**SAŽETAK**

Filmska teorija Siegfrieda Kracauera – čija je recepcija tradicionalno definirana djelima *Priroda filma* i *Od Caligarija do Hitlera* – u radu se prikazuje i u svjetlu drugih, posebno tzv. weimarskih radova, kao i recentnih preispisivanja iste na sjecištima filmologije, sociologije, filozofije i drugdje. Usporediva s tekstovima W. Benjamina, Kracauerova su promišljanja širokog spektra kulturnih artefakata kao „površinskih fenomena“, „masovnih ornamenata“ ili socijalnih „hijeroglifa“ revalorizirana kao pionirski pokušaj širenja čiste teorije filma (*film theory*) na filmologiju (*cinema theory*), gdje se film otkriva kao proizvod moderniteta, kraljevski put u njegovo nesvjesno, kao i nositelj utopijskih projekcija. Kao što je sugerirano još u čitanjima A. Peterlića, film za Kracauera nudi i model mišljenja, predložen u njegovim radovima o historiografiji itd. kao korektiv metodologija društveno-humanističkih znanosti, odnosno ključan za razumijevanje same Kracauerove metode.

**FILMOLOGIJA SIEGFRIEDA KRACAUERA**

“Beyond the archeological interest, the historical significance of [writings on cinema from earlier periods] emerges from their oblique relation to the development of cinema […] For writings of a more theoretical, speculative, and polemical nature tend to do more than merely explicate and ratify the logic of institutional development; they also give us a sense of the diverse and diverging possibilities once associated with the new medium, of roads not taken, of virtual histories that may hibernate into the present.” (Hansen 1993: 442)

**UVOD**

“Should the spirit by chance return at some point, it soon takes its leave in order to let itself be cranked away in various guises in a *movie theater*. It squats as a fake Chinaman in a fake opium den, transforms itself into a trained dog that performs ludicrously clever tricks to please a film diva […] And once the images begin to emerge one after another, there is nothing left in the world beside their evanescence.” Kracauer: *O dosadi* (1924)

Često izdvajan među Kracauerovim tekstovima, “O dosadi” je jedan od feljtona prvotno objavljenih u novinama *Frankfurter Zeitung*, a kasnije sabranih u *Masovnom ornamentu,* zborniku radova Kracauerove tzv. rane ili weimarske faze. Osebujnim stilom Kracauerovog novinarstva, esej tumači dosadu kao nedostignut ideal u modernom okružju distrakcije, predstavljenog kroz malu alegoriju susreta s neprijateljima dosade: od reklama ili svjetala metropolisa, do radija koji prijeti privatnosti građanina kada se želi povući u sebe u kavani, i konačno filma kao vizualnog elementa te lavine podražaja (Kracauer, 1995b: 333).[[1]](#footnote-1) Ocrtavajući implikacije simptomatično modernog stanja “permanentne receptivnosti” (ibid., 332), Kracaueru svojstvena personifikacija artefakata masovne kulture poprima končetističke kvalitete dok daje upute za postizanje dosade ili opisuje alternativni ishod realiziranom metaforom reifikacije: “Za pretpostaviti je da netko kome nikada ne bi bilo dosadno zapravo ne bi uopće bio prisutan pa bi stoga bio samo još jedan objekt dosade […] Palio bi se i gasio na vrhovima krovova ili motao kao filmska vrpca” (ibid., 334).

Esej “O dosadi” objavljen je i u zborniku *The Everyday Life Reader* kao rijedak primjer uključivanja Kracauerovih djela u korpus angloameričkih kulturalnih studija. Za razliku od Waltera Benjamina, dugogodišnjeg intelektualnog suputnika s čijim je vrlo afirmiranim opusom Kracauerov usporediv, rastući interes za Kracauerove rane radove (Highmore, 2002: 302), a samim time i vraćanje Kracauera u vidno polje suvremene teorije, trebao je proizaći iz drugih područja.[[2]](#footnote-2) Na tragu pionirskih socioloških studija, filmska teorija je u prvom redu bila mjesto promišljanja gdje se revalorizirao Kracauerov opus, prethodno poznat uglavnom po djelima *Priroda filma* i *Od Caligarija do Hitlera* iz Kracauerove tzv. “zrele” ili američke faze*.* Nasuprot naivnom ontološkom realizmu i srodnim etiketama koje su se vezivale za američke radove, novija čitanja njegove rane publicistike, beletristike i raznolikih teorijskih spisa otkrivaju drukčiji korpus, sličan Benjaminovom, ali s još naglašenijim interesom za kinematografske fenomene (poput gledateljskih navika prodavačica, arhitekture kino dvorana ili iščitavanja simulakruma iz fotografija filmskih zvijezda u dnevnom tisku). Stoga ih takva proširena vizura otkriva kao, npr., “jedan od prvih sustavnih pokušaja filmološke teorije” ili pak “preteče kulturalnih studija” (Levin, 1995: 25), budući da je raniji Kracauer istovremeno i autor tekstova o bestselerima, gradskim prostorima i šarolikim socio-kulturnim fenomenima iz kojih je one filmološke teško izolirati.

Kracauer je dakle filmskoj teoriji postao ponovo interesantan iz različitih vizura. Osim kao dokument povijesti kinematografije, rani spisi inspirirali su i metodologijom ili, kako je to Adorno nazvao, pionirskim pogledom na film kao na “društvenu činjenicu” (Adorno, 1991: 167). S druge strane, Kracauer je kao “jedan od najsenzibilnijih bilježitelja metropolisa” (Frisby, 1988: 5) česta je referenca studija moderniteta i u drugim disciplinama – u povratnoj sprezi i s recentnom filmologijom budući da, kao i kod Benjamina, film i fotografija zauzimaju privilegirano mjesto u Kracauerovim projekcijama moderniteta, neovisno o teorijskoj fazi. Slijedeći ta dva pravca teorijskog interesa, ovo će čitanje započeti rekonstrukcijom tradicije tumačenja Kracauera, da bi u isticanim proturječjima ili problematičnim mjestima opusa, kao i novijim tumačenjima istih u filozofiji filma itd., iščitalo aktualnost i slojevitost Kracauerovog viđenja filma.

**2.1. “NEOBIČNI REALIST”: POVIJEST TUMAČENJA KRACAUEROVE TEORIJE**

“Tražim od filma da mi nešto *otkrije*”, izjavljuje Luis Bunjuel, koji i sam predstavlja jednog od vatrenih krčilaca puteva filma.” (Kracauer, 1971: 54).

“Siegfried Kracauer spada u autore za koje vrijedi ona tužna izreka: njegova slava nije ništa do 'zbroja pogrešaka' koje povezujemo s njegovim imenom. Pod imenom Kracauer našli bi fiktivnu 'kartu krivih čitanja' Harolda Blooma sa svim mogućim kontradiktornim ali i produktivnim tumačenjima i svim neproduktivnim nerazumijevanjima koja su im se našle na putu. Najistaknutiji među tumačima su neki teoretičari filma koji se svesrdno trude da kazne ime Kracauer jer je proizvelo naivnu apologiju realizma, bez da su zapravo razumjeli filozofsku konstrukciju na kojoj se njegova fenomenologija filma temelji” (Koch, 2000: 13).

Zaključak Gertrud Koch, citiran iz njene analize Kracauerovog opusa, može zvučati kao tipično pretjerana revnost novog jurišnika među Kracauerovim tumačima. No čitatelju upoznatom s oštrinom kritike kod Adorna, Tudora i nekolicine drugih formativnih tekstova Kracauerove ranije reputacije argument će biti jasniji. Parafraze njenog zaključka se zato sreću i u sklopu drugih, mahom suvremenih tekstova čiji je zajednički nazivnik propitivanje postojeće Kracauerove recepcije koja je u pravilu bila utemeljena na izdvojenim dijelovima Kracauerovog opusa. Tekst Koch s revizionističkim i drugim tekstovima o Kracaueru novijeg datuma stoga dijeli impuls prema povezivanju različitih stvaralačkih faza, kao i prema interdisciplinarnom pristupu koji takav prošireni fokus zahtjeva.[[3]](#footnote-3) U tome se, dodaje Koch, postavlja potreba preispisivanja prije svega nekih općih mjesta Kracauerove filmologije, jer su u tom području locirani “dijelovi njegovog pozamašnog opusa koji je već kanoniziran, točnije, njegove analize filma, njegova povijest filma i njegova filmska teorija” (Koch, 2000: vii).

Najustrajnija je među takvim etiketama “koje zahtijevaju reviziju” (Levin, 1995: 3) ona realističke teorije filma, utemeljena na dva toma Kracauerove *Prirode filma* objavljene u Americi1960., čija nekadašnja iznimna popularnost slovi za glavni razlog “nerazmjernog naglaska na Kracauerovoj produkciji iz egzila” (ibid., 3). Naime, u različitim povijesnim pregledima filmskih teorija *Priroda filma* uživa status Kracauerovog *magnum opusa*, što ne čudi s obzirom na ambicije djela, posebno u kontrastu s fragmentarnim ranijim radovima: “*Theory of film* uliva poštovanje i zbog formata, naročito ako se usporedi sa suparničkim delima. To je velika knjiga, koja se poziva na širu lepezu filmova, filmskih teoretičara i naučnika iz svih oblasti, a pisana je sa neusporedivim samopouzdanjem i zavidnom nemačkom ozbiljnošću” (Andrew, 1980: 77). Dušan Stojanović u *Filmskoj enciklopediji* spominje “ljevičarski orijentiranu njemačku fazu”, ali “teoriju *fotografičnosti* filmskog medija” dalje u natuknici tretira kao reprezentativnu za Kracauerovu teorijsku produkciju u cjelini (ibid., 721), a slično je i s preglednim studijama većeg opsega poput *Glavnih filmskih teorija* Dudleya Andrewai *Teorijama filma* Andrewa Tudora. [[4]](#footnote-4)

Udžbenički je Kracauer stoga, uz Bazina, glavni predstavnik tabora realistične teorije filma, i to znatno problematičniji dio dvojca prvenstveno zbog normativne poetike, odnosno “pretjerano strogog” i “krutog” sustava koji je predstavljen u dva toma *Prirode filma* (Stojanović 1978: 35 i 557)*.*[[5]](#footnote-5) “Varljivo je lako ukratko ocrtavati Kracauerova shvatanja, jer on stalno uteruje svoje osnovne misli u glavu čitaocu” (Andrew, 1980: 78). Andrewov je zaključak o *Prirodi filma* moguće potkrijepiti nizom citata, tj. eksplicitnih određenja biti filma, počevši od podnaslova knjige – “Oslobađanje fizičke realnosti“– pa do niza manifestnih izjava o urođenim svojstvima fotografije i filma kao jedinim umjetnostima koje ostavljaju svoj “sirovi materijal više ili manje netaknutim” (Kracauer, 1971: 8-9): “Osnovna svojstva [medija] identična su sa svojstvima fotografije. Film je, drugim rečima opremljen isključivo za beleženje i obelodanjivanje fizičke stvarnosti i, samim tim, on k njoj i teži” (Kracauer, 1971: 36). Iz toga se izvode i kategorije koje će zaživjeti kao Kracauerova definicija biti medija, odnosno njegovi “prirođeni afiniteti”: fotografija i film dijele urođene sklonosti za prikaz “nepodešenog” (tj. nerežiranog), “nepredviđenog” (slučajnog), “beskonačnog” (kontinuuma fizičke stvarnosti), “neodređenog” (fenomena privremeno ogoljenog od konvencionalnih značenja tj. konteksta) i “toka života”, kao sveobuhvatne i najapstraktnije među tim kategorijama (Kracauer, 1971: 69-85; usp. Peterlić, 2001: 184f). [[6]](#footnote-6)

