

# Intertekstualnost, intermedijalnost i interdisciplinarnost u filmskom eseju

Ivana Keser Battista

## SAŽETAK

*Filmski je esej uvjetovan spregom intertekstualnosti, intermedijalnosti i interdisciplinarnosti, odnosno istraživanjem različitih umjetničkih disciplina, interdisciplinarnim interakcijama s humanističkim znanostima, kao i susretima sa znanstvenim disciplinama. Film transformira sve što citira, a filmski esej uvijek teži ka metafilmu koji računa na upućenost gledatelja. Svojtvo je filmskog eseja nestalnost forme i otvorenost k eksperimentu. Intertekstualnost se tako najjednostavnije može definirati kao međusobnu povezanost dvaju ili više tekstova, prvenstveno kao odnos prema književnim tekstovima u kojem se podrazumijeva da je za razumijevanje jednoga djela ključno poznavanje drugog djela. Ideja o intermedijalnosti pak proizlazi iz činjenice da mediji nisu u potpunosti samosvojne cjeline nego da se uvijek sastoje od kompleksnih medijalnih konfiguracija. Film po svojoj prirodi uvijek teži k 'nečistim' formama, odnosno uvijek nalazi spregu s drugim umjetnostima, posebno s književnosti. U filmskom se eseju stoga pod intermedijalnošću podrazumijeva ispostava materijala i tema, u kojoj nije film taj koji se ponaša intermedijalno već njegov materijal, pa se intermedijalnost događa na nivou naratologije i uvjetovana je transmedijalnošću priče. Također, intermedijalnost bi se u slučaju filmskog esejizma mogla nazvati svojevrsnom hermeneutikom filma, načinom analize a ne samo opisa pojedinog djela. U filmu tako općenito razlikujemo vezu između filma i drugih umjetnosti, kao i citate iz drugih filmova i citate iz drugih umjetnosti. Primjena interdisciplinarnosti pak na neizravan način pretpostavlja oblik dijaloga i interakciju između dviju ili više disciplina kao i denaturalizaciju postojećeg znanja.*

Ključne riječi: Filmski esej, intermedijalnost, intertekstualnost, metafilm, audiovizualna montaža

Filmski esej podrazumijeva oblik filmskog iskaza u kojem se preispituje moć artikulacije ne samo slikom već i jezikom, kroz koji je znanje podijeljeno i kroz koji se istodobno diseminira što se postiže prisutnošću intertekstualnosti, intermedijalnosti i interdisciplinarnosti. U ovom ćemo se radu stoga posvetiti ulozi filmskog eseja koji se ne zasniva poput klasičnog narativnog filma na prepričavanju i razvrstavanju događaja, već na neumornom preslagivanju svakog uobičajenog mišljenja. Budući da film osim dominacije pokretne slike, na izravan ili neizravan način podrazumijeva upotrebu riječi, odnosno prisutnost tekstualnog, može se očekivati potraga za esejističkim uporištem, s jedne strane u književnosti, odnosno u intertekstualnosti i s druge strane, u umjetnostima poput slikarstva, arhitekture ili muzike, odnosno u intermedijalnosti (ili u multimedijalnoj prezentaciji).<sup>1</sup>

Može se reći da je intermedijalnost osnovna karakteristika filmskog eseja. S druge strane interdisciplinarnost u filmskom eseju manje je zastupljena i kao takva najčešće poprima spregu s filozofijom, rjeđe sa znanostima, često u aplikaciji tehnologija, kakvim se primjerice služe autori poput Agnès Varda, Chantal Akerman ili Chrisa Markera. Mnogi filmski autori esejističkog pristupa svoje filmske radove predstavljaju u obliku instalacije. Kao primjer mogu se navesti: Raoul Ruiz, Peter Greenaway, Atom Egoyan, Harun Farocki, Aleksandar Sokurov i Raymond Depardon, koji izlažu svoje radove interakciji s radovima drugih umjetnika, njihovu međusobnoj usporedbi i mutaciji (Bellour, 2003: 57).

Intertekstualnost se za ovu prigodu može najjednostavnije definirati kao međusobnu povezanost dvaju ili više tekstova, prvenstveno kao odnos među književnim tekstovima u kojem se podrazumijeva da je za razumijevanje jednoga djela ključno poznavanje drugog djela. U književnosti je nadasve poznat primjer Joyceova *Uliksa*, koji nije moguće adekvatno razumjeti izvan odnosa prema Homerovoj *Odiseji*. Za raspravu o intertekstualnosti na filmu, možemo se u slučaju filmskog eseja, osloniti i na postrukturalistički pristup tekstu kao nečem što ne predstavlja zatvoreno i samosvojno tkivo, prema uzoru na Juliju Kristevu koja tvrdi da je svaki tekst "sastavljen kao mozaik citata", te da je "svaki tekst zapravo asimilacija i transformacija nekog ranijeg teksta / djela". Ili prema Rolandu Barthesu, smatrati da je temeljna sposobnost nekog teksta njegova mnogoznačnost, kao i da je "bilo koji tekst novo pletivo prošlih citata" (Beker, 1988: 11-12). Budući da je obično zasnovan na nekom od oblika tekstualnog komentara, za filmski esej bi se moglo reći slično, da je svaki novi filmski esej pletivo prethodnih verbalnih i vizualnih citata.

Ideja o intermedijalnosti proizlazi pak iz činjenice da mediji nisu u potpunosti samosvojne cjeline, nego da se uvijek sastoje od kompleksnih medijalnih konfiguracija. Prema Martinu Schaubu (1992: 111, 109) filmski esej je nastao nakon pronalaska zvučnog filma, odnosno kad je dokumentarni film dobio mogućnost sin-

kronog tona. Schaub također smatra kako film po svojoj prirodi uvijek teži k 'nečistim' formama, odnosno kako uvijek nalazi spregu s likovnim umjetnostima i književnosti. Volker Roloff tako pod intermedijalnošću smatra proširenje koncepta intertekstualnosti i određuje ga kao 'transformaciju' diskursa jednog medija u elemente, tekstove ili slike drugog medija, odnosno kao tehniku i način postupka asimilacije i fuzije elemenata drugog medija, bez da se pritom prekorači prvobitni medij (Scherer, 2001: 46). U filmskom se eseju stoga pod intermedijalnošću podrazumijeva ispostava materijala i tema, gdje film nije taj koji se ponaša intermedijalno već njegov materijal.

Joe Moran u knjizi *Interdisciplinarnost (Interdisciplinarity, 2002)* definira interdisciplinarnost u najširem značenju riječi kao bilo koji oblik dijaloga ili interakcije između dvije ili više disciplina, kao fleksibilan postupak, nedeterminirani dijalog. Interdisciplinarnost je u filmskom esejizmu gotovo neizbježna, budući da se audiovizualnim iskazom obuhvaća širi prostor interakcije koja nije samo umjetnička. Mnogi su filmski esejisti na kraju prakticirali saznanja iz srodnih umjetničkih ili neumjetničkih disciplina. Nije zanemarujuće da su formalna obrazovanja redatelja često bila, iz uvjetno rečeno, nefilmskih disciplina: Chris Marker studirao je filozofiju, Agnès Varda povijest umjetnosti, Jean-Luc Godard etnologiju, Joris Ivens ekonomiju i kemiju, što ukazuje da je redateljeva pretpostavka snalaženja u okvirima postojećih disciplina predodređena savladavanju i probijanju tih istih okvira.<sup>2</sup> Poveznice intertekstualnosti, intermedijalnosti i interdisciplinarnosti za konstitutivnost filmskog eseja potražiti ćemo u djelima teoretičara iz područja intertekstualnosti i intermedijalnosti (Beker, Eco, Oraić, Paech), filmske naracije (Chatman, Bordwell, Warren), nefikcionalnog filma (Barnouw, Burch), filmološko esejističkih analiza pojedinih autora (Alter, Silberschmidt, Warren), teoretičara zvuka u filmu (Chion, Jullier, Stojanović) te u radovima teoretičara filmskog esejizma (Bellour, Blümlinger, Scherer). Kao i u filmskim esejističkim djelima autora: Dereka Jarmana, Petera Greenawaya, Jean-Luca Godarda, Agnès Varda, Marguerite Duras, Dušana Makavejeva, Chrisa Markera, Errola Morrisa koji primjenjuju intertekstualnost, intermedijalnost i interdisciplinarnost.

### **Intertekstualnost**

Pitanje izlaganja u filmskom eseju ukazuje na suprisutnost različitih oblika teksto-va u tekstu, kao što je primjerice izravna prisutnost komentara, citata ili međufilmskih dijaloga s ranijim filmovima. Seymour Chatman (1990: 124) se u tekstu naslova "Filmski pripovjedač" ("The Cinematic narrator"), osvrće na prirodu filma koja odolijeva jezički-centriranom pripovjedaču, što se u slučaju igranog filma očekuje jer se izlaganje vizualno verbalnom reprezentacijom, odvija s naglaskom

na kombinaciji vizualnih prizora, slike i zvuka, a najmanje s naglaskom na izravnu prisutnost glasa komentara u filmu. Chatman (1990: 125) izlaže stajalište Davida Bordwella koji podrazumijeva u filmu naraciju ali odbija ideju pripovjedača (narratora) u filmu, naglašavajući pritom da je za filmsku naraciju gledateljeva uloga jednako važna kao i redateljeva. Gledatelj naime sam rekonstruira naraciju činom gledanja i sam stvara priču, Bordwell tako aktivnosti gledanja pridaje težinu zaokruženja naracije.

Filmski esej, također, prostor zaokruženja naracije prepušta gledatelju, ali u pogledu prisutnosti pripovjedača i implicitnog autora (*implied author*), čini upravo suprotno od fikcionalnog filma. Može se reći da u filmskom eseju figura autora predstavlja orijentacijsku točku u prirodi nelinearnog postupka izlaganja i usložnjavanja priče te da implicitni autor utjelovljuje često oboje: autora kojeg konstruiramo iz teksta i prisutnost stvarne osobe, odnosno autora.<sup>3</sup>

Intertekstualnost ima ishodište u književnosti i ona se kao pitanje teksta smatra neprenosivom izravno u umjetnost filma. No da intertekstualnost u filmu nije isključena, ukazuje Christine Scherer (2001: 42) slijedeći definiciju Gérarda Genetta iz *Književnosti na drugom stupnju (La littérature au second degré, 1982)*, prema kojoj intertekstualnost predstavlja tip transtekstualnih veza između tekstova. Scherer se poziva na Genettovu podjelu transtekstualnosti na oblike: parateksta (naslova, podnaslova, međunaslova, uvoda, napomene i drugog), metatekstualnosti (tumačenja jednog teksta pomoću drugog), arhitekstualnosti (implicitnog znanja o pripadnosti vrstama) i hipertekstualnosti. Sve ove oblike transtekstualnosti (s izuzetkom možda posljednjeg), Scherer nalazi prisutnima u filmskom eseju, kao i pojavu kontaminacije, kao omjera stranog i vlastitog teksta u filmskom eseju.<sup>4</sup>

Tako je, na primjer, čin pisanja ishodišna točka filma *Vrt (The Garden, 1990)* Dereka Jarmana, u kojem Jarman osobno nastupa u prvim kadrovima filma, za radnim stolom, u svojoj kući u Dungenessu, prizivajući slike i spašavajući ih od zaborava. Jarman predodžbom dnevničkog razmišljanja priziva misli iz Vergilijeve *Eneide*, pjesama Allena Ginsberga i T.S. Eliota, stvarajući od filma mentalno putovanje. Christine Scherer (2001: 304) nalazi sličnosti u formi Jarmanova i Ginsbergovog izlaganja. Ginsberg tako opisuje formu svoje gotovo epske pjesme naslova *Howl (1955)*, kojom se Jarman inspirirao za rad na filmu, kao vezu “proze i poezije”, kao jedan umjetnički protokol prirodnog toka rijeke misli. A Jarmanov arhetipski vrt u Dungenessu, u okruženju nuklearne elektrane, postaje potraga Jarmanovog pripovjedačevog ‘ja’ za samim sobom (Scherer, 2001: 327).

