

Krunoslav Lučić

**Suvremena teorija
filma i psihoanaliza:
problem
filmskog šava**

Psihoanaliza i njezine sudbine, ur. B. Mikulić, M. Žitko i S. Damnjanović,
Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2021, str. 145–168

EMAIL: klucic2@ffzg.hr

[HTTPS://doi.org/10.17234/9789531759656.06](https://doi.org/10.17234/9789531759656.06)

SAŽETAK

Rad se fokusira na tumačenje uloge i statusa psihoanalitički inspiriranih modela razumijevanja filmskih pojava te na različite oblike uporabe psihoanalitičkih pojmova u filmskoteorijskom diskursu suvremenog razdoblja. Kako je ekstenzivno korištenje deriviranog oblika nekih psihoanalitičkih koncepata postalo uobičajeno tek pojavom onoga što se uvriježilo nazivati suvremenom teorijom filma nakon 1970-ih, radom se nastoji razjasniti njihova cirkulacija u teorijskom diskursu o filmu. Također, iako je u ranijim razdobljima filmske teorije prepoznata važnost korelacije filma i nekih psihoanalitičkih tema (poput razumijevanja snova), većim je dijelom fokus bio na strani racionalnih, svjesnih psihičkih procesa i to iz disciplinarnog područja psihologije (npr. H. Münsterberg). Tek u postklasičnom razdoblju filmske teorije pojmovi poput nespješnog, prisilnog ponavljanja, skopofilije, pozicioniranja subjekta i/ili šivanja postaju središnjim mjestom propitivanja filmskih (prvenstveno fikcionalnih) fenomena. U tom pogledu se rad referira na teorijske navode L. Mulvey i dijelom Ch. Metzsa, a osobito na važnost pojma filmskoga šava kako ga je, na tragu psihoanalize, razumio J.-P. Oudart, a potom i S. Heath, D. Dayan i K. Silverman. U obzir se uzimaju i kritike tako korištenih pojmova u filmskoj teoriji, poput onih W. Rothmana, N. Carrolla i D. Bordwella. ➤➤

SUMMARY

Contemporary film theory and psychoanalysis: the problem of film suture

The paper focuses on the interpretation of the role and status of psychoanalytical models of understanding film phenomenon and on different forms of using psychoanalytical concepts in contemporary film theory. Considering that the extensive use of psychoanalytical concepts was made common only in the period of contemporary theory after 1970s, paper tries to clarify their circulation in the theoretical discourse on film. Although the importance of some similar topics in relation to film and psychoanalysis was recognized in the earlier period of film theory, most of the focus was put on rational, conscious psychic processes from the perspective of psychology (e.g. H. Münsterberg). Only in the postclassical period of film theory did concepts such as unconscious, repetition, scopophilia, subject positioning and/or suturing became the hallmarks of questioning film (fictional) phenomenon. In that regard, the paper refers to theoretical insights of L. Mulvey and partly Ch. Metz, but also on the notion of film suture as it was understood by J.-P. Oudart, S. Heath, D. Dayan and K. Silverman. The criticism of using psychoanalytical concepts in film theory are also included in the paper, e. g. by W. Rothman, N. Carroll and D. Bordwell. ➤➤

Uvod

Veze filma i psihoanalize Barbara Creed (1998: 77) pronalazi u jednoj korelacijskoj činjenici da su se pojavili krajem 19. stoljeća te da dijele neke zajedničke povijesne, društvene i kulturne crte svojstvene razdoblju moderniteta. Iako ovakvo ukazivanje na korelaciju između dviju povijesno artikuliranih pojava može biti indikativno i za razjašnjavanje njihovih neposrednijih veza, ono polazno sugerira tek prigodnu vremensku podudarnost. No, nešto konkretniji, izravniji odnos između filma i pojava važnih za psihoanalitičko tumačenje psihičkog ustroja ljudskih jedinki može se pronaći i u načinu kako se film koristio pojedinim privilegiranim područjima psihoanalitičkog pristupa (poput prikaza logike snova i potisnutih želja u filmskoj praksi 1920-ih) ili, pak, kako se filmska teorija koristila psihoanalitičkim pojmovima da bi objasnila određene mehanizme slikovnog prikazivanja i odnosa promatrača prema tim prikazima.

Opće mjesto filmskog usvajanja psihoanalitičkih pojmova i ključnih tema u konkretnoj praksi postalo je isticanje, na primjer, pokušaja prikaza logike snova i nesvjesnih procesa u nadrealizmu, kao u Buñuelovom i Dalijevom *Andaluzijskom psu* (*Un chien andalou*, 1929), *Međučinu* (*Entr'acte*, 1924) Renéa Claira ili *Fantomskoj kočiji* (*Körkarlen*, 1921) Victora Sjöströma. Međutim, osim ovakvih praktičnih primjena psihoanalitičkih područja interesa u sferi pokretnih slika, mnogo važniji odnos tiče se teorijskog razumijevanja filmskog medija kao svojevrstne ekstenzije pojedinih ljudskih psihičkih procesa. Privilegirani pojam koji je, na načelnoj razini, služio objašnjavanju načina funkcioniranja filmskog medija ticao se njegove usporedbe sa funkcioniranjem sna te koreliranje pozicije gledatelja filma sa subjektom snova. Izvorno je ta korelacija teorijski jasnije isticana na prijelazu 1940-ih u 1950-e gdje je postalo pomodno razumjeti filmski prikaz kao oblik inkarnacije nesvjesnih psihičkih procesa ljudskog kolektiva (usp. Stam 2000: 159).