Povijest fotografije i filma sagledavaju se tako kroz “dvije glavne težnje” (ibid., 38), realističke i formalističke ili, u notornom sinonimu tog binarizma, kroz pripadnost Lumièrovom ili Mélièsovom pravcu povijesti filma. Potonji je, zamijenivši Lumièrovom “nenameštenu realnost nameštenom opsenom” i svakodnevne događaje izmišljenim zapletima, započeo povijesni niz “uobličiteljskih težnji” (ibid., 40-43) čiju će nefilmsku prirodu Kracauer locirati u djelima njemačkog ekspresionizma, eksperimentalnom filmu, *Dnevniku svećenika* (*Journal d'un curé de campagne,* Robert Bresson, 1951) i raznolikim filmskim primjerima, “izazivajući nas nebrojeno puta da ga pobijamo” (Andrew, 1980: 77). Pobijati nije bilo teško, ne samo zbog problematičnosti projekta preskriptivne filmske poetike već i zbog često isticanih nedosljednosti i nejasnoća u određenju osnovnih pojmova i poetskih načela – počevši od *otkrivanja* i *fizičke* *realnosti*:

“Moja knjiga razlikuje se od većine dela iz ove oblasti po tome što predstavlja materijalnu, a ne formalnu estetiku. Ona se bavi sadržinom. […] Filmovi postaju značajni onda kada beleže i objelodanjuju fizičku realnost. Ali ta realnost sadrži u sebi mnoge pojave koje bi se jedva opazile kada ne bi postojala sposobnost pokretnih slika što ih stvara kamera da ih uhvate pod svoje okrilje” (Kracauer, 1971: 7)

“Otkrivanje” ili “oslobađanje” stvarnosti kao lajtmotiv *Prirode filma* podrazumijeva dostizanje “prave” ravnoteže između dvije spomenute težnje, realističke i formativne. Međutim, iako poanta knjige glasi da filmski jezik treba prilagoditi sadržaju,[[7]](#footnote-7) jasne upute izostaju. Kvalitativna procjena brojnih filmskih primjera i žanrova koja čini većinu studije slijedi mjerila koje Kracauer deducira iz temeljnog stava o fotografičnosti medija metodom za koju će razni komentatori s pravom tvrditi da je neusustavljiva i nepredvidiva (usp. Caroll, 2003: 281-2). Ne postoje, kao kod Bazina, privilegirani filmski postupci, niti su nestiliziranost ili realističnost u nekom od drugih konvencionalnih značenja garancija za uspjeh. Naprotiv, nije samo *Berlin: simfonija velegrada* (*Berlin, Symphonie einer Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927) pao na ispitu kao eksperimentalna apstrakcija, već su i *cinéma vérité*, filmske reportaže i “dokumentarci bez umjetničkih vrijednosti” proglašeni neadekvatnim u naivno “neposredovanoj” reprodukciji zbilje, dakle bez prave doze “uobličenja” – svojstvene isto tako često nepredvidivom odabiru “filmičnih filmova” (Kracauer, 1971: 46ff), u rasponu od senzacionalističke melodrame i detektivskog filma do neorealizma ili Dreyera.[[8]](#footnote-8)

Proturječja između programatskih izjava o biti medija i njihovih oprimjerenja u subjektivnim procjenama filmova, koje se uzdižu na razinu normativne poetike, Tudoru su dodatan razlog za odbacivanjem Kracauerove misli – problematične već u polazištu kao primjer antiformalističke teorije (usp. Tudor, 1979: 43-50) no u drugim će se čitanjima baš ta mjesta proglašavati najproduktivnijim. Andrew tako kao najzanimljivije dijelove *Prirode filma* ističe one proturječne u odnosu na jednostavnu realističku dogmu, bilo da ga ta proturječja upućuju na Kracauerovo promišljanje svrhe filma (Andrew, 1980: 81-82) ili da zaključuje sljedeće:

“Kracauerova teorija formalne kompozicije filma čini najbolji odjeljak knjige, jer logički sledi početna razmišljanja o osnovnim zahtevima filma, dok istovremeno pruža tim apstraktnim mislima konkretne istorijske dokaze koji su im potrebni. To istorijsko ispitivanje tipova filmova ne dokazuje polaznu tezu da je samo realistički pristup filmski. Umesto toga ono nam pokazuje posledice te teze i omogućava nam da sami prosudimo” (ibid., 88).

Andrewovo je čitanje ipak prije svega poznato po utjecajnim krilaticama koje su gradile Kracauerovu reputaciju i na koje će se stoga kritički osvrtati recentniji tekstovi posvećeni *Prirodi filma* i Kracauerovom opusu:

“Nema sumnje da je *Priroda filma* knjiga koja iritira – svojom pretenzijom na akademsku sistematičnost, liberalno-humanističkim sentimentom i blijedim univerzalijama, sa prilagodljivom i djedovskom dikcijom, da ne spominjemo prigovore koji bi se mogli uputiti tom pristupu filmu – no knjiga je sve samo ne 'do krajnosti jasna' ili 'neposredna', kako ju Andrew naziva, niti je 'ogroman čvrst blok realističke teorije'. Naprotiv, ma koliko god *Priroda filma* težila sustavnosti i transparentnosti, tekst i dalje ostaje nedosljedan, nejasan i u mnogim dijelovima proturječan” (Hansen, 1993: 438).

Revizionistička čitanja poput ovoga Miriam Hansen dakle nisu pokušaji iskupljivanja Kracauerovog projekta “iskupljenja fizičke stvarnosti”,[[9]](#footnote-9) već je riječ o tumačenju spominjanih proturječja kao, prije svega, posljedice kontinuiranog prerađivanja rukopisa *Prirode filma* čije prve verzije datiraju iz 1940-ih, odnosno iz vremena Kracauerovog boravka u Marseilleu prije emigracije u Ameriku. Slika autora *Prirode filma* kao “čovjeka koji je posle četrdeset godina gledanja filmova odlučio da razradi i stavi na hartiju svoje misli, pa je otišao pravo u biblioteku i zaključao se […] odsečen od žagora filmskih rasprava i proizvodnje”, transformirat će se u njenim i srodnim čitanjima zahvaljujući poveznicama s novinskim i drugim tekstovima o fotografiji, filmu itd. iz ranijih stvaralačkih faza. Treba, međutim, dodati i da je perpetuiranje statusa *Prirode filma* kao Kracauerovog magnum opusamoguće sresti i u novijim tekstovima, npr. kod Noëla Carrolla koji analizira Kracauerovu teoriju kao klasičan primjer teze o specifičnosti medija (*the* *medium specificity argument*). Iako spominje interes u recentnoj teoriji filma za revalorizacijom drugih Kracauerovih radova, “koji nisu svi striktno kompatibilni s tezama *Prirode filma*” (ibid., 281), mjesto *Prirode filma* u kanonu klasičnih filmskih teorija navodi kao argument za fokusiranje kritike Kracauerove teze o biti medija na taj izdvojeni dio opusa.[[10]](#footnote-10)

Drugo američko djelo koje je odredilo Kracauerov ugled je studija njemačkog filma *Od* *Caligarija do Hitlera* iz 1947. Još očitije kontroverznije od *Prirode filma*, djelo je prošlo putanju od iznimne utjecajnosti i prvotne recepcije koja ga je uzdizala u ogledni primjer sociologije filma, do žestokih kritika metodologije i, čak i u valu revizionističkih čitanja i (re)izdanja Kracauerovih naslova nakon 1990-ih, do “najmanje kritičke pažnje i reinterpretacija [tog od svih Kracauerovih djela] posljednjih godina” (Quaresima, 2004: xvii-xviii). Dijagnoza knjige u temelju većine kritika jest da je riječ o reduktivno ideološkom tumačenju filmova, među ostalim i kanonskih primjera njemačkog ekspresionizma u kojima je Kracauer nalazio simptome “proto-Nacizma” (ibid., xxxix) i srodne izraze kolektivne psihologije predratnog njemačkog društva. Apologeti će, međutim, isticati kako su simplificirane formule po kojima je knjiga poznata[[11]](#footnote-11) proizašle prije svega iz Kracauerovih sažetih prikaza metode koji, slično slučaju programatskih izjava u *Prirodi filma*, banaliziraju pristup i uvide samih analiza (npr. Koch, 2000: 75-77). I u slučaju djela *Od Caligarija do Hitlera,* sustavnost kojom se “najrazličitiji elementi – tematski, tehnološki ili ikonografski – uklapaju u čvrst okvir”,[[12]](#footnote-12) proglašava se najslabijim ali i varljivim obilježjem Kracauerovih kanonskih tekstova.

Loša reputacija tog Kracauerovog pokušaja sociologije i psihologije filma vjerojatno je jedan od razloga zbog kojih, u recentnijim primjerima kontekstualnih pristupa filmu u okviru kulturalnih studija, Kracauer nije bio prvi izbor kada se posezalo za teorijskim nasljeđem Frankfurtske škole i njihovih satelita. No za taj i druge izostanke Kracauera s teorijskih scena zaslužan je u barem jednakoj mjeri i njegov problematičan status unutar te škole,[[13]](#footnote-13) definiran u prvom redu Adornovim esejom “Neobični realist: O Siegfriedu Kracaueru“.

Zanimljivo je da je sustavna kritika masovne kulture koju će populistički orijentirani izdanci kulturalnih studija spočitavati Kracaueru kao tipičnom primjeru Frankfurtske škole (u odnosu na znatno “uporabljivijeg” Benjamina)[[14]](#footnote-14) ono što Adornu nedostaje u Kracauerovim djelima. Adornova dijagnoza Kracauerovog “duhovnog karaktera”, temelj je za razradu nedostataka Kracauerove teorijske misli koju u osnovi karakterizira nesustavnost i manjak kritičke oštrine, odnosno dosljednosti.[[15]](#footnote-15) Pri tome se Kracauerov fenomenološki zahvat u film i širu popularnu kulturu tumači kao simptom ateoretičnosti vremena, odnosno “nove vrste intelektualca i njegovih potreba”, nesposobnog da se nosi s kompleksnošću odnosa ideologije i društvene zbilje (Adorno, 1991: 163). Kracauerova amaterska “nesustavnost mišljenja” i “tromost koja je kočila samokritičnost”, a koja se izražavala u “averziji prema nesputanoj misli” i u teorijskom “moderacionizmu” (ibid., 162-164), prema Adornu, svoju su logičnu kulminaciju, doživjeli u američkim djelima, paradigmatskom izrazu konformizma naivnog realista koji je odustao od kritike da bi projicirao utopiju u otkrivanju neke nedefinirane zbilje (ibid., 176).

“Sklonost k nesistematičnosti” (ibid., 161) ili kontradiktornost između rigidnih teorijskih sustava (pojedinih radova) i njihove primjene koju su Kracaueru spočitavali s raznih strana, doima se, međutim, sasvim usklađenom s njegovom kritikom znanstvenog i šire apstraktnog mišljenja – što čini provodni motiv kroz Kracauerov opus. Sam Kracauerov interes za film proizlazi, štoviše, iz pokušaja kritike apstraktnog racija koji definira “intelektualni pejzaž modernog čoveka” (Kracauer, 1972: 113): “Što je širi opseg vrednosti i entiteta koje smo kadri da obuhvatimo svojim pregledom, to su veći izgledi da će se sa scene povući njihove jedinstvene odlike. Od njih teško da nam ostaje išta opipljivije od kliberenja češajrske mačke” (ibid., 120).

