

Krunoslav Lučić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
klucic2@ffzg.hr

Razumijevanje medija u ranoj i klasičnoj teoriji filma

Sažetak

Rad objašnjava različite modalitete razumijevanja pojma medija kroz povijest filmskih teorija u njezinom ranom i klasičnom razdoblju. Kako je veći dio proučavanja filma do tzv. suvremenog razdoblja 1970-ih bio impregniran filozofskim problemima ontologije novog vizualnog medija te pitanjima njegova umjetničkog statusa, radom se analiziraju različite koncepcije odnosa filma i drugih medija, filma i realnosti te filma i društveno-kulturnog konteksta. Fokus se pritom usmjerava na početno razumijevanje filmskog medija kao registracijskog mehanizma, bilo relevantnih društvenih događaja bilo drugih umjetničkih oblika, a potom i na njegov pokušaj pozicioniranja kao zasebnog umjetničkog artefakta. Posebna se pozornost pridaje dvama glavnim tipovima filmskih teorija, one formativne i realističke, koje su na različite načine konceptualizirale ontološku dimenziju filmskog medija te uslijed toga i pridavale različite zadatke njegovoj društvenoj, političkoj i umjetničkoj uporabi.

Ključne riječi: *filmski medij, filmska umjetnost, ontologija filma, realistička teorija filma, formativna teorija filma, povijest filmskih teorija.*

Uvod

Kada je francuski književni teoretičar Gérard Genette 1991. godine, pokušavajući dati smisleno određenje često središnjeg pojma književne znanosti, pojma stila, posegnuo za njegovom rječničkom definicijom primijenio je sljedeću metodu. Prvo je, razumno, potražio određenje predmeta koji nastoji objasniti, a kada ga je to određenje uputilo na disciplinu koja taj pojam uzima za svoje središnje mjesto proučavanja rezultat je bio i više nego poražavajući. Naime, prema vlastitu priznanju, Genette (2002: 68) ističe: „poslužit ću se suvremenim ‘Rječnikom stilistike’ (...) u kojem sam pronašao sljedeću definiciju: ‘Stil: predmet stilistike’. Potražio sam natuknicu ‘Stilistika’, ali je nisam pronašao jer je nema“.

Iako s pojmom medija stvar stoji nešto drukčije, njegovo podrazumijevano značenje nije ništa manje problematično. Dakako, kao i pojam stila, i pojam medija duboko je ukorijenjen u našem svakodnevnom razumijevanju i korištenju tog pojma. Naizgled je sasvim jasno što je medij te koje specifične ‘posrednike’ u komunikaciji pod time podrazumijevamo. Bilo da je riječ o televiziji, filmu, računalnim videoigrama, stripu, prirodnom jeziku, radiju ili dnevnim novinama, naizgled je jasno što obuhvaća svaki od tih medija te koje su njihove granice (čime ih međusobno i razlikujemo). Kako bismo stvari učinili jasnijima, možemo se poslužiti Genettovom metodom te posegnuti za rječničkom/enciklopedijskom definicijom onoga što izgleda kao središnji, polazni pojam teorije filma u nadi da nas neće zadesiti sudbina pronicljivog francuskog istraživača. Na prvi pogled stvar je jasna. Pod pojmom se medija tako podrazumijeva „ono što služi kao *materijalni posrednik*“ (Turković 1990: 125). Ovo bi se određenje vrlo lako moglo primijeniti na pojam filmskoga medija, no problemi nastaju jer se pod ‘materijalnim posrednikom’ filma mogu podrazumijevati i filmska vrpca i kamera i projektor, ali i filmski izraz, filmska forma, filmski jezik ili pak filmski sustav u cjelini (usp. *ibid.*: 126). I određenja drugih autora jednako ukazuju na svu problematičnost i, gotovo permanentnu, višeznačnost pojma filma koji u tom kontekstu može obuhvaćati i vrpcu i konkretno djelo i umjetnost ili pak, u proširenom smislu, čak i filmsku djelatnost koja se ipak, standardno, kvalificira pojmom kinematografije (usp. Ladan 1986: 395).

Zbog ove pojmovne heterogenosti hrvatski filmolog Hrvoje Turković (1990: 126) zaključuje kako pojam filmskog medija „nije precizan niti postoje trajniji pokušaji njegova preciziranja“, a u sličnom kontekstu, samo mnogo godina kasnije, postavlja prilično pesimistično pitanje: „No, je li moguće – kada je u pitanju pojam medija – ‘biti precizan’?“ (Turković 2008b: 15). Upravo su zbog ove nepreciznosti neki autori, poput američkog filozofa umjetnosti Noëla Carrolla (2008), zastupali tezu kako je pojam najbolje potpuno odstraniti iz uporabe i teorijskog razmatranja prilikom govora o filmu.

No, daleko od toga da zbog svoje neuhvatljivosti i neodređenosti pojam filmskog medija nije bio važan u povijesnom presjeku razumijevanja njegove prirode i uporabe. Upravo suprotno. Filmski su teoretičari i kritičari do 1960-ih (a ponekad i kasnije) taj pojam smatrali središnjim za razumijevanje vlastita predmeta proučavanja pritom vođeni težnjom da oštro razdvoje film od ostalih, do tada

već visoko etabliranih medijskih formi poput kazališta, književnosti, glazbe, slikarstva i drugih. Naravno, potreba za pronalaskom vlastitog medija, koji bi bio svojstven samo filmu, različito je figurirao u tom *pantheonu* etabliranih umjetničkih formi, pa je tako bilo zazorno njegovo svođenje na kazališni medij, dok su glazba i slikarstvo bili medijski srodnici na koje se valjalo ugledati. Ta potreba za razgraničenjem medijâ i umjetničkih oblika koji iz njih proizlaze prvenstveno je, u ranim fazama filmske teorije, bila vođena potrebnom za institucionalnom legitimacijom filma kao jednakovrijednog umjetničkog oblika koji posjeduje svoj vlastiti medij nesvodiv na ikoji drugi, te kojim vladaju specifične zakonitosti determinirane prirodom tog medija, a koje će nužno odrediti i umjetnički uspjeh ili neuspjeh pojedinog filmskog ostvarenja (usp. Carroll 2008: 5), ako ga se uopće može smatrati filmskim u punom smislu te riječi. Takav je pristup nazvan *medijskim esencijalizmom* (usp. Carroll 1996: 49).