Jedan od najpoznatijih primjera filma kao izvora intertekstualnosti je svakako *Casablanca*, (1942) Michaela Curtiza jer su dijalozi s elementima klišeja potaknuli replikaciju u filmovima nakon toga. Umberto Eco smatra kako *Casablanca* nije film, nego mnogo filmova, odnosno antologija. Prema Ecu (1998: 172-173), ono

što *Casablanca* čini nesvjesno, drugi će filmovi napraviti s ekstremnom intertekstualnošću, podrazumijevajući da je osoba kojoj je film upućen jednako svjesna njegove namjere. Takve filmove Eco naziva “postmodernima” dijeleći tako Braniganovu (1992: 208) poziciju isticanja postmodernističke estetike nabiranja, permutacija, fragmentarnosti, citatnosti i drugog.

Eco na primjeru Spielbergova *E.T.*-ja (1982), u sceni susreta E.T.-ja i patuljastog Jedija iz filma *Imperija uzvraća udarac* (*The Empire Strikes Back*, 1980), a moglo bi se primijeniti i šire, navodi tri elementa intertekstualne kompetencije za uživanje u prizoru filma: mora se znati odakle drugi lik dolazi (u ovom slučaju Spielberg citira Lucasa), mora se znati nešto o vezama između režisera, i mora se znati postoji li neki oblik bratstva (oba je čudovišta načinio Rambaldi te su oni posljedično povezani nekim oblikom bratstva). Eco navodi kako potrebna stručnost nije samo interfilmska, nego i intermedijska, što znači da osoba koja je upućena mora poznavati ne samo druge filmove, nego i sve tračeve masovnih medija. U slučaju filmskog esejizma to se očituje manje u referenci na proizvode elitne kulture (referiranje na klasike na primjer), a više u intertekstualnosti u sferi popularne kulture.

Filmovi Jean-Luca Godarda primjerice obiluju teško razlučivom kombinacijom intertekstualnosti i intermedijalnosti. Jacques Rancière nam u knjizi *Sudbina slika* (*Le destin des images*, 2003) daje presjek uobičajene Godardove esejističke prakse beskrajnog spajanja kadra jednog filma s titlovima i dijalogom drugog filma, jedne rečenice romana, detalja slike, refrena pjesme, fotografije aktualnosti ili oglasne poruke s drugom, gdje se uvijek radi o dvije stvari istodobno: organiziranju šoka i konstruiranju kontinuuma.

Prostori šoka kao i kontinuuma, smatra Rancière, mogu čak nositi isto ime, ono Povijesti. A Povijest, na kraju, može predstavljati dvije kontradiktorne stvari: “isprekidanu liniju prokazivačkih šokova ili kontinuum koprisučnosti”. Pri tome Godardove raznovrsne veze izgrađuju i promišljaju istodobno smisao povijesti koja se pomiče između ta dva pola (Rancière, 2003: 70-71). Godardovi šokantni heterogeni kolaži, smatra Rancière, već se odavno smatraju dijalektičkim. Godard vidi povijest kao mjesto konflikta, rezimirano u rečenici heroja iz filma *Made in USA* (1966): “Imam dojam da živim u filmu Walta Disneya, u kojem igra Humphrey Bogart, dakle u političkom filmu”. Rancière u ovom primjeru nalazi egzemplarnu dedukciju, kao “odsutnost odnosa između asocijativnih elemenata dostatnu za potvrđivanje političkog karaktera asocijacije”, koja bi se također mogla proglasiti znakovitom za postupak filmskog esejizma.

Sljedeći primjer filma ukazuje naslovom i sadržajem na intertekstualnost, no njegova performativna snaga prevladava u intermedijalnosti. *Odisejev pogled* (*Ulysses Gaze*, 1995), igrani je film Thea Angelopuloua s elementima esejizma koji se prelama kroz arhetipski motiv lutanja grčkog junaka, inače redatelja, pro-

buđenog na Itaki, na epskom putovanju kroz zemlje suvremenog Balkana, u okruženju rata i slomu političkih ideologija, u potrazi za rolom filma, mogućim filmskim prvijencem braće Manaki s početka stoljeća, koja nikada nije ugledala svjetlo dana, a koja bi za razliku od novih slika Balkana, punih ratnih užasa, trebala zasjati drugačijim, nevinim pogledom Balkana.

Upotreba dokumentarnih snimaka u filmu, a posebno preuzimanje književnog predloška u kojem preteže simbolička motivacija nad razvojem metonimije, daje ovom fikcionalnom filmu karakter eseja.<sup>5</sup> *Odisejev pogled* ukazuje na složenu poveznicu između dvaju medija: književnosti i igranog filma, u čijem bi se slučaju mogli poslužiti opaskom Joachima Paecha (1997: 335), koji smatra da ne postoji intermedijalnost između književnosti i filma, nego samo između medija književne i filmske priče. Intermedijalnost se, prema Paechu, dakle događa na nivou naratologije i uvjetovana je transmedijalnošću priče. W. J. T. Mitchell (1981: 117), razmatrajući pojam naracije, navodi primjedbu Seymoura Chatmana iz teksta “Što mogu romani a film ne može (i obratno)”, (“What Novels Can Do That Films Can’t (and Vice Versa)”, 1980) u kojem Chatman kaže kako je narativno u osnovi tekstualna organizacija, shema koju treba aktualizirati, te kako je “jedan od najvažnijih opažaja, proizašao iz naratologije taj da je sam pojam narativnog duboka struktura prilično neovisna od svog medija”.

### **Intermedijalnost**

Može se reći da se intermedijalnost u filmu pojavila krajem osamdesetih godina prošlog stoljeća, nakon što se iscrpila mogućnost preciznijeg opisa slikovnog i tekstualnog na nivou (inter)teksta. Intermedijalnost bi se u slučaju filmskog eseji-zma mogla nazvati svojevrsnom hermeneutikom filma, načinom analize a ne samo opisa pojedinog djela. Ono što je zajedničko tekstu i slici jest mogućnost njihovog transferiranja, uz pomoć citata i citiranja. Citiranje je, prema Dubravki Oraić (1988: 130) intertekstualni proces, pa je stoga citatnost svojstvo intertekstualne strukture. U njezinoj tipologiji relevantnih književnoumjetničkih citata: interliterarnih, autocitata, metacitata, intermedijalnih i izvanestetskih, u filmskom eseji-zmu mogu se naći istovjetne značajke gotovo svih osim intraliterarnih.

Autocitatnost je zbog naglašene subjektivnosti, kao prepisivanja samog sebe, u pristupu nefikcionalnom filmu, odlučujuća u filmu kao što je *Chantal Akerman o Chantal Akerman (Chantal Akerman par Chantal Akerman, 1997)* gdje autorica putem dnevničkog zapisa iznosi vlastite misli o svom radu. Metacitat kao iskaz književnosti sadržan u književnim manifestima i programima ili esejistici, koji računaju na upućenost i naobraženost gledatelja, nalazi svoju relaciju u metafilmu. Primjer metafilma<sup>6</sup> kao esejističkog postupka nalazimo i u opusu igranih filmova

Quentina Tarantina i Woodyja Allena. Metafilmom, odnosno citiranjem kao kantskim postupkom služi se i Wim Wenders kad se u filmu *Tokyo ga* (1985), fokusira na jednog autora, Yasujira Ozua i posreduje između Japana viđenog u opusu ovog redatelja i zapadnjačkog pogleda na ubrzane kulturološke promjene suvremenog Japana. Ozuov film *Priča iz Tokija* (*Tokyo monogatari*, 1953), na kojem Wenders zasniva svoju esejističku priču, pretpostavka je za razumijevanje ovog Wendersovog filma.

Godard svoj rad temelji na igri izričitog i neizričitog upućivanja na filmske citate. U filmu *Prezir* (*Le Mepris*, 1963), Fritz Lang citira otkrivajući autore (Bazin, Dante, Hölderlin). U istom filmu, Lang i neizričito upućuje igrom riječi na krajnju reduktivnost citatnosti i aluzije, kad na primjer napuštajući dvoranu s plesnom točkom, spominje jednu B.B. aludirajući istodobno na podudarnost inicijala Brigitte Bardot i Bertolda Brechta. U filmu *Do posljednjeg daha* (*A bout de souffle*, 1959), Michele Poiccard citira Aragona u rasponu od preciznosti do neprepoznatljivosti originala. Film *Živjeti svoj život* (*Vivre sa vie*, 1962) sadrži cijele isječke iz pripovijetke *Ovalni portret* Edgara Allana Poea.

Kao intermedijalnu citatnost u književnosti Oraić navodi uvođenje drugih umjetničkih medija, npr. slikarstva, glazbe ili filma u književnost. Filmski esej naslućuje slična iskustva. Film je u svojoj osnovi reproduksijski medij koji apsorbira sva pripoćenja bilo vizualnog, auditivnog ili audiovizualnog porijekla.

Za izvanestetski citat, kao najsloženiji citat, Oraić (1988: 132) uzima za primjer razne neumjetničke tekstove. Oraić tako u književnosti navodi citat iz života, faktocitat ili transemiotički citat u najširem smislu. Jedan od oblika izvanestetskog citata nalazi u primjeru stranice s ulijepljenim novinskim isječkom u rukopisu knjige *Berlin Alexanderplatz* (1929) Alfreda Döblina. U slučaju filma izvanestetski se citat može pronaći u primjeru Godardova filma *Vikend*, u snimcima plakata koji pozivaju na revoluciju i koji u kadrovima insceniranog poziranja glavnih aktera filma (buržoazije) i radničke klase, zajedno sa zvučnom zapisom internacionale nadopunjuju duh proročke misije filma uoči šezdesetosmaške pobune u Francuskoj. Također, Agnès Varda u filmu *Skupljači i skupljačica* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), u ratarski kontekst filma vješto uklapa poetski citat Joachima de Baleyja kao i cijeli niz izvanestetskih citata, primjerice u epizodnim nastupima pravnikova koji predstavljaju državu informirajući nas o normativnostima i zakonima.

Jednostavnije rečeno, kao vezu između filma i drugih umjetnosti, razlikujemo citate iz drugih filmova i citate iz drugih umjetnosti. Ante Peterlić (1988: 198), pišući o citatima, prve naziva međufilmskim, a one tekstualne, koji prakticiraju intermedijalno citiranje navodi kao "alofilmske ili inofilmske citate – ponavljanja, dijelova iz drugog umjetničkog medija, koji su u osnovi uvijek perifrastični jer je

apsolutna *transplantacija* praktički nemoguća.” Peterlić navodi činjenice koje se zanemaruju u filmskim studijama pri upotrebi citata u filmu: “film transformira sve što citira, funkcija je filmskog citata najčešće podložna krivoj interpretaciji, porijeklo je citata u filmu krivo protumačeno, a mogućnost je sinkronije između citata i navodnih izvora previđeno”.