**2.2. KRACAUEROVA WEIMARSKA TEORIJA FILMA**

“Thus in the end this writer rightly stands alone. A malcontent, not a leader. No pioneer but a spoilsport. And if we wish to gain a clear picture of him, what we will see is a rag-picker, at daybreak, picking up rags of speech and verbal scraps with his stick and tossing them, grumbling and growling, a little drunk, into his cart, not without letting one of those faded cotton remnants – “humanity”, “inwardness” or “absorption” – flutter derisively in the wind. A rag-picker, early in the dawn of the day of the revolution.” Walter Benjamin o Kracaueru (Benjamin, 1999: 310)

“Hundreds of thousands of salaried employees throng the streets of Berlin daily, yet their life is more unknown than that of the primitive tribes at whose habits those same employees marvel in films.” (Kracauer, 1998: 29)

Heterogenost pojedinih djela reflektira prirodu Kracauerovog opusa u cjelini, koji uključuje šarolik spektar radova poput disertacije iz arhitekture i Lukácsom inspirirane studije detektivskog romana, weimarske žurnalističke zapise, mikrosociološku studiju životnog stila uredskih namještenika i “socijalnu biografiju” Jacquesa Offenbacha,[[16]](#footnote-16) pa sve do spomenutih filmoloških klasika koje je, kao i posthumno objavljenu filozofiju povijesti, objavio u Americi. Stoga ne čudi da u cjelovitijim pristupima Kracauerovom opusu ne postoji jedinstvena kategorizacija stvaralačkih faza, odnosno da svaka okvirna klasifikacija obiluje zapažanjima o tragovima idejnih sklopova koji dominiraju u nekom od drugih djela. Za početno je filmsko-teorijsko razmatranje, međutim, najvažnije istaknuti promišljanja jedne osnovne podjele, tradicionalno shvaćenog “epistemološkog prijelaza” između ranijih “mikroloških i sociopolitičkih” weimarskih spisa i kasnijih, naoko sistematičnijih i apolitičkih radova iz egzila (Levin, 1995: 28).

Kako se danas običava reći o weimarskim spisima, “poznavanje ovih kratkih tekstova preduvjet je za svako fundamentalno suočavanje s Kracauerom”, kao i temelj za shvaćanje Kracauerovog opisa moderniteta, budući da “ovi kratki eseji zahvaćaju u bit moderniteta u mjeri u kojoj to ne čine ni Kracauerove ranije niti nekolicina kasnijih opsežnijih monografija” (Frisby, 1988: 135).

Pod weimarskim se radovima podrazumijevaju prije svega eseji, prvotno objavljivani u novinama *Frankfurter Zeitung* za koje je Kracauer radio kao kolumnist i urednik kulturne rubrike od 1921. do 1933., odnosno do bijega u Francusku. Članci su bili feljtoni u njihovom tradicionalnom značenju podliska ili novinskih rubrika pisanih “ispod crte”, odnosno u prostoru koji je u zanimljivom kontrapunktu bio rezerviran za Kracauerove, Benjaminove i druge osvrte, ispod političko-ekonomske baze lista. Za razliku od, kako je sam tvrdio, prividno značajnih društveno-političkih sadržaja, dublji i trajniji učinak “malih katastrofa koje čine naš svakodnevni život” (Levin, 1995: 5) obradio je u oko dvije tisuće članaka koji su tematizirali sve što je moglo potpasti pod kišobranski termin “kulture”. Kasnijoj je široj čitateljskoj publici korpus prije svega poznat po zborniku *Masovni ornament* iz 1963., Kracuerovom vlastitom izboru reprezentativnih tekstova, uspoređivanim s Benjaminovom *Jednosmjernom ulicom*, Adornovim *Minima moralia* ili, najsličnijima po strukturi, s Barthesovim *Mitologijama*.[[17]](#footnote-17)

Iako revizionistička čitanja referiraju na širi spektar weimarskih eseja, kao i kasnijih radova nastalih u Francuskoj, posebno marseillskih rukopisa *Prirode filma*, *Masovni ornament* sadrži čvorišna mjestatakvih poveznica – poput eseja “O fotografiji“ iz 1927. Ako bit filma leži u “fotografičnosti”,[[18]](#footnote-18) kako glase formulacije temeljne misli *Prirode filma*, logično je, u pokušaju raspletanja njenih proturječja, posegnuti za drugim tekstovima o fotografiji, posebno stoga što se film i ranije tretira kao njen izdanak te se ne tematizira izdvojeno, osim u esejima o konkretnim filmskim i kinematografskim fenomenima.

Kao što je već rečeno o *Prirodi filma*, kvalitativno razdvajanje “dva tabora” (Kracauer, 1971: 18) realističke i formalističke tradicije prvo povijesti fotografije, a zatim i filma, problematizira određenje svrhe oba medija kao ne samo bilježenja (i svakako ne “točnog odražavanja”; Tudor, 1979: 44) već i otkrivanja “vidljivih i potencijalno vidljivih aspekata zbilje (Stojanović 1986c: 721). U suprotnosti s, kako ju sam zove, jednostranom definicijom fotografije kao “ogledala prema prirodi” (Kracauer, 1971: 24), fotografija ne samo da na neizbježan način preobražava prirodu “premještajući trodimenzinalne pojave u ravan, raskidajući njihove veze sa okolinom” i drugim čimbenicima razlike (ibid., 25), već jednostavno zrcalnoj ideji mimesisa suprotstavlja fotografovu predodžbu o vidljivoj realnosti, koju sam oblikuje na osnovi subjektivnog viđenja. “Uobličiteljske težnje, prema tome, ne moraju da se sukobljavaju sa težnjom ka realnosti. Upravo suprotno, one mogu da pomognu da se ona otelotvori i ispuni” (ibid., 26). Fotografija i film su stoga duž *Prirode filma* idealno viđeni u funkciji negacije apstraktnog, ideološkog ili antropocentrizma (ibid., 17) vraćanjem na fizičku stvarnost, dok je istovremeno njihov zadatak da, primjerice, “*obelodane* stvari koje se obično ne vide, pojave koje prevazilaze moć poimanja i izvesne aspekte spoljnjeg sveta koji mogu da se nazovu 'posebnim vidovima realnosti'“ (Kracauer, 1971: 54). Zbunjenost čitatelja nad ovakvim i drukčijim argumentacijama[[19]](#footnote-19) posljedica su Kracauerove spomenute neodređenosti koja ne jenjava ni u zaključnim dijelovima *Prirode filma*, čije posljednje poglavlje o svrsi filma završava razmatranjima načina na koji nas film suočava s predrasudama o stvarnosti, da bi poentirao: “svi ovakvi zaključci [o svrsi filma] prodiru kroz prolaznu fizičku stvarnost i izgaraju kroz nju. Ali, da ponovim još jednom, smjer njihova kretanja nije predmet ovog ispitivanja” (ibid., 137).

S druge strane, raniji esej “O fotografiji“ je znatno eksplicitniji. Temelji se na motivu fotografije bake koji će se ponoviti u *Prirodi filma* gdje se citira Proustov opis fotografskog prikaza bake kao suprotstavljenog slici voljene osobe u sjećanju, odnosno kao “proizvoda potpune alijenacije” koji petrificira stvarnost i vraća nam ju u neprepoznatljivom, depersonaliziranom obliku (ibid., 24-25). U *O fotografiji* ta je otuđujuća narav fotografije dalje razrađena u opreci prema principu sjećanja, koje, akumulirajući slike, izdvaja samo one sa značenjem i time je “u potpunom neskladu s fotografskom reprezentacijom” prostorno-vremenskog kontinuuma – iz perspektive sjećanja, “nereda, većim dijelom sastavljenog od smeća” (Kracauer, 1998: 50-51).[[20]](#footnote-20)

I dok se u *Prirodi filma* Proustova fotografska destrukcija bake iskupljuje ponovnim prizivanjem protejskog imanentnog potencijala medija da otkrije stvarnost[[21]](#footnote-21), Kracauer se u ranijem eseju nadovezuje na primjere fotografija filmske dive i ilustracija koje počinju dominirati tiskom kao simptomu hiperprodukcije vizualnog u modernom društvu: “Nikada prije epoha nije toliko malo znala o sebi. U rukama vladajućih struktura, izum ilustriranih časopisa je jedan od najsnažnijih alata u organiziranom štrajku protiv spoznaje” (ibid., 58). Ta je simulakrumska poplava fotografskih slika za Kracauera, na tragu tema koje će kasnije npr. Susan Sontag vezivati s fotografijom, simptom derealizacije svijeta i perpetuiranja vječnog prezenta kao potiskivanja straha od smrti, kojoj zapravo podliježe negacijom principa sjećanja i spoznaje (ibid., 59). Obrat u eseju, međutim, postulira i alternativni scenarij: “Ako ovakvo društvo ne bi prevladalo, oslobođenoj bi svijesti bila dana neusporediva prilika. […] Obrat k fotografiji je *igra povijesti na sve ili ništa*”[[22]](#footnote-22) (ibid., 61). Kao i kod Benjamina, transformacije umjetnosti i društva čiji su akteri tehnika filma i fotografije predstavljaju se kao nova zbilja koju treba ispitati. “Eskapizmi” (Kracauer, 1999: 308), poput umjetničkih invokacija aure, kritiziraju se i kod Kracauera – sve intenzivnije tijekom 1920-ih, kako i prilagodba filma “kultiviranoj zabavi” raste.[[23]](#footnote-23) No mediji istodobno nude mogućnost za suočavanje s mehanizmima koje, za razliku od umjetničke fotografije, ne pokušavaju prikriti, već očitim nedostatkom neke više mnemoničke i kognitivne logike fotografija “provocira odlučujuću konfrontaciju”, nudi mogućnost dešifriranja “privremenog ili provizornog stanja svih datih konfiguracija.” (ibid., 62)

Analogija s Benjaminovim konceptom “optičko-nesvjesnog“ kao latentnih dimenzija stvarnosti koje osvješćuju fotografija i film (Benjamin 1986: 144-145; 154-155) vidljiva je u zaključku eseja, u kojem se potencijal filma da uznemiri prirodno ili prividno uspoređuje s mehanizmima snova:

“Ako su ilustracije u novinama jednostavno nered, film se igra s iščašenim dijelovima prirode na način koji podsjeća na *snove* u kojima se miješaju fragmenti svakodnevice. Ta igra pokazuje da pravilan poredak stvari ostaje nepoznat – poredak koji bi označio mjesto koje će ostaci bake i filmske dive, spremljeni u općem inventaru, jednog dana morati zauzeti” (ibid., 63).

Asocijacije na opća mjesta Benjaminovih tekstova, odnosno njihovih tumačenja, nameću se već na prvi pogled i, sa svim ogradama zbog ovako reduktivnog prikaza Benjaminovog opusa, mogu ukazati i na specifičnost Kracauerovog pristupa. Kracauerovo čitanje fotografija, filma i drugih *masovnih ornamenata* kao snolikih slika društva poziva na usporedbu sa značenjem snova u Benjaminovim tekstovima – poput “kolektivnih snova” ili “fantazmagorija”, koje čita u artefaktima masovne kulture kao *izrazu* (dakle ne pukom *odrazu*) društvene slike.[[24]](#footnote-24) Među poznatijim je takvim snolikim motivima onaj kiča (*traumkitsch*; Benjamin, 1999: 3), u čiji se proces semioze kod Benjamina upisuju značenja kojih nema u jednosmjernim i jednoznačnim definicijama većine teoretičara kiča.[[25]](#footnote-25) Film je danas, dodaje Benjamin, jedini dorastao zadatku da “čita kič dijalektički” (Benjamin, 2002: 391), odnosno – metaforom specijalnog efekta koji je rado koristio u opisu učinka filma – da detonira eksplozivni potencijal akumuliran u materijalu masovne kulture. Kako objašnjava u često citiranom opisu otkrivanja optički-nesvjesnog:

“Dok film pod genijalnim vodstvom objektiva omogućuje uvid u zakonitosti koje upravljaju našim životom, s jedne strane krupnim snimkama inventara, naglašavanjem skrivenih detalja svakodnevnih rekvizita, istraživanjem banalnih sredina, s druge nam strane omogućuje golem i neslućen životni prostor. Činilo nam se da nas naše krčme i velegradske ulice, uredi i namještene sobe, kolodvori i tvornice beznadno okivaju. Tada se pojavio film i dignuo u zrak taj utamničeni svijet dinamitom desetinki sekundi i tako smo hladnokrvno počeli tumarati među njegovim nadaleko razbacanim ruševinama” (Benjamin, 1986: 145).

