

Počeci i zlatno doba švedske kinematografije: otkrivanje autonomije

Tomić, Janica

Source / Izvornik: **Hrvatski filmski ljetopis, 2008, 53, 41 - 53**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:398569>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-19**



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](#)



Hrvatski filmski

50 kn, 12 €

LJETOPIS

53/2008

FILMOLOGIJA I KOMPARATIVISTIKA



Hrvatski filmski LJETOPIS 53/2008.

CODEN HFLJFV

Sadržaj / Contents

UVODNIK 3

FILMOLOGIJA I KOMPARATIVISTIKA

Uvodna bilješka 4

Ante Peterlić: Studij filma na Odsjeku za komparativnu književnost 5

Nikica Gilić: Zapažanja o (filmskom) žanru 8

Tomislav Kurelec: Hrvatski igrani film u europskom kontekstu 16

Irena Paulus: Proučavanje hrvatske filmske glazbe 26

Slaven Zečević: Večera kod Vidasa (Neobavezan uvod u redateljski prvijenac Nikole Tanhofer *Nije bilo uzalud*) 30

STUDIJE

Janica Tomić: Počeci i zlatno doba švedske kinematografije: otkrivanje autonomije 41

Mario Vrbanić: *Blade Runner* i *film noir*, ili problemi stvari koja misli 53

ESEJI I OSVRTI

Igor Bezinović: Diskretni šarm autorstva 62

Marijan Krivak: Wim Wenders — ili filmski postmodernizam »tijekom vremena« 68

Srećko Horvat: Terorizam na filmu (*Umri muški 4.0*, *WTC*, *United 93*, *Rendition* i druge mitologije) 77

Mia Dora Prvan: *Ljetna palača* Lou Yea: unutarnji put pojedinca u političkom kontekstu kineske 1989. 88

FESTIVALI I REVIJE

Iva Žurić: Svega po malo, a najviše prostora (Tjedan australskog filma) 92

Mima Simić: Plešite, djevojke, plešite! («Žensko pismo u filmskoj povijesti», Popratni program, 5. Human Rights Film Festival) 96

NOVI FILMOVI

Kinorepertoar: *Ajde, dan... prodi...* (Josip Grozdanić), *Američki gangster* (Josip Grozdanić), *4 mjeseca, 3 tjedna i 2 dana* (Goran Kovač), *Darjeeling d.o.o.* (Dragan Rubeša), *Dolina nestalih* (Boško Picula), *Jaganjci i lavovi* (Marijan Krivak), *Ja sam legenda* (Iva Žurić), *Kradljivac uspomena* (Damir Radić), *Nema zemlje za starce* (Mima Simić), *Okajanje* (Bruno Kragić), *Požuda, oprez* (Tomislav Čegir), *Pravo čudo* (Tomislav Šakić), *Živi i mrtvi* (Juraj Kukoč) 102

NOVE KNJIGE

Igor Bezinović: Ukratko o kratkoj knjizi o kratkom filmu (Marek Hendrykowski, 2004, *Umetnost kratkog filma*, Beograd: Clio) 139

Jurica Starešinčić: Panorama hibridnih tehnika animacije (Marcel Jean, 2007, *Kad animacija susreće žive*, Zagreb: Udruga 25 FPS) 141

Tonči Valentić: Filozofski arhipelag suvremenog filma (Stephen Zepke, Cesare Casarino, Alexander Horwath, Akira Mizuta Lippit, 2007, *Vizualni kolegij (zbornik)*, Zagreb: Multimedijalni institut) 143

LJETOPISOV LJETOPIS

Filmografija kinorepertoara (Krešimir Košutić) 145

Kronika (Juraj Kukoč) 151

Bibliografija (Duško Popović) 153

Premisljeni (Zvonimir Črnko, Maja Galasso, Galliano Pahor, Semka Sokolović-Bertok) 155

PISMA I POLEMIKE

Nikica Gilić, Tomislav Kurelec, Nana Šojlev 156

SAŽECI 161

O SURADNICIMA 168

ETIKA I FILM (POZIV) 171

EDITORIAL 3

FILM AND COMPARATIVE STUDIES

Introductory Note 4

Ante Peterlić: Film Studies at Comparative Literature Department 5

Nikica Gilić: Observations about (film) genre 8

Tomislav Kurelec: Croatian feature film in European context 16

Irena Paulus: Studying Croatian film music 26

Slaven Zečević: Dinner at Vidasa's (Informal introductory to the first film by Nikola Tanhofer *Nije bilo uzalud*) 30

STUDIES

Janica Tomić: Beginnings and Golden Age of Swedish Cinema: disclosing autonomy 41

Mario Vrbanić: *Blade Runner* and *film noir*, or the problem of a thinking Thing 53

ESSAYS

Igor Bezinović: The discreet charm of authorship 62

Marijan Krivak: Wim Wenders — or film postmodernity »Im Lauf der Zeit« 68

Srećko Horvat: Terrorism on film (*Die Hard 4.0*, *WTC*, *United 93*, *Rendition*, and other mythologies) 77

Mia Dora Prvan: Lou Ye's *Summer Palace*: internal road of an individual in the political context of China in 1989 88

FESTIVALS

Iva Žurić: A bit of everything and mostly space (Australian Life & Film Festival) 92

Mima Simić: Dance, girls, dance! («Women's Writing in Film History», Human Rights Film Festival) 96

NEW FILMS

CINEMA: *Ajde, dan... prodi...* (Josip Grozdanić), *American Gangster* (Josip Grozdanić), *4 luni, 3 saptamâni si 2 zile* (Goran Kovač), *The Darjeeling Limited* (Dragan Rubeša), *In the Valley of Elah* (Boško Picula), *Lions for Lambs* (Marijan Krivak), *I Am Legend* (Iva Žurić), *Kradljivac uspomena* (Damir Radić), *No Country for Old Men* (Mima Simić), *Atonement* (Bruno Kragić), *Se, jie* (Tomislav Čegir), *Pravo čudo* (Tomislav Šakić), *Živi i mrtvi* (Juraj Kukoč) 102

NEW BOOKS

Igor Bezinović: On a short book on a short film in brief (Marek Hendrykowski, 2004, *Umetnost kratkog filma*, Belgrade: Clio) 139

Jurica Starešinčić: Panorama of hybrid animation techniques (Marcel Jean, 2007, *Kad animacija susreće žive*, Zagreb: Udruga 25 FPS) 141

Tonči Valentić: Philosophical archipelago of modern film (Stephen Zepke, Cesare Casarino, Alexander Horwath, Akira Mizuta Lippit, 2007, *Vizualni kolegij: zbornik/reader*, Zagreb: Multimedijalni institut) 143

CHRONICLE'S CHRONICLE

Cinema (Krešimir Košutić) 145

Chronicle (Juraj Kukoč) 151

Bibliography (Duško Popović) 153

Deceased (Zvonimir Črnko, Maja Galasso, Galliano Pahor, Semka Sokolović-Bertok) 155

LETTERS

Nikica Gilić, Tomislav Kurelec, Nana Šojlev 156

SUMMARIES 161

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE 168

Hrvatski filmski
LJETOPIS 53/2008.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIŠ
 ISSN 1330-7665
 UDK 791.43/.45
 Hrvat.film.ljeto., god. 14. (2008), br. 53
 Zagreb, travanj 2008.

Nakladnik:

Hrvatski filmski savez

Za nakladnika:

Vera Robić-Škarica (vera@hfs.hr)

Uredništvo:

Nikica Gilić, Bruno Kragić, glavni urednik
 (bruno.kragic@lzmk.hr), Tomislav Šakić, izvršni urednik
 (tomsakic@yahoo.com), Hrvoje Turković, odgovorni urednik

Dizajn:

Luka Gusić

Prijevod sažetaka:

Sandra Palihnić

Tajništvo:

Vanja Hraste (vanja@hfs.hr)

Adresa:

Hrvatski filmski savez (za *Hrvatski filmski ljetopis*),
 10000 Zagreb, Tuškanac 1
 telefon: (385) 01/48 48 771, telefax: (385) 01/48 48 764
<http://www.hfs.hr>

Priprema:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisak:

Tiskara CB Print, Samobor

Izlazi tromjesečno u nakladi od 1000 primjeraka /
 Cijena: 50 kuna / Godišnja pretplata: 150.00 kn / žiroračun:
 Zagrebačka banka, 2360000-1101556872 /
 Za inozemstvo: 60.00 USD, 60.00 € /
 Cijena oglasnog prostora: 1/4 stranice 5.000,00 kn,
 1/2 stranice 10.000,00 kn, cijela stranica 20.000,00 kn

Godište 14. (2008) izlazi uz potporu Ministarstva kulture
 Republike Hrvatske i Gradskog ureda za obrazovanje,
 kulturu i šport Grada Zagreba / Nakladnik je upisan u Upisnik
 HGK o izdavanju i distribuciji tiska pod rednim brojem 396.

Hrvatski filmski ljetopis utemeljili su
 Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatska kinoteka
 pri Hrvatskom državnom arhivu i Filmoteka 16 /
 Utemeljiteljsko uredništvo: Vjekoslav Majcen,
 Ivo Škrabalo i Hrvoje Turković /
 Prvi broj izašao je 25. lipnja 1995.