Peterlić poseže za primjerom Buñuelove filmske inscenacije klimaktičkog prizora prosjaka po uzoru na *Posljednju večeru* u filmu *Viridiana* (1961), koja se zbog kompozicijske sličnosti može tumačiti kao citat istoimene freske Leonarda da Vincija. *Posljednja večera* ovdje kadrom predstavlja izričiti inofilmski citat. No, ne samo pri ovom, nego svakom susretanju s citatom u filmu, kaže Peterlić, ne smijemo se zanositi svojom erudicijom, poznavanja, u ovom slučaju, Leonardove freske, ne smijemo biti ni odviše sigurni da je to citat upravo Leonardove freske; možda je taj citat izričitiji kao citat mnogih filmova iz katoličkog kruga...”, odnosno “Buñuelov citat jednako se može shvatiti kao citat Leonarda, kao citat jedne cjelokupne baštine, ali možda i kao citat konkretne filmske prakse” (Peterlić 1988: 198-207).

Filmski esej obiluje međufilmskim i alofilmskim, odnosno inofilmskim citatima. Chris Marker se u filmu *Jedan dan Andreja Arseneviča* (*Une Journée d'Andrei Arsenevitch*, 1999) fokusira na bolesnog i umirućeg Andreja Tarkovskog, baš kao i Wim Wenders u filmskom eseju *Nickov film: munja nad vodom* (*Nick's Film: Lightning over Water*, 1980), poludokumentarnom filmu posvećenom na smrt bolesnom Nicholasu Rayu. Marker uspostavlja interfilmsku relaciju kad u *Jednom danu Andreja Arseneviča*, narator komentira kako u Tarkovskijevim filmovima kiši kao u Kurosawinim. Istodobno odlučujući naslov Markerovog filma, koji je od 1986. do zaključne verzije 1999. doživio različita proširenja, naslovom sugerira na roman Aleksandra Solženjicina: *Jedan dan u životu Ivana Denisoviča* (Alter, 2006: 43).

Također, može se reći da Marker u filmu *Bez sunca*, primjenjuje svojevrsnu intertekstualnu igru, naglašavajući svojstva vremena i prostora pojedinačnim konstelacijama mjesta i vremena koja nisu prenosiva na druge vremensko prostorne konstelacije, pa njemački komentar oprema citatom iz *Pepelnice* (*Ash Wednesday*), T.S. Eliota umjesto citatom Jeana Racinea kao u verziji francuskog originala (Scherer, 2001: 154).<sup>7</sup> Transformiranje slikovnih, odnosno tekstualnih elemenata iz jednog medija u drugi, odnosno suočavanje filmske i fotografske slike, fikcije nasuprot dokumentarnosti i na kraju samo pitanje adaptacije, navodi nas zapravo neizravno na ideju prevođenja, kako ju je poimao Walter Benjamin. Benjamin u tekstu “Zadatak prevodioca” (“The Task of the Translator”, 1923), razmatra zapravo nemogućnost prevođenja, te zaključuje kako smisao prevođenja nije u otkrivanju značenja originala nego svojevrsnoj demonstraciji odnosa između jezika.<sup>8</sup>



Cijeli je niz filmskih esejista čijem je bavljenju filmom prethodilo pisanje te koji su i nakon filma ustrajali u pisanju: Woody Allen, Pedro Almodóvar, Harun Farocki, J. L. Godard, Chris Marker, Jean Renoir, Wim Wenders, Orson Welles. Mnoge od njih prepoznajemo dvojako, kao pisce i kao redatelje: Alexandre Astruc, Jean Cocteau, Marguerite Duras, Pier Paolo Pasolini. Za Marguerite Duras tako pisanje podrazumijeva i film. Duras kaže: “Prije knjiga nema ničega. Ali prije filma postoje knjige”. No, knjige je ne ispunjavaju takvom srećom kao film koji vidi kao potporu pisanju. Za Duras snimanje filma ne predstavlja pokazivanje, nego pokušaj oblikovanja nereprezentativnog drugim sredstvima nego li reprezentacijom (Armel, 1996: 56).

Filmski esej zahtijeva svojevrni sinkretizam. Estetski, kao vezu između slike, boje, zvuka, pokreta, moguće literarne adaptacije i s druge strane tehnološko-mehaničku vezu medija poput onog u Wagnerovom *Gesamtkunstwerku* kao prvom hibridu intermedijalnosti. No, intermedijalnost se ponekim autorima, poput Petera Greenawaya, u čijim je esejističkim filmskim radovima, kao što je *Prosperova knjiga* (*Prospero's Book*, 1991), intermedijalnost očigledna, ne čini kao bezazleni pojam. Henk Oosterling (2003, 29-34) navodi Greenawayevu reakciju negiranja na upit smatra li svoj rad intermedijalnim, nalazeći termin propagandističnim, odnosno povezujući ga sa služništvom kulturnoj politici. Greenaway kao primjer za svoju argumentaciju uzima baroknog kipara i arhitekta Gianlorenza Berninija, koji se koristio svim raspoloživim umjetničkim medijima kako bi proizveo multisenzorna iskustva, odnosno ugodio interesu katoličanstva.

Greenaway komercijalni hollywoodski film vidi kao vrstu intermedijalnosti s kojom se odbija poistovjetiti. Oosterling nalazi da je Greenaway u pravu kad u *Gesamtkunstwerku* prepoznaje današnju globalizaciju i kad odbija slijediti naputak proizvodnje spektakularnog filma koji zapravo maskira krizu metanaracije rekonfigurirane kroz vlastite fragmentirane elemente, kao što je to moguće činio Bernini. Oosterling definira intermedijalnost kao umjetnost između slika, riječi i radnji, koja rekonfigurira tri nekad odvojene kulturne domene, etablirane u 19. stoljeću: umjetnost, politiku i znanost, te posebno filozofiju, povećavajući iskustvo posredništva i osjetljivosti za tenzijske raznolikosti.

### **Audiovizualna montaža**

Film je općenito ritmička umjetnost. Dušan Stojanović (1986: 143) u tekstu “Metar kao ritam u filmskom djelu” piše kako se teorijski, manje ili više, svi slažu s tezom da je ritam “opažajna povremenost”, vrsta višeglasja. Stojanović sažima opservaciju Mathyle Ghyka, koji metar smatra jednorodnim, statičnim, potpuno pravilnim, za razliku od asimetričnosti, neočekivanosti, nepravilnosti i dinamičnosti

ritma. Ejzenštejn je također uključivao filmski metar u filmski ritam, tvrdeći da je metrička montaža najniža “formalna kategorija”, dok ritmička montaža predstavlja viši stupanj u istoj toj hijerarhiji. Metrička montaža prema Ejzenštejnu ima apsolutne dužine komadića, a međusobno spajanje komadića obavlja se prema njihovim dužinama u formuli-shemi, koje se realiziraju u ponavljanju ovih formula (Stojanović, 1986: 145).<sup>9</sup>

Tako bi se primjerice u dva filmska eseja Errola Morrisa: *Tanka plava linija* (*The thin Blue Line*, 1988) i *Brzo, jeftino i nekontrolirano* (*Fast, Cheap and Out of Control*, 1997), mogla prepoznati Ejzenštejnova metrička montaža, u gotovo predvidljivoj dinamici kadrova ili do naslućivanja sadržaja: izmjene svjedoka i izjava u slučaju *Tanke plave linije*, pa slučaja simetrije prvog i zadnjeg kadra u istom filmu koji se sastoje od panoramskih snimaka Dallasa, pomalo zloslutnim izjavama osuđenika i njegove majke, koji imaju za posljedicu vizualno identične dojmove grada, koji znakovito omeđuju trajanje filma. U filmu *Brzo, jeftino i nekontrolirano*, odluku da je sastavljen od četiri portreta jednakomjerno zastupljenih sugovornika, Morris još više naglašava predvidljivom dinamikom naizmjeničnih izjava snimljenih u krupnom planu i njihovog djelovanja u interijeru ili eksterijeru. Fragmentirane izjave četiri sudionika organizirane u metričku montažu, Morris prividno omekšava ispreplitanjem sadržaja filma sa snimcima cirkuske predstave.

Esejističnost kao da podrazumijeva glazbeno iskustvo u montaži. Grigorij Aleksandrov, koredatelj i scenarist Ejzenštejnovog filmskog eseja *Da živi Meksiko* (*Que viva Mexico!*, 1932), svjedoči u ovom filmskom eseju kako je film bio zamišljen kao sastavljen od nekoliko “novela”, dokumentarnih i igranih, te kako je film u cjelini trebalo “predstaviti kao divnu filmsku simfoniju u boji”. *Da živi Meksiko* osmišljen je po uzoru na film *Berlin: Simfonija velegrada* autora Walthera Ruttmana, koji je potaknuo val filmova naziva simfonija gradova (Barnouw, 1993: 73). Manoel De Oliveira tako u duhu Ruttmanske simfonije velegrada snima svoj grad Oporto u filmu *Slikar i grad* (*O Pintor e a Cidade*, 1956), izmjenjujući stvarne scene grada s akvarelnim vizijama slikara Antonia Cruza.

Pojam improvizacije pripada muzičkom aspektu, no budući da je film vremenska umjetnost, ogleda se i u njemu. Može se reći da se Godard pri kompoziciji svojih filmskih kadrova služi improvizacijom. Od samog početka svoje karijere odbija ideju snimanja filma prema pisanom scenariju. U filmu *Scenarij za film Strast* (*Scénario du film Passion*, 1982) objašnjava svoju inverziju riječi i slike, navodeći kako viđenje svijeta prethodi njegovom opisivanju (Shafto, 1999: 1). Vizualno za Godarda predstavlja audiovizualni kompleks, odnosno *SonImage*, kako naziva svoju produkcijsku kuću, na čijim memorandumima ispisiuje scenarije u obliku partitura (Blümlinger, 1992: 15).

Laurent Jullier i James Williams pišu o Godardovom namjernom korištenju tonalnih i melodioznih muzičkih predložaka u svojim filmovima umjesto onih iz avangardnog jazza ili dodekafonije, što je posebno naglašeno u njegovim filmovima koji su snimljeni nakon 1980. Tako u filmu *Strast (Passion)*, 1982) upotrebljava sakralna i sekularna djela kompozitora Dvoráka, Ravela, Fauréa, Mozarta i Beethovena, a u *Filmskim pričama (Histoire(s) du cinéma)*, 1999) djela Weberna, Bartóka, Hindemitha, Honeggera, Schönberga i Šoštakoviča. Jullier nam na primjeru četiri kompozitora: Arva Pärta, Paula Hindemitha, Meredith Monk i Giye Kanchelija, tumači praksu asocijativnog slušanja, koje su osobito svjesni kompozitori hollywoodskih filmskih produkcija, a koja nas prema kognitivistu Jamesu Youngu u slučaju “slušanja kao” navodi na analogiju asocijativnog zapažanja, odnosno “viđenja kao” do perceptivnih senzacija poput onih, nalik na uvjerenje da “vidimo lica u oblacima” (Jullier, 2004: 278).

Godard mrežu vizualnih asocijacija nadopunjuje kolažnim pristupom, u popartistički nehajnoj maniri koristeći se već gotovim promocijskim materijalom ECM-ovih muzičkih kataloga. Šoviše, može se reći da čini i obrat, odnosno da kao prioritet postavlja audio zapis kad u ECM-ovoj produkciji lansira CD izdanja svojih filmova bez slika: *Filmske priče* s transkriptom vlastite naracije, te *Novi val (Nouvelle vague)*, 1990), s dijalozima, muzikom, zvukovima, tišinom, za čije slušanje *soundtracka* bez slika tvrdi da film čini još boljim (Williams, 2004: 289). Godard nas u svojim filmovima kao što su *Prezir, Novi val, Ime Karmen (Prénom Carmen)*, 1983), *Filmske priče* navodi kako ne samo da iščekujemo izvjesne tonove nego da ih iščekujemo u točno odabranom vremenskom trenutku, oslanjajući se na harmonično iščekivanje (Jullier, 2004: 277).