Promjene perceptivnih navika u moderni, čije su sinegdohe fotografija i film, dovode do “dezintegracije aure iskustvima šoka” – pa Benjamin obrće uobičajeno problematiziranje “*fotografije kao umjetnosti”*, u ono relevantno, a nepostavljeno pitanje “*umjetnosti kao fotografije*” (ibid., 162).[[26]](#footnote-26) No osim negativno viđenog učinka medija,[[27]](#footnote-27) isti su i nositelji utopijski-kritičkog “spasonosnog otuđenja” (ibid., 161) koju pripisuje fotografiji i filmu, posebno montaži, pri čemu je često i eksplicitno inspiriran avangardom, posebno nadrealizmom, čak i u kasnijim esejima u kojima dominira skepsa da će te principe ikada prihvatiti mediji tehničke reprodukcije na masovnoj razini.[[28]](#footnote-28) Zbog tih će predrasuda u korist tehnike, neutemeljenih u medijskoj stvarnosti, Adorno zamjerati Benjaminu “neku vrst tehničkog fetišizma, a svakako svojevrstan apriorizam u prosudbi suvremenih tehničkih medija" (Žmegač, 1978: 16), kao što će mu pripisati i “defetizam spram vlastite misli uvjetovan ostatkom nedijalektičke pozitivnosti što ga je iz teleologijske faze vukao za sobom u materijalističku, po formi bez izmjena” (Adorno, 1979: 37). O bliskosti Benjamina s Kracauerom govori i činjenica da je i njemu Adorno prigovarao ostatak nedijalektičke pozitivnosti,[[29]](#footnote-29) kao i “primat optičkog” (pripisan kako dječjoj fascinaciji svijetom objekata i filmom, tako i Kracauerovoj originalnoj profesiji arhitekta), zbog čega je, prosuđuje Adorno ponovo prebrzo,[[30]](#footnote-30) “uzaludno tražiti u riznici Kracauerovih intelektualnih motiva zgražanje nad reifikacijom” (Adorno, 1991: 177).

No iako su i Kracauer i Benjamin kombinirali spekulativne moći s “mikrologijskom blizinom stvarnim stanjima”,[[31]](#footnote-31) pokazujući pritom afinitet prema proučavanju “pojava nižeg reda” (Adorno, 1991: 168), što je Kracaueru donijelo i epitet “neprijatelja filozofije”,[[32]](#footnote-32) razlike među njima uočavaju se već i iz ovako rudimentarne usporedbe. U Kracauerovom opusu nema atraktivnih eseja nalik onima o hašišu, nadrealizmu, Brechtu ni općenito Benjaminove fascinacije avangardno-eksperimentalnim: Brechta nije volio i, iako je u weimarskoj fazi pridonio obrani od cenzure i afirmaciji filmova Ejzenštejna, Vertova ili Pudovkina, branio ih je iz aktualno-sadržajnih a ne stilskih razloga, te je prema njihovim i sličnim umjetničkim eksperimentima kroz cijeli opus bio, u najblažim izdanjima, rezerviran (usp. Jay, 1985: 163; Hansen, 1991: 58-60). Nadalje, usprkos Benjaminovom komentaru o Kracauerovim “fantazmagorijama” da je, “istodobno genijalac i *enfant terrible*, [Kracauer] pripovjedač iz škole snova” (Benjamin, 1999: 307), bitnu razliku među njihovim snolikim slikama masovne kulture izrekao je sam Kracauer u eseju “O spisima Waltera Benjamina“ zaključivši da je “njihov pravi materijal prošlost”.[[33]](#footnote-33) Tome u prilog ide i često razlikovanje dva ideal-tipska modela urbanog moderniteta, odnosno načelne distinkcije po kojima je u Benjaminovom opusu devetnaestostoljetni Pariz ono što je dvadesetostoljetni Berlin u Kracauerovom weimarskom (Hansen, 1995: 366; Frisby, 1988: 5). Iako je među nedostacima takvih generalizacija i previđanje značenja koje film ima za Benjamina, distinkcija dobro sugerira osnovne sadržajno-metodološke razlike, odnosno kritički ton Kracauerovih tekstova o filmu i masovnoj kulturi – kojima pristupa kao aktualnim “društvenim činjenicama”.[[34]](#footnote-34) Njihovom se dešifriranju stoga prilazi manje kao fantazmagorijama a više kao “hijeroglifima“*,*[[35]](#footnote-35) odnosno, kako navodi programatski početak zbornika *Masovni ornament:* “Položaj koji epoha zauzima u povijesnom procesu može se bolje utvrditi analizom neupečatljivih površinskih fenomena nego iz refleksija tog razdoblja o sebi” (Kracauer, 1995b: 75). Kao slijepe pjege tadašnjih socijalnih kartografa, “površinski fenomeni“ ili “masovni ornamenti“ najčešće su istodobno artefakti (kino dvorane, hotelska predvorja, filmski motivi) i reprezentacije (u tisku, popularnoj literaturi itd.) koje Kracauer čita kao novu “mitologiju” (ibid., 79) ili simptom – u temelju, instrumentalnog ili “kapitalističkog racija” čiji je problem, u Kracauerovoj slavnoj formulaciji, da “ne racionalizira previše, nego *premalo*” (ibid., 83).

Stoga je stvarnost koju filmski i kinematografski fenomeni – kao najmasovniji među ornamentima – otkrivaju u weimarskim radovima zapravo “društvena zbilja”, odnosno, kako glasi uvodna misao eseja *Male prodavačice idu u kino*, “filmovi su zrcalo društveno dominantnog” (ibid., 292). Baš zbog toga jer su “većinom nerealistični”, filmovi “otkrivaju kako društvo želi sebe vidjeti” (ibid., 294) pa je, primjerice, ostatak tog eseja posvećen lajtmotivima tadašnjeg kino repertoara, poput romantizacije radništva (čiji se pojedinci na ekranu spašavaju zato da se ne bi morala spasiti cijela klasa), vijesti iz egzotičnih krajeva sa slavnim ličnostima,[[36]](#footnote-36) herojskih prizora ratova iz nacionalne povijesti (ibid., 287),[[37]](#footnote-37) “zlatnog srca berlinskog poduzetnika” (ibid., 299-230) (koje dokazuje da i bogati plaču) i sl. Kracauerova ideološka kritika, odnosno “najžešća onodobna satira i karikatura”, kako je Benjamin opisao kritički ton Kracauerove weimarske produkcije, vrhunac doseže u studiji svakodnevnog života *Uredski namještenici: dužnost i razonoda weimarske Njemačke* (1930) za koju je Benjamin, u jednoj od recenzija tog djela, komentirao: “Stvarnost je stavljena pod povećalo i prisiljena otkriti sve svoje karte” (Benjamin, 1999: 307).

Problematičnost Kracauerovog pristupa iz vizure konvencionalnijih znanstvenih metoda (koju Adorno dobro predviđa) podsjeća na kritike kakve su upućivane Benjaminu zbog nedostatka empirijskog utemeljenja njegovih teza.[[38]](#footnote-38) No da je takvo što suvišno i tražiti u Kracauerovim tekstovima, od kojih brojni i sami tematiziraju i zagovaraju širenje metoda društvenih znanosti, zorno pokazuje esej *Masovni ornament*. Ornament o kojem je riječ sastavljen je od tijela takozvanih *Tiller Girls*, mase djevojaka koje su, u onodobnim popularnim predstavama, izvodile identične pokrete i formirale uzorke poput kakvog stroja, u kojem Kracauer dešifrira “estetski refleks racionalnosti kojem dominantni ekonomski sustav teži” (Kracauer, 1995b: 79).[[39]](#footnote-39) Istovremeno, kao i u Chaplinovim filmovima i općenito žanru slapstick-komedija kojem je posvetio više entuzijastičnih interpretacija, groteskno mehanički pokreti ljudskih tijela i očuđuju vlastitu neljudskost i proizvoljnost.[[40]](#footnote-40) “Masovni ornament je ambivalentan” (Kracauer, 1995b: 83), dakle istodobno poziva na “razotkrivanje“ (“stvarnost je konstrukt”; Kracauer, 1998: 32), odnosno otvara prostor *razumu* (suprotstavljenom apstraktnom, instrumentalnom *raciju*) – proces koji se kod Kracauera dešava i na razini hipotetskog odnosa film-subjekt te je formuliran kao zadatak filmskog kritičara.[[41]](#footnote-41)

Taj utopijski moment, odnosno teleološko-povijesna perspektiva koja se provlači Kracauerovim opusom paralelno s isto tako protežnom i različito intenzivnom kritikom ideologije (Hansen, 1993: 443), razlikuje njegove weimarske eseje od kritike masovne kulture Frankfurtske škole kakva se javlja primjerice u Horkheimerovoj i Adornovoj *Dijalektici prosvjetiteljstva*. Adorno je sam isticao utjecaj Kracauera koji se u tom intelektualnom krugu prvi ozbiljno latio problema prosvjetiteljstva (Levin, 1995: 19) i weimarski Kracauer mjestimično doista zvuči poput kasnijih poznatijih kritika masovne kulture kao “Kulturne industrije“ – posebno u dijelovima posvećenim filmu, često koristeći i sličan ideološko-kritički vokabular.[[42]](#footnote-42) No Adornova sarkastična primjedba da Kracauerova kritika samih filmova nije bila na razini njegovih društvenih analiza jer je “previše (naivno) uživao u gledanju filmova” – poput svojih malih prodavačica (Adorno, 1991: 168), ilustrira Kracauerov u temelju drukčiji odnos prema “trivijalnom” u kulturi, posebno filmu, na čemu je inzistirao kroz cijeli opus suprotstavljajući im “visoke” umjetnosti rijetko i to uglavnom u obrnuto hijerarhijskom odnosu.[[43]](#footnote-43)

Budući da refleksija kod Kracauera, neovisno o stvaralačkoj fazi, vodi “direktno kroz središte masovnog ornamenta, a ne dalje od njega” (Kracauer, 1995b: 86), drukčije su i najbritkije Kracauerove kritike posvećene upravo artističkim intervencijama u masovnu kulturu, posebno pokušajima kultiviranja kino-publike (bilo da se radi o zajedljivim primjedbama o izgradnji umjetničke iluzije na filmskim setovima u tekstu “Svijet od kretona: UFA grad u Neuebabelsbergu“ ili da, u “Kultu distrakcije“, opisuje “*Gesamtkunstwerk* efekt” (ibid., 324) novih Berlinskih kina, prilagođenih ukusu viših klasa)*.* “Distrakcija, koja ima značenje samo kao improvizacija, kao refleksija nekontrolirane anarhije našeg svijeta – presvlači se draperijom i tjera natrag u artističko jedinstvo koje više ne postoji” (ibid., 327-8). [[44]](#footnote-44)

Hansen zato nalazi provodnu liniju u Kracauerovom zagovaranju primitivnih filmskih formi, slapsticka itd., a kojima se u *Prirodi filma* dodaje i neorealizam i drugi primjeri “nerežiranog“, “nepredviđenog“ i “neodređenog“ kao suprotnost ne samo *film d'artu* (poznatom predmetu Kracauerove kritike), već i široj onodobnoj institucionalizaciji filma priče u obliku klasičnog narativnog stila (Hansen, 1993: 451). Odnosno, kako Stojanović čita Kracauerovu teoriju filma: “[kracauerovski] film isključuje siže, ali to isključenje u sâmoj svojoj jezgri dijalektički rađa potrebu za historijom, donijetom u rastrzanim odlomcima, bez objašnjenja na bazi ideol. jedinstva, gdje se ideologija spire s materijalnih predmeta, omogućujući da ih prvi puta sagledamo […] to čini pravi kinematografski siže” (Stojanović, 1986c: 722).

Kracauerov odnosa prema klasičnom narativnom stilu tema je za neke opsežnije prikaze; u ovom je kontekstu bitno uočiti da Stojanović, kao i novija čitanja Kracauera, pronalaze ono što je Habermas nazvao “iskupljujućom kritikom”,[[45]](#footnote-45) odnosno dijalektiku “otkrivanja“ i “razotkrivanja“ stvarnosti, kao ključ za razumijevanje Kracauerovih weimarskih, kao i kasnijih djela.

