzistiranje na detaljiziranju dijelova mehanizama lokomotive i prateće infrastrukture (npr. skretnica). Montažno razlažući i izdvajajući različite komponente željezničkih mehanizama, Gance ekspankira narativno vrijeme priče stavljajući u prvi plan svojeg izraza dinamiku i pravilnost kretanja tih mehanizama te njihovu samodostatnu vizualnu vrijednost (usp. **sliku 2**).



Slika 1: *Kotač* (*La rue*, 1922), r: Abel Gance. Primjer vizualističkog pristupa oblikovanju filma kroz naglasak na različite kompozicije izreza verikalnim, horizontalnim i dijagonalnim linijama te stvaranjem ritma odnosom ubrzanog i usporenog pokreta i montažom.

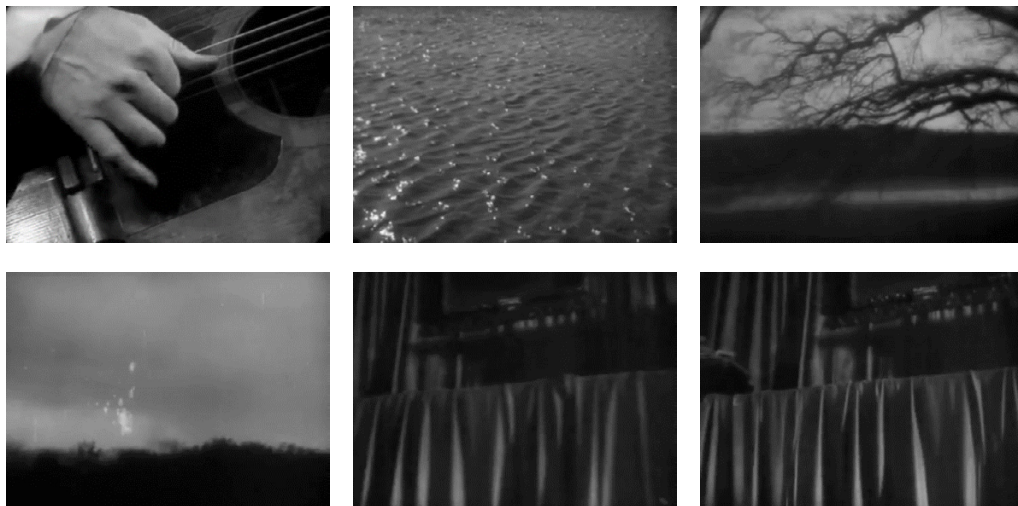


Slika 2: *Kotač* (*La rue*, 1922), r: Abel Gance. Primjer montažnog razlaganja dijelova prizora s ciljem fokusiranja na detalje mehanizma željeznice i stvaranja ritma.

Sličnim se vizualno-ritmičkim ekscesima služi i Jean Epstein u svojem najpoznatijem filmu *Pad kuće Usher* (*La chute de la maison Usher*, 1928) kao oglednom primjeru utjelovljenja estetskih težnji ranih francuskih autora. Iako, kao i *Kotač*, ovaj film ima jasnu narativnu okosnicu, o Rodericku Usheru koji uslijed lošeg zdravstvenog stanja svoje supruge u posjet poziva prijatelja u ispomoć, fokus je izlaganja više na stiliziranoj obradi prizora, no na samim događajima. Film obiluje kadrovima izvedenima u usporenom pokretu kao i naglašenom uporabom difuznog svjetla koje prizorima daje notu specifične vizualne privlačnosti karakteristične za pristup francuskih teoretičara. Također, uz naglasak na vizualne komponente prizora (usp. **sliku 3**) gdje usporeni pokreti ističu oblike i materijalnost predloženih pojava (poput prstiju ruke, knjiga, zavjesa, lišća, magle), Epstein se proračunato koristi i različitim manipulacijama pokreta kao alata realizacije filmskog ritma. Počesto je načelo organizacije analogija kretanja različitih entiteta u prizoru (usporeno kretanje zavjesa, Roderickovih ruku dok svira, magle, valova jezera), a ponekad su to odnosi kretanja uspostavljeni između različitih prizora. Bilo da je riječ o kombinaciji usporenog pokreta i pokreta kamere (npr. pomoću kratke lateralne vožnje ili horizontalne panorame) uz nepomičnu plohu ili kombinaciji različitih smjerova kretanja kamere i/ili parametara prizora (npr. valovi jezera se u jednom prizoru kreću u jednom, a pokret kamere u drugom prizoru se kreće u suprotnom smjeru; usp. **sliku 4**), svrha ovakvog stiliziranog oblikovanja uvijek je isticanje vizualne ljepote i samostalnosti prikazanog kao i naglašavanje ritma.



Slika 3: *Pad kuće Usher* (*La chute de la maison Usher*, 1928), r: Jean Epstein. Pokušaj ukazivanja na materijalna svojstva pojava u prizoru pomoću usporenog pokreta čime se naglasak stavlja i na njihovu estetsku vrijednost.



Slika 4: *Pad kuće Usher* (*La chute de la maison Usher*, 1928), r: Jean Epstein. Strategija stvaranja ritma pomoću manipulacije različitim vrstama pokreta, npr. kombinacijom usporenog pokreta prstiju i valova, odnosom kretanja i mirovanja (npr. statičnog prizora pejzaža u fotogramu 3) ili različitim smjerovima kretanja (npr. valovi se kreću ulijevo, a kamera u fotogramu 4 udesno, dok se u posljednja dva fotograma kamera kreće u oba smjera uz statičan prizor).

No, usprkos vizualističkim težnjama i pretjeranom povjerenju u mogućnosti filmskog medija kao alata otkrivanja nedostatno artikuliranih vidova stvarnosti, rani su francuski autori mistificirali vlastiti predmet proučavanja i obožavanja. Kao što je to primijetio Agel (1978: 30), osobito vezano za Epsteinov umjetnički izričaj, vizualisti su često danas standardne filmske postupke, odnosno stilizacije (poput usporenog pokreta) tumačili na gotovo čudotvoran način i iz tih filmskih sredstava izvlačili metafizičke zaključke o naravi zbilje, čovjekove spoznaje, umjetnosti i medija.

3. Vachel Lindsay i rani pokušaj cjelovite teorije filma

Za razliku od francuskih vizualista čiji su uvidi o filmskoj umjetnosti bili raspršeni, kako u prostoru tako i vremenski, protežući se na više od tri desetljeća te su počesto bili motivirani redateljskim aspiracijama samih autora, filmska teorija američkog pjesnika Vachela Lindsayja bila je rani primjer cjelovito formulirane i izvedene teorije objavljene 1915. godine pod naslovom *The Art of the Moving Picture*. Ubrzo nakon prvog izdanja, 1922. je objavljeno i reizdanje koje se u povijesti filmskih teorija uobičajeno uzima ako polazište razumijevanja Lindsayjeve filmskoteorijske pozicije. Prema povjesničaru ranog nijemog filma Tomu Gunningu (2016: 19) riječ je o zasigurno prvoj cjelovitoj filmskoj teoriji na području SAD-a, a vrlo vjerojatno i u svjetskim okvirima. Kako to tumači Czczot-Gawrak (1984a: 47), Lindsayjeva je knjiga onaj tip promišljanja o filmskoj umjetnosti kada je, upravo u kontekstu istaknutosti ranog vizualističkog pristupa, teorija privremeno izgnana iz svojeg francuskog izvora.

Prema dijelu povjesničara filmskoteorijske misli, ovu Lindsayjevu knjigu karakterizira neobičnost mjesta, ali i vremena njezinog pojavljivanja. Naime, i James Monaco (1982: 308) i Czczot-Gawrak (1984a: 47; 1987: 195) ističu kako je u angloameričkoj filmskoj kritici i tog, ali i kasnijih razdoblja, postojao svojevrsni zazor prema pretjerano spekulativnoj filmskoj misli i suviše apstraktnim teorijama bez njihovog praktično-stvaralačkog aspekta, pa je Lindsayjeva knjiga izravna negacija tog pragmatičnog duha. No, svakako valja imati na umu kako je Lindsay knjigu, koliko god ona bila spekulativna, zamislio kao uputu za zasnivanje načela filmske kritike, ali i kao djelomičnu uputu stvarateljima za oblikovanje djela koja bi se trebala smatrati umjetnički vrijednima. Također, njegovo otvaranje niza tema koje se tiču statusa filma u društvenim okolnostima, poput aktivnog sudjelovanja filma u raznim obrazovnim, političkim i kulturnim aktivnostima, samo podupire tezu o, ipak, pragmatičnoj usmjerenosti teorije sasvim u skladu sa stereotipom o američkoj nespekulativnoj kritičkoj orijentaciji.

Uz ovu 'geografsku' netipičnost, dijelom je neobično i vrijeme objavljivanja knjige, tj. objavljivanje knjige o filmu kao visokovrijednom umjetničkom artefaktu kada je, osobito tijekom Prvog svjetskog rata, u praksi i horizontu očekivanja američke filmske kulture u većoj mjeri značaj pripisivan dokumentarnim i općenito obavijesnim filmskim strukturama uslijed bitno promijenjenih političkih i društvenih okolnosti tog razdoblja. No, ono što svakako nije neobično vezano za vrijeme objavljivanja Lindsayjeve knjige u kontekstu njezinog zagovaranja filma kao visokovrijedne umjetničke forme jest činjenica da se sredinom 1910-ih upravo u SAD-u javljaju primjerci zrele faze nijeme filmske estetike s jasnim umjetničkim aspiracijama (ponajviše kroz stvaralaštvo Davida

W. Griffitha), a prema Czeczot-Gawraku (1987: 195) sasvim je jasno kako je, čak i u okviru (pred)ratnih zbivanja, u SAD-u „vladala (...) atmosfera koja je pogodovala moralnoj i filozofskoj refleksiji, više duhovnoj nego vojnoj mobilizaciji“. U tom kontekstu, ali i u kontekstu Lindsayjevih osobnih umjetničkih nagnuća, pojava je njegove teorije sasvim razumljiva te je, kao i u slučaju francuskih vizualista, primjer povijesnog trenutka kada je filmska misao bila u punom sinkronitetu s praksom koju je nastojala objasniti i afirmirati. Na kraju krajeva, Lindsay je otvoreno kroz knjigu isticao kako je ona posveta, ali i većim dijelom kritičko vrednovanje stvaralaštva D. W. Griffitha.¹⁹

Središnji cilj Lindsayjeve teorije bio je obrana filma kao, tada tako shvaćene, popularne, zabavljачke forme za koju je kanio osigurati primjeren umjetnički status želeći da ju se u akademskoj i umjetničkoj javnosti shvati jednako ozbiljno kao i druge oblike (usp. Stam 2000: 28). Ovaj motiv odmah je jasan iz ciljne publike kojoj je knjiga i bila namijenjena. Naime, ona je prvenstveno bila namijenjena javnosti senzibiliziranoj za umjetničke potencijale vizualnog, tj. onima koje je ravnatelj Denverškog umjetničkog udruženja George W. Eggers, pišući predgovor reizdanju Lindsayjeve knjige iz 1922., nazvao „visual-minded public“ (Eggers 1970: xxiii). Također, knjigom se nastojalo film smjestiti u umjetničke muzeje uz bok slikarstvu, kiparstvu i arhitekturi, ponuditi okvire vrednovanja sveučilišnoj zajednici, poput različitih Odsjeka za engleski jezik i književnost, studentima povijesti umjetnosti i općenito književnoj i kritičkoj javnosti. Jedan od tih ciljeva Lindsay je postigao vrlo brzo jer nije samo koristio knjigu kao teorijsko polazište svojih predavanja o filmu, već ju je i njegov prijatelj Victor Freeburg koristio kao udžbenik za kolegij o filmu na Sveučilištu Columbia (usp. Kauffmann 1970: ix). A i sâm je Lindsay, pišući kao filmski kritičar za časopis *The New Republic* tijekom 1917., pridonosio diseminaciji temeljnih ideja formuliranih u *The Art of the Moving Picture*.

Lindsayjeva teorija razrađena u navedenoj knjizi, iako većim dijelom rezultat osobnih impresija i pomalo eklektičnog i naivnog pristupa, može se razdijeliti na dva seta pitanja. Prvi dio knjige (odnosno knjiga II, nakon uvoda) bavi se pitanjima filmske estetike koja obuhvaća neku vrstu tipologije filmskih vrsta, odnosno žanrova, potom njihovu vezu sa srodnim vizualnim (prostornim) umjetnostima te, za ranu teoriju neizbježnim pitanjem, razlikovanjem filma i kazališta. Također, vrlo neobičan, ali u kritičkoj literaturi o Lindsayju najčešće navođen dio njegove teorije, tiče se usporedbe filmskog jezika/pisma sa egipatskim hijeroglifima. Drugi dio knjige (knjiga III) više se fokusira na društveno-kulturnu ulogu filma u okolnostima modernih silnica američkog društva. Opseg tema

¹⁹ Veći dio spomenutih filmova u knjizi čine upravo Griffithovi filmovi, a Lindsay (1970: 215) ovog filmskog autora u jednom trenutku naziva i kraljem filmskog svijeta.

ovdje je vrlo disperziran i počesto poprima oblik izravnih normiranja uporabe filma u društvenim okolnostima, predviđanja o njegovom razvoju i društvenom značaju ili, pak, osobne impresije o njegovoj vrijednosti. Tako, primjerice, Lindsay film smatra glavnim alatom u borbi protiv alkoholizma (Lindsay 1970: 235), jedini legitimni oblik cenzure pripisuje javnom mnijenju, a ne nekoj instituciji (ibid.: 233), oštro se protivi uporabi glazbene pratnje uz filmove, demokratično zagovarajući slobodni razgovor tijekom projekcije (ibid.: 225), a u budućnosti film vidi kao alat obrazovanja i diseminacije društveno važnih ideja (ibid.: 253) predviđajući kako će se buduće središte američke filmske industrije nalaziti u Los Angelesu (ibid.: 247).

Sagledavajući ovako naznačene teme Lindsayjevog teorijskog interesa, kritička je literatura uočila, barem na prvi pogled, nepovezanost između ta dva dijela knjige, odnosno nepovezanost između tema posvećenih estetičkim i društveno-kulturnim pitanjima filma (usp. Pierson 2018: 257; Friedman 2019: 45). No, koliko god ta nepovezanost bila rezultat i Lindsayjevog lakonskog pristupa teoretiziranju, ono što povezuje ta dva seta pitanja jest ideja o filmu kao umjetničkom izričaju koji sudjeluje u novom, modernom vizualnom osmišljavanju američke kulture i društva stvarajući jedinstven obzor njegove duhovnosti. Ili kako je to formulirao Czczot-Gawrak (1984a: 48), uloga je filma „da doprinese da se ova raznovrsna zajednica stopi u jednu kulturnu zajednicu“ i to posredstvom potpuno novog oblika vizualne komunikacije karakteristične upravo za SAD. Dakako, ideja o filmu kao potpuno novom obliku komunikacije koji odgovara novim modalitetima modernog, industrijaliziranog društva bila je dijelom opće intelektualne klime ranog razdoblja teorije. Naime, i Canudo (1978a: 57) je film držao izvorno američkom, popularnom i visoko demokratskom formom koja je lišena bremena europskih tradicijskih uzusa (primjerice književnog i kazališnog nasljeđa), a teza o filmu kao novom, nejezičnom i/ili predjezičnom obliku komunikacije bila je polazište teorije mađarsko-njemačkog filmologa Béle Balázsa i njegove ideje o tzv. „vidljivom čovjeku“ kroz film. Slično Lindsayju, samo nešto kasnije (1924.), Balázs (1978: 85, 91; također i 1948: 38, 45) film nije samo držao izvorno američkom umjetnošću, već ga je smatrao potpuno novim, neposrednijim oblikom komunikacije koji omogućava vidljivost neverbalnih značenja zanemarenih nauštrb dominacije jezika i pisma u suvremenoj civilizaciji.

Potpuno u skladu s idejom o filmu kao novom, neposrednijem obliku komunikacije razumljivom onkraj barijera nacionalnih jezika, Lindsay (1970: 199) je u svoju teoriju uveo pojam *egipatskih hijeroglifa*. Usporedba filmskog i hijeroglifskog pisma njemu je trebala poslužiti kao polazište boljeg razumijevanja prirode filma kao univerzalne i u naravi demokratske vizualne komunikacije koja se neselektivno obraća svim slojevima društva ne tražeći od njegovih članova

gotovo nikakvo učenje. Posezanje za ovakvom usporedbom bilo je rezultat nekoliko razloga. S jedne strane bilo je rezultat Lindsayjeve osobne fascinacije egipatskim pismom, a s druge je strane bilo dijelom njegove teze o filmu kao obratu u tipu suvremene komunikacije kompatibilne slikovnom pismu još od kamenog doba. Kako bi povezao ova dva načina komunikacije Lindsay je posegnuo za nalaženjem nekih, za njega, očitih sličnosti između njih. Oba je 'pisma' smatrao u naravi slikovno utemeljenima i zbog toga univerzalnim u njihovom prijemu (zbog analogije uspostavljene između slike i označene stvari/pojma). Također, smatrao je kako oba slikovna pisma zbog svojeg ustroja omogućavaju trenutni uvid u značenje na koje pojedini element pisma upućuje. Dakako, ovakvo razumijevanje jezičnog ustroja egipatskog hijeroglifskog pisma bilo je posljedica zanemarivanja već tada dobro poznate činjenice kako hijeroglifi uopće nisu dominantno slikovno, već fonetsko pismo (usp. Schotter 2018: 26, 40), teza čije je zanemarivanje bilo dijelom želje da se pronađe alternativni tip komunikacije koji ne slijedi logiku arbitrarnosti ustroja poznatih prirodnih jezika.

Za Lindsayja, ideja o filmskim hijeroglifima dijelom je bila pokušaj traženja takvog jednog univerzalnog jezika, ali istovremeno i metoda analize filmova (usp. Gunning 2016: 27) te svojevrsna uputa za stvaranje filmova iole zapažene umjetničke vrijednosti. Metoda se sastojala od sljedećih, vrlo labavo formuliranih koraka. Redatelj je u tom smislu trebao iz fonda mogućih slika/hijeroglifa nasumce odabrati one od kojih može stvoriti neki niz miješajući njihov redoslijed. Potom bi svakoj od slika u nizu trebao pripisati neko doslovno značenje na koje slika upućuje, a zatim, ukoliko se želi uzdići na višu umjetničku razinu, izabrati tek poneke od tih slika i pripisati im neko apstraktno značenje koje odgovara njegovom osobnom senzibilitetu. Odmjerenom kombinacijom tih slika doslovnog i apstraktnog značenja (od kojih su ove posljednje u manjini), stvorit će se inovativni i vrijedni filmovi (Lindsay 1970: 200). Lindsay je usporedbu filmskih slika i hijeroglifa većim dijelom shvatio vrlo doslovno nabrajajući niz hijeroglifa i pripisujući im filmske značenjske ekvivalente. Primjerice, navodeći hijeroglif „prijestolja“ (čiji je ekvivalent prema njemu latinično slovo „C“), on ističe kako se on u filmskoj varijanti slike prijestolja može shvatiti ili doslovno kao znak za kraljevstvo, otmjenost, vlast i slično, ili na apstraktnoj razini kao mudrost ili sloboda. Navodeći hijeroglif/sliku „sove“, Lindsay (ibid.: 204) upućuje na korištenje tog uočljivog znaka u filmu D. W. Griffitha *Avenging Conscience* (1914). Budući da film pripovijeda priču o fantazmi mladog junaka (kojeg tumači Henry B. Walthall) koji zbog prepreka u ostvarenju svojih spisateljskih i ljubavnih težnji u snu ubija svojeg ujaka čije tijelo potom sakrije u zid/dimnjak, Lindsay izdvaja trenutak kada junak pritisnut policijskim ispitivanjem i vlastitom krivnjom doživljava živčani slom. U trenutku tog potpunog psihičkog kraha uslijed sve većeg osjećaja krivnje lika, Griffith, uz niz drugih motiva, ubacuje in-

tradijegetički insert detalja sove čija prisutnost sugerira ono što Lindsay smatra apstraktnim značenjem hijeroglifa, tj. upućuje na junakov neminovni slom (usp. **sliku 5**). Na sličan način u istom filmu funkcionira i detalj paukove mreže u koju je ulovljena muha kao i napad mrava, gdje narativno naizgled nepovezani element sa središnjim zbivanjem filma upućuje na junakovu dvojbu oko plana ubojstva ujaka te na anticipaciju okrutnosti koja će se realizirati u ostatku filma (usp. **sliku 6**).



Slika 5: *Avenging Conscience* (1914), r: David W. Griffith. Scena policijskog ispitivanja gdje je u jednom trenutku ubačen intradijegetički insert sove kao simbola psihičkog sloma junaka pritisnutog osjećajem krivlje zbog počinjenog ubojstva.



Slika 6: *Avenging Conscience* (1914), r: David W. Griffith. Scena junakova promišljanja o ubojstvu gdje insert paukove mreže i napada mrava evocira nadolazeće događaje u filmu.

Ovako formulirana „teorija filmskih hijeroglifa“ može se shvatiti kao neka vrsta protosemiotičkog pristupa tumačenju filmova gdje se pretpostavlja kako niz slika doslovnog i apstraktnog značenja tvore nešto nalik abecedi filmskog jezika iz kojeg se mogu generirati različite razine značenja te gdje svaki hijeroglif zapravo predstavlja vizualno uočljiv motiv unutar narativne kombinatorike filma, najčešće izveden detaljem ili krupnim planom koji označava neki ključni aspekt izložene priče, karaktera lika, ugođaja ili ideje. Lindsayjeva je ideja filmskog hijeroglifa nalik nešto kasnije formuliranoj ideji o filmskom ideogramu kako ju je, pozivajući se ovog puta na japansko pismo, zamislio Sergej Ejzenštejn.

Osim ove vrlo neobične, ali i intrigantne ideje o slikovnom filmskom pismu kao dijelu teze o demokratičnosti i univerzalnosti filmske komunikacije,

Lindsay nije bio imun ni na teme karakteristične za ranu (francusku) teoriju. Primjerice, važan dio „estetskog“ dijela njegove teorije činila je i teza o snažnom emancipiranju filma od kazališta. U pretposljednem je poglavlju knjige II nastojao navesti 30 ključnih razlika između filma i kazališta koje iz današnje perspektive ne bismo smatrali suviše održivima, a potreba za odvajanjem tih dvaju medija kanalizirana je u njegovoj tezi kako, ukoliko želimo razumjeti što je kazalište, samo trebamo pogledati što je film (Lindsay 1970: 198). Odnosno, iz Lindsayjeve je perspektive jasno da razumjeti kazalište znači razumjeti njegovu negaciju, suprotnost, a to je film.

Koliko god ovako naznačene teme bile važne za Lindsayjevo tumačenje filmske umjetnosti, ipak, središnji dio njegove teorije čini teorija filmskih tipova ili žanrova razrađena u većem dijelu knjige II. Ova teorija žanrova svakako nije jednoznačna i koherentna kakvom se nastoji prikazati, ali jest tipična za ranu filmskoteorijsku misao. Polazište je teorije kako postoji ograničen reper-toar kategorija unutar kojih je moguće stvarati filmove te kako je on svodiv na tri temeljna tipa (i neke podtipove). Te kategorije su film akcije (*the photoplay of action*), film intime (*the intimate photoplay*) te filmovi raskoši/spektakla (*photoplay of splendor*) koji se mogu javiti u varijanti bajke/fantastike (*fairy splendor*), mase (*crowd splendor*), patriotskih (*patriotic splendor*) ili vjerskih (*religious splendor*) filmova. Ovu tipologiju dodatno komplicira činjenica što ju Lindsay usložnjava povezivanjem s drugim pojmovima i kategorijama. Odnosno, on te kategorije povezuje sa tzv. vizualnim tipovima oblikovanja, potom s književnim rodovima te temeljnim bojama. Tako, primjerice, *film akcije* povezuje s vizualnim tipom koji naziva kiparstvo-u-pokretu, književnim rodом drame i crvenom bojom kao simbolom žustrine. Jedini tip koji nije jednoznačno povezan s ovim drugim kategorijama jest filmska bajka/fantastika koja se nalazi na razmeđu filma raskoši i intimnog filma te se istovremeno povezuje sa slikarstvom i arhitekturom-u-pokretu. Kada bismo nastojali shematizirati ove kategorije i njihove odnose u tabličnom obliku, Lindsayjeva teorija tipova/žanrova izgledala bi ovako:

ŽANR	VIZUALNI TIP	BOJA	KNJIŽEVNOST
Akcijski	Kiparstvo-u-pokretu	Crveno (žustro)	Dramsko
Intimni	Slikarstvo-u-pokretu	Plavo (hladno)	Lirsko
Raskoš: - (fantastika) - film mase - patriotski film - vjerski film	Arhitektura-u-pokretu	Žuto (bogato)	Epsko

Iz ovako skicirane tipologije jasno je da je riječ o vrlo impresionističkom pristupu objašnjavanju filmskih pojava, ali ono što također valja nadodati jest da i sami tipovi/žanrovi nisu dosljedno određeni čak i neovisno o drugim kategorijama s kojima ih se povezuje. Naime, Lindsay za njihovo određivanje uzima niz parametara, no oni nisu primijenjeni u jednakoj mjeri na sve žanrove niti bismo ih, čak i da jesu, mogli uzeti kao ključne kriterije određivanja i razlikovanja ovih filmskih kategorija. Za Lindsayja je ponekad važno je li film sniman u interijeru ili u eksterijeru, ponekad je važno kakve likove koristi, kojoj publici se obraća, i/ili kako je prizor predodčen. Odnosno, parametri koji dijelom sudjeluju u prepoznavanju žanrova su *prostor* (interijer ili eksterijer, malo ili veliko), *vrijeme* (duljina filma, vremenski opseg priče te njezin tempo/ritam), *likovi* (tipovi ili individue), *postupci* predočavanja (bliži ili dalji planovi) te *publika* (nižeg ili višeg statusa i kompetencija).

Prvi od tipova koje Lindsay (1970: 36) obrađuje jest *film akcije*. Za njega je riječ o najraširenijoj vrsti filma koju odlikuje manjak umjetničke vrijednosti te se uslijed toga i obraća publici nižeg socijalnog i obrazovnog statusa. Budući da je riječ o vrlo raširenoj vrsti filmova, Lindsay joj ne smatra potrebnim posvetiti preveliku pozornost, uostalom i zbog njihove trivijalnosti i samorazumljivosti. Ogladni primjer ove vrste filmova je tzv. film potjere, vrlo popularna filmska forma u zabavlačkom i modusu ranog i zrelog nijemog filma, a koju odlikuje, pretežno, eksterijerni prostor zbivanja, likovi najčešće svedeni na tipove i bez uočljivih individualizirajućih karakteristika (npr. svodivi na dobre i loše tipove u vesternu) te brz tempo/ritam, osobito u posljednjem, trećem dijelu filma pri njegovom klimaksu. Lindsay (ibid.: 41) ovaj tip ubrzanog tempa, očito izvedenog montažom, povezuje i sa privlačnošću ove vrste filmova jer publici nude zadovoljenje želje za spektaklom zrcaleći frenetičnost društvenog života karakterističnog za američku kulturu. Ono što osobito upada u oči prilikom Lindsayjevog razmatranja filma akcije jest njegovo povezivanje s onim što naziva kiparstvom-u-pokretu. Naime, iz njegove perspektive, nije riječ o doslovnom prijenosu kiparstva u filmske okvire, već više o redateljevom stavu koji bi, prvenstveno likove, trebao tretirati kao skulpture naglašavajući njihov volumen i oblik kroz, primjerice, vizualnu konfiguraciju kostima, mimike i geste onkraj njihovih čisto dramskih vrijednosti (usp. ibid.: 107).

Sljedeći tip filma koji Lindsay navodi jest *film intime*, tj. ono što bismo iz suvremene žanrovske perspektive nazvali filmskom dramom. Ovaj tip mnogo je rjeđi, a utoliko i umjetnički vrjedniji te, prema Lindsayju (1970: 47) više gravitira visokoj formi slijedeći načela likovnih umjetnosti.²⁰ Ono što nedvosmisleno

²⁰ Zbog toga Lindsay (1970: 125) ovaj žanr i povezuje s onim što naziva slikarstvo-u-pokretu gdje do izražaja trebaju doći likovne kvalitete prizora poput kompozicije, svjetlosti i slično.

karakterizira ovu vrstu filmova jesu zatvoreni, mali prostori u kojima se odvija emocionalno vrlo intenzivna radnja dobro razrađenih likova. Odnosno, riječ je o filmovima čija se radnja pretežito odvija u interijeru malih proporcija (npr. soba), gdje je narativni fokus na individualiziranim likovima i razradi njihovih interpersonalnih odnosa i emocija, a broj likova najčešće je vrlo malen, tj. riječ je o tipično dva lika (junak i junakinja) te eventualno nekoj trećoj osobi. Također, kako bi ovakav tip filma stvorio što intenzivniji, emocionalno angažiraniji i prostorno prisniji odnos gledatelja prema likovima, najčešće se koriste bliži planovi i to na način da sugeriraju gledateljevo virtualno uključivanje u prizor. Lindsay (ibid.: 47-48) navodi primjer gdje prizor uključuje prikaz bližeg plana likova koji sjede za stolom čiji je prednji dio (onaj bliže točki promatranja) narezan donjim horizontalnim rubom filmskog izreza sugerirajući gledateljevo sudjelovanje kao da sjedi i osluškuje razgovor likova. Doduše, za Lindsayja nije nužno da se ovaj žanr odvija u interijeru (kao komorna drama), već samo da je narativni fokus na razradi osobnih odnosa manjeg broja likova čak i ako je sniman u eksterijeru. Međutim, u tom slučaju, kako bi se narativni fokus zaista u suzio, predlaže se da se obujam prostora reducira stavljanjem likova pred neku prepreku, poput zida.

Kako su rani filmski teoretičari bili skloni impresionističkom pisanju, a često i stvaranju uopćenih zaključaka o filmskim pojavama na temelju osobnih preferencija i specifičnih primjera, tako je i Lindsay kategoriju intimnog filma oformio gotovo doslovno se oslanjajući na rani Griffithov film *Enoch Arden* (1911) u kojem se može pronaći većina značajki ove filmske vrste. Naime, riječ je o filmu koji pripovijeda priču o Enochu Ardenu i Annie Lee koji ulaze u ljubavnu vezu, vjenčaju se i dobiju djecu, ali zbog nepovoljnih ekonomskih okolnosti naslovni junak odlazi raditi na brod, potom doživljava brodolom te se po povratku kući nemalo iznenađuje otkrivajući kako je njegova supruga udana za njegovog ljubavnog konkurenta, bogatog Philipa Raya. Ova tragična drama završava junakovom smrću uslijed slomljenog srca. Iz ovog je narativnog sažetka jasno kako je fokus priče na emocionalnim odnosima između, prvenstveno, dva lika te trećeg koji predstavlja tipičnu dramaturšku prepreku njihovom odnosu, što je i apostrofirano horizontalnom kompozicijom triju likova s junakinjom u sredini izreza pri početku filma (usp. **sliku 7**). Također, iako dobar dio filma uključuje zbivanja predočena u eksterijeru, velik dio fokusa je na interijernim prizorima Enohovog i Anninog, a potom i Anninog i Philipovog doma. Prizor neposredno prije Enohovog odlaska na pučinu jasno ilustrira Lindsayjevo objašnjenje filma intime kao komorne drame snimljene u bližem planu s narezanim donjim rubom prizora kada se likovi opraštaju pri rastanku (usp. **sliku 8**). S druge strane, Lindsay (1970: 205) je i motiv „prozora“ u kontekstu govora o filmskim hijeroglifima vezao uz film intime, a u Griffithovom se filmu on jasno očituje kao znak za obiteljski dom Enocha i Annie, ali i kao znak Enohovog saznanja o gubitku

ljubavi pri kraju filma kada, gledajući kroz prozor njezinog novog doma, emocionalno konačno propada (usp. sliku 9).



Slika 7: *Enoch Arden* (1911), r: David W. Griffith. Primjer filma intime gdje se sustavnim prikazivanjem triju likova u horizontalnoj kompoziciji, s junakinjom u sredini izreza, pri početku filma sugerira središnji ljubavni zaplet.



Slika 8: *Enoch Arden* (1911), r: David W. Griffith. Scena rastanka gdje narezani donji rub izreza i bliži plan supružnika sugerira, prema Lindsayju, karakterističan pristup u žanru filma intime.



Slika 9: *Enoch Arden* (1911), r: David W. Griffith. Korištenje motiva prozora kao znaka/hijeroglifa za, u prvom fotogramu, obiteljski dom Enocha i Annie, a u posljednja dva fotograma za junakinjin novi dom i psihički slom Enocha koji saznaje kako ga je supruga napustila vjerujući da je mrtav.

Sljedeću široku kategoriju filmova čine *filmovi raskoši* koji se granaju u nekoliko međupovezanih žanrova. Ovu vrstu filmova karakterizira mnogo veći broj likova, širi prostori i obuhvat vremena priče no što je to bio slučaj s filmom intime, pa ih je zbog toga Lindsay i vezao uz epski književni rod. No, među varijantama filmova raskoši postoje i neke razlike koje se pretežno svode na razlike u tematskom fokusu.

Prvi od njih je *film fantastike* kojeg karakterizira neka izmišljena i prema zakonitostima zbilje nepostojeća situacija. Ogledni primjer ovakvih filmova uključuju manipulaciju predmetima kroz njihovo oživljavanje ili, pak, pridavanje individualnosti likova pejzažu, dekoru i drugim najčešće neživim entitetima filmskog svijeta. U reizdanju knjige iz 1922. Lindsay (1970: 78) često navodi *Kabinet doktora Caligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) Roberta Wienea kao dobar primjer ovog žanra gdje vizualno izvještačen dekor evocira izmješteno stanje uma glavnoga lika, ali ipak mu je najomiljeniji primjer Griffithov film *Avenging Conscience* (1914). Navođenje ovog filma nije neobično budući da je veći dio filma izveden kao projekcija noćne more glavnog lika i gdje okoliš i njegovi aspekti počesto funkcioniraju kao važni motivi simboličke težine. No, scena koju Lindsay (*ibid.*: 155-156) osobito ističe u tom kontekstu svakako je već spomenuta situacija junakovog psihičkog sloma pri policijskom ispitivanju o okolnostima ujakove smrti. Budući da je središnji narativni interes ove scene psihička nestabilnost junaka i sugestija njegovog skorog sloma, niz ubačenih motiva funkcioniraju kao ključni dramaturški elementi napetosti, a ne tek prigodni dijelovi zatečenog prizora. Tako Griffith u detalj planovima 19 puta (usp. Petrić 1982: 25) izdvaja i ponavlja motive detektivove noge, ruke, olovke, oka/očiju i zidnog sata (usp. **sliku 10**). Svi ovi motivi ne samo da se neprestano izmjenjuju u montažnoj organizaciji scene, već napetost ostvaruju i vlastitim (unutarprizornim) pokretom sinkroniziranim sa stanjem junakovog psihičkog nemira, odnosno pokretom lupanja noge o pod, olovke o stol ili klatna na zidnom satu metaforički 'odbrojavaju' junakovu skorou reakciju potpunog ludila.



Slika 10: *Avenging Conscience* (1914), r: David W. Griffith. Uporaba niza detalja prilikom scene policijskog ispitivanja kako bi se stvorila napetost i dočaralo labilno psihičko stanje junaka neposredno pred slom.

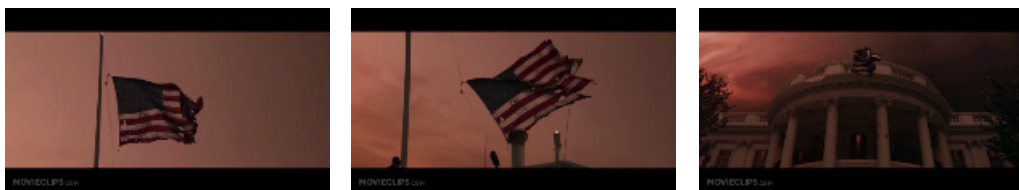
Nešto drukčije funkcionira *film raskoši mase* kojeg Lindsay i ponajviše cijeni smatrajući, opet, Griffitha njegovim pravim predstavnikom kroz *Rođenje jedne nacije* (*The Birth of a Nation*, 1915) i *Netrpeljivost* (*Intolerance*, 1916), ali i ranije filmove poput *Bitke* (*The Battle*, 1911). U svakom slučaju, filmove mase karakterizira velik broj likova koji su počesto svedeni na tipove, predstavnike svoje vrste, smještene u neki širi prostor eksterijera (snimljenog u širim planovima/vizurama kako bi njegova veličina došla do izražaja kao i brojnost likova), a priča obuhvaća veći vremenski period (poput *Netrpeljivosti* gdje se proteže na razdoblje od preko 2000 godina). Uz to što je riječ o filmovima velikog obuhvata priče, često je riječ i o filmovima dugog trajanja. Kao što je filmove akcije vezao uz kiparstvo, a intime uz slikarstvo-u-pokretu, na sličan način Lindsay filmove raskoši, pa tako i filmove mase, veže uz arhitekturu. Iz njegove je perspektive i zbog samih značajki ove vrste filмова to sasvim razumno budući da u obuhvatnim vizurama eksterijernih kadrova do izražaja dolaze prostorna i oblikovna svojstva raznih izrađevina, poput građevina. Lindsay (1970: 12-13) je osobito istaknuo scenu pokretnih borbenih tornjeva u priči o Babilonu iz Griffithove *Netrpeljivosti* kao slučaj naglašavanja arhitektonske konfiguracije prizora i to zbog vrlo jednostavne činjenice što u tom segmentu vizualno (barem dijelom) dominira vertikalna kompozicija tornjeva koji napadaju babilonske zidine (također uočljivih vizualnih proporcija, usp. **sliku 11**). No, kao i sa mnogim drugim usporedbama i zaključcima koje je donosio, Lindsayjevo je razumijevanje filmova mase rezultat selektivnog gledanja i izdvajanja motiva koji ponajbolje odgovaraju teorijski formuliranoj filmskoj vrsti.



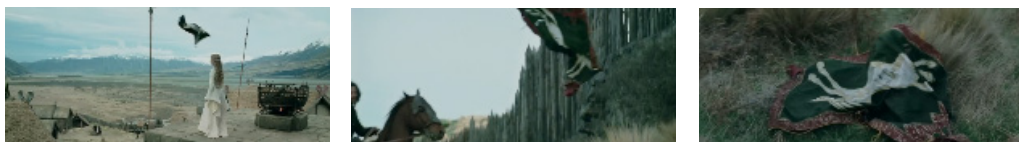
Slika 11: *Netrpeljivost* (*Intolerance*, 1916), r: David W. Griffith. Primjer filma masovne raskoši koji se povezuje s arhitekturom u pokretu zbog očitog naglašavanja zidina i borbenih tornjeva koji dominiraju prizorom u priči o Babilonu.