Svoje posezanje za tonalnim i melodioznim, odnosno prilikom za emocionalnu manipulaciju, kojoj se izravna analogija može još pronaći jedino u klasičnom narativnom obliku filmskog izlaganja, Godard opravdava svojom potragom za kombinacijama koja seže iz razdoblja njegovog militantnog filma, kad mu je namjera bila koristiti film kao oružje, kad nije tragao za novim formama nego za novim odnosima, odnosno za onim što je kasnije definirao u *Filmskim pričama* kao “uspostavljanje linkova između stvari koje nikad prije nisu bile uspostavljene i koje se ne čine podložne povezivanju” (Jullier, 2004: 279).

### **Glas bez tijela**

Komentar u filmskom eseju je najčešće glas bez tijela, odnosno njegovo porijeklo nije vidljivo u slici. Glas se u filmskom eseju ne postavlja hijerarhijski, kao onaj koji nadzire, upravlja i sugerira, kao što je to slučaj u ranim primjerima dokumentarnog filma. Marguerite Duras kao redatelj i pisac raslojava film na dvije kompo-

nente: film slike i film glasa. Njezin film *India Song*, (1975) razvio se iz književnog djela, odnosno kao scenarij za film, kao i film *Kamion* (*Le camion* 1977) po knjizi naslova *Kamion: razgovori sa Michelle Porte* (*Le Camion: Entretiens avec Michelle Porte*, 1977).<sup>10</sup> U njemu nastupa kao autostoperica u filmu, koja ne zna kamo zapravo ide, naslućujući time primjenu esejističnog pristupa formi romana i knjige, dajući svojem filmu vizualno obličje beskrajnih kadrova plavog kamiona koji vozi u industrijskom području francuskih predgrađa u kombinaciji komentara iz skripte, nikad ostvarenog filma čiji su protagonisti ona i vozač kamiona Gérard Depardieu, koji čitaju scenarij u Durasinom domu, u predgrađu Pariza.

Film je prvobitno trebao biti snimljen u kabini kamiona, od čega se zbog hladnoće i tehničkih uvjeta odustalo. Film nas naizmjenično suočava vizualnom kombinacijom iskarikiranog filma ceste i dokumentranih snimaka. Akustički je popraćen glasovima Durasove i Depardieua, šumovima, pauzama i Beethovenovim *Diabellijevima varijacijama*. Durasin kamion tako postaje metafora transportnog sredstva imaginacije koju potiče dodirujući u svojem scenariju konverzacije s političkim, humanitarnim ili političkim prizvukom.

Duras svoj film *Kamion* svrstava tako u politički film a *India Song* u ljubavni film (Armel, 1996: 58). Odbijajući komercijalni film kao i zatvorene forme, kojima se služi klasični pripovjedački film, Duras nastoji od kina napraviti mjesto za književnost. Njezina radikalna metoda glasi: "Trebalo bi vidjeti što čujem dok pišem". Zbog toga *Kamion* predstavlja dekonstrukciju filmskih parametara, filmski esej u kojem vizualno i akustično, dvije autonomne komponente, čine jednu audiovizualnu cjelinu (Silberschmidt, 2005: 50-51). Također, Silberschmidt (2005: 52) tekstu Durasinog *Kamiona* pridaje centralni značaj jer u njemu nalazi komponente odraslog i dječjeg: "Sjedimo u kinu, a jedan ženski glas nam pripovijeda što je netko, tko nije vidljiv, vidio". Kao gledatelji, smatra Silberschmidt, ovdje smo stavljeni u poziciju djeteta, koje gleda u majčino lice koje mu pripovijeda priču.

Michel Chion (1999: 81) u knjizi *Glas u filmu* (*Voice in Cinema*), piše kako se svaki redatelj filma mora razračunati s prisutnošću gospodara glasa u filmu. U filmskom eseju narator je najčešće nevidljiv, i kao što je već spomenuto autor filma najčešće sam preuzima ulogu naratora, dakle njemu pripada glas komentara. Chion (1999: 62) nam u knjizi naslova *Pupkovina i glas* (*The Umbilicus and the Voice*), nastaloj na osnovu kliničkog iskustva psihotične djece i odraslih, autorice Denis Vasse, obraća pažnju na relaciju između glasa i pupkovine, te zaključuje kako glas u filmu preuzima imaginarnu ulogu pupkovine kao hranidbene veze. Chion u filmu stoga vezu između pupčane vrpce i mraka utrobe pronalazi u zvučnoj vrpce i mraku filmske projekcijske dvorane. Za primjer uzima zvučni zapis u Renoirovom filmu *Pravilo igre* (*Le Règle du jeu*, 1939), kad glas ženske radio

izvjestiteljice, čije se lice u naletu gomile povremeno gubi, najavljuje na mikrofonu usred gomile slijetanje Jurieuxovog aviona.

Nadalje, Chion (1999: 85) također smatra kako su francuski autori izrazito skloni eksperimentu s filmskim glasom: Bresson, Tati, Duras, Godard, Straub i drugi (istodobno autori izrazito skloni filmskom esejizmu), te kako nakon Cocteaua i Guitryja francuski film tako postaje nešto više i drugačije nego “književni” film. Marguerite Duras smatra kako suvremeni film ima tendenciju prikivanja glasa za tijelo, te kako joj se to čini kao oblik varanja, koji ona upravo razvrgava u filmu *India Song*, time što ga sadržajno odvaja od vizualnog zapisa (Chion, 1999: 130).

Chion u knjizi *Audio-vizija (Audio-vision, 1994)*, u kojoj proširuje pitanje zvuka s filma na audiovizualne tehnologije općenito, razmatrajući ovu relaciju u kontekstu video umjetnosti i komercijalne televizije (odnosno u kontekstu evoluirajućih tehnologija kao što su široki ekran, višekanalni zvuk ili *dolby stereo*), objašnjava vezu zvučno-slikovne sinkronije. Chion (1994: 4-5) nas upoznaje s terminom dodane vrijednosti. Pod dodanom vrijednosti smatra izražajnu i informativnu vrijednost kojom zvuk obogaćuje zadanu sliku kako bi se postigla nedvojbena impresija slike iskustvom koje je izravno ili prema sjećanju kakvo netko ima o slici, kako bi ta zvučna informacija ili izražaj “prirodno” proizašao iz onog što je viđeno i sadržano u slici samoj.

Istodobno, dodana vrijednost predstavlja ono što daje netočnu impresiju da je zvuk nepotrebna komponenta koja tek duplicira značenje. Chion smatra kako je fenomen dodane vrijednosti karakterističan u igranom filmu, u kojem se vidi izravna veza između onog što vidimo i onog što čujemo. Zbog toga za primjer uzima upravo netipičnu uvodnu sekvencu, Bergmanovog igranog filma *Persona*, koja je u svojoj suštini esejističko eksperimentalna i kojom dominira naizgledna nepovezanost sadržaja. Sastoji se od vizualnog zapisa koji sadrži elemente animacije, dokumentarnog snimka, isječka igranog filma i zvuka koji ne sadrži ljudski glas već zbir šumova, buku projektora, kapi vode i primjese atonalne muzike.

Četrdesetak godina nakon njezinog nastanka, Bergman *Personu* u intervjuu proglašava jednim od svoja dva najuspješnija izazova u filmskom mediju (Steene, 2005: 270). Bergmanovo izlaganje slika i zvuka u uvodnoj esejističkoj sekvenci ne sadrži nikakav verbalni napatuk za navođenje značenja audiovizualne priče. Chion zaključuje kako je zvuk u cijeloj sekvenci izgubio ritam i jedinstvo, kako je moguće da je zvuk zapravo zakrpao praznine u slici, ali dodaje i zaključak kako bi se u odsutnosti tog istog zvučnog zapisa cijelo vizualno izlaganje moglo činiti nedojmljivo i apstraktno.

### Citati iz drugih umjetnosti u filmskom eseju

Francuski teoretičar Jacques Aumont u knjizi *Film i slikarstvo (Cinéma et peinture, 1989)* piše kako slikarstvo nije u filmu samo tamo gdje je to očigledno, gdje je kao takvo jasno predstavljeno, u citatu ili *tableau vivantu*, već je i tamo gdje slikarstvo i film dijele konfiguraciju pogleda: u oku filma i u oku slikarstva, kao i u vezi mizanscene i fikcije (Scherer, 2001: 48). Godardovi su filmovi prepuni referenca na slikare. U *Apsolutnoj valuti (La monnaie de l'absolu)*, trećem dijelu svog osmodijelnog opusa *Filmske priče*, Godard izjavljuje kako "s Eduardom Manetom počinje moderno slikarstvo, što znači i film" (Godard, 1998: 54).

Godard za konfiguracijom pogleda očigledno traga u filmu *Strast*, te filmu nakon ovog, *Scenarij za film Strast*, nastalom iste godine. U posljednjem filmu, Godard se za montažnim stolom obraća gledateljima projicirajući svoja razmišljanja o vizualno zvučnim odnosima, pokušavajući objasniti kako je oživio slike. Godard od filma *Strast* stvara umjetnički esej, posežući za uzorima iz povijesti umjetnosti, radovima Rembrandta, Goye, Delacroixa, Ingesa, El Greca i Watteaua koje dekonstruira i usporava u žive prizore. Mirna slika (*still image*) situirana je ovdje između fotografije i filma i opisiva je, prema Bellouru, kao dekompozicija filmske pokretne slike (Scherer, 2001: 48). Mirne slike se kao prave filmske drame u filmovima i slikama ponašaju nalik na Diderotovu percepciju vlastite duše kao pokretnog tabloa (*tableau mouvant*; Hollander, 1991: 51).

U filmu *Strast* Godard nam predstavlja redatelja koji se u radu na svom filmu odupire prisili proizvodnje filmske priče. Štoviše, na prvi pogled, Godard uopće nema priču i nastoji stvoriti film oko slika. Filmske slike proizlaze iz slika slavni majstora, a filmski je materijal organiziran u dvije cjeline, kao privatni i profesionalni život redatelja, glumaca i filmske ekipe. Suvremena filmska iščekivanja pretpostavljaju emocionalni kontinuitet, te ukoliko on nedostaje, film, koliko god bio lijep postaje nepovezan, iritabilan i lako zaboravljiv, smatra Hollander (1991: 49). To se događa zbog toga što sama priroda *chiaroscuro* postavlja očekivanja prepoznatljivih psihičkih trenutaka. Godard se istina služi grafičkom 'pričom', jer se sam film smatra grafičkom umjetnošću.

Ali priča ne mora, smatra Hollander, biti melodrama ili naracija vjerodostojna životu, već može biti emocionalno zadovoljavajuća dramatična sekvenca poput one u mitu, kakvu predstavljaju velike realistične reprodukcije kakve je nudio Rembrandt, ili kakve su stvarali veliki slikari raskošnih prizora poput Vermeera. Godard kao uvodno djelo svojeg filma uzima Rembrandtovu *Noćnu stražu* (1642), sliku koja je zapravo grupni portret odreda kapetana Fransa Banninga Cocqua, čiji naziv *Noćna straža* potječe iz 19. stoljeća zbog problema uzrokovanim tamnjenjem boja, uklonjenim kasnijom restauracijom. *Noćna straža*, prema povjesničaru

umjetnosti Aloisu Rieglu, predstavlja princip koordinacije, koji je odražavao egalitarnu točku gledišta, kakvim su se služili nizozemski slikari poput Rembrandta ili Fransa Halsa, za razliku od principa subordinacije, odnosno hijerarhijskog strukturiranja prizora, kakvim su se služili slikari romanskih zemalja toga razdoblja.<sup>11</sup>

Rieglova knjiga bila je među prvima koja je istodobno ispitivala ulogu gledatelja u konstrukciji fikcionalnog svijeta slike, kao i sliku kao konstruktivnog čimbenika gledatelja. To je upravo postupak kojim se služi filmski esejizam u razradi alternativne perspektive, manipulacija očista i dvojakost slike. Ono što filmski esejisti u svojim filmovima razvijaju su upravo alternativni načini filmskog izlaganja nasuprot hijerarhijski strukturiranih prizora uzročno-posljedičnih lanaca izlaganja događanja.