**2.3. FILMSKI FRAGMENTI MODERNITETA I GRIFFITHOVO “DIVNO 'NERJEŠENJE'“**

“Registrirajući i istražujući fizičku stvarnost, film nas uistinu izaziva da se njoj suprotstavljamo idejama koje zajednički o njoj negujemo – idejama koje nas sprečavaju da je opažamo kakva ona uistinu jeste. Možda smisao medijuma leži delimice u toj moći otkrivanja.” (Kracauer, 1972: 68)

“Technology has taken us by surprise and the regions it has opened are still glaringly empty…” (Kracauer, 1995b: 73)

Zaključni dijelovi *Prirode filma* – “Gledatelj” i “Film u naše vreme” – uz spomenuti dio o Proustovoj fotografiji, najočitije su se nadovezali na weimarske radove (Hansen, 1993: 454), kao što su upućivali i ranije upornije čitatelje da iz proturječja pokušaju dokučiti kako je, “u stvari, cijela Kracauerova knjiga […] jedna teleologija filma” (Andrew, 1980: 88). Kontinuitet s ranim radovima je moguće naći u brojnim opisima konteksta u *Prirodi filma*, tj. moderniteta koji živi na ruševinama ranijih vjerovanja i bazično je definiran prevlašću apstraktnog mišljenja. [[46]](#footnote-46) Takav okvir, dakle, vuče korijene još od najranije faze, odnosno od spomenutih weimarskih kritika apstraktnog i instrumentalnog *racija* kao suprotstavljenog *razumu.*[[47]](#footnote-47)

U *Prirodi filma* svrha filma, kao otkrivanja fizičke stvarnosti koju moderni čovjek “dodiruje tek vrhovima svojih prstiju” (Kracauer, 1972: 120), proizlazi iz imanentno suprotnog djelovanja koje relativizira poopćavanja i apstrakcije prirodnim afinitetom medija prema pojedinačnom, neobrađenom i sl. Takvo određenje filmskog potkrepljuje i citatom E. Panofskog o razlici filma i umjetnosti koje kreću od svijeta ideja ili “od vrha prema dnu”: “Film je materijalistički nastrojen; on napreduje 'odozdo naviše'“.[[48]](#footnote-48) Zato Kracaueru, u zadnjim rečenicama *Prirode filma,* i sva ukalupljivanja filma u apstraktni idejni sklop, svi interpretativni modeli “izgaraju” (ibid., 127) u susretu s konkretnim (filmskim) fenomenima.[[49]](#footnote-49) Stoga se nije teško složiti s Hanseničinim zaključkom da je politička, odnosno ideološko-kritička perspektiva u konačnoj verziji *Prirode filma* gotovo u potpunostinestala (Hansen, 1993: 466). No istodobno je čitatelju upoznatom s *Masovnim ornamentom* teško previdjeti dijelove koji kao da su ubačeni iz ranijih radova, bilo da se radi o distrakciji i “opojnom dejstvu medija” koji stvara “iluziju punoće života” (Kracauer, 1972: 179), čime se opisuje djelovanje većine komercijalnih filmova u poglavlju o “Gledatelju“ ili da se, čitajući o svrsi filma, stalno vraća na opise gdje film “izaziva da stvarno-životnim događajima koje prikazuje suprotstavljamo ideje koje obično imamo o njima” (ibid., 131). Jedini opipljivi opis “otkrivalačkog” djelovanja u *Prirodi filma* nalazi se tim u opisima razotkrivanja ili “suočenja”s konstrukcijama stvarnosti (procesa koji se, kao i u ranim radovima, odvija i na razini gledateljskog iskustva i interpretacije tj. kritike). David Frisby stoga opisuje Kracauerovu metodu, što vrijedi kako za ranije radove, tako i za *Prirodu filma,* kao rekonstrukciju značenja (“fragmenata izgubljenog iskustva”) iz onoga što je dekonstruirano (1988: 134).

Takve su oscilacije, kao što se vidjelo kod Adorna i drugih kritika *Prirode filma* i šireg opusa, dovodile do odbacivanja zbog nesistematičnosti mišljenja ili proturječja; za različita čitanja novijeg datuma temeljna je karakteristika ili inspiracija Kracauerovom teorijom proizlazila iz te iste “izvanteritorijalnosti”.[[50]](#footnote-50) Etiketa za Martina Jaya podrazumijeva kako Kracauerov status “autsajdera” (Benjamin, 1999: 305f.), u smislu cjeloživotnog nepriklanjanja nekoj od intelektualnih struja, tako i interes za manifestacije svakodnevnog ili marginalnog, kao drugu specifičnost Kracauerovih tekstova.[[51]](#footnote-51)

Na sličan su način i rekonstrukcije njegove “fragmentarne teorije moderniteta” (Mülder-Bach, 1998: 10), “ispunjenog prividno površnim fenomenima” (Frisby, 1988: 110), nasuprot sistematičnosti i totaliteta isticale mikro razinu njegovog opisa, odnosno “jedno od prvih fenomenoloških čitanja moderniteta iz perspektive svakodnevnog života” (Koch, 2000: 14; Frisby, 1988: 110ff). “Film, naš suvremenik” (Kracauer, 1971: 8) je u kolažu weimarskih i kasnijih motiva premrežen s opisom moderniteta do razmjera koji su Adorna naveli na zaključak o primatu optičkog u Kracauerovoj teoriji, za koju će se drugdje reći da, štoviše, “meša […] područje stvarnosti i područje tehničkih mogućnosti filma” (Andrew, 1980: 78). [[52]](#footnote-52) Kao što se vidi već iz fragmenata *Masovnog ornamenta* i *Prirode filma,* film je kod Kracauera istovremeno proizvod moderniteta, najsimptomatičniji njegov izraz, kao i kraljevski put u njegovo nesvjesno i nositelj utopijskih projekcija.[[53]](#footnote-53)

Povrh svega toga, koristeći filmske postupke kao metafore u opisima svojih i drugih društvenih istraživanja kakva je priželjkivao, Kracauer je pokušao iz filma u konačnici izvesti i metodu. S jedne je strane, slično Benjaminu, “iz ledene pustinje apstrakcije” nastojao doći do “konkretnog filozofiranja” (Adorno, 1979: 23) kombinirajući konstrukte s mikroskopskom deskripcijom – izmičući kategorizacijama svog opusa “nedozvoljivo 'pjesnički'“ (ibid., 37), kako će Adorno ili Arendt reći za Benjamina, a drugi i za Kracauera (Koch, 2000: 6ff). Odnosno, kako objašnjava u *Uredskim namještenicima,* navodeći na usporedbe s Benjaminovom metodom književne montaže:[[54]](#footnote-54) “srž mog djela čine izravni citati, razgovori i opservacije koje ne treba shvatiti kao primjere za bilo koju teoriju već kao egzemplarne manifestacije stvarnosti” (Kracauer, 1998: 25). Osim što je taj ideal približavanja svakodnevnog iskustva teoriji ili “iskustvenog mišljenja”[[55]](#footnote-55) pokušao argumentirati i oprimjeriti u svojim tekstovima, zagovarao ga je i u osvrtima na metode sociologije i drugih društveno-humanističkih disciplina, najupečatljivije (barem ako je suditi po recentnom interesu za taj tekst) u svom posljednjem djelu, *Povijest: prije posljednjih stvari* (*History: The Last Things Before the Last*, 1969). U pokušaju koji će se uspoređivati s metapovijesnim refleksijama novijeg datuma i posebno s mikropoviješću, razrađuje analogiju između povijesne i filmske zbilje (*camera-reality* i *historical reality*; usp. Kracauer 1995a: 4), koristeći kategorije nerežiranog, nepodešenog i druge iz *Prirode filma*. [[56]](#footnote-56) Nazvavši knjigu i nastavkom *Prirode filma*, promatra film kao model historiografije koja bi “fokusom na mikro-razinu partikularnog događaja” problematizirala “pojašnjenja i poopćavanja na makro-razini”, budući da s filmom dijeli prirodne sklonosti, odnosno “zajednički otpor prema definiranom i izmicanje sustavnom mišljenju".[[57]](#footnote-57) Kao privilegirani filmski primjer za paralele s historiografijom navodi D. W. Griffitha (čiji opus u povijesti filma označava mjesto formiranja klasičnog narativnog stila), citirajući iz *Prirode filma* poglavlje “Divno ,nerješenje' Davida Griffitha“:

“[Griffithovi] filmovi puni su pukotina koje pre potiču iz njegovog filmskog nagona negoli iz tehničke neumešnosti. S jedne strane, on jamačno stremi da jedan dramski kontinuitet uspostavi što je mogućno upečatljivije; s druge strane on obavezno unosi slike koje [...] zadržavaju i izvesnu nezavisnost od zapleta, te tako uspevaju da dočaraju fizičko postojanje.” (Kracauer 1972: 59).

Divno ,nerješenje' koje Kracauer pripisuje Griffithovoj tehnici moglo bi se, kako uočava Robnik, upotrijebiti i kao drugi naziv za Kracauerov vlastiti nedostatak, odnosno odbijanje konceptualnog jedinstva i teorijske sistematičnosti (2009: 48). Konkretnije, u kontekstu ovog rada, krilatica se shvaća kao kredo koji sumira Kracauerovu metodu čitanja filmova.

Još je Adorno komentirao poguban utjecaj pretjerane fascinacije filmom na Kracauerove tekstove, u kojima “pripovijeda takve užase” kao što su filmske radnje, “prepričavajući ih, smrtno ozbiljan, ne trepnuvši okom” (Adorno, 1991: 168), isto kao što su naklonjeniji čitatelji primjećivali učinak filmskih primjera koji prekidaju argument o filmskoj propagandi ili kulturnoj industriji entuzijastičnim opisima nekog postupka ili filmskog prizora grada (Hansen, 1991: 70f). I navedena proturječja *Prirode filme*, između normativnih sudova o npr. “kazališnom” filmu i oduševljenja npr. Bergmanovim izvedbama istog, djelo su pristupa u kojem se (filmski) fenomeni postavljaju kao korektivi teorija.

S druge strane, Kracauer je izjavio i sljedeće: “Film je za mene uvijek bio samo hobi koji me je zanimao isključivo kao sredstvo za iznošenje određenih socioloških i filozofskih teza” (Koch, 2000: 3). Takvi kontrasti, umjesto Kracauerovog tehničkog odnosno teorijskog neumijeća – ili kao njihovu genealogiju – signaliziraju metodu, odnosno, kako Robnik citira pojašnjenje Kracauerovog, odnosno Griffithovog divnog “nerješenja”:“Grifit vazda drži razdvojeno ono što ne ide zajedno”, ne pokušavajući “da združi ta dva neusaglašljiva načina prikazivanja” (Kracauer, 1972: 59).

Na sličan način kracauerovsko čitanje filma umjesto usustavljivanja nudi dvostruku vizuru, supostavljajući perspektivu ideološkog razotkrivanja, čitanja filma kao društvene činjenice – u stalnoj oscilaciji –vraćanju na mikrorazinu filmskih primjera.

**BIBLIOGRAFIJA:**

Agamben, Giorgio, 2007, *The Coming Community,* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Andrew, Dudley J./Endru, Dž. Dadli, 1980, *Glavne filmske teorije*, Beograd: Institut za film.

Adorno, Theodor, 1979, *Negativna dijalektika*, Beograd: Beogradsko izdavačko-grafički zavod.

Adorno, Theodor, 1991, “The Curious Realist*:* On Siegfried Kracauer”*,* *New German Critique*, br. 54, str. 159-177.

Arendt, Hannah, 1985, “Introduction. Walter Benjamin: 1892-1940” u: Benjamin, Walter: *Essays and reflections*, New York: Schocken Books, str. 1-59.