Slična se situacija ponavlja i s druge dvije varijante filmova raskoši, *patriotskim* i *vjerskim* filmom. Razlika je između ova dva žanra, kao i između njih i filma mase, tek u tematskom fokusu, ali sa zajedničkim (već spomenutim) značajkama poput svođenja likova, događaja, predmeta i/ili drugih elemenata priče na predstavnike neke kategorije ili koncepta. Tako, primjerice, Lindsay (1970: 81-82) patriotski film tumači u okvirima fokusa na vojsku i borbu gdje izdva-

janje nekog tipičnog motiva, poput zastave, sugerira njezino simboličko značenje. Iz perspektive suvremene (hollywoodske) kinematografije riječ je o strategiji koja je gotovo obvezna i stereotipizirana u ratnim filmovima ili filmovima patriotskog američkog zanosa. U takvoj vrsti filmova pojava američke zastave gotovo nikad nije tek pasivni rekvizit predloženog svijeta, već često funkcionira kao simbol prosperiteta, ponosa, snage, slobode i sličnih konotacija na koje taj motiv može ukazivati u narativnoj mehanici filma ili, s druge strane, kao simbol prijeteće negacije ovako proklamiranih vrijednosti, i to u figuri klišeiziranog detalja poderane ili pale zastave u *Padu Olimpa* (*Olympus Has Fallen*, 2013, usp. **sliku 12**). Funkcioniranje motiva poput zastave kao simbola neke zajednice ne mora nužno biti vezana za film klasične patriotske tematike (npr. ratni film), već se može protegnuti i na izmišljene zajednice, poput imaginarnog Rohana u *Gospodaru prstenova: dvije kule* (*The Lord of the Rings: The Two Towers*, 2002) gdje pala zastava prilikom dolaska četiri junaka u grad Edoras evocira ugroženost kraljevstva pred silama Mordora (usp. **sliku 13**).



Slika 12: *Pad Olimpa* (*Olympus Has Fallen*, 2013), r: Antoine Fuqua. Primjer suvremenog patriotskog filma koji koristi motiv američke zastave na simboličan način.



Slika 13: *Gospodar prstenova: dvije kule* (*The Lord of the Rings: The Two Towers*, 2002), r: Peter Jackson. Još jedan suvremeni primjer korištenja motiva zastave u simbolične svrhe, ali ovaj puta u odnosu na izmišljenu zajednicu.

Na sličan način, prema Lindsayju (1970: 99-100) funkcioniraju i motivi u religijskom filmu. Ono što bi u filmu intime bilo okvalificirano kao privatni događaj, stvar emocionalnog odnosa u razvoju pojedinaca, poput rođenja djeteta,²¹ u religijskom filmu funkcionira na mnogo apstraktnijoj, duhovnoj razini kao sugerirano rođenje Krista i, posljedično, kao simbol nade, spasenja ili iskupljenja.

²¹ Kao što i funkcionira rođenje djeteta u *Enochu Ardenu* kao filmu intime.

4. Hugo Münsterberg i psihološko-estetički pristup filmu

Dok se knjiga Vachela Lindsayja, obrađena u prethodnom poglavlju, s pravom smatrala jednom od prvih cjelovito formuliranih filmskih teorija, knjiga njemačko-američkog psihologa Huga Münsterberga *The Photoplay: A Psychological Study* uzima se kao prva znanstveno utemeljena i sistematska teorija filma (usp. Sinnerbrink 2009: 20; Blatter 2016: 17; Stam 2000: 29) nastala tek godinu dana nakon Lindsayjeve, odnosno 1916. godine. Usprkos uočljivim razlikovanjima, Münsterbergovu knjigu karakterizirala je vrlo slična sudbina kao i Lindsayjevu, odnosno i ona je tijekom povijesti filmskih teorija bila većim dijelom zanemarena sve do reizdanja 1970.²² kada je uočena njezina povijesna, ali i istraživačka važnost za tako rano razdoblje promišljanja o filmskom mediju.

Također, i Münsterbergovu knjigu karakterizirala je djelomična neobičnost vremena i mjesta njezinog objavljivanja. Naime, njegova je studija spoj psihologije i estetike filma baštinjena iz dviju vrlo različitih teorijskih tradicija, a zapravo rezultat dvaju polova njegovog obrazovanja i znanstvenih interesa. S jedne strane, riječ je o psihološkoj tradiciji *gestalt* i eksperimentalne psihologije koju je svojedobno studirao kod renomiranog Wilhelma Wundta te estetike 18. i 19. stoljeća ponajviše baštinjene iz klasičnog njemačkog idealizma Kanta i Schopenhauera. U tim istraživačkim okvirima Münsterberg knjigu objavljuje u SAD-u kao već tada ugledni znanstvenik na području primijenjene psihologije i to u kontekstu filozofskog pragmatizma kakav je njegovao njegov mentor William James, na čiji poziv i dolazi u SAD gdje ubrzo postaje voditelj laboratorija za eksperimentalnu psihologiju na Sveučilištu Harvard (usp. Czczot-Gawrak 1987: 200; Blatter 2016: 9). U tom pragmatičko-filozofskom i primijenjeno-psihologijskom kontekstu Münsterberg objavljuje *The Photoplay* kao visoko spekulativnu knjigu, osobito u drugom njezinom dijelu posvećenom estetičkim pitanjima o prirodi filmske umjetnosti, a za kojim nimalo ne zaostaje ni prvi dio knjige posvećen psihologijskim pitanjima kao dijelu opće estetike umjetnosti.

S druge strane, dok su za Lindsayja mnogi autori, poput Czczot-Gawraka, Monaca ili Stama, isticali dijelom uobičajenost pojave njegove knjige o filmskoj umjetnosti u vremenu već snažno profiliranih djela nijemog filma (poput Griffithovih) koje je i nastojao dodatno kritički afirmirati, za Münsterberga, primjeric, Dudley Andrew (1980: 16) ističe pojavljivanje *The Photoplay* u vremenu

²² Najrecentnije izdanje je ono iz 2003. koje je uredio Allan Langdale (usp. Ashton 2003), a najranija cjelovita kritička studija Münsterbergove teorije svakako je ona Donalda Fredericksena iz 1977. (usp. Stolnitz 1980).

siromaštva filmske prakse razdoblja sredine 1910-ih. Nesumjerljivost ovako naznačenih pogleda na dva autora rane teorije istog razdoblja rezultat je dvije stvari. Naime, Lindsay je kao filmofil i agilni kritičar još od sredine prvog desetljeća 1900-ih bio izložen i fasciniran filmovima, kasnije ističući one primjerke koji su visoko kotirali na ljestvici mogućih umjetničkih vrijednosti, dok je Münsterberg prve filmove počeo gledati tek godinu dana prije objavljivanja knjige i to filmove koji su prema pretpostavljenim društvenim normama vremena imali relativno nizak status (usp. Andrew 1980: 16; Griffith 1970: viii; Monaco 1982: 307). Dakle, njihov filmski horizont očekivanja bio je znatno drukčiji. Nadalje, i ciljana publika njihovih teorija bila je znatno različita. Dok je Lindsay nastojao knjigom afirmirati već postojeća umjetnička ostvarenja, poput filmova intime ili mase, obraćajući se ljudima senzibiliziranima za vizualne, likovne kvalitete umjetnosti, Münsterberg je nastojao afirmirati prvenstveno popularni film namijenjen širokom spektru ljudi, ali ponajprije akademskoj zajednici koja ga je smatrala nevrijednim ozbiljnog proučavanja. Za razliku od Lindsayja koji, čak i da je nastojao zagovarati umjetnički niževrijedna filmska ostvarenja, kao ekscentrični pjesnik nije mnogo riskirao, Münsterberg je, prema Monacu (1982: 307) i Sinnerbrinku (2009: 21) kao znanstvenik riskirao vlastiti akademski ugled ističući kako je i sama posjeta kinu, više-manje, nepoželjna aktivnost.

Usprkos tome što je Münsterbergova knjiga otvorila i anticipirala mnoge teme koje će, osobito u 1980-ima, početi dominirati suvremenom teorijom filma kognitivističkog tipa te usprkos svojoj, barem načelnoj, sistematičnosti i znanstvenoj utemeljenosti, razlozi njezinog višedesetljetnog zanemarivanja bili su višestruki. Jedan od razloga svakako je, kao što ističu mnogi njegovi interpreti, bio političke prirode. Naime, kao zagovornik njemačko-američkog saveza u vrijeme Prvog svjetskog rata, a istovremeno i kao oštri kritičar različitih aspekata američke kulture još i prije emigracije u SAD, Münsterberg se smatrao politički nepodobnim uzrokujući svojim, u naravi pacifističkim, aktivnostima vlastitu izopćenost iz društvenog i akademskog života (usp. Blatter 2016: 8; Fredericksen 2009: 424; Sinnerbrink 2009: 21; Griffith 1970: ix) što je kulminiralo i optužbom za špijunažu. Također, kao neka vrsta estetičkog tradicionalista, barem u teorijskom smislu, Münsterberg se u kontekstu suvremenih teorijskih tendencija relativističkog tipa gdje ne postoji sustav univerzalnih umjetničkih vrijednosti i istina, smatrao suviše anakronim uzorom zagovarajući načela devetnaestostoljetne estetike formulirane još 1905. u *The Principles of Art Education* te 1909. u *The Eternal Values*. Uz ovaj estetički pol razmišljanja, u kasnijim fazama razvoja filmske teorije činilo se neutemeljenim njegovo inzistiranje na racionalnim, svjesnim mentalnim procesima prilikom gledateljevog razumijevanja filma, osobito kada je već u 1920-ima, što u teoriji, ali i u praksi, postalo

uobičajeno povezivati ili čak i izjednačavati film i, npr., san,²³ a što je u 1960-ima i 1970-ima hipertrofiralo u fokusu na nesvjesne procese baštinjene od psihoanalize. Iz Münsterbergove se perspektive priča o nesvjesnom mogla ispričati u tri jednostavne riječi: „ono ne postoji“ („there is none“; prema Griffith 1970: xi). Utoliko se Münsterberga, nalik nešto kasnijoj teoriji također psihologijski orijentiranog autora Rudolfa Arnheima, može smatrati svojevrsnim protokognitivistom, kako ga je jednom prilikom okvalificirao David Bordwell (2009: 356). Ili kako ističe Fredericksen (2009: 423) pokušavajući kontekstualizirati povijesnu marginalnost Münsterbergove teorije, njegov se pristup u mnogočemu razlikovao od kasnijih tendencija u suvremenoj filmskoteorijskoj misli, ponajprije nakon 1970-ih, razilazeći se s njome u tri bitna momenta, tj. negiranje nesvjesnog, zagovaranju univerzalnih (estetskih) vrijednosti (poput pojma lijepog) te zanemarivanju ideološke komponente filma toliko važne za kasnije teorijske nomenklature.

Vraćajući se na razlike koje postoje između Lindsayjeve i Münsterbergove teorije, osobito u kontekstu njihovog gotovo istovremenog pojavljivanja, treba istaknuti još nekoliko stvari. Iako su obojica nastojali obuhvatno i spekulativnim pristupom objasniti što je to što filmski medij čini umjetničkom formom, stvarima su pristupali potpuno suprotno. Dok je Lindsayjev pristup bio vrlo eklektičan s vidljivim impresionističkim zaključcima, bez polazišta u nekoj jasno razrađenoj teoriji umjetnosti i sa ciljem da uspostavi načela vrednovanja filmova, Münsterbergov je pristup bio sistematičan, imao polazište u već uspostavljenoj estetičkoj teoriji prošlog stoljeća, ali i u psihologijskim saznanjima u koja je nastojao uklopiti i film kao novu pojavu te mu je cilj bio znanstveno utemeljenje teorije neovisno o vrijednostima pojedinačnih filmova. Odnosno, „[z]a razliku od Lindzija, on, pre svega, nije bio posmatrač života, pa je svoje glavne teze izgradio *a priori*. Drugačije od demokratskog Lindzija, on je propagirao izrazito idealističku estetiku i izrazito konzervativni društveni stav“ (Czeczot-Gawrak 1984a: 54). Ili drukčijim riječima, Münsterbergov pristup polazi od već gotovih estetičkih načela (poput načela izolacije) te onda prilagođava filmove tako postavljenim okvirima teorije (zbog čega, primjerice, iz razmatranja isključuje dokumentarni film), dok je Lindsayjev pristup svojevrsno uopćavanje iz primjera, vrsta ‘aposteriorne’ teorije gdje je moguće na temelju malog broja ili tek jednog primjera (poput filma *Enoch Arden*) izvesti zaključke o određenoj vrsti filmova visoke umjetničke vrijednosti koju naziva filmom intime.

²³ Za jednu od ranijih formulacija takve usporedbe iz 1925. usp. Ramain (1988). Usporedba filma i sna očitovala se u raznim oblicima, od filmova koji tematiziraju san, preko gledateljskog iskustva koje nalikuje doživljaju sanjanja pa sve do tumačenja filmskih postupaka kao kompatibilnih izlagačkoj logici snova.

Središnji cilj Münsterbergove teorije jest dokazati kako je film umjetnost u jednakoj mjeri u kojoj su to, primjerice, slikarstvo ili glazba. Prema Andrewu (1980: 22), proces tog dokazivanja odvija se kroz negativnu i pozitivnu argumentaciju. S jedne strane, kako bi dokazao da film zaista i jest umjetnost, Münsterberg nastoji pokazati što on zapravo nije, odnosno čemu nije nalik. Djelomično film nije istovjetan gledateljevu opažaju zbilje, a osobito nije istovjetan kazalištu kao zasebnoj umjetničkoj formi. U pozitivnoj liniji argumentacije dokazuje se prema kojim načelima su različiti filmski oblici istovjetni određenim mentalnim procesima, poput percepcije dubine i pokreta, mentalnog čina pažnje, pamćenja ili emocija. U obzoru ovako postavljenih ciljeva i skiciranih polazišta, Münsterbergova se teorija vrlo dobro uklapa u tipičnu strukturu klasične teorije filma naznačenu još u prvom poglavlju ove knjige. Polazeći od svrhe filma kao umjetničkog oblikovanja koje, da bi uopće bilo umjetničko, mora nadilaziti zbilju, Münsterberg kao sredstvo postizanja te svrhe (tj. kao bit filma) postulira njegovu mogućnost da objektivizira ljudske mentalne činove nadilaženjem temeljnih kategorija zbilje (prostora, vremena i uzročnosti) pritom manifestirajući to temeljno svojstvo kroz niz filmu dostupnih postupaka, poput krupnog plana, izmjenične montaže, montažne retrospekcije i slično.

Struktura Münsterbergove knjige odgovara ovako naznačenim ciljevima i ključnim pitanjima njegove (klasične) teorije. Tako on polazište razumijevanja prirode filmske umjetnosti nalazi u uvodnom pokušaju objašnjavanja izvanjskog i unutrašnjeg razvoja medija, odnosno čimbenika koji društveno, tehnološki i drukčije utječu na njegov razvoj te čimbenika koji su mu inherentni, upisani u samu strukturu medija. Prvi dio knjige fokusira se na *psihologiju filma*, način na koji film aktivira ili se oslanja na različite ljudske mentalne procese poput tzv. temeljne percepcije (usp. Blatter 2016: 12), tj. opažanja dubine i pokreta, potom mentalnog čina pažnje, pamćenja i imaginacije te završno emocija. U ovoj nomenklaturi mentalnih procesa kao svojevrsnoj hijerarhiji ljudskog duha važno je da niže, bazične razine (percepcija dubine i pokreta) uvjetuju one više (poput emocija; usp. Andrew 1980: 18), tj. bez onih prvih doživljaj filma, ali i izvanfilmskog iskustva, uopće ne bi bio moguć. U drugom se dijelu Münsterberg fokusira na *estetiku filma* gdje se na temelju tradicionalnog shvaćanja svrhe umjetnosti kao preobražaja zbilje i izolacije od praktične uporabe nastoji pokazati kao je i film punopravna umjetnička forma ostvarena kroz manipulaciju kategorijama prostora, vremena i uzročnosti koje su, pak, u filmu objektivizirane mentalnim činovima objašnjenima u prvom dijelu knjige. U ovom je kontekstu važno razumjeti kako estetika filma nije određena psihologijom filma, već je ova posljednja dijelom opće estetike umjetnosti (usp. Fredericksen 2009: 431), tj. tek filmski specifičan način preobražaja zbilje u izoliranu umjetničku pojavu.

Polazno, u uvodu, objašnjavajući moguće čimbenike nastanka i razvoja filmske umjetnosti, Münsterberg ističe jednu posve, za klasičnu teoriju, netipičnu tezu, odnosno neteleološko razumijevanje njezinog razvoja. Za njega „proizvoljno je reći gdje je počeo razvoj pokretnih slika te je nemoguće predvidjeti gdje će on završiti“ (Münsterberg 1970: 1). U tako postavljenim okvirima *izvanjski* se čimbenici razvoja mogu u jednakoj mjeri locirati u poticaju za simulacijom pokreta sredinom 19. stoljeća pomoću tzv. optičkih igračaka ili u različite tehnološke izume za njegovu analizu (poput onih Muybridgeovih). Međutim, ova tehnološka dimenzija sama po sebi nije razlog umjetničkog razvoja jer se u estetskom smislu film počeo razvijati tek odmakom od praktične uporabe, tj. kada je postao sredstvom masovne zabave u svojem narativnom obliku, odnosno tek pod utjecajem jedne estetske ideje koja je u naravi inherentna mediju. U tom ‘unutrašnjem’ smislu filmski se medij počeo razvijati u umjetničku formu kada je iza sebe ostavio fazu pukog mehaničkog bilježenja pokreta, potom fazu uporabe kao alata informiranja o različitim aspektima zbilje (kao u dokumentarnim, znanstveno-obrazovnim i drugim filmovima) te konačno razradio imaginativne mogućnosti izražavanja prvenstveno kroz pripovjedne oblike (usp. Andrew 1980: 17).

Kako bi pokazao koje su to imaginativne mogućnosti filma kroz njegovu pripovjednu formu, Münsterberg se okreće pokušaju psihološkog objašnjenja medija kojim nastoji pokazati i kako film nije svodiv na mehaničku reprodukciju zbilje i kako nije svodiv na reprodukciju kazališta i kako na specifičan način aktivira gledateljeve mentalne procese. Prvi mentalni proces koji nastoji objasniti jest gledateljeva *percepcija dubine i pokreta*. Kako je opažanje dubine i pokreta nešto što bitno sudjeluje u oblikovanju filmske iluzije, zadatak je objasniti na koji se način to događa, tj. što je uzrokom njezinog pojavljivanja. Za Münsterberga, prilikom percepcije dubine, tj. trodimenzionalnosti filmskog prizora gledatelj je suočen s nesrazmjerom između objektivnog stanja stvari, odnosno znanja o naravi prizora koji je plošan, bez stvarne dubine, i polazne impresije kako je riječ o prostoru koji se prostire i u dubinu (usp. Münsterberg 1970: 19), nalik stvarnome prizoru. Kako bi percipirao potpuni volumen tog prostora gledatelj mora, iz ponuđenih mu prizornih indikatora, samostalno mentalno konstruirati u naravi nepostojeću treću dimenziju, dakle, biti aktivan sukreator vlastitog perceptivnog dojma. Ovakvo ocrtavanje statusa gledatelja prilikom opažanja filma bit će važno u kasnijoj razradi psihološkog dijela Münsterbergove teorije jer će izravno proturječiti objašnjenima drugih psiholoških mehanizama objektiviziranih filmskim medijem. No, samo zato što dubina nije rezultat objektivnog stanja stvari predočene pojave, tj. znanja, već impresije, ne čini tu impresiju ništa manje stvarnom. Sličan se psihološki proces odvija i u stvarnosti prilikom opažanja tijela u prostoru gdje se opažanjem predmeta s dvije različite pozicije

položaja očiju dvije neznatno izmještene perceptivne slike mentalno spajaju u jedinstven oblik trodimenzionalno ponuđene pojave. Kao dokaz ove vrste aktivnosti Münsterberg (ibid.: 19-20) navodi stereoskop koji čini istu stvar nudeći trenutnu impresiju dubine kombinacijom dvaju slika zabilježenih iz dvaju različitih opažajnih pozicija. Međutim, kako film načelno ne nudi binokularnu perspektivu svojstvenu zbiljskom opažajnom kontekstu, on pribjegava drugim strategijama sugeriranja trodimenzionalnosti prostora, npr. pomoću kretanja likova u prizoru, promjenama veličine i zaklanjanjem u perspektivi, naglašavanjem odnosa prvog i drugog plana prizora ili, pak, odnosima kretanja i mirovanja između tih planova filmskog prizora. Dakle u ovom kontekstu, iako je dubina filmskog prizora u naravi tek stvar impresije, a ne objektivnog svojstva pojave (različita od zbilje), psihološki mehanizam odgovoran za tu impresiju u naravi je istovjetan opažanju u svakodnevicu. Ova teza također će biti važna za kasnija razmatranja drugih mentalnih procesa (poput pažnje) jer će biti u protuslovlju s polazištem Münsterbergove teorije.

Slična se situacija ponavlja i prilikom gledateljevog opažanja *pokreta* u filmu. Kako je filmski zapis u naravi sastavljen od niza statičnih, nepokretnih fotografskih zabilježbi, gledatelj je taj koji vlastitom mentalnom aktivnošću pojavama u filmu mora pripisati pokret i to pomoću mehanizma koji postoji i u izvanfilmskim okolnostima, tj. pomoću tzv. *phi fenomena*. Za Münsterberga (1970: 26) to nije ništa neobično budući da različite perceptivne iluzije kretanja postoje i u zbilji, primjerice kada opažamo kretanje Mjeseca kroz oblake iako su oblaci ti koji se kreću.

Drugi psihološki mehanizam koji Münsterberg objašnjava jest čin *pažnje*. Mentalni čin pažnje središnja je psihološka funkcija pojedinca kojom se zbilja čini smislenom, odnosno pažnja je mehanizam koji „organizira kaos impresija u zbiljski univerzum iskustva kroz naš izbor onoga što je značajno“ (Münsterberg 1970: 31) za promatrača. No, u tom procesu postoje dvije temeljne vrste pažnje koje se različito manifestiraju u svakodnevicu s jedne, te umjetnosti i različitim oblicima umjetnosti s druge strane. Prva vrsta pažnje jest ona *svjesna (voluntary attention)* gdje poticaj za izdvajanjem određene pojave dolazi od samog pojedinca, odnosno gdje ideja za izdvajanjem podražaja prethodi središtu promatračkog interesa (npr. ciljano fokusiranje pažnje na neki predmet). S druge strane, postoji i pažnja koja polazište ima u izvanjskim okolnostima kojima je pojedinac izložen, tj. nameće mu se kao fokus interesa mimo njegove volje (poput iznenadnog glasnog zvuka koji nam privlači pozornost). U tom slučaju riječ je o *nesvjesnoj pažnji (involuntary attention)*. Za Münsterberga (ibid.: 32), upravo je ova posljednja više prisutna u umjetnosti jer je određeno djelo to koje nam 'prisilno' nastoji privući pozornost na svoje važne karakteristike. No, iako česta u umjetničkom stvaralaštvu, ona se nipošto ne javlja u istom intenzitetu u

dvama, za Münsterberga, suprotstavljenim umjetničkim oblicima, tj. u kazalištu i u filmu. Iako u kazalištu postoji bitan moment nesusjesne pažnje koji dolazi od različitih signala unutar same izvedbe (npr. kroz geste likova ili njihove replike), neizostavna je aktivacija i svjesne pažnje u trenucima kada gledatelj sâm mora iz ukupnosti scene izdvojiti za izvedbu najrelevantnije dijelove, poput dijela prostora, specifičnu gestu glumca, izraz njegovog lica ili poneki predmet. U filmu stvari funkcioniraju drukčije. Umjesto da gledatelj svjesnom pažnjom izdvaja dijelove prizora, film to čini umjesto njega navodeći ga svojim specifičnim vizualnim postupcima na bitne komponente prizora, odnosno aktivirajući nesusjesnu vrstu pažnje. Središnji filmski postupak kojim se to postiže za Münsterberga (ibid.:38) je krupni plan (*close-up*)²⁴ koji kao takav nije moguć u kazalištu gdje gledatelj, fokusirajući se primjerice na lice lika, sam mora eliminirati okolišne informacije i pokušati suziti perspektivu na trenutni predmet interesa. Dakle, u ovom kontekstu filmskog objektiviziranja mentalnog čina (nesvjesne) pažnje pomoću krupnog plana ne samo da postoji nepodudarnost između njezinog funkcioniranja u filmu i u kazalištu, već i u filmu i zbilji te je uloga gledatelja ovdje načelno pasivna, izložena nevoljnoj manipulaciji filmskog zapisa.

Ovako objašnjen psihološki mehanizam pažnje u očitijoj je kontradikciji s prethodno objašnjenim mehanizmom opažanja dubine i pokreta. Naime, dok je pri opažanju dubine i pokreta gledatelj bio taj koji je morao konstruirati ove pojave vlastitom mentalnom aktivnošću, kod artikulacije pažnje film je (posredstvom autora) taj koji to čini umjesto gledatelja. Nadalje, dok je kod opažanja dubine i pokreta postojao određeni stupanj podudarnosti između zbiljskog i filmskog opažanja, kod pažnje je naglasak na njihovom razlikovanju jer čak i kada je u svakodnevicu fokus pažnje rezultat okolišnih podražaja, on nikada nije vizualno predstavljen na način istovjetan slikovnim proporcijama krupnog plana.

Münsterberg vrlo slično rezonira i u pogledu ostalih psiholoških mehanizama koji podrazumijevaju načelno pasivnog gledatelja, ponekad mehanizme filmskog predočavanja slične onima u zbilji te oštro razlikovanje od kazališne estetike. Jedan od tih mehanizama jest *pamćenje*. Za razliku od kazališta u kojem se gledatelj sâm mora prisjetiti prošlih događaja na način kompatibilan svakodnevnom iskustvu, u filmu je to moguće izvesti objektivizacijom prošlih činova i situacija kroz retrospektivnu montažu, tj. *flashback*. Umjesto da vlastitom mentalnom aktivnošću zamišlja prethodne događaje, gledatelju film može izravno vizualizirati te događaje. Paradoksalno, film ovdje istovremeno funkcionira na način sličan i različit izvanfilmskom iskustvu. S jedne strane, retrospek-

²⁴ *Close-up* u hrvatskoj filmološkoj terminologiji obuhvaća i *detalj* plan, ali i varijacije krupnog plana, poput plana *blizu*.

cija kroz filmski medij gledatelju nudi ono što u tom obliku ne postoji u zbilji, ali istovremeno nudi istovrsnu vremensku pokretljivost kakvu gledatelj primjenjuje u svakodnevici prisjećajući se, npr., prošlih iskustava. Ovakvo objašnjenje dio je Münsterbergove teze kako specifičnost filmske umjetnosti leži u njezinoj mogućnosti da u vizualnom obliku objektivizira različite mentalne činove ukazujući na isti tip elastičnosti kakvu ima i ljudski um.

No, čak i da je takvo Münsterbergovo razumijevanje istovjetnosti pamćenja i filmske retrospekcije opravdano, ono počesto ne može objasniti specifične slučajeve retrospekcije izvan uskih okvira mentalnog čina pamćenja. Primjerice, kako ističe Sinnerbrink (2009: 24), filmska se retrospekcija kao objektiviziranje pamćenja u filmu najčešće tumači kao npr. sjećanje nekog od likova. No, u poznatoj retrospekciji na djetinjstvo u Wellesovom *Gradaninu Kaneu* nije u potpunosti jasno o čijem je ovdje sjećanju/pamćenju zaista i riječ. Retrospekcija je naizgled izravna vizualizacija zapisa Kaneovog skrbnika i mentora Thatchera, no funkcionira i kao Kaneov doživljaj vlastite prošlosti kroz fokus na idealiziranu sliku djetinjstva, ali se jednako tako može shvati i kao zamišljaj (a ne pamćenje) zapisane priče iz perspektive novinara Thompsona koji se u spisima nada pronaći značenje riječi „pupoljak“. Međutim, istovremeno u sekvenci postoje i informacije koje nadilaze znanje ijednog od likova u filmu, poput bližim planom izdvojenih saonica zametanih snijegom (usp. **sliku 14**). U ovom slučaju retrospekcija je jednostavno vraćanje na prethodnu točku u narativnoj kronologiji filma neovisno o artikulaciji bilo čijeg pamćenja.



Slika 14: *Gradanin Kane* (*Citizen Kane*, 1941), r: Orson Welles. Primjer postupka retrospekcije koji je, prema Münsterbergu, istovjetan mentalnom činu pamćenja iako se može tumačiti kao vizualizacija doživljaja različitih likova u filmu ili čak i kao prikaz prošlosti koji nadilazi znanje ijednog predočenog aktera priče o Kaneovom djetinjstvu.

Münsterberg (1970: 41) nalazi filmske ekvivalente i za druge, pamćenju srodne, mentalne činove. Tako imaginacija ima svoj filmski ekvivalent u postupku *flashforwarda*, slično kao i očekivanje, a različitim se alatima mogu predočiti i zamišljaji lika (npr. njegova trenutna razmišljanja i osobni doživljaji), njegovi snovi, struja misli (npr. pomoću dvostruke ekspozicije, paralelne montaže) ili sugestije. No, ono što Münsterberg (ibid.: 48) smatra središnjim ciljem filmskog prikaza svakako je portretiranje ljudskih *emocija* kao zasebnog psihološkog mehanizma. Naime, za razliku od kazališta gdje se izražavanje emocija ponajviše oslanja na govor, (nijemi) film, o kojem Münsterberg govori 1916., na emocionalna stanja ukazuje kroz ponašanje likova. U tom kontekstu mehanizam emocija zapravo služi kao interpretativni okvir za razumijevanje ponašanja likova sasvim nalik njihovom funkcioniranju u zbilji. Kako bi izrazio emocije filmski se medij služi gestama, djelovanjima i izrazima lica koji uporabom, npr., bližih planova u većoj mjeri postaju nositeljima značenja no što je to slučaj u kazališnoj izvedbi. Također, osim izravnog povezivanja emocija uz ponašanje likova, filmom se one mogu izraziti i na djelomično neizravan način. Jedna od takvih strategija ostvariva je povezivanjem emocionalnih značenja uz fizička svojstva lika (npr. kroz konstituciju tijela i fizionomiju lica), ali i onkraj njegovih tjelesnih svojstava. Na primjer, ukazivanjem na emociju pomoću okoliša, osvjetljenja, kostima, predmeta, dekora i slično. Tako se srdžba može izraziti detaljem zgrčene ruke, strah kadrom grmljavine, a tuga crnom odjećom. Ono iz spektra emocija što se filmom ne može izraziti jesu tzv. nesvjesne tjelesne reakcije povezane s određenim emocionalnim stanjem, poput blijedog lica u strahu, ubrzanog rada srca, znojenja ili drhtanja. Doduše, Münsterberg (ibid.: 55) predviđa kako će film postepeno razvijati sve složenije tehnike predočavanja takvih stanja, koje su danas potpuno uobičajene, navodeći primjer uporabe nelinearne montaže iznimno brzog tempa ili brze pokrete kamere za dočaravanje osjećaja drhtavice. U svakom slučaju, razumijevanje svih navedenih psiholoških mehanizama dio je teze o specifičnim mogućnostima filmske umjetnosti da na ovaj ili onaj način učini te mehanizme vidljivima, sasvim sukladnima njihovom pojavljivanju i u izvan-filmskom kontekstu, a opet toliko različitima od kazališne umjetničke forme.

Osjećaj koji ostaje posljednji u nizu za objasniti, a koji čini srž umjetničkog razumijevanja filma, za Münsterberga je *estetski osjećaj*, odnosno osjećaj zadovoljstva ili nezadovoljstva, ugone ili neugode predočenom pojavom. U tom se smislu on okreće podrobnijem razmatranju estetike filma kao dijela opće teorije umjetničkog stvaralaštva. Kako bi pokazao da se filmski medij može smatrati umjetničkom formom, Münsterberg pribjegava višestrukim argumentacijskim strategijama. On istovremeno nastoji pokazati i kako se film uklapa u opće razumijevanje i prirodu umjetničkog oblikovanja, i kako se razlikuje od kazališta te kako oprimjeruje istovjetne značajke prethodno pripisane različitim mentalnim činovima.

Polazište Münsterbergove estetike jest teza kako se priroda umjetnosti očituje u preobražaju zbilje, tj. kako nijedna umjetnost ne može biti tek puka imitacija zbilje. Ovu tezu on potkrjepljuje svojevrsnim *ad populum* argumentom kako se nijedna umjetnička forma do sada nije smatrala replikom zbilje pa se onda to ne može odnositi niti na film kao repliku ili zbilje ili kazališta. Odnosno, kada bi se priroda umjetnosti očitovala u imitaciji, najbolja djela bila bi upravo replika života, a ipak „svaka stranica istorije umetnosti govori nam suprotno“ (Münsterberg 1978: 68). Pa se tako visokoimitativna voštana figura ne smatra umjetnički vrijednom za razliku od mramornog kipa, fotografska reprodukcija umjetnički je inferiorna slikarskom djelu, gramofonska reprodukcija glazbenoj izvedbi, svakodnevni govor poeziji i slično. Na sličan način, ukoliko se film može smatrati umjetnošću on u jednakoj mjeri mora moći preobraziti zbilju, a iz Münsterbergove perspektive to čini aktualizacijom onih postupaka ekvivalentnih preobražajnoj moći mentalnih činova koji istovrsno transformiraju temeljne kategorije ljudskog iskustva, poput prostora, vremena i kauzalnosti. Kada je locirao prirodu (filmske) umjetnosti u preobražaj zbilje, Münsterberg (ibid. 71) kao temeljno načelo tog preobražaja izdvaja postupak *izolacije* umjetničkog djela od njegove praktične, svrhovite i životne uporabe (usp. Fredericksen 2009: 432; Sinnerbrink 2009: 26). Odnosno, kako bi u punom smislu neko djelo, pa tako i film, bilo neka vrsta preobražaja zbilje ono se mora izdvojiti iz svojeg okoliša i nalaziti svrhu u samome sebi, tj. ne upućivati na zadovoljenje neke želje izvan vlastitog oblika.²⁵

Nadalje, u cilju detaljnijeg ilustriranja ovog načela izolacije umjetničkog djela, Münsterberg (1978: 70) se poziva na razlikovanje između umjetničkog i znanstvenog pristupa životnim pojavama. Dok znanstvenik nastoji određenu pojavu učiniti dijelom neke opće zakonitosti ili ju uklopiti u cjelinu objašnjavajući prirodu njezinih veza sa povezanim životnim pojavama, s druge strane, umjetnik postupa znatno drukčije, prvotno izdvajajući određenu pojavu iz njezinog okoliša kako bi ju učinio samodostatnom i reprezentativnom za vlastiti umjetnički izričaj. Dodatno načelo koje pripomaže umjetničkom djelu u njegovoj samodostatnosti, izdvojenosti iz praktičnog života, jest potpuna usklađenost njegovih dijelova u zatvorenu cjelinu, odnosno načelo *sklada/harmonije* (Münsterberg 1970: 66). Film u tom pogledu sklad ostvaruje kroz niz jedinstava koje vrlo dobro opisuju Münsterbergov fokus na igrane filmove koje bismo danas okarakterizirali kao klasične narativne filmove. Kako bi se u filmskom kontekstu ostvario taj sklad unutar samodostatne vizualne pojave, Münsterberg (ibid.:

²⁵ Münsterberg (1970: 68) ovu tezu kontrastira drugoj vrsti osjećaja neestetske prirode, poput osjećaja gladi koji je vođen nekim izvanjskim ciljem i nestaje u trenutku kada se ispunjava.

81-82) izdvaja nekoliko postupaka. Jedan od njih je jedinstvo akcije, odnosno podređenost svih elemenata filma njegovom središnjem narativnom fokusu, potom jedinstvo likova ostvareno kroz jasne motivacije njihovih djelovanja te jedinstvo priče i slike kojom je ona izložena, tj. usklađenost vizualnih karakteristika slike (poput osvjjetljenja ili boje) sa središnjom temom filma.

Kako je već istaknuto, Münsterberg prirodu filmske umjetnosti ne nalazi samo u ovim načelima, već paralelno nastoji pokazati u kolikoj se mjeri film razlikuje od kazališta. Implicitno se kroz ovu usporedbu vrlo često čini kao da je kazalište neki oblik inferiornog tipa umjetnosti. Münsterberg (1978: 65-66) o ovom odnosu argumentira u kontekstu čisto imitacijskog razumijevanja filmskog zapisa gdje njegova svrha nikako ne može biti svodiva na oponašanje zbilje jer to kazalište čini puno bolje kroz prikaz neposredne, nevirtualne stvarnosti, a također mu svrha ne može biti ni imitacija kazališta (što je u ranoj fazi svoje povijesti vrlo često i bio) jer film to čini loše zbog niza razloga, poput nedostatka boje, zvuka, dubine ili postojanja ograničenog vidnog polja. Iz ovako objašnjenih odnosa filma i kazališta proizlazi kako se priroda filmske umjetnosti ne nalazi ni u kakvoj vrsti imitacije, ali uslijed toga ispada da je upravo imitacija svojstvena kazališnoj formi. No, budući da je prethodno postulirao kako se bilo koji umjetnički oblik oslanja na preobražaj zbilje, nepredviđena posljedica svega jest razumijevanje kazališta kao 'loše' umjetnosti, pretjerano oslonjene na ono što je umjetnosti strano. Dodatni problemi vezani za kazalište, kao svojevrsne žrtve dokazivanja kako film zaista i jest umjetnost, proizlaze iz povezivanja filmskog izričaja sa transformativnim sposobnostima različitih mentalnih činova. Budući da se preobražajna snaga filma očituje u aktualizaciji preobražajnih mogućnosti tih mentalnih činova (poput manipulacije vremenom u retrospekciji), a kazalište tu mogućnost ne posjeduje, posljedica ovakvog razmišljanja jest da ono uopće i nije umjetnost. Ali kako Münsterbergov cilj nije racionaliziranje umjetničkih kvaliteta kazališta, to je teorijska cijena koju je i više nego spreman platiti.