Slijedeći McLuhana, Paech (2000: 8) daje moguću definiciju intermedijalnosti kao otkrića starijih oblika medija u novijim oblicima medija. Prema tome, intermedijalne odnose dijeli na dva nivoa, na simboličke i na materijalne. Pod simboličkim nivoom podrazumijeva sve oblike repeticije medijskog procesa na nivou opisa, odnosno demonstracije raspoloživog unutar samog filma. Kao primjer simboličkog nivoa možemo uzeti projekciju filma unutar filma, kakav možemo naći u sekvenci iz Godardovih *Karabinjera* (*Les Carabiniers*, 1963), kad jedan od glavnih protagonista pokušava ući u filmsko platno, odnosno projekciju filma. A primjer upotrebe kamere koja snima unutar filma, možemo naći u gesti zumiranja detalja fotografije Wilhelma Reicha na lisičine na njegovim rukama, u Makavejevljevom filmu *WR* (1971). Pri tome, ovu fotografsku gestu, upravljaju drugom fotografskom (filmskom) tehnikom, Warren (1996: 215) smatra gotovo sinegdohom filma.<sup>12</sup>

Za razliku od simboličkih, oblike materijalne intermedijalnosti Paech nalazi u samom reprezentacijskom sloju filma, u obliku mehaničke dispozicije, oslikane, fotografirane slike ili akustičke sekvence tona. Oblicima materijalne intermedijalnosti služe se primjerice u svojim filmovima Guy Debord (*Urluci u slavu de Sadea / Hurlements en faveur de Sade*, 1952) ili Jean-Luc Godard (*Ovdje i drugdje / Ici et ailleurs*, 1974).

Kod simboličkog nivoa, dakle, kamera u filmu snima ili se dešava projekcija filma u filmu, kao na primjer u *Illibatezzi* (1962), filmu Roberta Rossellinija, kao obliku razvrgavanja filmske ali i stvarnosne iluzije. U *Illibatezzi*, opsesivni protagonist filma Joe zaljubljen je u protagonisticu Anu Mariju, stjuardesu u Bangkoku koja svoje snimke načinjene Super osmicom šalje svom dečku. Nakon što Joe dobije njezine snimke nastale prigodom Ana Marijinog demonstriranja kako se koristi kamera, postaje opsjednut njome. Ana Marija je prisiljena na nagovor psihijatra, načiniti nove snimke vlastite transformacije u plavušu kako bi se oslobodila Joea koji pati od fetišističke fascinacije srodne Edipovom kompleksu, koji u Ana Mari-

jinom izvornom liku prepoznaje majčinski tip brinete. Joe plače i miluje njezinu staru filmsku sliku u koju se zaljubio.<sup>13</sup>

Prema Paechu (2000: 8), simbolički nivo demonstriran u *Illibatezzi* u obliku projekcija filma u filmu i kamere koja snima u filmu, događa se također i u drugim umjetnostima. Naime, slike mogu biti citirane, ili se akcija može odigravati u kazalištu. Potonju susrećemo, primjerice, u igranom filmu s elementima esejizma *Pričaj s njom (Hable con ella, 2002)*, gdje redatelj Pedro Almodóvar cijeli film posvećuje umjetnosti plesa, odnosno uključuje izvorne snimke Pine Bausch i njezinog plesnog teatra.

Paech (2000: 8), nadalje književnu adaptaciju kao intermedijalni proces smješta negdje između simboličkog i materijalnog nivoa. Književnost je moguće transformirati jedino pomoću naracije i čitanja, što se najizravnije očituje u scenama izravnog pisanja u filmu, kakvo se na primjer nalazi u filmovima Godarda, kao i u eksperimentalnim filmovima Michaela Snowa ili Hollisa Framptona. Oblike materijalne intermedijalnosti Paech nalazi u samom reprezentacijskom sloju, kao mehaničku dispoziciju, oslikanu, fotografiranu sliku ili akustičku sekvencu tona.

### Interdisciplinarnost

Ejzenštejnova asocijativna montaža, koju je ovaj autor smatrao najvišim stupnjem režije, s vremenom je kao jedna od začetnih ideja filmskih esejističkih tendencija postala uzor za filmske esejiste poput Godarda. Ideju za asocijativnu montažu, između ostalog, Ejzenštejn nalazi u neočekivanom spoju filmskog i vizualno reprezentativnog, odnosno u slikovnoj reprezentaciji lingvističkog principa japanskog ideograma.<sup>14</sup> Ejzenštejn smatra kako je ono što činimo u filmu zapravo kombiniranje snimaka koji su “opisni, pojedinačni u značenju, neutralni u sadržaju” odnosno kako njihovo spajanje za posljedicu ima nove “intelektualne kontekste i serije”. Također, Ejzenštejn nalazi primjere maksimalne lakoničnosti vizualne reprezentacije apstraktnih koncepata u haiku poeziji, gdje se susrećemo s montažom rečenica. Bashove pjesme primjerice predstavljaju za njega koncepte poput golih formi, koje kao impresionističke skice izdvaja nalazeći sličnosti s idejom filmske montaže. Slijedeći stope eksperimentalnog kazališnog redatelja, producenta i glumca Vsevoloda Mejerholda, Ejzenštejn također prenosi iskustva kabuki teatra u film.<sup>15</sup> Za oblike filmskog eseja kakve danas poznajemo, može se reći da su se ponajprije razvili u Sovjetskom savezu i Francuskoj, potom u Njemačkoj, Sjedinjenim državama te u ostalim zemljama. Časopis *Cahiers du cinéma* primjerice utjecao je na francusku filmsku scenu okupljajući autore pod utjecajem misli Louisa Althussera i Bertolta Brechta. Jean-Luc Comolli i Jean Narboni 1969. u *Cahiers du cinéma* pišu kako film, kao i bilo koja druga kulturna produkcija, ne reproducira “stvari



kakve jesu, nego onakve kakve se pojavljuju kad su izlomljene kroz ideologiju” (Powrie / Reader, 2002: 67). Althusserova dijagnoza pojedinca uhvaćenog u ideologiju i njegova nesposobnost da vidi izvan nje, pokrenula je autore koje danas smatramo najznačajnijim filmskim esejistima (J-L. Godard, C. Marker, Alain Resnais, Louis Malle, Guy Debord). Filmski esej razvija se kao diskurzivno sredstvo, kao prostor oslobođen od repetitive očekivane konstelacije moći u polemičkoj atmosferi autora poput Rolanda Barthesa, Jacquesa Lacana, Michela Foucaulta, Gillesa Deleuzea i drugih.

Spomenuti filmski esejisti sučeljavaju discipline u estetskom polju filma. Za predmet svojih razmatranja često posežu za različitim oblicima antidisciplina, strategija i taktika svakodnevnog života. Primjenjuju u svojim filmovima ono što De Certeau u *Invenciji svakodnevice* naziva mikropolitikom moći.<sup>16</sup> Primjena interdisciplinarnosti na neizravan način pretpostavlja denaturalizaciju znanja. U krajnjem dometu razvrgavanja disciplina Chris Marker svojim filmovima daje razne oblike, smatrajući kako film ne mora nužno preuzeti oblik projekcije na celuloidu. Zahvaljujući upravo multimedijalnosti, odnosno novim tehnikama koje dozvoljavaju arhiviranje filmske povijesti, a time i reorganizaciju filmske memorije, Jean-Luc Godard smatra, kako film sam po sebi postaje vlastiti “imaginarni muzej” (Ishaghpour, 2001: 81). Godard će u svojim filmovima često posezati za citiranjem švicarskog filozofa Denisa de Rougemonta, kao i na igru vidljivog i nevidljivog, kao ključne reference na fenomenologiju Mauricea Merleau-Pontyja.<sup>17</sup>

Čini to, između ostalog, u filmu *JGL/JGL (JGL par JGL, Autoportrait de décembre, 1994)*, kroz ruke slijepe montažerke sugerirajući raskid između misli i akcije, odnosno aludirajući na De Rougemontovo djelo *Misliti rukama (Penser avec les mains, 1936)*, u kojem De Rougemont u odlomku nazvanom “Ruke” piše kako bi mislioci trebali imati “ruke stvorene za uzimanje i odvajanje”, “ruke koje znaju, koje izvršavaju i oblikuju; ruke koje stvaraju”. Jer, ono što veže glagole misliti i vagati jest latinska etimologija: *pensare*, primjećuje Didier Coureau (2001: 220), dok termin esej dolazi od riječi *exagium* koja označava težinu.

Filmski eseji poput *Slike svijeta i inskripcija rata (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1988)* Haruna Farockija, *Peti nivo (Level Five, 1996)* Chrisa Markera, ili *Magla rata (The Fog of War, 2003)* Errola Morrisa, bave se povijesnim temama i daju drugačije viđenje općeprihvatljive reprezentacije povijesnih događaja. U svojim sadržajima preklapaju se u pitanjima politike, ekonomije i estetike, u podastiranju poznatih i nepoznatih arhivskih dokumenata, kao i u svjedočenju svjedoka vremena, ali ne s ciljem da bi se od gledatelja načinilo “majstora arhive”<sup>18</sup> postupkom kakvim je inače izložen pri suočavanju s nepristupačnim arhivskim materijalima u televizijskom programu, nego s ciljem da dokumenti u navedenim filmskim

esejima predstavljaju manje povijest samu nego društveno ophođenje istog (Blümlinger, 1998: 94).

### **Manipulativno i kondenzirano vrijeme filmske slike**

U knjizi *Vizualna mašina* (*La machine de vision*, 1988), Paul Virilio nas vraća slici ratnom terminologijom. Logistiku slike dijeli na tri razdoblja: razdoblje formalne logike (slikarstva, gravure, arhitekture) čiji se razvoj završava s 18. stoljećem. Razdoblje dijalektike, one fotografije, kinematografije, ukratko fotograma 19. stoljeća. Potom razdoblje paradoksalne logike u nastupu videografije, holografije i infografije s kraja 20 stoljeća.<sup>19</sup> Virilio piše o mutaciji reprezentacije nastale nakon formalne logike, tradicionalne slikovne i dijalektičke prezentacije koja predvodi fotokinematografiju, koja pretpostavlja logiku javne reprezentacije. Virilio u paradoksalnoj logici uočava mutaciju reprezentacije javnog prostora. Čini to uzimajući kao ekstremni primjer promjenu funkcije, mogli bismo reći čak nestanak snimatelja u filmu, u primjeru filma Michela Kliera *Div* (*Der Riese*, 1984), sačinjenom montažom slika koje je snimila kamera za automatski nadzor u velikim njemačkim gradovima (na različitim lokacijama, na aerodromima, u supermarketima, na autocestama). Klier naglašava kako u snimcima nadzora vidi “kraj rekapitulacije svoje umjetnosti”.

