

LUKŠA BENIĆ

012

Između estetske
funkcije i tržišne
logike : problemi
pozicioniranja
filmskog djela
unutar sustava
umjetnosti

luksa.benic@gmail.com

— k. — STUDENTSKI ČASOPIS ZA KNJIŽEVNOST, KNJIŽEVNU I KULTURALNU TEORIJU — BR.9 — PROSINAC 2010.

013

“Fotografija je izvrsna...”

Carmela Soprano u TV seriji OBITELJ SOPRANO
(2. epizoda 5. sezone) komentirajući film GRAĐANIN KANE

“Ono što se na prvo čitanje ističe je nedostatak središnjeg pitanja ili filozofijskog stava. To od filma čini tek niz epizoda koje čak mogu biti i zabavne u svom ambivalentnom realizmu. Pitate se, što to redatelj ustvari želi postići? Potaknuti nas na razmišljanje? Preplašiti nas? Zaplet odaje bazični nedostatak poetičke inspiracije.”

Filozof u filmu 8½ komentirajući scenarij Guida Anselmija

“Istovremeno, slika praćena govorom radikalno sužava prostor mašte. Sama činjenica da vam slika prevladava nad govorom unaprijed poništava ono što teoretičari književnosti nazivaju *mjestima neodređenosti*.

Vi na ekranu ne dobivate nešto što bi upućivalo na dalje zamišljanje i razmišljanje, nego dobivate konkretizirani proizvod koji se u konzekvencijama svodi isključivo na afirmativnu sugestiju.”

Milivoj Solar, PREDAVANJA O LOŠEM UKUSU:
Obrana estetičkog uma (str. 22)

1. UVOD — Komentirajući film *GRAĐANIN KANE*, Carmela Soprano⁰¹ pribjegava vrijednosnom sudu (“Fotografija je izvrsna...”) uobičajenom za situacije u kojima je konzument popularnog filma suočen s ostvarenjem koje se pravilno može vrednovati tek u potpunom dijakronijskom rasponu. Takav kanonski film nije moguće gledati u skladu s očekivanjem žanrovske svijesti⁰², a analitički aparat neupućena gledatelja može se “osloniti jedino na analizu razumijevanja iz sinkronije svakodnevnog života” (SOLAR 2004 : 136). Visoka instanca proglasila je (ili proglašava) *GRAĐANINA KANEA* najboljim američkim filmom svih vremena — u nemogućnosti da se, zbog nedostatnosti vlastitog analitičkog aparata, na smislen način opravda ili objasni takav izbor (koji se ne može dovesti u pitanje), iznesen je sadržajno potpuno isprazan komentar koji nitko od prisutnih ne može razumjeti niti osporiti.⁰³ Razmatrajući odnos polja popularne i visokoumjetničke književne proizvodnje, **Milivoj Solar** u *PREDAVANJIMA O LOŠEM UKUSU* uvjerljivo dokazuje da popularan ukus ne podrazumijeva dijakronijski uvid, a inzistira i na tome da je svaki niz slika imanentno sinkronijski. “Visoka književnost ima na raspolaganju mnogo razrađenije kodove prepoznavanja: ona se oslanja na cjelokupnu vlastitu tradiciju, ona ima iza sebe tako reći cijeli dijakronijski raspon, dok je trivijalna književnost prisiljena na sinkroniju; nju čitatelj ne razumije iz povijesti, nego je razumije jedino iz suvremenosti” (SOLAR 2004 : 96).

01 — U 2. epizodi 5. sezone TV serije *OBITELJ SOPRANO* supruge mafijaša organiziraju svojevrstan filmofilski klub, a namjera im je redom pogledati i komentirati filmove koji su po AFI-ju (*American Film Institute*) uvršteni na listu 100 najboljih američkih filmova svih vremena.

02 — “Dakle, radilo se o sanjkama? Trebao je nekome reći...” razočarani je komentar drugog lika u istoj sekvenci.

03 — Jasno je kako se zapravo ne radi o pravom vrijednosnom sudu, već o zaključku kako film koji je tako visoko rangiran na AFI-jevoj listi nužno mora imati, npr., dobru fotografiju. Komentar je prethodila neugodna tišina, s navedenim su se svi prisutni promptno složili, a razgovor je brzo degenerirao u vulgarnu raspravu o seksu i “pronalaženju pupoljka”.

Jednokratnost upotrebe trivijalnih književnih djela tako proizlazi iz njihove prirode, a značenja se uspostavljaju, u načelu, samo na temelju paradigmatičkih odnosa. Sintagmatski su odnosi, iz te vizure, od male važnosti. U visokoj umjetnosti pojedina djela ne zastarijevaju, a kodovi prepoznavanja nisu vezani isključivo uz aktualnu sadašnjost. Slično kao **Antony Easthope** (1991 : 73–104), **Solar** tvrdi da popularnu kulturu odlikuje prvenstveno vizualnost, a ne verbalnost, što pridonosi doslovnom, a ne prenesenom čitanju. Takvo denotacijsko čitanje proizvodi specifičnu ugodu koja stoji u suprotnosti spram napornog mišljenja. “Dijalektika pripada isključivo jezičnoj komunikaciji”, nastavlja **Solar**, a “medij koji se služi isključivo slikama praćenima govorom” to “ne može nadomjestiti” budući da je “uvjeravanje u cijelosti prepušteno već ranijem izboru slika” (SOLAR 2004 : 96). “Usporedimo platno na kojem se odvija film s platnom na kojem se nalazi slika. Ona poziva na kontemplaciju, pred njom se može prepustiti slijedu svojih asocijacija. To je nemoguće pred filmskom snimkom. Tek što je obuhvaćena pogledom, ona se promijenila”, tvrdio je još **Walter Benjamin** (1986 : 147).

“Slika praćena govorom radikalno sužava prostor mašte. Sama činjenica da vam slika prevladava nad govorom unaprijed poništava ono što teoretičari književnosti nazivaju mjestima neodređenosti. Vi na ekranu ne dobivate nešto što bi upućivalo na dalje zamišljanje i razmišljanje, nego dobivate konkretizirani proizvod koji se u konzekvencijama svodi isključivo na afirmativnu sugestiju.” (SOLAR 2004 : 22) Dakle, gledatelj postaje *pasivni recipijent*⁰⁴.

Kako objašnjava **Braudy**, iako je intelektualni antagonizam prema filmu navodno nestao, tragovi ranog osporavanja još postoje, a medij se još uvijek ponekad smatra “inferiornim čak i vodvilju” (2002 : 1, moj prijevod). Razmatranja koja slijede odnosit će se prije svega na rod tzv. igranog filma (odnosno, u širem smislu fikcionalnog filma, nasuprot činjeničnom ili nefikcionalnom), dakle na film kojem je cilj angažirati imaginaciju i istražiti spoznajne mogućnosti, bez obzira na to jesu li one uozbiljene ili nisu (TURKOVIĆ 1986 : 11),⁰⁵ a uglavnom će slijediti pozicije “svojevrzne postteorije,

odnosno proučavanja filmskog medija pri čemu film nije samo simptom političkih kodova, nesvjesnog, djelovanja kapitala, državnih i ideoloških aparata i tome slično” (GILIĆ 2007A : 155). Pokušat će se razriješiti neki problemi vezani uz recepciju i estetsko vrednovanje filmskog djela, odnosno integraciju istog unutar postojećeg sustava umjetnosti. Pritom će se uzeti u obzir specifični uvjeti proizvodnje koji ovakva razmatranja pozicioniraju na razmeđi estetske funkcije umjetnosti i tržišne logike filmske produkcije kao visoko komercijalizirane djelatnosti. Ukazat će se na estetičku distinkciju visoke i popularne kulturne proizvodnje te iznijeti kratki pregled povijesnog razvoja filma, uz osvrt na ključne teorijske koncepte i stilske formacije koje su odredile film kao umjetnost. Obrasci klasičnog narativnog stila usporedit će se s modernističkim i postmodernističkim pristupom, a estetska će se proizvodnja u završnim razmatranjima dovesti u vezu s logikom kasnog kapitalizma i robnom proizvodnjom općenito. Način na koji se visoka kulturna produkcija nastoji distancirati od *trivijalne* masovne kulture analizirat će se i kategorijama francuskog sociologa **Pierrea Bourdieua**.

04 — Takva *distopija vječno upaljenog ekrana* donekle bi se mogla odnositi na televiziju, medij različit od filma. “Film u televiziji i videu traži relej za nove estetske i spoznajne funkcije, dok se sama televizija (unatoč rijetkim naporima) ponajprije zatvara u socijalnu funkciju koja uništava svaki *relej*, prisvaja video i zamjenjuje sve druge moći u mogućnostima lijepog i mišljenja.” (DELEUZE, 2006 : 15) Socijalne funkcije televizije (prvenstveno razonoda i informiranje) gotovo su u potpunosti prigušile moguću estetsku funkciju. “Ne moramo se dakle držati usporedbe između vrste slika, nego između estetske funkcije filma i socijalne funkcije televizije (...) Televizija je u tim uvjetima konsenzus u najizvršnijem smislu riječi: ona je neposredna društvena tehnika koja ne dopušta da postoji bilo kakav raskorak s društvenim, to je socio-tehnika u čistom stanju” (*ibid.*).