U cjelokupnoj se Münsterbergovoj teoriji očituje još jedan problem koji je vrlo jasno uočio Noël Carroll (1996) pokušavajući objasniti motive pozivanja na kategoriju uma kao uvjeta filmske umjetničke transformacije zbilje. Naime, Münsterberg je argument o filmu kao preobražaju zbilje mogao izvesti i bez uspoređivanja s mentalnim činovima. Međutim, prema Carrollu (1996: 298), jedan od razloga takve usporedbe nalazi se upravo u polaznoj pretpostavci kako je nužni uvjet umjetničkog stvaranja neki tip preobražaja zbilje kao entiteta izvanjskog mentalnim procesima (kao nečem unutrašnjem, suprotnom pojavnoj zbilji). Odnosno, budući da je temeljna svrha umjetnosti, pa tako i filma, preobražaj nečeg izvanjskog (zbilje), a um je tome suprotan (kao unutrašnja, subjektivna pojava odvojena od zbilje), za Münsterberga je razumno pretpostaviti kako je upravo um najbolji kandidat ili podloga za ostvarivanje načela umjetničkog preobra-

žaja. No, kako ističe Carroll (ibid.: 300), nedostatnost ovakvog objašnjenja o transformativnoj moći filma/uma, odnosno nadilaženju njihovih temeljnih kategorija (prostora, vremena i uzročnosti) jest što su upravo te kategorije ključne za funkcioniranje i filmske priče (koliko god film njome može manipulirati), ali i mentalnih oblika koji različite vrste filmskih preoblikovanja (npr. vremena), upravo postojanjem tih kategorija, čine smislenima (prevodeći vremenske preobražaje u smislenu kronologiju događaja). Za Carrolla (ibid.: 301) je čak i sama analogija između filma i uma loše izvedena jer, s jedne strane, ne funkcionira na fenomenološkoj razini. Odnosno, ukoliko povežemo neki filmski postupak, poput krupnog plana, s mentalnim činom svjesne pažnje, vizualna konfiguracija tih dvaju pojava ni po čemu nije istovjetna, kao što tvrdi Münsterberg, jer krupni ili detalj plan gledatelju nudi uvećani dio nekog prizora, dok svjesna pažnja uključuje tek parcijalno fokusiranje na proporcijama neizmijenjeni objekt u našem okolišu. S druge strane, analogija je neodrživa i kao alat objašnjavanja filmskih postupaka pozivanjem na različite mentalne čino ve. Prema Carrollu (ibid.: 302), pokušaj objašnjavanja manje složene pojave, poput filma, pomoću pojave mnogo kompleksnijeg značaja o kojem uz to i znamo mnogo manje, dio je ionako loše izvedene i teorijski slabo informativne analogije. Pojednostavljeno, za razumijevanje funkcioniranja krupnog plana ili retrospekcije uopće se nije potrebno pozivati na kategorije uma poput pažnje ili pamćenja jer su ti filmski postupci objašnjivi i bez toga te uopće nije riječ o toliko složenim postupcima e da bi ih se trebalo opisivati pojavama mnogo složenijeg i teže shvatljivog obuhvata.

Koliko god Carrollova kritika Münsterbergove analogije filma i uma bila opravdana, drugi interpreti njegove teorije uočili su pretjeranu rigoroznost i doslovnost Carrollovog tumačenja. Primjerice, Sinnerbrink (2009: 29) ističe kako analogija uopće ne podrazumijeva usporedbu gledateljevih objektivnih mentalnih stanja (sa njihovim psihološkim zakonitostima) i znanja o filmu, već prije usporedbu dvaju iskustava. Odnosno usporedbu, s jedne strane, gledatelju dobro poznatog svakodneвноživotnog iskustva obraćanja pažnje na nešto ili sjećanja na prošle događaje te filmskog iskustva kroz upućivanje na važne elemente prizora pomoću krupnog plana ili na situacije u pripovjednoj prošlosti pomoću montažom izvedene retrospekcije. U ovako formuliranoj analogiji filmsko se iskustvo nastoji objasniti ili učiniti jasnijim pozivanjem na gledatelju dobro poznato iskustvo u izvanfilmskim okolnostima. Sinnerbrinkovo 'milosrdnije' tumačenje Münsterbergove teorije uvelike omogućuje i njezinu smisleniju primjenu, osobito u kontekstu razumijevanja filmskih postupaka koji se oslanjaju na naše životno iskustvo, a koje film često obilato koristi kako bi svoj pripovjedni svijet učinio što pristupačnijim gledatelju, posebice u njegovoj klasičnostilskoj varijanti.

5. Filmska teorija sovjetske montažne škole i konstruktivizam

Govor o filmskoj teoriji, ali i praksi sovjetske montažne škole uobičajeno podrazumijeva razmatranje tri reprezentativna autora, Leva Kulješova, Vsevoloda Pudovkina i Sergeja Ejzenštejna.²⁶ Njihovo se razumijevanje filmske umjetnosti ne može u potpunosti svesti na jedan cjeloviti izvor kao što je bio slučaj s Lindsayjem ili Münsterbergom. Naime, iako su ovi autori bili dijelom istovrsnog teorijskog pristupa filmu i razdoblja u kojem su djelovali, između njih postojale su i uočljive razlike. S jedne strane, ono što ih veže u jedinstvenu teorijsku školu jest naglašavanje montaže kao osnovnog sredstva uobličavanja i specificiranja filma kao umjetnosti te snažan društveno-propagandni aspekt njihovih djela privilegiranjem državno formiranih socijalističkih ideja. Primjerice, privilegiranje montaže kao temeljnog alata formiranja zasebnog i od drugih umjetnosti razlikovnog medija vidljivo je u iskazima Pudovkina (1970: 23) koji predgovor njemačkom izdanju knjige *Filmska režija i knjiga snimanja* iz 1928. počinje riječima kako je „temelj filmske umjetnosti *montaža*“, a slično utvrđuje i Kulješov (1978: 150) 1929. riječima kako „[o]snovna bitka naše filmske partije koju smo započeli bila je bitka za *montažu*, za stav da je *ona osnova filma*“.

S druge strane, između ovih autora postojale su i značajne razlike, bilo strukturne, prema načinu oblikovanja teorijskih uvida, bilo konceptualne, prema sadržaju njihovih stavova. Primjerice, dok su Kulješov, a osobito Pudovkin pisali sustavno o problemu montaže držeći se polaznih pretpostavki o njezinoj konstruktivnoj naravi te uglavnom argumente prezentirali u formi monografija i udžbenika koji su imali jasnu praktičnu primjenu u filmskom obrazovanju (usp. Czeczot-Gawrak 1984a: 108), Ejzenštejn je pisao mnogo raspršenije, često eklektično, razvijajući tijekom desetljeća i pod različitim kulturnim utjecajima svoje specifično razumijevanje montaže i to u kontradiktornim smjerovima. Nadalje, najznačajnija konceptualna razlika između Pudovkina i Kulješova s jedne, a Ejzenštejna s druge strane odnosila se na zastupanje potpuno suprotstavljenih načela koja rukovode montažnim stvaralaštvom. Pudovkin je montažu uvelike razumio kao važan, ali tek koristan alat za ulančavanje jasno planiranih dijelova priče i rukovođenja gledateljevom pozornošću, dok je Ejzenštejn montažu držao sredstvom oblikovanja ideja, pojmovnih sklopova koji nadilaze narativne elemente filmskog izlaganja kroz sukobljavanje samodostatnih jedinica predočene građe.

²⁶ Uz ove autor u ovaj teorijsko-praktični pravac spadaju i Dziga Vertov i Grigorij Aleksandrov te ukrajinski redatelj Aleksandr Dovženko.

No, gledano u nekom općem smislu teorijske škole osnova njihovog razumijevanja prirode filmske umjetnosti, u čijem temelju leži upravo postupak montaže, bilo je ono što se nazivalo *konstruktivizmom*. Ovaj pristup bio je dijelom avangardnih strujanja u Sovjetskom savezu 1920-ih te se u filmskoteorijskom smislu uklapa u glavna načela njegove formativne tradicije.²⁷ Ovo konstruktivističko shvaćanje umjetnosti koje su mnogi povjesničari filmskih teorija vezali uz sovjetsku montažnu školu (usp. Andrew 1980: 37; Wollen 1972: 10; Aitken 2001: 27) podrazumijevalo je stvaranje filma kao građenje nove stvarnosti prema jasnoj svrsi autora, stvaranje od neke 'sirovine' prema utvrđenim zakonitostima medija. U ovom kontekstu autor nije bio tek kanal koji reproducira već postojeću stvarnosti, već ona figura koja ju proračunato i planski stvara poput kakvog inženjera u procesu industrijske proizvodnje. Rezultat svega bila je neka vrsta mehanicističkog razumijevanja filma koji funkcionira poput dobro ugođenog stroja. Takav pristup stvaralaštvu ponajprije je bio reakcija na realističke tendencije u sovjetskoj (ruskoj) predratnoj umjetnosti koja se suviše oslanjala, osobito u kazalištu,²⁸ na načelo podražavanja zbilje i plošnog psihologizma predstavljenih likova. No, uz ovakvo mehanicističko, gotovo industrijsko razumijevanje filma, neprestano je bio prisutan i drugi vid shvaćanja, ponajprije kod Ejzenštejna, odnosno razumijevanje filma kao izraza senzibiliteta autora i filma kao samodostatnog, od zbilje odvojenog estetskog objekta.

Spoj mehanicističkog i esteticističkog pristupa Andrew (1980: 37) je u pogledu Ejzenštejna sažeo riječima kako je on „katkad zamišljao objedinjeni film kao mašinu, a katkad kao organizam. Govorio je ponekad o filmu kao da je to moćno oruđe retoričkog ubeđivanja, a katkad kao da je više, skoro mistično sredstvo za saznavanje univerzuma, odnosno autonomna umetnost“. Sličnu stvar uočio je i Stam (2000: 37) ističući kako su pripadnici škole nastojali pomiriti autorsku kreativnost, političku učinkovitost te masovnu popularnost svojih filmova. Ove težnje ilustriraju i drugi pol razumijevanja filma koji usprkos autorskoj kreativnosti izbjegava pretjeranu individualnost (smještajući se u kolektivistički motiv socijalizma), usprkos političkoj učinkovitosti nastoji izbjeći propagandu, a usprkos popularnosti nastoji izbjeći komercijalnost.

Prvi od autora, pionira konstruktivističkog pristupa filmu bio je Kulješov, ujedno i učitelj Pudovkinu i Ejzenštejnu u sklopu Državne filmske škole kojoj se pridružio 1920. godine. Njegov temeljni poriv bio je otkriti specifičnost filmske umjetnosti u odnosu na druge umjetničke oblike u sklopu filmskog kolektiva

²⁷ Ovaj konstruktivistički pristup u sklopu formativne teorije razlikuje se, primjerice, od ekspresionističkog pristupa u međuratnoj Njemačkoj gdje se više njegovalo romantičarsko poimanje filma, kako ističe Monaco (1982: 314).

²⁸ Za ove antikazališne izvore sovjetske teorije usp. Seljeznjeva (1978).

koji je osnovao. Kako ističe, „[n]ama je, međutim, bilo potpuno jasno da film ima svoja posebna svojstva kojima deluje na gledaoca, jer se filmsko delovanje na gledaoca oštro razlikuje od delovanja drugih vrsta predstavljanja, ono je karakteristično samo za tu umetnost“ (Kulješov 1978: 146). Dakle, Kulješov je pretpostavio kako svaka umjetnost ima neki tip specifičnosti, odnosno da raspolaže specifičnim *materijalom* (građom) koji oblikuje, ima specifičnu *organizaciju*, tj. način obrade tog materijala te uslijed toga ima i specifično *djelovanje* na gledatelja. Njegova metoda otkrivanja te specifičnosti filmskog izraza sastojala se u sljedećem. Polazi od pokušaja uočavanja reakcija gledatelja koje bi trebale otkriti što uzrokuje određeni tip djelovanja na adresata filma, odnosno koji tip građe i njezine organizacije je odgovoran za određenu reakciju. Korak u toj metodi podrazumijevao je odlazak u siromašna kina koja posjećuju gledatelji nižeg socijalnog, obrazovnog i kulturnog statusa s pretpostavkom kako su njihove reakcije neposrednije, lišene bremena svojevrsne kulturne indoktrinacije. Pritom uočava kako je takva vrsta gledatelja najneposrednije i najživlje reakcije imala na američke, a ne na ruske filmove. Zatim je uočio kako je različitost reakcije bila rezultat različitih tipova organizacije prizora, odnosno, dok su ruski filmovi bili mahom izvedeni sporim tempom malog broja duljih kadrova u širim vizurama, pristupom koji podrazumijeva obuhvatniji pristup mizansceni kazališnog tipa, američki su filmovi prizore oblikovali znatno bržim tempom većeg broja kraćih kadrova u bližim vizurama (često krupnim planovima) fokusirajući se na izdvajanje najvažnijih dijelova prizora bez posvećivanja pretjerane pažnje prikazu cjelovite radnje i prostora. Iz ovako uočene razlike Kulješov je zaključio kako snažan utjecaj koji proizvode američki filmovi nije toliko rezultat snimljenog materijala (koji može biti istovjetan ruskim filmovima), već konstrukcije, tj. montažne organizacije kojom se mogu izgraditi zasebni, od zbilje odvojeni prizori.²⁹ Tako se montažom mogu izgraditi od stvarnosti različiti prostori, likovi, emocije, opažanja ili drugi tipovi doživljaja. Primjerice, Kulješov (ibid.: 154) ističe slučaj gdje se snimanjem različitih dijelova tijela različitih žena kod gledatelja može generirati dojam kako je riječ o jednom, filmskom montažom stvorenom ženskom liku.

Dokaz ove konstruktivne naravi montaže svakako je i poznati eksperiment koji je Kulješov oblikovao snimajući, u tri slijeda, lice (dijelom bezizražajno) glumca Ivana Možuhina povezujući ga s različitim pojavama poput tanjura juhe, djeteta u mrtvačkom sanduku i žene na ležaju. Svaki od ta tri montažna sklopa sastavljena od kombinacija dvaju kadrova (Možuhin i tanjur juhe, Možuhin i dijete, Možuhin i žena; usp. **sliku 15**) prema Kulješovu je generirao gleda-

²⁹ Za teze oko konstruktivne i umjetničke uporabe montaže u američkom nasuprot ruskom filmu, usp. Kulešov (1950: 45).

teljev različit pripis emocionalnog stanja predocenom licu (glad, tuga, požuda) ukazujući na značenja koja su rezultat montažne kombinatorike, a ne sadržaja kadra lica.



Slika 15: *Kulješovljevi eksperiment*. Rekonstrukcija. Primjer stvaranja značenja pomoću montažne konstrukcije različitih pojava.

Slično Kulješovu, i njegov učenik Pudovkin tragao je za specifičnostima filmske umjetnosti. Njegovo je polazište bilo uočavanje specifičnosti materijala, odnosno građe kojom raspolaže filmski medij, a koja se razlikuje od one kazališne. Za razliku od kazališta čija je građa sama zbilja, film svoju građu pronalazi u kadrovima i pojedinim dijelovima tim kadrovima već prethodno oblikovanih pojava. Zbog ove specifičnosti građe film može od dijelova zbilje konstruirati pojave zasebne i od kazališta i od stvarnosti, odnosno manipulirati njezinim temeljnim značajkama poput prostora i vremena. Kako bi pobliže objasnio ovu sposobnost konstrukcije zasebne filmske stvarnosti Pudovkin pribjegava matematičkoj analogiji. U prvoj fazi konstrukcije redatelj nastoji neku složenu pojavu prvo *analizirati* (tzv. diferencijacija), odnosno uočiti koji njezini dijelovi ju dovoljno dobro predstavljaju. Nakon izbora najreprezentativnijih dijelova pojave slijedi njihovo montažno spajanje, odnosno ono što Pudovkin (1978a: 164) naziva *integracija*. Ovaj korak u oblikovanju filma uobičajeno rezultira gledateljevim stvaranjem predodžbe o tipu pojave koja se prikazuje neovisno o tome što mu cjelina pojave nikada nije prikazana. Ovaj postupak montažne konstrukcije predodžbe iz dijelova pojave vidljiv je, primjerice, na kraju njegovog filma *Kraj Sankt Peterburga* (*Konec Sankt-Peterburga*, 1927) gdje se ženski lik kreće nepoznatim dijelovima prostora Zimskog dvorca noseći svojem suprugu pra-

zno vjedro hrane koju je prethodno dala njegovim suborcima. Montažni sklop prvotno uopće ne daje gledatelju jasne prostorne odrednice o pozicijama likova u ambijentu simulirajući potom prostorni susret na stepenicama montažnim razlaganjem širih planova interijera i bližih planova likova te generirajući predodžbu o pozitivnom emocionalnom stanju supruga suočenog s informacijom kako je vjedro zapravo prazno, a hrana opravdano žrtvovana za njegove suborce (usp. **sliku 16**).



Slika 16: *Kraj Sankt Peterburga* (*Konec Sankt-Peterburga*, 1927), r: Vsevolod Pudovkin. Primjer stvaranja emocionalno intenzivnog susreta supružnika pomoću montaže, gdje prostorne odrednice ambijenta i pozicija likova nisu ključne za stvaranje predodžbe o tipu doživljaja koji se tako nastoji sugerirati.

Također, ono što karakterizira Pudovkinov pristup jest uvjerenje kako je filmsko oblikovanje vođeno redateljevim planskim postupkom navođenja gledateljeve pažnje te kako su zbog toga gledateljeve reakcije na određenu filmsku konstrukciju unaprijed zadane i predviđive. Polazište ovog, u naravi kognitivističkog razumijevanja filmskog stvaralaštva jest teza kako se filmska konstrukcija oslanja na gledateljevo izvanfilmsko iskustvo gdje kamera zamjenjuje pogled promatrača, a slijed kadrova predstavlja standardnu perceptivnu aktivnost snalaženja u okolišu. Odnosno, kako to formulira Pudovkin (1978b: 169), „[r]jedosled ovih parčića ne može biti bilo kakav, već mora odgovarati prirodnom prenošenju pažnje zamišljenog posmatrača (a gledalac je, na kraju krajeva, upravo to)“. Upravo u ovom objašnjenju funkcije montaže kao glavnog alata oblikovanja filmskog materijala uočljiva je razlika prema Ejzenštejnu. Za Pudovkina je montaža alat za jasno i ekonomično oblikovanje filmskog prizora i pripovijedanja s ciljem proračunatog navođenja i reguliranja gledateljevog žari-

šta interesa.³⁰ S druge strane, za Ejzenštejna je montaža više stvar gledateljevog naknadnog razumijevanja njome konstruiranih odnosa za čije shvaćanje je ponekad potrebno posegnuti i u izvanfilmska, kulturna i druga znanja. Odnosno, to je razlika koju su mnogi autori, poput Aristarca (1974: 181, 192; također i Andrew 1980: 40), opisivali kao razliku između Pudovkinovog *apriornog* razumijevanja značenja montažnih sklopova i Ejzenštejnovog *aposteriornog* shvaćanja gdje se, iako konstruirano redateljevom namjerom, značenje sklopa nalazi izvan predočenih prizora. Ova načelna razlika očitovala se i na nekoliko dodatnih razina. Primjerice, dok je Pudovkin zagovarao čvrst, proračunati scenarij i knjigu snimanja (tzv. „čeličnu“ knjigu snimanja, usp. Czebot-Gawrak 1984a: 110), Ejzenštejn je scenarij tretirao tek kao skicu čije će se potpuno značenje realizirati tek za montažnim stolom. Dok je za Pudovkina temeljna jedinica montaže bio kadar kao gotovi, zatvoreni odsječak zabilježene zbilje, za Ejzenštejna je temeljna jedinica bila atrakcija kao tip vizualno-emocionalnog šoka. I nadalje, dok je za Pudovkina glavno načelo montažne konstrukcije bilo ulančavanje, gotovo mehaničko spajanje kadrova, za Ejzenštejna je to bio sukob ili sudar dvaju suprotstavljenih organskih jedinica (usp. Agel 1978: 92).

U svjetlu ovih razmatranja, Ejzenštejn u teoriji polazi od koncepta *atrakcije* koju je prethodno formulirao u svojem kazališnom radu, ponajviše pod utjecajem Mejerholjda (usp. Wollen 1972: 10), gdje koristi elemente cirkusa i vizualnog spektakla kao i načelo uključivanja heterogenih izvora (poput projekcije filmova uz predstavu) u multimedijski i montažni koncept kazališne izvedbe.³¹

Nakon kazališnog rada, on 1923. pojam atrakcije primjenjuje i u govoru o filmu gdje u konstruktivističkoj maniri ističe kako je atrakcija glavno načelo filmskog oblikovanja i temeljna jedinica montaže kojoj je cilj izazivanje proračunatog tematskog efekta kod gledatelja. U tom smislu, atrakcija je u načelu najmanja jedinica montažne organizacije filma koja funkcionira kao vizualni i emocionalni šok, vrsta eksplozivnog filmskog trenutka koji nedovršenošću svojeg samostalnog značenja u sudaru sa drugim atrakcijama stvara neki tip idejnog, nenarativnog smisla djela. Odnosno, kako to formulira Ejzenštejn (1978c: 179): „*Atrakcija (...) jeste svaki agresivni trenutak pozorišta, to jest, svaki njegov elemenat koji gledaoca izlaže čulnom ili psihološkom delovanju, eksperimentalno proverenom i matematički sračunatom na određene emotivne potrebe kod onoga koji percipira; sa svoje strane, ovi (potresi) u svojoj ukupnosti jedini uslovljavaju mogućnost percipiranja idejne strane onoga što se demonstrira – konačnog ideološkog zaključka.*“

Budući da je glavni cilj filmske umjetnosti konstruiranje zbilje kroz njezino izobličjenje pomoću redateljeve središnje ideje, ovaj proces odvija se, prema Ej-

³⁰ Od ovakvog tipa proračunatosti montažnih sklopova Pudovkin (1978c) se odmiče tek u kasnijim tekstovima, npr. kada razmatra doživljaj vremena u krupnom planu.

³¹ Ovaj tip kazališne prakse Ejzenštejn sam opisuje u tekstu iz 1934. „Kroz kazalište ka filmu“ (Ajzenštajn 1964: 32-46).

zenštejnu, kroz dva koraka (Ajzenštajn 1964: 32). Prvi korak on naziva *primo*, a uključuje fotografsku zabilježbu dijelova prirode. Drugi korak naziva *secundo* i podrazumijeva kombinaciju tih fotografski zabilježenih dijelova na različite načine. No, kako je fotografska zabilježba zbilje zasićena neposrednim značenjem onoga što je predočeno, odnosno nije lišena vlastite konkretnosti,³² redatelj je primoran pokušati dijelom odstraniti iz slike elemente njezine doslovnosti i u montažnoj kombinatorici dodatnih elemenata stvoriti potpuno novo značenje sklopa. To se postiže onim što je Andrew (1980: 38) objasnio kao postupak *neutralizacije*, odnosno kao pokušaj da se izdvajanjem pojave iz njezinog prirodnog konteksta ona učini što je više podložna preoblikovanju (najčešće detalj planom ili drugim bližim vizurama). Nakon ove neutralizacije slijedi kombinacija tako značenjski ispražnjenih i dijelom autonomnih filmskih jedinica kroz montažnu konstrukciju.

Kod ovako formuliranog shvaćanja montaže atrakcija prisutan je i svojevrsni paradoks jer je Ejzenštejn atrakciju, kao temeljnu jedinicu montaže, smatrao značenjski nedovršenom i dijelom nasumičnom, a istovremeno je zahtijevao da rezultat njezine kombinatorike bude strogo nadziran i specifičan ideološki efekt (usp. Aitken 2001: 30), nešto nalik Pavlovljevom uvjetovanom refleksu čijim se istraživanjem uvelike inspirirao.

Postupak povezivanja atrakcija u smislenu idejnu cjelinu Ejzenštejn je nazvao *asocijativnom montažom* (Ajzenštajn 1964: 85). U takvom tipu konstrukcije glavno načelo povezivanja atrakcijâ jest *sukob ili sudar* njihovih izvornih, dijelom neutraliziranih značenja, a ne spajanje sa ciljem pripovijedanja jasno prizorno predočenog slijeda događaja. U tom kontekstu kadrovi/atrakcije nemaju svojstvo dovršenosti, poput cigli pri gradnji kuće, već svojstvo jednostavnog organizma, biološke stranice koja se može razvijati u određenom smjeru. Tako je Ejzenštejn izravno zamjerao Kulješovu (ali i Pudovkinu) da se previše oslanjao na princip narativnog građenja filma nizanjem gotovih značenjskih jedinica/kadrova sarkastično opisujući njegovo redateljsko umijeće riječima „Zrno po zrno, pogača / Cigla po cigla, palača...“, nadodajući kako „Kulješov, na primer, direktno piše ciglom“ (Ejzenštejn 1978d: 205). Za razliku od Kulješova, Ejzenštejn (Ajzenštajn 1964: 77) je smatrao da je montaža „ideja koja proizlazi iz sudara nezavisnih kadrova – čak i suprotstavljenih kadrova“ i kao takvu ju je držao vrjednijim oblikom umjetničke komunikacije (usp. Turković 2006: 18).

Ova Ejzenštejnova strategija vidljiva je, npr., u sceni klanja vola/gušenja radničke pobune na kraju *Štrajka* (*Stachka*, 1924) gdje on dijelom neutralizira izvorno značenje elemenata prizora izdvajanjem detalja depersonaliziranih

³² Ejzenštejn ovu teškoću vezuje uz svojstvo kadra kojeg je teže modelirati od, npr., boje u slikarstvu ili riječi u književnosti, a teškoća modeliranja proizlazi iz konkretnosti zabilježene građe. Zbog toga on kadar smatra otpornijim od granita u pogledu generiranja novih značenja (usp. Ajzenštajn 1964: 34).

ruku te širim vizurama gomile, a ideju masakra upotpunjuje montažnim ubacivanjem izvandijegetičkog (nenarativnog) inserta klanja vola kao vizualnog šoka i prizornog kontrasta tematiziranim zbivanjima u filmu (usp. sliku 17).



Slika 17: *Štrajk* (*Stachka*, 1924), r: Sergej Ejzenštejn. Primjer asocijativne montaže kako ju je zamišljao Ejzenštejn gdje se pomoću vizualno napadnih elemenata prizora (atrakcija) nastoji generirati određena ideja koja nadilazi značenje pojedinačno predloženih pojava.

Ejzenštejn se idejom sukoba kao načela povezivanja atrakcija, kao i idejom generiranja posve novih značenja koja nadilaze izvorno značenje sukobljenih jedinica, dijelom inspirirao i japanskom kulturom, poput kabuki kazališta ili ideogramskog pisma gdje, npr., dva zasebna znaka tvore novo značenje nepri-
sutno ni u jednom od tih kombiniranih znakova zasebno (npr. znak za vodu i oko označavaju plakanje, pas i usta lajanje, nož i srce tugu i slično; usp. Ejzenštejn 1978d: 201; Ajzenštajn 1964: 59). Također, načelo sukoba nije se moralo odnositi samo na veze između kadrova/atrakcija, već se moglo odnositi i na odnose elemenata u samom kadru, a sukobi su mogli biti različitih karakteristika. Na primjer, sukobi linija (horizontalnih i vertikalnih) i oblika (oštrih i oblikih), tj. grafički sukobi, zatim sukobi planova (total i krupni/detalj), volumena, prostora, svjetla, tempa i slično³⁵ (usp. Ajzenštajn 1964: 82).

³⁵ Nakon pojave zvučnog filma Ejzenštejn je slično načelo zagovarao i za odnos slike i zvuka (usp. Ejzenštejn 1978b), a specifičan tip montažne kombinatorike slike i zvuka u svojem filmu *Aleksandar Nevski* (*Aleksandr Nevskij*, 1938) nazvao je vertikalnom montažom (usp. Ejzenštejn 1978e).

Ejzenštejn (Ajzenštajn 1964: 73-74) je ionako smatrao kako je načelo sukoba temeljno načelo uobličavanja u umjetnosti te kako se u istovrsnom obliku ono javlja i u prirodi, društvenoj zbilji i mišljenju u formi dijalektike. Zbog toga je smatrao kako se određene društvene pojave, poput revolucije, i ne mogu drukčije prikazati nego formalnim sukobima različitog oblika jer bi umjetnička forma trebala biti izomorfna tematskoj okosnici filma. Tako on u *Oklopnjači Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925), kako bi uobličio temu sukoba između zapovjedne strukture ratnog broda i potlačenih mornara, pribjegava vizualizaciji tog kontrasta kroz niz kompozicijskih rješenja. Potlačenu skupinu broda on prikazuje u bližim planovima, neuredne, zbijene kompozicije izreza, najčešće nultim rakursom, dok perspektivu opresora prikazuje u polutotalima, pravilne, simetrične kompozicije iz gornjeg rakursa ili izdvojeno u blizu jednoplanu, donjim rakursom suprotstavljajući figuru moći ispražnjenoj ambijentalnoj pozadini izreza (usp. *sliku 18*).



Slika 18: *Oklopnjača Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925), r: Sergej Ejzenštejn. Primjer uporabe načela sukoba prilikom predočavanja događaja na palubi broda gdje se vizualnim kontrastima evocira revolucionarna tema filma.

Iako se u kasnijoj fazi svojeg teorijskog stvaralaštva Ejzenštejn dijelom odmakao od sukoba kao glavnog načela oblikovanja filma zagovarajući jednako-mjerno djelovanje svih elemenata filmskog izraza koji zajedno i istovremeno tvore dobro usklađenu značenjsku cjelinu,³⁴ time doprinoseći vlastitoj teorijskoj

³⁴ Ovo je najuočljivije u njegovom tekstu „Sinkronizacija čula“ s početka 1940-ih, a dijelom je prisutno i u tekstu iz 1928. „Neočekivano“ gdje podrobno objašnjava utjecaj kabuki kazališta na svoje montažno razumijevanje filma (usp. Ajzenštajn 1964: 149-179 i 47-56).

eklektičnosti, najsystematičniji dio njegove teorije ipak čini tipologija montažnih sklopova razrađena u tekstu „Četvrta dimenzija u filmu“ (1929). Ejzenštejn (1978a) je tako razlikovao pet tipova montaže koji sežu od one najjednostavnije, a ujedno i one koja izaziva najbazičnije fiziološke reakcije kod gledatelja, pa sve do najsloženije koja se obraća gledateljevima višim umskim procesima. Prva od njih je tzv. *metrička* montaža. Ona podrazumijeva čisto formalne odnose trajanja među kadrovima koji su organizirani primjenom nekog matematičkog odnosa, poput kraćenja kadrova za četvrtine. Sljedeći tip je *ritmička* montaža. Ona u obzir uzima i formalne, metričke odnose između kadrova, ali i sadržajne promjene u kadru stvarajući, npr., ubrzanje tempa i napetost nepodudarnostima kretanja između pokreta neke pojave u kadru (poput koračanja vojnika u sceni odeskih stuba u *Oklopnjači Potemkin*) i montažne izmjene duljina kadrova (čija se učestalost izmjene ne mora podudarati sa ritmom stupanja vojnika). Ritmu montažne konstrukcije tako mogu doprinositi i izmjene horizontalnog i vertikalnog kuta snimanja koje potom tvore vlastiti formalni obrazac dijelom neovisan i o trajanju kadrova i o ritmu predočene pojave (usp. sliku 19).



Slika 19: *Oklopnjača Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925), r: Sergej Ejzenštejn. Primjer ritmičke montaže gdje se ritam stvara i izmjenama kadrova, ali i ritmom kojim koračaju vojnici niz stube, kao i promjenama kuteva snimanja.

Treći tip montažne konstrukcije koju Ejzenštejn izdvaja jest *tonalna* montaža ili tzv. montaža po dominantama. U ovom je slučaju zadaća montažnog sklopa (ali i veza uspostavljenih unutar kadra) stvaranje nekog središnjeg ili dominantnog „tona“, odnosno ugođaja u prizoru, poput tonaliteta u glazbi. Ukoliko je središnji ton (ili dominantanta) „u molu“, odnosno nešto nalik tuzi, svi elementi

prizora (kakvi god oni bili) bit će usklađeni s tim tonom prizora, tj. podupirat će ga u njegovoj realizaciji. Primjerice, u sceni žalovanja pri stizanju u odesku luku nakon smrti mornara Vakulinčuka, stradalog pri sukobu u prvom dijelu *Oklopnjače Potemkin*, difuzno osvjetljenje, kontrasti svijetle pozadine izreza i tamnih figura brodova, usporeni pokret, smireno mreškanje mora, lagani uzlet ptica te oblik trokuta (šatora u kojem se nalazi mornarevo mrtvo tijelo, potom jedara i pramaca brodova) sinkrono doprinose evociranju središnje teme prizora, a to je žalovanje za Vakulinčukovom pogibijom (usp. **sliku 20**). Sljedeći, četvrti tip montaže jest tzv. *gornjotonska* montaža. Ona se odnosi na tzv. zvučanje ‘gornjih’ tonova prizora, analogno onim glazbenim, gdje kombinacija ukupnih vizualnih i pretpostavljenih auditivnih nadražaja tvore sukob na višoj razini emocionalne općenitosti. Ovaj tip montažne konstrukcije ujedno je i najsporniji jer, kako je to protumačio Tudor (1979: 19), riječ je o iznimno dvosmislenom i nejasnom konceptu za kojega je i sâm Ejzenštejn (1978a: 188) rekao kako ga je otkrio tek slučajno, naknadno pregledavajući snimljeni materijal *Starog i novog* (*Staroje i novoje*, 1929) na montažnom stolu.



Slika 20: *Oklopnjača Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925), r. Sergej Ejzenštejn. Primjer tonalne montaže kojoj je cilj stvaranje dominantnog ugođaja povezanog sa središnjim motivom segmenta žalovanja za mornarem.

Posljednji tip montaže, koji je ujedno i završni stadij u težnjama njegovog umjetničkog stvaralaštva, Ejzenštejn (1978a: 198) je nazvao *intelektualnom* montažom. Ovaj tip montažnog sklopa nastaje generiranjem nekog pojma ili ideje kombinacijom međusobno prizorno nedodirnih elemenata, odnosno pokušajem da se predočene pojave povežu na izvanprizornoj razini neke uopćene ka-

tegorije kojom su obuhvaćene. Slučaj ovog tipa konstrukcije bila bi scena kamenih lavova u *Oklopnjači Potemkin* gdje se montažnim spajanjem triju statičnih kadrova kamenog lava u tri različite pozicije (od ležećeg do uspravnog položaja) stvara dojam njegovog kretanja/uzdizanja, a u kontrastu na prethodno prikazan pokolj na odeskim stubama nastoji se generirati neko 'intelektualno' značenje, tj. pojam otpora ili pravedničke i hrabre borbe nad znatno nadmoćnijim neprijateljem (usp. **sliku 21**). Noël Carroll (2001: 9) ovu je montažnu konstrukciju smatrao tipom nenarativnog izlaganja kojim se slikovnim sredstvima nastoji ilustrirati stara ruska poslovice kako „će na veliku moralnu sablazan i kamenje početi rikati“. Bila ova Carrollova interpretacija spomenutog montažnog sklopa točna ili ne, neosporno je da je Ejzenštejn njime nastojao generirati neku ideju koja nadilazi prikazivačku konkretnost kadrom izdvojenih pojava i koja se značenski smješta u polje gledateljevog izvanfilmskog znanja.



Slika 21: *Oklopnjača Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925), r: Sergej Ejzenštejn.
Primjer tzv. intelektualne montaže kojoj je cilj stvaranje nekog pojma ili ideje pomoću kombinacije prizorno nepovezanih elemenata.

U istom razdoblju kada je sovjetskom umjetnošću dominirala prvenstveno praksa, ali i teorija Kulješova, Pudovkina i Ejzenštejna javila se još jedna teorijska 'škola' koja je u mnogočemu bila kompatibilna montažnoj školi, ali se formirala, većim dijelom, neovisno od nje, a pod utjecajem istraživačkih tendencija u znanosti o književnosti. Riječ je o teoriji *ruskih formalista* čiji će pristupi filmskoj umjetnosti biti predmetom sljedećeg poglavlja.

6. Rusko-formalistička teorija filma

Filmska teorija, u mnogočemu kompatibilna prethodno obrađenoj teoriji sovjetske montažne škole, jest ona *ruskog formalizma* kako se uvriježila nazivati u kontekstu književnoznanstvenog područja (Beker 1999: 12). Obje su teorije, naime, bile dijelom istog razdoblja, intelektualne klime i umjetničkih tendencija profiliranih tijekom 1920-ih. Prema tumačenju Andrewa (1980: 58), ruski formalizam dio je tzv. prve, rane faze plodonosnosti formativnog krila teorije filma koja je svoje daljnje istraživačke reperkusije doživjela usponom strukturalističkog pristupa u 1960-ima fokusirajući se u većoj mjeri i mnogo preciznijoj te obuhvatnijoj maniri na invarijantne, univerzalne značajke funkcioniranja onoga što se dijelom metaforički nazivalo filmskim jezikom. No, središnji fokus ruskog formalizma zapravo uopće nije bilo proučavanje filmskog medija pa se utoliko ni njegovi pripadnici ne mogu u punom smislu riječi smatrati punokrvnim *filmskim* teoretičarima. Naime, za ruske je formaliste film predstavljao tek prigodno sredstvo ili pojavu, za njih relativno novu i nedovoljno poznatu, koja će im poslužiti kao primjer iskušavanja već formuliranih teza i koncepata o prirodi umjetničkih artefakata uopće, a osobito onih istraživačkih strategija pomno razrađenih pod okriljem književne teorije (usp. Stam 2000: 48). U tom smislu, kako uočava Cieczot-Gawrak (1984a: 131), njihov je filmskoteorijski značaj više metodološke naravi, kao u osnovi svjež empirijski i iole znanstveni pristup proučavanoj pojavi (usp. Plesner 1987: 219), no što bi bila riječ o jednoj cjelovitoj i sustavno izvedenoj teoriji filma kao privilegiranog predmeta interesa.

U ovom je kontekstu novosti i prigodnosti, primjerice, za Borisa Kazanskog (Kazanskij 1981: 101) važna činjenica kako se film izravno razvio pred očima teoretičara omogućujući im neposredan uvid u nastanak jedne umjetničke forme te utoliko predstavlja izvrstan put ka razumijevanju prirode estetskog i uspostave onoga što naziva *sinematologijom*. Izravno svjedočenje nastanku nove umjetnosti iz njegove perspektive omogućava teorijski uvid koji, zbog vremenske udaljenosti, nije dostupan razumijevanju starijih umjetničkih oblika.

Ruski formalisti s pripadnicima su sovjetske montažne škole dijelili slične, iako po mnogočemu različite, pretpostavke o prirodi umjetnosti, a ponajviše razumijevanje svrhe umjetnosti kao neke vrste preoblikovanja zatečene zbilje u skladu s dostupnim kapacitetima korištenog medija, odnosno u načelu dijeleći s njima konstruktivistički pristup i naglašavajući dominantno estetsku funkciju artefakata koji bi se trebali smatrati umjetničkim. Ili kako je to formulirao Andrew (1980: 61), „[u]metnost je delatnost što oblikuje ‘besciljne’ predmete, predmete koji ne čine ništa drugo sem što postoje radi intenzivnog opažanja i razmišljanja o njima“. No, uz ove polazišne sličnosti, između ruskih formalista

i pripadnika sovjetske montažne škole postojale su i uočljive razlike. S jedne strane, za razliku od montažne škole, ruski formalisti nisu toliko inzistirali na montaži kao glavnom načelu konstruktivističkog preoblikovanja stvarnosti, a ideja propagandno-socijalističkog aspekta filmskog djela bila im je gotovo teorijski strana. S druge strane, na ruske je formaliste čak u većoj mjeri utjecala rana teorija francuskih vizualista na čije su se pojmove i radove pozivali češće nego, npr., na Ejzenštejnove, tako da su tekstovi Delluca, Moussinaca ili, kao drugog formativnog utjecaja, Béle Balázsa bili čestim referentnim poljima njihovih istraživanja.