Različiti oblici povezivanja filmskog prikaza i snova dugo su cirkulirali filmskoteorijskim i kritičarskim diskursom, bilo da se filmska pojava tek načelno uspoređivala sa virtualnom i fragmentarnom naravi snova, čiji dvojnički status spram realiteta pruža izravnu poveznicu između tih dvaju, zapravo potpuno odvojenih, fenomena (usp. npr. Morin 1967: 115; također i Morin 1978), bilo da je poveznica pronađena i u sličnoj naravi pozicioniranja subjekta spavanja/gledanja u odnosu na slikovni prikaz. Primjerice, već 1925. godine francuski je filmski entuzijast i samoprovzani doktor psihologije Paul Ramain (1988: 362-

363) isticao sličnosti filmskog prikaza i sna temeljem činjenice da se u oba slučaja slike nižu u mraku, tišini, bez aktivacije ostalih osjetila, da je pozicija gledatelja u njegovoj nepomičnosti slična onoj spavača te da film i san dijele slične tehnike obrade materijala (poput slobodne manipulacije prostorom i vremenom, pribjegavajući različitim paralelizmima i optičkim trikovima, npr. usporenom pokretu). Slične je poveznice uočila i Susan Langer (1953: 412-413) ističući strukturnu prezentacijsku sličnost koja postoji između ovih dviju pojava. Povlačenje analogija između filma i sna ili pak filma i zrcala (kao još jednog važnog motiva u razumijevanju predodžbenog formiranja ljudskog subjekta u psihoanalizi lacanovskog tipa) nije bilo rezervirano samo za rane stadije filmskoteorijskog diskursa, već je pronašlo svoje mjesto i u suvremenoj teoriji, posebice onoj formuliranoj nakon 1970-ih (usp. Altman 1985: 521, 524).

S druge strane, tijekom tzv. klasičnog razdoblja filmske teorije (do 1970-ih) postojali su autori koji se nisu pretjerano obazirali na povezivanje filma i nesvjesnih i/ili neracionalnih psihičkih procesa, poput snova, ili su ih izravno nijekali. Primjerice, njemačko-američki psiholog Hugo Münsterberg 1916. je godine u knjizi *The Photoplay: a psychological study* isticao poveznicu između filmskog prikaza i svjesnih psihičkih procesa poput percepcije dubine i pokreta, distribucije pažnje, zamišljaja i emocija (usp. Münsterberg 1970), a tezu o postojanju nesvjesne sfere ljudskog uma sveo je na tri riječi: "there is none" (Griffith 1970: xi). Također, drugi njemačko-američki teoretičar slične psihologijske provenijencije, Rudolf Arnheim (1962), u svojoj je knjizi *Film kao umjetnost* 1933. godine fokus stavio na način na koji se filmski prikaz oslanja na gledateljeve zadane psihičke dispozicije koje on ionako primjenjuje u izvanfilmskim okolnostima, ističući perceptivna razlikovanja između tih dviju opažajnih pozicija (poput percepcije ograničenog vidnog polja ili odsustva prostorno-vremenskog kontinuiteta u filmskome prikazu), dakle u potpunosti izbjegavajući ili zanemarujući drugi pol psihičkog ustroja pojedinca.

Iako aktiviranje priče o različitim oblicima psihičke sfere subjekta u odnosu na filmski prikaz nije bilo strano teorijskom diskursu o filmu tijekom njegova povijesnog razvoja (npr. ističe ju i ruski redatelj Sergej Ejzenštejn kada govori o aktivaciji nižih senzornih, emocionalnih i intelektualnih sfera uslijed oblikovanja različitih montažnih sklopova u filmu, usp. Ejzenštejn 1978: 198), psihoanalitičko je tumačenje filma postalo standardiziranom praksom tek u 1970-ima i kasnije, u razdoblju koje se počelo nazivati *suvremenom* teorijom filma. Prema Easthopeu

(1993: 1-2), ključni se rascjep u odnosu na klasično razdoblje filmske teorije dogodio kada je napuštena polazna pretpostavka da filmski prikaz, prvenstveno zbog svojeg tehnološkog ustroja, gledatelju nudi neposredan, izravan odnos sa stvarnošću. Bilo da je klasična filmska teorija pozitivno vrednovala taj izravni odnos (kao u tzv. realističkoj teoriji) ili ga nastojala dokinuti mehanizmima autorove kreativnosti i konstrukcije, pretpostavka je i dalje podrazumijevala određeni tip povjerenja u neposrednu prirodu filmskog prikaza zbilje. Suvremena je teorija s tom pretpostavkom nastojala raskrstiti te film tumačiti u okvirima njegova diskurzivnog ustroja odvojenog od realiteta odričući mu bilo kakvu prikazivačku "nevinost". U tom kontekstu i pitanja suvremene teorije, zasićene psihoanalitičkim diskursom, bila su promijenjena. Umjesto pokušaja da se odgovori na pitanje o prirodi filmskog medija i umjetnosti ili o tehničkoj naravi organizacije filmskog izlaganja, pitanja su se doticala onog što film zahtjeva od svojeg (idealnog) gledatelja ili kakav je njegov ulog u tom filmskom procesu, tj. koju ulogu mu film namjenjuje (usp. Stam 2000: 161).