05 — Dakle ne film koji naglašava dojam registracije pojavne, izvanfilmske stvarnosti (tzv. dokumentarni film) ili film koji nastoji potpuno poništiti mimetičke konotacije prizora, bez da se suvislo referira na stvarni svijet ili stvori cjelovit prikaz autonomnog fikcionalnog svijeta (usp. GILIĆ 2007A). Tzv. eksperimentalni filmovi naglasak stavljaju isključivo na eksperiment (počevši od *Prve avangarde* dvadesetih godina prošlog stoljeća, filmskog purizma ili apstraktnih filmova, npr., **Hansa Richtera**), čime se, prema modernističkoj pretpostavci o eksploataciji vlastite forme, vraća estetski dignitet filmu. Postupci eksperimentalnog filma, koji zbog preokupiranosti formom s vremenom postaju repetitivni, nerijetko su apsorbirani u komercijalnu produkciju.

2. ESTETIČKA DISTINKCIJA VISOKE I POPULARNE PRODUKCIJE — Film kao industrija zasigurno slijedi logiku tržišta, no jasno se može, slično kao i u drugim umjetnostima, uočiti i estetička distinkcija između odvojenih tradicija visoke i popularne produkcije, odnosno dijakronijsko-sinkronijska taksonomija. Prema **Rancièru**, podjela na komercijalni i umjetnički film počiva prije svega na jasno prepoznatljivoj stvarnosti koja se izrazito suprotstavlja preispitivanju identiteta svojstvenom umjetničkom izražavanju (2007a). Kad umjetnost *djeluje lako*, često se smatra deficitarnom, a kada je *reprezentativna* poput filma, prihvaća se tek kao *produžetak zbilje* te se čini da nema potrebe tražiti manipulatorske karakteristike tipične za umjetničko izražavanje. Površna interpretacija prema kojoj je realističnost navodno imanentno svojstvo filmskog medija primjer je loše estetike, a jasno je i da svaki film predstavlja svojevrstan komentar zbilje. Pritom nisu važna sekundarna pitanja vezana uz određene ideje (poput npr. delezijanske filmske ontologije), žanrove (poput npr. načina na koji žanrovski filmovi ugrađuju opće semantičke žanrovske značajke u zajedničku sintaksu) ili uz filmove klasike koji “nadilaze ograničenja forme” (poput npr. veze mizanscenskog postupka u **Godardovom LUDOM PIERROTU** s tendencijama u suvremenom slikarstvu), nego samo temeljni princip prema kojem film nije puka ilustracija, već ima i vlastitu figurativnu moć.

Prema **Dantou**, umjetnička se djela “u kategoričkoj suprotnosti prema pukim reprezentacijama” koriste “reprezentacijskim sredstvima na način koji ne biva iscrpno opisan kad se iscrpno opiše ono što se reprezentira” (1997 : 210). Dio filmske industrije izražava nešto više o svom sadržaju i uključuje suptilne načine samoreferiranja pa se ne može analizirati tipičnim diskursom popularne kulture, jednostavnim kategorijama sviđanja i dopadljivosti (odnosno može, ali pritom se radi o transgresiji). **Wittgensteinova** analiza skupa igara i onog što nazivamo jezikom “bez ikakvih (se) napora proširuje na umjetnička djela koja sama sačinjavaju ono što bismo (...) mogli nazvati klasom obiteljskih sličnosti” (DANTO, 1997: 83):

— Umjesto da navedem nešto što je svemu što nazivamo jezikom zajedničko, kažem da ovim pojavama uopće nije zajedničko jedno, zbog kojega za sve njih primjenjujemo jednaku riječ — već su one na mnogo načina međusobno srodne. (WITTGENSTEIN 1998: 31)

Slično tome, definiciju umjetnosti nije ni moguće ni potrebno formulirati. Pojam kojim baratamo isključuje mogućnost postojanja *kriterija umjetničkih djela*, stoga isključuje i mogućnost postojanja skupa nužnih i dovoljnih uvjeta za umjetnička djela — ne radi se o “logički homogenom skupu čije je načelo homogenosti moguće pronaći” (DANTO, 1997: 82). I **Solar** tvrdi kako se vrijednost pojedinih umjetničkih djela ne može neprijeporno dokazati, odnosno kako bi “sklad vrijednosnih sudova i opće teorije umjetnosti doveo do proizvodnje umjetničkih djela koja ovise o poznatim i nepromjenjivim konvencijama” (SOLAR 2004: 13).

Tradicionalni filozofski zahtjev nužnosti i dovoljnosti (dostatnosti) određuje vrstu,⁰⁶ čvrsto ograničen pojam, a obitelj umjesto zajedničkih svojstava određuje “komplicirana mreža sličnosti koje se međusobno prelamaju i križaju” (WITTGENSTEIN 1998: 31). Izravne i neizravne srodnosti pokazuju da je umjetnost sama logički otvoren skup u kojem članovi međusobno ne moraju dijeliti nijednu zajedničku karakteristiku — kako opseg nije zaključen nekom granicom, obitelj više ili manje međusobno srodnih tvorevina uvijek se može dalje proširiti. Kod **Wittgensteinova** “pojma s nejasnim rubom” granice ne poznajemo zato što nisu povučene. Ne postoje nužni i dovoljni uvjeti da bi nešto bilo umjetničko djelo, no ako se vrijednost, npr., **GRAĐANINA KANEA** može shvatiti samo u dijakroniji, time je, čini se, ispunjen barem uvjet koji **Solar**, pokušavajući povući granice pojma, predstavlja kao uvjet pripadnosti korpusu visoke umjetnosti. Budući da “za razumijevanje djela visoke umjetnosti nije

06 — Nužni su uvjeti oni koji moraju biti ispunjeni da bi nešto ušlo u razmatranje kao član određene vrste iako to istovremeno mogu biti i uvjeti koji važe i za neke druge pojave. Dovoljni (dostatni) uvjeti su oni koji moraju biti ispunjeni da bi smo dobili odredbu baš onog što razmatramo, a ne i nečeg drugog što ispunjava iste nužne uvjete.

dovoljan oslonac na kodove prepoznavanja iz svakodnevice” (SOLAR 2004 : 114) vrlo je izvjesno da, primjerice, ljubitelj kriminalističkih filmova neće visoko cijeliti neka od uspješnijih ostvarenja **David Lynch**.⁰⁷ Lako bi se mogla braniti i teza da uvjeti proizvodnje ne mogu biti važni za identitet umjetničkog djela, a sigurno je i da “pripadnost sustavu umjetnosti ne isključuje pripadnost filmskog djela najrazličitijim drugim sustavima kao što su pravni, gospodarski ili politički” (GILIĆ 2007a : 147).

Karakteristika filmskog iskustva sustav je posebnih principa, povezanih, ali i neovisnih o drugim umjetnostima. Posebnost filmskog strukturiranja svijeta često je smatrana nedostatnom, a među osnovnim razlozima su navodna primitivna doslovnost, komercijalnost⁰⁸ te inherentno mehanička, ali i kolektivna priroda filmskog medija, što je u izravnoj suprotnosti s romantičkom predodžbom o osamljenoj figuri koja se suprotstavlja bezličnosti industrijske civilizacije.⁰⁹ **Georges Sadoul**, koji u predgovoru svoje knjige *POVIJEST FILMSKE UMJETNOSTI* emfatično naglašava da se “jedna umjetnost rodila pred našim očima” i da je “veličina filma baš u tome što je on zbroj i sinteza mnogih drugih umjetnosti” (1962 : 8), napominje i kako se povijest filma kao umjetnosti ne može proučavati bez da se ista ne razmotri s industrijske strane (uvjetovane ekonomijom, društvom i tehničkim mogućnostima). Paradigma filmskog redatelja jest lik **Rotwanga** iz *METROPOLISA* **Fritza Langa** — “rastrgana figura koja kombinira ili pokušava kombinirati tehničko znanje s magijom umjetničke kreacije” (BRAUDY 2002 : 7, moj prijevod).

————— 3. FILM I ESTETSKO ISKUSTVO — Tradicionalni estetičari našli su se pred zadaćom kako se odrediti prema fenomenu silne popularnosti medija koji, usprkos tome što je tijekom stotinjak godina svoje povijesti izgradio vlastitu gramatiku i leksik, nerijetko zadržava mnogo od svojih prvotnih svojstava atrakcije. Često se navodi kako film tek u rijetkim slučajevima prelazi preko “estetičke granice”, odnosno kako mu nedostaje misaona složenost koja prožima i jednostavnija

literarna ostvarenja.¹⁰ Akademska estetika bavila se “dubljim i izvornijim umjetnostima” (TUDOR 1979: 3), dok je estetsko iskustvo filma smatrano inferiornim. Iako je poprilično jasno da svako filmsko djelo nije nužno i umjetničko djelo te da se tek iznimno određena filmska djela mogu svrstati u kategoriju umjetnosti, činjenica je da je filmski medij preuzeo vjerojatno dominantnu poziciju u oblikovanju misaonog, emotivnog i estetskog poimanja svijeta.¹¹

Kao nova umjetnost adekvatna novom vremenu i s čvrstim uporištem u modernoj tehnološkoj civilizaciji, film je u početku bio nerazdvojiv od svojevrsnog *metafizičkog*

021

07 — Ako bi se, kako pokazuje *Solar*, *Kafkin PROCES* mogao čitati kao loš krimić i *Lynchov PLAVI BARŠUN* (ili, kao recentniji primjer, *Hanekeov* film *SKRIVENO*) mogao bi se *gledati* kao loš krimić. Pritom je stvarno očito da reakcije “estetski neosvijestjenog gledatelja ne mogu biti presudne u govoru o nekoj umjetnosti” (GILIĆ, 2007: 34). Inače, žanrovi označeni deminutivima (poput krimića, ljubića ili pornića), uglavnom se i povezuju s trivijalnim.