Benjamin, Walter, 1999, *Selected Writings, Volume 2: 1927-1934*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Benjamin, Walter, 1986, *Estetički ogledi*. Zagreb: Školska knjiga.

Benjamin, Walter, 1985, *Illuminations: Essays and reflections*, New York: Schocken Books.

Benjamin, Walter/Benjamin, Valter, 1997, *Jednosmerna ulica*. *Berlinsko detinjstvo*, Beograd: Izdavačko poduzeće “Rad”.

Benjamin, Walter, 2002, *The Arcades Project*, Cambridge, Mass. i London: The Belknap Press of Harvard University Press.

Calinescu, Matei, 1998, *Lica moderniteta*, Zagreb: Stvarnost.

Caroll, Nöel, 2003, *Engaging the Moving Image,* New Haven&Longon: Yale UP.

Chateau, Dominique/Šato, Dominik, 2011, *Film i filozofija*, Beograd: Clio

Frisby, David, 1988, Fragments *of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer, and Benjamin*, Cambridge MA: MIT Press.

Hansen, Miriam, 1995, “America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity”,u: Charney, Leo i Schwartz, Vanessa (ur.), Cinema and the Invention of Modern Life, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press, str. 362-403.

Hansen, Miriam, 1987, “Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'“, *New German Critique*, *Special Issue on Weimar Film Theory*, br. 40, str. 179-224.

Hansen, Miriam, 1991, “Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture*”,* *New German Critique, Special Issue on Siegfried Kracauer*, br. 54, str. 47-76.

Hansen, Miriam, 1999, “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”*, Modernism/Modernity*, br. 2, Vol 6, str. 59-77.

Hansen, Miriam, 1993, *“*'With Skin and Hair'*:* Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940”, *Critical Inquiry*, br. 3, vol. 19, str. 437-469.

Highmore, Ben, 2002, *The Everyday Life Reader,* London i New York: Routledge.

Horkheimer, Max i Adorno, Theodor, 1974, *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Sarajevo: Veselin Masleša.

Jay, Martin, 1985, *Permanent Exiles: Essay on the Intellectual Migration from Germany to America*, New York: Columbia UP.

Koch*,* Gertrud, 2000, *Siegfried* Kracauer: *An* Introduction, Princeton: Princeton UP.

Kracauer, Siegfried, 2004, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton i Oxford: Princeton UP.

Kracauer, Siegfried, 1995, *History: The Last Things Before the Last*, New York: **Markus Wiener Pub.**

Kracauer, Siegfried/Krakauer, Zigfrid, 1971, *Priroda filma I,* Beograd: Institut za film.

Kracauer, Siegfried/Krakauer, Zigfrid, 1972, *Priroda filma II,* Beograd: Institut za film.

Kracauer, Siegfried, 1995, *The Mass Ornament: Weimar Essays*., Cambridge MA: Harvard UP.

Kracauer, Siegfried, 2009, *Straβen in Berlin und anderswo,* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Kracauer, Siegfried, 1998, *The* Salaried *Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*, London: Verso.

Levin, Thomas Y., 1995, *Introduction*, u: Kracauer, Siegfried, *The Mass Ornament: Weimar Essays*., Cambridge MA: Harvard UP.

Mülder-Bach, Inka, 1998, “Introduction”, u: Kracauer, Siegfried, *The* Salaried *Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*, London: Verso, (1-25).

Quaresima, Leonardo, 2004, “Introduction”, u: Kracauer, Siegfried*, From Caligari to Hitler*: *A Psychological History of the German Film*, Princeton i Oxford: Princeton UP.

Robnik, Drehli, 2009, “*Siegfried Kracauer”,* u: Colman, Felicity (ur.), *Film, Theory, Philosophy: The Key Thinkers,* Durham, UK: Acumen i McGill-Queens University Press, str. 40-51.

Rodowick, David Norman, 2001, *Reading The Figural, Or, Philosophy After The New Media*, Durham: Duke University Press.

Reeh, Henrik, 2005, Ornaments *of the* Metropolis: *Siegfried Kracauer and Modern Urban Culture*, Cambridge MA: The MIT Press.

Taylor, Paul A. i Harris, Jan LI, 2008, *Critical Theories of Mass Media: Then and Now*, Maidenhead, Berkshire, England: Open University Press/McGraw-Hill.

Tudor, Andrew, 1979, *Teorije filma*, Beograd: Institut za film.

Schlüpmann, Heide, 1987, “Phenomenology of Film: On Siegfried Kracauer's Writings of the 1920s”*, New German Critique*, *Special Issue on Weimar Film Theory*, br. 40, str. 97-114.

Stam, Robert, 2000, *Film Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell.

Stojanović, Dušan, 1978, *Teorija filma*, Beograd: Nolit.

Stojanović, Dušan, 1986, “Kracauer, Siegfried”*,* u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija I*, Zagreb: LZ “Miroslav Krleža”, str. 721-722.

Stojanović, Dušan, 1986, *Fotografičnost,* u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija I*, Zagreb: LZ “Miroslav Krleža”, str. 433.

Söderbergh Widding, Astrid, 1994, *Sätt att se: Texter om estetik och film*, Stockholm: Thomas Fischer.

Žmegač, Viktor, 1986, “*Aspekti Benjaminove esejistike*”, u: Benjamin, Walter, *Estetički ogledi*. Zagreb: Školska knjiga, str. 5-22.