Imajući na umu ovako mapirane odnose filma i njegova suvremene teorijskog tumačenja, cilj je ovoga rada pokazati na koji je način psihoanaliza utjecala na tu teoriju, kako su neki njezini pojmovi transponirani u filmskoteorijski diskurs, ukazati na spektar interpretativnih modela koje ona nudi te procijeniti njihovu valjanost. Odnosno, pokušati objasniti u kolikoj mjeri psihoanalitički pojmovi u suvremenoj teoriji filma mogu objasniti pojave koje uzimaju kao predmet vlastitog tumačenja. Također, prilikom razumijevanja i tumačenja uporabe psihoanalitičkih modela u filmskoteorijskom diskursu moramo imati na umu kako je filmska teorija te modele koristila u deriviranom obliku, često izdvajajući tek one alate koje je uopće mogla primijeniti u filmskom okruženju, te čije je izvorno značenje i uporabu često znala prilagoditi vlastitim potrebama.⁰¹

Uzimajući u obzir ovako formuliran cilj rada, on će biti podijeljen u tri dijela. U prvom dijelu će se objasniti temeljne razlike između klasične i suvremene teorije filma, utjecaji psihoanalitičkih pojmova na suvremenu teoriju, njihova transpozicija, cirkulacija i primjena u diskursu o filmu. U drugom će se dijelu fokus staviti na pojam *filmskoga šava* kao ključni teorijski alat kojim se nastojalo objasniti pozicioniranje subjekta gledanja u filmsku fikciju, od njegove formulacije kod

01 Za ovakav pristup u kojem je vrlo malo izvornog psihoanalitičkog modela usp. Altman 1985: 520.

J.-P. Oudarta i D. Dayana, a treći će i posljednji dio biti rezerviran za opovrgavanje valjanosti i korisnosti uporabe ovog alata u tumačenju filma (bilo da je prigovor načelne naravi, bilo da je pojam “šava” primijenjen na neodgovarajuću filmski pojavu ili ju nije u stanju objasniti).

Prijenos psihoanalitičkih pojmova u (suvremenu) teoriju filma

Uporaba psihoanalitički inspiriranih modela tumačenja filmskih pojava većim je dijelom bila rezultat promijenjenog teorijskog interesa koji se javio u 1970-ima, u razdoblju filmske teorije koja je kasnije kvalificirana kao suvremena. To je podrazumijevalo odmak od ranijih teorijskih interesa koji su dominirali klasičnom teorijom. Reorijentacija na mehanizme označavanja u semiotici filma i/ili na ideološku dimenziju filmskih “iskaza” u post-semiotičkoj fazi jasno se odmakla od klasičnoteorijskih pitanja o prirodi medija i njegovoj umjetničkoj vrijednosti zasićene esencijalističkim pristupom (usp. Carroll 1988b: 10-11). Većina autora koji izlažu temeljne odrednice suvremene teorije dijele ovo Carrollovo mišljenje pozicionirajući početak novog pristupa u 1970-e (usp. Creed 1998; Stam 2000: 159-160; Altman 1985: 518-519; Easthope 1993: 1). Ključnu ulogu inauguracije psihoanalize u polje filmske teorije odigralo je objavljivanje temata posvećenog toj temi u broju 23 časopisa *Communications* 1975. te teksta Laure Mulvey o vizualnom užitku i narativnom filmu objavljenom iste godine u časopisu *Screen*.

Easthope (1993: 1) kao glavnu točku raskida suvremene sa klasičnom teorijom navodi odmak od onoga što naziva “naturalističkom pogreškom” ranijeg pristupa. Naturalistički pristup klasične teorije podrazumijevao je, prema Easthopeu, povjerenje u reproduksijske mogućnosti filmskog medija koji je sposoban, više ili manje vjerno, prikazati stvarnost. Bilo da je ovakav tip pristupa zagovarao što vjernije reproduciranje stvarnosti filmskim medijem (u realističkoj varijanti teorije) ili što kreativnije, nepodudarno oblikovanje te iste stvarnosti (u formativnoj, tj. formalističkoj varijanti teorije), za Easthopea je pretpostavka i dalje bila ista: pretpostavka da je zbilja dana sama po sebi, nekontaminirana medijskim posredovanjem. Suvremena je teorija, pak, nastojala pokazati kako filmski medij nije tek “nevini” alat za takvu vrstu reprodukcije, nego da je već polazno rezultat određene konstrukcije, različitih tipova diskurzivnih praksi koje ga oblikuju i gledatelju nude već prethodno obrađenu realnost.