08 — Opisujući ekonomiju književnog polja od 19. stoljeća nadalje, *Pierre Bourdieu* (2003) pokazuje kako umjetnik na simboličkom polju dugoročno može trijumfirati samo kratkoročno gubeći na ekonomskom (i obratno) — potrošna djela koje podilaze “lakoj publici” nailaze na kratkoročan uspjeh. “S modernog stanovišta” vrijeme promiče “prave vrijednosti, (a) u smionim djelima koja ispočetka nisu našla publiku malo-pomalo prepoznaje nepatvorene klasike” (COMPAGNON 2003: 292). Popularnost medija čini takva razmatranja na području filma tek nešto problematičnijima — ograničena recepcija u tako komercijaliziranoj djelatnosti prilično je relativna, no kvalitativna razlika, pogotovo otkad su sredstva kulturne proizvodnje dodatno demokratizirana, i nije tako značajna.

09 — Npr., stvarni autor filma *RIO BRAVO* nije samo redatelj *Howard Hawks*, već i scenaristi *Jules Furthman* i *Leigh Brackett*, snimatelj *Russel Harlan*, skladatelj *Dimitri Tiomkin* itd. Film je “izrazito pogodan primjer opravdanosti razdvajanja implicitnog od stvarnog autora” jer u stvaranju filma gotovo uvijek sudjeluje više različitih autora s različitim udjelima u djelu (GILIĆ 2007a: 4).

10 — Zanimljiv je prigovor i da film ne može stvoriti kompleksan lik budući da vizualni imperativ navodno nužno reducira karakter.

11 — Dva velika prošlostoljetna totalitarizma brzo su prihvatila film kao mehanizam ideološke manipulacije masama. U radovima *Sergeja Ejzenštejna* i *Leni Riefenstahl* ponovo je u pitanje dovedeno gotovo opće mjesto u promišljanju umjetnosti (kao “nesvrhovitoj svrsi” prema *Kantu*) — ideologija navodno nije sposobna proizvesti umjetničke vrijednosti u djelu koje je njome eksplicitno prožeto.

optimizma, smatran je artikulacijom nove percepcije života s obnovljenim senzibilitetom spram suvremene zbilje. **Jean Epstein** definirao je 1921. “utopiju u kojoj je u jednom trenutku bio identificiran film — obećanje nove umjetnosti pokreta koji će biti također nova umjetnost za masu, novi početak umjetnosti, dovršenje velikog estetskog sna epohe” (RANCIÈRE 2007a : 215).

“Život ne poznaje priče. On ne poznaje radnje usmjerene prema kraju, nego samo situacije otvorene u svim smjerovima. On ne poznaje dramski progres, nego dugo, trajno kretanje stvoreno od beskonačnosti mikrokretanja. Ta istina o životu konačno je pronašla umjetnost koja ju je sposobna izraziti — umjetnost u kojoj se inteligencija koja izmišlja promjene sreće i sukobe različitih volja podvrgava jednoj drugoj inteligenciji, inteligenciji stroja koji ništa ne želi i ne gradi priče, nego snima tu beskonačnost pokreta koja stvara dramu sto puta intenzivniju od svake dramske promjene sreće. Na početku filma postoji ‘skrupulozno iskren’ umjetnik, umjetnik koji ne obmanjuje i ne može obmanjivati, jer on samo snima.” (JEAN EPSTEIN, prema RANCIÈRE 2007a : 215)

Jasno je da takva vizija pripada nekom drugom vremenu, a “san je bio samo nekonzistentna utopija. On je bio sinkron s velikom utopijom tog vremena, s estetskim, znanstvenim i političkim snom o novome svijetu u kojem bi se sva materijalna i povijesna težina rasplinula u carstvu svjetlosne energije. Pod krinkom definicije biti jedne umjetnosti u odnosu prema njezinu tehničkom ustroju, **Jean Epstein** samo nam je ponudio posebnu inačicu velike pjesme o energiji koju je pjevalo njegovo doba i ilustriralo ju na tisuće načina” (*ibid*: 217).

Walter Benjamin je 1936. u čuvenom eseju “Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije” iznio nešto drugačiju viziju utjecaja filma i fotografije na cjelokupnu kulturu:

Reprodukciona tehnika (...) izdvaja reproducirano iz područja tradicije. Umnožavajući reprodukciju nadomješta njegovu jednokratnu pojavu umnogostručenom. I dopuštajući reprodukciji da pođe u susret potrošaču u bilo kojoj njegovoj situaciji, ona aktualizira reproducirano. Oba ta procesa vode do snažnog razaranja predanog, a time i predaje, što je naličje sadašnje krize i sadašnje obnove čovječanstva. Oni su najtješnje povezani s pokretima masa u našim danima. Njihov je najmoćniji agent film. Njegovo društveno značenje, čak i u pozitivnom smislu, i upravo u njemu, nezamislivo je bez te njegove destruktivne, katartičke strane: likvidacije tradicionalne vrijednosti kulturnog nasljeđa.

(BENJAMIN 1986 : 129)

Benjamin dakle smatra da će “direktive koje promatrač slika u ilustriranim novinama prima posredstvom legende postati još preciznije i odrješitije u filmu, gdje je poimanje svake pojedine slike određeno slijedom svih prethodnih” (*ibid* : 135). Slika u takvom mediju presudno dominira, pri čemu je “od velikog arhaičnog mita preostala (...) samo apodiktička sugestija privida zbilje, što se može shvatiti i kao mit, ali bi mu sada valjalo pridati oznaku *trivijalan*” (SOLAR 2004 : 28). Popularna umjetnost općenito ima “opijumski karakter”, a sam je film osuđen kao kič, utemeljen na iskustvu svakodnevice, naličje visoke umjetnosti utemeljene na iskustvu cjelokupne kulturne tradicije. “Tehnička reproduktivnost umjetničkog djela mijenja odnos mase prema umjetnosti”, tvrdio je **Benjamin**. “Naime, što se više smanjuje društveno značenje neke umjetnosti, to se u publici više razilaze kritički i uživalački stav promatrača. Ona nekritički uživa u konvencionalnom, a uistinu novo kritizira s negodovanjem. U kinu se i kritički i uživalački stav publike podudaraju. A za to je odlučna ova okolnost: nigdje kako u kinu reakcije pojedinaca, kojih zbroj tvori skupnu reakciju publike, nisu unaprijed toliko uvjetovane zbijanjem u masu. Očitujući se, one se kontroliraju” (BENJAMIN 1989 : 143).

4. FILMSKA POVIJEST I TEMELJNA PRIČA — Šira kulturna sredina mogla je prihvatiti film kao umjetnost tek nakon što uvidi specifičnosti medija (GILIĆ 2007b: 9). Standardna verzija filmske povijesti (često nazivana temeljnom pričom ili velikim narativom) tvrdi kako se film, nakon ranog naivnog razdoblja, kao zasebna umjetnost počeo razvijati napuštanjem mogućnosti koje filmska kamera ima u pukom bilježenju i reprodukciji nekog događaja. Pitanje ima li film svoj jezik¹² svodi se na pitanje je li film komunikacijski sustav:

Sličnost sa zbiljom odlikuje lukavstvo onih riječi stranog jezika koje zvuče kao riječi materinjeg: iza onog što prepoznajemo kao istovjetno krije se sasvim drugi smisao — privid razumijevanja gdje pravog razumijevanja nema — film nije prazna kopija života. (LOTMAN 1976: 5)

Film je zaseban medijski fenomen iako ga presijecaju isti kulturološki, ideološki, politički i ostali kodovi pomoću kojih je lako čitati i filmska djela i djela nastala u drugim medijima. Osnovna razlika filma i starijih medija u kojima se izlaže priča jest strojna uvjetovanost projekcije zbog koje film ima sasvim određeno i mehanički utvrdivo trajanje. Svaki medij koji prenosi priču (ili imitira narativnu komunikacijsku strukturu) djeluje specifičnim medijskim sredstvima pri čemu je razumijevanje tih sredstava preduvjet razumijevanju pojedinačnog ostvarenja (GILIĆ 2007b: 114). Oponenti su dugo negirali umjetnost pokretnih slika percipirajući film ograničenim na mehaničku reprodukciju stvarnosti bez mogućnosti njene inteligentne interpretacije (u raskoraku sa poznatom maksimumom **Émilea Zole** kako je “umjetnost priroda viđena okom temperamenta”).