Časopis je evidentiran u International Index to Film/
 TV Periodicals, Rue Defacqz 1, 1000 Bruxelles, Belgija

Naslovnica: *Nema zemlje za starce*

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 14 (2008), No 53

Zagreb, April 2008

Copyright 1995: Croatian Film Club's Association

Publisher:

Croatian Film Clubs' Association

Publishing Manager:

Vera Robić-Škarica (vera@hfs.hr)

Editorial Board:

Nikica Gilić, Bruno Kragić, editor-in-chief
 (bruno.kragic@lzmk.hr), Tomislav Šakić, managing editor
 (tomsakic@yahoo.com), Hrvoje Turković, supervising editor

Design:

Luka Gusić

Translation of summaries:

Sandra Palihnić

Office:

Vanja Hraste (vanja@hfs.hr)

Address:

Hrvatski filmski savez (*Hrvatski filmski ljetopis*),
 10000 Zagreb, Tuškanac 1
 telefon: (385) 01/48 48 771, telefax: (385) 01/48 48 764
<http://www.hfs.hr>

Prepress:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Printed by:

Tiskara CB Print, Samobor

CCC is published quarterly, with circulation of 1000 copies

Price: 18 €

Subscription abroad: 60.00 USD, 60.00 €

Account Number: 2100058638/070 S.W.I.F.T. ZABA HR 2X

CCC is subsidized by the Ministry of Culture,
 Republic of Croatia and Zagreb City Office for Culture

Founded by Croatian Society of Film Critics,
 Croatian State Archive — Croatian Cinematheque,
 Filmoteka 16/Founding editors: Hrvoje Turković, Ivo Škrabalo,
 Vjekoslav Majcen

Hrvatski filmski ljetopis (*The Croatian Cinema Chronicle*) is
 indexed in the International Index to Film/TV Periodicals,
 Rue Defacqz 1, 1000 Bruxelles, Belgium

Front Page: *No Country for Old Men*

Janica Tomić

Počeci i zlatno doba švedske kinematografije: otkrivanje autonomije

Tema švedskoga nijemog filma, naročito u posljednjih dvadesetak godina, proizvela je u Švedskoj i izvan nje skupinu tekstova koji su danas opće mjesto u proučavanju epohe koja se prepoznaje kao jedan od vrhunaca švedske kinematografije i relevantan dio povijesti filma uopće. Nadovezujući se, između ostalog, i na povijesne studije (nijemoga) filma R. Waldekranza¹, na iscrpnu studiju tadašnjega filmskog diskursa E. Liljedahl *Stumfilmerna i Sverige — kritik och debatt (Nijemi film u Švedskoj — kritike i debate, 1970)* te na Olssonove analize cenzorskih debata u Švedskoj, autori se bave širokim spektrom formalnih i kontekstualnih karakteristika, iz čega se mogu izdvojiti dvije tematske cjeline — prva polazi od podteksta nastanka i utjecaja cenzure u razdoblju ranoga nijemog filma, dok druga prati konstrukciju tzv. zlatnog doba švedskoga filma u kasnijem periodu, od sredine 1910-ih do ranih 1920-ih. Ideja je ovoga teksta da se oko tih problema organizira pregled važnijih postavki iz spomenutih tekstova, uglavnom nedostupnih u prijevodima, odnosno da se ti problemi povežu s početničkom fascinacijom ranim filmskim teorijama i skandinavskim nijemim filmom.

Od pedagogije do cenzure

»Nije čudo što je 'bolji svet', kad je polako počeo da se odvažuje i zalazi u te prve bioskope, činio to ne tražeći normalnu i možda ozbiljnu zabavu, već s onim karakterističnim osećanjem samosvesne snishodljivosti s kojim mi, u veselom društvu, možemo da zaronimo u folklorističke dubine Koni Ajlenda ili nekog evropskog kermesa; još pre nekoliko godina bio je propisan stav među društvenim ili intelektualnim uglednicima da čovek može priznati kako uživa u takvim strogo obrazovnim filmovima, kao što je *Polni život morske zvezde (The Sex Life of the Starfish)*, ili u filmovima sa 'lepim predelima', ali nikad i ozbiljnu sklonost prema narativnim filmovima.« (Panofsky, 118)

»No [film] postaje umetnost upravo u onoj mjeri u kojoj prevazilazi stvarnost, prestaje da podražava i ostavlja za sobom podražavanu stvarnost.« (Münsterberg, 68-69)

Počeci filma, kako navodi između ostalih i Panofsky, pripadaju fascinaciji medijem, registraciji zbilje, pokreta, odnosno »predistorijskim precima naših 'dokumentarnih' filmova« (118). Švedska tu dakako nije iznimka: iako su prve projekcije filma, a zatim i prvi domaći preci igranog filma, prikazani godinu dana ranije, velika naracija o švedskom filmu simbolično započinje 1897. snimkom dolaska kralja Oscara II. na međunarodnu izložbu u Stockholmu, snimkom koju su kralj i budući dokumentaristi iz redova kraljevske obitelji s oduševljenjem mogli pogledati iste večeri. Događaj je simptomatičan, ne samo zbog tipa filma nego i institucionalnog okvira i podrške koju je švedski film uživao u svojoj najranijoj fazi.

Naime, znatan dio svojega početnog širenja u Švedskoj film duguje naoko nespecifičnom, no u švedskim okvirima vrlo značajnom fenomenu tzv. narodnih pokreta (*folkrorelser*²). Švedski povjesničar filma Rune Waldekrantz prvi je ukazao (1985) na vezu ranih filmskih turneja i popularnih pokreta u periodu 1896-1908, posebno u provincijskim dijelovima Švedske. Još 1900, kada film više nije bio tolika novost, više od 43% svih filmskih projekcija organizirano je u prostorijama Dobrih templara, 26% u salama slobodnih crkava (uglavnom metodističkih), 11% od strane radničkih pokreta itd. (Waldekrantz, 192). U želji da privuku nove članove, obrazuju, a ponekad i zabave komičnim prizorima, na sastancima slobodnih crkava desetljećima ranije koristili su se dijapozitivi, pa je prijelaz na »pokretne« ili »žive slike« (*levande bilder*) bio logičan potez (Soila, 143). Waldekrantz tako zaključuje kako je u Švedskoj u prostorima narodnih pokreta omogućen pouzdaniji susret između kinematografa i masa, koji je ulijevao povjerenje i pridonio formiranju stalne publike (192-193).

Sretna simbioza poduke i nevine zabave počela je pucati ranih 1900-ih, provalom inozemnih igranih filmova na tržište,

¹ Koje nažalost nikad nisu prevedene na engleski niti su doživjele širu recepciju izvan Švedske. Vidi <http://screen.oxfordjournals.org/cgi/content/full/47/1/113>.

² Zajednički naziv za različite oblike masovnih udruga građana 19. i početka 20. st. Među poznatijima su Nykterhetsrörelsen (»za umjerenost«, tj. borbu protiv alkohola), Frikyrkorörelsen (za slobodu prakticanja drugih religija osim službene), Arbetarrörelser (radnički pokreti), Idrottrörelse (promicanje sporta) itd. Pokreti su opće mjesto tekstova o formiranju modernog švedskog društva te se unutar nacionalne povijesti tretiraju kao temelji švedske demokracije, bastioni civilnog društva, itd.



Erotikon

s atraktivnim dozama senzacionalnih prizora zločina, erotike i komike; istodobno se za filmski program ustalio naziv *Biograf-Teater*, opasno asociirajući na grešno zabavne sadržaje (Waldekranz, 194). Riječ »teatar« podrazumijevala je, objašnjava Soila, frivolnost s kakvom nijedan ozbiljan protestant ne bi želio biti povezan (143). »S igranim filmom ušao je i nemoral«, templari i dušobrižnici film su izopćili, projekcije su se preselile u skromnije i neuglednije prostore, no publika je i dalje bila nezasićena (Liljedahl, 15).

Međutim, čitanje tog momenta kao pobjede funkcije zabave, popularne forme ili tržišta, značilo bi, kako primjećuje više autora koji su se bavili ovom tematikom, zanemarivanje otpornosti utilitarističke i dokumentarističke vizije koja će u mnogočemu odrediti i daljnji razvoj cjelokupnog švedskog filma.³

Naime, paralelno sa selidbom filma u niže društvene registre, počinju se javljati puritanski glasovi na tragu reforma-

torskih pokreta u Njemačkoj i SAD-u, koji u novom mediju vide sukus štetnih utjecaja na mladež, ali i šire »mase«, pri čemu će se razne metode egzorcizma prilagati kao moguća rješenja problema.⁴ Rani primjer takve kritike J. Olsson nalazi u članku iz 1904.⁵ poznatoga švedskog književnika H. Söderberga, potaknutom nasilnim scenama (ubijanja bika u koridi) i predviđanjem lošeg efekta istih na mladu publiku (Olsson, 1997: 219-221). Kao prvi kritički zahvat u problem odnosa filma i »dječje kulture« ovaj tekst, dodaje Olsson, ocrtava smjernice debate koja će se uskoro razbuktati.⁶ Godina 1905. u tom se smislu računa kao prekretnica; tada je naime održan prvi javni forum na temu kinorepertoara (ili, u popularnom idiomu, »kinematografskog zla« (*biografelendet*; Liljedahl, 110) na inicijativu pedagoga iz Göteborga, članova Švedskoga pedagoškog društva (Svenska pedagogiska sällskapet).⁷ U ironičnom obratu, iz redova jedne civilne udruge počinju se širiti najglasnije kritike filma, odnosno prosvjetiteljske ideje na temu kako da se stvar vrati na

³ Jedna od autorica, Å. Jernudd, nadovezuje se i na analize filmova izvan Švedske koji preispituju povijesnu naraciju o prebacivanju fokusa sa znanstveno-edukativne na popularnu kulturu filma ranih 1900-ih ili o daljnjem distinktivnom razvoju tih različitih funkcija filma, pokazujući kako su se te dvije funkcije u razvoju ranog (švedskog) filma često i nelagodno isprepletale (Jernudd, 153).