Ovaj krajnji primjer odsutnosti čovjeka iza kamere predstavlja kulminaciju reprezentacijskih tehnologija, odnosno nestanak vizualne subjektivnosti u prilog transfere vizualnog u tehnički subjekt (Virilio, 1988: 103). Klierov postupak parafrazira (ne)mogućnost prvobitne utopije nefikcionalnog filma, odnosno prikazivanja objektivne istine: ljudi su u Klierovom filmu istodobno akteri i objekti kontrole. Virilio nam ovom krajnošću poručuje zapravo da svaki dokumentarni film kao odmak od fikcionalnosti zapravo pribjegava postupcima koje mu nameće mutacija reprezentacije u razdoblju paradoksalne logike, koja se najbanalnije očituje u domeni infografije, nametnute prirodom digitalne montaže. Kao jedan od najsloženijih primjera digitalne montaže, može poslužiti CD-ROM *Immemory* Chrisa Markera. Njegova je prednost poštivanje principa digitalnog filma oslonjenog ne samo na režiju i montažu, već i na navigaciju, koja nije svojstvena linearnim medijima i koja napokon doseže željeni učinak izjednačavanja važnosti spomenute Bordwellove kreativne uloge gledatelja (korisnika), s važnošću uloge redatelja.

### **Primjeri interdisciplinarnosti u filmovima Chrisa Markera, Errola Morrisa i Dušana Makavejeva**

Slijedeća tri paradigmska redatelja postupili su interdisciplinarno u svojim djelima: Chris Marker: CD-ROM *Immemory* (1998), Errol Morris: *Brzo, jeftino, van kontrole* (*Fast, Cheap and Out of Control*, 1997), Dušan Makavejev: *W.R. Misterije organizma* (1971). Redatelji u navedenim filmovima dosljedno uspostavljaju dijalog i interakciju između dviju ili više disciplina te istražuju pritom alternative linearne organizacije događaja. Tema kojom se Chris Marker bavi u navedenom, interaktivnom djelu kao i u ostalim svojim filmovima mogla bi se ukratko sažeti na misao o pamćenju, behavioralnog neuroznanstvenika i kognitivnog psihologa Normana E. Speara, koji smatra da je “sadržaj pamćenja funkcija brzine zaborava”.<sup>20</sup> Errol Morris, pak, u navedenom filmu postupa upravo suprotno od očekivanih filmskih konvencija, nalazeći uporište u izokretanju narativnih postulata, baš kao što to čini znanstvenik u filmu. Morris u filmu postupa isto kao i intervjuirani znanstvenik robotičar, koji pri stvaranju hodajuće mašine s uzorom na kretanje životinja pobija općevriježeni napatuk robotike gdje se kretanje mora temeljiti na stabilnosti pa rješenje toga problema traži u nesavršenosti kretanja, odnosno spoticanju i neravnoteži. Dušan Makavejev se filmom *WR* svrstava u prve redove autora koji se služe interdisciplinarnošću. Film je to reprezentativan za trenutak u kojem se od filmskih redatelja tražilo da ne budu samo pripovjedači već i sociolozi, psiholozi, ekonomisti, povjesničari, kako bi publici, uz eventualnu katarzu, dali i svježe informacije.

Razmatranje prvog djela u prilog interdisciplinarnosti oslanja se na nelinearno izlaganje, fragmentarnost i interakciju gledatelja. CD-Rom-u *Immemory* Chrisa Markera prethodila je interaktivna CD-rom instalacija naslova *Immemory One* (1997), kojoj je prethodila velika instalacija *Zapping zona, Prijedlozi za imaginarnu televiziju* (*Zapping Zone, Proposals for an Imaginary Television*, 1990). U njoj Marker kombinira fotografiju, video, televiziju i kompjutore. Na četrnaest monitora Marker je prikazivao vlastiti, do tada neobjavljeni materijal, zamrznute slike s televizije, svoje različite video radove i kompjutorski animirane radove. Termin *zapping* sugerira ovdje perceptivnu konzumerističku praksu utemeljenu devedesetih godina prošlog stoljeća, smanjenu mogućnost ili volju za fokusiranje pažnje. Markerova *Zapping zona* pretvara čin prebacivanja kanala u kreativni čin – gledatelj kreira sam svoj film iz zalihe slika u ponudi. Zappiranje također poprima i spacijalnu dimenziju budući da se gledatelj mora fizički kretati od jednog monitora do drugog (Filser, 2003: 330).

CD-Rom *Immemory* sastoji se od sedam odvojenih zona: film, putovanje, muzej, pamćenje, poezija, rat i fotografija, te zona posvećena X-Plugs-u. Zbog toga što

transformira sve tipove slika u digitaliziranu formu: fotografiju, crtež, novinski isječak, pismo, poster i slično, Markerov *Immemory* premašuje domete linearnih medija kao što su knjiga ili film. Jedan je od ključnih Markerovih izvora za multimedijalni CD-Rom *Immemory* filozofski model sjećanja predložen od engleskog znanstvenika Roberta Hooka, čije su studije bile preteče Newtonove teorije gravitacije. Hook je pretpostavljao postojanje točke u ljudskom mozgu kao središta duše, gdje se za kontemplaciju “prenose i skupljaju sve impresije čula”.<sup>21</sup> Marker spomenuti CD-Rom smatra idealnim modelom “mehaničkog pamćenja”, kao mjesto pamćenja iz kojeg se pozivaju utisci za kontemplativno razmatranje (Scherer, 2001: 143).

Raymond Bellour (1999: 357) smatra kako u dugoj povijesti odnosa između riječi i slika, CD-Rom općenito izvodi teško određivu fuziju između Guttentberga i McLuhana. U kratkoj povijesti CD-Roma, *Immemory* se situira negdje između knjige slika, čija fikcija rasvjetljuje naš početak, naše djetinjstvo i *Orbisa Sensualium Pictura (Vidljivog svijeta u slikama)*, djela pedagoga Jana Amosa Komenskog, inače Hookova češkog suvremenika, nazvanog Galilejem edukacije, čije je spomenuto ilustrirano djelo, namijenjeno djeci, preteča upotrebe audiovizualnih tehnika u nastavi.

Interakcija disciplina je bit filmskog eseja *Brzo, jeftino i nekontrolirano* redatelja Erola Morrisa. Morris isprepliće pomalo sizifovske životne priče opsesivnog posvećenja životinjama četvorice muškaraca; krotitelja lavova, dekorativnog vrtlara, stručnjaka za rijetku vrstu krtica bez krzna i znanstvenika sa sveučilišta M.I.T. koji principe kretanja životinja primjenjuje na robotiku. Morris u filmu nastoji u odmaku od filmskih kanona naći inovativno rješenje intervjuiranja četvorice muškaraca bez međusobnog poznavanja i interakcije, da bi na kraju dobio višeglasje, odnosno suglasje četiri priče koje vode ka jedinstvenom usporednom obrascu (krotitelj lavova i dekorativni vrtlar odnos prema životu sažimlju retrogradno, prisjećanjem na način života koji polako nestaje, a stručnjak za krtice i robotičar pogledom na budućnost).

Morrisov filmski snimatelj Robert Richardson imao je slikarsku viziju filma, kao “neku vrstu kolaža”, a sam način nastanka filma, koji je prvotno zamišljen kao 35 milimetarski, Morris opisuje kao upotrebu svih mogućih tekstura i rezolucija u filmu, odnosno kao “pristup kuhinjskog sudopera”, što je podrazumijevalo upotrebu 35 milimetarskog filma finog zrna, 35 milimetarskog zrnatog filma, 16 milimetarskog filma, super 16, Hi 8, Super 8, video transfera na film, infracrvene i crno-bijele tehnike, tehnike crno-bijelog, obrat boje i kolor negativa.<sup>22</sup> Morris za vođenje intervjua u filmu uvodi napravu *interrotron*, koja omogućuje direktan pogled u kameru, što rezultira intimnijom reakcijom između gledatelja i intervjuirana-

nog. Invencijom *interrotrona* kao odmakom od filmskih naputaka za zaobilaženje snimanja direktnog pogleda.<sup>23</sup>

Film Dušana Makavejeva *WR Misterij organizma* (1971), filmski je esej s igranim, dokumentarnim i eksperimentalnim elementima. Makavejev se nakon završenog studija psihologije bavi filmom, pa iskustva psihologije izravno primjenjuje u *WR-u*, zasnivajući ga na idejama Wilhelma Reicha, koji je ishodište za svoje ideje našao u sintezi psihoanalize, sociologije, kulturne antropologije, ekonomije i etike. Philippe Lopate (1998: 116-119) smatra kako Makavejev u *WR-u* svoju senzitivnost prema svakodnevnim materijalima kao metaforama i uporištima gradi poput avangardnih kazališnih redatelja kao što su Jerzy Grotowski i Tadeusz Kantor. *Misterij organizma* vidi kao filmski kolaž, kao križanac filma istine, putopisa, pornografije, bajke i lirske balade, izgrađen na dokumentarnosti, fantaziji, agitpropu, ratnom jurišu i Brechtovoj teoriji epskog teatra.

Film, naime počiva na Reichovoj ideji prema kojoj opresivni režimi žive od potisnute seksualne želje, koja se manifestira ili kroz zločin ili kroz podčinjavanje autoritetu. Priča je to o nemogućnosti ljubavi između Milene, neovisne rajhofske markstistkinje i Vladimira, sovjetskog umjetničkog klizača, odanog tradiciji države iznad svakog pojedinca. Makavejev u *WR-u* suprotstavlja heroje dvaju oblika sljedbeništva, Staljinovog i onog Wilhelma Reicha.

Reich izjednačava seksualno i političko oslobođenje i time osporava mogućnost opstanka jednog bez drugog, ukazujući na odnose između seksualnog očajja i političke samodopadnosti u cjelini, u komunističkim, kao i u kapitalističkim zemljama (Thompson, 1995: 469). *WR* kao svjetska revolucija (*World Revolution*) predstavlja tako opoziciju prema svim opresivnim društvima. Svoj film Makavejev opisuje kao “crnu komediju, politički cirkus, fantaziju o fašizmu i komunizmu ljudskih tijela, političkom životu ljudskih genitalija, proklamaciji pornografske esencije svakog sistema autoriteta i moći nad drugima” (Vogel, 155).

Pišući o *WR-u*, Charles Warren nalazi kako Makavejev svojim filmskim postupcima neprestano postavlja pitanje što je zapravo fikcija? “Nije li sve što je kombinirano u ovom filmu sačinjeno da bi stvorilo veliku fikciju, pothvat imaginacije, bio to esej ili zabilješka o našem vremenu?” (1996: 210).

## Zaključak

Filmski eseji nisu filmovi za brzo konzumiranje. Oni su, kako to Derek Jarman kaže za svoje filmove, “polako izgarajući” (*slow burners*). Njihovo se značenje ne prepoznaje odmah, nego tek nakon nekoliko gledanja, pa i tada najčešće ostaju zagonetni aspekti koji pozivaju na novo iščitavanje i interpretaciju (Scherer, 2001: 14). Razlog je tome svakako izrazita prisutnost intertekstualnosti, intermedijal-

nosti i interdisciplinarnosti u filmskom eseju. Intermedijalnost pri tome predstavlja konstitutivni proces koji se sastoji od fuzije nekoliko medija u novi medij, što u slučaju filma znači prisutnost elemenata slikarstva, književnosti, muzike, kazališta, plesa ili neke druge umjetnosti.