Dakako, veze ruskih formalista sa sovjetskom montažnom školom bile su i više nego očite, što na osobnoj, što na povijesno-praktičnoj razini. Tako je, primjerice, Ejzenštejn bio u neposrednom kontaktu s ključnim pripadnicima formalističke škole, poput Viktora Šklovskog i Borisa Ejhenbauma (usp. Stam 2000: 47), sâm Šklovski je surađivao s Ejzenštejnovim kolegom Aleksandrovim, koautorom „Izjave“ o zvučnom filmu i montažerom Ejzenštejnovog filma *Da živi Meksiko!* (*Que Viva Mexico!*, 1931–32) te je, npr., pisao scenarij za Kulješovljev film *Po zakonu* (1926). Ovo su bile samo neke od mnogobrojnih veza uspostavljenih između ove dvije teorijske škole. No, s druge strane, u većoj su mjeri pripadnici ruskog formalizma utjecali na sovjetsku montažnu školu nego što su ovi posljednji utjecali na formaliste. Naime, iako su teorije ruskih formalista dijelom rezultat promijenjene filmske i umjetničke prakse 1920-ih u Rusiji, kanalizirane upravo kroz praktični, ali i teorijski rad Kulješova, Pudovkina i Ejzenštejna (na čije su filmove često upućivali), glave teze montažne škole zapravo uopće ne čine osnovu ruskoformalističke teorije filma. Da su pripadnici montažne škole u tolikoj mjeri utjecali na formaliste oni bi također preneglašavali montažu kao gotovo jedinu relevantnu tehniku filmskog preoblikovanja stvarnosti, uzimali u razradi montažnih postupaka one tipove montaže kako ih je, npr., razradio Ejzenštejn te naglasak stavljali na političku i retoričku dimenziju filma toliko istaknutu u Ejzenštejnovom nijemom filmskom opusu. Umjesto toga, formalistima je montaža tek jedan od mogućih postupaka oblikovanja, iako i dalje vrlo važan, a tipovi montažne organizacije razrađivani su prema vlastitim kriterijima, odvojenima od Ejzenštejnovog pristupa (iako počesto i rudimentarnijima u opsegu razumijevanja).

Dok u kontekstu književnoznanstvenog pristupa ruski formalizam obuhvaća mnogo šire vremensko i istraživačko razdoblje od otprilike 1915. do 1930., ruskoformalistička teorija filma obuhvaća, u užem smislu, tek niz tekstova izvorno objavljenih 1927. u izdanju državne izdavačke kuće za filmsku literaturu Kinopečat pod naslovom *Poetika filma* (*Poetika kino*) i pod uredništvom jednog od najistaknutijih formalističkih autora, Borisa Ejhenbauma. Ovaj je zbornik izvorno obuhvaćao šest tekstova koji su široj filmološkoj zajednici po-

stali dostupni engleskim prijevodom 1982. (usp. Taylor 1982), a također i 1981. s nešto izmijenjenom postavom tekstova i autora. Odnosno, u ovom izdanju izbačen je originalni kratki prilog „Poezija i proza u filmu“ V. Šklovskog, a ubačen tekst Romana Jakobsona iz 1933. o budućnosti i umjetničkim potencijalima zvučnog filma (usp. Eagle 1981b) koji je ujedno i jedan od rijetkih tekstova iz ovog razdoblja formativne teorije filma koji je, za razliku od spisa R. Arnheima, sagledavao novi medij u pozitivnom stvaralačkom kontekstu. Dakle, fond tekstova ukupno je obuhvaćao priloge Borisa Ejhenbauma (Ejxenbaum 1981), Jurija Tinjanova (Tynjanov 1981), Borisa Kazanskog (Kazanskij 1981), Viktora Šklovskog (Shklovsky 1982), Adriana Ivanoviča Piotrovskog (Piotrovskij 1981), snimatelja Andreja Moskvina i njegovog asistenta Jevgenija Mihajlova (Mixajlov i Moskvina 1981) te Romana Jakobsona (1981).³⁵

Kao što je već spomenuto, na središnje su teze o prirodi filmske umjetnosti uvelike utjecala načela koja su ruski formalisti razradili ranije u književnoj teoriji. Odnosno, na sličan način na koji su formalisti nastojali, krajem 1910-ih, emancipirati književnost od njoj posrednih značajki, poput filozofskih, religijskih i/ili psiholoških aspekata na koje je mogla upućivati, čineći ju samodostatnim predmetom proučavanja, tako su isto pokušali napraviti i za film smatrajući ga posve novom, od drugih odvojenom umjetničkom formom. Polazište formalističkog razumijevanja bilo je shvaćanje umjetnosti kao pojave lišene svoje uporabne vrijednosti, poput uporabe jezika (kao medija književnosti) u čisto komunikacijske/informacijske svrhe. U tom je kontekstu naglasak stavljen na realizaciju tzv. *estetske funkcije* umjetničkog artefakta, poput isticanja uporabno manje uočljivih elemenata jezika, kao što je njegova zvučnost. Nadalje, kako bi se neka umjetnička pojava ukazala u svojoj specifičnosti onkraj vlastite uporabne vrijednosti i onkraj drugih, srodnih pojava, bila joj je potrebna neka forma ili načelo konstrukcije, kako je formalistički pristup u općim crtama objasnio Ejhenbaum (1967: 326). A glavni postupak kojim se ta forma mogla učiniti vidljivom umjetničkom, nepraktičnom doživljaju jest ono što je još 1917. Šklovski (1999: 125-126), u tekstu „Umjetnost kao postupak“, nazvao *postupkom očiđenja*. Taj postupak, kao središnji postupak umjetničkog oblikovanja za formaliste (usp. Aitken 2001: 8), omogućava doživljavanje poznatih pojava u nepoznatom, novom svjetlu, tj. obraćanje pozornosti na do tada neopazive vidove pojava te dokidanje praktične, a naglašavanje zatvorene, autonomne vrijednosti konstrukcije umjetničkog djela. U tom smislu, svrha je formalističkog pristupa proučavanje imanentnih značajki pojedinog djela i sustava umjetnosti kojeg je

³⁵ Svakako valja istaknuti kako su formalistički autori pisali o filmu i izvan ovog konteksta, što prije, a što i nakon 1927. Za dodatne tekstove posvećene filmu usp. npr. one Jurija Tinjanova (Tynjanov 2019a; 2019b; 2019c; 2019d; 2019e; 2019f).

ono dijelom, njezinih specifičnih zakonitosti determiniranih i ograničenih materijalnom osnovom korištenog medija te konačno isticanje njezinih estetskih kvaliteta (usp. Eagle 1981a: 3-4), poput očuđenja.

U filmskoteorijskom kontekstu autori formalističke škole izravno su se oslanjali upravo na ovakvo razumijevanje umjetnosti. Tako se, npr., za Kazanskog (1981: 107-108) razumijevanje umjetničke prirode filma očituje u uočavanju i njegove razlike prema drugim oblicima (poput kazališta ili arhitekture koji koriste drukčiji materijal, ali i postupak oblikovanja različitih stvari), ali i u uočavanju njegovog materijalnog temelja. Kako je tehnološka baza (građa) filma fotografija³⁶ koja nema estetskih kvaliteta jer neposredno bilježi pojave, tek se njezinom obradom specifičnim filmskim postupcima (poput osvjetljenja ili kompozicije izreza) te kombinacijom tako fotografski zabilježenih pojava (montažom) postiže umjetnička svrha filma, tj. preobrazba neposredne zbilje nalik vizualnom očuđenju. Središnji postupak takvog tipa preoblikovanja za Kazanskog je bio već ranije poznat filmskoteorijski pojam baštinjen od francuskih vizualista, tj. pojam fotogeničnosti.

Vrlo slično Kazanskom rezonirao je i Tinjanov (1971; Tynjanov 1981). On je, naime, smatrao da ukoliko film želi ispuniti svoj umjetnički, odnosno estetski, nepraktični cilj, djelo mora svoju fotografsku građu također preobraziti fotogeničnošću kao specifičnim postupkom oblikovanja. Polazište njegovog razumijevanja svakako je teza kako umjetničko stvaranje ne može biti preslika zbilje, već da se prednost filma očituje u nemogućnosti potpune reprodukcije³⁷ te da mu upravo ta karakteristika omogućava realizaciju temeljne svrhe umjetnosti, a to je apstrakcija. U tom kontekstu, za Tinjanova (1971: 286; Tynjanov 1981: 86) je svaki filmskom tehnikom preobraženi prizor ujedno i semantički znak koji upućuje na njegova neizravna značenja stvarajući potpuno nove odnose između tako predočenih pojava. I Ejhenbaum je slijedio ovakva razmišljanja Kazanskog i Tinjanova dovodeći u vezu praktičnu uporabu jezika sa doslovnošću fotografske zabilježbe, a estetsku (poetsku) uporabu jezika u književnosti sa filmskom obradom fotografije kao njegove materijalne osnove. Unutar ovog okvira promišljanja, kako bi se film razvio u zasebnu umjetničku formu on mora pomoću vlastitih alata preobrazbe, odnosno pomoću fotogeničnosti, izolirati estetske kvalitete prizora te ih potom organizirati u zaseban sustav pomoću postupka

³⁶ Ovo polazište dijelom se razlikuje od Šklovskog (1971) koji fotografiju i dalje drži osnovom filmskog jezika, no vjerojatno pod utjecajem Ejzenštejna i Pudovkina smatra kako je njegova osnova ipak filmski kadar, kao već obrađeni element oblikovanja. Utoliko je Šklovski filmsku varijantu očuđenja smatrao teže ostvarivom upravo zbog doslovnosti zabilježbe koju pruža fotografska osnova filmskog izraza.

³⁷ Teza koja je podudarna Arnheimovom razumijevanju filmske umjetnosti.

montaže, tj. time uspostaviti vlastiti umjetnički jezik (usp. Ejxenbaum 1981: 57; Ejhenbaum 1971: 313).

U ponešto drukčijem kontekstu i Jakobson je slijedio ovu dobro iskušanu formalističku metodu. Za njega, doduše, glavni materijal filmske transformacije prizora nije bila ni sama zbilja (jer ju filmski prikaz nikada ne nudi u potpunosti) niti fotografija, već različiti, filmom stvoreni audiovizualni znakovi (usp. Jakobson 1981: 162). Tako, primjerice, filmski prikaz može od iste stvari/pojave oblikovati tri potpuno različita (vizualna) znaka, ovisno o upotrjebljenom postupku predočavanja. Jakobson (ibid.) daje primjer filmskog predočavanja osobe velikog nosa i/ili s grbom na leđima ('nosonju', 'grbavca' i/ili 'nosatog grbavca'). Ukoliko se horizontalnim kutom snimanja takva osoba prikaže s leđa, taj će vizualni znak upućivati na 'grbavca', frontalni će prikaz upućivati na 'nosonju', a prikaz iz profila na 'nosatog grbavca'. Ovim zamišljenim primjerom Jakobson želi pokazati na koji način izbor određenog filmskog postupka (poput horizontalnog kuta snimanja, tj. strane promatranja) oblikuje značenje zabilježenog objekta koji u sva tri slučaja ostaje i dalje isti, ali dobiva specifičnu vrijednost aktivacijom filmskog jezika označavanja. Slično, prema Jakobsonu (ibid.: 163), funkcionira i zvuk u filmu koji nije tek reprodukcija stvarnog zvuka u izvanfilmskim okolnostima, već auditivni znak koji upućuje na nešto drugo u kontekstu filmske strategije umjetničkog oblikovanja prizora. Pa tako, primjerice, glazba može označavati prizornu tišinu ili povezivati prostorno-vremenski udaljene scene, kao što i govor može funkcionirati kao auditivni znak za nešto onkraj svoje komunikacijske vrijednosti i zadobiti specifično značenje unutar strukture konkretnog filmskog izričaja. No, kao što je primijetio Andrew (1980: 63), ovakvo formalističko naglašavanje preobražajnih, često i vizualno uočljivih transformacija pojavnog svijeta sa ciljem njegovog 'očučivanja' i estetskog izoliranja, kao posljedicu je imalo privilegiranje djelâ razmetljivog stila koja su koristila napadne, nekonvencionalne postupke, nalik Ejzenštejnovim montažnim bravurama, i time su iz svojeg razmatranja isključivali umjetničke kapacitete filmova izvedenih mnogo diskretnijim strukturama.

U ovome kontekstu valja napomenuti i neobičnost utjecaja koji je, s jedne strane, ruskoformalistička teorija izvršila na kasnije istraživačke programe u filmologiji, zatim istraživačkih utjecaja na nju samu te smjer razvoja formalističkih uvida u neposrednom povijesnom okruženju njezinog nastanka. Prvo valja uočiti kako je na ruskoformalističku teoriju filma više utjecala književna teorija no ona filmska razdoblja neposredno prije i tijekom 1920-ih. Odnosno, ruski su formalisti u većoj mjeri nastojali primijeniti metode razvijene pod okriljem teorije književnosti, poput pojma estetske funkcije ili očučenja, ili pak razviti vlastita razumijevanja montaže i srodne organizacije filmskih djela, no što su bili spremni preuzeti već postojeće i dijelom razrađene pristupe različitih te-

orija baštinjenih od Ejzenštejna, Kulješova, Pudovkina ili francuskih vizualista. Nadalje, u kasnijim filmološkim odjecima formalističkog pristupa proučavanju filma, tzv. neoformalizmu 1980-ih kojeg su razrađivali David Bordwell i Kristin Thompson, ovi baštinici formalističke metode prije su posezali za ruskoformalističkim književnoteorijskim tekstovima i pojmovima (usp. Thomson-Jones 2009: 131), nego što su se bili spremni poslužiti filmskoteorijskom literaturom iz *Poetike filma*.³⁸ To se, npr. odnosi na korištenje alata iz književne teorije, poput pitanja motivacije određenih književnih postupaka, očuđenja, vrsta korištenih motiva, tipova odnosa fabule i sižea ili tipova sižejne konstrukcije književnog teksta (usp. Thompson 1988), ali i na Bordwellovo (2008: 50-51) posezanje za Tinjanovljevom koncepcijom odnosa triju konstitutivnih čimbenika umjetničkog teksta, odnosa fabule, sižea i stila.

Vezano za daljnji smjer ruskoformalističkih istraživanja filma, autori ove škole nisu ih nastavili iako je metodološki temelj za takvo nešto postojao i u njihovoj književnoj teoriji, ali i u drugim tekstovima posvećenima pitanjima teorije filma. Također, u kontekstu neobičnosti utjecaja i, prvenstveno, statusa kojeg je formalistička teorija filma uživala u vremenu svojeg nastanka, indikativno je da je u predgovoru izvornog izdanja *Poetike filma* iz 1927. Kiril Šutko (Shutko 1982) zbornik okarakterizirao kao praktično-teorijski, napisan sa ciljem poboljšavanja tekuće sovjetske kinematografije iako je iz tekstova i više nego jasno kako su oni bili čisto teorijski orijentirani i to s visokim stupnjem spekulativnog promišljanja o novom mediju. Ta Šutkova opaska tim je više začudna s obzirom da je on izravno zagovarao antiformalistički pristup filmu oštro navodeći kako je tadašnjoj sovjetskoj filmskoj praksi potreban pristup koji će „nemilosrdno i precizno izbrisati iz praktične uporabe svo smeće skolastičkog formalizma“ (Shutko 1982).

U svakom slučaju, tekst koji se može shvatiti kao inauguracijski za primjenu načela formalističkog proučavanja filma jest onaj Viktora Šklovskog (Shklovsky 1982) „Poezija i proza u filmu“. U njemu Šklovski polazi od pretpostavke kako se određeni elementi koji uobičajeno karakteriziraju jedan tip književne prakse, poput značajke ritma u poeziji, mogu javiti i u nekoj drugoj, npr. u prozi, kao bitan čimbenik njezinog oblikovanja, funkcioniranja i umjetničkog smisla. Slijedom toga Šklovski u formalističkoj maniri zaključuje kako ono što čini umjetničko značenje nekog djela nije njegov sadržaj ili fabula, već vrsta primijenjene konstrukcije (sižea) i to zbog toga što se značenje potpuno iste priče u potpunosti može izmijeniti jednostavnom reorganizacijom slijeda događaja u izlaganju, poput stavljanja događaja s kraja priče na izlagački početak djela

³⁸ Sličan se smjer utjecaja ponavlja i u strukturalističkom impulsu u filmologiji 1960-ih gdje je Proppova *Morfologija bajke* vjerojatniji izvor od *Poetike filma*.

(pa tako djelo umjesto fokusa na buduće ishode nelinearnim izlaganjem može stvoriti zagonetku). Ono što Šklovski pritom izostavlja iz razmatranja o važnosti primijenjene konstrukcije u izgradnji umjetničkog djela jest činjenica da se potpuno različite priče i sljedovi događaja mogu izložiti na strukturno istovjetne načine i time također promijeniti temeljno značenje djela uvjetovano i tipom korištene konstrukcije, ali i tipom priče koja je u djelu prezentirana.

Nadalje, Šklovski (ibid.) uočava, sukladno naslovu teksta, kako u praksi postoje dvije temeljne vrste filmova. Jedna su vrsta oni filmovi koji se prvenstveno oslanjaju na prozno načelo. Ovu 'proznu' vrstu filmova karakterizira semantičko, odnosno narativno razrješenje nekog sukoba. To jest, sukob se ponajprije razrješuje na razini izloženog sadržaja. No, iako dominantno takav, i prozni film svoje razrješenje može realizirati na čisto kompozicijskoj/formalnoj razini kroz primjenu neke oblikovne strategije poput ponavljanja, paralelizma i slično. S druge strane, postoje i filmovi koji se dominantno oslanjaju na načelo poezije koju, iz njegove perspektive, potpuno prožima neki tip formalnog razrješenja sukoba sa određenim semantičkim učinkom. Ovaj model filmske prakse sasvim je na tragu Ejzenštejnovih filmova gdje se na pozadini priče o revoluciji stvari nastoje razriješiti/organizirati nizom vizualnih i montažnih kontrasta (sudara) koji time razrješuju i temeljnu narativnu dimenziju djela izdvajajući u prvi plan izraza upravo oblikovanje cjeline filma. Ionako su filmovi sovjetske montažne škole često bili dobrim primjercima za objašnjavanje formalističkih umjetničkih uvida, a u velikoj su mjeri dobro ilustrirali svojevrсни balans između prozne, zapravo uočljive narativne dimenzije filma zasićene hipertrofiranim montažnim i slikovno-kompozicijskim rješenjima.

Na tragu ovakvog razlikovanja između proznog i poetskog u filmu te paralela povučenih s književnim vrstama, i Jurij Tinjanov (1971) je u tekstu „Temelji filmske umjetnosti“ razlikovao tip filmova koji se oslanjaju na poeziju i one koji se oslanjaju na prozu. Kako je već prethodno u tekstu utvrdio da korištenje određenih filmskih postupaka (njegovog stila) polazno ima neki mogući semantički učinak, a nije tek formalno prazno oblikovno rješenje, Tinjanov (ibid.: 292) uočava da film blizak poeziji koristi njoj slična strukturna obilježja, i to ponajviše kroz montažno izmjenjivanje slika. Kao što izmjenu stihova karakterizira *skokovita* promjena samostalnih semantičkih nakupina, tako i izmjena kadrova u montaži opimjeruje sličan tip oštih prijelaza stvarajući značenja koja nadilaze samostalne vrijednosti kadrom (stihom) izdvojenih dijelova prizora. Također, ono što karakterizira tako shvaćen kadar/stih jest njegovo jedinstvo, zatvorenost strukture koja onda u nekom kompozicijskom slijedu značenjski preobražava ukupni smisao montažno sjedinjenih jedinica. Ovaj tip filma uvelike je, kao i kod Šklovskog, inspiriran Ejzenštejnovim konceptom montaže kao nizanja

odvojenih i često suprotstavljenih kadrova koji generiraju nova značenja sklopa povrh doslovnosti svake kombinirane jedinice montaže zasebno.

Za razliku od ove vrste filma, drugi je tip filma blizak prozi gdje se montaža koristi kao alat povezivanja i nizanja određenih scena bez skokovitosti izmjene kadrova kao relativno samostalnih odsječaka značenja. U ovom je kontekstu Tinjanovu važan odnos triju pojmova koji ovaj prozni tip filma razlikuje od književne proze koristeći i drukčiji materijal oblikovanja (sliku nasuprot riječi), ali i načela njegovog oblikovanja. Odnosno, za prozni je film važan odnos koji se uspostavlja između njegove fabule, sižea i stila. U jednoj varijanti prozno oblikovanog filma Tinjanov (1971: 296) ističe kako siže (izlagačka organizacija slijeda događaja) prati, tj. oslanja se na fabulu. Primjerice, u pustolovnom je filmu putovanje junaka (kao središnja priča filma) praćeno izlagačkim oblikovanjem njegovog slijeda od ishodišta ka cilju ili, npr., u komornoj drami gdje izlaganje prati glavne poteze interpersonalnih odnosa likova. Doduše, u ovoj varijanti proznog oblikovanja filma izlaganje može i znatno proširiti predočenu fabulu, ali se još uvijek na nju mora oslanjati, pratiti ju omogućavanjem njezinog adekvatnog prepoznavanja. To se, npr., događa u slučajevima ekstenzivnih opisa, različitih narativnih digresija (gdje se izlažu sporedne linije zbivanja) ili izlaganjem alternativnog slijeda događaja za koje se kasnije u filmu ispostavlja da su bili, npr., zamišljaj glavnoga lika. Ono što Tinjanov u ovoj varijanti izostavlja iz razmatranja jest slučaj gdje izlaganje može i reducirati proporcije fabule i dalje se na nju oslanjajući, odnosno prateći njezine glavne narativne poteze. To se u filmu uobičajeno događa primjenom narativnih sažetaka i drugim oblicima eliptičnog izlaganja (poput tzv. montažnih sekvenci) gdje siže prati i oslanja se na predočenu priču, ali izdvajanjem samo tipskih, reprezentativnih faza nekog slijeda događaja kod gledatelja nastoji stvoriti tek okvirnu predodžbu o njihovoj cjelovitosti. Primjer ove varijante, gdje se sižeom (eliptičnim izlaganjem) nastoji uputiti na mnogo šire proporcije događaja u fabuli filma, bio bi sažetak bračnog odnosa između Charlesa Fostera Kanea i njegove prve supruge Emily u *Građaninu Kaneu* (1941). Tamo se kroz šest kraćih scena njihove interakcije za stolom koje se odvijalo kroz duže vremensko razdoblje nastoji ocrtati opća predodžba o postupnom propadanju njihovog braka i netrpeljivosti koju postupno razvijaju jedno prema drugom (usp. sliku 22).



Slika 22: *Gradanin Kane* (*Citizen Kane*, 1941), r: Orson Welles. Primjer eliptičnog izlaganja gdje siže prati fabulu, ali je znatno manjih proporcija od nje, tj. siže je manji od fabule.

Druga varijanta odnosa uspostavljenih između sižea i fabule filma jest ona u kojoj siže ne prati fabulu, već se razvija pored ili neovisno od nje, odnosno izbija u prvi plan kao dominantna organizacije. U ovoj varijanti fabula svoju smislenost dobiva uporabom određenog filmskog stila, tj. korištenjem uočljivih filmskih postupaka (poput planova, rakursa, mizanscene i slično). Primjer ovakvog tipa filma svakako je već spominjana Ejzenštejnova *Oklopnjača Potemkin* gdje se fabula o otporu opresoru gradi kroz grafičke, ritmičke, kompozicijske i druge

značajke koje onda povezuju dijelove filma u cjelinu i to dijelom odvojeno od njegovih narativnih razrješenja. U ovu varijantu potpadao bi bilo koji film gdje neki aspekt priče (npr. neki događaj) motivira razvoj sižea (kompoziciju filma) i stilskih varijacija u smjerovima nepodudarnima narativnim razlozima djela.³⁹

S druge strane, Boris Ejhenbaum (1971) se u tekstu „Problemi filmske stilistike“ bavi upravo detaljnijim razmatranjem stilske strane filma koja kod Tinjanova ostaje prezentirana tek kao skica mogućih realizacija. Ejhenbaum, kao i mnogi autori prije njega, prvo uočava kako se razvoj filma kao umjetnosti odvijao od neposredne zabilježbe određenog prizora, tj. onog što mu omogućava njegova tehnologija, pa zatim ka sve većim stilskim varijacijama u predočavanju, a potom i konačne uspostave vlastitog jezika umjetničkog izražavanja. Prema Ejhenbaumu (1971: 324) taj se razvoj prvenstveno odvijao kroz ono što naziva razvojem *filmske sintakse*, odnosno sukcesivne kombinacije slika/kadrova kroz postupak montaže. U ovom ‘sintaktičkom’ kontekstu on izdvaja dva temeljna tipa povezivanja kadrova u neku veću cjelinu. Jedan od njih je tzv. filmska *rečenica* ili *fraza* koju bismo iz suvremene filmološke perspektive nazvali filmskom scenom. Definira ju kao „grupu elemenata okupljenih oko jezgre naglasaka“ (ibid.: 328). Spomenuti elementi su zapravo filmski postupci predočavanja, poput izbora planova i/ili rakursa (kutova snimanja), koji u toj rečenici/sceni gravitiraju ka nekom središtu, tj. nekom uočljivom postupku poput krupnog plana. U načinu je artikulacije ove filmske rečenice, iz Ejhenbaumove perspektive, ujedno vidljiv i razvoj filmskog jezika kao zasebnog sustava označavanja jer u ranom nijemom filmu nisu postojali nikakvi predočavalački naglasci (jezgre) unutar segmenta filmskog djela (u ranim *tabloima*) pa tako ni potpuno artikulirane rečenice, ponajprije zbog istovjetnosti načina snimanja u srednjem planu, nultim rakursom statične točke promatranja, a zbog čega izraz niti nije mogao imati stilsku vrijednost. Potom se rečenica nastojala artikulirati, npr. izdvajanjem nekog važnog dijela prizora krupnim ili detalj planom, a u potpunosti se formulirala kao dio ‘jezičnog’ repertoara filmskog izraza kada se uspostavio jasan odnos između ‘rečenične’ jezgre i njezinih ‘satelita’. Primjerice, kada su filmovi počeli standardno primjenjivati montažni obrazac *master plus inserti* u sklopu raskadriranja jednog prizora postalo je jasno da orijentacijski kadrovi pri početku, a vrlo često i kraju scene, služe kontekstualiziranju nadolazećih analitičkih kadrova, a insertirani bliži planovi naglašavanju ključnih informacija tijekom odvijanja prizora, dok istovremeno šire vizure razgraničuju jednu filmsku rečenicu ili frazu od drugih.

³⁹ Poput nestanka lika Anne u *Avanturi* (*L'avventura*, 1960) Michelangela Antonionija, događaja koji ne motivira potragu, već niz digresija i likovno-kompozicijskih rješenja u filmskom izrezu, ili pak poput varijacija gegova u *slapstick* komediji koji se razvijaju dijelom neovisno o središnjoj priči filma.

Kako bi još detaljnije objasnio načine artikulacije filmskog jezika u njegovom sintaktičkom smislu, Ejhenbaum dodatno uočava postojanje dva tipa filmskih rečenica ovisno o tome kako su montažno izvedene te u koje se svrhe uobičajeno koriste prilikom oblikovanja nekog filmskog segmenta. Jedan od tih tipova jest tzv. *regresivni* tip (usp. Ejhenbaum 1971: 329) rečenice/scene. U njemu oblikovanje ide od bližih vizura izdvajanjem niza dijelova prizora izvan njihovog cjelovitog konteksta (npr. detalj planovima), a potom se perspektiva čini obuhvatnijom primjenom širih vizura (npr. totalima) koji smještaju prethodno viđene informacije u adekvatan interpretativni okvir (npr. cjeloviti ambijent). Ovaj tip rečenice Ejhenbaum veže uz stvaranje zagonetke u tumačenju prizora jer gledatelj na početku segmenta nije siguran koje značenje pripisati prvotno izdvojenim dijelovima prizora (npr. jesu li oni dio određenog ambijenta ili nekog apstraktnijeg polja značenja). Također, ističe kako se ovaj regresivni tip veže uz filmski *opis* jer se izdvajanjem dijelova prizora, čiji potpuni smisao gledatelj još ne zna, vrši svojevrsno nabiranje informacija karakterističnih za dani ambijent. Dakako, iako ovaj tip konstrukcije scene može poslužiti i filmskom opisivanju ambijenta, jednako je moguće da služi i drugim ciljevima, poput evociranja nekog emocionalnog stanja, simboličkog značenja ili senzornih karakteristika prikazanih objekata.

Drugi tip rečenice Ejhenbaum pak veže uz *naraciju* iako on u jednakoj mjeri može poslužiti i opisivanju određenog ambijenta (čemu uobičajeno i služi u klasičnom narativnom filmu). Riječ je o tipu koji naziva *progresivnim* (ibid.) jer je izveden suprotno onom prvom i zbog toga ima drukčiji učinak na gledatelja. Progresivni tip rečenice ide od širih vizura ka užima (poput montažnog obrasca *master plus inserti*) i od gledatelja zahtjeva da postupno specificira sve bitne značajke prethodno viđenog prizora u njegovoj cjelovitosti. Iako ovakav tip scene uobičajeno služi uvođenju gledatelja u novi filmski prizor s čijim karakteristikama on još nije upoznat (što Ejhenbaum jasno uočava) te utoliko za cilj ima smještanje nadolazećih pripovjednih poteza (ukoliko je riječ o narativnom filmu) u primjereni ambijentalni okvir, nije u potpunosti jasno zbog čega je Ejhenbaum regresivni tip smatrao bliži opisu, a progresivni naraciji. Naime, oba se tipa mogu koristiti i kao opisni, ali i kao bilo koji drugi izlagački sklopovi, kao što je vjerojatnije da će se upravo progresivni tip javiti u opisnom obliku.

Uz filmsku rečenicu Ejhenbaum (1971: 330) uočava postojanje i druge vrste sintaktičkog filmskog sklopa koji je većih proporcija i prepoznatljiv prema nešto drukčijim kriterijima. Riječ je o dijelu filma koji naziva filmskom *sekvencom* ili *periodom*. U sekvenci su važni odnosi koji se uspostavljaju između prostorno-vremenskih (ali i kauzalnih) elemenata filma, a koji moraju biti u nekoj smisljenoj (semantičkoj) vezi. Primjerice, to bi bile scene snimane u različitim prostorima koje su povezane u jedinstvenu vremensku točku, poput istovremenosti njihova odvijanja izvedene izmjeničnom montažom. Ili, kao nešto drukčiji

primjer, niz scena koje se odvijaju u različitom vremenskom periodu, ali ih veže istovjetnost prostora u kojem se vrši neka radnja. Također, jedinstvena točka povezivanja različitih scena/rečenica u sekvencu (različite, neodređene veličine) može biti i jedinstvo određenog zbivanja, lik(ovi) koji se u njima javljaju, ali i tzv. 'asocijativne' veze uspostavljene kontrastima, poredbama, preklapanjima i slično, tj. vezama koje u mnogo čemu nadilaze narativne aspekte djela (kao u mnogim filmovima sovjetske montažne škole).

Uz ovu, relativno podrobno razrađenu, sintaktičku razinu artikulacije filmskog jezika/stila Ejhenbaum (1971: 333) izdvaja, prema dosljedno provedenoj lingvističkoj metodi, i njegovu *semantičku* stranu. Pitanje semantike filmskog jezika istovremeno se odnosi i na izdvojeno značenje prezentirane slike/kadra, onog što je gledatelju predstavljeno u određenom trenutku (npr. značenje nekog objekta), ali i na značenje stvoreno nizom slika, tj. montažom. U tom kontekstu glavni označitelji unutar filmske slike su najčešće geste i mimika likova koje gledatelj može razumjeti na višestruke načine. Primjerice, u filmu se može izdvajanjem detalja neke geste (npr. pokreta ruke) uputiti na cjelokupnu emociju lika (npr. detaljem podignute obrve na iznenađenje ili nezadovoljstvo, ili detaljem usana na nešto drugo), a značenje se tog izraza može dodatno promijeniti ovisno o montažnoj kombinatorici u koju je određena gesta smještena (npr. druga vizura može uputiti na podignutu obrvu kao izraz straha). Ejhenbaum je u kontekstu razmatranja semantičke strane filmskog jezika imao i specifično razumijevanje načina na koji se on koristi srodnim stilskim sredstvima kao i verbalni jezik, npr. kroz korištenje metafore (simbola). Za njega se svaka filmom izražena metafora nužno oslanjala na onu verbalnu i to na način da gledatelj određenu vizualno izvedenu metaforu, a da bi mu ona bila razumljiva, mora prevesti u jezične okvire procesom kojeg naziva „unutrašnjim jezikom“. Odnosno, „[f]ilmska metafora postaje moguća samo onda kada se oslanja na onu verbalnu. Gledalac može da je shvati samo ukoliko i sam u svom verbalnom iskustvu poznaje odgovarajući metaforu“ (ibid.: 335). Tako je, npr., metafora osobne propasti junaka, prikazana gornjim rakursom ili kadrom razrušene kuće, shvatljiva tek kao vizualna artikulacija metaforičkog izraza riječi „pad“. Ovakvo razumijevanje filmskog jezika bilo je dijelom Ejhenbaumove mnogo šire teze o gledatelju kao aktivnoj figuri u oblikovanju filmskog izraza gdje on, posredstvom „unutrašnjeg“, tj. mentalnog jezika razumijevanja okoliša popunjava nepotpunost filmske zabilježbe stvarnosti. Teza koja je sasvim u skladu s kognitivističkim pretpostavkama suvremene filmologije najmanje od 1980-ih. Ejhenbaumovim (ibid.: 318) riječima, „[d]a bi povezo slike (konstrukcija filmske rečenice i filmskih perioda), filmski gledalac mora da uloži složen cerebralni napor koji je takoreći odsutan iz tekućeg življenja, u kojem reč prekriva i izbacuje druga sredstva izražavanja. On, dakle, mora neprekidno da sastavlja karike u lancu filmskih fraza, usled čega uopšte ništa neće moći da razume“.

7. Rudolf Arnheim, *gestalt* psihologija i film kao umjetnost

Filmska teorija njemačko-američkog psihologa Rudolfa Arnheima vjerojatno je jedna od najznačajnijih, sistematski obrađenih teorija filma kao umjetnosti u tako ranoj fazi njezinog formiranja, tj. početkom 1930-ih. Koliko god prethodno obrađeni teoretičari, poput Ejzenštejna, Pudovkina ili Kulješova, bili važni za tumačenje razvoja filmskoteorijske misli i njezinog utjecaja na filmsku praksu, Arnheimova je teorija prototipski primjer teorije zasnovane na formativnim načelima razumijevanja umjetnosti. Utoliko se Arnheimov pristup najčešće u povijestima filmskih teorija uspoređuje, odnosno kontrastira prema tipičnim predstavnicima drugog krila klasične teorije filma, tj. prema njezinoj realističkoj varijanti i autorima koji ju predstavljaju, poput Andréa Bazina i Siegfrieda Kracauera koji će biti predmetom sljedeća dva poglavlja knjige.

Iako u filmskoteorijskoj historiografiji odnosi formativne i realističke teorije ponekad bivaju kanalizirani u različite, često suprotstavljene autore, većina istraživača učestalo ističu upravo Arnheima kao reprezentativnu figuru formativnog razumijevanja medija. Primjerice, James Monaco (1982: 310) tako Arnheima suprotstavlja Kracaueru stavljajući ove autore u kontekst onoga što naziva ekspresionističkom nasuprot realističke teorije. Slično čini i Carroll (1988) suprotstavljajući Arnheimovu teoriju realističkom pristupu A. Bazina. S druge strane, iako na sličnom interpretativnom tragu, Tudor (1979) i Andrew (1980) u većoj mjeri kao tipični kontrast poslijeratnim realističkim tendencijama uzimaju prethodno formulirane teorije Ejzenštejna, kao ionako po temeljnom pristupu razumijevanja umjetničkog shvaćanja filma sasvim kompatibilne Arnheimovom pristupu, kako je to primijetio Aristarco (1974: 213).

Razlozi zbog kojih se Arnheim često uzima kao reprezentativna figura formativne teorije su sljedeći. Kao prvo, njegova je teorija, konkretizirana u cjelovitom obliku u knjizi *Film kao umjetnost* iz 1933, formulirana jasno i dosljedno provedenim tezama i to ne samo kroz sistemski oblik teorije, već i kroz cjelokupan Arnheimov dugovječan istraživački staž. Kao drugo, njegovu teoriju krase zavidna razine ujednačenosti i sustavnosti koja je toliko nedostajala, primjerice, heterogenom pristupu jednog Ejzenštejna. I završno, njegova je teorija primjer jednog od najrezistentnijih pristupa u povijesti razumijevanja filma utoliko što je Arnheim u vrlo dugom vremenskom periodu od sredine 1920-ih pa sve do početka 21. stoljeća zadržao istovjetna načela tumačenja filmske, ali i drugih umjetnosti, potpuno neokrznut promjenama u filmskoj praksi i zagovarajući dominantno vizualnu prirodu filmske umjetnosti i njezinu sklonost ka antimimetičkim potencijalima medija. Primjer ove teorijske dugovječnosti svakako je

i preuzimanje središnjih alata za oblikovanje umjetničkog djela u suvremenom filmološkom pristupu kakav je njegovao Peterlić (2001; 2018).

U užem smislu, Arnheimova se teorija filma odnosi tek na jednu knjigu izvorno objavljenu 1932. u Njemačkoj pod naslovom *Film als Kunst*, potom odmah prevedene na engleski jezik 1933. kao *Film as Art* te reizdane tek 1957. s nepromijenjenim tezama, analizama i filmskim primjerima i to pod istim naslovom.⁴⁰ Dakako, njegova teorija uključuje i niz kritičko-teorijskih članaka koje je objavljivao od 1925., većim dijelom sabranih u djelu *Film Essays and Criticism* (Arnheim 1997), ali dijelom uključenih i u *Film kao umjetnost*, osobito tekstovi iz 1930-ih. Usprkos velikom opsegu tekstova o filmu koji većinom sadrže nepromijenjene stavove o prirodi filmske umjetnosti, središnje je djelo Arnheimove teorije i dalje već navedena knjiga iz 1933./1957.