⁴ O međunarodnim okvirima ovakvog stanja govori i Stam, opisujući moralnu paniku od kontaminacije i poticanja nižih klasa na porok i zločin kao jedan tipičan tip reakcije na pojavu filma; u tim reakcijama spajaju se, tvrdi Stam, tri diskurzivne tradicije: 1. platonaska hostilnost prema mimetičkim umjetnostima, 2. puritansko odbijanje umjetničke fikcije te 3. povijesni prezir elite prema neuglađenim masama (25).

⁵ Istu godinu Olsson izdvaja kao početak vala izgradnje stalnih kinodvorana u većim švedskim gradovima (1997: 217).

⁶ I Waldekranz navodi isti tekst kao prvi primjer autoritativne filmske kritike u Švedu (Liljedahl, 110).

⁷ Liljedahl stoga započinje poglavlje o cenzuri: »Göteborg nije bio samo kolijevka švedskog filma i grad s prvim kinom, nego i mjesto gdje su javno mišljenje protiv filma prvi puta potaknuli učitelji i roditelji, uz potporu lokalnog tiska« (110).

pravi kolosijek. Od kritika i agitacijskih članaka u tjednom tisku, časopisima o filmu, sve do političkih pamfleta, borba protiv »širenja senzacionalističkih melodrama, a za razumijevanje filma kao narodnog edukatora« (Jernudd, 153) postat će dominantna kao diskurs o filmu u tom, nazovimo ga, pred-teorijskom i pred-kritičkom periodu.⁸

Iscrpan rad J. Olssona i E. Liljedahl na novinskim i drugim tekstovima suvremenika o filmu nudi niz slikovitih primjera. U članku u *Svenska Dagbladet* iz 1905. nalazimo apel za više ulaganja u »slike iz stvarnosti« (*verklighetsbilder*), u kojem se, kako komentira Olsson, »informativni sadržaji navode kao suprotnost 'sklepanom miš-mašu stranih filmskih kompanija', dakle ranim pokušajima igranog filma« (Olsson, 1997: 221). U drugom tekstu iz iste godine, kao legitimni navode se znanstveni ciljevi i izvještaji iz dalekih krajeva, za razliku od ambicija da se zabavi niskim, opscenim sadržajima, kojima se truju švedska djeca (isti film o koridi poslužiti će u više navrata kao referentno mjesto).

Članak završava apelom nadležnima u policiji da reagiraju, što će se pokazati kao proročanska izjava jer će policija u Stockholmu iste godine početi filtrirati kinoprogram i filmofile, s tim da su im zbog opsega posla u pomoć priskakali i volonteri (Olsson, 1997: 223-228). No kako je takva nesustavna kontrola ostavljala previše prostora lokalnoj inicijativi i pojedinačnoj prosudbi o (ne)prikladnom (Liljedahl, 111), a izrazi negodovanja nisu jenjavali, radikalnije mjere tek će uslijediti.

Godine 1908, nezadovoljno stanjem u industriji i policijskim mjerama, Pedagoško će društvo, živopisnom retorikom za jednu nemilitantnu naciju, kao svoju misiju odrediti »organizaciju rata protiv loših kinematografa«⁹ (Olsson, 1997: 239). M. L. Gagner, *spiritus movens* Pedagoškog društva, tako će lamentirati nad stalnom ponudom »senzacionalizama, idiotizama ili, konačno, nepristojnih stvari« koja uporno opstoji uz bok filmu kao »izvoru obrazovanja«; kao primjere pozitivnog ili edukacijskog filma ona, kao i W. Fevrell



Terje Vigen

⁸ Osim sporadičnih kontakata s teorijskom scenom u inozemstvu bez većih efekata, do kraja 1910-ih tekstovi o filmu u Švedskoj o istom će pisati u dominantno ovim terminima; s druge strane postojala je skupina popularnih žurnala o filmskim zvijezdama na koje se, u intelektualnijim tiskovinama, gledalo s jednakom snishodljivošću tj. kao na proizvode niskog ukusa (Liljedahl, 268, 315, itd.)

⁹ Zanimljivo je za kontekst takvog pothvata da je, paralelno s kampanjom protiv kinematografa, Pedagoško društvo vodilo borbe na još nekoliko popkulturnih fronti: od pokušaja istjerivanja detektivskih romana Nicka Cartera i ostalog književnog šunda iz Švedske, do utjecanja na nepoćudne sadržaje u tisku (Olsson, 1997: 239). Reformatorsko-pedagoški tekstovi usvojit će »Nick Carter« kao kišobranski termin za nekvatetu, pa će sintagma često stajati u kratkim pojašnjenjima cenzora o razlozima zabrane filma (Olsson, 1995: 28, 43).



Blago gospodina Arnea

i drugi reformatori, navodi snimke raznih zemalja i gradova, filmove koji opisuju rad u industrijskim ili drugim gospodarskim područjima, sportske aktivnosti, aktualnosti i sl. (Olsson, 1997: 239; Jernudd, 155).

I dalje je (1908) tiskao pun članaka koji propagiraju »didaktički film« ili »slike preuzete direktno iz stvarnosti, bez da je u njih ugurana nekakva bljutavo sentimentalna priča ili uzbudljiva kriminalistička drama« (Olsson, 1997: 240). Patosa nije nedostajalo. »Kako imate srca nuditi našoj djeci takvu vrstu gadosti?« simptomatična je izjava iz citiranog članka »Nezdrava zabava za narod: obračun s kinematografima« (»Ett osundt folknöje. En vidräkning med biograferna«), objavljenog u *Svenska Dagbladet* 1905. (Olsson, 1997: 224-225), a po tekstu članice Pedagoškog društva D. Waldner iz 1913. moglo se zaključiti da je problem i dalje gorući:

»Kao moljci oko svjetla lepršala su, naročito djeca, oko kinematografa. Nije trebalo dugo da počnu nuditi svašta samo da bi mogli ući u kino. Bilo je i primjera gdje bi založili knjige ili dijelove odjeće, zanemarili svoje obaveze u kući i domaće zadaće, izgubili san, ugrožavajući svoje fizičko i psihičko zdravlje. Sjajnih očiju i s pozornošću i živcima napetima do krajnjih granica, sjedila su djeca i mladi u kinima večer za večer, gutajući slike smionih zlo-

čina, prostačkih radnji, nemoralna i erotike, upijajući dojmove i učeći životne lekcije.« (Liljedahl, 110)

Ako je strastveni diletantizam sintagma kojom se zna opisivati metodologija rane filmske teorije, iz navedenog bi se dalo zaključiti da bi se situacija u tisku tek dala tako okarakterizirati, što pokazuje i ovaj pokušaj klasifikacije negativnih učinaka filma: »Tri su vrste neprimjerenih sadržaja: užasi koji nadražuju živce, poduke u umijeću krađe, te raskalašenost ili frivolnost« (Olsson, 1997: 225).

Vrhunac kreativnosti u dijagnosticiranju patoloških utjecaja kina na pomladak vjerojatno je ipak pripao B. Gadeliusu kad je 1908. izložio teze o raznim opasnostima koje mališane vrebaju u kinu, poput identifikacije sa zločincima, neusporedive sugestivne moći filmskog medija, nervnih šokova ili gore: »Histerija je bolest rijetko viđena u dječjoj dobi i ja sam uvjeren da kinoprogram često pogoduje širenju te bolesti među najmlađima« (Liljedahl, 112).

Nekoliko se dihotomija može locirati u temeljima ovog diskursa: na pozitivnom polu nalazile su se znanstveno-edukacijske funkcije medija, na negativnome degradirajuća zabava, što je odgovaralo opreci tzv. dokumentarnog filma i igranih filmova (na udaru su uglavnom isti žanrovi melodrama,

kriminalistički filmovi, komedije i sl.), odnosno dihotomiji danskog i internacionalnog te švedskog filma.

Jernudd tako primjerice zaključuje da je bauk o degradaciji filma — u odnosu na sretne dane templarskih projekcija — nastupio istodobno s promjenom repertoara, gdje su vijesti i dokumentarni sadržaji ustupili znatan dio prostora spominjanim senzacionalističkim sadržajima, uglavnom uvezenima, i to iz susjedne Danske¹⁰. O opreci strani/švedski film i njezinoj ulozi u formiranju nacionalnog filmskog identiteta pozabavit ćemo se u sljedećem poglavlju; ono što je zanimljivo u ovom kontekstu i što čini predmet više filmoloških studija jest analogija koja se povlačila između prve dvije dihotomije, odnosno njezina uloga u kreiranju buduće politike cenzure.