Iako je Easthopeova dijagnoza suvremenog filmskoteorijskog obrata ispravna, ono što je sporno u njegovu tumačenju formativnog krila klasične teorije jest upravo pretpostavka naturalističnosti. Naime,

smisao filmske teorije formativnog tipa, poput one ruskog redatelja Ejzenštejna, jest da zbilja dana filmskim prikazivanjem u bitnome nadilazi i mijenja njezine temeljne atribute te da je zadatak redatelja konstruirati iz ponuđenog materijala zasebnu realnost alatima upisanima u prirodu filmskoga medija.

No, neovisno o ovakvim mogućim spornim mjestima, središnji je fokus suvremene teorije bio stavljen upravo na pitanje realizma i načina kako filmski "tekst" oblikuje ljudsko iskustvo stvarajući predodžbu, svojevrsnu varljivu sliku, o neposrednom doživljaju ponuđene mu zbilje. Većina problema vezana za filmsko predstavljanje zbilje odnosila se na određeni tip filmova koje je Colin MacCabe (1986: 183) nazvao klasičnim realizmom. Ovaj tip predstavljanja realnosti prvenstveno se odnosio na hollywoodsku praksu koja se još kvalificira i kao klasični narativni stil ili klasični filmski stil koji gledatelju nudi naizgled neposredan, sveobuhvatan uvid u slikovno ponuđenu zbilju (kompatibilan pogledu kroz prozor). Za MacCabea, ali i druge suvremene teoretičare, takvu klasičnu filmsku praksu karakterizira skrivanje mehanizama vlastite proizvedenosti čime gledatelju nude lažnu sliku stvarnosti neposredovane ijednim oblikovnim alatom (iako ona jest posredovana i rezultat je pomno odabranih alata predstavljanja), a razlog zašto je takva praksa toliko raširena i učinkovita jest što gledatelju nudi nadomjestak za ono što mu nedostaje, tj. nudi mu (naizgled) cjelovit, homogen prikaz brišući iz vlastitog izlaganja tragove izostavljanja (nepredloženih dijelova zbilje). Temeljni filmski alat kojim se postiže takva prividna cjelovitost ponuđenih prizora je manipulacija točkom promatranja (pogledom) koja u dinamičnom procesu odvijanja filma neprestano otvara praznine (npr. u vidnom polju) i onda ih nadomješta novim informacijama izravno vezanima za već ponuđene dijelove prizora (usp. MacCabe 1986: 187).

Na sličnom je tragu francuski filmolog Christian Metz formulirao svoju tezu o dva tipa filmskih iskaza. Kao i MacCabe, Metz (1985: 546-547; također i Metz 1983: 89-97) je uočio kako klasični (hollywoodski) film gledatelju nudi prikaz lišen upućivanja na vlastite alate proizvodnje (tzv. *story*) stavlajući ga u poziciju voajera koji promatra kako se prizori odvijaju pred njegovim očima, a da predmet gledanja toga nije svjestan, te ga stavlajući u poziciju vlasnika pogleda (iako je pogled kamere rezultat nečije tuđe aktivnosti). S druge strane, iako film svojim izlaganjem i artifičijelnom prirodom vlastite organizacije neprestano ukazuje na uvjete pod kojima je proizveden (tj. ukazuje na čin nuđenja prizora), gledatelj to načelno ne primjećuje stavlajući se u

poziciju koja mu ne pripada (iako mu je namijenjena takvom filmskom konstrukcijom). Osim ovakvog tipa oblikovanja prizora, određene vrste neklasičnih filmova mogu otvoreno ukazivati na činjenicu vlastite proizvedenosti (tzv. *discourse*) tražeći od gledatelja da ih primjećuje i time dovede u pitanje njegovu poziciju kao (pasivnog) promatrača pred čijim se očima realitet odvija sam od sebe.⁰²

Vezujući pojam neposrednosti odvijanja filmskih prizora u klasičnoj naraciji s voajerizmom, Laura Mulvey je ovaj odnos interpretirala u specifičnom feminističkom kontekstu služeći se psihoanalizom kao pomoćnim sredstvom za oblikovanje teze o privilegiji muškog pogleda u hollywoodskoj praksi. Mulvey (1993b: 111) je u tekstu "Vizualni užitak i narativni film" iz 1975. godine nastojala objasniti u čemu leži privlačnost klasične hollywoodske prakse za gledatelja. Pretpostavila je da takva vrsta vrlo raširenih filmova aktivira istovjetne psihičke mehanizme koje gledatelj primjenjuje i u izvanfilmskim okolnostima, tj. da hollywoodski film vješto manipulira vizualnim užitkom nudeći gledatelju supstitut za ono što mu inherentno nedostaje (jer je definiran manjkom). Iako njezin tekst u središte stavlja hollywoodsku afirmaciju muškog pogleda, čiji se subjektivitet može realizirati tek kroz činjenje ženske figure njegovim predmetom, implikacije njezinih teza mnogo su šireg značaja za razumijevanje odnosa gledatelja i filmskog materijala.