Kada se učinilo da je rasprava oko 'ispravnog' određenja prirode filmskoga medija završena kompromisnim rješenjem nužne antimimetičnosti, artificijelnosti i istovremene mimetičnosti, realističnosti filma koje je ponudio britanski kritičar Perkins (1972), a koje se dotada nije uspijevalo pomiriti, situacija je zapravo samo napuštena. Naime, filmska se teorija nakon 1970-ih jednostavno počela baviti drukčijim skupom pitanja za koja nije bilo nužno razriješiti probleme postavljene u ranijim fazama proučavanja filma. No, prividno razriješena, a istinski napuštena pitanja nanovo su aktualizirana u kontekstu analitičke filozofije umjetnosti 1990-ih gdje se stvar nastojala vratiti na početak propitivanjem temeljnih svojstava filmskoga medija (poput njegove vizualnosti ili pokreta), a koja bi odmah potom bila osporena.²³⁰ Međutim, čak i kada je u tom istraživačkom kontekstu dano adekvatno određenje filma onkraj medijskog esencijalizma, sam autor, poput Carrola, ponekad će izraziti sumnju koliko je takav tip objašnjenja centralan i koristan za razumijevanje funkcioniranja filma (usp. Carroll 1996: 71-72).

U tom kontekstu, te usprkos Carrollovu izraženu pesimizmu, središnji je cilj ovoga rada objasniti na koje je načine i u kojoj mjeri upravo pojam medija bio koristan i središnjim mjestom razumijevanja filmske umjetnosti, njezina odnosa spram prikazane realnosti te njezina društvenog funkcioniranja u ranoj i klasičnoj fazi filmske teorije. Rad će pritom biti podijeljen u tri dijela gdje će se u prvoj fazi nastojati ocrtati središnji, načelni problemi razumijevanja filma kao i sve povijesne i metodološke specifičnosti tog perioda filmske teorije, dok će u drugom i trećem dijelu fokus biti na dvama suprotstavljenim tipovima teorije, one formativne i one realističke. Tijekom rada će se pokazati koliko je dalekosežan i važan bio pojam filmskoga medija za razumijevanje i etabliranja, i razvoja, ali i vrednovanja filmske umjetnosti do 1960-ih.

²³⁰ Usp. Carrollovu (2003: 255-263) kritiku prikriivenog medijskog esencijalizma u knjizi Gregoryja Curriea *Image and Mind* iz 1996.

Pojam medija u ranoj i klasičnoj teoriji i načelni problemi filma

Kao što je istaknuto u uvodu, pitanje razumijevanja prirode filmskoga medija bilo je središnjim mjestom rane i klasične teorije filma. No, daleko od toga da slična pitanja nisu postavljena i u suvremenome kontekstu, ponekad poprimajući i apsurdne, duboko neintuitivne oblike. Tako se jednom prilikom Turković (2008a: 6) upitao može li se animirani film uopće smatrati filmom. Iako se, prema vlastitu priznanju, pitanje čini promašenim, ono zadire u temeljne probleme razumijevanja filmskoga medija kakva su okupirala i ranije teoretičare. Primjerice, budući da se kao temeljno svojstvo filma često isticala njegova materijalna, tehnološka baza neposrednog snimanja stvarnih prizora u izvanjskome svijetu kojima je svojstven pokret, animacijski postupak naknadnog pridavanja pokreta određenim pojavama odvajao je ovaj medij od onog 'istinski filmskog'. A slična se situacija očitovala i u ontološki različitom statusu građe kojom su se koristila ta dva medija. U slučaju animiranog filma služeći se npr. crtežima kao prethodno likovno oblikovanom građom, a u slučaju tzv. 'živog' filma služeći se stvarnim, prethodno medijski neposredovanim prizorima.

Još apsurdnije i začudnije pitanje o prirodi filma i njegovom razgraničenju prema drugim, manje ili više, srodnim medijima, također dolazi iz Turkovićeva (2008b:12) pera kada se ovaj puta pita je li nijemi film zaista film. Iako i ovaj puta neintuitivno, samo pitanje postaje smisleno tek ako se audiovizualnost filma shvati kao nužna odrednica medija gdje bi nijemi film onda bio ili drugi medij različitog ontološkog statusa u univerzumu mogućih medija sa specifičnim zakonitostima i svrhama ili bi bio zvučnome filmu srodan medij, ali nižeg vrijednosnog statusa. Tvrdnja da je riječ o temeljno različitim medijima na prvi se pogled može činiti pretjerano smjelom i promašenom, ali upravo su takva pitanja bila ključna u povijesti razumijevanja filmske umjetnosti. Jedina se razlika prema gore navedenom primjeru niže vrijednog statusa nijemoga filma očitovala u obrtanju teze. Budući da je većim dijelom svoje povijesti (kada su o filmu pisali rani i klasični teoretičari) film bio nijem, bezvučan, upravo se ta činjenica nedostatka jednog (mogućeg) medijskog elementa smatrala njegovom prednošću gurajući film prema čistoj vizualnosti. Protivnika zvuka u filmu nije manjkalo tijekom povijesti njegova razvoja, a jedan od pionira isključivanja zvučnoga filma iz područja filmske umjetnosti bio je Rudolf Arnheim koji je zvuk smatrao temeljno nefilmskim elementom.