Jernudd se u članku »Educational Cinema and Censorship in Sweden 1911-1921« nadovezuje na pionirske tekstove J. Olssona, koji je povezo napore pedagoga-reformatora sa začecima i rasplamsavanjem debate o potrebi uspostave kontrole nad filmom. Često citirana opozicija između tzv. *naturbilder* ili »slika prirode« i *inspelade bilder*, dakle »snimljenih slika«, pri čemu je ideja snimanja podrazumijevala negativno shvaćenu konstruiranost ili artifičijelnost, ne bi imala tu potentnost da funkcija i učinak tih tipova filma nisu uglavnom jednoznačno tumačeni drugom dihotomijom — prosvjetiteljske vizije učenja putem tzv. *object lessons*¹¹ naspram cijelom setu spomenutih negativnih (ili zabavnih, dakle nekorišnih) funkcija »neprirodnog« filma (Jernudd, 154-155). Budući da ranije spominjani napori nisu proizveli zadovoljavajuće efekte, kampanja putem tiska, javnih protesta i slič-



Blago gospodina Arnea

¹⁰ Utjecaji danske melodrame, kao ključnog uvoznog proizvoda u Švedskoj u vremenu zlatnog doba danskog nijemog filma i ekspanzije slavne Nordisk Film Kompagni, opće je mjesto, kako kritika suvremenika, tako i uspješnih analiza (npr. Waldekranz, 481; Soila, 145, 150). Nakon 1913. američki film definitivno preuzima dominaciju u švedskom kinu, a time i funkciju glavnog krivca za kontaminaciju naroda uvoznim smećem (za broj uvezenih filмова po nacijama u razdoblju 1916-23, v. Florin, 1997: 198).

¹¹ Odnosno »zorne obuke«, u Bujasovu prijevodu.

nog¹² dolazi na koncu do parlamenta koji 1911. donosi prekretnicu odlukom o osnivanju Statens biografbirå, državnog organa za cenzuru koji djeluje do danas, što ga čini najstarijom takvom institucijom na svijetu. Upotrebom riječi »ured« (biro), tada benignih konotacija, izbjegnut je termin »cenzura«; Liljedahl dodaje kako su se i pridruženi termini »cenzurirati« ili »cenzori« zamjenjivali prihvatljivijim *granska* (»pregledavati«) i izvedenicama (112).

Zanimljiv je podatak da su kao prvi cenzori, tj. kao tročlani odbor zadužen za nepropuštanje nepoćudnih sadržaja, imenovani spomenuti čelni ljudi Pedagoškog društva, M. Gagner i W. Fevrell (kasnije i D. Waldner). Treća osoba je, razumljivo s obzirom na problem hysterije i sl., bio psihijatar¹³ koji je u prethodnoj praksi registrirao više slučajeva medijske bolesti (»'media damaged' children«; Soila, 145).

O revnosti nove institucije svjedoče brojke¹⁴, ali još slikovitiše činjenica da je npr. film *Oklopnjača Potemkin* bio zabranjen te je prvi put prikazan u javnim kinima tek 1951. Osim kategoriziranja filmova po dobnim skupinama te eliminiranja dijelova ili zabrane cijelih filmova, Statens biografbirå je, kako su ponavljali prvi cenzori, inzistirao na tome da uz »negativne prakse, poput cenzuriranja, [njihov] rad treba uključiti i striktno pozitivne prakse, poput isticanja dobrih filmova i stavljanja naglaske na edukativnu uporabu kinematografije u školi i javnosti« (Jernudd 156). Zbog toga, nastavlja Fevrell, korištenje pojma ureda umjesto cenzure, dodajući da je i njegov rad stremio tom cilju: »da se taj odličan ilustrativan medij iskoristi u obrazovanju«. Waldner u pamfleu iz 1915. dodaje sličnoj poanti: »samo ono [...] što je najbliže stvarnosti ili samo po sebi jest stvarnost može ostaviti dugotrajan utjecaj na psihu« (Jernudd, 157).

Osim dobre volje, postojala su i predviđena sredstva za promicanje »vrijednog filma« (*värdefilm*), odnosno Skolfilmsavdelning (Odjel za školski film) pri Statens biografbiråu i srodne institucije¹⁵, čiji je rad utjecao i na formiranje istoimenog odjela 1921. i u do danas vodećoj švedskoj filmskoj kompaniji Svensk Filmindustri, s neprofitnim ciljem da se promovira edukacijski, odnosno dokumentarni film. Rezi-due pedagoške škole Jernudd tako locira i u razdoblje nakon 1914, kada je pedagoge na mjestu cenzora zamijenila manje radikalna i tržišno orijentiranija vlast (Jernudd: 157-159).

Da je reformatorska retorika ostavila traga na shvaćanju filmskog medija u Švedu, može se zaključiti i po ranim primjerima recenzija filmova poput Sjöstromova filma *Terje Vigen* (1917), gdje je B. Bergman kao renomirani kazališni kritičar referirao na pedagošku uspjelost filma (Jernudd, 157)

ili po naglašavanju edukacijskih veza kada se 1919. u parlamentu odlučivalo o porezu na zabavne sadržaje, gdje je prestiž »vrijednog filma« kino postavio na razinu iznad cirkusa, kabareta i sl. (ibid.)

Treba dodati da ni nakon uvođenja cenzure pedagoška propaganda nije jenjavala, pa ne nedostaje primjera poput susreta iz 1912. na temu »opasnosti kinematografa za mladež« (Liljedahl, 119), na kojem će se isticati opasnost identifikacije »s iluzornim životom« na filmskom platnu (znatno pogubnije od one s likovima trivijalne književnosti).¹⁶ Uz pozitivne pomake uljudivanja, ne samo programa nego i projekcijskih prostora, trajno je postojao i problem nemogućnosti totalne kontrole, budući da su mladi jurišnici i dalje pronalazili načine da upadnu na zabranjene filmove (Liljedahl, 119-124). Te su strategije postale stvar švedske popularne kulture: nalazimo ih tako i u opisima sličnih tinejdžerskih taktika 1970-ih u autobiografskom romanu J. Gardella *NLO je sletio*.

Konačno, moment koji ne bi trebalo zanemariti je i klasno pitanje — na udaru kino-zla bila su djeca kao takva, no naročito ona nižih klasa (Olsson, 1997: 221) — pod labavijim nadzorom zaposlenih roditelja, koji su uostalom i sami bili česta publika. Pred »kazalištem siromašnih« amaterske su statistike pedagoga nalazile, osim djece, većinom radnike, privučene blještavilom filmskih plakata, jeftinom iluzijom, »sudeći po otrcanoj odjeći tek pristigle s posla«, i sl. (Olsson, 1995: 19).

Zanimljivo je u tom smislu i da je ljevičarski diskurs patio od slične slijepe pjege kad se radilo o mogućnostima novoga medija da proizvede emancipacijske efekte kakve su mu pripisivali suvremenici, primjerice sovjetska montažna škola. Citirajući iz tekstova ljevičarskog tiska pa sve do zapisa o filmu i slobodnom vremenu renomirane sufražetkinje i socijalnog gurua Ellen Kay, Liljedahl primjerice pokazuje kako se i ta frakcija sve do sredine 1920-ih uglavnom priklanjala pedagoškim idejama o mogućnostima edukacijskog filma i također lamentirala nad trenutnim stanjem, idiomom kritičara masovne kulture kao zatupljujućeg nusprodukta kapitalizma (84, 95; 128-130).

Tijekom debate, posebno nakon pojave cenzure, znali su se povremeno javljati i drukčiji glasovi: nakon zabrane filma *U tom velikom trenutku* (*I det store Öjeblik*, 1911) s međunarodnom filmskom zvijezdom Astom Nielsen, glumica je u otvorenom pismu Gagner i u više replika u stockholmskim novinama dovela u pitanje odluke cenzora kao i generalno nepriznavanje statusa umjetnosti filmu, što je pokrenulo

¹² Članak J. Olssona »Svart på vitt: Film, makt och censur« (»Crno na bijelo: film, moć i cenzura«) daje složen prikaz konteksta formiranja cenzure u Švedskoj (istoj tematici se vraća i u kasnijim tekstovima).

¹³ Dr. Jakob Billström, koji će na dužnosti cenzora ostati sve do 1953, sa svojim je živopisnim istraživanjima štetnih utjecaja na mladež najčešće citirani izvor medicinsko-znanstvene legitimnosti cenzorskog diskursa (Liljedahl, 112; Olsson, 1995: 24).

¹⁴ Olsson navodi broj potpuno zabranjenih filmova u razdoblju 1911-29, brojke se kreću između 43 i 228 filmova godišnje; od ukupnog broja filmova, u prvom desetljeću rada Statens biografbiråa potpuno je zabranjeno više od 1/7 filmova (Olsson, 1995: 35).