Naime, Mulvey (1993b: 113-114) ističe kako je jedan od glavnih užitaka koje nudi ovakva vrsta filmova užitak u samom činu gledanja, odnosno u aktivaciji mehanizma skopofilije. Ona može poprimiti različite oblike, a jedan od njih je voajerizam koji je isticao i Metz.⁰³ Mulvey (1993b: 116, 119) potom taj užitak u gledanju veže uz dva režima filmske (narativne) organizacije i uz dvije strategije vizualnog užitka prožetog stalnom nelagodnom (odsustvom užitka koje se nastoji nadomjestiti). Prvi režim organizacije odnosi se na artikulaciju priče filma kroz čin pripovijedanja koji svojom aktivnom progresijom ka nekom razrješenju (npr. otkrivanju neke tajne) gledatelju nudi ovladavanje cjelinom, a u Mulveynom tumačenju, i ovladavanje ženskim likom. Ovaj režim

02 Za razradu ovog Metzovog stajališta usp. Nowell-Smith 1985: 549-557.

03 Npr. drugi oblik može se odnositi na užitak u gledanju samog sebe, tj. autovoajerizam, koji se onda tumači kao oblik narcizma koji je, iz perspektive Mulvey, također aktivan u generiranju vizualnog užitka hollywoodskog filma jer omogućuje (muškom) gledatelju da se identificira sa muškim likom koji ženske figure čini predmetom vlastitog pogleda (omogućujući isti tip opredmećivanja i kod muškog gledatelja).

aktivira tzv. voajerističku skopofiliju i može se naći, primjerice, u motivu glavne junakinje Hitchcockova *Dvorišnog prozora* (*Rear Window*, 1954) koja, da bi bila poželjna junaku, mora postati predmetom njegove priče o otkrivanju umorstva u svojoj okolini. Drugi režim organizacije odnosi se na privremeno zaustavljanje narativne progresije prilikom čega se filmski prikaz fokusira na samostalne kvalitete ponuđenog objekta gledanja (npr. fokus je stavljen na dijelove ženskog tijela ili neku figuru u njezinoj samodostatnosti). Ovaj režim bliže je figuri *spektakla* i aktivira tzv. fetišističku skopofiliju gdje se predmet pogleda ističe kroz fascinaciju njegovim kvalitetama, npr. divljenjem ljepoti ženske figure kroz pogled muškog lika kao u Hitchcockovoj *Vrtoglavici* (*Vertigo*, 1958).

Klasični će (hollywoodski) film najčešće balansirati između ovih dvaju režima, a poanta objašnjenja kakvo nudi Mulvey nije samo podvrgavanje ženske figure muškome pogledu i zadovoljavanju užitaka muškog gledatelja,⁰⁴ već i isticanje kako je alat filmske artikulacije gledanja i pogleda (bilo iz perspektive likova, bilo iz perspektive samog mehanizma, kamere) važan za gledateljevo upisivanje u režim fikcije koju mu film nudi. Upravo na ovom tragu pokušaja da se objasni mogućnost (klasičnog) filma da gledatelja propusti u vlastiti (izmišljeni i nepotpuni) svijet i pozicionira ga na određeno mjesto, suvremena je filmska teorija posegnula za pojmom *filmskoga šava* koji je, kao i ostali spomenuti pojmovi, deriviran iz psihoanalize. Filmski je šav pronašao svoje važno mjesto u suvremenoj teoriji s ciljem objašnjavanja način gledateljeva upisivanja u fikciju. Različite će artikulacije ovoga pojam biti temom sljedećeg poglavlja.

Pozicioniranje subjekta gledanja u film: filmski šav

Autor koji je, čini se, prvi inaugurirao pojam *šava* u filmsku teoriju bio je francuski filmolog Jean-Pierre Oudart 1969. godine. On je tim pojmom nastojao objasniti specifičan odnos koji se javlja između filmskog prikaza prožetog nepotpunim vidnim poljem (zbog postojanja okvira) i gledateljeva pozicioniranja u to polje imaginarnog. Prema Oudartu (1978: 471), francuski je redatelj Robert Bresson svojim filmom *Suđenje Ivani Orleanskoj* (*Le Procès de Jeanne d'Arc*, 1962) učinio

04 Mulvey se u drugom tekstu, koji se izravno nadovezuje na “Vizualni užitak i narativni film”, osvrće i na poziciju gledateljice suočene s prinudom identifikacije sa pogledom muškog lika na žensku figuru. Za tu razradu teza iz izvornog teksta usp. Mulvey 1993a: 125-134.

vidljivim rad tog mehanizma upisivanja gledatelja u prostor filmske fikcije. Kako genealogiju preuzimanja tog pojma kod Oudarta tumači Heath (1981: 76-78), on je (prešutno) preuzet iz teksta Lacanovog učenika Jacques-Alaina Millera iz 1966. godine te modificiran za potrebe objašnjavanja funkcioniranja filmske konstrukcije (imaginarnog) prostora. Prema Heathu (ibid.: 84), šav upućuje na odnos subjekta (gledatelja, promatrača ili korisnika jezika ili drugog komunikacijskog sustava) prema lancu njegova diskursa u kojem se on javlja kao entitet koji je iz njega isključen, tj. subjekt u tom kontekstu u diskursu (npr. filmskom izlaganju) zauzima prazno mjesto na čiju ga poziciju taj diskurs nastoji uključiti stvarajući (lažni) dojam njegove cjelovitosti (kao i cjelovitosti samog diskursa, kao zatvorene petlje izvan koje ništa drugo ne postoji).