No čak i na najelementarnijoj razini, inzistiranje na nužnoj vizualnosti, slikovnosti filmskoga medija nije održivo, kako uvjerljivo pokazuje Carroll (2003: 258, 260) jer postoje primjeri filmova kojima dominira zvuk prevučen preko crnoga ekrana ili primjeri filmova iz iste tradicije sastavljenih isključivo od riječi koje se ne smatraju vizualnim medijem po sebi. Jedini način isključivanja takvih primjera bilo bi tvrdoglavo inzistiranje na teorijskoj predrasudi kako je riječ o marginalnim filmskim ostvarenjima (usp. *ibid.*: 261). Uz vizualnost, drugi, kompatibilni element koji je kolao ranom filmskom teorijom bio je pojam pokreta. Kako se pokret smatrao ključnom osobinom svih filmova, oni filmovi koji ga nisu sadržavali, odnosno koji su bili suviše statični nisu se mogli ugurati u polje 'pravog' filmskog medija. No, kako opet pokazuje Carroll (1996: 64), filmovi sastavljeni od niza statičnih fotografija, poput filma *Nasip* (*La Jetée*, 1962) francuskog redatelja Chrisa

Markera, ukazuju na suprotno. Za razliku od projiciranog niza fotografija (npr. preko dijapozitiva ili projektor), u kojem gledatelj niti ne može očekivati realizaciju pokreta prikazanih prizora, filmovi poput Markerovog neprestano pružaju mogućnost kako će se pokret zaista i ostvariti. U ovome kontekstu, ono što definira takav foto-kolaž kao film, a ne neki drugi medij (niz statičnih fotografija) nije činjenica odsustva pokreta, već postojanja repertoara izbora (usp. Turković 1986: 71) između pokreta i statičnosti, izbora koji ne postoji u mediju fotografije.

No, rani teoretičari filma, često nazivani i *vizualistima* (usp. Aristarco 1974: 133), imali su, ipak, nešto drukčije shvaćanje pokreta i vizualne komponente filma. Oni su filmskima smatrali djela koja se većim dijelom odmiču od realističnosti filmskoga prikaza često zagovarajući apstraktnu slikovnost, a pokret nisu razumjeli u kategorijama pokreta svojstvenog samim stvarima, već onog koji je rezultat primjene postupka koji se smatrao specifično filmskim – pokret stvoren montažom.

Već i površnim konzultiranjem tekstova iz područja tzv. suvremene teorije filma (usp. npr. Easthope 1993: 9-10) može se uočiti kako ovako postavljena pitanja nisu bila u fokusu filmske teorije 1970-ih koja se više usmjerila na pitanja političkog i ideološkog u polju filmske komunikacije. Po nekim se autorima, poput Easthopea (ibid.), prijelom dogodio upravo početkom 1970-ih, dok drugi autori, poput Carrolla (1988: 10) taj razlaz s tradicionalnim poimanjem filma smještaju nešto ranije, pojavom semiotičkih strujanja u humanistici i, posljedično, filmologiji sredinom 1960-ih. Bilo kako bilo, u obje se varijante ranija teorija kvalificira u vidu njezina, već spomenutog, medijskog esencijalizma. Potraga za esencijom medija garantirala je ranim teoretičarima nužno odvajanje filma od drugih medija s kojima ga se često povezivalo ili, još gore, na njih svodilo te kvalificiranje filma kao autentične, nove umjetničke forme. U tom smislu, logika njihove argumentacije bila je prilično jednostavna iako duboko pogrešna. Ako svaka umjetnička forma ima svoju distinktivnu materijalnu, medijsku osnovu koja determinira i način na koji će se ispoljiti, onda nužno isto vrijedi i za film. Kao i drugi umjetnički oblici, smatrali su rani teoretičari, i film posjeduje svoj distinktivan materijalni oslonac, svoju bit koja određuje što se njime uopće *može* činiti, odnosno koje su njegove medijske granice, te što bi se njime *trebalo* činiti. Ukoliko bi poneki autor iskoristio medij ogrješujući se o te granice nužno bi iznevjerio njegovu esenciju i prešao u drugi medij. Daleko od toga da je takvo rezoniranje bilo jednoznačno tijekom povijesti filmskih teorija, upravo suprotno. Temeljna razdioba dogodila se u različitom razumijevanju onoga što predstavlja tu esenciju te što je (zbog toga) i temeljna svrha filmskoga prikaza. Iako dio povjesničara filmskih teorija tu razliku spominje tek implicitno, ne imenujući ju sada već uvriježenim pojmovima (usp. npr. Aristarco 1974; Agel 1978), u filmološkoj se literaturi uvriježilo razlikovati formativnu/formalističku i realističku teoriju filma kao dvije strane istog medijskog esencijalizma (usp. Andrew 1980: 14-15, 75-76; također i Tudor 1979; Stam 2000).

Još jedna bitna odrednica ovih dvaju krila filmske teorije bila je metodološke naravi. Naime, kako je to uočio poljski filmolog Zbigniew Czeżot-Gawrak (1984: 11-12), ranu i klasičnu teoriju filma karakterizirao je svojevrsni skok u uobičajenim fazama razvoja novih disciplina. Kako nove discipline,

poput filmske teorije početkom 20. stoljeća, uvijek kreću od neposrednih intuicija o novom fenomenu kojeg nastoje objasniti, postupno nalazeći za te prvotne impresije potvrdu ili negaciju u iskustvu, a potom formulirajući cjelovit sustav objašnjenja (teoriju u užem smislu), rano je proučavanje filma najčešće izostavljalo drugi korak. Obično je formulacija teorije o prirodi filmskoga medija i umjetnosti bila rezultatom često opskurnih, ezoteričnih i neutemeljenih početnih impresija ili afiniteta prema, tada, novom i neafirmiranom mediju.

Imajući ove dvije stvari na umu, u sljedeća će se dva poglavlja nastojati objasniti i povijesne specifičnosti ovog metodološkog skoka, ali i specifičnosti i implikacije formativnog i realističnog krila filmske teorije do 1960-ih.