Kako ističe poljska filmologinja Jolanta Mach (1987: 243), Arnheima se često opisuje kao njemačkog teoretičara filma, no kako je on veći dio svoje znanstvene karijere proveo izvan Njemačke, odnosno u Sjedinjenim Američkim Državama, više ga se može smatrati američkim teoretičarem, kao i talijanskim. Naime, on je još 1933. emigrirao prvo u Italiju gdje je boravio na Institutu obrazovnog filma u Rimu (usp. Czczot-Gawrak 1984a: 144), pisao tekstove za *Enciclopedia del cinema* te za renomirani časopis *Bianco e nero*, a potom već 1939. odlazi u SAD. Također, sporno je uopće je li ispravno Arnheima nazivati *filmskim* teoretičarem. Naime, u jednakoj bi ga se mjeri moglo smatrati i nefilmskim teoretičarem budući da u njegovom golemom znanstvenom opusu film zauzima tek jedan manji dio, ništa značajniji od, npr., radija, televizije, slikarstva, arhitekture ili kiparstva. Zapravo, riječ je o teoretičaru medija i psihologu umjetnosti koji se prvenstveno fokusirao na razumijevanje opažaja vizualnih umjetnosti iz gestaltističke perspektive i objavljujući knjige poput *Radio: umjetnost zvuka* (1936), *Umjetnost i vizualno opažanje* (1954), *Prema psihologiji umjetnosti* (1966), *Vizualno mišljenje* (1969), *Entropija i umjetnost* (1971).

Nadalje, čak i u središnjoj filmskoteorijskoj knjizi *Film kao umjetnost*, Arnheimu je film poslužio tek kao prigodni slučaj za ilustraciju teza razrađivanih tijekom 1920-ih u području *gestalt* psihologije⁴¹ i naravi umjetničke percepcije te zbog toga film, prema vlastitom priznanju, predstavlja „jedinstven eksperiment iz oblasti vizuelnih umjetnosti“ (Arnheim 1962: 3). Odmak od fokusa na samostalni, izdvojeni značaj filma u okvirima opće psihologijske teorije umjetnosti nastavio se i u njegovim kasnijim spisima gdje film nije predstavljao

⁴⁰ Knjiga je u jugoslavenskom razdoblju prevedena 1962. kao *Film kao umjetnost* (Arnheim 1962) i iz nje će se preuzimati navodi u ovom poglavlju.

⁴¹ Doduše, ovaj je utjecaj *gestalt* načela malo vidljiv u glavnim tezama *Filma kao umjetnosti* koje su razumljive i bez pozivanja na ovaj psihologijski pristup.

nikakvu značajniju umjetničku pojavu u polju vizualnih komunikacija od, primjerice, stripa. Također, kako je imao vrlo dugu spisateljsku karijeru od gotovo 80 godina, neki autori, poput Aristarca (1974: 213) isticali su ortodoksnost njegovog pristupa. Ta ortodoksnost stavova očitovala se u činjenici da je film rigidno nastojao uklopiti u već unaprijed postavljene teze o prirodi umjetničke kreacije pa sve do činjenice da je, gotovo dogmatično, zastupao stavove o istinskoj filmskoj umjetnosti neovisno o tektonskim promjenama koje su se odvile u filmskoj praksi od 1930-ih kada je Arnheimova teorija ugledala svjetlo dana. Ta se dogmatičnost stavova protezala od 1938. i teze kako korištenje zvuka u filmu ne može doprinijeti njegovom umjetničkom izričaju, zatim, u sličnoj maniri, naglašavanja da je 1965. film bliži tendencijama suvremene likovne umjetnosti (usp. Mach 1987: 244), dakle sasvim u skladu s Arnheimovim ranim 'vizualističkim' poimanjem filma, te nepromijenjenog stava o zvuku kao stranom tijelu prirodi filmskog medija gdje u jednom intervjuu, koji je s njime vodio Peterlić, 1976. godine ističe kako je „[d]ominantni medij filma (...) vizualni“, a „[n]ezgoda je u tome što govorenje kao takvo, mislim, govorenje kao okom zamjetljiv čin nema gotovo nikakvu, odnosno tek minimalnu vizualnu vrijednost“ (Arnheim/Peterlić 1976: 75).⁴²

No, kako uočava Czczot-Gawrak (1984a: 149), Arnheim se u međuvremenu, osobito uslijed značajnih promjena u društvenoj i filmskoj zbilji nakon Drugog svjetskog rata, barem dijelom odmaknuo od vlastitih striktnih pogleda na tumačenje filmova. Primjerice, u razgovoru koji je vodio s talijanskim teoretičarem Luigijem Chiarinijem 1948. isticao je kako mu se u tom povijesnom trenutku ideološke analize čine mnogo važnijima od rasprava o formalnim i tehničkim svojstvima medija. A jednom od najznačajnijih knjiga poratne filmologije smatrao je društveno-kulturno orijentiranu studiju njemačke međuratne kinematografije S. Kracauera *Od Caligarija do Hitlera* (usp. Aristarco 1974: 229).

U povijesno-teorijskim tumačenjima Arnheimove teorije valja istaknuti kako su različiti autori ponekad sasvim suprotno razmatrali njegova metodološka polazišta. Agel (1978: 99) je tako smatrao kako je Arnheim prilikom formulacije središnjih teza o filmskoj umjetnosti primijenio deduktivni pristup, odnosno ishodište mu je bila već prethodno formulirana teorija o konstruktivnoj prirodi svakog medija i njegovim intrinzičnim ograničenjima, teorija koju je onda samo aplicirao i na uzgredni slučaj filma. U ovom kontekstu polazišna je pretpostavka pristupa kako bi načela koja su formulirana vezano za prirodu medija i um-

⁴² Zanimljivo je da u jednom dijelu izvornog izdanja *Filma kao umjetnosti* iz 1933., a koji je izbačen iz reizdanja 1957., Arnheim govor/zvuk u filmu čak sagledava u pozitivnom kontekstu ukoliko se on koristi na realističan, neartificijelan, nekazališni način te ukoliko ga se ne gleda kao zaseban, strani element u filmskom slikovnom izrazu (usp. Arnheim 1990: 3-4).

jetnosti vrijedila čak i u slučaju da film uopće ne postoji kao dio realiteta. S druge strane, Czczot-Gawrak (1984a: 150) bliži je razmatranju Arnheimovog pristupa kao induktivnog jer je on, tobože, polazeći od konkretnih filmskih primjera i vlastitog gledalačkog iskustva nastojao formulirati zakonitosti relativno novog umjetničkog oblika i time ga ujedno afirmirati kao vrijednog opažanja. Iako u ovako podijeljenim tumačenjima Arnheimovog pristupa može doći do interpretativnih nedoumica, iz *Filma kao umjetnosti* je razvidno kako se mnogi analitički obrađeni primjeri većinom nastoje nasilno uklopiti u gabarite polazišne teorije te kako se neki nepoćudni filmovi istom mjerom iz te teorije nastoje isključiti vođeni mirnom rukom klasičnoteorijskog normativizma.

Neke, za sada barem načelne, specifičnosti Arnheimove teorije možemo uočiti i ako ju usporedimo s nekim prethodno objašnjenim, a po mnogo čemu srodnim pristupima, poput onog H. Münsterberga ili S. Ejzenštejna. Uspoređujući Arnheimov pristup s Münsterbergovim možemo uvidjeti da iako su oboje bili psihologijski orijentirani, oboje su polazili od postojeće teorije umjetnosti kao preobražaja u tumačenju umjetničke kvalitete filmova te im je glavni fokus bio igrani film (a ne, npr., dokumentarni), Münsterbergova je knjiga većim dijelom (barem do 1970-ih) bila zaboravljena, a pristup joj se referirao na tada recentnu filmu praksu do 1916. Za razliku od nje, Arnheimova je knjiga od izlaska bila aktualnom literaturom iz područja filmologije, a fokus joj je bila praksa koja je već potpuno završila. S druge strane, ukoliko bismo Arnheimov pristup usporedili sa Ejzenštejnovim, razvidno je kako je obojici bilo slično razumijevanje filma kroz psihološko gledateljevo očište smatrajući film nužno pojavom visokog stupnja preobražaja stvarnosti. No, za razliku od Ejzenštejna, Arnheim nikada nije svoju teoriju oblikovao na tako eklektičan način, podložnu raznorodnim, često prigodnim znanstvenim, kulturnim i društvenim utjecajima te rapidno i znatno mijenjajući vlastite stavove uslijed promjena u tekućoj filmskoj praksi. Naime, Arnheimova je teorija ogledni primjer *anakronizma* u pisanju o filmu jer se *Film kao umjetnost* referira na praksu koja je završila krajem 1920-ih, tj. njegova je teorija zapravo teorija nijemog umjetničkog filma (usp. Petrić 1962: 7), odnosno onog što je Carroll (1988: 7) nazvao *paradigmom nijemog filma*. Većina primjera preuzeta je iz filmske prakse 1920-ih (usp. Arnheim 1957) i to njezina specifična formacija i autori tog razdoblja svjetske kinematografije koji ponajbolje ilustriraju, više ili manje izražene, avangardne i/ili ekspresionističke tendencije, poput Renéa Claira, Charlieja Chaplina, Carla Theodora Dreyera, Georga Wilhelma Pabsta, Ejzenštejna, Pudovkina, Jacquesa Feydera, Ewalda Andréa Duponta, Josefa von Sternberga, Waltera Ruttmanna, Fritza Langa, Abela Gancea, Bustera Keatona itd. Od originalnog izdanja s početka 1930-ih primjeri koji su tamo navedeni nisu mijenjani ni nakon gotovo četvrt stoljeća jer, prema Arnheimu, zakonitosti umjetničkog stvaranja vrijede univerzalno i nijedna ih

vrsta filmske prakse ne može osporiti.⁴³ Izuzev ovakvog tipa vremenske, ali i stilske isključivosti, u razmatranje se ne uzimaju ni određene filmske vrste, poput dokumentarnog ili animiranog filma, ali ni filmovi pretjerane realističke estetike za koje je smatrao da iznevjeravaju temeljno načelo umjetničke kreacije, a to je preobražaj zbilje posredstvom značajki korištenog medija.⁴⁴

Cjelina se Arnheimove teorije vrlo jasno uklapa u dvije temeljne značajke klasične teorijske misli, kako je ona formulirana u uvodu ove knjige, te u njezinu tipičnu strukturu. Naime, kako je već istaknuto, klasična je teorija filma tipično bila esencijalistički i normativno orijentirana pretpostavljajući određenu bit, nepromjenjivo svojstvo medija, načine artikulacije te biti i konačnu svrhu kojoj je svaki film onda, vođen osobnim estetskim senzibilitetom teoretičara, trebao težiti propisujući što jest, a što nije u skladu s medijskom prirodom filma. Tako je i Arnheim pretpostavio kako je bit filmskog (umjetničkog) zapisa nepodudarnost između njegovog bilježenja zbilje i njezinog opažaja u izvanfilmskim okolnostima. Potom je postulirao niz sredstava koja tu bit mogu učiniti filmski vidljivom (poput filmskog okvira ili plošnosti slike), a zatim je svrhu eksploatacije tih medijskih alata koji manifestiraju preobražajnu snagu medija pronašao u umjetničkom izrazu, odnosno u isticanju onih kvaliteta filmskog zapisa koje nisu svodive na puku mehaničku reprodukciju prizora.

U ovako postavljenoj strukturi teorije Arnheimov je glavni cilj dokazati da film zaista i jest umjetnost, kao što i sugerira naslov knjige. Metoda kojom će to nastojati učiniti jest da negira, po njegovom mišljenju tada uobičajenu tvrdnju, kako film nikako ne može biti umjetnost jer se pretjerano oslanja na oponašanje, mehaničko registriranje zbilje. Zbog ove se metode njegova teorija i može smatrati tzv. *negativnom teorijom* jer tezu o filmu kao umjetnosti dokazuje onim što smatra nesvojstvenim filmu, što on nije ili ne bi trebao biti, odnosno onim što filmska umjetnost nije. Izvori ovog opovrgavanja su dvostruki. S jedne strane, ishodište teze o neumjetničkim kapacitetima filma zbog njegovog fotografskog ustroja nalazilo se u statusu koji je fotografija imala od sredine 19. stoljeća, odnosno u stavu kako ona ne može imati umjetničku vrijednost uslijed pretjerane uporabne i imitativne kvalitete (usp. Arnheim 1974: 155). Ili kako ističe Arnheim (1962: 13) nastojeći se odmaknuti od tradicionalnog razumijevanja medijâ temeljenih na automatizmu zabilježbe, „Ima još školovanih ljudi koji odlučno poriču filmu svojstvo umjetnosti. Oni kažu: ‘Film ne može biti umjetnost,

⁴³ Pritom se zanemaruju čak i značajni primjerci zvučnog filma koji zvuk koriste u skladu s Arnheimovim načelima preobražaja, poput Langovog filma *M* (1931).

⁴⁴ Iako i na drugim mjestima Arnheim smatra da je jedino igrani film kandidat za umjetničku ekspresiju (usp. Arnheim 1997: 75), on nije isključivao mogućnost umjetničkih kvaliteta dokumentarnog filma, kao ni obrazovno-informativnu ulogu igranog (umjetničkog) filma koja se inače pripisuje upravo dokumentarnom.

pošto mehanički reprodukuje stvarnost, i ništa više““. Doduše, Arnheim nigdje izrijekom ne navodi o kojim je ljudima točno riječ koji drže takav stav. S druge strane, ishodište teze o nalaženju onih svojstava medija koji bi mu omogućili odmak od registracijskih temelja nalazilo se u nasljeđu teorije umjetnosti kraja 19. i početka 20. stoljeća koja je, kao i kod Münsterberga, umjetničku prirodu vidjela u preobražaju i, sukladno tome, izražavanju novih vidova zbilje (usp. Choi 2009: 292). Još valja napomenuti kako Arnheim tezu o filmu kao umjetnosti ne dokazuje toliko kroz odnos i razliku filma prema kazalištu, već osporavanjem teze da je film svodiv na bilo kakvu kopiju zbilje. Odnosno, „[o]ptužbu da su fotografija i film samo mehanička sredstva za reprodukciju i da zato nemaju nikakve veze sa umetnošću treba sistematski i potpuno opovrgnuti, jer je to opovrgavanje odličan način da se upozna priroda filmske umjetnosti“ (Arnheim 1962: 13). Ovaj jasan zadatak Arnheim nastoji postići tako što će utvrditi specifične *razlike* koje postoje između načina kako film bilježi zbilju i kako to čini gledateljev svakodnevni opažaj, tj. njegova svakodnevna vizualna percepcija. A potom će argumentirati kako upravo razlike koje postoje između ovih dvaju opažaja zbilje, dviju vrsta predodžbi, ujedno čine i bit filmskog medija, odnosno potencijal njegovog umjetničkog izraza (ibid.: 14).

Arnheimova je studija podijeljena na četiri dijela koja idu od najopćenitijih pretpostavki o naravi medija pa sve do sumiranja i predviđanja budućnosti njegovog razvoja. U prvom dijelu „Film i stvarnost“ on nastoji dokazati postojanje razlikovnih karakteristika filmskog svakodnevnoopažajnog predočavanja zbilje, a potom se u drugom dijelu „Stvaranje filma“ na specifičnim primjerima potvrđuje umjetničko korištenje tih razlika. Treći dio, naslovljen „Sadržaj filma“, ukazuje na mogućnost da i sadržajna strana filmskog zapisa, poput predočenih predmeta, glumaca i/ili ideja, ima konstruktivnu, a ne samo registracijsku kvalitetu izričaja, dok se u posljednjem dijelu „Potpuni film“ nastoji ukazati na štetnost tendencije u umjetnosti koja teži potpunoj iluziji stvarnosti.

U kratkom se uvodu prvog dijela studije nalazi sva teorijska težina Arnheimovog pristupa, formulirana prije no što će se podrobnije razraditi razlikovne značajke filmskog zapisa. Naime, kao što je već napomenuto, Arnheim odmah na početku studije nastoji opovrgnuti tezu kako film nije umjetnost zbog toga što samo reproducira zatečenu zbilju. Slijed argumentacije koju opovrgava je sljedeći. Prva pretpostavka stava o filmu kao neumjetničkoj pojavi jest da se (1) film temelji na fotografskoj zabilježbi, zatim da (2) fotografija samo reproducira zbilju (bez neke stvaralačke dimenzije), potom da je (3) svrha umjetničkog izričaja preobražaj, a ne imitacija stvarnosti, iz čega se onda zaključuje kako (4) film nije umjetnost. Ovaj zaključak Arnheim nastoji opovrgnuti time što će u pitanje dovesti premisu (2). Odnosno, cijeli prvi dio knjige jest pokušaj opovrgavanja teze da fotografska zabilježba ništa ne mijenja u prirodi stvari koju

prikazuje. Ukoliko uspije dokazati kako ono na čemu se film temelji (fotografija) ima inherentne razlikovne karakteristike u odnosu na opažaj zbilje, time će ujedno dokazati kako i film tu zbilju može oblikovati slijedeći vlastite medijske zakonitosti i time zadovoljiti temeljnu svrhu umjetnosti kao preobrazbe stvarnosti. Razlozi zašto se Arnheim ne upušta u opovrgavanje premisa (1) i (3) kriju se u činjenici što je teško opovrgnuti utemeljenje filma u fotografskoj zabilježbi (osim u slučaju analognog animiranog filma kojim se on ne bavi ili, u suvremenom kontekstu, računalno proizvedenog filma), a izostanak opovrgavanja utemeljenja umjetnosti u preobražaju krije se, pak, u Arnheimovom nasljeđivanju ideja tradicionalne estetike o nužnim ekspresivnim kvalitetama umjetničkog djela lišenog pretjerane imitativnosti. Doduše, Arnheim ovim stavom zanemaruje dvije važne stvari vezano za razumijevanje umjetničkog oblikovanja, a to je da se imitativnim potencijalima medija također nešto može izraziti te da svrha umjetničkog izričaja uopće ne mora biti utemeljena u preobražaju zbilje.

Bilo kako bilo, Arnheim se prilikom formulacija svojih teza o prirodi filmske umjetnosti oslanjao na neke pretpostavke koje je prešutno uključio u svoju teoriju ne dovodeći u pitanje njihovu moguću validnost. Jedna je od tih pretpostavki bila kako je umjetnost općenito nešto različito od imitacije zbilje, teza na koju se oslanjao i Münsterberg. Nadalje, pretpostavljao je da film, ukoliko želi biti umjetničkom pojavom, ne može biti tek reprodukcija zbilje te da se filmsko predočavanje nužno razlikuje od standardne vizualne percepcije. Također, pretpostavio je da je umjetnost nužno ekspresivna i to na način da, ukoliko uopće može biti umjetnošću, mora moći nešto izraziti, neku ideju, osjećaj ili kvalitetu. U kontekstu svoje teorije filma držao je da je nužni uvjet te izražajnosti razlika u percepciji prizora koju nudi filmski zapis, primjerice ukazujući na grafička svojstva nekog predmeta koji bismo u stvarnosti vidjeli kao tijelo u prostoru, dok je istovremeno smatrao kako između umjetničkog oblika i svojstva predložene zbilje postoji strukturna sličnost koja i omogućuje promatračevo prepoznavanje tih izražajnih kvaliteta pojave (usp. Carroll 1988: 53-54). Odnosno, Arnheim je smatrao kako između strukture fizičkih pojava i njihovog umjetničkog predočavanja postoji stanovita *izomorfnost* (usp. Arnheim 1943: 75; Choi 2009: 295). Pa je tako, npr., tuga umjetnički izražena pognutim granama drveta (npr. u nekom crtežu) podudarajući se svojom fizičkom strukturom 'silazne', pognute putanje sa ovim vizualno izraženim emocionalnim stanjem. Na prvi se pogled čini kako je riječ o kontradikciji u Arnheimovom objašnjavanju prirode umjetnosti i filma, međutim riječ je tek o različitom konceptualiziranju odnosa umjetničkog predočavanja i svakodnevne percepcije. Dok u svakodnevici, primjerice, ne obraćamo pozornost na grafičke kvalitete predmeta (iako one postoje i mogu se uočiti izborom naročite točke promatranja), umjetnički prikaz ističe upravo te značajke predmeta ne bi li izrazio njihovu 'skrivenu' kvalitetu. A prepozna-

vanje te kvalitete ovisi o zadanoj svakodnevnoopažajnoj mogućnosti njezinog razumijevanja.

U svakom slučaju, temelj Arnheimove *teorije razlike* u tumačenju filmskog umjetničkog stvaranja nalazio se u onome što je nazvao *teorijom materijala* (*Materialtheorie*) koju je razvio još 1920-ih u svojem psihologijskom radu (usp. Arnheim 1962: 4). Ova teorija je podrazumijevala da svaki 'prijevod' osjetilnog svijeta u umjetničke, znanstvene ili bilo koje kognitivne oblike ima svoja ograničenja i u skladu s tim ograničenjima korištenog materijala (medija kojim se taj prijevod vrši) organizira osjetilne podražaje u neku formu gravitirajući kategorijama jednostavnosti, pravilnosti i sklada. Odnosno, bilo koji tip predočavanja stvarnosti ne ovisi toliko o sadržaju prikazanog, već o značajkama medija kojim se to predočavanje odvija. Kao što i svakodnevno opažanje ima svoja ograničenja prilikom stvaranja predodžbi o osjetilnom svijetu, tako isto vrijedi i za svaki umjetnički oblik zasebno pa tako i za film. Ovakav pristup bio je rezultat Arnheimovog ishodišta u *gestalt* psihologiji koja je polazila od pretpostavke kako ljudska percepcija nije oblikovana pasivnim bilježenjem izdvojenih (atomističkih) podražaja iz okoliša, već dinamičkim (promjenjivim) odnosima između podražaja, okoliša (cjeline u koju je taj podražaj stavljen) i zakonitosti zadanih mentalnih kapaciteta promatrača. Sve ovo bilo je dijelom teze kako je percepcija u naravi konstruktivna.⁴⁵

Arnheim je kroz svoj znanstveni interes dosljedno nastojao primjenjivati ove *gestalt* pretpostavke na istraživanje umjetničkog oblikovanja i njegovog razumijevanja (usp. Arnheim 1943; Arnheim 1981)⁴⁶ ističući važnost tvrdnje kako se pojedini umjetnički stilovi, osobito u vizualnim umjetnostima, ne mogu promatrati izdvojeno iz svojeg opažajnog, povijesnog, kulturnog i drugog konteksta, tj. kako određene značajke umjetničkog djela same po sebi nisu i značajke pojedinog stila, već ovisе o dinamičkim odnosima uspostavljenima između dijelova i cjeline. Na takav se način istovjetne umjetničke strukture djela mogu postići potpuno različitim sredstvima, a istim se umjetničkim sredstvima mogu realizirati potpuno drukčije strukture kao rezultat promijenjenog (povijesnog, kulturnog, interpretativnog) konteksta u koji su možebitno stavljene (usp. Arnheim 1981: 284-285).

Kritički sagledavajući Arnheimovu filmsku teoriju možemo uočiti kako polazna teza o konstruktivnoj prirodi ljudske i umjetničke percepcije nije njezino sporno mjesto, već je to njegov naglašeno normativan stav da oblikovna karak-

⁴⁵ Teza koju je razvijao i mnogo kasnije, npr. u knjizi *Vizualno mišljenje* (Arnheim 1985).

⁴⁶ Usp. i pokušaj primjene Arnheimove *gestalt* teorije na razumijevanje vizualne komunikacije u Kennedy (1985).

teristika medijskog 'prevođenja' zbilje na ograničene gabarite filmskog zapisa ujedno determinira i njegovu umjetničku uporabu. Prvi problem s kojim se susreće Arnheimova teorija o filmskom zapisu koji nije samo reprodukcija zbilje jest upravo pozivanje na kategoriju percepcije kao mjesta razlikovanja imitacije i umjetnosti. Umjesto upućivanja na razlike koje postoje između filmskog i izvanfilmskog opažaja zbilje, a koje služe kao osnova umjetničkog oblikovanja, Arnheim je sasvim uvjerljivo mogao, držeći se i dalje pretpostavke o umjetnosti kao nužno preobražajnoj, ukazati na različitost koja postoji između filmskog prikaza i predmeta na koji taj prikaz upućuje (poput različitosti veličine i izdvojenosti iz okoliša u, npr., detalj planu). Također, bilo je dovoljno uputiti, držeći se i dalje teze o razlici, na dvije različite vrste filmova od kojih jedna slijedi načelo imitacije, a druga preobražaja i teza o umjetničkom oblikovanju bila bi sačuvana, tim više što je Arnheim (1962: 13) ionako smatrao da ne mora svaka uporaba filma nužno biti i umjetnička. Dodatni problemi prilikom kontrastiranja filmskog zapisa prema percepciji kao temelju umjetničkog izričaja mogu se pronaći u njegovom stavu kako je percepcija jednako konstruktivna kao i filmski zapis (vrlo slično Münsterbergovim razmišljanjima). Međutim, usprkos ovoj načelnoj sličnosti, Arnheim je držao kako se naše opažanje, npr. prostora u zbilji bitno razlikuje od načina kako ga 'opaža' filmska kamera. Nadalje, budući da je razliku između filma i percepcije označio kao nužan (iako ne i dovoljan) uvjet filmske umjetnosti, posljedica toga bi bila da bi se onda svaki film koji posjeduje barem jednu razlikovnu karakteristiku u odnosu na opažaj zbilje (npr. okvir) potencijalno mogao smatrati umjetnošću.

No, za Arnheima je jasno da nije svaki film koji posjeduje okvir (omeđeno, fiksno vidno polje) i umjetnost, već su to samo oni filmovi koji taj čimbenik koriste na, prema njegovim kriterijima, kreativan način. Ono što Arnheim također nije pokazao, ukoliko je želio dosljedno provesti tezu o perceptivnim razlikama filma i zbilje te o umjetničkom korištenju te razlike, jest na koji se način, npr., već spomenuti okvir može koristiti i u neumjetničke svrhe kada već nužno postoji kao čimbenik razlikovanja u odnosu na izvanfilmske okolnosti. Ova nepotpunost i djelomična neodređenost objašnjenja proizlazila je iz njegovog stava da samo određena uporaba nekog čimbenika razlike, poput okvira, može rezultirati umjetničkom kvalitetom i to ukoliko zadovolji dva vrlo općenita uvjeta. S jedne strane zapis mora donekle nadići vlastitu registracijsku moć, a s druge strane ne smije pretjerano izobličiti prirodu pojave koju prikazuje.⁴⁷ Odnosno,

⁴⁷ Ova teza proizlazi iz Arnheimove svjesnosti kako je filmski zapis istovremeno i snažno referencijalan i artificijelan, doživljen ne samo kao prikaz zbilje, već i kao sama slika (usp. Holmes 2016: 103). A jedino kako fotografska slika (koja stoji u temelju filma) može nadići zbilju jest ukoliko raskine pretjeranu vizualnu sličnost s njom, korištenjem vlastite forme (usp. Arnheim 1974: 156-157).

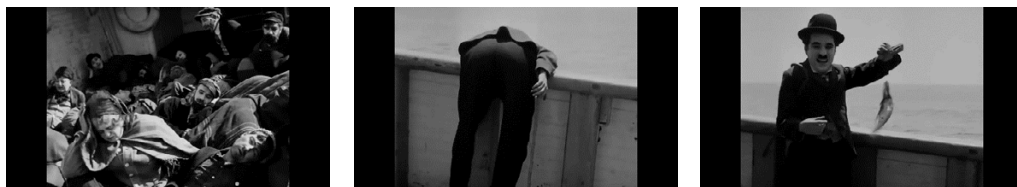
za Arnheima (1962: 38) je cilj umjetničkog stvaranja da „filmski umetnik mora svesno da naglašava specifičnosti svog medijuma. Ali to ne treba da čini tako da se priroda prikazanih predmeta izvitoperi, već da se jače izrazi, da se sažme i protumači“.

Utoliko za Arnheima film nekad jest, a nekad nije sličan, tj. različit od percepcije, a umjetničko stvaranje ponajviše ovisi o svjesnom naglašavanju tih različitosti, odnosno isticanju dominantne značajke koju nudi filmski medij u vidu mogućnosti preobražaja zbilje. Primjerice, prilikom percepcije prostora Arnheim (1962: 16) objašnjava kako se u izvanfilmskoj percepciji njegova slika na retini oka otiskuje kao dvodimenzionalna pojava (baš kao i kod filmske zabilježbe prostora na vrpcu), dok se i jedna i druga vrsta prikaza za promatrača doimaju kao predodžbe trodimenzionalnog prostora. Dakle, između ovih dviju vrsta percepcije (zbiljske i filmske) postoji visok stupanj sličnosti. No, kako u zbilji stvari uobičajeno vidimo kao trodimenzionalne, a ne plošne, redatelj u filmu može izborom naročite točke promatranja gledatelja prisiliti da istovjetnu pojavu vidi u potpuno dvodimenzionalnim gabaritima (npr. izborom ptičje perspektive) naglašavajući tim postupkom ionako zadano medijsko svojstvo plošnosti filmske slike. U tom slučaju razlikovne će se karakteristike zapisa smatrati umjetničkim. Djelomični problem kod ovakvog shvaćanja različitosti filmske i izvanfilmske percepcije nalazi se u činjenici što je Arnheim obje pojave smatrao jednako konstruktivnima, a filmsko je predočavanje smatrao konstruktivnim čak i u slučajevima kada razlika između zapisa i zbilje (npr. kod opažaja plošnosti prizora) uopće nije dolazila do izražaja. Naime, on je i naglašavanje svojstva trodimenzionalnosti nekog predmeta (npr. kocke) smatrao rezultatom filmske konstrukcije, a budući da je konstruktivna priroda medija ujedno i potencijal njegove umjetničke kvalitete, onda bi čak i takva njegova uporaba ulazila u sferu dokinuća mehaničke reprodukcije stvarnosti. Za Arnheima (ibid.: 15), „čak i najjednostavnija fotografska reprodukcija nekog sasvim običnog predmeta traži naročito osećanje za prirodu tog predmeta, koje znatno prevazilazi granice mehaničke operacije“. Međutim, iz nekog je razloga samo naglašavanje plošnosti predočenog prizora umjetnički relevantno⁴⁸ dok naglašavanje njegovog volumena to nije.

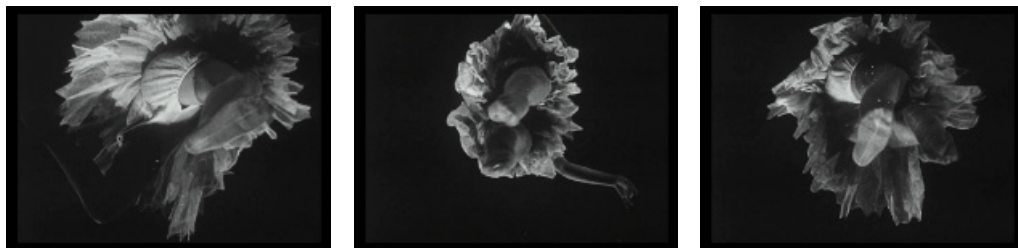
Kako bi ukazao na razlike koje postoje između filmske zabilježbe zbilje i njezinog doživljaja u svakodnevici, Arnheim ističe šest relevantnih čimbenika koji, ukoliko su korišteni na odmjeren i smislen način, mogu rezultirati onim tipom

⁴⁸ Čak ni naglašavanje plošnosti za Arnheima (1962: 41) ne mora nužno rezultirati značajnim umjetničkim postignućem, kao što pokazuje na primjeru jedne takve uporabe u *Međučinu* (1924) Renéa Claira. Arnheim je ionako zazirao od pretjerane uporabe filmskih postupaka u čisto eksperimentalne, larpurlartističke svrhe.

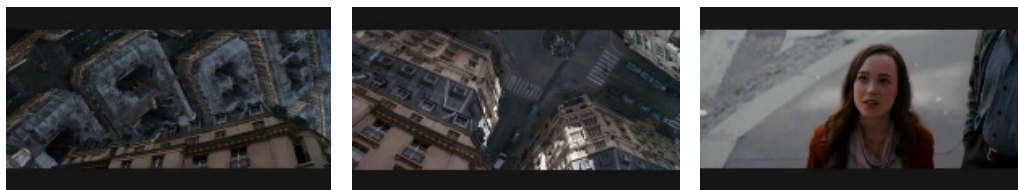
forme koja se potom smatra umjetničkom. Jedan od tih čimbenika jest ono što naziva „projekcija trodimenzionalnih predmeta na ravnu površinu“ (Arnheim 1962: 14), a odnosi se na mogućnost filmskog medija da izborom određene točke promatranja (npr. kuta snimanja) naglasi inherentnu plošnost slike. Tako na najopćenitijoj razini Arnheim (ibid.) objašnjava da gledateljev doživljaj određenog oblika u filmskom kontekstu ovisi o motrištu koje je redatelj izabrao za prikaz neke pojave. Npr., snimanje kocke s frontalne pozicije, tako da je vidljiva samo jedna njezina strana, ne ističe njezinu punu formu (kao geometrijskog tijela), već samo plohu, odnosno geometrijski lik kvadrata koji, u naravi, može biti i podnožje piramide. Primjenjujući ovo načelo na filmski primjer Arnheim (ibid.: 39) ističe uporabu ovog čimbenika na početku filma *Useljenik* (*The Immigrant*, 1917) Ch. Chaplina gdje junaka promatramo s leđa, nagnutog preko palube broda, nakon što smo u širem planu vidjeli gomilu putnika kako pate od mučnine. Nepovoljna perspektiva jasno sugerira da je ista sudbina morske bolesti s neželjenim posljedicama zadesila i junaka, no okretanjem lika prema kameri otkrivamo kako on samo lakonski peca ribu (usp. **sliku 23**). Komični efekt ovog tipa moguć je upravo zbog toga što izbor naročite točke promatranja ne daje uvid u zakrivene dijelove prostora koji bi nam odmah otkrio stvarno zbiivanje, ali ujedno i dokinuo željeni smisao scene (vizualni geg) karakterističan i za Chaplina, ali i za *slapstick* žanr. Nešto drukčiji primjer uporabe plošnosti filmske slike izborom ekstremnog donjeg rakursa možemo pronaći u *Međučinu* (*Entr'acte*, 1924) Renéa Claira gdje ovo motrište naglašava grafička svojstva snimanog objekta, tj. umjesto isticanja tijela lika (plesачice) i njezinog kostima, do izražaja dolazi pokret i oblik njezine suknje te linija nogu tvoreći vizualnom konfiguracijom nešto nalik otvaranju i zatvaranju latica cvijeta (usp. **sliku 24**). Ovi se efekti, dakako, mogu realizirati u različitim smjerovima jer ovaj, kao i drugi čimbenici tvore univerzalna izražajna svojstva medija koja redatelj može koristiti prema vlastitom umjetničkom nagnuću. U suvremenoj kinematografiji jedan takav slučaj bilo bi korištenje ekstremnog gornjeg rakursa u *Početku* (*Inception*, 2010) Christophera Nolana gdje ovaj postupak istovremeno ističe i plošnu, tlocrtnu geografiju grada, ali i varljivi, promjenjivi status prostora snova podložnog manipulacijama sanjača (usp. **sliku 25**).



Slika 23: *Useljenik* (*The Immigrant*, 1917), r: Charlie Chaplin. Primjer uporabe plošnosti filmske slike izborom točke promatranja zbog komičnog efekta.



Slika 24: *Međučin* (*Entr'acte*, 1924), r: René Clair. Primjer uporabe ekstremnog donjeg rakursa kojim se naglašava plošnost slike i njezina grafička svojstva.



Slika 25: *Početak* (*Inception*, 2010), r: Christopher Nolan. Suvremeni primjer uporabe ekstremnog gornjeg rakursa čime se naglašavaju tlocrtna, plošna svojstva grada čijim proporcijama likovi mogu manipulirati u snovima.

Još jedan čimbenik, usko povezan s prethodnim, jest *reduciranje* filmom predočene *dubine* prostora (Arnheim 1962: 16). Kako doživljaj dubine u filmu nije stvaran, već sugeriran različitim parametrima slike, poput perspektivnog kraćenja, kretanja po osi objektiva, odnosima svjetlijih i tamnijih površina i slično, Arnheim ističe da postoje signali koji sugeriraju tu bazičnu činjenicu. Jedan od tih signala jest zaklanjanje u perspektivi koje umjesto da istakne odnose objekata u gabaritima ispred/iza (dakle dubinu),⁴⁹ ono ističe odnos ispod/iznad, tj. odnose dviju ploha. Ovaj čimbenik također utječe na gledateljev doživljaj veličine i oblika predočenih predmeta tako da pojave u slici mogu znatno odudarati od stvarnih proporcija izvan filma, kao što mogu mijenjati oblik u odnosu na svoje fizičke karakteristike (npr. oblik stola koji se doživljava kao trapez, a ne pravokutnik). Jedan od primjera umjetničke uporabe reducirane dubine zbog naglašavanja većih proporcija objekta (ibid.: 58-59) jest snimanje ustajanja glavnog svećenika u Dreyerovom *Stradanju Ivane Orleanske* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928) iz donjeg rakursa kojim se naglašava znatnija promjena njegove veličine (koja kao takva ne bi bila doživljena u stvarnosti) ukazujući pritom i na narativnu okosnicu filma (jer svećenik posjeduje moć osuditi Ivanu za herezu i spaliti ju na lomači).

⁴⁹ Iako je zaklanjanje u perspektivi upravo jedan od snažnijih signala dubinskih odnosa uz, npr., perspektivno kraćenje.

Slično funkcionira i *osvjetljenje i odsustvo boje* u filmu gdje različite manipulacije svjetlom i sjenom, osobito u crno-bijeloj fotografiji o kojoj govori Arnheim, mogu rezultirati efektima bitno različitima od svakodnevice. Primjerice, gledateljev doživljaj intrige o identitetu lika, mogućoj opasnosti koju on predstavlja te plastičnim kvalitetama slike u znatnoj je mjeri pojačan uporabom *chiaroscuro* osvjetljenja u Langovom filmu *M* (1931) gdje je serijski ubojica polazno predstavljen sjenom (usp. **sliku 26**). Iako izvrstan primjer kreativne uporabe ovog čimbenika, Arnheim nije prepoznao njegovu potencijalnu vrijednost, moguće vođen predrasudama koje je gajio prema zvučnom filmu. Također, i *okvir* filmske slike, kao i *udaljenost od predmeta* (plan) mogu biti sukreatori specifično filmskog doživljaja stvarnosti utječući pritom na gledateljev doživljaj veličine predmeta, brzinu i orijentaciju u prostoru. Npr., Dreyerovi izbori krupnih planova gotovo svih prikazanih likova u spomenutom filmu znatno otežavaju gledateljevu prostornu orijentaciju (jer ne možemo sa sigurnošću znati gdje se svaki od likova točno nalazi, niti koliko su međusobno udaljeni i pozicionirani), likovi zbog toga i djeluju mnogo impozantnije (veće), a prostor mnogo skućenije (usp. **sliku 27**).