Za Oudarta, rad filmskog šava u tom načelnom kontekstu počinje u trenutku kada gledatelj, prvotno potpuno "obuzet" ponuđenim isječkom zbilje (ograničenim vidnim poljem koje mu nudi filmska slika), otkriva da je filmski okvir nešto izostavio, tj. da postoji i neko polje koje mu u trenutnoj konstelaciji slike nije ponuđeno. To polje Oudart (1978: 472) je nazvao *Odsutnim*. Nakon gledateljeva otkrivanja tog nedostatka, tj. odsutnog polja, filmski šav počinje funkcionirati tako da taj neodređeni i apstraktni entitet zamjeni nečim konkretnim što je naknadno uspostavljeno kao već postojeći dio filmskog prikaza/fikcije. U tom trenutku spoja dvaju polja (tj. dijelova filmskog prizora) kroz montažnu konstrukciju tzv. komplementarnih kutova snimanja (izmjene dvaju horizontalnih kutova kamere/točke promatranja po zamišljenom radijusu oko snimanog objekta) gledatelj postaje dijelom filmskog prizora zauzimajući mjesto koje je dotad zauzimalo polje odsutnosti (neodređeni entitet) i upisujući se ("ušivajući" se) u njega. Prema Oudartu, to fiktivno zauzeto mjesto prisutnosti može biti pripisano ili nekom liku u filmu ili nekom drugom entitetu čija prisutnost u drugom kadru nadomješta polje odsutnog (zapravo tzv. *off* prostor filma, tj. prostor koji je trenutno isključen iz vidnog polja, ali je i dalje njegovim dijelom, nešto slično prostoru koji se nalazi iza naših leđa u svakodnevicu). Ili, kako to objašnjava Oudart (1978: 474), filmski šav se "sastoji u tome da, u okviru jednog kinematografskog iskaza koji je artikulisan od naizmeničnih komplementarnih uglova, posle pojavljivanja nekog nedostatka u obliku nekog Jednog (Odsutnog) dolazi ukidanje pomoću nekog jednog (ili nečeg) koje se nalazi u njegovom polju".

U Oudartovom objašnjenju filmskog šava i načinu kako on funkcionira postoje dva bitna ograničenja. Kao prvo, da bi šav uopće

funkcionirao, slijed slika mora biti izveden nekom montažnom konstrukcijom, tj. moraju postojati najmanje dva kadra koji artikuliraju ovu "igru" prisutnosti i odsutnosti polja te izmjene kutova snimanja moraju biti manja od 180 stupnjeva, tj. pozicija točke promatranja/kamere u drugom kadru ne smije biti izvedena u suprotnom polju od onog prvog (tako da kamera u drugom kadru zauzima točno mjesto koje smo prethodno vidjeli u prvom kadru). Drugim riječima, položaj kamere mora biti "iskošen" u odnosu na prvotno ponuđeno vidno polje. Oudart izričito isključuje mogućnost da se kamera u drugom kadru pozicionira na istovjetno mjesto (koje je bilo ponuđeno prvim kadrom, ali ovaj puta iz obrnutog smjera) te navodi "neprirodnost" takve konstrukcije u tzv. subjektivnom filmu (gdje se položaj kamere podudara sa pozicijom lika u filmu nudeći gledatelju optičku simulaciju pogleda lika). Također, Oudart (1978: 482-483) ističe kako odustajanje od montažne konstrukcije prostora, tj. korištenje dinamične kamere onemogućava takvo "šivanje" prostora jer kamera počesto nudi dijelove prizora u kontinuitetu, neprestano otkrivajući nove dijelove odsutnog polja, i time sprečava gledatelja da samostalno izvede operaciju šava i upiše se u imaginarni prostor filma.

U ovakvoj formulaciji rada filmskog šava Oudart (1978: 474) ističe i njegova dva važna efekta. Dok prvi kadar, koji otvara mogućnost postojanja odsutnog polja, rezultira efektom *anticipacije* onoga što tek trebamo vidjeti (i to na razini označitelja filmskog iskaza), drugi kadar, koji pak zauzima mjesto odsutnog polja, rezultira efektom *retroaktivnosti* jer povratno nadopunjuje otvorenu prazninu i služi kao označeno onog prvog.