1. Benjamin, na primjer, opisuje Kracauerove tekstove weimarskog razdoblja kao “najoštriju satiru – daleko odmaklu od uobičajenog humora političkih publikacija” (Benjamin, 1999: 308). U ovom tekstu, u parodiji žanra “savjeta čitatelju”, daje upute za kritičko odbijanje distrakcija (o apstinencijskoj krizi nakon zatvaranja u kuću, kako odoljeti izlasku ili puštanju distrakcija kroz radio i sl.). [↑](#footnote-ref-1)
2. Pa će se i češće pojavljivati u sličnim udžbeničkim pregledima novijeg datuma; usp.poglavlje o Kracaueru u *Critical Theories of Mass Media* (Taylor i Jan Li, 2008). U valu revizionističkih čitanja Kracauera i D. N. Rodowick je komentirao kako je “začuđujuće da je anglofonim čitateljima trebalo toliko dugo da prepoznaju intelektualno srodstvo Benjamina i Kracauera. Zanemarivanje Kracauerove studije o povijesti i općenito pogrešna tumačenja njegovih kasnih radova skandalozna su [...]” (Rodowick, 2001: 142-143.) [↑](#footnote-ref-2)
3. “Recepcija Kracauera, tamo gdje još postoji, na slabim je temeljima. Stanje otežava činjenica da mu je ime ispisano na raznoraznim topografskim kartama. Kracauer postoji ili kao teoretičar filma ili kao daleki srodnik Frankfurtske škole, kao novinar ili filozof, kao esejist ili romanopisac […]” (Koch, 2000: 3) . [↑](#footnote-ref-3)
4. Tudorovo izrazito kritički nastrojeno poglavlje o Kracaueru analizira samo *Prirodu filma*, dok je umjereniji Andrew, na tragu novijih čitanja, posegnuo za još jednim djelom (Kracauerovom studijom o historiografiji) kako bi se uhvatio u koštac s najzahtjevnijim segmentima *Prirode filma* (o recepciji i svrsi filma). [↑](#footnote-ref-4)
5. Isti se argument može naći i kod Tudora ili Andrewa (“Više nego bilo koja druga realistička teorija, ona se smjelo ističe kao iscrpna, brižljivo planirana i shematizovana rasprava”; usp. Andrew, 1980: 77), zajedno s usporedbom s Bazinovim induktivnijim pristupom: “Odmah na početku potrebno je da kažemo kako nam Bazen izgleda nešto bliži, možda i zbog toga što nam njegova sistematičnost izgleda manje upadljiva. On estetikom realizma više *objašnjava* svoj rad i zahvaljujući tome što ne donosi nategnute sudove, nikada i ne dolazi u opasnost da se 'zaplete', što je slučaj sa Kracauerom. […] Kracauer ipak, i pored mogućih pogrešnih pretpostavki ili nejasno izvedenih zaključaka, i pored nategnutog dokazivanja pokušava da oblikuje dosljedan estetski sistem. […] Kracauer nam je, pre svega, otkrio neke krajnosti do kojih realistička estetika može da dovede. Ono što se u Bazena naslućuje, u Kracauera je bolno jasno.” (Tudor, 1979: 42-3). [↑](#footnote-ref-5)
6. Domaće je čitateljstvo imalo sreću da je ove kategorije i općenito Kracauerove teze moglo upoznati kroz Peterlićeve *Osnove teorija filma*, gdje iste funkcioniraju u dijalektičkom paru s formalističkim teorijama, kao njihova protuteža u promišljanju biti filma. Iako Kracauerova teorija nije neposredna tema, Peterlićevi sporadični zaključci o Kracaueru u toj knjizi čine se jednako aktualni i nakon niza novih čitanja Kracauera, s kojima se mogu i usporediti. [↑](#footnote-ref-6)
7. “[…] a te dve težnje su dobro uravnotežene ako ove druge ne pokušavaju da nadvladaju prve, već se neopozivo prepuštaju njegovom vodstvu” (Kracauer, 1971: 47). [↑](#footnote-ref-7)
8. “Filmični” su različiti Dreyerovi filmovi, *Stradanje Ivane Orleanske* (*La Passion de Jeanne d’Arc*, 1928), ali i *Dan gnjeva* (*Vredens Dag*, 1943) ili *Vampir* (*Vampyr–Der Traum des David Gray*,1932*)*. Zakučastu logiku Kracauerove metode može ilustrirati npr. otkrivanje “filmskog” u senzacionalističkoj melodrami: “A tu je i melodrama. Senzacionalne slučajnosti koje se u njoj naglašavaju sežu duboko u fizički svet i u skladu sa zapletom koji je suviše labav ili sirov da bi uticao na relativnu samostalnost pojedinih delova melodrame. Dodajmo tome predanost žanra snažnim emocijama, neodvojivim od takvih slučajnosti, i posebnu sklonost ka srećnim završecima. Od svih pozorišnih žanrova, melodrama je verovatno najpogodnija za što lakše prikazivanje zaista filmskih predmeta” (Kracauer, 1972: 100). Sve tri karakteristike (teatralnost melodramatskog patosa, neuvjerljivost gomilanja slučajnosti nakon kojih konvencionalno slijedi sretan završetak) mogu ilustrirati i nerealističnost, koja se češće pripisuje žanru. [↑](#footnote-ref-8)
9. Podnaslov *Prirode filma* u originalu glasi *The* *Redemption of Physical Reality*. [↑](#footnote-ref-9)
10. Iako, poput Andrewa, primjećuje da Kracauer temelji svoje teze kako na argumentu o specifičnosti medija tako i na “povijesno/kulturnom argumentu” (Caroll, 2003: 296f.), u objašnjenju potonjeg ne referira se na druge Kracauerove radove o tim temama, zbog čega su Carollovi uvidi manje razrađeni od Andrewovih, Hanseničih itd. [↑](#footnote-ref-10)
11. “Caligari je preteča Hitlera; *Nibelunzi* 'anticipiraju' Goebbelsovu propagandu; ideje *Metropolisa* 'kao da je formulirao Goebbels; *M* i *Plavi anđeo* 'predviđaju što će se dogoditi na masovnoj razini ako se ljudi ne oslobode sablasti koje ih progone […]” (Quaresima, 2004: xxxviii). [↑](#footnote-ref-11)
12. U nastavku: “Jedna od najočitijih zamjerki knjizi *Od Caligarija do Hitlera* je da se njene poveznice i organsko jedinstvo čine tako čvrste da djeluju kao više proizvod *a priori* pretpostavki nego empirijskog čitanja […] Dominantan stav guši mnoštvo glasova i dinamiku tema – za razliku od metoda u *Uredskim namještenicima* […] ili članaka za *Frankfurter Zeitung*. Otvorenost ovih djela stoji u kontrastu sa suženom perspektivom u *Od Caligarija do Hitlera*. Polifoniju je zamijenila monodija” (Quaresima, 2004: xxxii-xxxiii). I Koch smatra da je jedino Kracauerovo zaista sistematično djelo (za nju je to *Sociologija kao znanost*) i njegovo najlošije (2000: 23). [↑](#footnote-ref-12)
13. Kracauerov rukopis *Masa i propaganda* iz 1936. kojeg, zbog previše Adornovih korekcija, nisu objavili, jedan je od razloga “loših odnosa s *Institutom za društvena istraživanja* (*Institut für Sozialforschung*) ili, kako ga je Kracauer prozvao (tvrdio je Bloch), *Institut za društvena falsificiranja* (*Institut für Sozialfälschung*)” (Frisby, 1988: 9). [↑](#footnote-ref-13)
14. “Kracauerovi briljantni eseji o svakodnevnom životu i kritika njemačke nove srednje klase (*Uredski namještenici*, 1930) u konačnici samo potvrđuju utjecaj komodifikacije na mase, tj. njene političke i kulturne učinke koji proizvode duhovno 'beskućništvo', a jedino je Benjamin [od šireg kruga Frankfurtske škole] bio voljan osmisliti novi program historijskog materijalizma, pišući o otuđenju kao rezultatu komodifikacije i rutine, ali i promišljajući istovremeno 'misterij' drukčijih mogućnosti” (Highmore, 2002: 119-120). [↑](#footnote-ref-14)
15. Za Adornovu metodu oslikavanja Kracauerovog “duhovnog karaktera” simptomatičan je citat: “Kracauer me se doimao kao, iako ni malo sentimentalan, kao čovjek bez kože, do čije je ranjivosti moglo doprijeti sve vanjsko; kao da se jedino mogao braniti tako što je izrazio svoju ranjivost. Imao je teško djetinjstvo[…]” (Adorno, 1991: 161). [↑](#footnote-ref-15)
16. Offenbachovu socijalnu biografiju, kako ju je sam Kracauer nazivao, pisao je, jednako kao i prve rukopise *Prirode filma* i *Od Caligarija do Hitlera*, u prijelaznom periodu – između weimarske i američke faze – provedenom u Francuskoj. [↑](#footnote-ref-16)
17. Iako ih znaju nazivati i *Denkbilder* – kako je Benjamin znao nazivati “žanr” – sličnost s Barthesom leži u koncipiranju glavnine tih povećih fragmenata oko artefakata, tj. fenomena masovne kulture. Eseje je neuspješno pokušao objaviti još 1933., napisavši u pismu Adornu da, već u tom obliku, “kao cjelina, imaju zgodno destruktivan učinak” (Levin, 1995: 3-11). [↑](#footnote-ref-17)
18. *Fotografičnost* se u domaćoj filmologiji (tj. u enciklopedijskim i sl. natuknicama o Kracaueru D. Stojanovića) izdvaja kao središnji pojam Kracauerove realističke teorije, iako se u prijevodu djela na kojem se komentari temelje (*Priroda filma*)*,* ne koristi. S druge strane, termin  *photogrability* (usp. Hansen, 1993: 59) u angloameričkim se publikacijama pojavljuje u drukčijem značenju koje se izvodi iz eseja “O fotografiji”tj. odnosi se na obilježje koje *stvarnost* poprima u doba tehničke reprodukcije i prevlasti vizualnog (kada i “sam svijet navlači 'fotografsko lice'“; Kracauer, 1995b: 59), dakle na tragu koncepta simulakruma. Kako se u domaćoj filmologiji *fotografičnost* koristi u određenjima biti fotografskog/filmskog medija i, kao takvo, veže i za Bazina i druge teorije osim Kracauerove (npr. u Stojanović, 1986b: 433), zbog komplicirane višeznačnosti neće se koristiti u radu. [↑](#footnote-ref-18)
19. Poput pasusa s kraja knjige gdje se izjednačavaju autorska subjektivnost i formativne težnje nametnute stvarnosti, u opreci prema idealu filma kao metaforičkog zrcala stvarnosti (koje će omogućiti gledatelju da se suoči s predrasudama o stvarnosti, kao što se Perzej može suočiti s Meduzom kada ju vidi u zrcalnom odrazu). [↑](#footnote-ref-19)
20. “Prikazujući ju, fotografija poništava osobu, koja bi, kada bi se osoba i fotografija jednom stopili, prestala postojati” (Kracauer, 1998: 57). Plošnost slike sadašnjosti fotografije uspoređuje s historicističkim viđenjem povijesti, na tragu kasnijih Benjaminovih *Teza o filozofiji povijesti.* [↑](#footnote-ref-20)
21. U opisu pojedinačnog i subjektivnog fotografije koji evocira Barthesov *punctum*. [↑](#footnote-ref-21)
22. Izraz u originalu – *the go-for-broke game of history* ili *vabanque* (Hansen, 1991: 54) – ima nešto drukčije značenje; svrha je igre potrošiti sva sredstva, tj. pobjednik je onaj koji prvi bankrotira. [↑](#footnote-ref-22)
23. “Ma koliko trivijalnim se smatrao masovni ornament, on je još uvijek realniji od artističkih proizvoda koji kultiviraju plemenite osjećaje u zastarjelim oblicima” (ibid., 79). Usp. eseje “Film 1928.” i “O bestselerima i njihovoj publici”. [↑](#footnote-ref-23)
24. “Ekonomski temelji nekog društva su izraženi u nadogradnji – isto kao što onaj koji sanja na prepun želudac ne nalazi odraz nego izraz tog stanja u sadržaju snova za koje bi, uzročno-posljedično gledano, rekli da ih ono 'uvjetuje'. Kolektiv, prije svega, izražava svoje životne uvjete.” (Benjamin, 2002: 392). [↑](#footnote-ref-24)
25. Ukratko, za razliku od “predvidljivosti” (forme, čitanja i učinaka) kiča u većini teorija (Calinescu, 1998: 234). [↑](#footnote-ref-25)
26. U središtu je opisa povijesne mijene načina opažanja, odnosno djelovanja medija tehničke reprodukcije, impuls masa da si približe, tj. učine dostupnim i ponovljivim estetsko iskustvo, poništavajući umjetničku auru kao “jednokratnu pojavu daljine” (Benjamin, 1986: 130): “očima koje se nikada neće hraniti slikarstvom, fotografija je kao hrana i piće gladnom i žednom” (Benjamin, 1985: 187). Istovremena afirmacija umjetničkih praksi oslobođenih iluzije aureatskog i “iskupljujuće viđenje tehnologije u kontekstu historijsko materijalističke prakse” (Hansen, 1987: 189), supostavljena je (prije svega u ranijim radovima, npr. esejima o nadrealizmu, fragmentima o “dijalektičkim slikama” u *Arkadama* itd.) pesimističnijem pogledu na masovnu kulturu iz kasnijih eseja – “Umjetnost u doba tehničke reprodukcije” (1936) i “O nekim motivima u Baudelairea” (1939). [↑](#footnote-ref-26)
27. Najizrazitije u pogovoru eseja “Umjetnost u doba tehničke reprodukcije”: “Fašizam dosljedno teži estetizaciji političkog života. Podjarmljivanju masa […] odgovara nasilnost aparature koja mu služi za stvaranje kulturnih vrijednosti.” (149) [↑](#footnote-ref-27)
28. “Dok filmski kapital određuje ton, ne može se današnjem filmu pripisati nikakva revolucionarna zasluga, osim revolucionarne kritike tradicionalnih pojmova o umjetnosti” (Benjamin, 1986: 139), a slično je dijagnosticirano stanje suvremene fotografije koja “svaku konzervu može umontirati u svemir, ali nije kadra pojmiti ljudske veze u kojima se javlja” (ibid., 164). [↑](#footnote-ref-28)
29. Za Kracauera kaže: “Dijalektička misao nikad nije pasala njegovom temperamentu” (Adorno, 1991: 164). [↑](#footnote-ref-29)
30. I Žmegač, npr., komentira da je Adorno sudio prebrzo u etiketiranjima Benjaminovog djela (18). [↑](#footnote-ref-30)
31. Adorno o Benjaminovim *Arkadama* (Adorno, 1979: 37). [↑](#footnote-ref-31)
32. Riječ je o Benjaminovom nadimku za Kracaueru (koji Adorno koristi u kritici Kracauera u eseju *Neobični realist*). Drukčije Benjaminove konotacije sugerira Kracauerov opis srodne Benjaminove metode: “Benjamin sam naziva svoj pristup monadološkim. On je antiteza filozofskog sustava koji teži osigurati zahvat u stvarnost univerzalnim konceptima i antiteza apstrahirajućih poopćavanja u cjelini. […] Razlika između tradicionalne apstraktne misli i Benjaminove je sljedeća: dok prva iscjeđuje iz objektivnog njegovu konkretnu mnogoznačnost, potonja se zavlači u guštaru materijalnog da bi razotkrila dijalektiku bitnosti” (Kracauer, 1995b: 259-260). [↑](#footnote-ref-32)