Razumijevanje medija u formativnom krilu filmske teorije

Formativno krilo rane i klasične teorije filma bilo je jedno od najdugovječnijih u razumijevanju filma. Iako se ta tendencija protegnula i u suvremeno razdoblje, dominirala je filmskom teorijskom mišlju ponajviše do Drugog svjetskog rata kada su se znatno promijenile i društvene, ali i okolnosti filmske prakse. Ključno pitanje formativnih teoretičara „što je film?“ zapravo je uključivalo odgovore na dva međupovezana pitanja – što je filmski medij te što je filmska umjetnost. Odgovor na ovo posljednje pitanje izravno je ovisio o odgovoru na prvo jer razumjeti koji se primjerci filmova mogu smatrati umjetničkim ovisio je o tome što čini filmski medij u užem smislu riječi. Kako je njihovo polazište bilo opće razumijevanje umjetnosti koja „pretvara kaos i beznačajnost sveta u nezavisnu strukturu i ritam“ (Andrew 1980: 14), prožeto i daškom misticizma (usp. Stam 2000: 35), filmu se nastojalo pripisati ona svojstva kojima ga se ne bi svelo na jednostavno bilježenje ni drugih umjetnosti niti svakodnevnih događaja. Oni filmovi koji bi primjenjivali takvu tehniku neposrednog bilježenja ili koji bi primjenjivali postupke pretjerano srodne drugim umjetničkim oblicima, poput kazališta, neovisno o tome što su prizori možda prethodno pripremljeni za filmsko snimanje, ne bi bili smatrani filmovima.

Ovaj problem formativnog razumijevanja filmskoga medija najvidljiviji je ako u razmatranje uzmemo dva medijski srodna, ali ipak dovoljno različita primjera. U prvom slučaju riječ je o, jednoj od brojnih, snimaka kazališne predstave *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (usp. **Sliku 1**), dok je u drugom slučaju riječ o dijelu igranog filma hrvatskog redatelja Krste Papića *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* iz 1973. (usp. **Sliku 2**). Prema vizualnom pristupu ovim dvama prizorima među ovim primjerima ne postoje značajnije razlike. Oba se primjera oslanjaju na statičnu kameru u tzv. frontalnom pristupu gdje je horizontalni kut snimanja okomit na predočene prizore, filmski je plan srednji, izveden bez vremenskih prekida (u kontinuitetu jednoga kadra), a točka gledišta simulira fiksni položaj promatrača smještenoga u pretpostavljenoj sredini (kazališnog) gledališta. Sve ove izvedbene srodnosti upućuju na to da je riječ o estetski jednakovrijednim ostvarenjima realiziranim istovrsnim medijem pokretnih slika, kao bitne odrednice filma. Iz perspektive formativnih teoretičara ova srodnost izvedbe nediskriminativno bi diskvalificirala oba primjera iz polja ‘filmskoga’ jer se

medijem filma (audiovizualnom zabilježbom u pokretu) ne dobiva ništa što ne bi već prethodno postojalo u realnom promatranju takva prizora u kazalištu. Iako, kategorijalno, snimka kazališne predstave ne može biti poistovjećena s filmom koji koristi takav tip kazališne estetike, formativni teoretičari, gonjeni potrebom da afirmiraju film kao zasebnu umjetnost, nisu uvidjeli da se istorodni medij može koristiti na najmanje dva različita načina. Oni također nisu uvidjeli da i primjena kazališne estetike čini integralni dio repertoara mogućnosti filmskoga medija (izbora koji u kazalištu ne postoji). Odnosno, formativni teoretičari nisu diskriminirali između onoga što Ryan (2008: 8-9) naziva *transmisijskim* i *semiotičkim* razumijevanjem medija. Dok je u slučaju snimke kazališne predstave medij filma (pokretnih slika) iskorišten kao mehanizam prijenosa informacija koje većim dijelom postoje i u samoj kazališnoj izvedbi, u slučaju Papićeva filma medij je (korištenjem estetike srodne kazališnoj izvedbi) upotrijebljen za strukturiranje specifično filmske priče o pokušaju izvedbe *Hamleta* u navedenom selu. U ovom slučaju kazališno postavljena filmska mizanscena funkcionira kao znak podudaranja između nastojanja likova da izvedu kazališnu predstavu i njihova preuzimanja kazališnih uloga u svojem stvarnom životu i cjelokupnoj strukturi filmskoga izlaganja.



Slika 1. Snimka kazališne predstave *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*



Slika 2. *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* (1973), Krsto Papić

Razlozi nerazlikovanja ovih dvaju primjera mogu se pronaći u specifičnom razumijevanju 'filmskoga' kod ovih teoretičara. Naime, oni su se oslanjali na vrlo suženo poimanje filmske estetike koje se kanaliziralo u, tada popularnom, pojmu *filmičnosti*. Pojmom *filmičnosti* nije se nastojalo toliko diskriminirati filmske od nefilmskih pojava (film od kazališta ili književnosti), već one pojave koje su dijelom istog tehnološki realiziranog procesa filmskoga snimanja. U tom smislu samo su filmske pojave koje na zaseban, distinktivan način koriste prednosti medija smatrane 'filmičnima', dok su one koje su u svoj vizualni izraz pretjerano uključivale elemente smatrane stranima prirodi filma (poput kazališnih elemenata glume ili mizanscene) smatrane 'nefilmičnima', odnosno umjetnički niže vrijednima (usp. Turković 1988: 127, 141-142). Turković (1986: 66) je s pravom takvu tendenciju u razumijevanju filma nazvao „estetičkim purizmom“ kao dijelom specifičnog pogleda avangardnih strujanja u nijemome filmu 1920-ih. Pojam *filmičnosti* i onoga što on implicira nije bio ništa drugo doli pojmovna varijanta koju su rani francuski teoretičari nazivali *fotogeničnošću*.