Slika 26: *M* (1931), r: Fritz Lang. Primjer kreativne uporabe osvjetljenja sa ciljem stvaranja misterioznosti i prijetnje predstavljanjem glavnog negativca pomoću sjene.

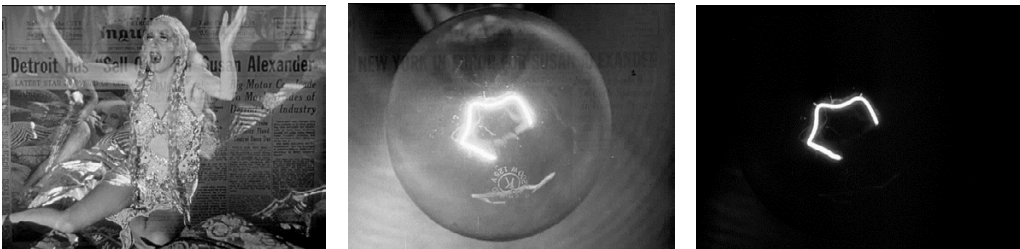


Slika 27: *Stradanje Ivane Orleanske (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928)*, r: Carl Theodor Dreyer. Primjer kreativne uporabe okvira slike i filmskog plana sa ciljem fokusiranja na izraze lica i patnju glavne junakinje.

Jedan od svakako najznačajnijih čimbenika koje je Arnheim (1962: 23) uočio jest montaža, tj. ono što je nazvao *odsustvom prostorno-vremenskog kontinui-*

teta. Budući da film ovim postupkom može slobodno manipulirati prostornim i vremenskim kategorijama zbilje, prikazujući ono što je u stvarnosti kontinuirano na diskontinuiran način, i to se može koristiti u umjetničke svrhe. Doduše, u ovom je kontekstu zanimljivo primijetiti konzervativnost Arnheimovog stava o načinu uporabe montaže. Naime, on je smatrao da montažne manipulacije prostorom i vremenom trebaju slijediti logiku radnje tako da promjene, npr., kadrova unutar istog prostora budu podložne gledateljevom što jasnijem orijentiranju u filmskoj priči (usp. *ibid.*: 82). Arnheim je u ovom kontekstu zagovarao umjetničku uporabu montaže na vrlo konvencionalan način (tzv. kontinuirane montaže, usp. Holmes 2016: 109) koji se upravo u razdoblju vrhunca nijemog filma (1920-ih) najviše nastojao nadići, kao u praksi francuskog impresionizma ili sovjetske montažne škole. Na ovim je estetskim osnovama montažne diskontinuitete asocijativnog tipa, poput onih koje je prakticirao Pudovkin, smatrao pretjeranima i suviše izvještačenima.

Ono što također uočljivo razlikuje filmski zapis od svakodnevnog opažaja za Arnheima (1962: 31) je činjenica da u (nijemom) filmu nisu aktivirana nijedna druga osjetila osim vida, tj. film karakterizira *odsustvo nevizualnog osjetilnog svijeta*. Ukoliko film želi gledatelju sugerirati, primjerice, osjetilo mirisa, dodira, okusa ili sluha mora se poslužiti vizualnim zamjenama, jedinim alatima koji mu stoje na raspolaganju. Tako se, npr., pucanj pištolja može sugerirati kadrom naglog uzleta ptica (usp. *ibid.*: 96), a slični se efekti mogu postići i u zvučnom filmu, toliko omraženom kod Arnheima. Jedan takav primjer, koji Arnheim dakako ne spominje, može se pronaći u Wellesovom *Građaninu Kaneu* (1941) gdje je slom operne karijere i pucanje glasa druge Kaneove supruge Susan Alexander dodatno dočarano i vizualnom metaforom, svjetlosnim treperenjem i konačnim gašenjem sijalice po završetku montažne sekvence njezinog opernog debakla (usp. *sliku 28*).



Slika 28: *Građanin Kane* (*Citizen Kane*, 1941), r: Orson Welles. Primjer uporabe zvučne metafore gdje se vizualnim sredstvima dočarava i pucanje glasa junakinje, ali i slom njezine operne karijere nakon kojeg će uslijediti njezin pokušaj samoubojstva.

Važan dio Arnheimove teorije je i njegovo razumijevanje nekih općih tendencija u razvoju filmskog medija i umjetnosti. Naime, njegova teza u posljednjem poglavlju knjige o tzv. *potpunom filmu*, odnosno o težnji filma da postane sa-

vršenom iluzijom stvarnosti predviđa da će film u budućnosti (osobito pojavom tehničkih inovacija, poput zvuka, boje i širokog ekrana) sve više slijediti realistička, registracijska načela. No, neobično je iz teorijske perspektive kako je ovaj segment u izravnoj kontradikciji s uvodom knjige gdje se tvrdilo kako se film ne smatra umjetnošću upravo zbog svoje pretjerano realističke uporabe te kako je to dominantno stajalište u kulturnom obzoru tumačenja filmskog medija. Međutim, u tezama o potpunom filmu stvari stoje nešto drukčije jer sada Arnheim napominje kako je dominantno stajalište u teoriji vizualnih umjetnosti ono o što većoj mimetičnosti, stvaranju što vjernije iluzije stvarnosti (u što bi se film, ukoliko bi to bilo točno, sasvim dobro uklopilo). Odnosno, za Arnheima (1962: 138), iako je u „praksi (...) oduvek postojao umetnički nagon, koji je želeo da stvara, da tumači, da uobličava (...) estetska teorija retko je ozakonjivala takve delatnosti“. Ovaj dio njegove teorije i vrijednosnog statusa „potpunog filma“ ukazuje na različit način razumijevanja i prirode umjetnosti, a osobito prirode i vrijednosti filmskog medija u odnosu na pristup kakav ćemo pronaći u spisima francuskog kritičara Andréa Bazina koji će biti temom sljedećeg poglavlja.

8. André Bazin i poslijeratna realistička teorija filma

Iako su u razdoblju dominacije formativnog razumijevanja filmske umjetnosti tijekom prva četiri desetljeća njezinog razvoja postojale i snažne antiformalne, realističke tendencije, kao u slučaju Jeana Vigoa (1978: 299-301) ili Johna Griersona (1978: 302-309), ipak se prvim 'pravim' realističkim teoretičarem filma smatra francuski kritičar André Bazin. On je, naime, uslijed tektonskih promjena u europskoj i američkoj kinematografiji zvučnog razdoblja, osobito poslijeratnog razdoblja 1940-ih, među prvima učinio realističku estetiku ravnopravnim sugovornikom u promišljanju o filmskom mediju (usp. Vaughan 2009: 102). ne suzdržavajući se zagovarati ona svojstva medija koja su se do tada smatrala izrazito nepoželjnim.

U onoj mjeri u kojoj se teoretičari poput Arnheima ili Ejzenštejna smatraju tipičnim predstavnicima formativne teorije filma, u jednakoj se, ako ne i u većoj mjeri Bazin smatra prototipom realističkog krila filmske teorije. Za autore poput Monaca (1982: 318) jasno je da na strani antiformalističkog razumijevanja medija stoji Bazin kao njezin najgorljiviji zastupnik (uz Kracauera), dok na suprotnoj strani stoje ličnosti poput spomenutog Arnheima ili Ejzenštejna kao predstavnici tradicionalnog, prijeratnog pogleda na filmsku umjetnost. Opreku formativnog i realističkog pristupa naglašava i talijanski teoretičar Gianfranco Bettetini (1976: 133) ilustrirajući ju iskazom Christiana Metza o opreci Ejzenštejnoveg i Rossellinijevog pristupa odnosu filma i zbilje gdje „Roseliniju, koji je uzvikivao ‘Stvari su tu. Zašto da manipuliramo njima?’ sovjetski redatelj bi mogao da odgovori ‘Stvari su tu. Treba manipulirati njima!’“. U ovom interpretativnom kontekstu Bazin se jasno svrstava u Rossellinijev tabor vjerujući, prema Andrewu (1980: 101) kako se „većina filmova prilagođava materijalu [sirovoj građi filma, op. a], a ne suprotno, i da svaki filmski stvaralac, bez obzira na svoje namere, mora da uzme u obzir realističku prirodu materijala, čak i ako želi da ga izobličiti ili iskrivi“.

S druge strane, iako se na prvi pogled može činiti kako zbog ovog realističkog pristupa Bazin nema ništa zajedničko s autorima formativne tradicije, stvari i nisu tako jasno polarizirane. Primjerice, već i u okvirima realističkog teorijskog pristupa kakav je uz Bazina nešto kasnije njegovao i Kracauer, postoje uočljive razlike između njihovih teorija. Bazin, za razliku od Kracauera, tako nikada nije razvio i artikulirao jedinstvenu sistematiziranu teoriju filmskog realizma na način Kracauerove *Prirode filma* iz 1960. te je bio skloniji mijenjati stavove uslijed promjena koje su se odvijale u relativno kratkim periodima filmske prakse druge polovine 1940-ih, npr., tijekom pet godina pisanja. Utoliko je Bazinova teorija primjer snažnog sinkroniteta koji se uspostavlja između nje i filmske prakse

stalno se prožimajući, nadopunjujući i modificirajući kroz izloženost različitim filmskim estetikama. To, dakako, nije neobično jer je Bazin u kratkom razdoblju svoje kritičarske prakse (od 1943. do 1958.) producirao oko 2600 tekstova vrlo heterogene tematike⁵⁰ (usp. Andrew i Joubert-Laurencin 2011: ix), vođen vlastitom fascinacijom filmom i opsegom tekuće kinematografske ponude.

Nasuprot tome, iako oštro suprotstavljen Arnheimu u pristupu filmskoj umjetnosti, Bazin je s njime dijelio neke karakteristike. Jedna od njih svakako je esencijalistička i normativna nota njegove teorije, toliko tipična za pripadnike klasičnog razdoblja teoretiziranja o filmu. Nadalje, kao i Arnheim, Bazin usprkos svojoj realističkoj orijentaciji nije smatrao kako je svrha umjetničkog oblikovanja i korištenja medija reprodukcija zbilje, ali niti njezino kreativno izobličene. Također, iako Bazin nije imao nikakvu formalnu psihologijsku naobrazbu, njegova je teorija itekako imala psihološke aspekte i naglaske koji su se očitovali u pridavanju važnosti figuri gledatelja u razumijevanju pojedinih filmskih prikazivačkih rješenja i gdje se naglašavala sličnost koja postoji između gledateljevog opažaja i doživljaja zbilje i načina njezinog filmskog predočavanja.

No, prije nego izložimo središnje aspekte Bazinog vrlo razgranatog, a ponekad i proturječnog razumijevanja filmskog realizma, valja uočiti kako su se razlike između formativnog i realističkog pristupa filmskom mediju i umjetnosti očitovale u različitom razumijevanju odnosa između četiriju pojava koje su bile važnim značajkama gotovo svih teorijskih pristupa, pa tako i Bazinog. S jedne strane, realistički je pristup podrazumijevao potpuno drukčije shvaćanje same zbilje od one koju su njegovali formativni teoretičari. Za realiste, poput Bazina, *zbilja* nije bila entitet koji je ispražnjen od nekog značenja i podložan slobodnoj manipulaciji raznolikim filmskim postupcima, već nešto što je zasićeno smislom po sebi i kao takvo već i izravnom reprodukcijom ima umjetničku vrijednost. Nadalje, i sam je *medij*, u vrijednosnom i uporabnom smislu, bio shvaćen na drukčiji način. Dok je za formativne teoretičare film mogao postati umjetnički artefakt tek ukoliko nadiđe svoje temeljno svojstvo mehaničke reprodukcije stvarnosti, za realiste je to bila najveća vrijednosna oznaka filma koji je zbog tog svojstva mogao izlučiti već postojeću značenjsku puninu zatečene zbilje. U pogledu uloge *autora/redatelja* u oblikovanju stvarnosti, realisti su čvrsto vjerovali kako on, usprkos svojem kreativnom statusu, prvenstveno služi kao kanalizator onoga što ionako već postoji u zbilji koju nastoji predočiti filmskim sredstvima. Redatelj u ovom smislu nije kreator iz ničega, već posrednik u

⁵⁰ Usp. raznolikost tema obuhvaćenih u trećem svesku njegove posthumno izdane zbirke tekstova *Što je film?* (Bazin 1967c) gdje se obrađuju područja poput tipova filmskih likova/zvijezda, različiti filmski žanrovi i podžanrovi, društvene dimenzije filma ili razvojni elementi pojedinih žanrova, npr. vesterna. Također, usp. i najnoviji hrvatski prijevod njegovih eseja u Bazin 2022.

otkrivanju slojevitosti koja prožima njegov neposredni okoliš. I završno, uloga *gledatelja* je u ove dvije teorije bila znatno drukčije shvaćena. Dok su formalisti gledatelja smatrali figurom podložnom slobodnim manipulacijama redateljevih oblikovnih izbora, realisti su ga držali sukreatorom temeljnog smisla filma, figurom koja iz strukture filmskog zapisa, kompatibilne zbilji, izvlači značenja i doživljava ponuđene prizore na sebi svojstven način.

Središnji pojam Bazinove filmske teorije svakako je upravo pojam realizma koji na različite načine i u različitom opsegu prožima sve njegove spise. Do orijentacije na realističku estetiku, koja se u ranijim razdobljima smatrala više-manje nepoćudnom za film kao umjetnički medij, utjecao je niz čimbenika te promjene koje su se odvale u filmskoj praksi, ali i u društvenom kontekstu tijekom i nakon Drugog svjetskog rata. Jedan od najvećih utjecaja na tako realistički orijentiranu teoriju izvršilo je korištenje zvučne tehnologije koja je posljedično rezultirala i statičnijim prizorima i obuhvatnijim vizurama koje su se smatrale bližima svakodnevnopromatračkom iskustvu gledatelja, pa zbog toga Carroll (1988: 8) Bazinovu teoriju i naziva „paradigmom zvučnog filma“. Također, na poslijeratnu filmsku estetiku, osobito europske kinematografije (npr. talijanske), utjecale su i promijenjene društvene i ekonomske okolnosti (poput siromaštva, devastirane kinematografske infrastrukture) koje su rezultirale sve većom orijentacijom na svakodnevno životne teme nekontaminirane pretjeranim uljepšavanjem ili modificiranjem zbilje. Na Bazinovo, pak, tumačenje filmskog medija u velikoj su mjeri utjecali i filozofski pristupi koji su u prvi plan stavljali neposredno doživljavanje stvarnosti pridajući joj primat nad čisto pojmovnim razumijevanjem pojava, poput fenomenologije i egzistencijalizma, kao i humanistički orijentirana etika personalizma Emmanuela Mouniera (usp. Vaughan 2009: 101-102; Andrew 1980: 136; Totaro 2003b) koja osobito postaje vidljiva u Bazinovom fokusu na moralnu sferu likova i njihovih društvenih okolnosti u djelima talijanskog neorealizma.

Polazni problem s potpunim razumijevanjem Bazinove teorijske pozicije čini upravo varljivost i obuhvatnost njezinog središnjeg pojma, pojma realizma. Naime, kao što je jednom prilikom istaknuo drugi francuski teoretičar filma otvoreno fenomenološke orijentacije, Amedée Ayfre (1978: 367), „[r]ječ *realizam* je od onih reči koje nikada ne bi trebalo da upotrebljavamo bez neke bliže odrednice“. Utoliko se pojam realizma kod Bazina, ovisno o periodu i dinamici razvoja njegove teorijske misli, ponekad odnosio na vrlo različite stvari, odnosno znatno je fluktuiralo što je smatrao realističkim u pojedinim filmovima. Primjerice, tu je indikativno njegovo razumijevanje onoga što je nazivao *čistim filmom* kao filmom neposredne zabilježbe zbilje i svih njezinih konstitutivnih aspekata. U ovom je kontekstu bila riječ o filmu minimalizirane (iako ne i potpuno odsutne) režije, glume i priče (Bazin 1967d: 41) s naglašenom orijentacijom na predoča-

vanje autentične društvene stvarnosti. No, Bazin nije zazirao ni od estetičkih pristupa koji slobodno 'kontaminiraju' film drugim umjetničkim formama, poput u ranijim razdobljima toliko prezrenog kazališta. Naizgled u sasvim nerealističkom ključu, za Bazina (1967b: 14, 40) je film snimljenog kazališta, ili barem baziran na njemu, u toj svojoj 'nečistoj' varijanti jednako, ako ne i više realističan od filma iz kojeg su odstranjeni nepoćudni kazališni elementi toliko zazorni estetiци francuskog impresionizma orijentiranog na izobličenje zbilje i implementaciju novog filmskog jezika. Dakle, za Bazina je i film čiste realnosti i film kazališno inspiriranog formata mogao biti jednako realističan, tj. i 'čisti' i onaj 'nečisti' film.

U svakom slučaju, za Bazina je realizam podrazumijevao više stvari, ali glavna je (iako tek podrazumijevana) razlika uspostavljena između realizma koji se odnosio na karakteristike *filmskog prizora* i onoga koji se odnosio na karakteristike *filmskog prikazivanja/predočavanja*, razlika koja je ponekad mogla biti svedena na znak jednakosti u pojedinom filmskom djelu.

Primjerice, u prvim fazama svojeg kritičarskog rada, osobito od prvog značajnijeg teksta iz 1945. godine „Ontologija fotografske slike“, za Bazina je filmski zapis bio realističan ukoliko je predloženi prizor bio autentičan, istinit i podudaran zatečenoj zbilji. Zbog toga, kako primjećuje Tudor (1979: 56), za Bazina *Kabinet doktora Caligarija* (1920) nije mogao biti primjer realističkog filma (prvenstveno zbog pretjerano stilizirane scenografije, osvjetljenja i glume), dok je *Oklopnjača Potemkin* (1925) to mogla biti usprkos stiliziranoj montažnoj organizaciji prizora, a zahvaljujući neizvještačenim, autentičnim dekorima i utemeljenjem priče u stvarnim povijesnim događajima. S druge strane, u 1950-ima za Bazina su već i izvještačeni, npr., vidljivo kazališni, ali i fantastični dekori mogli biti smatrani realističkim ako između filmskog predočavanja i zbilje postoji barem jedan zajednički nazivnik, a to je očuvanje temeljnog svojstva zbilje, njezine prostorne (ali i vremenske) nerazdjeljivosti (usp. Bazin 1967b: 61). Ovakvo razumijevanje realizma u kasnijim je interpretacijama postalo poznato kao njegov „prostorni realizam“ (Tudor 1979: 52). U ovom kontekstu shvaćanja realizma za Bazina je i film poput *Crvenog balona* (*Le Ballon rouge*, 1956) Alberta Lamorissea mogao biti realističan usprkos svojoj fantastičnoj priči koristeći se cjelovitim prikazom situacija koje bi inače bile montažno razložene (usp. Bazin 1967a: 77), dakle oslanjajući se primarno na kriterij prosudbe realističnosti prema tipu filmskog predočavanja. A Dreyerovo *Stradanje Ivane Orleanske* (1928) je čak i usprkos naglašenom montažnom fragmentiranju prizora kroz krupne planove i dalje smatran realističkim filmom koji autentično bilježi neposredno dostupne izraze lica središnjih likova. Odnosno, u ovoj vrlo poroznoj shemi tumačenja realizma Bazin (1967b: 62) je Dreyerov film opisao kao „dokumentarni film o licima“.

Tako je za Bazina ponekad važno da filmski prizor odgovara autentičnoj profilmskoj zbilji zabilježenoj na vrpcu, a ponekad je važno da sâm način njezinog predočavanja (neovisno o autentičnosti zabilježene građe) odgovara promatračevom viđenju okoliša, odnosno da struktura predočavanja (npr. kroz obuhvatnost vizure) odgovara strukturi same realnosti (njezinoj podrazumijevanoj prostornoj cjelovitosti koju, npr., montaža može samo narušiti). No, čak ni ovdje ne završavaju nedoumice i višeznačnosti koje je Bazin uspio akumulirati u pojam realizma u relativno kratkom periodu svojeg kritičarskog stvaralaštva.

Ogledni primjer onoga što Tudor (1979: 52) naziva „čistunskim“ realizmom, Kania (2009: 241) „ontološkim realizmom“, a Younger (2003) ontološkim argumentom,⁵¹ na najjasniji je način artikuliran u Bazinovom tekstu „Ontologija fotografske slike“ (1945). U tom tekstu Bazin polazi od pretpostavke kako je temeljna potreba ljudske psihologije, a posljedično i cijela povijest slikovnog predstavljanja, vođena težnjom za besmrtnošću, čuvanjem stvari od njihovog vremenskog propadanja. Ta se težnja u nekim okolnostima, poput one u egipatskoj civilizaciji, očitovala u potrebi za materijalnom očuvanošću kroz balzamiranje, a kasnije, npr., u potrebi Luja XIV. da vječnost vlastite osobnosti ostvari pomoću slikovnog portreta.

Tako je i povijest slikovnog predstavljanja zapravo povijest potrebe za očuvanjem, fiksiranjem prolazne zbilje kroz njezino vjerno prikazivanje, odnosno kroz realizam. Iz Bazinove se perspektive taj razvoj realizma može pronaći u slikarstvu koje je neprestano bilo razlomljeno između dvije težnje, a ujedno i dva tipa realizma. Jedan je tip onaj pravi koji Bazin (1967a: 8) naziva *estetskim*, a drugi je pseudorealizam, tj. realizam iluzije zbilje, realizam optičke varke (npr. korištenjem perspektive) koji onda naziva *psihološkim*. Estetski je realizam zapravo realizam duhovne stvarnosti koji ne mora promatrača uvjeriti u podudarnost predočene slike i predmeta na koji se ona odnosi (npr. pomoću boje, proporcija predočenog prostora ili perspektive), već može slobodno istraživati sve nijanse višeslojnosti ljudima dostupne zbilje. Ova razlika između estetskog i psihološkog realizma (usp. Younger 2003) za Bazina je u početnim fazama njegove teorije, ali i kasnije, bila ključna za razumijevanje realističnosti određenih filmskih estetika koje se na prvi pogled nikako ne bi mogle promatrati u tom interpretativnom ključu. Naime, u tom polariziranom kontekstu estetskog i psihološkog realizma čak i slike koje znatno odudaraju od predočenog dijela

⁵¹ Ova se sintagma razlikuje od Turkovićevog (1988: 107) shvaćanja „ontološkog argumenta“ koji iz njegove perspektive obuhvaća teze iznesene u Bazinovom eseju „Kradljivci bicikla“ (1949) o filmu Vittorija De Sice. Ontološki se argument ovdje odnosi na teze o čistom (realističkom) filmu kao nizu nestajanja, tj. odustajanja od korištenja nametljive režije, glume i strukture priče, odnosno manjku konstruktivne naravi filma.

zbilje mogle su se smatrati realističnima ukoliko zadovoljavaju uvjet otkrivanja prisutnosti vizualno ponuđenog predmeta.

Za Bazina, ono što nudi fotografija, kao tehnološko dovršenje realističkih slikarskih težnji i kao tehnološki temelj filmskog zapisa, jest izostavljanje prisustva čovjeka u operaciji slikovnog predstavljanja jer, kako ističe, „[p]rvi put između prvobitnog predmeta i njegove predstave ne posreduje ništa osim drugog predmeta“ (Bazin 1967a: 10), odnosno kamera. Također, realističnost fotografije, a onda dakako i filma, ne ovisi toliko o prepoznatljivosti stvarnosti koju ona nudi (iako je to njezina inherentna sposobnost), već u načinu njezinog nastanka, odnosno njezinom *podrijetlu* gdje rezultat fotografske zabilježbe nastaje izravnim kauzalnim otiscima svjetlosti na materijalni potporanj reprodukcije, tj. na vrpcu. Prema Bazinu (ibid.) utoliko fotografski proizvedena slika „može da bude neizoštrena, izobličena, izbledela, bez dokumentarne vrednosti; ona deluje svojom genezom ontologije modela: ona je model“. Dakle, iz njegove pozicije realistična snaga filmskog medija nije locirana u njegovoj sličnosti sa stvarnošću, već u egzistencijalnoj, kauzalnoj vezi koja postoji između slike i predmeta, tj. u onom što je Wollen (1972: 54; 1970: 126) okarakterizirao kao Bazinovu orijentaciju na filmsku sliku kao *indeksni znak* stvarnosti, a Carroll (1988: 127) kao identitet uspostavljen između dva entiteta predstavljanja gdje fotografija predmeta garantira njegovo postojanje (usp. Kania 2009: 241). Zbog ovog tipa odnosa između slike i predmeta, slike koja je nastala svjetlosnom, kauzalnom operacijom predstavljanja, Bazin i može tvrditi kako ona jest sâm predmet, tj. model koji predstavlja u vizualnom obliku.

Zbog ovako protumačenog odnosa slikovne zabilježbe i predmeta predstavljanja fotografija zadovoljava promatračevu polaznu psihološku potrebu za doživljavanjem kopije ili neposredne prisutnosti realnosti, ali istovremeno otvara put ka daljnjem estetskom otkrivanju višeslojnosti realiteta kroz različite vidove predstavljanja. Od tuda i postojanje različitih tipova realizama koje je Bazin razrađivao u svojem tekstu „Evolucija filmskog jezika“ iz 1950-ih, ali i razlikovanje realističkih i nerealističkih filmova. Ovaj vid estetskog realizma koji počiva na mehaničkoj, automatiziranoj reprodukciji stvarnosti glavni je razlog zašto Bazin svoj esej o ontologiji fotografske slike završava riječima kako je film također i jezik, vrsta konvencionaliziranog sustava predočavanja koji nadilazi vlastita ograničenja (i prednosti) neposredne zabilježbe.

U tezama razvijenima u kasnijem tekstu „Mit totalnog filma“ (1946) Bazin (1967a: 13) dodatno naglašava ovu vezu između filmskog medija kao alata mehaničke reprodukcije zbilje i čovjekove potrebe za doživljavanjem neposredne stvarnosti obrćući, npr., Arnheimovu dinamiku razvoja filmske umjetnosti. Za razliku od Arnheima za kojega izum filmskog medija krajem 19. stoljeća ujedno predstavlja i početak njegovog razvoja u smjeru sve većih težnji za nadilaženjem

reprodukcije i konačnog dovršenja u avangardi 1920-ih do pojave zvuka (nakon čega dolazi do njegovog zamiranja), Bazin je početak filmskog razvoja locirao u mnogo ranije razdoblje. Za njega je oduvijek postojala težnja za potpunom reprodukcijom stvarnosti (kao ideja), a tehnički izum kraja 19. stoljeća samo predstavlja njezino materijalno otjelovljenje koje sve većim tehničkim usavršavanjem (npr. kroz korištenje zvuke, boje i/ili širokog ekrana) napreduje ka pokušaju zadovoljenja težnje za iluzijom stvarnosti, težnje koja još nije u potpunosti ostvarena. Odnosno, za Bazina (ibid.: 16) sredinom 1940-ih „[f]ilm još nije pronađen“.

S druge strane, Bazinovo ponešto promijenjeno razumijevanje realizma vidljivo je u njegovom tekstu „Zabranjena montaža“ (1953/57) gdje je fokus tumačenja pomaknut s ontološkog na prostorni realizam, tj. gdje i filmovi poput već spomenutog *Crvenog balona* A. Lamorissea mogu biti realistični ukoliko poštuju neke osnovne, za Bazinov ukus preferirane, zakonitosti vizualnog predstavljanja. To se ponajviše odnosi na mogućnost uporabe montaže u filmu koja u mnogim slučajevima predstavlja izrazito nefilmski, nerealistični postupak prikazivanja jer iznevjerava temeljno svojstvo zbilje, a to je prostorno-vremenska cjelovitost prizora. U ovom tumačenju korištenja montaže pri oblikovanju filma na površinu izbija i naglašena normativnost Bazinove teorije. On zbog osobne estetske preferencije za određenim tipom prikazivanja kroz kadar-sekvencu, dugi kadar i obuhvatne vizure izvodi ono što naziva estetskim zakonom filma. To jest, za Bazina (1967a: 80) „[k]ada suština događaja zavisi od istovremenog prisustva dva ili više činilaca radnje, montaža je zabranjena. Ona ponovo stiće svoja prava svaki put kada smisao radnje više ne zavisi od fizičke blizine, čak i ako se ova podrazumeva“. Iz ove pretpostavke o nužnoj fizičkoj neraskidivosti zbilje koju film mora poštovati ukoliko želi biti realističan Bazin (ibid.) izvodi zaključak kako bi montažno narušavanje tog fizičkog, prostornog jedinstva prizora „pretvorilo stvarnost u prostu zamišljenu predstavu stvarnosti“, tj. u lošu kopiju lišenu težine i obuhvatnosti realiteta.

Zbog ovako specifičnog razumijevanja realizma gdje, npr., montaža može biti korištena, ali tek u određenim situacijama u oblikovanju filma, Bazin je i mogao vrlo stilizirane filmove, poput Wellesova *Građanina Kanea* (1941) ili *Malih lisica* (*The Little Foxes*, 1941) Williama Wylera, smatrati primjercima realističke filmske estetike. Unatoč vrlo uočljivoj ekspresionističkoj orijentaciji, *Građanin Kane* se zbog ekstenzivne uporabe dubinske mizanscene praćene višeplošnim kompozicijama, obuhvatnim vizurama i dugim kadrovima smatrao realističnim filmom koji ne fragmentira fizički prostor prizora kada je potrebno naglasiti dramaturške odnose između likova i njihovih postupaka. A *Male lisice* su se usprkos napadnoj teatralnoj estetici smatrale primjerom „asketskog“ Wylerovog stila koji gotovo kao da sam sebe dokida u suzdržanosti, tj. svojev-

snim „stilom bez stila“ (Bazin 1967a: 101), estetikom bezličnosti sasvim nalik realnosti.

No, Wellesov i Wylerov film samo su jedno krilo realizma u povijesnom razvoju filmske umjetnosti, primjeri prostornog realizma dubinske mizanscene, dok s druge strane postoje i oni filmovi (i redatelji) koji teže još većoj neposrednosti predočavanja uz manjak korištenja napadnih filmskih postupaka, poput redatelja talijanskog neorealizma (npr. Rossellini, De Sica, Visconti) ili istaknutih dokumentarista (poput Johna Griersona i Roberta Flahertyja). Svi se ovi redatelji u svojem pristupu, prema Bazinu (1967a: 83), suprotstavljaju autorima koji na ovaj ili onaj način, bilo montažnim intervencijama u prizor (poput Ejzenštejna) ili modifikacijom prizora kroz slikovne oblike filmskog zapisa (npr. bojom, osvjetljenjem, scenografijom, kostimom, glumom, poput njemačkih ekspresionista), silovito nameću značenja zbilji onemogućavajući joj da ‘govori’ sama za sebe. Bazin (ibid.) je ove autore svrstao u grupu redatelja koji „vjeruju u sliku“, za razliku od onih koji „vjeruju u stvarnost“.

Inovativnost realističkog pristupa, bilo Wellesovog ili De Sicinog tipa, ne očituje se samo u korištenju, tobože, nenametljive režije kroz duge, često dubinske kadrove, već u posljedicama koje takav pristup ima na gledateljevo doživljavanje stvarnosti. Budući da je Bazin zbilju smatrao suštinski dvosmislenom, višeslojnom, a temeljni zadatak filma bilo je otkrivanje ili artikuliranje te dvosmislenosti (usp. Agel 1978: 120; Andrew 2016: 138; Vaughan 2009: 106; Totaro 2003a), korištenje dubinskog, dugog kadra omogućavalo je filmskom prikazivanju da istovremeno svojom strukturom raspršene, obuhvatne vizure reflektira tu kvalitetu zbilje te disperzira gledateljevu pažnju na različite aspekte istodobno prikazanih dijelova prizora dokidajući, dijelom, režijsko nametanje tek jednog, autorovom intencijom vođenog interesnog žarišta. Odnosno, prema Bazinovima (1967a: 91) tezama iznesenima u „Evoluciji filmskog jezika“, dubinski kadar „podrazumeva aktivnije mentalno stanje, čak i pozitivan doprinos gledaoca režiji“ te „uvodi ponovo dvosmislenost u strukturu slike, ako ne kao potrebu (...), a ono bar kao mogućnost“, nešto što montažno (analitičko) razlaganje prizora ne pruža svojim jasnim usmjeravanjem gledateljevog interesa na samo one aspekte prizora koje redatelj zaista i želi da budu jasno vizualno i prostorno ograničeno prezentirani.

Jedan od svakako najvažnijih filmova koje je Bazin smatrao primjerom izražavanja ovog tipa višeslojnosti zbilje kroz uporabu minimalizirane režije dugih, obuhvatnih kadrova bio je film *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948) talijanskog redatelja Vittorija De Sice. Bazin je ionako filmove talijanske poslijeratne kinematografije držao dijelom realističkog pristupa gdje je, slično tezama Cesare Zavattinija (1978: 318) o zbilji kao samodostatno vrijednoj prikazivanju bez neke povećane dramatizacije, i sasvim običan, naizgled nezanimljiv događaj

bio dostatan za filmsko umjetničko predočavanje. Odnosno, za Bazina (1967d: 33) središnji događaj De Sicina filma, krađa bicikla i traganje glavnog lika Antonija za njime, „ne zaslužuje ni dva reda u rubrici gde se piše o pregaženim psima“, tj. „[o]vaj je događaj beznačajan, čak i banalan“. Fokus ovog filma na svakodnevnoživotnim trivijalnostima lišenima znatne dramaturške težine ionako je bilo središnjim načelom talijanske neorealističke estetike gdje svrha filmskog predočavanja, prema Stamu (2000: 73) nije bila „izmišljanje priča koje nalikuju zbilji, već pretvaranje stvarnosti u priču“.⁵²

U svakom slučaju, ono što Bazin (1967d: 40) ističe kao središnju estetsku orijentaciju *Kradljivaca bicikla* jest niz nestajanja, odnosno minimaliziranja postupaka oblikovanja koji se onda smatraju bližima gledateljevom doživljaju realnosti, tj. smatraju se realističnima. Riječ je o *nestajanju (minimaliziranju) glume* kroz De Sicino oslanjanje na neprofesionalne glumce (naturšćike) koji zapravo tumače sami sebe, zatim *nestajanju režije* kroz ekstenzivnu uporabu projekcijski dugih, obuhvatnih kadrova i suzdržavanja od klasičnog analitičkog raskadriranja prizora u trenucima kada dramaturgija pojedine scene to zahtjeva, potom *nestajanju priče* svedene na nizanje gotovo izdojenih, kauzalno slabo povezanih događaja, nizanja narativnih digresija koje ne pripomažu središnjem zapletu filma (pronalasku ukradenog bicikla koji junaku Antoniju predstavlja temeljno sredstvo rada, lijepljenja filmskih plakata po zidovima ekonomski devastiranog poslijeratnog Rima) te nizanja dugih prikaza trivijalnih, dramaturški nezanimljivih događaja koji bi se u nekom klasičnije izvedenom filmskom stilu pretežito izostavili korištenjem rutinskih elipsi.

Primjer korištenja minimalizirane, nenametljive režije (ili njezinog 'nestajanja' kako to opisuje Bazin) vidljiv je odmah pri početku filma gdje glavni lik Antonio, nakon dobivanja posla lijepljenja filmskih plakata za koji mu je potreban bicikl, saopćava supruzi Mariji novonastalu situaciju i problem vezan za nemogućnost financiranja popravka svojeg bicikla. Cijela ova narativna situacija prikazana je kontinuiranim, projekcijski nestandardno dugim kadrovima u nultom rakursu, objektivnim vizurama u polutotalima ili srednjim planovima (usp. **sliku 29**), a montažni prijelazi rezervirani su za slučajeve kada, npr., više nije moguće pratiti kretanje likova i njihove prostorne pozicije iz istovjetne točke promatranja. Na početku filma to se događa kada likovi ulaze u stan i kada bi postojeći položaj kamere onemogućio njihovo zadržavanje u filmskom izrezu ili onemogućio daljnje praćenje njihove interakcije u promijenjenim ambijentalnim okolnostima. No, čak i tada kamera iz fiksne točke promatranja u srednjem planu, naglašeno dubinske mizanscene, prikazuje obitavanje supružnika u inte-

⁵² „The point was not to invent stories which resembled reality, but rather turn reality into a story.“

rijeru stana te u cjelovitosti predočava trivijalnu radnju uzimanja posteljine kao sredstva čijom će se prodajom financirati popravak Antonijevo bicikla (usp. sliku 30).



Slika 29: *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948), r: Vittorio De Sica. Primjer nenametljivog predočavanja događaja na početku filma pomoću minimalizirane režije.



Slika 30: *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948), r: Vittorio De Sica. Još jedan primjer minimaliziranog režijskog pristupa širim vizurama i kontinuiranim predočavanjem svakodnevnih radnji likova.

Slična strategija oblikovanja odvija se vezano i za minimaliziranje klasične narativne strukture filma u kojoj bi, standardno, svaki prikazani događaj nužno rezultirao i nekom, za likove, vidljivom i značajnom posljedicom. U ovom kontekstu riječ je o De Sicinom inzistiranju na nizu vizualnih i narativnih digresija sustavno predošćenih bez uporabe rutinskih elipsi, a čiji je cilj evociranje širih društvenih okolnosti koje prožimaju razrušeno talijansko društvo nakon Drugog svjetskog rata, a time i živote glavnih likova. Jedan takav primjer jest vizualno praćenje uspinjanja jednog od radnika u zalagaonici prilikom otkupa posteljine glavnih likova. Umjesto da, nakon izvršenog otkupa, kamera nastavi pratiti Antonija i Mariju u njihovim daljnjim aktivnostima ili montažno ponudi neku novu vizuru, ona panoramom prati i širom vizurom od dotadašnje otkriva uspinjanje radnika na police ogromnog skladišta prepunog otkupljene posteljine nepoznatih građana Rima, evocirajući ovim otklonom od središnjih likova isto-vjetnost njihove sudbine s ostalim članovima društva (usp. sliku 31).



Slika 31: *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948), r: Vittorio De Sica. Primjer narativne digresije gdje se praćenjem uspinjanja radnika po policama evocira šire društveno i ekonomsko stanje u kojem se nalaze i glavni junaci filma.

Ova strategija evociranja širih društvenih tendencija u okolišu glavnih likova vidljiva je i prilikom Antonijevog početka obavljanja dobivenog posla lijepljenja filmskih plakata. Naime, dok kamera relativno kratko prikazuje Antonijevu radnu svakodnevicu, blaga panorama u lijevo u srednjem planu otkriva sporednu, usputnu situaciju gdje dvoje djece prose novac od vidljivo imućnijeg gospodina, a jedan od radnika nonšalantno nogom udara dječaka koji preseći svira harmoniku (usp. **sliku 32**). Ova beskrupuloznost postupka udaranja djeteta kao i prošnje na ulicama Rima ni na koji način ne utječe na središnji zaplet filma, već služi ukazivanju na društvenu i moralnu devastaciju u kojoj će u ostatku filma biti primoran djelovati i glavni lik i čije će posljedice osjetiti na vlastitoj koži prilikom krađe bicikla, tj. lišen osnovnog sredstva za rad i osiguravanja egzistencije sebi i svojoj obitelji.