Prvi filmovi doista su bili samo zapisi svakodnevnih događaja, onako kako su to radila braća **Lumière** koja su mediju pripisivala ograničen potencijal prolazne novotarije. **Georges Méliès** ubrzo je stvorio filmski spektakl zasnovan na kreativnoj upotrebi filmske kamere čime je film pomaknut dalje prema klasičnom poimanju umjetnosti. Filmskom poviješću od tada se u antitetičnom odnosu provlače dvije suprotstavljene teorijske tendencije¹³ — ona o naglašavanju

najrealističnijih svojstava fotografske slike, odnosno mimetičnosti filma kao medija koji može najvjernije prikazati stvarnost i otkriti konkretnu zbilju te ona o nadilaženja realizma artifičijelnošću, o bijegu što dalje od stvarnosti ili stvaranju vlastite stvarnosti, istraživanju značenja i svojstava filmske forme¹⁴ (opozicija prirodno/estetsko ili, vrlo pojednostavljeno, američki/europski film). Dva stilsko-povijesna pravca (njemački ekspresionizam i sovjetska montažna škola) identificirana su kao važne faze u razvoju *posebnosti* filma, a *temeljna priča* dalje tvrdi da je razvoj medija naglo prekinut kasnih dvadesetih godina XX. stoljeća izumom i širenjem *zvučnog filma*. U inicijalnoj fascinaciji multimodalnim zapisom, odnosno nesnalaženju pri upotrebi zvuka, došlo je do gubitka vizualnih vrijednosti. Film je *izgubio posebnost* postavši previše doslovan prikaz stvarnosti, a time je izgubio i "ono umjetničko"¹⁵(usp. BORDWELL 2005).

12 — Jezik koji se mora u učiti, dokaz čega je i vrlo banalan primjer — užas ili gađenje koje je u ranim danima izazivao krupni plan.

13 — Odnosno klišej o razlučivanju filmova u smislu polariziranja "limijerovskih" i "meliesovskih".

14 — Prije no što se medij suočio sa svojom posebnošću, filmovi su izgledali kao kazališne predstave, a prvi utjecajan stilski pravac koji je naznačio odlučan prekid s realizmom bio je njemački ekspresionizam. Uskoro je sovjetska škola montaže sa **Sergejem Ejzenštejnom** postala prva istinska filmska revolucija. Potpuno oslobodivši film od kazališta, sovjetska škola ostvarila je dijelektički koncept i na razini kadra — moć montaže bila je takva da je mogla stvarati značenja koja nisu vidljiva iz svakog kadra zasebno (što je dokazano i u radu **Leva Kulješova**, redatelja zaslužnog za najpoznatiji eksperiment u povijesti filma).

15 — Film i filmski razvoj dovedeni su u slijepu ulicu, uz izuzetke koje revizirana verzija *velikog narativa* nalazi u rijetkim redateljima koji su pokazali sposobnost korištenja zvuka na način koji izražava posebnost medija. U drugih se radnja ne *prikazuje*, već *prepričava*. Razni zvučni filmovi pokazuju sličnu fascinaciju multimodalnim zapisom karakterističnu za vrijeme braće **Lumière**, odnosno primitivan stil ovladavanja samim medijem.

Unazađivanje filma pripisuje se dakle dvama fenomenima — “proboju govora koji je odbio pokušaje uspostavljanja jezika slika”¹⁶ i “holivudskoj industriji koja je filmske stvaraoce svela na ulogu ilustratora postojećih scenarija, u svrhe komercijalne isplativosti, na standardizaciju priča i identifikacija s likovima” (RANCIÈRE 2007a : 216).

————— 5. ZABAVA I ŽANROVSKI FILM — Težinu “uvijek povezujemo s naporom, dok je u načelu lako sve ono što ide bez napora” (SOLAR 1995 : 8). U prozi se “teški oblik” postiže cjelokupnim sustavom književnih postupaka, među kojima tipovi motivacije, organizacije sižea i perspektiva pripovjedača igraju okvirno najvažniju, premda ne i uvijek presudnu ulogu. Nužne su posljedice tog zaključka da “laki oblik” može biti jedino onaj u kojem nema odstupanja od uobičajenog, u kojem “nema iznenađenja, niti originalnosti, pa je, prema tome, jezik prepušten lakom, automatiziranom razumijevanju u smislu obične, svagdašnje komunikacije” (SOLAR 1995 : 12). Takva analiza može se primijeniti i na film, no iako se sam filmski medij ponekad označava kao zabava, odnosno industrija zabave, čini se da bi točnije bilo zabavom nazvati samo određenu podvrstu filmova (kao i književnih djela). Junaci komercijalnih filmova “lebde” u svijetu udaljenom od zbilje, dok jedan uski segment života postaje životom u cjelini.¹⁷ Zabavni film postaje posebnom stilskom i žanrovskom vrstom, najčešće vezanom uz “narativni film namijenjen repertoarnim, komercijalnim kinima, dakle populistički ili masovni narativni film” (TURKOVIĆ 2005 : 15).

Budući da se smatra da je zabavnost na neki način vezana uz strukturu, i to strukturu koja, u klasičnom filmu, obilježava žanrovsko razvrstavanje, zabavnost se često veže uz žanr (slično vrijedi i za književnost kad se razmatraju popularni ili trivijalni žanrovi). Dominantni je komercijalni film izrazito uniformiran, iz čega se zaključuje da je umjetnički film nežanrovski ili antižanrovski. Kako piše **Lotman**, ako je “*autor* dio glorifikacije američkog filma, (...) *žanr* je osuda ili stapanje” (1976 : 74). Prema **Turkovićevoj** definiciji, žanr predstavlja kanoniziranu filmsku vrstu, odnosno

klasifikacijski termin koji određuje povezan niz igranih filmova i njihove tipove koje doživljajno, zbog zajedničkih osobina ili obilježja, svrstavamo u istu kategoriju (2000 : 28). Razlikovanje žanra određuje pojavljivanje određenih tipskih sastojaka (u pravilu slikovno predloženih prizornih sastojaka) koji se, uza sve svoje različite konkretne pojavnosti u pojedinom filmu, tipski ponavljaju iz filma u film (*ibid.*, 9). Time postaju indikativni, odnosno nose u sebi niz specifičnih konotativnih značenja uvjetovanih žanrovskim kontekstom u kojem se prepoznatljivo javljaju. Žanr uključuje postojanje stalnih filmskih kodova koji su karakteristični za određene tipove filmova, pomoću kojih gledatelji lako percipiraju dotične filmove unutar prihvaćenog klasifikacijskog sustava (VALENTIĆ 2000 : 45), a filmovi u sklopu pojedinog žanra dočaravaju neki očekivano poseban tip svijeta, proizvodno i doživljajno uhodan kroz neko duže razdoblje. Nastaju u sklopu žanrovskog sustava filmske industrije, prepoznati su od masovne publike, dijele određene temeljne karakteristike, razvijaju se u skladu s obrascem i snimaju po standardnom generičkom modelu.

————— 6. ALTERNATIVE STANDARDNOJ VERZIJI FILMSKE POVIJESTI — Radikalnu alternativu standardnoj verziji filmske povijesti postavio je francuski teoretičar **André Bazin**. Film je predstavio kao najučinkovitiji naratološki oblik, imanentno vezan uz realizam, medij *fotografske ontogeneze* kojim se može otkriti skriveni smisao bića i stvari bez da se prekine njihovo prirodno jedinstvo (bazenovsko “balzamiranje

16 — Prema tumačenju **Slavoja Žižeka** likovi u nijemoj kinematografiji u principu su poput likova iz crtića: ne znaju što je smrt, seksualnost ili patnja. Zvuk donosi kompleksniji univerzum u kojem se, između ostalog, pojavljuje amoralnost. **Braudy** primjerice upozorava kako pronalaskom zvuka tipična ekspresionistička gluma postaje način glumljenja luđaka (2002 : 190).

17 — “Cjelokupna visoka književnost zapravo neprestano ponavlja da svakodnevnica nije svakodnevnica, dok trivijalna književnost zapravo neprestano ponavlja da nesvakodnevnica zapravo nije ništa drugo do svakodnevnica” (SOLAR 1995 : 134).

vremena”, usp. **Bordwell** 2005).¹⁸ Takve ideje, možda i svojevrsan odjek onog što **Nietzsche** naziva estetskim sokratizmom — “kojeg vrhovni zakon otprilike glasi: *sve mora biti razumljivo, da bi bilo lijepo*” (NIETZSCHE 1997: 88), stavile su **Bazina** u antitetičan odnos s **Ejzenštejnom** (ili teoretičarom **Rudolfom Arnheimom** kao predstavnikom formalističke tradicije, a koji je smatrao samo nijemi film *pravom umjetnošću*), sličan odnosu **Lumièrea** i **Mélièsa**. Francuska nova kritika film je smatrala prije svega mizanscenskim umijećem, a ukazala je i na važnost dubinske inscenacije (kao dijalektičkog koraka naprijed, odnosno veze klasičnog, realističnog pripovijedanja i inovacija sovjetske montažne škole), ponekad pogrešno smatrane ponovnom regresijom u kazališni modus.¹⁹ U **Bazinovoj** teoriji radilo se o staroj navadi poricanja medija, njegova transcendiranja u logičku nevidljivost. Iako dio materije nikad ne može ispariti u čisti sadržaj, konvencije su bile dovoljno uhodane (i internalizirane kod publike) da se film mogao i trebao očistiti od svega nemimetičkog te postati pravo zrcalo realnosti. Time je jasno izazvan platonovski strah od sofističkog umjetnika privida i njegova zrcala postavljena pred prirodu, od umjetnosti oponašanja pretvorene u projekt stvaranja iluzija koje prvobitnu zbilju mijenjaju na varljiv način (DRŽAVA, 596 d-e): “Najbrže pak, ako želiš uzeti zrcalo i posvuda ga nositi, brzo ćeš napraviti i sunce i ono što jest na nebu, brzo zemlju, brzo i samoga sebe i druga živa bića i sprave i bilje. — Svakako, reče on, ali samo prividno, a ne i uistinu bivstvjuće.”