Naime, za francuske su teoretičare istinski filmovi, ili ono što je Léon Moussinac (1978: 94) nazvao „kinematografski film“, bili samo oni filmovi koji su konkretizirali tu fotogeničnost. Iako nikada potpuno definiran, pojam fotogeničnosti podrazumijevao je takav tip filmsko-medijske transformacije prizora gdje „oblik koji filmskim prikazivanjem ništa ne dobija nije fotogeničan, ne pripada filmskoj umjetnosti“ (Epstein u: Moussinac 1978: 94). Dakle, filmskom su se umjetnošću smatrali samo oni filmovi koji su iskoristili potencijale medija na način koji dotada nije bio prisutan ni u jednoj drugoj umjetničkoj formi. Želja za isticanjem te posebnosti filma i odstranjivanja svih onih elemenata smatranih stranim filmskoj umjetnosti (poput glumaca kao kazališnog i priče kao književnog elementa) bila je tolika da je redateljica Germaine Dulac (1978: 292) vidjela više filmskoga u ranim dokumentarnim filmovima braće Lumière, nego u bilo kojem igranome filmu tog i kasnijih razdoblja. Razlog je bio vrlo jednostavan. Takvi su filmovi na prvi pogled pružali ono čemu je i sama Dulac težila i načinu kako je razumjela prirodu filma – kao umjetnost čistog pokreta.

Upravo je iz tih pobuda za odstranjivanjem svih elemenata drugih umjetnosti (izuzev glazbe i slikarstva) iz područja filma Peterlić (1995: 70) ovakvu struju i nazvao filmskim „čistuncima“ istovremeno uočavajući kako su tijekom rane povijesti proučavanja filma postojale dvije dominantne tendencije. Jedna je film nastojala legitimirati kao zasebnu umjetničku formu smatrajući ga svojevrsnom apsolutnom umjetnošću, prirodnim dovršetkom prethodnih prostornih i vremenskih oblika, dok je druga bila više neprijateljski raspoložena prema prethodnim oblicima. U oba slučaja, polazište isticanja posebnosti bilo je usmjereno k opovrgavanju teze o uporabi filmskoga medija u čisto registracijske svrhe. Naime, to je mišljenje bilo potaknuto vrlo ranim formulacijama poljskoga snimatelja Bolesława Matuszewskog koji je u dva navrata tvrdio, prvo, kako film može isključivo služiti kao povijesni dokument zbog svoje prirodene istinitosti i autentičnosti zabilježbe (usp. Matuszewski 1984a), a drugo, ako film i ima ikakve veze s umjetnošću to je zato što je sposoban prenositi velika djela drugih umjetnosti i time funkcionirati kao alat prosvjećivanja neukih masa (usp. Matuszewski 1984b).

Na tim, za rane teoretičare, negativnim polazištima trebalo je graditi novo shvaćanje filma koji nadilazi svoj inherentni mimetički status. Iako često kompatibilnih gledišta, estetski su 'čistunci' ipak različito gledali na prirodu i konačnu svrhu filmske umjetnosti. Dok je umjerenija struja, poput Louisa Delluca (1978: 72-73) dopuštala 'strane', kazališne elemente (poput glumaca) pod okrilje svoje umjetnosti, ukoliko je glumčeva pojava bila tretirana specifično filmskim sredstvima, radikalnija struja nije bila toliko blagonaklona. Već spomenuta redateljica Dulac bila je jedna od onih koji su film nastojali očistiti od svih njemu stranih i nesvojstvenih elemenata svodeći ga na čisti pokret/ritam i sliku očišćenu svake figurativnosti. Prilikom formulacije teze o potrebi za jednim takvim apstraktnim smjerom razvoja filmske umjetnosti, Dulacovoj je kao dobar primjer poslužio film *Kotač* (*La Roue*, 1923) francuskog redatelja Abela Gancea. Naime, prema vlastitim uvidima, u Ganceovu filmu „[I]ičnosti više nisu bile jedini važni činiooci, pored njih su od osnovnog značaja bili dužina, nesklad i sklad slika. Šine, lokomotiva, kotao, točkovi, manometar, dim, tuneli: oblici su se razvijali i iz njih se pojavljivala nova drama, satkana od oštih, uzastopnih pokreta; konačno usvojeno, racionalno shvaćanje umjetnosti kretanja povelu nas je na veličanstven način ka simfonijskoj poemi slika, ka vizualnoj simfoniji stvaranoj izvan svih poznatih formula“ (Dulac 1978: 295).

Daleko od toga da Ganceov film ne posjeduje priču i glumce, ali Dulac se nastoji fokusirati na one elemente pri početku njegova filma kojima se uporabom tzv. diskontinuirane montaže stvara specifična vizualna konfiguracija oblika te se nepokretnim elementima prizora u brznoj montažnoj izmjeni pridaje specifičan filmski ritam (usp. **Sliku 3**). Također, ističući željezničke tračnice kao jednu od komponentni stvaranja te „vizualne simfonije“, Dulac upućuje na sposobnost medija da se uporabom nestandardnih načina snimanja (npr. gornjim rakursom) svakodnevnim stvarima podari čisto apstraktna, gotovo grafička kompozicija lišena njihove vlastite figurativnosti (usp. **Sliku 4**). Ovakvo razumijevanje uporabe filmskoga medija u umjetničke svrhe bilo je dobro uhodanim shvaćanjem ranih francuskih teoretičara koji su, poput Jeana Epsteina (1978: 137), smatrali da je film sposoban promatraču otkriti one vidove stvarnosti koji mu inače ne bi bili dostupni ni u svakodnevici niti u drugim umjetničkim oblicima.²³¹

231 Epstein je u tom pogledu osobito bio fasciniran *krupnim planom* kojega je, kao i mnogi teoretičari tog razdoblja, smatrao specifično filmskim sredstvom koje se ne može pronaći u drugim umjetnostima.



Slika 3. *Kotač* (1923), Abel Gance



Slika 4. *Kotač* (1923), Abel Gance

U tom je umjetničkom kontekstu razumijevanja filmskoga medija važnu ulogu igrala i društvena dimenzija filma. Tako je, na tragu oslanjanja na njegove slikovne elemente, američki pjesnik Vachel Lindsay (1970: 31-32) zahtijevao stavljanje filmova u muzeje, uz bok renomiranim slikarskim djelima, a smatrao ga je i alatom prosvjećivanja, svojevrsnim estetskim opijumom za oči. Sličnog je stajališta bio i njemački psiholog Hugo Münsterberg (1970: 98-99) koji je film, zbog njegove srodnosti s ljudskim psihičkim procesima i stvaralačkim mogućnostima, smatrao alatom estetske kultivacije. Svi ovi rani autori pokušavali su dotada bezvrijedan, populistički medij pogurati u smjeru visokog umjetničkog vrednovanja postajući, paradoksalno, dijelom izoliranog kulturnog elitizma.