Intertekstualnost se u filmu manifestira kroz povezanost tekstova. U slučaju filmskog eseja koji se u pravilu služi komentarima koje čita narator ili naratorica, filmski je tekst tranzitoran. On je prema Barthesu mnogoobličan, pa svaki novi tekst predstavlja tako novo pletivo prošlih citata. To znači da se ispred nas nikad ne nalazi fiksirana tekstualna forma, usporediva s izvornom, primjerice u književnoj formi. Filmovi su u tom slučaju virtualni tekstovi koji sami sebe konstituiraju kroz projekciju sredstvima podređenosti poziciji gledatelja (Paech, 2000: 4).

Kao što smo već spomenuli, Bordwell i Chatman naglašavaju kako je u filmskoj naraciji iznimno važna i gledateljeva uloga. Christine Scherer (2001: 303), u tekstu "Intertekstualnost: sjećanje teksta" piše kako je čin pisanja u filmskom eseju radnja koja je usmjerena na budućnost, jer zapisani tekst spašava riječ od zaborava baš kao što i film spašava sliku od zaborava. Zbog toga je veliki dio djela filmskih esejista usmjeren u borbi protiv zaborava, bilo individualnog (Godard, Marker, Jarman, Wenders) ili kolektivnog (Farocki, Syberberg, Godard, Marker, Resnais, Lanzmann, Kluge). Prema Paechu, ne postoji intermedijalnost između književnosti i filma, nego se ona dešava između medija književne i filmske priče, na nivou naratologije i uvjetovana je transmedijalnošću priče. Slično Paechu, Chatman smatra, kako je narativno shema koju treba aktualizirati, te da je pojam narativno duboka struktura prilično neovisna od svog medija.

Filmski se esejizam oslanja na osjetni sinkretizam. Njemu je svojstveno upravo objedinjavanje različitih vrsta umjetnosti, postupkom nalik usporednoj estetici Etiennea Souriaua (1958: 11), koja ne samo da podrazumijeva usporedbu umjetničkih djela nego i postupaka raznih umjetnosti. I dok se roman služi verbalnim strategijama opisa pojedinih stanja, film se u postizanju istog može poslužiti, primjerice, reprodukcijom djela iz slikarstva. Godard tako polazišta za svoj film *Strast* temelji na slikama koje mu služe kao komentari. Općenito, ono što je zajedničko tekstu i slici jest mogućnost njihovog transferiranja, koje se obavlja uz pomoć citata i citiranja. Budući da nije baziran na organizaciji specijalno temporalnih podataka u uzročno-posljedični lanac događanja (Branigan, 1992: 3), nego na heterogenoj vizualnoj ekspresiji, filmski esej uvijek teži ka metafilmu koji računa na upućenost gledatelja. U filmu, općenito, razlikujemo vezu između filma i drugih umjetnosti, kao i citate iz drugih filmova i citate iz drugih umjetnosti. Navedene veze i citati predstavljaju prisutnost intermedijalnosti u filmu. Oosterling tako intermedijalnost definira kao umjetnost između slika, riječi i akcija, koja rekonfigurira tri nekad

odvojene kulturne domene, umjetnosti, politike i znanosti, te posebno filozofije koja povećava iskustvo posredništva i osjetljivosti za tenzijske raznolikosti. Interdisciplinarnost se u filmskom eseju javlja rjeđe, zato što je za njezinu primjenu potrebno poznavanje najmanje dvije, a poželjno je i više disciplina. Među uspješnim primjerima esejističke interdisciplinarnosti nalaze se filmovi Chrisa Markera, Errola Morrisa i Dušana Makavejeva. Film kao ritmička umjetnost podrazumijeva melodiozno iskustvo u montaži. Ejzenštejn tako govori o metričkoj i ritmičkoj, a Duras slikovni i zvučni zapis tretira kao dvije zasebne cjeline. Na nivou zvuka, primjećuju Jullier i Williams, filmska se glazba može tretirati kompilacijski, kao svojevrsni kolaž, kao što to čini Godard u svojim djelima. Chion pak naglašava gledateljevu potragu za porijeklom glasa u filmu, što je u filmskom esejizmu od iznimne važnosti jer se audiovizualne komponente filma raslojavaju i djeluju neovisno, kao u spomenutom filmu *Kamion* Marguerite Duras. Redatelji u filmskim esejima preuzimaju zahtjevne uloge kompilatora problematika koje zadiru u područja disciplina poput sociologije, psihologije, ekonomije ili povijesti, koje publici ne negirajući nužno iskustvo katarze daju i nove oblike informacija i diskursa.

## BILJEŠKE

- <sup>1</sup> Hansen-Löve (1983: 32), pozivajući se na S.D. Sauerbiera, razlikuje multimedijalnost od monomedijalnosti slijedećim riječima: "Zajedničko nastupanje heterogenih umjetnosnih oblika u okviru jednoga integralnog medija (kazalište, opera, film, performance itd.), odn. multimedijalne prezentacije, stvara posebne druge intertekstualne uvjete i rodovskotipologijske koleracije nego slučaj monomedijalne komunikacije (plošna slika, nijemi film, književni tekst i dr.)".
- <sup>2</sup> Istaknuti filmski redatelji generacije koja je počela djelovati ranih pedesetih godina prošlog stoljeća, uglavnom nisu imali formalno filmsko obrazovanje.
- <sup>3</sup> U prilog važnosti glasa komentara u filmskom eseju, govore podaci Martina Schauba koji procjenjuje kako više od devedeset posto filmskih esejista svoje tekstove čitaju sami. Njihov glas izbjegava poziciju sveznajućeg autora kad upotrebljavaju riječi koje su karakteristične za esej u pisanom obliku: možda, vjerojatno, moguće. (Iz razgovora "Auto-slike filma" ["Selbst-Bilder des Kinos"], Karla Sireka, Martina Schaub i Raymonda Belloura, u *Schreiben Bilder Sprechen*, 1992, str. 121).
- <sup>4</sup> Prema Renate Lachmann, termin kontaminacija, predstavlja posljedicu "selekcije pojedinačnih elemenata iz različitih referentnih tekstova i kombinacije tih elemenata u smislu montaže ili preklapanja i uklapanja u manifestni tekst" (Lachmann, 2001: 44).
- <sup>5</sup> Prema Jakobsonovoj podjeli na metonimijsku montažu, poput one u Griffithovim filmovima ili metaforičke u Ejzenštejnovim filmovima.
- <sup>6</sup> Više o metafilmu pod citatom (filmskim), u *Filmskoj enciklopediji* (1986: 209-210).
- <sup>7</sup> Markerov citat Eliota iz njemačke verzije komentara: Jer znam da je vrijeme uvijek vrijeme i da je mjesto uvijek i samo mjesto ("Because I know that time is always time / And place is always and only place"), ukazuje na idejnu srodnost s francuskom verzijom komentara gdje upotrebljava Racineov citat:

- “Udaljenost zemalja ispravlja na neki način preveliku srodnost vremena” (“L’*éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps*”).
- <sup>8</sup> Pogledati, Benjamin: “The Task of the Translator” u *Illuminations*, 1969, str. 69-82.
- <sup>9</sup> Stojanović (1986: 146), pojašnjava Ejzenštejnovo razlikovanje metričke i ritmičke filmske montaže dvama Ejzenštejnovim primjerima. ‘Čistu metričku montažu’ nalazi u Pudovkinovom filmu *Kraj Petrograda (Konec Sankt-Peterburga)*, gdje se kadrovi procesije smjenjuju u podjednakim dužinama. Za razliku od ovog izrazitog preovlađivanja dužine kadra nad drugim elementima, ritmička montaža u pravom smislu riječi bila bi, po sovjetskom autoru, ona u kojoj se u određivanju faktičke dužine komadića pojavljuje kao ravnopravni element njihova ispunjenost unutar kadra, pri čemu se “zamjenjuje obična metrička ujednačenost elastičnošću uzajamnog odnosa faktičkih dužina”.
- <sup>10</sup> Le Camion: Entretiens avec Michelle Porte, Éditions de Minuit, 1977.
- <sup>11</sup> Prema Riegel; *The group Portraiture of Holland*, 2000.
- <sup>12</sup> Warren zapravo u tekstu umjesto navedenog primjera sinegdohe upotrebljava širi pojam metafore. Budući da se upravljanje jednom (fotografskom) tehnikom pomoću druge (filmske) tehnike nameće unutar cijelog filma kao filmski postupak, metafora se u ovom slučaju preciznije prevodi kao sinegdoha.
- <sup>13</sup> *Illibatezza* je Rossellinijev dvadesetpetominutni film nastao u kolektivu RoGoPaG (imenovanom prema redateljima koji su sudjelovali u njemu: Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti). *Illibatezza* naznačava krizu u Rossellinijevoj precepciji filma, gdje film vidi ne samo daleko od istine, nego i kao prepreku ka znanju. Za Rossellinija je znanje u neprestanoj transformaciji. U *Illibatezzi* primjerice nije problem što film može dati krive ili iskrivljene slike nego što se filmska informacija miješa sa pojavnošću. Zbog toga Joe u *Illibatezzi* ne može prihvatiti transformiranu Ana Mariju te svoje utočište traži u njezinom nepromijenjivom liku (Salas, 2002: 7).
- <sup>14</sup> Ejzenštejn (Eisenstein, 1949: 30-31), u tekstu “Kinematografski princip i ideogram” (*The Cinematographic Principle and the Ideogram*), uzima nekoliko primjera ideograma, kombinacije piktograma u primjerima riječi: pjevati (usta + ptica), ili tuga (nož + srce), zaključujući kako je upravo taj postupak montaža, odnosno iskustvo primjenjivo na film.
- <sup>15</sup> Ejzenštejn komentira kako je malo toga ostalo što Meyerhold nije ‘opljačkao’ iz kabuki teatra u korist svoje teatarske koncepcije. Jakov Tolhan, kojeg intervjuira Chris Marker u filmu *Aleksandrov grob*, prisjeća se Mejerholda, koji je primjenjivao nekonvencionalne kazališne postupke kao što je projekcija isječaka filmova Dzige Vertova na pozornici.
- <sup>16</sup> De Certeau u *Invenciji svakodnevice* piše o idejama bliskim Foucaultu. Pojedinač iznalazi strategije i taktike da bi izbjegao formalna pravila djelovanja i funkcioniranja, oblikujući tako vlastiti prostor djelovanja kao pobjedu mjesta nad vremenom (De Certeau, 2003: 40).
- <sup>17</sup> Odnosno na Merleau-Pontyjevo objašnjenje percepcije u njegovom ključnom djelu *Fenomenologija percepcije (Phénoménologie de la perception)*, 1945), kao i posthumno objavljenom djelu *Vidljivo i nevidljivo (Le visible et invisible, 1964/1986)*.
- <sup>18</sup> Jean-Louis Comolli definira medijski arhivski trik sljedećim koracima: prvo od gledatelja treba načiniti prividnog majstora arhive, zatim ga uvjeriti da je do tada bio zavaravan, potom ga otkarati uz pomoć iznenada otkrivene arhive” (Blümlinger, 1998: 94).
- <sup>19</sup> Načini pohrane i manipuliranja zapisima: videografija se odnosi na umjetnost upotrebe video kamere i video trake. Prevlašću upotrebe digitalne kinematografije nestaje razlika između videografije i kinematografije. Holografija se odnosi na trodimenzionalni optički zapis, a infografija kao domena informatike odnosi se na kreaciju i manipulaciju numeričkih slika (reprezentacije grafičkih elemenata. teksta, slike ili videa, kao i njihovih transformacija (rotacije, prevodenja, zumiranja), posredovanih algoritmima.