¹⁵ Poput Svenska Kinematografiska Sällskapet (Švedsko kinematografsko društvo), koje je 1918. osnovao bivši cenzor G. Berg, ili Skolmuseet (Školski muzej), iniciranog od spomenutog W. Fevrella, koji su promovirali »vrijedne« filmove i njihovo korištenje u školama (Jernudd, 157).

¹⁶ Ilustracije iz tadašnjih novina nisu ništa manje impresivne od tekstualnih dijelova; npr. na crtežu stanja »prije« i »poslije« cenzure, razuzdanu i loše odjevenu masu zamijenio je prizor nalik na situaciju iz Lisinskog, s publikom koja »sada« umjesto punašne i razgoličene pijanistice ispod prizora brkatog nasilnika s mesarskim nožem, preko simfonijskog orkestra promatra diskretno snubljenje uredno zalizanih junaka (Liljedahl, 273).



Fantomska kočija

lanac rasprava na temu »Može li se film smatrati umjetnošću?«. Odgovori su dominantno bili negativni, s argumentima na liniji pedagoško-platonističkog prezira prema igranom filmu (Liljedahl, 252-254; Olsson, 1997: 255). Nakon što je u potpunosti zabranjen i prvi Sjöströmov film *Vrtlar* (*Trädgårdsmästaren*, 1912), negodovanja su nadglasana u sličnom scenariju, tj. konsenzusom koji je uspostavljen oko cenzure. Liljedahl navodi i simptomatičan primjer preobracenja prethodno revnog kritičara koji će nakon posjeta uredu 1914. ustvrditi da razloga za opozicijske reakcije koje su popratile prva cenzuriranja nema: »Reže se delikatnom rukom i nepristranim ukusom« (Liljedahl, 114).

Stoga Liljedahl zaključuje da je masivna potpora cenzuriranju vrlo brzo skinula s dnevnog reda kontroverznost cenzorske prakse koja će postati ponovno akutna tek tridesetak godina kasnije, kada je delikatna ruka načela *Tišinu* I. Bergmana (*Tystnaden*, 1963) i Sjömanov *491* iz 1941. (Liljedahl, 117).¹⁷

Književnost i »zlatno doba« švedskog filma

»Za svoj užitek odlazila sam u kino onih večeri kada nisam bila u kazalištu. Posjet kinu bilo je nešto napola sramotno — pogotovo za jednog kazališnog recenzenta! Tražila sam ipak od uredništva da mi dopuste da recenziram filmove koje sam pogledala. No urednici nisu dočekali prijedlog s oduševljenjem, a vlasnici kinematografa još manje! Novine nisu htjele plaćati posjete kinu, a vlasnici su s nepovjerenjem promatrali tu žensku koja je, često i bez pratnje, željela ući i pogledati film da bi o tome pisala.« (Liljedahl, 172)

Ovo sjećanje kazališne kritičarke na prve grešne posjete kinu 1909. jedan je u nizu primjera¹⁸ koje daje jasnu sliku hijerarhijskog odnosa između »visokih« umjetnosti i filma u njegovim počecima. Sličan je odnos i u drugim europskim zemljama doveo do pokušaja da se filmu da na dignitetu tako da ga se poveže s legitimnim umjetničkim formama, naročito s kazalištem ili književnošću. Florin primjerice povezuje prezir prema filmu, kao zajednički nazivnik diskursa koji su oko igranog filma u prvim dvama desetljećima 20. stoljeća stvorili moralnu paniku ocrtanu u prethodnom poglavlju, s po-

¹⁷ Izuzevši 1929, kada je pojava zvučnog filma postavila problem cenzuriranja zvuka, gdje se iz debate u tisku itd. moglo iščitati da su simpatije i dalje bile dominantno na strani cenzure (Liljedahl, 115-117).

¹⁸ Charles Magnusson opisao je slično sjećanje: »Bavljenje filmom smatralo se u to doba mutnim poslom [...] i sjećam se kako su me sumnjičavo gledali kada sam ostavio svoj ugledan posao u Göteborgu da bih se bacio na 'kinematografiju'. Prijateljima svoje zaručnice prešućivao sam da se bavim takvim stvarima, a na poslovnim putovima u provinciju sam pazio da u knjigama gostiju u hotelima, pod rubrikom 'zaposlenje', ne napišem nešto što bi moglo sugerirati vezu s filmom« (Liljedahl, 15-16).

kušajima filmskih kuća da, u periodu koji je uslijedio, privuku atraktivnu publiku srednje klase ekranizacijama renomiranih tekstova i autora. »Rane melodrame prvog desetljeća 20. stoljeća često su bile temeljene na popularnoj književnosti. Tako nešto sada je postalo nezamislivo — barem u slučajevima gdje su producenti priželjkivali pečat kvalitete« (Florin, 1997: 186).

Prekretnica je u tom smislu u Švedskoj označena ekranizacijom Ibsenova klasika *Terje Vigen* (1917), kada su, dodaje Florin, »kulturne rubrike otvorile svoje stranice filmu« (Florin, 1986) i čime se danas označava početak tzv. zlatnog doba švedskog filma (*den svenska filmens guldålder*). No, simptomatično za stanje nijemog filma uopće, Florin navodi podatak: od 115 filmova »zlatnog doba«, 56 ih je izgubljeno, a mnogi su nepotpuni (11).

Istovremeno, kalemljenje na tradicionalnije umjetnosti kod niza ranih teoretičara filma ima različite negativne konotacije, npr. prepreka u autonomnom razvoju nove umjetnosti, specifičnog jezika filma, svodenja novog i potencijalno revolucionarnog medija na anakronizam i sl. Panofsky je npr. jedan od autora koji će idealizirati trivijalizirane forme ranog igranog filma, suprotstavljajući ih tendencijama Film d'Arta; ponavlja tezu da je film izvorno »narodna umjetnost« (Panofsky, 119), srodnija stripu i drugim popularnim formama nego kazalištu, pa je stoga i simplificirano posuđivanje kazališnih postupaka, kao što je ubrzo shvaćeno, faza koju treba nadići. Ovako komentira prve filmske adaptacije kazališnih komada poput *Fausta* iz 1905:

»Ovi filmovi predstavljaju prvi svestran pokušaj da se film presadi sa stupnja narodne umjetnosti na stupanj 'prave umjetnosti', ali također svedoče o činjenici da se ovaj pohvalan cilj nije mogao ostvariti na tako jednostavan način. Ubrzo se shvatilo da je oponašanje pozorišne predstave sa nepokretnom pozornicom, utvrđenim ulascima i izlascima i izrazito literarnim ambicijama upravo ono što bi film morao da izbegava. Legitimni putevi evolucije su otvoreni, ne udaljavanjem od narodnoumetničke prirode primitivnog filma, već njenim razvojem unutar granica njenih vlastitih mogućnosti.« (120)

Na sličan način »đavolsku razliku« između romana i tzv. filma-romana naglašava i Tinjanov: »Ona se javlja ne samo u materijalu nego i u činjenici da stil i zakoni konstrukcije menjaju u filmu sve elemente za koje bismo verovali da su za-

jednički i na isti način prilagođeni svim vrstama, svim žanrovima umetnosti« (294). Komentirajući prebacivanje u cjelini gotovih kazališnih i književnih žanrova, dodaje: »U suštini, umetnost filma je do sada živela u žanrovima koji su joj bili tuđi: 'roman', 'komedija' i tako dalje. U ovom pogledu je ona primitivna 'komika' bila i najpoštenija vrsta i način na koji je postavljala problem filmskog žanra bio je, na teorijskom planu, daleko bolji nego kompromis koji se zvao 'film-roman'« (298).¹⁹

Konačno, protivljenje Ricciotta Canuda analogiji s kazalištem u tekstu iz 1922. (»Ništa nema zajedničkog između filma i pozorišta ... ni u duhu ni u formi«; Canudo, 54) zanimljiva je i zbog male etnografske skice koju Canudo daje kao kontekstualni okvir takvim nastojanjima: »U ovoj oronuloj Evropi, truloj od tradicije, a i pored toga punoj zdravlja i mašte, film je još, apsurdno, rob pozorišta«, a razlozi inferiornosti europskog u odnosu na američki film su: »To je zato što su Amerikanci, mešana rasa, bolje rečeno rasa bez rase — prije jedan ipak zadržavajući proizvod nego rasa, ma koliko to može da izgleda odvratno — nemaju intelektualnih tradicija, ne smetaju im nikakve ljudske prepreke« (57).

I zatim: »Uz bok Amerikancima su Švedani. Plemenitiji, civilizovaniji, dublji, dali su nam čudesnu lekciju ljudske vizuelne drame zamišljene u otvorenoj prirodi, toliko *tesno povezane sa dušom i vidovima prirodnog ambijenta* da bi iste ličnosti sasvim drukčije delale kada bi se premestile na drugo mesto. Priroda je po prvi put pozvana da predstavlja glavnu ličnost drame, dušu akcije, gotovo da bude *deux ex machina*«²⁰ (58). Iako je, što se tiče nadovezivanja na starije umjetničke forme, Canudov primjer švedskog filma u svojim eulogijama previdio neka naslanjanja na druge umjetnosti, njegovu zapažanje o ulozi prirode pripada najranijim primjerima opisa jednog od glavnih obilježja tzv. švedskog nacionalnog stila (*den nationella stilen*).