Ovako formulirana teorija filmskog šava ostavlja neka otvorena pitanja. Primjerice, nije potpuno razjašnjeno zašto korištenje dinamične kamere bez pribjegavanja montažnoj konstrukciji ne bi jednako učinkovito moglo "šivati" filmski prostor budući da neprestano otkrivanje novih dijelova prostora (novih polja odsutnosti) također može rezultirati stavljanjem gledatelja na ta, dotada, odsutna mjesta i neprestano popunjavati praznine koje svaka nova vizura otvara. Nadalje, čak i da je montažna organizacija filmskog izlaganja nužna kako bi operacija šava bila moguća, nije jasno zbog čega i alternative montaži komplementarnih kutova snimanja (kao tek jedan mogući tip montažne konstrukcije prostora) ne bi bile jednako učinkovite, tj. ne bi imale istovjetnu funkciju. Primjerice, ukoliko bismo u prvom kadru prikazali ljudsku figuru koja se kreće u nekom postojećem smjeru (npr. s lijeva na desno), a potom u drugom kadru prikazali tu

istu figuru kako se kreće istim smjerom (u istom ili različitom prostoru), neovisno o tome što je dio prostora isključen iz prikaza (onaj između dva kadra) i neovisno o tome što komplementarni kut nikada nije niti ponuđen u drugom kadru (jer kretanje lika promatramo iz istog smjera/strane promatranja, npr. iz profila), gledatelj bi vrlo lako mogao stvoriti dojam cjelovitosti prizora i jednako biti upisan u ponuđeni mu prostor samostalno nadopunjujući izostavljene informacije. Na kraju krajeva, ovakav tip filmskog prikaza vrlo je uobičajen u tzv. sustavu kontinuirane montaže koja se primjenjuje u fikcionalnim filmovima i čiji je temeljni cilj stvaranje (lažnog) dojma cjelovitosti fragmentarno ponuđenog svijeta.

Na Oudartovoj je teoriji filmskog šava Daniel Dayan 1974. u članku "The Tutor-Code of Classical Cinema" nastojao reinterpretirati njegovu izvornu poziciju i konkretizirati ju opisom specifičnog tipa filmske prakse. Ono što je Dayan učinio ticalo se tumačenja filmskog šava kao središnjeg "kôda" kojim se gledatelja navodi i "mentorira" u fikciji te je taj kôd smatrao privilegiranim mjestom funkcioniranja klasičnog (hollywoodskog) filma. Također, za razliku od Oudarta, Dayan je operaciju šava suzio na tek jedan montažni oblik koji se naziva kadar-protukadar te je kao ogledni primjer uzeo njegovu podvarijantu, montažu točke gledišta (prikaz optičke točke promatranja nekog lika u filmu).

Dayan (1976: 447) je, kao i mnogi autori prije njega, poput MacCabea, pošao od pretpostavke kako klasični film nije neutralni prikaz nekog postojećeg stanja stvari već da je rezultat dobro kôdiranog sustava označavanja koji skriva vlastiti mehanizam funkcioniranja, na neki ga način naturalizirajući, te je uočio kako film zbog svoje zadane sklonosti ka neprestanim promjenama vizura (kroz montažu i promjene kutova snimanja) stalno dolazi u rizik otkriti vlastiti kôd, način kako postiže uvjerljivost svojeg prikaza. No, budući da cilj klasičnog filma (a i klasične reprezentacije uopće, kao npr. figurativnog slikarstva) nije ukazati na uvjete prikaza, već na rezultate tih uvjeta (tj. na prizor, a ne na uvjete pod kojima nam je omogućeno percipirati taj prizor), ova će praksa pribjeći operaciji šava kao alatu koji mu to omogućuje (usp. *ibid.*).

Za Dayana, privilegirani oblik koji operacija šava poprima jest već spomenuta konstrukcija kadra-protukadra (nuđenje nekog dijela prizora te, potom, nuđenje drugog dijela dotada nevidljivog dijela prizora iz drugog horizontalnog kuta snimanja). Ova konstrukcija uobičajeno je prisutna u prikazima montažno razloženog dijalo-

ga u komercijalnom filmu i predstavlja mehanizam kompatibilan svakodnevnoj komunikaciji licem-u-lice, tj. sustavu prikaza akcija i reakcija sugovornika komunikacije. No, usprkos tome što Oudart operaciju šava nije isključivo vezao za montažnu artikulaciju pogleda, čina gledanja nekog od likova u filmu, Dayan je svoju varijantu šava tumačio upravo u ovim okvirima. Naime, prema Dayanovoj (1976: 448-449) interpretaciji Oudartove pozicije, prvi kadar u operaciji šava ne samo da otvara neodređeno pitanje polja odsutnosti, već otkriva prazninu konkretnog promatrača koji se (pretpostavljeno) nalazi na tom mjestu. Drugi kadar nudi reakciju na tu otvorenu prazninu pripisujući (retroaktivno) polje odsutnosti nekom liku čiji čin gledanja sada jasno možemo vidjeti. Gledatelj potom zaključuje kako je polje odsutnosti pripalo nekom entitetu u filmu (liku) te se, u igri “šivanja”, pozicionira na mjesto lika dijeleći s njime promatračku poziciju. Prvotno otvorena praznina odsutnosti sada je “sašivena”, a gledatelj je stupio u mjesto fikcije koje je umjetno proizvedeno (iako on toga, tobože, nije svjestan).