Nenametljiv, razumljiv i uhodan stil holivudskih redatelja koje je klasična kritika odbacivala za **Bazina** je postao primjer redateljske umješnosti. Tipičan *realistički* postupak raskadriranja dobio je i novo ime kako bi se razlikovao od nametljive i manipulativne montaže koja ne pokušava stvoriti unificirani prostorno-vremenski odnos — *découpage* je “analitički, dramski i deskriptivan zato što analizira i opisuje dramske događaje prema određenom redu i srodnosti, ali ne daje značenje tim događajima niti preokreće unutarnju logiku kao što to čini montaža” (VOJKOVIĆ 2008: 231).

Bazin je snažno utjecao na kritičare u časopisu *CADMIERS DU CINÉMA* koji su prihvatili neke njegove ideje, ali ih i modificirali pokrenuvši treću veliku filmsku revoluciju. *Mise-en-scène* je ostao najvažniji redateljski postupak, no medij je ponovo otkrio svoju pravu narav prilagođujući realizam osobitoj artifičijelnosti.²⁰ Krajem pedesetih snimljeni su filmovi koji će odrediti filmski modernizam,²¹ obilježen drugačijim pristupom kauzalitetu uz česta zanemarivanje kronologije, brojne autorske kadrove i *nerealističnu*, odnosno asocijativnu ili estetičku motivaciju (uz naglašeno premještanje središnjeg konflikta s *izvanjske* relacije subjekt/objekt), pri čemu je film shvaćen kao aktivna debata, a ne medij pasivne konzumacije. **David Bordwell** kao osnovno načelo organizacije tzv. *opozicijske verzije* razvoja filmskog stila navodi dvojnost između avangarde i glavne struje narativnog filma. Upadljiv

18 — Pritom je isticana *istinitost* talijanskog neorealizma, druge velike revolucije u povijesti filma, pokreta koji je favorizirao duge kadrove i nije težio izraženoj, artifičijelnoj i *manipulativnoj* montaži. U svemu je izraženu važnost imao i marksistički moment, pri čemu se kapitalizmu pripisivala dezintegracija poetskog i političkog, odnosno uvođenje lažne distinkcije estetskog i društvenog — mimetički model očito pritom povezivanje predstavlja kao put prema emancipaciji.

19 — **Wellesov** *GRAĐANIN KANE* (1941) izdvojen je kao revolucionaran film, arhetipski primjer novog redateljskog postupka, koji tad dobiva još uvijek aktualan visoki status. Elegancija mizanscenskih rješenja i dubinska oštrina *GRAĐANINA KANEA* za **Bazina** je predstavljala golem dijalektički korak naprijed: vezu klasičnog, realističnog pripovijedanja i inovacija sovjetske montažne škole (**Wellesovo** modernističko nadilaženje diktata zbilje pritom je prikladno stavljeno u drugi plan).

20 — Razvijena je tzv. *politika autora* koja, što je do tada bilo manje uobičajeno nego što bi se moglo očekivati, eksplicitno izdvaja redatelja kao ključna umjetnika filma. Velike je redatelje kao samosvjesne umjetnike izdvajalo ponavljanje osnovnih motiva, tema, zanatskih postupaka itd.

21 — **Bergman** je već naznačio svoje jedinstveno mjesto u povijesti filma, a u Italiji, nakon što je već ranije tzv. renovirani neorealizam ili *neorealizam duše* izmjestio izričajno težište talijanskog neorealizma sa socijalnih datosti na psihološke, autori poput **Antonioniija** i **Felliniija** počinju stvarati raskošna visokomodernistička ostvarenja. U Francuskoj, s prvim filmovima **Chabrola**, **Truffaut** i **Godarda**, počinje tzv. *Novi val* (ovdje treba pridodati i autore poput **Alaina Resnaisa**, nedvojbeno radikalno modernističke redatelje koji se često prisposobljuju sa širim krugom novovalovaca, no koji su baštinici uhodanije francuske intelektualne *tradicije*).

primjer te sklonosti jest estetska teorija **Noëla Burcha** (BORDWELL 2005 : 111) koja favorizira umjetničke projekte u kojima se istražuju formalne mogućnosti medija i odbijaju podređivanja formalne organizacije narativnim zahtjevima.²²

————— 7. OTKLON OD REALIZMA I MODERNISTIČKA SUBVERZIJA — Otklon od realizma (u smislu skupa konvencija, odnosno *realističkog* filmskog postupka ili izlagačkog stila) donosi i terminološki problem koji se lako objašnjava na primjeru klasičnog vesterna. Ono što je poznato kao modernistički vestern svojom radnjom, likovima i ikonografijom bliže je našoj percepciji *stvarnosti* (uvjetno rečeno) od klasičnog, realističnog vesterna, no dok je klasični vestern obilježen nenametljivim režijskim postupkom (*découpage*), modernistički vestern krasi agresivne i jasno uočljive redateljske intervencije. Filmski modernistički pokreti često traže povratak *realističnosti* u smislu otklona od prihvaćenog sustava reprezentiranja, odnosno prevladavajućih konvencija u prikazu stvarnosti. Kako navodi **Nelson Goodman**, *čitanje realistične slike* vršimo automatskom navikom: praksa je simbole učinila tako prozirnima da nismo svjesni nikakva napora, nikakvih alternativa, niti toga da uopće poduzimamo bilo kakvo tumačenje — realističnost zapravo ovisi o tome koliko je “način reprezentiranja stereotipan, o tome koliko su etikete i njihove upotrebe za nas uobičajene. Realističnost je relativna, određena sustavom reprezentiranja koji je standardan za danu kulturu ili osobu u dano vrijeme” (2002 : 34). Promjena standarda i otklon od tradicionalnog sustava reprezentiranja može se dogoditi prilično naglo, pri čemu će novi referencijalni okvir biti prihvaćen kao novi stupanj realističnosti. Dakle, realističnost nije stvar stalnog i apsolutnog odnosa reprezentacije i predmeta, već odnosa između sustava reprezentacije primijenjenog u određenom djelu i sustava reprezentacije koji je standardiziran. Ukratko, realističnost ovisi o ukorijenjenosti i stvar je navike.

Ovakvim je razmišljanjem svaka reprezentacija, uključujući i onu filmsku, koja obično sadrži visok stupanj denotacije (što slijedi pogrešna argumentacija o imanentnoj

realističnosti zbog *ispravnosti*, odnosno količini odgovarajuće informacije), oslobođena “izopačenih shvaćanja koja je poistovjećuju s idiosinkratičkim fizičkim procesom kao što je zrcaljenje, te prepoznata kao simbolički odnos koji je relativan i promjenjiv” (*ibid.* 39). Ono što nazivamo filmskim realizmom sustav je konvencija, vezan prvenstveno uz klasični fabularni stil, koji se onda može, u ovakvim razmatranjima o odnosima spram modernističke i postmodernističke paradigme, neopterećeno označiti i kao *nulto filmsko pismo*. Ovdje bi svakako trebalo, slijedeći **Jamesona** (1988 : 190), naglasiti da su hipoteze periodizacijskih pretenzija sklone prikrivanju razlika i projektiranju ideje povijesnog perioda kao homogenog, što je svakako pogrešno. Stilske formacije treba shvatiti kao kulturno dominantne u nekom periodu, što je koncepcija koja dopušta suživot vrlo različitih značajki.

Filmsko umjetničko djelo moralo je “uzeti na znanje” materijal i strukture svog medija — sadržajem filma konačno je postao i sam filmski jezik, a prethodna znanja i poznavanje tradicije temelj njegove strukture. Filmsko umjetničko djelo moralo je uzeti na znanje materijal i strukture svog medija, ogoliti medij — sadržaj filma konačno je postao i sam filmski jezik, a prethodna znanja i poznavanje tradicije temelj strukture — poznavanje filmske povijesti, prije samo oruđe upereno protiv literarne tradicije, internalizirano je kao opće mjesto, a konstituiranost vlastitom poviješću postala je dio filmske prirode.²³ U ranijim filmovima nepokretna kamera uglavnom je samo bilježila zbivanja, kao prozor ili oko kojim gledatelj

22 — U svom teleološkom socioekonomskom tumačenju razvoja filmskog jezika **Burch** holivudski iluzionistički film i industriju povezuje s “institucionaliziranim modusom reprezentacije”, ishodom ideologije iluzionizma i konačnim ispunjenjem buržuskog sna o reprodukciji (BORDWELL 2005 : 124). Za **Burcha**, razvoj modusa reprezentacije unutar glavne struje posljedica je međudjelovanja različitih značenjskih sustava (npr. slikarstva i kazališta) i pitanja klase, ekonomije i ideologije.