- <sup>20</sup> Paul Virilio Spearovim citatom ("Le contenu de la mémoire est fonction de la vitesse de l'oubli.") započinje knjigu *Vizualna mašina*.
- <sup>21</sup> Marker piše kako je najbolji opis sadržaja CD-Rom-a, kao mehaničkog sjećanja, našao kod Roberta Hoka (1635-1702), čovjeka koji je prije Newtona naslutio zakone gravitacije. Hook piše kako će konstruirati mehanički model reprezentacije osjetilnog u pamćenju: "Pretpostavit ću kako postoji izvjesno mjesto ili Točka u mozgu čovjeka ili duše sa svojim glavnim središtem. Što se tiče preciznog položaja te točke, ništa o tome neću reći, nego tražiti jednu stvar a ta je saznati da jedno takvo mjesto postoji, gdje se prenose sve impresije načinjene čulima, i gdje su akumulirane za kontemplaciju; i kako te impresije nisu ništa drugo do kretanje čestica i tijela" (Iz knjižice izdanja CD-ROM-a *Immemory* Chrisa Markera, 1998).
- <sup>22</sup> Iz intervju s Errolom Morrisom: "Fast, Cheap and Out of Control" iz 1997; <http://www.sonypictures.com/classics/fastcheap/index-i.html>
- <sup>23</sup> Na neuvriježenost izravnog pogleda u kameru u tradicionalnoj kinematografiji podsjetio nas je i Chris Marker u filmu *Bez sunca* (*Sans Soleil*, 1982), komentirajući izravni pogled u kameru svojih filmskih protagonista s tržnice u Bissauu.
- 

## LITERATURA

- Alter, N. M. (2006), *Chris Marker*. Chicago: University of Illinois Press.
- Armel, A. (1996), "Marguerite Duras", *Les écrivains cineastes*, posebno izdanje *Cahiers du cinéma*, Paris, 1996, str. 57-58.
- Barnouw, E. (1993), *Documentary / A history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press.
- Beker, M. (1988), "Tekst / Intertekst", u *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 9- 20.
- Bellour, R. (2003), "Battle of Images", u *Future Cinema, The Cinematic Imaginary after Film*, ur. Jeffrey Shaw i Peter Weibel, ZKM, Karlsruhe / The MIT Press, Cambridge Massachusetts, str. 56-59.
- Bellour, R. (1999), *L'entre-images 2, Mots, Images*. Paris: P.O.L. Trafic.
- Benjamin, W. (1923), "The Task of the Translator" An Introduction to the Translation of Baudelaire's *Tableaux parisiens*", *Illuminations*. New York: Schocken Books (1969), str. 69-82.
- Blümlinger, C. (1998), "Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes / Zu Chris Markers LEVEL FIVE", *Montage/AV, Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, [http://www.montage-av.de/a\\_1997\\_2\\_6.html](http://www.montage-av.de/a_1997_2_6.html), URL pregledan 6.5.2007.
- Blümlinger, C. (1992), "Zwischen den Bildern/Lesen", u *Schreiben Bilder Sprechen, Texte zum essayistischen Film*, ur. Christa Blümlinger i Constantin Wulff, Wien: Sonderzahl, str. 11-31.

- Branigan, E. (1992), *Narrative Comprehension and Film*. London / New York: Routledge.
- Chatman, S. (1990), "The Cinematic Narrator" u *Coming to terms, The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, str. 124-138.
- Chatman, S. (1980), "What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)", u *On Narrative*. ur. Mitchell, W. J. T, Chicago / London: University of Chicago Press, (1981), str. 117-136.
- Chion, M. (1994), *Audio-Vision, Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Chion, M. (1982), *Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press (1999).
- Coureau, D. (2001), "Poétique filmique de la noosphère (Jean-Luc Godard, Chris Marker, 1982-2001)", u *L'essai et le cinéma*. Seyssel: Champ Vallon, str. 217-226.
- Eco, Umberto (1998), "Casablanca: kulturni filmovi i intertekstualni kolaž", u *Književnost, povijest, politika*, ur. Zlatko Kramarić, Osijek: Svijetla grada, str. 161-174.
- Eisenstein, S. (1949), *Film Form: Essays in Film Theory*. New York: A Harvest Book.
- Filmska enciklopedija*, (1986), 1. dio, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža".
- Filser, B. (2003), "Chris Marker: Immemory", u *Future Cinema, The Cinematic Imaginary after Film*. ur. Jeffrey Shaw i Peter Weibel, ZKM, Karlsruhe / The MIT Press, Cambridge Massachusetts, str. 328-331.
- Godard J.-L. (1998), *Histoire(s) du cinéma*. br. 3, Paris: Gallimard – Gaumont.
- Hansen-Löve, A. A. (1983), "Intermedijalnost i intertekstualnost / Problemi korelacije verbalne i slikovne umjetnosti na primjeru ruske moderne", u *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. (1988), ur. grupa autora, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 31-74.
- Hollander, Anne (1991), *Moving Pictures*, Cambridge, London: Harvard University Press.
- Jullier, L. (2004), "JGL/ECM", u *For Ever Godard*. London: Black Dog Publishing, str. 272-287.
- Ishagpour, Y. (2005), *Cinema: The Archeology of Film and the Memory of a Century*. Oxford: Berg.
- Lachmann, R. (1983), "Intertekstualnost kao konstitucija smisla, Petrograd Andreja Belog i tuđi tekstovi", u *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. (1988), ur.

- grupa autora, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 75-108.
- Lopate, P. (1998), *Totally Tenderly Tragically, Essays and Criticism from Lifelong Love Affair with the Movies*. New York: Anchor Books.
- Marker, C. (1998), *Immemory*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Moran, J. (2002), *Interdisciplinarity*. London, New York: Routledge.
- Morris, E. (1997), "Fast, Cheap and Out of Control" Interview with Errol Morris, <http://www.sonypictures.com/classics/fastcheap/index-i.html>, URL pregledan 9.5.2007.
- Oosterling, H. (2003), "Sens(a)ble Intermediality and Interesse", Towards an Ontology of the In-Between", u *Journal Intermédialité, Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, No 1 Printemps, 2003, str. 29-46: [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/INTERMEDIALITES/p1/pdfs/p1\\_oosterling.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/INTERMEDIALITES/p1/pdfs/p1_oosterling.pdf), URL pregledan 27.4.2007.
- Oraić, D. (1988), "Citatnost – eksplicitna intertekstualnost", u *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. grupa autora, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 121- 156.
- Paech, J. (2000), "Artwork-Text-Medium. Steps en route to Intermediality", s konferencije *Changing Media in Changing Europe*, ESF (European Science Foundation, Paris, 26-28. svibanj, 2000), str. 1-9: <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/>, URL pregledan 22.4.2007.
- Paech, J. (1997), "Paradoxien der Auflösung und Intermedialität", u *HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*, str. 331-368, Frankfurt: Stroemfeld / Nexus.
- Peterlić, A. (1988), "Prilog proučavanju filmskog citata", u *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. grupa autora, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 197- 207.
- Powrie, P. / Reader, Keith (2002), *French Cinema. A Student's guide*, London: Arnold.
- Rancière, J. (2003), *Le destin des images*. Paris: La fabrique éditions.
- Riegel, A. (2000), *The group Portraiture of Holland, Text and Documents*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, (1902).
- Salas, H. (2002), Roberto Rossellini, u *Senses of Cinema*: <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/rossellini.html>, URL pregledan 10.5.2007.

- Schaub, M. (1992), "Filme als Briefe", u *Schreiben Bilder Sprechen, Texte zum essayistischen Film*. ur. Christa Blümlinger i Constantin Wulff, Wien: Sonderzahl, str. 109-118.
- Scherer, C. (2001), *Ivens, Marker, Godard, Jarman / Erinnerung im Essayfilm*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Shafto, S. (1999), "Leap into the void: Godard and the painter", u *Senses of Cinema*: [http://www.sensesofcinema.com/contents/06/39/godard\\_de\\_stael.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/06/39/godard_de_stael.html), URL pregledan 10.4.2007.
- Silberschmidt, C. (2005), "Man sollte sehen, was ich höre, wenn ich schreibe", Marguerite Duras' *Le camion*", u *Essay*, Marburg: Schüren Verlag, str. 50-56.
- Souireau, E. (1958), *Odnos među umetnostima / Problemi uporedne estetike*. Sarajevo: Svjetlost.
- Steene, B. (2005), *Ingmar Bergman, A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Stojanović, D. (1986), "Metar kao ritam u filmskom delu", u *Film: teorijski ogleđi*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Thompson, D. (1995), *A Biographical Dictionary of Film*. New York: Knopf.
- Virilio, P. (1988), *La machine de vision*. Paris: Éditions Galilée.
- Vogel, A. (2006), *Film as a Subversive Art*. New York: D.A.P./C.T. Editions.
- Williams, J. S. (2004), "Music Love, and the Cinematic Event", u *For Ever Godard*. London: Black Dog Publishing, str. 288-311.
- Warren, C. (1996), "Earth and Beyond: Dušan Makavejev's *WR: Mysteries of the Organism*", u *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*. ur. Charles Warren, Wesleyan University Press, str. 205-245.

## **The Film as Essay: Theoretical Aspects of Discursive Structures in Film Media**

**Ivana Keser Battista**

### **SUMMARY**

In film studies the essay-film is considered a kind of non-fictional film and its characteristics similar to a documentary even though it differs from a typical documentary as it is not a witness to real events but indirectly reflects or refers to them. Studying the features of an essay-film in this work is directed by one goal: to explain the relation of the essay-film according to existing film types: documentary, feature and experimental film, as well as to clarify its autonomous position. At the same time, the essay-film cannot represent a genre or subgenre of any of the film types, as is usually presumed, rather an anti-genre because of its hybridity. Elements of essayism can be found in all three film types and essayistic elements in film can, moreover, be considered a unique starting point of film creation. The essay-film can use various elements: archival shots, digressions, multivocal stories, but also dramatization of events, the mixing of fiction and reality which means the use of methods used by documentary, experimental and feature films and makes it difficult to affix it to one of the existing film types.

The essay-film is most often characterized by its apparent disunity of time, space, sound, film material and style. The presence of the author in an essay-film is of key significance which is distinguished by the author's gesture or emphasized stance towards the theme or subject being pursued. The author makes use of essayistic strategies: the work becomes a place of instability, re-examination, revision of thoughts, starting from the author's self-reflexivity, reflection and self-criticism. The essay-film represents a process whose goal is exploration and not necessarily a rounded-off film work with a single meaning and explicit statement. It also represents an experiment, which is set forth by the very idea of an essay, adopted from literature, and which denotes an "attempt" in its essence. Directors of essay films give greater emphasis to the strategies of editing film material than to filming their own material.

Essay-films dissolve cinematic presentation boundaries and can absorb or incorporate different genres and themes through: biography, autobiography, history, culture, fiction, criticism, poetry, photography, illustration and film itself. The essay-film's character is constitutively informal, and as such is not clearly defined in

film studies. Namely, the essay-film often presents a meditation on a specific theme instead of the causal-effect sequence of a story as is expected in fictional film.

This means that the essay-film is structured using fragments and that its every segment, in most cases, can function independently. The processual and exploratory character of the essay-film gives preference to the fragment over the whole, preferring plurality over hierarchy, calling for contradiction over unconditional explicitness, which makes the essay as a procedure a more desirable expressive means not only during the interpretation and understanding but in the creation of the film piece. The constitutive informal character of the essay film is manifested through the presence of the following cinematic-essayistic elements which make this film discussable: associative presentation, dialogism, distortion of classification, discursiveness, fragmentariness, non-linearity, reflexivity, reflection, rhizomatic treatment, rumination.

Key words: essay, film, fragment, archive, document, collage, autoreflexion, reminiscence, intermediality, discursivity