Nacionalni stil kao i »zlatno doba« ustaljene su odrednice za razdoblje švedske filmske produkcije 1917-24²¹, u kojem Viktor Sjöstrom i Mauritz Stiller za Svenska Bio (od 1919. Svenska filmindustri), pod vodstvom Ch. Magnussona, režiraju neke od najznačajnijih filmova švedske kinematografije²². Canudov, kao i kasniji Mitryjev opis tzv. *l'école suédoise*, ponavljaju opća mjesta koja se provlače tekstovima o filmovima »zlatnog doba, od kritika suvremenika do današnjih povijesti filma: važnost prirode (kao aktera u drami) i književne tradicije²³:

¹⁹ Sličnog je stava i Šklovski: »film često računa na književnost. Međutim, u osnovi, to je pokušaj sa neodgovarajućim sredstvima« (368) ili »ekranizacija književnog dela je dvostruko zlo. Osnovni razlog je taj što je književno delo sazidano od reči (...) Sem toga, po pravilu, ekranizaciji književnih dela pribegavaju zaostali slojevi savremenih filmskih stvaralaca.« (375)

²⁰ »Svi mi ostali«, zaključuje Canudo, »sem nekih zadržavajućih izuzetaka koje predstavljaju novi majstori ekrana, nastavljam da se svakim danom sve više opterećujemo pozorišnom bedom. Adaptiramo romane zamišljene u funkciji reči, ne pokreta, fabrikujemo velike romantičarske i romaneskne, istorijske i detinjaste sastave...« (58).

²¹ U literaturi se kao značajna navodi i 1912, kada Stiller i Sjöstrom dolaze u Svenska Bio (Peterlić, 605), a znaju se naći i različite odrednice »zlatnog doba«, npr. 1916-21. (Usai, 158), no Florinova je studija najsustavnija u analizi epohe 1917-24, kako ju najčešće i definiraju.

²² Donedavno uglavnom nepoznate filmove trećeg redatelja, Georga af Klerckera, zahvaljujući restauraciji i reevaluaciji njegova opusa počevši s festivalom u Pordenoneu 1986, danas neki smatraju jednako značajnim ostvarenjima švedskog nijemog filma. Činjenica da af Klercker nije uživao ni približan status kao Stiller i Sjöstrom mogla bi se objasniti i njegovim neslaganjem s Magnussonom i izlaskom iz budućeg Svenska filmindustri 1913, nakon čega radi za manje produkcijske kuće poput Hasselbladfilma, da bi nakon spajanja iste sa Svenska filmindustri pretao režirati (Thompson i Bordwell, 65).

²³ Na trećem mestu je (nešto rjeđe) slijedila i pohvala fotografiji snimatelja Juliusa Jaenzona, utjecaj Sjöstroma i Stillera te razlike *auteur* vs. nacionalni stil (Florin, 1997: 233).



Priča Göste Berlinga

»Može se činiti paradoksalno da se razvoj švedske škole točno poklapa s odlukom da se 'velika književna djela' postave na platno, kada je inače razvoj filmskog jezika posvuda ovisio o postupnom udaljavanju od književnih formi. No djela koja su se adaptirala prvenstveno su bila deskriptivna. Opisivala su život i navike seljaka povezanih s rodnom zemljom, s Värmlandom svojih predaka, s tradicijom seoskog života bliskog prirodi za koji se činilo da proizlazi iz opisanih pejzaža. Bilo je dovoljno stoga dati oblik slikama koje su gotova djela već sadržavala zatočene u svojim riječima. A kada ih je Sjöstrom čitao, dobio je točno taj dojam da priroda, daleko od toga da bude samo dekor, treba reflektirati duhovno stanje junaka, biti glavni lik drame.« (Florin, 1997: 61)

Važnost tadašnjeg tiska i šireg kontekstualnog okvira u definiranju epohe i »nacionalnog stila« nešto je na čemu inzistiralo više autora u opisima »zlatnog doba«. Simptomatično je stoga i određivanje 1917. kao ključne, kako zbog ekrani-

zacije Ibsenova *Terjea Vigena*, toliko i zbog ranije spomenutog momenta recepcije — renomirani kazališni kritičar B. Bergman pojavljuje se na premijeri i piše hvalospjev filmu i njegovu ulasku u svijet umjetnosti, inicirajući novi tip filmske kritike (Florin, 1997: 9; Olsson, 1995: 42)²⁴. O filmu se počinje pisati u pozitivnim, a nerijetko i ekstatičnim terminima, a kao lajtmotivi pojavljuju se atributi kvalitete, umjetničkog i nacionalnog — uspjeh i budućnost nacionalne kinematografije tumači se u terminima konačnog odmaka od »stranog ukusa«, tj. američkog filma, »Nick-Carter žanra« (Olsson, 1995: 43), sirove komike tzv. »Chaplin-žanra« (Olsson, 1995: 33), rezidua danskog stila i sl. Olsson uočava kontinuitet od vremena cenzorskih kampanja kada se za prevlast, kako su navodili cenzori, »primitivnog ukusa« držalo odgovornim »danski« film (od 1910. nacionalno neutralni sinonim za dugometražni senzacionalistički film; *ibid.*, 27-31) ili pak povlađivanje »barbarskim« tržištima Rusije, Južne Amerike, Balkana i drugih »neciviliziranih ili poluciviliziranih zemalja« (*ibid.*, 16 *itd.*)²⁵

²⁴ Novu produkcijsku politiku, orijentiranu na manji broj kvalitetnijih filmova tj. ekranizaciju kanonskih tekstova i posuđivanje etabliranih kazališnih glumaca, pratile su i druga »pokulturanja« poput izgradnje luksuznih kinodvorana (počevši s Røda Kvam) po ukusu kazališne publike/srednje klase (Liljedahl, 28; Olsson, 1995: 42).

²⁵ Komentirajući tekstove o usponu »švedskog kultiviranog filma«, zaključuje: »Cenzori, branša i tisak bili su složni po pitanju povijesne naracije o filmu kao i njegove perspektive u budućnosti« (Olsson, 1995: 42-44).

Jedan od vodećih ljudi u Svenska filmindustri 1919. godine objasniti će uspon švedskog filma na svjetskom tržištu:

»Razlog tome je sasvim jednostavno taj što je to švedski proizvod, švedski u najboljem smislu te riječi: kvalitetan proizvod. (...) Naša filmska umjetnost ima sve preduvjetne da se nadoveže na staru kulturu i siguran ukus. Možemo stvoriti filmove od književnih remek-djela (...) iza kojih će stajati švedska kompetencija i švedska umjerenost duha. Naši filmovi već sada obilaze svijet uz američke, ne osvajajući publiku šlagerskim efektom i sugestijom, nego zato što jesu to što jesu: mala umjetnička djela.« (Florin, 1997: 36)

Ovakvi panegirici suvremenika, osim recepcijskog okvira, nude dakle i utjecajne odrednice »nacionalnog stila« kao u bitnoj mjeri oslonjenog na tradiciju švedske ili, u nešto rjeđim formulacijama, skandinavske književnosti, i to na njezin najetabliraniji segment.

Budućnost filma pripada Švedskoj, tvrdi članak iz 1920, jer za razliku od kvantitete američke produkcije, Švedska inzistira na kvaliteti utemeljenoj u tradiciji (Florin, 1997: 37-39). Siguran izbor u tom nastojanju bili su poznati nordijski pisci, štoviše, uglavnom dobitnici Nobelove nagrade — S. Lagerlöf, B. Björnson, H. Pontoppidan, K. Gjellerup, K. Hamsun, G. Hauptman (Nijemac, ali isto nobelovac) i dr., te slavni ne-nobelovci, A. Strindberg i H. Ibsen.

Strindberg, koji je i sam bio filmski entuzijast, među prvima je dao zeleno svjetlo za adaptaciju svojih tekstova, no ni *Gospođica Julija* (*Fröken Julie*, 1912) ni *Otac* (*Fadern*, 1912), po dramama inače često omraženog pisca, nisu oduševili publiku, a i danas ih neki smatraju »neinventivnim tabloima« (Olsson, 1999: 146). Uspjeh *Terjea Vigena*, koji će radnju izvući u eksterijer i postaviti prirodu, tj. more u centar zbivanja (kao aktera drame i ilustratora emocija), zadaje parametre stilu za čiji se razvoj opus Selme Lagerlöf smatra najvažnijim književnim utjecajem.