23 — Pobornici avangardnih pokreta smatrali su da ortodoksni filmski spektakli reproduciraju buržusku ideologiju i malograđansku želju da se *uhvati* stvarnost. Neobične narativne tehnike i eksperimentiranje s naracijom predstavljani su stoga i kao kritika konzumerizma ili malograđanske blaziranosti, no s vremenom je filmska estetika ipak napravila prijelaz od preskriptivne, polemičke estetike prema deskriptivnoj (BRAUDY 2002 : 5).

promatra pravu zbilju, dok modernističke filmove karakterizira epistemološka nestabilnost. Strategije klasičnih (holivudskih) filmova aktivirale su “intrinzično svojstvo filmskog medija da potiče identifikaciju”, a pri skrivanju diskontinuiteta i montažnih rezova bilo je “bitno da ništa ne izaziva napor u gledanju niti narušava fantaziju gledanja” (VOJKOVIĆ 2008: 60). Isprva je ključno bilo postizanje dojma prostorno-vremenske koherencije, dok je modernizam u *prvi plan* izdvojio aktivnost kamere, tako da gledatelj ne može pasivno promatrati zbilju: označeno (značenje sekvence) postaje proizvod označitelja (filmskih tehnika), a ne nešto što im je, uvjetno rečeno, prethodilo.²⁴ Od kasnih šezdesetih, na tipično modernistički način, filmovi postaju i estetski problem, a publika se morala pomiriti s činjenicom da taj problem ne mora uvijek moći riješiti (BRAUDY 2002: 97) niti da *rješenje* uopće postoji. Uz montažu, koja je bila i oruđe tradicionalne naracije, izdvojen je i cijeli niz strategija koje subvertiraju linearno kretanje takve naracije, poput **Ejzenštejnove intelektualne montaže**, **Wellesove unutarnje montaže** ili **Rossellinijeve antimontaže**. U filmskoj je produkciji i s najkonzervativnije pozicije postalo jednostavno identificirati djelatnu disenzualnost svojstvenu umjetničkom obliku.

— 8. LOGIKA TRŽIŠTA I POVRATAK INDUSTRIJSKOJ PROIZVODNJI — Ako je, prema ciničnoj interpretaciji teoretičara i povjesničara arhitekture **Charlesa Jencksa**, moderna arhitektura zaista umrla u St. Louisu 15. lipnja 1972. u 15 sati i 32 minute (1991: 23),²⁵ slično se može odrediti i vrijeme početka propasti projekta filmskog modernizma (ili početka *onog poslije*) — 25. svibnja 1977. dan je premijere **RATOVA ZVIJEZDA**, komercijalno najuspješnijeg filma svih vremena, prijelomna za uništenje kreativne matrice unutar koje je i nastao, tj. modernističkog *Novog Hollywooda*.²⁶ Kratko vrijeme između dvaju različitih visokoindustrijaliziranih američkih studijskih sustava okončano je, zajedno s dominantnom realističko-naturalističkom i dekonstrukcijskom stvaralačkom praksom, a estetska je proizvodnja integrirana u robnu proizvodnju. Iako se postmodernistički odnos razvio iz modernističkih

strategija, što uključuje autorefleksiju, ironijske igre i suprotstavljanje klasičnom realističnom stilu (VOJKOVIĆ, 2008: 32), holivudska kinematografija vraćena je u prirodno stanište, ponovo postavši tzv. *tvornicom snova*, ovaj put uz teret servisiranja čitave popratne industrije zabave. U tom je smislu očita primjerenost **Jamesonove** tvrdnje (1988: 189) da “svaka pozicija spram postmodernizma u kulturi — bilo apologija, bilo žigosanja — također, ujedno, istodobno i *nužno*, jest implicitno ili eksplicitno politički stav prema prirodi današnjeg multinacionalnog kapitalizma”.

“Prvi veliki princip kojeg se moramo držati kad govorimo o ovoj temi jest da svrha umjetnosti nije da zabavi; a umjetnost čija je svrha da zabavi ili koja se traži s tim ciljem mora biti niže, a vjerojatno i štetne vrste”, smatrao je **John Ruskin** (prema TURKOVIĆ 2005: 14). Iako zabava očito ima trivijalan prizvuk, njezin ontološki status zasigurno nije trivijalan problem. Izdvajajući nekoliko središnjih odredbi fenomena, poput interventne *bezinteresantnosti*, zaokupljanja interesa, maštopoticajnosti, odruštvovljavanja osobnosti, odnosno poosobljavanja društvenosti itd. (TURKOVIĆ 2005). zaključuje kako se zapravo radi o odredbama većine priopćajnih tvorevina, neovisno o tome smatraju li se *zabavnim*, trivijalnim ili visokokulturnim — za većinu takvih tvorevina

24 — Lakanovske teorije narcističkog gledanja našle su plodno tlo u filmskoj hermeneutici, pri čemu nije zanemarivo ni da **Lacanov** koncept dijalektike oka i pogleda podriva tezu o umjetnosti kao imitaciji života.

25 — Što nikako ne može biti točno, budući da je **Jencks** pogrešno naveo datum događaja na čiju se simboličku važnost referira (COHEN 2008). Prema odluci američke savezne vlade 15. ožujka 1972. (ne lipnja, kako navodi **Jencks**) srušena je prva od 33 zgrade propalog modernističkog stambenog kompleksa Pruitt-Igoe u St. Louisu, izgrađena niti dvadeset godina ranije prema nacrtima arhitekta **Minorua Yamasakija**. Ostale zgrade planski su uništene tijekom sljedeće dvije godine, a kao zanimljivost može se navesti da je **Yamasaki** kasnih šezdesetih projektirao još jedan kasnije srušeni simbol epohe, njujorški World Trade Center (DARTON 2002). Snimke rušenja Pruitt-Igoea iskorištene su u kultnom dugometražnom eksperimentalnom filmu KOYAANISQATSI **Godfreyja Reggia** iz 1983., ironično popraćene visokomodernističkom minimalističkom glazbom **Philipa Glassa** (COHEN 2008).

26 — Obično se kao doslovno i simbolički važan trenutak navodi komercijalni fijasno visokobudžetnog filma VRATA RAJA **Michaela Cimina** iz 1980.

može se dokazati, bilo izravnom bilo zaobilaznom argumentacijom, da zadovoljavaju gotovo sve uvjete.²⁷ Popularno se definira pomoću nekoliko kriterija poput recepcijske neobvezatnosti, a ključnom postaje odrednica populizma ili masovnosti — suvremenu zabavu kao priopćajnu vrstu ključno obilježava pripadnost masovnoj kulturi (*ibid.*, 32). Visoka ili prava umjetnost ne otpisuje nužno društvenost takve proizvodnje, no “ne smije ciljati na određenu publiku niti se njoj prilagođavati”, odnosno “treba slijediti samoizabrane ideale, pri čemu se publika samo pridružuje prema *izbornoj srodnosti* i sa samobrazovanim doživljajnim naporom” (*ibid.*, 37). Ključne, zabavi suprotne osobine tako postaju osobine *umjetnosti neovisne o publici* — visoka umjetnost nema zadaću zaokupljanja publike, stvaranjem pritom upravljaju sile unutarnjeg stvaralačkog senzibiliteta, a ne zahtjevi uklapanja u recepcijsku javnost. **Turković** izdvaja i signale umjetničkog koji nisu svojstveni samo filmu, a “svi izražavaju činjenicu da su stvoreni, izrađeni, proizvod ljudskog napora, usmjereni na to da se pomoću njih nešto posebno, iznimno saopći” (*ibid.*, 121).

— 9. FILMSKE DIHOTOMIJE ELITNOG I MASOVNOG —
 Jasno je da komercijalni film funkcionira na temelju nešto drugačijih zakonitosti, a **Solar** moć suvremenih vizualnih medija smatra najjačim sredstvom posrednog uvjeravanja (2004: 21). Industrija je povezala filmske slike kako bi unovčila kolektivno imaginarno, a velike su produkcije, preuzevši jednu od središnjih funkcija u *shopping mallu*, postale odgovorne i za brojne druge procese potrošnje (proširivši svakako još jednom tlo za različite marksističke interpretacije djelovanja ideologije u klasičnom modelu baze i nadgradnje). “Tako dugo dok filmski kapital određuje ton, ne može se današnjem filmu pripisati nikakva revolucionarna zasluga, osim revolucionarne kritike tradicionalnih pojmova o umjetnosti”, smatrao je **Benjamin**, pesimistično dodavši kako “masa gleda sebi u lice” jer “masovnoj reprodukciji osobito odgovara reprodukcija masa” (1986: 139). Komercijalna dominantna filmskog stvaralaštva pretvorila je film u potrošačku robu i potencijalni objekt fetišističkog obožavanja, a za **Rancièrea**, “holivudski

savez s vragom simbolizira pojava Mefista iz **Murnauova** filma **FAUST**” pri čemu je “i sama ta simbolizacija podvostručena, jer Mefisto predstavlja istodobno Hollywood koji se zaštitnički postavlja nad djetinjstvom filmske umjetnosti, i samu umjetnost, **Murnauovljevu** umjetnost, žrtvu tog savezništva koji je sam sklopio” (2007b : 222).