Slika 32: *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948), r: Vittorio De Sica. Još jedan primjer narativne digresije kojom se nastoje evocirati šire društvene okolnosti u kojima se nalazi i glavni lik.

Iako teorijski heterogen, Bazinov je pojam realizma odigrao vrlo važnu ulogu u povijesti filmskih teorija, ali i u filmskoj kritici, osobito onoj autorskoga tipa, koja je svoju relevantnost zadobila u drugoj polovici 1950-ih upravo potaknuta, barem u europskom filmskom kontekstu, realističkim tendencijama talijanske i srodnih kinematografija. S druge strane, autor koji je na sličnom tragu realističkih stremljenja i tradicije artikulirao vlastitu verziju poslijeratne realističke teorije filma bio je njemačko-američki teoretičar Siegfried Kracauer čiji će pristup mediju biti predmetom sljedećeg, ujedno i posljednjeg poglavlja ove knjige.

9. Siegfried Kracauer i kasna realistička teorija filma

Poput Bazina, i njemačko-američki teoretičar Siegfried Kracauer smatra se tipičnim predstavnikom realističke teorije filma kao dijela tendencija u poslijeratnom razumijevanju medija, a neki ga istraživači, poput Hansen (2012: 254), ujedno drže i posljednjom figurom iz perioda klasične filmske teorije, odnosno njezinim posljednjim kanonskim autorom.⁵³ Status kanonskog autora Kracauer prvenstveno duguje svojem ranom radu na njemačkom ekspresionističkom filmu tijekom međuratnog razdoblja kapitaliziranom objavljivanjem knjige *Od Caligarija do Hitlera* 1947. godine (Kracauer 1947), a središnjim se dijelom njegove realističke teorije smatra druga najvažnija knjiga iz njegovog opusa, *Priroda filma* iz 1960. (Kracauer 1960).⁵⁴ Usprkos tome što njegova promišljanja o filmu, ali i drugim društvenim i kulturnim pojavama, obuhvaćaju relativno veliko razdoblje i heterogenost obrađenih tema (usp. Kracauer 1995; Kracauer 1998; Kracauer 2012), *Priroda filma* u filmskoteorijskoj se literaturi drži najjasnije i najkompletnije izvedenim pristupom realističkog razumijevanja medija utemeljenog na fotografiji i sposobnog pružiti neposredan prikaz i doživljaj pojavne, promatraču izravno dostupne stvarnosti.

Kracauer (1971: 7), u skladu s proklamiranom realističkom orijentacijom, vlastiti pristup izravno naziva *materijalnom estetikom* koja u fokus filmskog predočavanja ne stavlja neku vrstu umjetničkog preoblikovanja zbilje prema kreativnoj uporabi autorovog tumačenja, već inherentnu mogućnost medija da zabilježi i otkrije one vidove fizičke, materijalne, životne i prirodne stvarnosti koji bi izostankom filmskog posredovanja inače ostali nedostupni ljudskom iskustvu. Kao i svi do sada obrađeni klasični teoretičari i Kracauer je film razumio u esencijalističkim i normativnim okvirima. S jedne strane, pretpostavio je da film ima jedno nepromjenjivo svojstvo, fotografski utemeljenu prirodu predočavanja materijalne (vidljive) zbilje iz koje onda, s druge strane, proizlaze i načini uporabe medija koji mogu rezultirati ili poštovanjem (realizmom) ili iznevjeravanjem njegove prirode (usp. Carroll 2003: 283).

Iako prema realističkoj orijentaciji svakako bliži Bazinu, Kracauerova se teorija po mnogim strukturnim i metodološkim značajkama čini kompatibilnija Arnheimovom pristupu koji je, pak, gravitirao suprotnoj, formalno utemeljenoj vrsti filmske estetike. Kako ovaj tip poveznice između autora dvaju suprotstavljenih filmskih pristupa tumači Monaco (1982: 312), Kracauer je vrlo slično Ar-

⁵³ Iako se i autorska teorija Victora Perkinsa (1972) s početka 1970-ih također dobro uklapa u klasičnoteorijske okvire, kako to lucidno tumači Carroll (1988).

⁵⁴ Izvorno objavljena na engleskom kao *Theory of Film*, a potom i kao *Nature of Film* (1961).

nheimu nastojao uobličiti jednu cjelovitu, potpuno zatvorenu i sistematsku teoriju filmskog medija zasićenu dogmatskim pristupom te se ponajviše referirajući na onaj tip filmske prakse koji je prevladavao u ranijim razdobljima filmske povijesti, a u Kracauerovom slučaju u realističkim strujanjima europskog filma 1940-ih i 1950-ih. Usprkos različitosti pristupa, čak je i sâm Arnheim Kracauerovu *Prirodu filma* smatrao vjerojatno najinteligentnijom knjigom ikad napisanom o temi filma (usp. Arnheim 1963: 291). Međutim, mnogi tumači Kracauerove knjige uočili su kako jasno izložena struktura knjige, kao i povlačenje razlika između pojedinih ključnih pojmova te sami argumentacijski izvodi nipošto ne odaju dojam jednoznačnosti kakav polazno sugeriraju (usp. Carroll 2003: 281) te kako knjiga nije ni jednoznačna niti sistematska realistička teorija filma, već prije povijesno i kulturnokritički uvjetovano tumačenje filmskog iskustva (usp. Hansen 2012: 255), i to ponajprije iskustva moderniteta (usp. Robnik 2009: 40) kojeg film, više od drugih medija, može u značajnoj mjeri aktualizirati.

S druge strane, iako dijelom istog tipa teorije, Kracauerov se pristup u mnogim aspektima znatno razlikovao od Bazinovog. Za razliku od Bazinovog raštrkanog esejističkog pristupa fokusiranog na kritiku tekuće filmske prakse i njegovu sklonost revizijama uslijed primjena u filmskoj estetici, Kracauerova je teorija refleksija univerzalnih realističkih mogućnosti medija i svoju snagu crpi iz zatvorenog, vremenski dovršenog korpusa te se predstavlja, barem na prvi pogled, kao ontologija filmskog medija otporna na, primjerice, protuprimjere iz suvremene filmske prakse. No, budući da je i Bazinov i Kracauerov središnji predmet interesa bio pojam realizma i sposobnost filma da tu realističnost medija učini njegovim najvažnijim (i jedinim) svojstvom, utoliko je neobičnije da se Kracauer u *Priodi filma* nigdje ne poziva na Bazinove uvide razrađene najmanje petnaest godina prije objavljivanja njegove knjige iako sasvim kompatibilne njezinim temeljnim pretpostavkama. Ovaj povijesno-teorijski kuriozitet odnosa dvaju teoretičara moguće je objašnjiv predodžbom koju su neki kritičari pripisivali Kracauerovoj ličnosti. To jest, ličnosti istraživača koji se nakon 40 godina gledanja filmova potpuno sâm i izvan tokova tekuće filmske prakse i kritike zatvorio u knjižnicu i odlučio napisati konačni pravorijek o mediju koji ga je toliko fascinirao (usp. Andrew 1980: 77-78), time iz svojeg razmatranja izostavljajući i Bazinova tumačenja.

Doduše, teza o Kracaueru kao istraživaču sklonom pisanju post festum, o završenom, anakronom dijelu filmske povijesti na kojem temelji svoje zaključke o univerzalnim značajkama medija, dijelom je dvojbena ukoliko imamo na umu da su bilješke za *Prirodu filma* nastale još 1940/41 za vrijeme njegovog privremenog egzila u Marseilleu (usp. Hansen 2012: 257), a prema dodatnim tumačenjima, poput onih poljske filmologinje Anne Malczewske (1987: 238), njegovo je kapitalno djelo iz područja teorije filma tek rezultat dugogodišnjih istraživanja

započetih još početkom 1920-ih, o različitim temama odnosa suvremenog društva i njegovih kulturnih oblika (pa tako i filma) i to pod jakim utjecajem kritičke teorije Frankfurtske škole. Utoliko, koliko god možda bila nekompatibilna drugim Kracauerovim istraživačkim projektima, *Priroda filma* dijelom je tumačenje suvremenog stanja međuratne filmske estetike i njezinog odnosa prema silnicama modernog društvenog senzibiliteta.

U ovom kontekstu uopće nije neobično da Kracauer svoje istraživanje objavljuje u trenutku kada su realističke tendencije u filmskoj umjetnosti već pomalo na izmaku, prepuštajući svoje mjesto sve izričitijim modernističkim poetikama jakog autorskog, počesto i stiliziranog pečata.⁵⁵ Imajući na umu već spomenutu genealogiju knjige, Kracauerova je teorija ionako više u horizontu tumačenja imala realističke filmske prakse ranijih razdoblja, poput talijanskog neorealizma, ali podjednako i druge slične poetike ili barem elemente realističkih poetika u vremenu nijeme francuske avangarde ili sovjetskog montažnog filma 1920-ih. Vjerojatno zbog nerazumijevanja ovih okolnosti Aristarco (1974: 355, 366) je pojavljivanje Kracauerovog djela 1960. godine smatrao dijelom neobičnim u trenutku kada je, prema njemu, orijentacija raznorodnih filmskih estetika išla više u smjeru ponovnog vraćanja specifično filmskim metodama izražavanja, a ne ka neposrednom predočavanju dostupne stvarnosti.

Kracauerova orijentacija na realistička svojstva filmskog zapisa imala je nekoliko izvora. Jedan od njih svakako je bio onaj osobni, tj. njegova polazna, gotovo naivna fascinacija prozaičnim, svakodnevnim aspektima zbilje koja u filmu poprima specifičan materijalni oblik. Pritom je, prema vlastitom priznanju, još u dječaćkim danima nakon prvog posjeta kinu skovao naslov nikada napisane knjige „*Film kao obelodanjivač čudesa svakodnevnog života*“ (Kracauer 1971: 9, kurziv u originalu), čije će se nakane ocrtavati i u *Prirodi filma*. Drugi izvor njegove filmskoteorijske realističke misli bio je manje ovoliko osobne, a više profesionalne i metodološke prirode, a odnosio se na njegovo poimanje društvenih i kulturnih aspekata zbilje pod okriljem iskustva moderniteta.⁵⁶ Naime, Kracauerovo je polazište o modernom društvenom uređenju bila teza o zbilji koja je izgubila svoje jedinstveno uporište pridonoseći otuđenju iskustva modernog čovjeka. Teza koja je u *Prirodi filma* bila većim dijelom potisnuta u

⁵⁵ Iako valja imati na umu kako su se, npr., francuske novovalne poetike uvelike oslanjale na realistički pristup pod okriljem modernizma.

⁵⁶ Za detaljniju razradu stavljanja Kracauerovog pristupa u kontekst razumijevanja moderniteta, usp. Tomić 2012: 3-24. Također, valja razlikovati filmski modernizam od filmskog moderniteta jer ovaj posljednji uključuje i klasične, nemodernističke filmove, ali i općenito film kao pojavu koja se javila kao dio civilizacijskih promjena krajem 19. stoljeća u tehnološkom, industrijskom, društvenom i kulturnom smislu.

korist rasprave o temeljnim svojstvima medija, ali koja je ipak artikulirana u posljednjem poglavlju, epilogu knjige „Film u naše vrijeme“ (ibid.: 111).

Teza o modernom iskustvu bez jedinstvenog uporišta prvenstveno se odnosila na iskustveni gubitak religijske, transcendentalne naravi koju je zamijenilo znanstveno, za svakodnevnoživotne okolnosti isuviše apstraktno pristupanje pojavama pojačano instrumentaliziranim aparatima modernog, industrijaliziranog, birokratiziranog i fragmentiranog društvenog uređenja. U tom kontekstu, neželjena posljedica iskustva modernog življenja bila je otuđenje od neposrednosti ljudskog iskustva koje, prema Kracaueru, filmski medij može kompenzirati pružajući mu neposredan dodir sa društvenom i materijalno dostupnom zbiljom. Mogućnost filma da aktivno sudjeluje u ovom približavanju ljudskog iskustva prolaznoj, raspršenoj materijalnoj stvarnosti odnosio se na istovrnost strukture koju on posjeduje. Odnosno, kao što je temeljno svojstvo zbilje modernog okoliša prolazno, često neodređeno i fragmentirano iskustvo potaknuto raznorodnim neorganiziranim vanjskim podražajima, tako i film u svojoj 'prirodi' posjeduje afinitet ka predočavanju istovrsnih pojava u oblicima kompatibilnima stvarnosti (usp. Aitken 2001: 174). Iz ovih Kracauerovih stavova i proizlazi podnaslov knjige „iskupljenje fizičke zbilje“ („redemption of physical reality“) koji ima snažne religijske konotacije ukazujući na karakteristiku filmskog medija da omogući zbilji ponovnu vidljivost u njezinom materijalnom obliku, i to u onom obliku koji je u iskustvu moderniteta ostao dijelom izgubljen. Film ovdje svojom realističnošću funkcionira kao alat ponovnog vraćanja neposrednom iskustvu zbilje spašavajući je od svojevrsnog zaborava, teza koja je postala klasično i često isticano (usp. Moltke 2016: 51; Aitken 2001: 170) mjesto njegove teorije.

Usprkos izričitom fokusu na realistička svojstva filma, vrlo slično Bazinu, i kod Kracauera je središnji pojam realizma često poprimao vrlo heterogene oblike šireći se u nepredvidivim smjerovima i usložnjavajući se u svojem značenjskom opsegu. Iako počesto smatran naivnim realinom (usp. Stam 2000: 77), za Kracauera se pojam filmskog realizma mogao odnositi i na mogućnost medija da vjerno zabilježi fizičku stvarnost, ali i na gledateljev doživljaj tako ponuđene stvarnosti (usp. Carroll 2003: 282), čak i u trenucima kada sama zabilježba nije izravno odavala visok stupanj kompatibilnosti sa predočenim pojavama. Također, Kracauer je istovremeno smatrao da realizam filmskog zapisa proizlazi i iz njegovog temeljnog svojstva, tj. iz njegovog fotografskog ishodišta koje je u naravi objektivno, automatizirano i gotovo bezlično osposobljavajući ga time za realizam, ali i iz mogućnosti vraćanja neposrednom ljudskom iskustvu materijalnih pojava (usp. Tudor 1979: 44) kao dijela već naznačene teze o društvenoj ulozi medija.

Utoliko je za Kracauera i bilo moguće da neke tipove filmskog prikaza kontraintuitivno smatra dijelom realističke prirode medija. Primjerice, govoreći o

tzv. funkcijama (ciljevima) filmskog medija koje proizlaze iz njegove zadane realističke prirode, Kracauer (1971: 54) ističe njegovu mogućnost predočavanja pojava koje se uobičajeno ne vide, poput malih i velikih, prolaznih ili suviše poznatih stvari. Tako, usprkos očitoj prikazivačkoj izvještačenosti, krupni plan, npr., junakinje u Griffithovom *Enoch Arden* (1911) otkriva materijalna svojstva lica koja bi inače ostala neopažena nudeći gledatelju kapacitet viđenja te pojave u njezinoj fizičkoj konkretnosti i djelomičnoj samodostatnosti. Zapravo, riječ je o prikazivačkoj strategiji koja, iz Kracauerove perspektive, gledatelju omogućava da poznate stvari vidi u drukčijem okruženju i na potpuno doživljajno nov način, paradoksalno se ovim objašnjenjem filmskog realizma približavajući procesima koje je tako otvoreno zagovarala formativna teorija filma. No, za Kracauera je i dalje riječ o realističkom svojstvu medija kakvo je pripisao i njegovoj sposobnosti predočavanja mentalnih stanja (usp. *ibid.*: 67).

Neobičnost Kracauerovih tumačenja odnosi se i na spremnost da, poput Bazina, u manjoj mjeri koristi i objašnjava dokumentarni film kao primjer realističkih svojstava medija. Za njega dokumentarni film (kojeg svrstava u opću kategoriju filmova činjenice) zadovoljava tek minimalne uvjete realističnosti, dok je s druge strane spremniji punokrvnu realističnost pripisati određenim vrstama igranog filma koje bi se tipično smatrale izrazito nerealističnima (poput mjuzikla ili *slapstick* komedije), a također i ponekim eksperimentalnim filmovima izičite preobrazbe zbilje (poput *Mehaničkog baleta/Ballet mécanique*, 1924, Fernanda Légera i Dudleya Murphyja). U tom je kontekstu Kracauer (1972: 11, 36) spreman, potpuno proizvoljno i dubioznim objašnjenjem, *Međučin* (1924) Renéa Claira smatrati više realističnim od *Berlina, simfonije velegrada* (*Berlin, Symphonie einer Großstadt*, 1927) Waltera Ruttmanna jer prvi, tobože, polazi od stvarnosti koju potom čini komičnom i apsurdnom, dok drugi polazi od zbilje koju nasilno irealizira raznim vizualnim, montažnim i ritmičkim analogijama ističući u prvi plan više formalne karakteristike slike, nego realitet predočenih pojava.

Slična objašnjenja Kracauer nudi i prilikom razmatranja korištenja *zvuka* u filmu kao jednog od njegovih realističnih elemenata. Tako, opet kontraintuitivno, *dijalog* smatra najmanje realističnim filmskim elementom jer potiskuje primarnost slike kao temelja filmskoumjetničkog stvaralaštva te jer se prirodni jezik oslanja na proizvoljnu (a ne neposrednu) prirodu označavanja zbilje u sustavu simboličkog posredovanja. Čak ni *šum* nije toliko realističan koliko je to glazba koja, prema Kracaueru (1971: 142), ne samo da zadovoljava osnovnu fiziološku potrebu za cjelovitim prikazom (nijemom) slikom predstavljene zbilje, već je po svojem ustrojstvu istovjetna vremenskoj strukturi stvarnosti te dodatno ističe fotografske sposobnosti filmskog prikaza.

Zbog naglašavanja i ovih glazbenih svojstava zapisa, a osobito i zbog naglašavanja neodređenosti i fragmentiranosti zbiljskog okruženja na kojeg se film treba orijentirati, Kracauer (1971: 154-155) je i igranofिल्mske žanrove, uobičajeno smatrane izrazito stiliziranima, držao primjercima realističke estetike. To se podjednako odnosilo i na već spomenuti žanr *mjuzikla* i na *slapstick* komediju koji su figurirali kao strukturno kompatibilni svakodnevnoživotnim nasumičnostima i skokovitom nizanju situacija slabe uzročne povezanosti. Prekidi naracije kroz naizgled usputno motivirane pjevno-plesne točke u mjuziklu ili, pak, kroz fizičke gegove u *slapsticku*, za Kracauera su ukazivali na nedeterminiranost svojstvenu zbiljskim situacijama te narušavajući time izvještačenu cjelovitost (zatvorenost) filmskog djela oblikovanog prema nametnutom narativnom obrascu kojeg je smatrao stranim stvarnim životnim okolnostima. Ili kako je to Kracauer (1972: 82) nastojao ilustrirati Chaplinovim filmovima, „*Potera za zlatom (The Gold Rush)* i *Svetlosti velegrada* dostižu svoj vrhunac u epizodama kao što su igra sa viljuškama ili nevolje zbog progutane pištaljke – dakle u grozdovima gegova koji, s obzirom na značenje i dejstvo, toliko malo zavise od priče u kojoj se javljaju da se sasvim lako mogu izdvojiti a da ne postanu manje shvatljivi niti da izgube išta od svoje arome.“

Središnji dio Kracauerove teorije izložen je u prvom dijelu knjige, naslova „Opće karakteristike“, gdje se razmatraju inherentna svojstva medija iz kojih potom proizlaze i načini njegove uporabe, funkcije, afiniteti, teme koje obrađuje te njegova izlagačka struktura. Tako Kracauer pretpostavlja da zbog utemeljenosti u fotografiji film ima prirodna svojstva jednaka svojem medijskom ishodištu. Kako je temeljno obilježje fotografije objektivnost prikaza te automatizam proizvodnje slike kao ustrojstva njezine tehnologije (za razliku od, npr. slikarstva), Kracauer zaključuje da filmski medij inherentno određuju dvije stvari: sposobnost *bilježenja* i *otkrivanja* fizičke realnosti. On potom iz ovih medijskih determinanti izvodi i dva temeljna svojstva filma koja naziva *osnovnim* i *tehničkim* svojstvima medija. Odnosno, „[o]snovna svojstva filma istovetna su sa svojstvima fotografije. Film je, drugim rečima, opremljen isključivo za beleženje i obelodanjivanje fizičke stvarnosti i, samim tim, on ka njoj i teži“ (Kracauer 1978: 387). S druge strane, tehnička svojstva medija imaju sekundarnu ulogu u filmskom predočavanju i podređena su te ograničena onim osnovnima koja determiniraju realističku prirodu medija. Jedno od tehničkih svojstava filma svakako je montaža koja, ukoliko film želi biti realističan i izveden u skladu sa svojom prirodom, treba biti ograničena težnjom ka bilježenju i otkrivanju vidljivih dijelova zbilje. U tom kontekstu, ukoliko se montaža koristi tako da iznevjerava pravu prirodu fizičke zbilje, npr. autentičnost predočenih ambijenata sugestijom neke nametnute autorove ideje, tada će rezultat ovog tipa oblikovanja biti stilizirana slika lišena svoje inherentne karakteristike, realizma.

No, kako je ispravno uočio Carroll (2003: 288) razlažući središnje argumente Kracauerove teorije, ne postoji neki validan razlog zbog kojeg bi tehnička svojstva medija, poput montaže, trebala imati podređenu ulogu u odnosu na autentičnost fotografske zabilježbe zbilje. Odnosno, jednako je moguće teorijski postulirati kako je osnovno svojstvo filma upravo montažno oblikovanje prizora, a potom montaži podrediti fotografsku zabilježbu zbiljskih situacija kao alata artikulacije autorove kreativne nakane, kao što je to bio slučaj u teoriji sovjetske montažne škole. Utoliko je Kracauerova teorija tipičan primjer još jednog esencijalističkog pristupa filmu koji pretpostavlja da medij posjeduje jedno nepromjenjivo, zadano svojstvo (fotografsku zabilježbu) iz kojeg onda proizlaze ispravni ili neispravni načini njegove uporabe.

Zbog ovih napetosti između sklonosti medija ka bilježenju i otkrivanju fizičke stvarnosti s jedne, te kreativnog oblikovanja tehničkim svojstvima s druge strane, Kracauer u filmskoj umjetnosti prepoznaje dvije težnje koje su ju pratile i razdirale od samih početaka. Jedna od njih je *realistička težnja* kanalizirana u ranoj povijesti filma u figuri braće Lumière, a druga je *uobličiteljska* kanalizirana u ranoj povijesti filma u figuri G. Mélièsa. Kako bi dodatno potkrijepio tezu o prirođenim svojstvima filmskog medija Kracauer obrće dotadašnju argumentaciju formativne filmske teorije, poput one H. Münsterberga, smatrajući da se prava priroda filmske umjetnosti očituje u njezinoj sposobnosti što manje interveniranja u zbilju, odnosno poštivanja njezine autentičnosti. Suprotno Münsterbergu, Kracauer koristi svojevrstni obrnuti *ad populum* argument držeći da samo zato što se uobičajeno smatra da filmovi izvedeni u uobličiteljskoj tendenciji imaju veću vrijednost, to nikako ne podrazumijeva i ispravnost tog stava. Za Kracauera je istinita upravo suprotna teza gdje što manje kreacije u filmu ujedno znači i veću umjetničku vrijednost, to jest gdje „je bezlično, potpuno neumetničko snimanje fotografskim aparatom estetički besprekorno“ (Kracauer 1971: 24), a to podrazumijeva „da čak i filmovi skoro potpuno lišeni stvaralačkih aspiracija, kao što su filmske novosti, naučni ili nastavni filmovi, dokumentarci bez umetničkih vrednosti i tako dalje, podržavaju ovu tvrdnju, sa estetičke tačke gledišta“ (ibid.: 46).

Dakle, za Kracauera će se umjetnički vrijednim, a ujedno i realističkim, smatrati filmovi koji poštuju ono što naziva *osnovnim estetičkim principom*, gdje se estetski vrijednim smatraju samo ostvarenja izvedena u skladu s prirodom medija rezultirajući time specifično filmskim pristupom oblikovanja zbilje. To jest, budući da je već prethodno postulirao kako je priroda filma realistička, zbog svojeg ishodišta u fotografiji, Kracauer izvodi zaključak da će umjetnički vrijedni biti oni filmovi koji slijede osnovni estetički princip korištenja medija u skladu s njegovom (realističkom) prirodom, ne prekoračujući je. Ovaj argument

je, dakako, cirkularan što Kracauera neće spriječiti da iz njega izvede daljnje dijelove svoje teorije o prirođenim funkcijama i afinitetima filmskog medija.

Kako je film predodređen bilježenju i otkrivanju fizičke stvarnosti, Kracauer će toj prirodi medija pripisati različite ishode koje onda naziva funkcijama (zadacima) bilježenja te funkcijama otkrivanja. Primjerice, za Kracauera (1971: 49) film zbog svojih osnovnih svojstava ima prirodnu inklinaciju bilježiti *pokret* (kao i nepokretne predmete) kao stalnu temu svojeg prikaza. To se, npr., očituje u težnji filma da neprestano predočava različite tipove pokreta, poput jurnjava u ranim filmovima potjere, plesa u mjuziklu ili, pak, predmeta u *Mehaničkom baletu*. S druge strane, prvenstveno zbog svojih tehničkih svojstava, film ima prirodenu inklinaciju otkrivanja „stvari koje se obično ne vide“ (ibid.: 54), poput velikih i malih stvari (npr. detalja ljudskog tijela ili mase ljudi), prolaznih stvari koje tipično izmiču našem svakodnevnom opažanju, a dijelom su fizičke zbilje, te pojava koje nadilaze uobičajeno ljudsko iskustvo, poput prirodnih katastrofa, činova nasilja, izopačenosti, smrti i slično. Svi ovi zadaci otkrivanja dijelova fizičke stvarnosti sasvim su kompatibilni formativnim teorijskim postulatima koji su se također odnosili na mogućnost filma da senzibilizira gledatelja i izloži ga pojavama na koje tipično ne bi obratio pozornost ili predodžbama izvedenima na način neuobičajen svakodnevnom životnom iskustvu.

Osim ovih prirođenih zadataka bilježenja i otkrivanja, film posjeduje i određene prirodene afinitete, tj. sklonosti ka predočavanju pojava svojstvenima strukturi fizičkog postojanja. Budući da zbilju karakterizira svojevrsna neorganiziranost, fragmentarnost i prostorno-vremenska protežnost neutvrdivih granica, Kracauer (1971: 69) zaključuje kako je film inherentno sklon predočavati ono *nenamješteno, slučajno, beskonačno i neodređeno*. U kontekstu sklonosti ka nenamještenim aspektima zbilje, npr., kada u Godardovom filmu *Do posljednjeg daha* (*À bout de souffle*, 1960) glavni likovi šeću pariškom avenijom, a prolaznici gledaju u kameru, okreću se za likovima, zaustavljaju ih remeteći njihov tijek šetnje ili prolaze ispred kamere dijelom zaklanjajući vizuru (usp. **sliku 33**), prizor djeluje kao da nije posebno priređen za snimanje, naizgled usputno hvatajući trenutak odvijanja njihove svakodnevice. Da je kojim slučajem Kracauer gledao ovaj film, svakako bi ovako izveden prizor smatrao visokorealističnim zbog obilja signala nenamještenosti koje nudi. Sklonost filmskog zapisa ka neodređenom odnosi se na prikaz pojave koja nema strogo utvrđeno značenje i čiji se smisao može širiti u nepredvidivim smjerovima, poput izraza lica Ivana Možuhina u Kulješovljevom eksperimentu čije značenje (upravo zbog svoje neodređenosti) ovisi o montažnom kontekstu kadrova. Motiv koji ponajviše gravitira ka ovim afinitetima za Kracauera je filmski prikaz *tijeka života* gdje izlaganje fizičke egzistencije u njezinoj potencijalnoj beskonačnosti i neumoljivom protjecanju ukazuje na istovjetnost strukture filmskog izraza i stvarnog života

lišenog strogih granica, kao u De Sicinim filmovima *Kradljivci bicikla* (1948) ili *Umberto D.* (1951).



Slika 33: *Do posljednjeg daha* (*À bout de souffle*, 1960), r: Jean-Luc Godard.
Primjer uporabe realističkih sklonosti medija ka prikazu nenamještenih i slučajnih aspekata zbilje.

Razmatrajući pojedine vrste filmova koje bi slijedile realistički pristup, Kracauer je sva tri temeljna filmska roda smatrao potencijalno u skladu s prirodom medija. Iako naizgled kontraintuitivno, i eksperimentalni su filmovi mogli slijediti realistički pristup, npr. kroz već spomenutu orijentaciju *Mehaničkog baleta* da krupnim i detalj planovima ističe materijalna svojstva lica i predmeta. S druge strane, Kracauer je dokumentarni film polazno smatrao realističnim, ali tek u minimalnom smislu. Odnosno, za jednu od podvrsta onoga što je nazvao *filmom činjenice* (kategoriju u koju potpadaju tri vrste filmova: filmske novosti, dokumentarni film i film o umjetnosti), za filmske novosti kao žanr usredotočen na izlaganje stvarnih zbivanja i situacija, držao je da „zadovoljavaju minimum zahteva s obzirom na filmski pristup, pri čemu realistička tendencija preovlađuje nad težnjom ka konstrukciji forme“ (Kracauer 1972: 22). No, svakako najintrigantniji dio tumačenja filmskih rodova predstavlja razmatranje o igranom filmu ili onom što Kracauer naziva filmom s pričom.

Iako polazno oblikovna po svojoj prirodi, za Kracauera čak i priča kao organizacijsko načelo filma može biti sasvim dobro usklađena s realističkim sklonostima medija jer ne samo da počesto pridonosi nadilaženju puke činjeničnosti kamere svojstvene dokumentarnom filmu, već pridonosi i istančanim otkrivanju onih aspekata zbilje (poput tijeka života) koje jednostavno bilježenje bez

priče ne bi moglo ostvariti. Dakako, za Kracauera postoje one priče koje jesu usklađene s prethodno postuliranom prirodom medija i one koje to nisu (poput tzv. kazališne i romaneskne priče). Ovako shvaćena mogućnost narativnog oblikovanja u primarno realističkim okvirima proizlazi iz dihotomnog ustroja same priče koja, kako to tumači Hansen (2012: 276), može težiti ili zaokruženosti, zatvorenosti svoje strukture, ili nedovršenosti, simulirajući na takav način neodređenost, raspršenost i poroznost svakodnevno životnih situacija i njezinih nasumičnih poveznica.

Utoliko će za Kracauera 'prave' (realističke) filmske priče biti one koje zrcale strukturu neodređenosti, slučajnosti, nenamještenosti i beskonačnosti fizičke zbilje i to u dva temeljna oblika. Jedan od tih oblika odnosi se na tzv. *nađenu priču* koja „pokriva sve priče otkrivene u građi iz aktualne fizičke stvarnosti“ (Kracauer 1972: 73). U ovako se shvaćenom tipu priče čini kao da određeni zaplet nastaje pukim slučajem iz neke nepredvidive i neodređene životne situacije, kao u *Polivenom poljevaču* (*L'arroseur arrosé*, 1895) braće Lumière gdje komični obrat proizlazi iz banalne okolnosti zalijevanja vrta i dječjačke sklonosti neslanim šalama. Izvan Kracauerovog horizonta spomenutih filmova, ovu narativnu tendenciju ka naizgled usputnim pronalaskom priče u građi filma možemo uočiti u *Dvorišnom prozoru* (*Rear Window*, 1954) Alfreda Hitchcocka gdje glavni lik, lutajući pogledom po okolišu svojeg susjedstva, slučajno pronalazi kriminalistički zaplet potencijalnog ubojstva koji potom postaje središnjom temom filma. Slična se strategija narativnog oblikovanja odvija i u *Avanturi* (*L'avventura*, 1960) Michelangela Antonionija gdje polazna točka zapleta (nemotivirani nestanak Anne, zaručnice glavnog lika Sandra) generira otkrivanje egzistencijalne pustoši glavnog lika i detalje nemogućnosti ostvarivanja smislenih međuljudskih odnosa.

Drugi tip realističke filmske priče jest tzv. *epizoda* kao načelo oblikovanja zbilje, a koja podrazumijeva „niz događaja koji se odlikuju odelitošću i posebnim vremenom u nekom većem nizu – na primer, u nečijem životu, u istoriji ili u stvaranju“. Shodno tome, taj će se termin primenjivati na priče čije je zajedničko svojstvo da izranjaju iz toka života kakav predočava kamera i da se ponovo utapaju u njega“ (Kracauer 1972: 79-80). Epizoda ili epizodna priča u ovom kontekstu može obuhvaćati tek jednu samodostatnu jedinicu s fokusom na neku životnu situaciju ili, pak, može obuhvaćati niz međusobno spojenih jedinica u neku veću cjelinu i to povezanih prema različitim kriterijima (ali i dalje zadržavajući svoju odijeljenost jedne od drugih). Primjerice, epizode mogu biti strukturirane jednostavnim nizanjem kauzalno odijeljenih situacija povezanih tek jednom zajedničkom osobinom, poput istovjetnog prostora ili vremena u kojem se odvijaju. *Amarcord* (1973) Federica Fellinija svakako je jedan takav primjer gdje je niz životnih situacija u malom talijanskom mjestu temeljno pove-

zan istovjetnošću prostora u kojem se te raznorodne situacije odvijaju, kao što je to slučaj i sa filmom *Tu* (2003) Zrinka Ogreste gdje jedino što izravno povezuje životne sudbine likova u poratnom hrvatskom društvu jest ambijent Zagreba u kojem oni obitavaju. Slično oblikovno načelo organizacije priče može se pronaći u filmu *Noć na zemlji* (*Night on Earth*, 1991) Jima Jarmuscha gdje su banalne životne situacije prilikom vožnji taksijem u različitim svjetskim gradovima povezane jedino istovjetnim vremenom njihovog odvijanja (iako u različitim vremenskim zonama). Načelo organizacije epizodne priče mogu biti i istovjetni likovi čije se sudbine prate kroz različita vremenska razdoblja i povijesne okolnosti, kao u filmu *Koncert* (1954) Branka Belana, iako između tih odijeljenih, eliptično izloženih perioda ne postoji izravna, unutarprizorna poveznica svojstvena klasičnijim vrstama priča.

U ovom je kontekstu Kracauerovog razumijevanja realističke filmske priče jedino važno da epizode ne smiju biti u potpunosti samodostatne, zatvorene u sebi kao mehanički spoj više kratkometražnih filmova, već da imaju određen stupanj propusnosti kompatibilan otvorenosti strukture tijekom svakodnevnosti životnih okolnosti koje se mogu usmjeravati u različitim, često i nepredvidivim pravcima. U cjelini razmatranja realističnosti 'prave' filmske priče Kracauer često implicitno podrazumijeva modernistički tip pripovijedanja gdje su uzročne veze između događaja i stanja znatno oslabljene u korist izlaganja kronike životnih zbivanja te gdje ne postoji eksplicitna težnja ka nedvosmislenom razrješenju neke čvrsto uspostavljene problemske jezgre naracije koja bi potom rezultirala potpunom zatvorenosti predočenog filmskog svijeta, čineći ga time suviše artifičnim.

Ovakvo ocrtan i objašnjen pristup prirodi filmskog medija i umjetničkog stvaralaštva jasan je primjer kasne faze klasične filmske teorije otvoreno realističkog tipa te će ujedno biti i posljednje poglavlje razmatranja ključnih tendencija u povijesti razvoja filmskoteorijske misli prije njezinog zaokreta ka semiološkim i kasnijim kulturno-ideološkim oblicima suvremenog doba nakon 1960-ih.

10. Zaključak

Kroz istraživanje smo karakteristika i razvoja rane i klasične teorije filma ukazali na heterogenost njezinog pojavljivanja u povijesti promišljanja o filmskom mediju i filmskoj umjetnosti, ali i na konvergencije koje postoje između različitih pristupa i autora, poput onih koji se drže predstavnicima formativnog ili, s druge strane, realističkog krila klasične teorije. U polaznim smo, uvodnim potezima ocrtavanja značajki klasičnoteorijske misli ukazali na, primjerice, njezinu povijesnu, ali i strukturalnu specifičnost. U povijesnom, periodizacijskom razumijevanju istaknuli smo kako se uobičajeno smatra da klasični period teorije filma obuhvaća razdoblje od prvih promišljanja o filmskom mediju krajem 19. stoljeća pa sve do 1960-ih i veće profilacije semioloških istraživanja koja su u fokus stavila drukčije teme i postavljala si drukčiji tip pitanja. Više nije bilo važno odgovoriti na pitanja poput 'što je film?' ili 'koja je njegova bit?' ili 'je li film umjetnički oblik?', već postoji li neka neopaziva, ali nužna struktura koja omogućava proizvođačima filma da generiraju, a gledateljima da razumiju uvijek novi i potencijalno beskonačan broj filmskih djela. U ovom periodizacijskom smislu istaknuli smo kako je do spisa R. Canuda iz 1907./1911. filmski medij ponajviše bio shvaćen kao neumjetnički fenomen i taj se period razvoja polazne teorijske misli može držati svojevrsnom pretpoviješću rane filmske teorije. Tek od promišljanja filma kao umjetničkog oblika i pokušaja njegove takve afirmacije možemo govoriti o punokrvoj povijesti teorije, ali u njezinom ranom, rudimentarnom obliku zasićenom impresionističkim pristupom. Tek pojavom autora koji su na cjelovitiji i sustavniji način nastojali pristupiti objašnjavanju filmskih pojava već krajem 1910-ih, a osobito u 1920-ima, možemo govoriti o pravom klasičnom periodu filmske teorije.

S druge strane, u strukturalnom je smislu klasičnu teoriju karakterizirala sklonost ka esencijalizmu i normativnom shvaćanju medija. To je podrazumijevalo kako medij posjeduje jednu nepromjenjivu karakteristiku, svoju bit iz koje onda slijede načini njegove uporabe koji će rezultirati ili uspješnim ili neuspješnim primjercima korištenja medija. Ukoliko će medij, npr., biti korišten u skladu s pretpostavljenom biti transformacije izvanfilmske stvarnosti, često se, barem u formativnom tipu teorije, smatralo kako je on iskorišten na ispravan način i to u umjetničke svrhe čija se priroda smatrala nužno preoblikovnom, a ne imitativnom. Također, ukazalo se i na bitan odnos između filmske teorije i filmske prakse gdje je odnos između njih mogao biti izveden u dva temeljna oblika. Odnosno, ili je teorija mogla biti u sinkronitetu s praksom nastojeći objasniti zatečeno i vremenski podudarno stanje kinematografske produkcije ili je mogla biti s njom u asinkronitetu, primjerice retrogradno opisujući, objašnjavajući i

normirajući tip prakse koji je već došao do svojeg povijesnog dovršenja, kao što je to bio slučaj s teorijom R. Arnheima s početka 1930-ih.