No, ponekad su autori vlastiti estetski filmski elitizam nastojali braniti suprotstavljajući ga onom tradicionalnom kojega su vezivali za kulturno nasljeđe Europe otjelovljeno, opet, u kazališnoj i književnoj tradiciji. Tako je Lindsay (1970: 212-213) za novo razdoblje američkog kulturnog univerzuma ključnim smatrao napuštanje kulture riječi naslijeđene iz europskog kršćanskog izvora, dok je francuski filmski kritičar talijanskih korijena Ricciotto Canudo (1978: 57-58) bio vrlo sličnih

nazora. On je estetske neuspjehe europskoga filma, pretjerano oslonjene (u francuskom kontekstu) na omraženi pokret tzv. 'umjetničkog filma' Le Film D'Art, pronalazio u njegovoj kazališnoj tradiciji koje se nikako ne može otarasiti. Za razliku od američke kulture koja, u Canudovu tumačenju, počinje gotovo od nule, bez bremena estetskog zaborava prijašnjih afirmiranih umjetničkih oblika, pred europskom je filmskom kulturom mnogo teža zadaća – odučiti se od uvriježenih estetskih, nefilmskih zasada.

Suprotno formativnoj filmskoj tradiciji, naličje medijskog esencijalizma u krilu realističke teorije filma počivalo je na potpuno drukčijem razumijevanju i prirode filmskoga medija i njegovih mogućnosti i njegove temeljne svrhe.

Razumijevanje medija u realističkoj teoriji filma

Za razliku od formativnog krila teorije filma, realistička je teorija filma formulirana mnogo kasnije i predstavljala je manje uvriježen način razumijevanja filma. To i nije bilo toliko neobično budući da se tijekom većeg dijela svoje povijesti film nastojao obraniti od optužbi kako je pretjerano mimetički medij koji ne doprinosi ništa novoga prizorima koje bilježi posredstvom vlastite tehnologije. Iako su snažne realističke tendencije postojale u filmskoj praksi i kritici i tijekom dominacije formativne paradigme, njezino se pojavljivanje u izričitom obliku može smjestiti u razdoblje nakon Drugog svjetskog rata (usp. Andrew 1980: 75-76). Dok je formativna teorija filma bila preokupirana razumijevanjem medija kao nužno transformacijskog mehanizma, a autora kao kreatora nove stvarnosti ograničenog inherentnim kapacitetima filmskoga medija, realistička je teorija kao prirodu medija isticala ono što su raniji istraživači smatrali zazornim. Osim što više nije bila fokusirana na legitimiranje filma kao zasebnog umjetničkog oblika, ona je kao najveću vrijednost medija isticala njegovu sposobnost neposrednog, autentičnog, gotovo automatskog bilježenja stvarnosti koja se tim procesom izravnog prenošenja otkrivala u svoj svojoj punini, a autor je ovdje funkcionirao tek kao pronicljivi promatrač i kanal prenošenja te duboko kompleksne stvarnosti.

Ključan je autor u ovome kontekstu bio francuski filmski kritičar André Bazin koji je tijekom cijele svoje, relativno kratkotrajne, karijere isticao važnost realizma medija kao njegovu zadanu sklonost. Kako su se i društvene, ali i praktične okolnosti stvaranja filmova znatno promijenile u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata, Bazin, primjerice, nije bio nesklon izravno se suprotstaviti dotada dominantnim shvaćanjima filmskoga medija artikuliranima u francuskoj, ali i svjetskoj filmskoj tradiciji. Bazin (1967a: 3) je bio jedan od rijetkih teoretičara koji nije zazirao od uključivanja drugih umjetničkih formi u filmsku umjetnost, formi koje su u razdoblju, već spomenutog, francuskog vizualizma bile smatrane neprimjerenima filmskome izrazu. On je tako zagovarao, suprotno svojim ranijim francuskim kolegama, tzv. *nečisti film* podrazumijevajući pod time legitimnost filma da u svoju estetiku uključi i literarne, ali i kazališne elemente, prvenstveno pod okriljem adaptacije. Dok je za tzv. 'filmske čistunce' snimljeno kazalište „postao uobičajeni izraz kritičkog prezira“ (ibid.: 4), a adaptacija je smatrana „za sramno sredstvo (ibid.: 5), Bazin, iako svjestan filmskog siromaštva

u prvom slučaju, u slučaju je adaptacije priznatih književnih i dramskih djela to smatrao znakom zrelosti filmske umjetnosti koja se dovoljno razvila da bi mogla slobodno i suvereno koristiti druge umjetnosti kao vlastito sredstvo izraza.

U komparaciji filma i kazališta Bazin je pritom bio i nešto radikalniji. Kako je već istaknuto, snimljeno se kazalište, ali i filmovi koji su pretjerano nalikovali takvom filmskom postupku, smatrani 'nečistom' filmskom praksom. No, prema Bazinu (1967a: 41), kada se i adaptacija nekog kazališnog komada nastojala učiniti više 'filmskom' završila je u potpunom iznevjeravanju temeljnog načela filmskoga realizma koje je on smatrao njegovim inherentnim svojstvom. Umjesto da se procesom filmske adaptacije istakne prostorni realizam same kazališne predstave, redatelji su često pribjegavali banalnom raskadriranju prostora fokusirajući se na grubo podertavanje akcija i reakcija likova u dijalogu. Kako je takav način prikazivanja smatrao duboko nefilmskim, Bazin je inzistirao na poštivanju prostorno-vremenskog jedinstva prikaza kao ostvaraju načela realizma. Svu pronicljivost Bazinovih stavova u pogledu primjene kazališne estetike u filmu (a ne samo nasilnog ubrizgavanja filmskih postupaka, poput montaže, u kazališnu osnovicu prikaza) možemo oprimjeriti na već navedenom filmu Krste Papića. Za razliku od ranijih teoretičara, za Bazina bi kazališni pristup filmskome prizoru u *Predstavi Hamleta u Mrduši Donjoj* bio i više 'filmski' no bilo koji drugi jer priznaje prisutnost kazališne teme i izvedbe koja dominira pričom, ali i zato što se snimanjem u prostorno-vremenskom kontinuitetu iz jedne promatračke pozicije otkriva autentičnost nedjeljivosti prizora o kojoj ovisi i gledateljevo razumijevanje cijele situacije.