Film nikad nije prestao s unutrašnjim sukobljavanjem sa snagama koje se čvrsto protive njegovoj mogućoj estetskoj svrhovitosti,²⁸ odnosno dihotomijom elitnog i masovnog, autentičnog i popularnog, subverzivno-oslobađajućeg i ideološko-hegemonijskog potencijala. Popularni film danas funkcionira po principu “smijeha iz konzerve”²⁹, u napadnom i doslovnom podudaranju ideja i tema. Kome je namijenjen uvijek je prilično jasno, odnosno, parafrazirajući **Solara**, ne postoje samo trivijalni filmovi, postoje i trivijalni redatelji i trivijalni gledatelji (1995 : 75), a do ponovne regresije prema duhu ranog, naivnog filma atrakcije dovela je i recentna digitalizacija. Udio prepoznatljivo konzervativne, trivijalne filmske produkcije nije veći no u nekim drugim umjetničkim poljima, no servisiranje tržišta ima neusporedive ekonomske i industrijske posljedice. Hollywood gotovo sublimno nameće svoje kodove, a **Žižek** između ostalog primjećuje i da “perverzija više nije subverzivna: šokantni ekscesi dio su samog sistema, sistem se hrani njima kako bi reproducirao samog sebe”, dodajući da je “možda to jedna od mogućih definicija postmoderne umjetnosti nasuprot modernističkoj umjetnosti: u postmodernizmu transgresijski

27 — Uostalom, kad bi zaista bilo lako postići da film bude djelotvorno zabavan, postizanje komercijalnosti ne bi bilo nikakav problem (TURKOVIĆ, 2005 : 14).

28 — U visokoindustrijaliziranom modelu filmske proizvodnje, primjerice, glavnu riječ nema redatelj, već producent, pa je tako, npr., očito i da neki od **Hitchcockovih** filmova nisu dio hičkovskog univerzuma, već ekscesi i rezultati raznih kompromisa.

29 — **Žižek**, koji pomoću film uglavnom analizira načine funkcioniranja ideologije, koristi tu sintagmu kako bi pokazao da se najintimnija vjerovanja mogu prenijeti bez gubitka izvornosti — *smijeh iz konzerve* ne označava samo pitanje dužnosti, već način na koji Drugi oslobađa obveze smijanja i razmišljanja nakon teškog dnevnog rada (usp. ŽIŽEK, 2008).

eksces gubi svoju vrijednost šoka i biva posve upleten u utvrđeno umjetničko tržište”³⁰ (2008: 94).

Slično smatra i **Jameson**, prema kojem upadljive značajke postmodernizma — “od opskurnosti i seksualno eksplicitnog materijala do psihologijske prljavštine i otvorenih izraza socijalnog i političkog prkosa, koji premašuje sve što se moglo zamisliti i u najekstremnijim momentima visokog modernizma — više nikog ne skandaliziraju, te ne samo da su prihvaćene s najvećim spokojstvom, nego i same postaju institucionalizirane i padaju u jedno s oficijelnom kulturom zapadnog društva” (1988: 191). Još **Horkheimer** i **Adorno**, uopćeno prokazujući emancipacijski karakter novih medija i ističući jednoobraznost kulturne industrije pogubne za slobodu umjetničkog stvaranja, navodili su distinkciju između umjetnosti koja je asketska i besramna te produkta kulturne industrije koji je pornografski i krepotan (2002: 111). Prema **Jamesonu**, temeljna značajka svih postmodernizama jest da je u njima “izbrisana starija (bitno visoko-modernistička) granica između visoke kulture i takozvane masovne ili komercijalne kulture, a pojavljuju se nove vrste tekstova prožetih formama, kategorijama i sadržajima same one kulturne industrije koju su tako strastveno prokazivali svi ideolozi moderne, od **Leavisa** i američke nove kritike sve do **Adorna** i Frankfurtske škole” (1988: 188). Produkti kulturne industrije više se ne “citiraju”, nego ih se uključuje u samu supstanciju. U tom smislu zanimljiva je i već uobičajena simplifikacija o epistemološkoj dominantni modernizma i ontološkoj dominantni postmodernizma, kao i **Jamesonova** analiza razlike između modernističke parodije i postmodernističkog pastiša — “poput parodije, i pastiš je imitacija posebne maske, govora, u mrtvom jeziku, ali, on je neutralan postupak takve mimikrije” (*ibid.* 201), lišen uvjerenja da usporedo s abnormalnim govorom i dalje egzistira lingvistička normalnost.

Solarova analiza (2004) koja pokazuje kako je autonomija estetičkog prosuđivanja književnosti ostala bez svakog temelja može se lako proširiti na filmsku kritiku: moda je postala nadređena ukusu. Osrednja djela opisuju se gomilanjem pohvala, pri čemu se negativni sudovi uglavnom odnose na uvjerenja, ideologiju i svjetonazore koje kritičar ne

dijeli s umjetnikom — kritika je, u estetičkom smislu, postala čistom apologijom (*ibid.*, 17). U nedostatku ontološke teorije umjetnosti film je vjerojatno osuđen na institucijsku, prema kojoj status nečeg kao umjetničkog djela određuje institucijska odluka umjetničkog svijeta³¹ (usp. DANTO 1997: 8).

10. PIERRE BOURDIEU I *DISTINKCIJA* — Moguć je i drugačiji pristup, koji prokazuje navodnu slobodu izbora preferiranih filmova, a po kojem prezir akademske kritike prema popularnoj umjetnosti nije linija otpora pred sveopćom kontaminacijom navodnim profanim sadržajima, već konzervativna gesta zasnovana na skućenim poimanjima estetskih vrijednosti (kapitalizam, odnosno Hollywood, ionako apsorbira sve subverzivne momente i zahtjeve kao različite *stilove*). Akademska je kritika od negdašnje modernističke diverzije stvorila dogmu, a **Pierre Bourdieu** (1984) iznosi kritiku lažno univerzalne prirode elitnog ukusa. *Visokoučena kultura* se od pojave masovne kulture nastoji statusno odvojiti, pri čemu se može primijetiti postojanje izvjesna obrazovnog cenzusa — visoka kultura standardizira obrazovno vezane signale statusne razlike i nadmoći (TURKOVIĆ 2005: 41). Uvijek postoje određeni tematski i retorički signali djela koji jasno nagoviještaju aspiraciju i upućuju na apriornu statusnu pripadnost danog filma visokoj kulturi. Društvena pozicija, odnosno različiti udjeli društvenog, ekonomskog ili kulturnog kapitala (bilo naslijeđenog ili stečenog), formiraju različite strukture ukusa i estetičke preferencije. Djelo je visoke umjetnosti nerijetko nepristupačno i gotovo ezoterično te podrazumijeva dodatan napor, no tvrdnja da je masovna umjetnost neprijateljski nastrojena spram

30 — Ponekad se tvrdi kako postmodernizam reflektira ukus sitne buržoazije, pogotovo one koja ima više kulturnog kapitala stečenog obrazovanjem nego nasljedem.

31 — **Danto** pokazuje da ono što nečemu omogućuje da bude umjetničko djelo stoji potpuno u svezi s poviješću umjetnosti, odnosno da su estetska svojstva djela ionako funkcija njihova povijesnog identiteta, dok se prosudba temelji na onom što o djelu znamo (1997).

visoke, odnosno da je samo destimulira, jest visokoumjetnički mit, sredstvo u statusnoj borbi. Masovna produkcija uvijek je, makar zbog prestiža, proizvodila i jasno obilježena djela visoke umjetnosti (*ibid*). Visoka estetika favorizira kompleksnost i distanciranost, formu nad funkcijom, a namjerno je definirana u antitetičnom odnosu spram popularnog: kao legitimacija elitnog te inverzija i način isključivanja popularnog. Djela visoke umjetnosti kod konzumenata popularne kulture nerijetko stvaraju snažan osjećaj odbojnosti, paniku pomiješanu s revoltom, rezultirajući neprijateljstvom spram svakog oblika formalnog eksperimenta, što je u slučaju filma, koji ima manje *legitimnosti* od ranije formiranih umjetničkih polja književnosti ili slikarstva, više nego očito. Popularna estetika temelji se na kontinuitetu umjetnosti i života, afirmaciji sličnosti umjetničkog i svakodnevnog iskustva, a popularni ukus favorizira funkciju nad formom, logičnu i urednu naraciju, identifikaciju i emocionalnu uključenost, zaplet koji se logično i kronologijski razvija prema *happy endu* (BOURDIEU 1984: 32).