U tom su kontekstu ovom knjigom ocrtane ključne značajke, razvoj, podudarnosti i razlike između različitih pristupa filmskoj umjetnosti do 1960-ih, tj. značajke već spomenutog pretpovijesnog, neumjetničkog razumijevanja medija do pojave Canudovih spisa, potom specifično 'vizualističko' shvaćanje umjetnosti francuskih autora, poput L. Delluca, G. Dulac, J. Epsteina ili L. Moussinaca, s naglaskom na pojam fotogeničnosti i filmskog (vizualnog i montažnog) ritma, a zatim i dvaju ranih cjelovitih teorija sredine 1910-ih. To jest, teorije američkog pjesnika V. Lindsayja i njegove tipologije filmskih žanrova i usporedbe filmskog s egipatskim hijeroglifskim pismom te teorije njemačko-američkog psihologa H. Münsterberga i njegove usporedbe filmskih postupaka s određenim mentalnim činovima stavljene u kontekst tradicionalne estetičke teorije neimitativnosti umjetničkog stvaralaštva.

Fokus vremenskog perioda 1920-ih stavljen je na dva srodna pristupa često kvalificirana kao konstruktivistička. U tom je periodu najznačajniji, uz francuski, bio pristup pripadnika sovjetske montažne škole i inzistiranje na montaži kao glavnom svojstvu umjetničkog izričaja. Iako su istaknute konceptualne razlike između, npr., pristupa jednog Ejzenštejna i njegovog poimanja montaže atrakcija i sukoba nasuprot pristupu Kulješova i Pudovkina, njihovo razumijevanje naravi filmske umjetnosti i dalje je bilo dijelom zajedničkog horizonta teorijskog tumačenja. A slična je sudbina krasila i pripadnike ruskog formalizma čiji su se predstavnici, poput Šklovskog, Tinjanova i Ejhenbauma, uvelike inspirirali praksom sovjetskih redatelja, ali i razvijali vlastite teorijske alate baštinjene dijelom iz istraživanja književnosti. U 1930-ima središnju figuru filmske teorije svakako predstavlja pristup R. Arnheima koji je u knjizi *Film kao umjetnost* nastojao dokazati ne samo da film zaista i jest punopravan umjetnički oblik, već da on to jest zato što u naravi vlastitih medijskih (fotografskih) ograničenja ne može u potpunosti reproducirati zbilju na način kako je doživljavamo vlastitim osjetilima.

Kako su sve ove teorije i pristupi bili dijelom tzv. formativnog tipa klasične teorije filma, nakon Drugog svjetskog rata u fokus interesa dolazi tzv. realistička teorija koja veći naglasak stavlja na one karakteristike medija koje su se do tada, većim dijelom, smatrale umjetnički nepoželjnima. Autor koji je bio jedna od prvih figura koja je realistički potencijal medija dovela u prvi plan teorijskog promišljanja bio je francuski kritičar A. Bazin. On je, naime, prvo svojim tekstom „Ontologija fotografske slike“, a potom i nizom drugih eseja, ponajprije početkom 1950-ih, neprekidno isticao vrijednost i važnost realizma ugrađenog u samu bit filmskog medija. Bilo da je realizam vezao uz ontološku narav utiskivanja svjetlosti na vrpču ili uz organizaciju prostora pomoću dubinske mi-

zanscene i dugog kadra u filmovima Wellesa, Wylera ili De Sice, naglasak je uvijek bio na mogućnosti filma da nam nešto otkrije o bitnim svojstvima fizičke i društvene zbilje. Iako nešto kasnije, i njemačko-američki filmolog S. Kracauer film je tumačio u sličnom kontekstu kada je 1960. objavio svoje kapitalno djelo *Priroda filma*. Tamo je on pošao od slične pretpostavke kao i Bazin, o fotografskom a time objektivnom ustrojstvu filma, i iz te činjenice izvukao zaključak kako je film prirodno sklon bilježiti i otkrivati ključna svojstva zbilje, poput njezine beskonačnosti, neodređenosti, nenamještenosti i nepredvidivosti te da je temeljna funkcija medija bilježenje, npr., malih i velikih stvari, prolaznih stvari ili stvari koje nadilaze naše uobičajeno poimanje stvarnosti. U njegovom je kontekstu čak i priča, iako očito oblikovne naravi, mogla biti iskorištena u skladu s realističkom prirodom medija ukoliko je slijedila ista strukturna načela kao i sama zbilja, tj. bila oblikovana u prekidima kauzalnih odnosa, slučajno nađena ili neodređena u svojoj otvorenosti ponuđenog filmskog svijeta.

Iako i neki drugi pristupi koji nisu obrađeni u ovoj knjizi prvenstveno vremenski ulaze u okvire klasične filmske teorije, oni su prema nekim značajkama bili dijelom ili već modernih teorijskih tendencija, poput već spomenutog semiološkog pristupa, ili su fokus stavljali na drukčije teme, kao što je bio slučaj sa tzv. autorskom teorijom i kritikom druge polovine 1950-ih. Za razliku od tradicionalno shvaćene klasične teorije, fokus autorskih kritičara, bilo francuskih, britanskih ili američkih, više je stavljen na afirmaciju do tada umjetnički nedovoljno profiliranih kinematografija, poput hollywoodske, i redatelja, poput Johna Forda, Howarda Hawksa ili Alfreda Hitchcocka, te na razumijevanje redateljskih opusa kao inkarnacije njihovog svjetonazorskog usmjerenja. Utoliko je ovaj tip pristupa, iako inspiriran uvidima klasičnih teoretičara poput neizostavnog Bazina, usmjerio razvoj teorijske misli u druga područja onkraj utabanih puteva dotadašnjih autora.

11. Bibliografija

- Abel, Richard (ur.), 1988a, *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907-1939. Volume I: 1907-1929*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Abel, Richard (ur.), 1988b, *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907-1939. Volume II: 1929-1939*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Agel, Henri [Ažel, Anri], 1978, *Estetika filma*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Aitken, Ian, 2001, *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ajzenštajn, S. M., 1964, *Montaža atrakcija*, Beograd: Nolit.
- Andrew, Dudley i Joubert-Laurencin, Hervé (ur.), 2011, *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*, New York: Oxford University Press.
- Andrew, Dudley, 1985, „The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory“, u: Nichols, Bill (ur.), *Movies and Methods. Volume II*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, str. 625-632.
- Andrew, Dudley, 2016, „André Bazin: Dark Passage into the Mystery of Being“, u: Pomerance, Murray i Palmer, R. Barton (ur.), *Thinking in the Dark. Cinema, Theory, Practice*, New Brunswick, New Jersey i London: Rutgers University Press, str. 136-149.
- Andrew, J. Dudley [Endru, Dž. Dadli], 1980, *Glavne filmske teorije*, Beograd: Institut za film.
- Aristarco, Guido [Aristarko, Gvido], 1974, *Istorija filmskih teorija*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Arnheim, Rudolf [Arnhajm, Rudolf], 1962, *Film kao umetnost*, Beograd: Narodna knjiga.
- Arnheim, Rudolf [Arnhajm, Rudolf], 1985, *Vizuelno mišljenje: jedinstvo slike i pojava*, Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Arnheim, Rudolf i Peterlić, Ante, 1976, „Razgovor s Arnheimom“, *Film*, br. 5-6-7, str. 72-76.
- Arnheim, Rudolf, 1943, „Gestalt and Art“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 2, br. 8, str. 71-75.
- Arnheim, Rudolf, 1957, *Film as Art*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Arnheim, Rudolf, 1963, „Melancholy Unshaped“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 21, br. 3, str. 291-297.
- Arnheim, Rudolf, 1974, „On the Nature of Photography“, *Critical Inquiry*, vol. 1, br. 1, str. 149-161.
- Arnheim, Rudolf, 1981, „Style as a Gestalt Problem“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 39, br. 3, str. 281-289.

- Arnheim, Rudolf, 1990, "Language and the Early Cinema", *Leonardo. Supplemental Issue*, Vol. 3, Digital Image, Digital Cinema: SIGGRAPH '90 Art Show Catalog (1990), str. 3-4.
- Arnheim, Rudolf, 1997, *Film Essays and Criticism*, Madison, London: The University of Wisconsin Press.
- Ashton, Dyrk, 2003, "Hugo Münsterberg on Film: 'The Photoplay: A Psychological Study' and Other Writings", *Journal of Film and Video*, vol. 55, br. 1, str. 61-63.
- Ayfre, Amedée [Efr, Amede], 1978, „Neorealizam i fenomenologija“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 367-378.
- Balázs, Béla [Balaš, Bela], 1948, *Filmska kultura*, Beograd: Filmska biblioteka.
- Balázs, Béla [Balaš, Bela], 1978, „Filmska kultura“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 84-93.
- Balázs, Béla, 1952, *Theory of the Film (character and growth of a new art)*, London: Dennis Dobson Ltd.
- Bazin, André [Bazen, Andre], 1967a, *Šta je film? I. Ontologija i jezik*, Beograd: Institut za film.
- Bazin, André [Bazen, Andre], 1967b, *Šta je film? II. Film i ostale umetnosti*, Beograd: Institut za film.
- Bazin, André [Bazen, Andre], 1967c, *Šta je film? III. Film i sociologija*, Beograd: Institut za film.
- Bazin, André [Bazen, Andre], 1967d, *Šta je film? IV. Estetika realnosti: neorealizam*, Beograd: Institut za film.
- Bazin, André, 2022, *Što je film?*, Zagreb: Disput.
- Beker, Miroslav, 1999, „Ruski formalizam i kasnije“, u: Beker, Miroslav (ur.), *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 11-35.
- Bergson, Henri, 1999, *Stvaralačka evolucija*, Zabok, Zaprešić: HAUZ, Igitur.
- Bettetini, Gianfranco [Betetini, Đanfranko], 1976, *Film: jezik i pismo*, Beograd: Institut za film.
- Blatter, Jeremy, 2016, "Hugo Münsterberg: Psychologizing Spectatorship between Laboratory and Theatre", u: Pomerance, Murray i Palmer, R. Barton (ur.), *Thinking in the Dark. Cinema, Theory, Practice*, New Brunswick, New Jersey i London: Rutgers University Press, str. 7-18.
- Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskoga stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Bordwell, David, 2008, *Narration in the Fiction Film*, London i New York: Routledge.
- Bordwell, David, 2009, "Cognitive Theory", u: Livingston, Paisley i Plantinga, Carl (ur.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London i New York: Routledge, str. 356-367.
- Burch, Noël [Birš, Noel], 1972, *Praksa filma*, Beograd: Institut za film.
- Canudo, Ricciotto [Kanudo, Ričoto], 1978a, „Estetika filma“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 54-63.
- Canudo, Ricciotto [Kanudo, Ričoto], 1978b, „Teorija sedam umetnosti“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 51-54.

- Canudo, Ricciotto, 1923, „Manifeste des SEPT ARTS”, *Gazette des sept arts*, br. 2, str. 2.
- Canudo, Ricciotto, 1988, „The Birth of a Sixth Art“, u: Abel, Richard (ur.), *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907-1939. Volume I: 1907-1929*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, str. 58-66.
- Carroll, Noël, 1988, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Carroll, Noël, 1996, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, Noël, 2001, „Prema teoriji filmske montaže“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 7, br. 25, str. 3-12.
- Carroll, Noël, 2003, *Engaging the Moving Image*, New Haven & London: Yale University Press.
- Carroll, Noël, 2008, „Zaboravi na medij!“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 14, br. 56, str. 4-7.
- Casetti, Francesco, 1999, *Theories of Cinema: 1945 – 1995*, Austin: University of Texas Press.
- Choi, Jinhee, 2009, „Rudolph Arnheim“, u: Livingston, Paisley i Plantinga, Carl (ur.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London i New York: Routledge, str. 291-300.
- Cohen-Seat, Gilbert [Koen-Sea, Žilber], 1971, *Ogled o načelima jedne filozofije filma*, Beograd: Institut za filma.
- Colman, Felicity (ur.), 2009, *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*, Montreal & Kingston, Ithaca: McGill-Queen's University Press.
- Czczot-Gawrak, Zbigniew [Čečot-Gavrak, Zbignjev], 1982, *O počecima filmologije*, Beograd: Institut za film.
- Czczot-Gawrak, Zbigniew [Čečot-Gavrak, Zbignjev], 1984a, *Istorija filmske teorije do 1945. godine*, Beograd: Institut za film.
- Czczot-Gawrak, Zbigniew [Čečot-Gavrak, Zbignjev], 1984b, „Ka jednoj opštoj teoriji filmovanog dokumenta“, *Filmske sveske*, vol. XVI, br. 1, str. 80-84.
- Czczot-Gawrak, Zbigniew [Čečot-Gavrak, Zbignjev], 1987, „Nepoznati počeci teorije filma u SAD: Vejčel Lindzi i Hugo Minsterberg“, *Filmske sveske*, Poljska filmologija, posebno izdanje, str. 193-204.
- Delluc, Louis [Delik, Luj], 1978, „Fotogeničnost i mašta“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 72-77.
- Delluc, Louis, 1988, „Beauty in the Cinema“, u: Abel, Richard (ur.), *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907-1939. Volume I: 1907-1929*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, str. 137-139.
- Dulac, Germaine [Dilak, Žermen], 1978, „Estetička merila, prepreke, integralna kinografija“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 292-298.

- Dulac, Germaine, 1988, „Aesthetics, Obstacles, Integral *Cinégraphie*“, u: Abel, Richard (ur.), *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907-1939. Volume I: 1907-1929*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, str. 389-397.
- Dulac, Germaine, 2020, *Qu'est-ce que le cinéma?/What is Cinema?*, Pariz: Light Cone.
- Eagle, Herbert (ur.), 1981b, *Russian Formalist Film Theory*, Michigan Slavic Publications.
- Eagle, Herbert, 1981a, „Russian Formalist Film Theory: An Introduction“, u: Eagle, Herbert (ur.), *Russian Formalist Film Theory*, Michigan Slavic Publications, str. 1-54.
- Easthope, Antony, 1993, „Introduction“, u: Easthope, Antony (ur.), *Contemporary Film Theory*, London i New York: Longman, str. 1-23.
- Eggers, George William, 1970, „A Word from the Director of the Denver Art Association“, u: Lindsay, Vachel, *The Art of the Moving Picture*, New York: Liveright, str. xxi-xxv.
- Ejhenbaum, Boris, 1967, „Teorija 'formalne metode'“, u: Flaker, Aleksandar (ur.), *Sovjetska književnost 1917 – 1932*, Zagreb: Naprijed, str. 315-354.
- Ejhenbaum, Boris, 1971, „Problemi filmske stilistike (1927)“, *Filmske sveske*, vol. III, br. 3, str. 311-336.
- Ejxenbaum, B., 1981, „Problems of Cinema Stylistics“, u: Eagle, Herbert (ur.), *Russian Formalist Film Theory*, Michigan Slavic Publications, str. 55-80.
- Ejzenštejn, Sergej, 1978a, „Četvrta dimenzija u filmu“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 184-199.
- Ejzenštejn, Sergej, 1978b, „Izjava“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 181-183.
- Ejzenštejn, Sergej, 1978c, „Montaža atrakcija“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 178-181.
- Ejzenštejn, Sergej, 1978d, „Razmišljanja nad kadrom“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 199-213.
- Ejzenštejn, Sergej, 1978e, „Vertikalna montaža“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 213-238.
- Epstein, Jean [Epsten, Žan], 1978a, „Dobar dan, filme (odlomak)“, *Filmske sveske*, vol. X, br. 4, str. 251-256.
- Epstein, Jean [Epsten, Žan], 1978b, „Inteligencija jednog mehanizma“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 136-141.
- Epstein, Jean, 2012, „On Certain Characteristics of *Photogénie*“, u: Keller, Sarah i Paul, Jason N. (ur.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, Amsterdam University Press, str. 292-296.
- Epstein, Jean, 2022, *Inteligencija stroja i drugi eseji*, Zagreb: Jesenski i Turk.
- Faure, Elie [For, Eli], 1978, „Funkcija filma“, „O kineplastici“, „Mističnost filma“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 78-83.

- Fredericksen, Don, 2009, "Hugo Münsterberg", u: Livingston, Paisley i Plantinga, Carl (ur.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London i New York: Routledge, str. 422-434.
- Friedman, Ryan Jay, 2019, "'The Occult Elements of Motion and Light': Vachel Lindsay's Utopia of the Mirror Screen", u: *The Movies as a World Force. American Silent Cinema and the Utopian Imagination*, New Brunswick: Rutgers University Press, str. 44-64.
- Gance, Abel, 1988, „A Sixth Art“, u: Abel, Richard (ur.), *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907-1939. Volume I: 1907-1929*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, str. 66-67.
- Gastev, A., 1967, „O tendencijama proleterske kulture“, u: Flaker, Aleksandar (ur.), *Sovjetska književnost 1917 – 1932*, Zagreb: Naprijed, str. 27-31.
- Gourmont, Rémy de, 1988, „Epilogues: Cinematograph“, u: Abel, Richard (ur.), *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907-1939. Volume I: 1907-1929*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, str. 47-50.
- Grierson, John [Grirson, Džon], 1978, „Prva načela dokumentarnog filma“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 302-309.
- Griffith, Richard, 1970, „Foreword“, u: Münsterberg, Hugo, *The Film: A Psychological Study*, New York: Dover Publications, str. v-xv.
- Gunning, Tom, 2012, „Preface“, u: Keller, Sarah i Paul, Jason N. (ur.), *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, Amsterdam University Press, str. 13-21.
- Gunning, Tom, 2016, "Vachel Lindsay: Theory of Movie Hieroglyphics", u: Pomerance, Murray i Palmer, R. Barton (ur.), *Thinking in the Dark. Cinema, Theory, Practice*, New Brunswick, New Jersey i London: Rutgers University Press, str. 19-30.
- Hansen, Miriam Bratu, 2012, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Holmes, Nathan, 2016, "Rudolf Arnheim: Cinema and Partial Illusion", u: Pomerance, Murray i Palmer, R. Barton (ur.), *Thinking in the Dark. Cinema, Theory, Practice*, New Brunswick, New Jersey i London: Rutgers University Press, str. 101-112.
- J. M. W., 1975, „Documents of Film Theory: Ricciotto Canudo's 'Manifesto of the Seven Arts'“, *Literature/Film Quarterly*, vol. 3, br. 3, str. 252-254.
- Jakobson, R., 1981, „Is the Cinema in Decline?“, u: Eagle, Herbert (ur.), *Russian Formalist Film Theory*, Michigan Slavic Publications, str. 161-166.
- Kania, Andrew, 2009, "Realism", u: Livingston, Paisley i Plantinga, Carl (ur.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London i New York: Routledge, str. 237-248.
- Kauffmann, Stanley, 1970, "Introduction", u: Lindsay, Vachel, *The Art of the Moving Picture*, New York: Liveright, str. ix-xix.
- Kazanskij, B., 1981, „The Nature of Cinema“, u: Eagle, Herbert (ur.), *Russian Formalist Film Theory*, Michigan Slavic Publications, str. 101-130.

- Keller, Sarah i Paul, Jason N. (ur.), 2012, *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, Amsterdam University Press.
- Kennedy, John M., 1985, "Arnheim, Gestalt Theory and Pictures", *Visual Arts Research*, vol. 11, br. 1, str. 23-44.
- Knežević, Srđan, 1984, "Film kao istorijski izvor – dosadašnja teorijska razmišljanja", *Filmske sveske*, vol. XVI, br. 1, str. 1-8.
- Kracauer, Siegfried [Kracauer, Zigfrid], 1971, *Priroda filma: oslobađanje fizičke realnosti I*, Beograd: Institut za film.
- Kracauer, Siegfried [Kracauer, Zigfrid], 1972, *Priroda filma: oslobađanje fizičke realnosti II*, Beograd: Institut za film.
- Kracauer, Siegfried [Kracauer, Zigfrid], 1978, „Priroda filma“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 387-397.
- Kracauer, Siegfried, 1947, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton i Oxford: Princeton University Press.
- Kracauer, Siegfried, 1960, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press.
- Kracauer, Siegfried, 1995, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Kracauer, Siegfried, 1998, *The Salaried Masses. Duty and Distraction in Weimar Germany*, London i New York: Verso.
- Kracauer, Siegfried, 2012, *Siegfried Kracauer's American Writings. Essays on Film and Popular Culture*, uredili Johannes von Moltke i Kristy Rawson, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Kulešov, L. V., 1950, *Osnovi filmske režije*, Zagreb: Zora.
- Kulješov, Ljev, 1978, "Montaža kao osnova filma", u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 145-156.
- Laffay, Albert [Lafe, Alber], 1971, *Logika filma*, Beograd: Institut za film.
- Léger, Fernand [Leže, Fernan], 1978, „Novi realizam: predmet“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 286-291.
- Lindsay, Vachel, 1970, *The Art of the Moving Picture*, New York: Liveright.
- Livingston, Paisley i Plantinga, Carl (ur.), 2009, *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London i New York: Routledge.
- Loiperdinger, Martin, 2004, "Lumièrè's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth", *The Moving Image*, vol. 4, br. 1, str. 89-118.
- Lučić, Krunoslav, 2021, "Suvremena teorija filma i psihoanaliza", u: Mikulić, Borislav, Žitko, Mislav i Damjanović, Srđan (ur.), *Psihoanaliza i njezine sudbine*, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, str. 159-181.
- Mach, Jolanta [Mah, Jolanta], 1987, „Današnji filmski pogledi Rudolfa Arnhajma“, *Filmske sveske*, Poljska filmologija, posebno izdanje, str. 243-250.
- Majakovski, Vladimir, 1967, „Otvoreno pismo radnicima“, u: Flaker, Aleksandar (ur.), *Sovjetska književnost 1917 – 1932*, Zagreb: Naprijed, str. 23-24.

- Malczewska, Anna [Malčevska, Ana], 1987, „Metodološki konteksti radova o filmu Zigfrida Krakauera“, *Filmske sveske*, Poljska filmologija, posebno izdanje, str. 235-242.
- Marinetti, Filippo Tommaso [Marinetti, Filipo Tomazo], 1978, „Futuristički film“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 267-271.
- Matuszewski, Bolesław, 1984a, „Novi istorijski izvor (stvaranje depoa istorijske kinematografije)“, *Filmske sveske*, vol. XVI, br. 1, str. 9-12.
- Matuszewski, Bolesław, 1984b, „Oživljena fotografija, šta ona jeste, šta treba da bude“, *Filmske sveske*, vol. XVI, br. 1, str. 13-31.
- Mélièse, Georges, 1988, „Cinematographic Views“, u: Abel, Richard (ur.), *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907-1939. Volume I: 1907-1929*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, str. 35-47.
- Metz, Christian [Mez, Kristijan], 1973, *Ogledi o značenju filma I*, Beograd: Institut za film.
- Metz, Christian [Mez, Kristijan], 1975, *Jezik i kinematografski medijum*, Beograd: Institut za film.
- Metz, Christian [Mez, Kristijan], 1978, *Ogledi o značenju filma II*, Beograd: Institut za film.
- Mitry, Jean [Mitri, Žan], 1966, *Estetika i psihologija filma I. Strukture*, Beograd: Institut za film.
- Mitry, Jean [Mitri, Žan], 1967, *Estetika i psihologija filma II. Strukture*, Beograd: Institut za film.
- Mitry, Jean [Mitri, Žan], 1971, *Estetika i psihologija filma III. Oblici*, Beograd: Institut za film.
- Mitry, Jean [Mitri, Žan], 1972, *Estetika i psihologija filma IV. Oblici*, Beograd: Institut za film.
- Mixajlov, E. i Moskvina, A., 1981, „The Role of the Cinematographer in the Creation of Film“, u: Eagle, Herbert (ur.), *Russian Formalist Film Theory*, Michigan Slavic Publications, str. 147-160.
- Moltke, Johannes von, 2016, „Siegfried Kracauer: The Politics of Film Theory and Criticism“, u: Pomerance, Murray i Palmer, R. Barton (ur.), *Thinking in the Dark. Cinema, Theory, Practice*, New Brunswick, New Jersey i London: Rutgers University Press, str. 42-53.
- Monaco, James [Monako, Džejms], 1982, „Teorija filma: forma i funkcija“, *Filmske sveske*, vol. XIV, br. 4, str. 304-326.
- Morin, Edgar [Moren, Edgar], 1967, *Film ili čovek iz mašte: antropološki esej*, Beograd: Institut za film.
- Moussinac, Léon [Musinak, Leon], 1978, „Rađanje filma“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 94-99.
- Münsterberg, Hugo [Minsterberg, Hugo], 1978, „Svrha umetnosti“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 64-71.

- Münsterberg, Hugo, 1970, *The Film: A Psychological Study*, New York: Dover Publications.
- Perkins, V. F., 1972, *Film as Film. Understanding and Judging Movies*, Harmondsworth: Penguin Books.
- Peterlić, Ante, 1995, „Filmska umjetnost – sedma, nova, mlada?“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 1, br. 1/2, str. 70-73.
- Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, IV. izdanje, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Peterlić, Ante, 2018, *Osnove teorije filma*, V. izdanje, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Hrvatska sveučilišna naklada.
- Petrić, Vlada, 1982, “Griffith’s ‘The Avenging Conscience’: An Early Dream Film”, *Film Criticism*, vol. 6, br. 2, str. 5-27.
- Petrić, Vladimir, 1962, „Predgovor“, u: Arnheim, Rudolf [Arnhajm, Rudolf], *Film kao umetnost*, Beograd: Narodna knjiga, str. V-XLVII.
- Pierson, Ryan, 2018, „Boredom and Visions in Vachel Lindsay’s Film Theory“, u: Curtis, Scott, Gauthier, Philippe, Gunning, Tom and Yumibe, Joshua (ur.), *The Image in Early Cinema. Form and Material*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press, str. 257-265.
- Piotrovskij, A., 1981, „Towards a Theory of Cine-Genres“, u: Eagle, Herbert (ur.), *Russian Formalist Film Theory*, Michigan Slavic Publications, str. 131-146.
- Plesner, Łukasz [Plesner, Lukaš], 1987, „Povezanost ruske formalističke škole sa filmom“, *Filmske sveske*, Poljska filmologija, posebno izdanje, str. 219-229.
- Pomerance, Murray i Palmer, R. Barton (ur.), 2016, *Thinking in the Dark. Cinema, Theory, Practice*, New Brunswick, New Jersey i London: Rutgers University Press.
- Pudovkin, V. I., 1970, *Film Technique and Film Acting – Memorial Edition*, New York: Grove Press, Inc.
- Pudovkin, Vsevolod, 1978a, “Filmski reditelj i filmski materijal”, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 157-164.
- Pudovkin, Vsevolod, 1978b, “Filmski scenario”, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 164-173.
- Pudovkin, Vsevolod, 1978c, “Vreme u krupnom planu”, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 173-177.
- Ramain, Paul, 1988, “The Influence of Dream on the Cinema“, u: Abel, Richard (ur.), *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907-1939. Volume I: 1907-1929*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, str. 362-364.
- Richter, Hans, 1978, „Rđavo uvežbana duša“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 281-285.
- Robnik, Drehli, 2009, „Siegfried Kracauer“, u: Colman, Felicity (ur.), *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*, Montreal & Kingston, Ithaca: McGill-Queen’s University Press, str. 40-50.

- Sarris, Andrew, 1992, „Notes on the Auteur Theory in 1962“, u: Mast, Gerald, Cohen, Marshall i Braudy, Leo (ur.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, New York, Oxford: Oxford University Press, str. 585-588.
- Sarris, Andrew, 1996, *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*, New York: Da Capo Press.
- Schotter, Jesse, 2018, „Misreading Egypt“, u: *Hieroglyphic Modernisms. Writing and New Media in the Twentieth Century*, Edinburgh: Edinburgh University Press, str. 25-61.
- Seljeznjeva, Tamara, 1978, „Izvori sovjetske filmske teorije“, *Filmske sveske*, vol. X, br. 4, str. 237-250.
- Shklovsky, Viktor, 1982, „Poetry and Prose in Cinema“, u: Taylor, Richard (ur.), *Russian Poetics in Translation. Vol. 9. The Poetics of Cinema*, RPT Publications, str. 87-89.
- Shutko, Kirill, 1982, „Preface“, u: Taylor, Richard (ur.), *Russian Poetics in Translation. Vol. 9. The Poetics of Cinema*, RPT Publications, str. 1-4.
- Sinnerbrink, Robert, 2009, „Hugo Münsterberg“, u: Colman, Felicity (ur.), *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*, Montreal & Kingston, Ithaca: McGill-Queen's University Press, str. 20-30.
- Stam, Robert, 2000, *Film Theory: An Introduction*, Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.
- Stam Robert, 2019, *Teorija filma: uvod*, Zagreb: Disput.
- Stojanović, Dušan (ur.), 1978b, *Teorija filma*, Beograd: Nolit.
- Stojanović, Dušan, 1978a, „Misao stara sedam decenija: film“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 11-45.
- Stolnitz, Jerome, 1980, „Fredericksen, Donald L. *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg*. N.Y.: Arno Press, 1977, 359 pp.“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 38, br. 4, str. 473-474.
- Šeper, Mirko, 1986, „Film d'Art, Le“, u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija 1 (A-K)*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, str. 396-397.
- Šklovski, Viktor, 1971, „Osnovni zakoni filmskog kadra (1927)“, *Filmske sveske*, vol. III, br. 3, str. 365-375.
- Šklovski, Viktor, 1999, „Umjetnost kao postupak“, u: Beker, Miroslav (ur.), *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 121-131.
- Taylor, Richard (ur.), 1982, *Russian Poetics in Translation. Vol. 9. The Poetics of Cinema*, RPT Publications.
- Thompson, Kristin, 1988, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Thomson-Jones, Katherine, 2009, „Formalism“, u: Livingston, Paisley i Plantinga, Carl (ur.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London i New York: Routledge, str. 131-141.

- Tinjanov, Juri, 1971, „Osnovi filmske umetnosti (1927)“, *Filmske sveske*, vol. III, br. 3, str. 280-299.
- Tomić, Janica, 2012, *Filmske teorije moderniteta i tehnike mrežne naracije u švedskom filmu*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Totaro, Donato, 2003a, „Introduction to André Bazin, Part 1: Theory of Film Style in its Historical Context“, *Offscreen*, vol. 7, br. 7, (<https://offscreen.com/view/bazin4>), posjet 4. siječnja 2023.
- Totaro, Donato, 2003b, „Introduction to André Bazin, Part 2: Style as a Philosophical Idea“, *Offscreen*, vol. 7, br. 7, (<https://offscreen.com/view/bazin3>), posjet 4. siječnja 2023.
- Tredell, Nicolas (ur.), 2002, *Cinemas of the Mind: A Critical History of Film Theory*, Cambridge: Icon Books.
- Tudor, Andrew [Tjudor, Endru], 1979, *Teorije filma*, Beograd: Institut za film.
- Turković, Hrvoje, 1988, *Razumijevanje filma. Ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Turković, Hrvoje, 2006, „Kako protumačiti ‘asocijativno izlaganje’ (i da li je to uopće potrebno)“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 12, br. 45, str. 16-23.
- Tynjanov, Ju., 1981, „On the Foundations of Cinema“, u: Eagle, Herbert (ur.), *Russian Formalist Film Theory*, Michigan Slavic Publications, str. 81-100.
- Tynjanov, Jurij, 2019a, „Film – riječ – glazba“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 25, br. 98-99, str. 9-12.
- Tynjanov, Jurij, 2019b, „Filmska pripovijest u Gogoljevu stilu. Libreto filma *Kabanića*“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 25, br. 98-99, str. 15-18.
- Tynjanov, Jurij, 2019c, „O feksovcima“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 25, br. 98-99, str. 27-28.
- Tynjanov, Jurij, 2019d, „O filmskim osnovama (ulomak)“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 25, br. 98-99, str. 20-26.
- Tynjanov, Jurij, 2019e, „O scenariju“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 25, br. 98-99, str. 13-14.
- Tynjanov, Jurij, 2019f, „O sižeu i fabuli u filmu“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 25, br. 98-99, str. 19.
- Vaughan, Hunter, 2009, „André Bazin“, u: Colman, Felicity (ur.), *Film, Theory and Philosophy. The Key Thinkers*, Montreal & Kingston, Ithaca: McGill-Queen's University Press, str. 100-108.
- Vertov, Dziga, 1978, „Kinoki. Prevrat“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 272-280.
- Vigo, Jean [Vigo, Žan], 1978, „Dokumentovana točka gledišta“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 299-301.
- Wollen, Peter [Volen, Piter], 1972, *Znaci i značenje u filmu*, Beograd: Institut za film.
- Wollen, Peter, 1970, *Signs and Meaning in the Cinema*, 2. izd., London: Thames & Hudson, British Film Institute.

Younger, Prakash, 2003, „Re-reading Bazin's Ontological Argument“, *Offscreen*, vol. 7, br. 7, (<https://offscreen.com/view/bazin2>), posjet 4. siječnja 2023.

Zavattini, Cesare [Cavatini, Čezare], 1978, „Teze o neorealizmu“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 318-320.

12. Filmografija

Amarcord (1973), r: Federico Fellini

Avantura (L'avventura), 1960), r: Michelangelo Antonioni

Avenging Conscience (1914), r: David W. Griffith

Berlin, simfonija velegrada (Berlin, Symphonie einer Großstadt), 1927), r: Walter Ruttmann

Bitka (The Battle), 1911), r: David W. Griffith

Crveni balon (Le Ballon rouge), 1956), r: Albert Lamorisse

Da živi Meksiko! (Que Viva Mexico!), 1931–32), r: Sergej Ejzenštejn i Grigorij Aleksandrov

Do posljednjeg daha (À bout de souffle), 1960), r: Jean-Luc Godard

Dvorišni prozor (Rear Window), 1954), r: Alfred Hitchcock

Enoch Arden (1911), r: David W. Griffith

Gospodar prstenova: dvije kule (The Lord of the Rings: The Two Towers), 2002), r: Peter Jackson

Građanin Kane (Citizen Kane), 1941), r: Orson Welles

Kabinet doktora Caligarija (Das Cabinet des Dr. Caligari), 1920), r: Robert Wiene

Koncert (1954), r: Branko Belan

Kotač (La rue), 1922), r: Abel Gance

Kradljivci bicikla (Ladri di biciclette), 1948), r: Vittorio De Sica

Kraj Sankt Peterburga (Konec Sankt-Peterburga), 1927), r: Vsevolod Pudovkin
M (1931), r: Fritz Lang

Male lisice (The Little Foxes), 1941), r: William Wyler

Međučin (Entr'acte), 1924), r: René Clair

Mehanički balet (Ballet mécanique), 1924), r: Fernand Léger i Dudley Murphy

Netrpeljivost (Intolerance), 1916), r: David W. Griffith

Noć na zemlji (Night on Earth), 1991), r: Jim Jarmusch

Oklopnjača Potemkin (Bronenosec Potemkin), 1925), r: Sergej Ejzenštejn

Pad kuće Usher (La chute de la maison Usher), 1928), r: Jean Epstein

Pad Olimpa (Olympus Has Fallen), 2013), r: Antoine Fuqua

Po zakonu (1926), r: Lev Kulješov

Početak (Inception), 2010), r: Christopher Nolan

Poliveni poljevač (L'arroseur arrosé, 1895), r: Louis Lumière
Rođenje jedne nacije (The Birth of a Nation, 1915), r: David W. Griffith
Staro i novo (Staroye i novoye, 1929), r: Sergej Ejzenštejn i Grigorij Aleksandrov
Stradanje Ivane Orleanske (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928), r: Carl Theodor Dreyer
Štrajk (Stachka, 1924), r: Sergej Ejzenštejn
Tu (2003), r: Zrinko Ogresta
Umberto D. (1951), r: Vittorio De Sica
Useljenik (The Immigrant, 1917), r: Charlie Chaplin

Sažetak

Knjiga *Povijest rane i klasične teorije filma* fokusira se na analizu i tumačenje relevantnih pristupa filmskome mediju i umjetnosti od njezinog ranog razdoblja krajem 19. i početkom 20. stoljeća, pokušaja formuliranja cjelovitih teorija sredine 1910-ih, preko avangardnih strujanja u 1920-ima pa sve do završnih faza tzv. klasičnog razdoblja filmske teorije početkom 1960-ih kada je pod utjecajem novonastalih semiotičkih i strukturalističkih metodologija razumijevanje filma dobilo neke nove, modernije obrise. Glavni je cilj knjige ponuditi analitički uvid u povijesni aspekt razumijevanja filmske umjetnosti te načina kako je određeni tip filmske teorije utjecao na konkretnu filmsku praksu proučavanog razdoblja, ali i kako je ta praksa rukovala središnjim postavkama određene teorije. U tom kontekstu knjiga se fokusira na relevantne autore klasične teorije filma, poput R. Canuda, G. Dulac, L. Delluca, J. Epstein, V. Lindsayja, H. Münsterberga, S. Ejzenštejna, R. Arnheima, A. Bazina, S. Kracauera, odnosno na pretpovijest filmske teorije do shvaćanja filma kao umjetničkog fenomena, na ranu nijemu filmsku teoriju francuskih autora vizualističke orijentacije i pokušaj afirmiranja filma kao umjetnosti, (rusko) formalističku i konstruktivističku teoriju sovjetske montažne škole, općenito formativne, ali i realističke tendencije u poslijeratnom razumijevanju filma, kao i na psihologijski inspirirane pristupe pojedinih klasičnih teoretičara.

Životopis

Krunoslav Lučić (1981) diplomirao je komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te na istom fakultetu 2014. doktorirao temom *Suvremena teorija filmskoga stila i stilistički opis hrvatskoga dugometražnoga igranoga filma nakon Drugoga svjetskoga rata*. Od 2008. radi kao znanstveni novak, a od 2019. kao docent na Odsjeku za komparativnu književnost (pri Katedri za filmologiju, čiji je predstojnik) gdje predaje filmološke kolegije. Od 2016. kao vanjski suradnik predaje teoriju montaže na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Od 2008. radio je kao suradnik na znanstvenom projektu *Stilistički opis hrvatske filmske baštine*, sudjelovao na više domaćih i međunarodnih znanstvenih skupova u Zagrebu, Splitu, Omišu, Grazu i Erfurtu, bio gostujući predavač na Sveučilištu u Giessenu te objavljivao znanstvene i stručne radove iz filmologije i srodnih područja u domaćim i stranim publikacijama (npr. *Hrvatski filmski ljetopis*, *Filozofska istraživanja*, *Umjetnost riječi*, *Apparatus*, *Images*, *Arti musices*, *Libri & Liberi*). Od 2018. član je uredništva stručnog filmološkog časopisa *Hrvatski filmski ljetopis*, a od 2023. i njegov glavni urednik. Autor je knjige *Filmski stil: teorijski pristup i stilistika hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2017.