Budući da su Bazinovi stavovi išli u smjeru zagovaranja takvog 'nečistog' filma, može na prvi pogled čuditi što se istovremeno koristio i pojmom čistoga filma, i to u pozitivnome kontekstu. Međutim, Bazin je imao radikalno drukčije poimanje čistoće filmskoga izraza od svojih formativnih prethodnika. On je kao ogledni primjer čistoga filma smatrao djelo *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948) talijanskog redatelja Vittoria De Sica (usp. Bazin 1967b: 41). Iz njegove realističke perspektive film nije bilo potrebno očistiti ni od njemu stranih elemenata kazališnog ili književnog podrijetla, niti od tragova mehaničke registracije stvarnosti. Upravo suprotno, za Bazina, što je pojedini film više odustajao od bilo kojeg načina da priredi i transformira pojavnu stvarnost u vlastiti, samodostatni izraz to je bivao 'čišćim', ostvarujući svoju realističku esenciju. Kao ključni primjer jednog takvog 'čistog' filma, lišenog pretjerane redateljske intervencije, poslužio mi je upravo navedeni De Sikin film. Kako je De Sica primijenio filmski pristup fokusirajući se na jedan, gotovo banalan događaj krađe bicikla, suzdržavajući se pretjerano montažno razlagati pojedine scene te organizirajući cjelokupnu priču filma prema principu tretiranja faza radnje kao izdvojenih, samodostatnih, epizodnih cjelina, Bazin ga je smatrao vrhunskim primjerom filmskoga realizma. Ili kako je sam istaknuo, „[v]idimo da tu nema čak ni materije za 'Sudsku hroniku': cela ta priča ne zaslužuje ni dva reda u rubrici gde se piše o pregaženim psima“ (Bazin 1967b: 33).

De Sikin realistički pristup u ovome filmu jasno je vidljiv, primjerice, u sceni u kojoj glavni (anti) junak Antonio i njegova supruga, u nedostatku financijskih sredstava za popravak bicikla kojim Antonio treba priskrbiti posao, prodaju čak i svoju najelementarniju imovinu – plahte za spavanje. Trenutak u kojem su plahte prodane, a novac barem privremeno osiguran, popraćen je jednim kontinuiranim dugim kadrom uspinjanja kupca uz visoke police prepune istih stvari (usp. **Sliku 5**). Polagani tempo kadra i široka perspektiva prizora izravno pružaju uvid u naizgled beznačajan događaj, ali i otkrivaju svu bijedu socijalne realnosti talijanskog poslijeratnog društva koja je u fokusu ovog De Sikina filma. Naizgled nevažan događaj koji se zbiva u pozadini kadra, u dubini mizanscene otkriva gledatelju i marginalnost ove situacije u središtu priče o Antoniju, ali i marginalnost ostalih ljudskih sudbina kojih je on samo dio.



Slika 5. *Kradljivci bicikla* (1948), Vittorio De Sica

Bazin je ionako kao najveću vrijednost talijanskog poslijeratnog filma smatrao njegov humanizam, sposobnost da učini vidljivim marginalizirane probleme i članove talijanskog društva, ali ponekad nije bio jednako blagonaklon prema svim redateljima tog razdoblja, čak kada su njegovali pristup ‘realističniji’ od onog De Sikinog. Tako je Bazin (1967b: 27-28), pišući o filmu Luchina Viscontija *Zemlja drhti* (*La terra trema*, 1948), usprkos prozaičnosti teme i fokusu na život seoskih ribara na Siciliji, te usprkos gotovo dokumentarnom pristupu, film smatrao pretjerano izvještačenim. Za Bazina, dokumentarna, opisna tehnika snimanja bila je tek maskom Viscontijeva pokroviteljskog pristupa siromašnim ribarima. Odnosno, Bazin (ibid.: 29) je smatrao kako je Visconti isuviše tretirao prizore njihove banalne svakodnevice u kategorijama likovnih kompozicija, tj. zamjerio mu je sklonost esteticizmu, odliku stranu istinskom realističkom pristupu.

Jedan od rijetkih istraživača čija su razmatranja bila uvelike kompatibilna Bazinovim bio je njemačko-američki teoretičar filma Sigfried Kracauer koji je svoje uvide objavio nešto kasnije, tek 1960. Kracauer (1971: 7) je svoj pristup, otjelovljen u djelu *Priroda filma*, eksplicitno formulirao kao primjerak *materijalističke estetike*, usmjerene upravo protiv formativne filmsko-teorijske tradicije. Kao i Bazin, i on je film smatrao inherentno mimetičkim medijem čija prirodna inklinacija

k realističnosti proizlazi iz njegove fotografske osnove. Zbog tog je razloga Kracauer i temeljna svojstva filmskoga medija podijelio na ona osnovna i na ona tehnička koja su determinirala i njegove temeljne ciljeve. Osnovna svojstva, identična fotografskima, određivala su sklonost filma k *bilježenju* i *otkrivanju* pojavne, fizičke stvarnosti, dok su ona tehnička (poput montaže, filmskoga plana i sličnog) omogućavala, svojom primjenom, ili nesklad s ovim prvima, ili njihovu potvrdu. Pa je tako, primjerice, u kontekstu sklonosti k bilježenju isticana 'prirodna' težnja medija da predoči *pokret*, element koji su isticali i raniji teoretičari. No, ono u čemu je Kracauer bio vrlo blizak Bazinu i realističkom pristupu jest isticanje sposobnosti filmskoga medija da nam otkrije one vidove stvarnosti koji bi inače ostali nedostupni, poput spomenute scene iz *De Sikina* filma. Jedna od stvari po kojoj je Kracauer, ipak, bio nešto radikalniji jest isticanje sposobnosti filma da nam otjelotvori one pojave koje nadilaze naše uobičajeno poimanje. Kako sam ističe, „[e]lementarne katastrofe, užasi rata, aktovi nasilja i terora, seksualna izopačenost i smrt predstavljaju događaje koji izmiču moći poimanja“, a [j]edino je kamera u stanju da ih predstavi bez iskrivljavanja“ (Kracauer 1971: 65).