——— II. ZAKLJUČAK — Optužujući film koji “nije prepoznao snagu vlastite slike i forme”, **Jean-Luc Godard** u Povijesti(ma) filma tvrdi:

Prodao je svoju dušu vragu. Prodao ju je “tome malome mafijaškome računovođi”, izumitelju scenarija. Svoje moći tihog govora prepustio je tiraniji riječi, snagu svojih riječi velikoj industriji fikcije, industriji seksa i smrti koja pred našim očima zamjenjuje svijet prividno usklađen s našim željama. Već se složio da smanji beskonačnost šaputanja svijeta i njegovih govorećih oblika u standardiziranim pripovijestima snova, koje se usklađuju s ljudskim snovima u mračnima dvoranama, potičući kruženje dva velika predmeta želje — žene i puške. (prema RANCIÈRE 2007b: 222)

Ipak, za razliku od televizije, u većini slučajeva ultimativnog medija diverzivne vrste zabave, estetsko-spoznajne ništavnosti i tržišne logike fetišiziranih formula (usp. TURKOVIĆ

2005: 29–39)³², koja “svoju specifičnost nije tražila u estetskoj funkciji, nego u društvenoj, u funkciji kontrole i moći, u carstvu srednjeg plana koji odbija svaku pustolovinu percepcije u ime profesionalnog oka”, film je, unatoč “snagama kojima je služio (ili ih čak uspostavio)”, uvijek “čuvao estetsku i spoznajnu funkciju pa i kad je ta funkcija bila krhka ili loše primljena” (DELEUZE 2006: 15). Kad glazbeni video oponaša slavne eksperimentalne filmove, lako je povjerovati da je to kraj jednog razdoblja (BORDWELL 2005: 324), no amnestirajući film od pretvaranja u robu u sklopu zabavne industrije, **Deleuze** piše da “filmska slika u samoj sebi čuva, na jedinstven način, čovjeka koji plače, u **Dreyerovoj GERTRUDI**, ona čuva vjetar, ne velike oluje u društvenoj funkciji, nego one gdje se kamera igra s vjetrom, prestiže ga i vraća se iza njega, kao kod **Sjöströma** ili **Straubovih**, ona čuva ili štiti sve što može postojati, djecu, prazne kuće, platane kao u **Vardinom BEZ ZAKLONA NEMA NI ZAKONA** i posvuda kod **Ozua**” (2006: 15). Čak i ozloglašeni **Slavoj Žižek**, u čijem je antiestetskom kulturno-političkom okviru za proučavanje filma interpretacija uglavnom važnija, a često i zanimljivija od analiziranog filmskog ostvarenja, predgovor knjige **PERVERTITOV VODIČ KROZ FILM** ipak zaključuje sljedećom mišlju:

Pouka (...) je poznata svakom pravom dijalektičaru: istinski sadržaj nekog umjetničkog djela nalazi se u njegovoj formi, u načinu na koji njegova forma izobličuje/premješta sadržaj koji reprezentira. To je razlog zašto trenuci sublimnog ekscesa, koji se rađaju kroz čistu formalnu manipulaciju sadržajem koji je sam po sebi uobičajen, ponekad čak vulgaran, od filma čine umjetnost, i stoga čine vrijednim pisati o filmu s ljubavlju. (2008: 9)

Parafrazirajući za sam kraj **Nelsona Goodmana** (1984) i **Gillesa Deleuza** (2001), ionako je većina filmova, nažalost, loša, no uvijek i onoliko savršena koliko to može biti. Slobodno parafrazirajući još jednog, već spomenutog,

32 — Kako kaže **Deleuze** (2006), sam Mabuse kao da je promijenio oblik i djeluje preko televizije.

filozofa i njegova zapažanja o **Warholovim BRILLO KUTI-JAMA** i *preobražaju svakidašnjeg* (DANTO, 1997), ako propustimo prepoznati vezu filma i umjetnosti, odnosno film kao umjetnost, možda smo pobrkali umjetničko djelo s njegovim vulgarnim analogonom iz komercijalne zbilje.

— LITERATURA —

- Arnheim, Rudolf (1962.) *FILM KAO UMETNOST*. Beograd: Narodna knjiga
- Braudy, Leo (2002.) *THE WORLD IN A FRAME: What we see in films*. Chicago: University Of Chicago Press
- Benjamin, Walter (1986.) *ESTETIČKI OGLEDI*. Zagreb: Školska knjiga
- Bordwell, David (2005.) *O POVIJESTI FILMSKOG STILA*. Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Bourdieu, Pierre (1984.) *DISTINCTION: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press
- Bourdieu, Pierre (2003.) *PRAVILA UMETNOSTI: geneza i struktura polja književnosti*. Novi Sad: Svetovi
- Cohen, Greg (2008.) "Cinema and Spatial Thought at the Ends of Modernity: Argentina and Brazil in the Sixties." DOSTUPNO NA: [http://www2.humnet.ucla.edu/mellon/images/stories/monthlyseminars/cinema and spatial thought at the ends of modernity.pdf](http://www2.humnet.ucla.edu/mellon/images/stories/monthlyseminars/cinema%20and%20spatial%20thought%20at%20the%20ends%20of%20modernity.pdf) (17. travnja 2010.)
- Compagnon, Antoine (2007.) *DEMON TEORIJE*. Zagreb: AGM
- Danto, Arthur C. (1997.) *PREOBRAŽAJ SVAKIDAŠNJEG: filozofija umjetnosti*. Zagreb: Kruzak
- Darton, Eric (2002.) "The Janus Face of Architectural Terrorism: Minoru Yamasaki, Mohammad Atta and Our World Trade Center." DOSTUPNO NA: [http://www.ericdarton.net/pdfs/Y-A Janus Face.pdf](http://www.ericdarton.net/pdfs/Y-A%20Janus%20Face.pdf) (21. travnja 2010.)
- Deleuze, Gilles (2001.) "Preface to the English Edition." u: *CINEMA 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, ix-x
- Deleuze, Gilles (2006.) "Pismo Sergeju Daneyu: Optimizam, pesimizam, putovanje." *UP&UNDERGROUND*, 10, 9–10; 14–17
- Easthope, Antony (1991.) "High culture/popular culture." u: *LITERARY INTO CULTURAL STUDIES*. London: Routledge, 65–106
- Gilić, Nikica (2007a.) *FILMSKE VRSTE I RODOVI*. Zagreb: AGM
- Gilić, Nikica (2007b.) *UVOD U TEORIJU FILMSKE PRIČE*. Zagreb: Školska knjiga
- Goodman, Nelson (2002.) *JEZICI UMJETNOSTI: pristup teoriji simbola*. Zagreb: Kruzak
- Goodman, Nelson (1984.) "Art in Theory." u: *OF MIND AND OTHER MATTERS*. Cambridge: Harvard University Press, 108–145
- Horkheimer, Max-Theodor W. Adorno (2002.) "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception." u: *DIALECTIC OF ENLIGHTENMENT: philosophical fragments*. Palo Alto: Stanford University Press, 94–136

- Jameson, Fredric (1988.) "Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma." u: Kuvačić, Ivan–Flego, Gvozden (ur.) (1988.) *POSTMODERNA: nova epoha ili zabluda*. Zagreb: Naprijed, 187–232
- Jencks, Charles (1991.) *THE LANGUAGE OF POST-MODERN ARCHITECTURE*. London: Academy
- Lotman, Jurij (1976.) *SEMIOTIKA FILMA I PROBLEMI FILMSKE ESTETIKE*. Beograd: Institut za film
- Nietzsche, Friedrich (1997.) *ROĐENJE TRAGEDIJE*. Zagreb: Matica hrvatska
- Peterlić, Ante (2002.) *STUDIJE O DEVET FILMOVA*. Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Platon (2001.) *DRŽAVA*. Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o.
- Rancière, Jacques (2007a.) "Oprečna priča." *UP&UNDERGROUND*, 11, 11–12; 215–218
- Rancière, Jacques (2007b.) "Priča bez morala: Godard, film, povijesti." *UP&UNDERGROUND*, 11, 11–12; 218–225
- Sadoul, Georges (1962.) *POVIJEST FILMSKE UMJETNOSTI*. Zagreb: Naprijed
- Solar, Milivoj (1995.) *LAKA I TEŠKA KNJIŽEVNOST: predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska
- Solar, Milivoj (2004.) *PREDAVANJA O LOŠEM UKUSU: obrana estetičkog uma*. Zagreb: Politička kultura
- Tudor, Andrew (1979.) *TEORIJE FILMA*. Beograd: Institut za film
- Turković, Hrvoje (1986.) *RAZUMIJEVANJE FILMA: ogledi iz teorije filma*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, ADU
- Turković, Hrvoje (2000.) "Kad je film žanrovski — svjetotvorna teorija žanra." *HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS*, 6, 22; 9–34
- Turković, Hrvoje (2005.) *FILM: zabava, žanr, stil*. Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Valentić, Tonči (2000.) "Žanrovi u filmskom postmodernizmu." *HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS*, 6, 22; 45–56
- Vojković, Saša (2008.) *FILMSKI MEDIJ KAO (TRANS)KULTURALNI SPEKTAKL: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Wittgenstein, Ludwig (1998.) *FILozOFIJSKA ISTRAŽIVANJA*. Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Žižek, Slavoj (2008.) *PERVERTITOV VODIČ KROZ FILM*. Zagreb: Antibarbarus