33. “[Z]a Benjamina znanje proizlazi iz ruševina. Stoga nema pokušaja da se iskupi živući svijet, umjesto toga, posrednik iskupljuje fragmente prošlosti” (ibid., 264). [↑](#footnote-ref-33)
34. Što ih razlikuje i od Kracauerovih vlastitih tekstova o Parizu kao “gradu ukorijenjenom u prošlosti”, za razliku od Berlina, u kojem se “brzo zaboravlja” (cit. u Frisby, 1988: 138-141). U jednom od rijetkih afirmativnih dijelova eseja o Kracaueru, Adorno zaključuje: “Zapravo je on taj koji je otkrio film kao društvenu činjenicu. [Učinke filma] je nemoguće svesti na individualne, čak ni brojne posjete kinu već samo na totalitet impulsa koji su, prije televizije, najočitiji bili na filmu. Kracauer je dekodirao sam film kao ideologiju. Njegova neizrečena hipoteza bila bi neadekvatna po kriterijima empirijskih društvenih istraživanja koja su se u međuvremenu razvila, no i do danas ostaje potpuno uvjerljiva: naime, da kada medij koji mase žele konzumirati prenosi ideologiju koja je inherentno konzistentna i kohezivna, može se pretpostaviti da se ta ideologija prilagođava potrebama potrošača jednako kao što ih i sama progresivno oblikuje” (Adorno, 1991: 167). [↑](#footnote-ref-34)
35. “Prostorne slike su snovi društva. Kadgod se dešifrira hijeroglif prostorne slike, otkriva se osnova društvene stvarnosti” (cit. u Frisby, 1988: 145). [↑](#footnote-ref-35)
36. “Neke važne društvene ličnosti koje si mogu priuštiti da provedu odmor u St. Mauritzu osjećaju se zaista kao ljudi dok su tamo; oni zapravo odlaze u St. Mauritz da bi potisnuli činjenicu da zapravo nisu ljudi”, dok ih u kinu gledaju male prodavačice “koje se bi se tako željele zaručiti na Rivijeri” (ibid., 299). [↑](#footnote-ref-36)
37. “Ovi ratni filmovi, nalik jedni drugima do najsitnijeg detalja, predstavljaju nevjerojatnu negaciju materijalizma današnjeg svijeta. U najmanju ruku pokazuju koliko su utjecajniji krugovi zainteresirani da oni drugi usvoje herojski stav prema životu, umjesto materijalističkog” (ibid., 297). [↑](#footnote-ref-37)
38. Npr. u Bordwell, 2005: 182. U svjetlu te vrste argumentacije čini se jasnija napomena Roberta Stama s početka knjige *Film Theory: An Introduction*, odnosno njegov komentar na pristupe filmskoj teoriji “[...] koji ne priznaju da se zaigranost, oksimoroni, paradoksi u tekstovima W. Benjamina ili R. Barthesa ne mogu bez gubitka razbiti na suhoparan niz 'tvrdnji', na silogističku armaturu koje su iscijeđeni svi životni sokovi. Ponekad tenzije i dvosmislenost *jesu* poanta. Niti je filmska teorija neka vrsta konceptualne igre šaha koja vodi nepobitnom šah-matu. Teorije umjetnosti nisu u pravu ili krivu na isti način na koji to jesu znanstvene teorije. (Zapravo, neki bi rekli da i znanstvene teorije znaju baratati s metaforama i približnim vrijednostima.) Nemoguće je diskreditirati Bazinov teorijski pokušaj obrane talijanskog neo-realizma na isti način kao što se diskreditiraju argumenti zastarjelih 'znanstvenih' pristupa poput frenologije ili kraniologije.” (Stam, 2000: 8) [↑](#footnote-ref-38)
39. “Ruke u tvornici odgovaraju nogama Tiller Djevojaka” (ibid., 79). Usp. Benjaminovu metodu “metaforičkog” povezivanja baze i nadogradnje (Arendt, 1985: 13): “Stoga je tehnologija podredila naš senzorni aparat kompleksnoj vrsti treninga. Došlo je vrijeme kada je naglu potrebu za stimulansima zadovoljio film. U filmu je percepcija u obliku šokova uspostavljena kao temeljni princip. Ritam proizvodnje na traci i ritam filmske recepcije temeljno je isti. […] Iskustvo šoka koje prolaznik doživi u gradskoj gužvi korespondira 'iskustvu' radnika na stroju” (Benjamin, 1985: 175-176). [↑](#footnote-ref-39)
40. U jednom od eseja o Chaplinu Kracauer zaključuje da od njega na kraju preostane goli život, tj. “kada sve oznake koje obično pretvaraju ljude u individue padnu […] od Chaplina ostaje samo ljudsko biće kao takvo” (cit. u Robnik, 2009: 49). I Agamben iz Kracauerove analize ljudskog ornamenta, tj. savršeno čitljive “komodifikacije tijela”, izvodi argument o istodobnom procesu razotkrivanja (ne)ljudskosti: “proces emancipacije ljudskog tijela […] je stoga postignut u plesu 'djevojaka', u reklamnim fotografijama, u hodu na modnoj pisti […] tijelo je sada postalo nešto zaista *bilo-što*” (Agamben, 2007: 54-55). [↑](#footnote-ref-40)
41. U sažetom komentaru Astrid Söderbergh Widding: “Kod oba autora [Benjamina i Kracauera] provlači se ideja mogućnosti promjene – mesijanskog spasenja – bilo da se ono nalazi u djelovanju medija koji razotkriva i otkriva (Benjamin) ili u spoju kritike i iskustva koji svijet želi spasiti time što ga tumači (Kracauer)” (1994: 11). [↑](#footnote-ref-41)
42. I Horkheimer i Adorno film vezuju za “distrakciju”, analiziraju formulaičnost sadržaja ili pseudoindividualnost koju potiče, a daju i slično satiričke opise gledateljskih praksi, s bljeskovima “simpatiziranja” s najnižima u hijerarhiji tako koncipiranog toka kulture: “Tama kino-dvorane, unatoč filmova koji ju trebaju još više integrirati, ipak daje domaćici nekakvo utočište u kojem može nekoliko sati nekontrolirano sjediti, kao što je nekoć, dok su još postojali stanovi i slobodna večer, gledala kroz prozor. [No] misao o “eksploatiranju” danih tehničkih mogućnosti, o punom korištenju kapaciteta za estetičku masovnu potrošnju, dio je sistema koji odbija korištenje kapaciteta kada se radi o dokidanju gladi” (Horkheimer i Adorno, 1974: 151). [↑](#footnote-ref-42)
43. “Metafora *površine* programatski [je] suprotstavljena 'dubini' koju je buržujska kultura izjednačavala s izvornošću, autentičnošću, istinom. Istovremeno, metafora implicira jednu od temeljnih karakteristika moderniteta: razinu do koje se javna sfera počinje prilagođavati uvjetima tehničke reprodukcije i navlačiti 'fotografsko lice' – fizionomiju izrađenu po modelu medija.” (Mülder-Bach, 1998: 30). [↑](#footnote-ref-43)
44. U eseju “Male prodavačice idu u kino” o “glupim filmskim fantazijama kao sanarijama društva” kaže: “što su manje istinite, to točnije odražavaju skrivene društvene mehanizme” (Kracauer, 1995b: 24). [↑](#footnote-ref-44)
45. Habermasova etiketa za Benjamina koju Hansen posuđuje za Kracauerovu teoriju (cit. u Hansen, 1991: 71). Hansen je taj temeljni dualizam Kracauerovih weimarskih radova formulirala kao supostavljanje povijesno-filozofske perspektive s natruhama misticizma (čiji se kasniji izraz može naći u *Prirodi filma*) i sve izrazitije kritike ideologije u 1920-ima i 30-ima (čiji su nastavak i kulminacija kritika nacizma u *Od Caligarija do Hitlera*) (Hansen, 1993: 443). [↑](#footnote-ref-45)
46. Još se 1920-ih autoironično javljao Lowenthalu i Adornu pismom iz “štaba transcendentalnog beskućništva” (Koch, 2000: 10). [↑](#footnote-ref-46)
47. Koji je u poslijeratnoj Americi izgubio atribut kapitalističkog, kao što je pitanje ideologije njenim “raspadom” preraslo u “ideološki vakuum”, “osjećaj plutanja” u kojem “naše misaone navike” definiraju egzaktna znanost i tehnika. (Kracauer, 1972: 117ff). [↑](#footnote-ref-47)
48. “Doslovno uzev, mi ovaj svijet oslobađamo njegova usnulog stanja, oslobađamo ga njegovog stanja stvarnog nepostojanja, trudeći se da ga doživljavamo kroz kameru” (ibid., 126). [↑](#footnote-ref-48)
49. “Čak iako zaključci koje film razvija u svom napredovanju od dna prema vrhu leže izvan oblasti obuhvaćene ovom knjigom, čini se da treba da naznačimo […] svi pokušaji da se među ovim zaključcima ili porukama uspostavi neka hijerarhija pokazali su se, do sada jalovima. Teza Bele Balaža da film zaslužuje puno priznanje jedino ako služi u revolucionarne svrhe neodrživa je, poput srodnih stavova […] neorealističkih i drugih […] Niti se može smatrati dovoljno obuhvatnom Grirsonova definicija filma [kao] sredstva za unapređivanje odgovorne građanske svesti. Opseg podjednako opravdanih zaključaka zaista je neiscrpan […]” (ibid., 135-136). [↑](#footnote-ref-49)
50. Izvanteritorijalnost(*extraterritoriality*) je originalno upotrijebio Adorno za opis Kracauerove fizionomije koja je i sama fascinirala suvremenike (Adornu se doimao kao netko tko je došao s Dalekog istoka, Asji Lacis je djelovao kao “Afrikanac”, a Hansu Mayeru kao “Japanac kojeg je naslikao ekspresionist”) (Jay, 1985: 5). [↑](#footnote-ref-50)
51. “Marginalnost, alijenacija, autsajderstvo spadaju u stalan inventar intelektualnih opsesija još od vremena Rousseaua. Rijetki su se međutim fokusirali na manifestacije te bolesti duž cijele karijere kao što je slučaj kod Kracauera, a još ju je manji broj uspio u tolikoj mjeri pretvoriti u nešto pozitivno. Kracauerovo se životno djelo može čitati kao niz naoko različitih projekata gotovo u cijelosti sa zajedničkim ciljem – iskupljenja ili spašavanja pojedinačnog ili slučajnog” (Jay, 1985: 55). [↑](#footnote-ref-51)
52. “Ulične gužve, nehotični pokreti i ostali prolazni utisci predstavljaju samu bit [filma]” (ibid., 7). “U vreme svog nastanka, masa, ta gorostasna životinja, predstavljala je jedno novo i uznemirujuće iskustvo. Kako je moglo i da se očekuje, tradicionalne umetnosti su se pokazale nedoraslim da je obuhvate i umetnički izraze. Ono što njima nije pošlo za rukom, fotografija je lako ostvarila; ona je bila tehnički osposobljena da prikaže gomile kao slučajne aglomeracije, što one i jesu. Međutim, jedino je film […] dorastao zadatku da ih uhvati u pokretu. […] sredstvo reprodukcije nastalo je istovremeno kad i jedna od njegovih glavnih tema” (ibid., 59) itd. [↑](#footnote-ref-52)
53. Jedan od ekspresivnijih opisa učinka filma (film kao “*force demoliteur*”; cit. u Koch, 2000: 95) , koji sadrži i tipska mjesta moderniteta – masu, grad i kino – sličan je citiranom eksplozivnom opisu učinka filmskog otkrivanja nesvjesnog kod Benjamina: “Na ulicama Berlina, često se stiče dojam da će se sve ovo jednog dana rasprsnuti. Zabava [berlinskih kina] kojoj ljudi hrle trebala bi proizvesti isti efekt” (Kracauer, 1995b: 327). [↑](#footnote-ref-53)
54. “Metoda ovog dela: književna montaža. Nemam ništa da kažem – samo da pokažem.” (Benjamin, 1997: 159). [↑](#footnote-ref-54)
55. Mülder-Bach izvodi “iskustvenu misao” (*experiential thought*), kao središnji koncept svog tumačenja Kracauera (cit. u Frisby, 1988: 136), a Robnik na temelju slične argumentacije povezuje Kracauera s Agambenovom tezom da je “jedino etičko iskustvo [...] jest iskustvo postojanja kao (vlastitog) potencijala – razotkrivajući u svakoj uobličenosti vlastitu bezobličnost i u svakom činu vlastitu neaktualnost” (Robnik, 2009: 45). [↑](#footnote-ref-55)
56. Iako, komentira npr. Koch, Kracauer (ni u tom djelu) ne nudi rješenja koliko formulira problem i daje priloge za promišljanje istog (2000: 119f). Paralela s fotografijom i filmom zato uglavnom djeluje manje kao nacrt nove historiografije, a više kao mehanizam za korekcije postojećih, s funkcijom “da pripomogne očuđenju uvriježenih aspekata historiografije, pri čemu je vjerojatno da će ta analogija pridonijeti drukčijem razumijevanju materije s kojom se povjesničar suočava. Ako bi ta analogija ušla u vidokrug povijesti, implikacije i rješenja koja iz nje proizlaze imale bi dobre šanse i da ga izmjene” (Kracauer, 1995a: 60-61). [↑](#footnote-ref-56)
57. Cit. u Robnik, 2009: 48; Jay u tom djelu nalazi ključ za razumijevanje Kracauerovog opusa u cjelini (1985: 182ff.), a Andrew za tumačenje *Prirode filme*, na tragu Kracauerove kritike velikih povijesnih naracija (Spenglera ili Toynbeea), kojem suprotstavlja rad povjesničara usredotočenog na pojedinosti “građe života” (1979: 90). Fascinantno je koliko se Peterlićeva razmišljanja o Kracauerovoj teoriji filma čine slojevita nakon svih ovih tumačenja: “Osim toga, sva prikazana bića ne pojavljuju se kao 'predstavnici' svoje vrste. Njih resi individualnost, sve se u filmu pojavljuje kao pojedinačno, upravo kao što se i u zbilji svako biće odlikuje svojom posebnošću. Pojedinačno kao da se protivi općem u filmu, brojne pojave doimaju se kao slučajne, nepredviđene, neodređene, u stanju stalne mijene, i stihijsko kao da se neprestano trudi da poremeti zakonito, kao što se i u svakodnevnome životu dogodi da posumnjamo u ono u što smo bili sigurni, i tada kažemo da je u pitanju 'izuzetak od pravila'. Ta odlika sličnosti s realnošću koja nas okružuje toliko je zanimljiva i značajna da mnogi teoretičari tvrde kako je u njoj najveći čar filma, kako je film zbog nje i nastao (npr. Siegfried Kracauer).” (Peterlić, 2001: 19). [↑](#footnote-ref-57)