Ovim, vrlo eksplicitnim naglašavanjem autentičnosti filmskoga prikaza kao da je filmska teorija zatvorila puni krug, vraćajući se na svoje izvorište kada je Matuszewski krajem 19. stoljeća grubu mehaničku registraciju vidio kao glavno sredstvo i prednost novostvorenog medija. U razdoblju nakon 1960-ih stvari će se za filmski medij početi kretati u sasvim drugom smjeru i sa sasvim drugim skupom teorijskih pitanja.

Literatura:

- Agel, Henri [Ažel, Anri], 1978, *Estetika filma*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Andrew, J. Dudley [Endru, Dž. Dadli], 1980, *Glavne filmske teorije*, Beograd: Institut za film.
- Aristarco, Guido [Aristarko, Gvido], 1974, *Istorija filmskih teorija*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Bazin, André [Bazen, Andre], 1967a, *Šta je film? II. Film i ostale umetnosti*, Beograd: Institut za film.
- Bazin, André [Bazen, Andre], 1967b, *Šta je film? IV. Estetika realnosti: neorealizam*, Beograd: Institut za film.
- Canudo, Ricciotto, [Kanudo, Ričoto], 1978, „Estetika filma“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 54-63.
- Carroll, Noël, 1988, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Carroll, Noël, 1996, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, Noël, 2003, *Engaging the Moving Image*, New Haven & London: Yale University Press.

- Carroll, Noël, 2008, „Zaboravi na medij!“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 14, br. 56, str. 4-7.
- Czeczot-Gawrak, Zbigniew [Čečet-Gavrak, Zbignjev], 1984, *Istorija filmske teorije do 1945. godine*, Beograd: Institut za film.
- Delluc, Louis, [Delik, Luj], 1978, „Fotogeničnost i mašta“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 72-77.
- Dulac, Germaine, [Dilak, Žermen], 1978, „Estetička merila, prepreke, integralna kinegrafija“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 292-298.
- Easthope, Antony (ur.), 1993, *Contemporary Film Theory*, London i New York: Longman.
- Epstein, Jean [Epsten, Žan], 1978, „Inteligencija jednog mehanizma“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 136-141.
- Genette, Gérard, 2002, *Fikcija i dikcija*, Zagreb: Ceres.
- Kracauer, Siegfried [Krakauer, Zigfrid], 1971, *Priroda filma: oslobađanje fizičke realnosti I*, Beograd: Institut za film.
- Ladan, Tomislav, 1986, „Film“, u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija 1 (A-K)*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, str. 395.
- Lindsay, Vachel, 1970, *The Art of the Moving Picture*, New York: Liveright.
- Matuszewski, Bolesław [Matuševski, Boleslav], 1984a, „Novi istorijski izvor (stvaranje depona istorijske kinematografije)“, *Filmske sveske*, br. 1 (sv. XVI), str. 9-12.
- Matuszewski, Bolesław [Matuševski, Boleslav], 1984b, „Oživljena fotografija, šta ona jeste, šta treba da bude“, *Filmske sveske*, br. 1 (sv. XVI), str. 13-31.
- Moussinac, Léon, [Musinak, Leon], 1978, „Rađanje filma“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 94-99.
- Münsterberg, Hugo, 1970, *The Film: A Psychological Study*, New York: Dover Publications.
- Perkins, V. F., 1972, *Film as Film. Understanding and Judging Movies*, Harmandsworth: Penguin Books.
- Peterlić, Ante, 1995, „Filmska umjetnost – sedma, nova, mlada?“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 1, br. 1/2, str. 70-73.
- Ryan, Marie-Laure, 2008, „Mediji i pripovijest“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 14, br. 56, str. 8-11.
- Stam, Robert, 2000, *Film Theory: An Introduction*, Blackwell Publishing.
- Tudor, Andrew [Tjudor, Endru], 1979, *Teorije filma*, Beograd: Institut za film.
- Turković, Hrvoje, 1986, *Strukturalizam, semiotika, metafilmologija*, Zagreb: Filmoteka 16.

- Turković, Hrvoje, 1988, *Razumijevanje filma. Ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Turković, Hrvoje, 1990, „Medija, filmski“, u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija 2 (L-Ž)*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, str. 125-127.
- Turković, Hrvoje, 2008a, „Je li animirani film uopće – film?“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 14, br. 55, str. 6-18.
- Turković, Hrvoje, 2008b, „Pitanje medija i razgraničenje filma“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 14, br. 56, str. 12-21.

Understanding Medium in the Early and Classical Film Theory

Abstract

The paper explains different modes of understanding the concept of medium in the history of film theories, especially in its early and classical period. Since most of the film exploration till the contemporary period of the 1970s was saturated by philosophical problem of the ontology of the new visual medium, and also by questions of its status as an art, the paper will analyze variety of issues, like the relationship of film and other media, film and reality, and film and sociocultural context. The study will be focused on the early understanding of the film medium as a registration mechanism and on the effort of positioning it as a specific and independent artefact. The special attention is given to two types of film theories, formative and realistic, which understood the ontology of the film medium in a different manner. Because of that both theories saw the social, political and artistic purpose of the film medium in a different light.

Key words: *film medium, film art, ontology of cinema, realistic film theory, formative film theory, the history of film theories.*



This journal is open access and this work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.