Samo njezino ime, kao svojevrsnog nacionalnog barda, »jamčilo je filmovima željeni kulturni kontekst« (Soila, 160), pa je Svenska Bio do 1919. već otkupila prava za njezin cijeli opus, od čega je dobar dio adaptiran prije dolaska zvučnoga filma. Neki od najpoznatijih švedskih nijemih filmova rađeni su po njezinim tekstovima: *Sjöstromovi Cura s velikog tresetišta* (*Tösen från Stormyrörpet*, 1917), *Berg-Ejvind i njegova žena* (*Berg-Ejvind och hans hustru*, 1918), *Ingmarovi sinovi* (*Ingmarssönerna*, I i II, 1918-19), *Karin*, *Ingmarova kći* (*Karin Ingmarsdotter*, 1920), *Fantomska kočija* (*Körkarlen*, 1920), *Stillerovi Blago gospodina Arnea* (*Herr*

Arnes pengar, 1919), *Priča Gunnara Hedeaa* (*Gunnar Hedes saga*, 1923), *Priča Göste Berlinga* (*Gösta Berlings saga*, 1924) itd.²⁶

Prisutnost Lagerlöfina autorskog pečata osjećao se i u doslovnom smislu u više faza stvaranja filma; autorica je početno imala utjecaj na odabir redatelja, nadgledala je pisanje scenarija, a njezini komentari nakon premijera citirani su kao autoritativne kritike. »Odnos između Lagerlöf i Svenska Bio zanimljiv je jer će na koncu dovesti do oštre debate oko ontologije filma i njegova odnosa prema predlošku« (Soila, 160). Stiller je tako zapao u nemilost nakon »distorzija« u odnosu na njezin roman u filmu *Priča Gunnara Hedeaa*, pa mu je *Priča Göste Berlinga* povjeren bez njezina znanja. Novinski su se članci u oba slučaja uglavnom okomili na Stillerovo nepoštivanje predloška; neki su išli dotle da su u Stillerovoj slobodi čitali znakove degeneracije švedskog filma, odnosno prilagođavanja »stranom ukusu« (Soila, 161).

Stoga nije teško zamisliti, kao što kaže Florin, da je publika 1920-ih odlazila vidjeti ne Stillerov film, nego film Selme Lagerlöf (28); u kojoj se mjeri smatralo da »nacionalni stil« jest pisanje Selme Lagerlöf svjedoče konačno i tekstovi suvremenika koji su, sredinom 20-ih, kraj »zlatnog doba« objašnjavali i time da je njezin opus iskorišten (Florin, 1997: 42).

I u kasnijim refleksijama Lagerlöf ostaje referentno mjesto u opisima stila, pa i kraćim natuknicama o švedskom nijemom filmu (Usai, 158; Thompson i Bordwell, 65); i površnom poznavatelju njezina opusa, »epska širina fabuliranja«, »pejzaž [koji] ima jednako značajnu funkciju kao i likovi«, »ritualni karakter folklornih zbivanja«, ili dočaravanje »svijeta fantazije i mistike« (Peterlić, 605) zvuče i kao opisi njezine kombinacije realizma i romantičarske fascinacije nacionalnom prošlošću, skandinavskim folklorom, pučkim legendama, mističnom vezom čovjeka i prirode i sl. Nadalje, odudaranje od fabula romana, čak i u filmovima gdje je ono dovelo do kontroverze, djeluje minorno. U usporedbi nekih elemenata dvaju Stillerovih filmova s početaka i kraja zlatnog doba, *Herr Arnes Pengar* slijedi fabulu u potpunosti²⁷ (Soila, 160), a međutitlovi, doslovce preuzeti iz teksta, citiraju cijele odlomke romana.

I sam je Stiller navodno nakon filma požalio zbog tih predugačkih literarnih digresija koje su usporavale radnju i najavio transformacije teksta ubuduće (ibid.). U *Blagu gospodina Arnea* postoje izmjene u fabuli²⁸, no film je i dalje obuhvatio veći dio »epske širine« i narativnih linija romana (traje 185 min.); međutitlovi su znatno kraći i i kombiniraju dijaloške i narativne sekvence²⁹, iako duži i »narativniji« u uspo-

²⁶ Suradnju će pokušati nastaviti i u Hollywoodu gdje Sjöstrom (sada Seastrom) snima *Toranj laži* (*The Tower of Lies*, 1926) po njezinu romanu *Car Portugala* (*Kejsarn av Portugalien*), no s manjim uspjehom. Razlozi za to su, po Florinu, dijelom ležali i u njegovu vjernom poštovanju književnih predložaka, koje ga je, u odnosu na Stillera, u Švedskoj činila omiljenijim kod Lagerlöf i publike (Florin, 1999: 253).

²⁷ Soilina je primjedba generalna, postoje segmenti (sekvence zatočeništva i bijega škotskih legionara na početku filma) kojih u romanu nema, za koje je Stilleru kao inspiracija poslužila Hauptmannova dramatisacija romana Lagerlöf (Florin, 1997: 86).

²⁸ Film je koncentriran na Göstu Berlinga i epizode koje su izravno tiču njega, a neki od brojnih Göstinih ljubavnih izleta su spojeni ili izostavljeni (npr. zaruka s lokalnom seljankom i epizoda s Annom Stjärnhök u filmu nema); dodana je slavna scena Göstina ispada u crkvi koje nije bilo ni u scenariju (što je Lagerlöf posebno zamjerila; prema Soila, 161), kraj je »sretniji«: ekstatično ljetno slavlje u obnovljenom Ekebyu kojeg majorica predaje Berlingu i Elisabet (u romanu majorica umire, a Berling i Elisabet žive u maloj kolibi).

²⁹ Koristim klasifikaciju Thompson i Bordwella koji dijele međutitlove nijemog hollywoodskog filma na dijaloške i narativne ili one koji izlažu (*expository*), pri čemu s razvojem filma prema kraju 1910-ih sve više dominiraju dijalozi (Florin, 1997: 70). Takva bi se tendencija mogla objasniti i razvo-

redbi s međutitlovima kasnijih filmova, netipičnih za nacionalni stil, poput Sjöstromova američkog *Vjetra* (*The Wind*, 1928) ili poznatih Stillerovih ornamentiranih međutitlova-komentara u *Erotikonu* iz 1920. (Florin, 1997: 148-152).

Ukazivanje na odnos s književnošću ni kod jednog od citiranih autora dakako ne implicira dovođenje u pitanje specifično filmskumjetničke vrijednosti koja se priznaje filmovima »zlatnog doba«, niti interpretiranje tih filmova kao »statičnih ako ne i regresivnih« (Cooke, 89), »ilustriranih romana« (Soila, 161) ili »snimljenog kazališta« (Peterlić, 396-397), kao nekih od standardnih prigovora međunarodnim tendencijama Film d'Arta.

Sustavnije se formalnim značajkama »zlatnog doba« pozabavio B. Florin u svojim studijama o nacionalnom stilu: znatan dio posvećen je ranije naznačenom kontekstu »zlatnog doba« koji je, slaže se i on, relevantan za definiciju epohe bar koliko i stilske značajke samih filmova³⁰. Njegova je knjiga međutim i pokušaj da ta opća mjesta testiraju na formalnim analizama nekolicine reprezentativnih filmskih tekstova epohe. Nadovezujući se na Bordwellovo određenje »grupnog stila«³¹, bavi se, između ostalog, odnosom s književnošću i drugim umjetničkim nizovima te drugim filmskim postupcima koji stilske značajke »zlatnog doba« postavljaju u odnos prema klasičnom stilu američkog i drugih nijemih filmova.³²

Nadovezavši se na ranije analize i zaključke o vjernosti književnim tekstovima (u fabulama, citatima u međunaslovima, kao i suptilnijim pokušajima da se, primjerice, »lirski intimizam« u *Fantomskoj kočiji* izrazi osvjetljenjem, korištenjem maski, dominantno srednjeg ili krupnog plana, Kammerspiel interijerima, itd.; Florin, 1997: 160-187, 237), više govori o rjeđe registriranoj intermedijalnoj vezi sa slikarstvom i kazališnim adaptacijama. *Blago gospodina Arnea* jedan je u nizu filmova »zlatnog doba« gdje je kompozicija na mjestima (između ostalog i u scenama pogrebne povorke, pojave duha itd.) gotovo identična ilustracijama književnih predložaka³³; slične paralele nalazi i u odnosu sa slikarstvom koje tematizira slične motive kao i književni predloži »zlatnog doba«

(djela A. Tidemanda, K. Zollsa i dr.). Poveznice s kazalištem ne odnose se samo na posuđivanje budućih renomiranih redatelja, glumaca te tekstova, nego i kazališnih scenografija (74), dramatzacija i u većoj mjeri nego književnih predložaka (127-129), itd. — nešto što je u ranijim analizama »zlatnog doba« manje isticano, zbog negativnih konotacija bliskosti s kazalištem (Florin, 1997: 197).

Nadalje, set filmskih postupaka koji Florin nalazi u više primjera »nacionalnog stila« dijelom odgovara klasičnom hollywoodskom stilu, no čestim kršenjima pravila o 180 stupnjeva te korištenjem pretapanja i izražavanjem subjektivnosti postupcima koji su bliski francuskom filmu impresionizma³⁴, film »zlatnog doba« i iz te se vizure može promatrati, dodaje Florin, kao alternativa američkom (kojih je u švedskim kinima i u »zlatnom dobu« bilo daleko najviše; Florin, 1997: 198).³⁵

Kraj »zlatnog doba« pripisivan je različitim faktorima: od toga da su bastioni »stila« Sjöstrom i Stiller nastavili karijeru u Americi, preko sve većih ne-švedskih utjecaja na filmove poput Stillerova *Erotikona* (internacionalizacija je naizmjenično tumačena kao banalizacija visokog ili nacionalnog ukusa ili kao dobrodošla inovativnost nakon zasićenja literarnom epohom), pa sve do kompleksnijih kontekstualnih analiza transformacija filmskog tržišta i *Zeitgeista*; istovremeno je tijekom 1920-ih na scenu stupila i nova generacija autora koji su, u sve bližem kontaktu s ranim filmskim teorijama s kontinenta, uvodili u Švedsku i drukčiji filmski diskurs.³⁶ To naravno ne znači da rezidualne filmske i društvene forme, ukratko naznačene u ovom radu, nisu ostale utjecajne.

Prvi kontakt s tekstovima suvremenika o švedskom filmu podsjećaju na susret sa zamislama američkog ranog teoretičara filma V. Lindsaya, poput one o zamjenjivanju svake krčme u američkom slamu kinodvoranom kao relevantnim socijalnim faktorom, odnosno svakog barmena prosvjetljenjom figurom redatelja (235-244). Uostalom, ta vizija funkcije filma vjerojatno nije bila daleko od one koju su joj pridavali pripadnici spominjanog pokreta Nykterhetsrörelsen

jem filmskog jezika — Ejhenbaum je primjerice u tekstu iz 1927. pisao: »Vrsta međunaslova koja je najviše tuđa filmu i najmanje pogodna za film jeste ona koja ima *narativno* svojstvo, ona koju plasira 'autor', koja objašnjava, a da pritom ne dopunjuje. Ovakvi međunaslovi zamenjuju ono što bi trebalo da bude pokazano i, u funkciji suštine filmske umetnosti, ono što bi gledatelj trebao da *pogodi*. (...) Drukčije stoji stvar sa međunaslovima *dijaloga*, redigovanih tako da se vodi računa o osobnostima filma (...) Dijalog isipan međunaslovima ne ispunjava prazninu sadržine, ne uvodi 'autora' koji priča priču, nego samo uobličava i podvlači ono što gledalac vidi na ekranu« (319).

³⁰ »Međutim odnos između filmova 'zlatnog doba' i švedskog nijemog filma u cjelini samo se dijelom može objasniti internim značajkama stila. 'Zlatno doba' kao specifičan fenomen ostaje velikim dijelom stvar definicije publike i kritičara« (Florin, 1997: 233). Na drugom mjestu govori o »zlatnom dobu« kao »*konstrukciji*, koju su oblikovale ne samo produkcijske kuće, cenzura već i — ništa manje značajno — kritika, koja je najjasnije nastupila u smislu njegova određenja« (64).

³¹ *Groupstyle*; referira na knjigu *The Classical Hollywood Cinema*, ali i druge opise filmskog stila, Bordwella i drugih autora (Florin, 1997: 14-30).

³² Florinovi opisi specifičnosti pojedinih *auteura* i filmova »zlatnog doba« nadilaze opseg ovog rada.

³³ U slučaju *Blaga gospodina Arnea* radi se o crtežima A. Edelfelta u istoimenoj knjizi S. Lagerlöf. Odnos filma i drugih umjetnosti, inzistira Florin, treba percipirati kao obostran: filmovi su imali primjetan utjecaj na recepciju književnih predložaka (ispostavili su se kao dobra reklama za nova izdanja svojih književnih predložaka, ilustriranih fotografijama iz filmova itd. (Florin, 1997: 188-189), na kasnije kazališne adaptacije itd.

³⁴ Nadovezuje se na Bordwellov tekst *French Impressionist Cinema* koji sugerira moguću utjecaj svjetlosnih efekata i optičkih distorzija (dvostrukih ekspozicija itd.) na Delluca, Epsteina i dr. koji su i sami hvalili Sjöstromove i Stillerove filmove (Florin, 1997: 202-205) i analizira različite funkcije subjektivnog kadra u švedskom i američkom nijemom filmu.

³⁵ Spomenute razlike J. Fullerton interpretira kao anakronizam tj. korištenje pred-klasičnih postupaka, no Florin, navodeći različite funkcije istih u konkretnim filmovima, preferira »tumačenje različitih postupaka kao svjesnih strategija koje su doprinijele stvaranju specifičnog nacionalnog stila« (239).

³⁶ Iscrpno se tekstovima nove generacije filmskih kritičara i teoretičara pozabavila E. Liljedahl.

(»za umjerenost«) tijekom projekcija u svojim dvoranama u Švedskoj na prijelazu stoljeća.³⁷ Početni je dojam da su takvi kurioziteti i u svoje vrijeme shvaćeni kao takvi, barem od trenutka kad se film počeo razvijati »za ozbiljno«.

Naime, opća mjesta koja se već od ranih filmskih teorija provlače određenjima razvoja autonomije umjetnosti filma su, s jedne strane, napuštanje ideja o nužno reprodukcijским, edukacijskim i inim neestetskim funkcijama filma, te s druge strane, oslobađanje od Film d'Arta i sličnih zastarjelih naslanjanja na kazalište i druge umjetnosti, kao preduvjetu razvoja specifično filmskih izražajnih sredstava.

Ono što znatan dio ovdje citiranih autora nastoji opisati nešto je kompleksnija slika stvarnog razvoja nijemog filma u Švedskoj u kojem su supostojale i, štoviše, odigrale relevantne uloge, tendencije koje se, iz nešto udaljenije vizure, mogu činiti suprotne »otkrivanju autonomije«. Tema nudi prostora za razradu, naročito i ako se u obzir uzmu prepoznati utjecaji na kasniju švedsku kinematografiju, bilo na liniji veze s kazalištem i književnošću od »zlatnog doba« do Ingmara Bergmana ili u paralelama i s kasnijim, karakteristično švedskim forsiranjem utilitarističke vizije društveno aktivne umjetnosti (filma) kod npr. redatelja i zagovornika »političkog« filma od 1960-ih nadalje.

Literatura

- Bordwell, David i Thompson, Kristin, 2003, *Film History: An Introduction*, New York: McGraw-Hill
- Cherchi Usai, Paolo, 1996, »The Scandinavian Style«, u: Nowell-Smith, Geoffrey (ur.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press
- Ejhenbaum, Boris, 1971, »Problemi filmske stilistike«, *Filmske sveske*, III (1971), br. 3, str. 311-364.
- Florin, Bo, 1997, *Den nationella stilen — studier i den svenska filmens guldålder*, Stockholm: Aura
- Florin, Bo, 1999, »Victor Goes West: Notes on the Critical Reception of Sjöström's Hoolywood Films (1923-1930)«, u: Fullerton, John i Olsson, Jan (ur.), *Nordic Explorations: Film Before 1930*, Sydney: John Libbey
- Gardell, Jonas, 2006, *NLO je sletio*, Zagreb: AGM
- Jernudd, Åsa, 1999, »Educational Cinema and Censorship in Sweden (1911-1921)«, u: Fullerton, John i Olsson, Jan (ur.), *Nordic Explorations: Film Before 1930*, Sydney: John Libbey
- Canudo, Ricciotto, 1978, »Estetika filma«, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit
- Cook, David A., 2005, *Istorija filma I*, Beograd: Clio
- Liljedahl, Elisabeth, 1975, *Stumfilmen i Sverige — kritik och debatt*, Uppsala universitet, Stockholm: Proprius förlag / Svenska Filminstitutet
- Lindsay, Vachel, 1970, *The Art of the Moving Picture*, New York: Liveright
- Münsterberg, Hugo, 1971, »Svrha umetnosti«, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit
- Olsson, Jan, 1999, »Exchange and Exhibition Practices: Notes on the Swedish Market in the Tansitional Era«, u Fullerton, John i Olsson, Jan (ur.), *Nordic Explorations: Film Before 1930*, Sydney: John Libbey
- Olsson, Jan (ur.), 1990, *I offentlighetens ljus: Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik*, Stockholm — Stehag: Symposion bokförlag
- Olsson, Jan, 1995, »Svart på vitt: film, makt och censur«, u: *Aura. Filmvetenskaplig tidskrift*, I (1995), br. 1, str. 14-46.
- Panofsky, Erwin, 1978, »Stil i medijum filma«, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit
- Peterlić, Ante (ur.), 1986-90, *Filmska enciklopedija*, I-II, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Soila, Tytti, Söderbergh Widding, Astrid i Iversen, Gunnar, 1998, *Nordic National Cinemas*, London — New York: Routledge
- Stam, Robert, 2005, *Film Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell
- Šklovski, Viktor, 1971, »Osnovni zakoni filmskog kadra«, *Filmske sveske*, III (1971), br. 3, str. 365-375.
- Tinjanov, Jurij, 1971, »Osnovi filmske umetnosti«, *Filmske sveske*, III (1971), br. 3, str. 280-299.
- Waldekranz, Rune, 1985, *Filmes historia. De första hundra åren. Del I: Pionjärtiden 1880-1920*, Stockholm: P.A. Norstedt & Söners förlag

³⁷ Možda će neki budući rad pokazati i šire zamahe takve vizije u Švedskoj, budući da se pretjerana konzumacija alkohola pojavljuje kao katalizator tra-gičnih obrata u više švedskih filmova nijemog razdoblja (npr. u *Fantomskoj kočiji*, *Blagu gospodina Arnea*, *Priči Göste Berlinga...*).