Ovako formuliranom objašnjenju šava možemo uputiti nekoliko prigovora. Primjerice, iako Dayan operaciju šava smatra središnjim mehanizmom klasičnoga filma, Oudart ju je opisivao u okvirima Bressonove prakse koja joj ne pripada. Tako da nije u potpunosti jasno zbog čega šav ne bi funkcionirao i u drugim tipovima prakse poput one modernističke (iako pod drukčijim uvjetima i oblicima). Također, iako je Dayan sustav šava rezervirao za konstrukciju kadra-protukadra, istovremeno ju je poistovjetio s montažom točke gledišta (vizualizacijom pogleda lika), dok je ona tek jedan (mogući) način realizacije kadra-protukadra. Nadalje, kao što je primijetio i Heath (1981: 97), čak i da je Dayan opću konstrukciju kadra-protukadra uzeo kao temeljnu za realizaciju šava, nije jasno zbog čega i drugi filmski oblici ne bi mogli vršiti istovjetnu funkciju (prigovor koji je upućen i Oudartu). Inzistirajući na operaciji šava u kontekstu montaže točke gledišta Dayan je izobličio izvornu Oudartovu poziciju koji je iz teorije šava isključio mogućnost pretjerane “subjektivizacije” odsutnog vidnog polja (koje se pripisuje liku u filmu) te je izričito kao ograničenje montaže komplementarnih kutova (koji postoje i u montaži točke gledišta) naveo “iskošenost” pozicije kamere. Dakle, čak i da je šav prisutan kod ove konstrukcije, u najboljem bi slučaju trebao biti tzv. “pristrani” kadar, onaj snimljen s približne pozicije u odnosu na položaj lika u prostoru. Međutim, čak i Dayanov primjer montaže točke gledišta kao osnove za gledateljevo upisivanje u fikciju klasičnog filma nije pretjerano

održiv budući da su takve konstrukcije u njemu kvantitativno manje zastupljene od drugih (npr. od objektivnih kadrova u širim planovima, kao što navodi Saltovo istraživanje prema Heathu 1981: 96). Da bi stvar bila nepovoljnija za Dayanovu poziciju, primjer montaže točke gledišta u obliku u kojem ga navodi (prvi kadar nekog dijela prizora, a potom kadar lika koji taj prizor gleda i kojem pripisujemo sadržaj pogleda prvoga kadra), još je rjeđa i neobičnija za klasični film koji se češće koristi obrnutom strategijom (prvo lik pa onda sadržaj njegovog pogleda). Sama promjena redoslijeda kadrova može u mnogočemu narušiti Dayanovi logiku objašnjenja (iako se i dalje može tumačiti u parametrima šava).

Dodatna neodređenost Dayanove pozicije očituje se u njegovom neobičnom tumačenju montaže točke gledišta u semiotičkim terminima. Naime, Dayan (1976: 449) ovu konstrukciju tumači na sljedeći način. Prvi kadar, kadar nekog dijela prizora koji otvara polje odsutnosti, funkcionira kao označitelj nekog entiteta koji gledatelj još ne poznaje. Nakon što mu film vizualno ponudi polje te odsutnosti (lika u kadru), taj drugi kadar postaje označeno onog prvog, tj. rezultira značenjem prvog kadra kao kadra pogleda lika. No, ovako ponuđeno objašnjenje zanemaruje mnoge nijanse funkcioniranja ovog filmskog sklopa kao znaka za nešto (u ovom slučaju znaka za pogled). Naime, iako se pogled lika u drugom kadru može shvatiti kao ono što prvi kadar označava, bez formalnih obilježja u drugom kadru (činjenice da je pogled usmjeren u neki dio prizora *izvan* kadra, smjer očiju, otvorene oči, pozicija tijela i/ili glave itd.), prvi ne bismo mogli interpretirati kao pogled lika (kao što bismo, suprotno Dayanu, prvi kadar mogli tumačiti kao označeno drugog jer predstavlja ono na što se usmjereni pogled u drugom kadru odnosi, na što upućuje). Zapravo, riječ je o tome da oba kadra zajedno (jer bez ijednog od njih označeno "pogled" ne bi bilo realizirano) funkcioniraju kao već po sebi kompleksni označitelji koji označavaju predodžbu pogleda lika. I nadalje, čak i to označeno nije toliko jednostrano kao što predstavlja Dayan jer označeno ove konstrukcije može upućivati na niz stvari, poput rutinskog pogleda na dio prizora, zaokupljenu pažnju lika, opsesiju viđenim predmetom, strahom od viđenog i slično, ovisno o narativnom kontekstu u koji je taj sklop stavljen (ono što Dayan ne uzima u obzir).

Autorica koja je nastojala proširiti Oudartovu i Dayanovu poziciju o filmskome šavu bila je Kaja Silverman koja je 1983. godine nadogradila njihovu teoriju, prvenstveno iz feminističke perspektive, ali i načelno, uočavajući kako šav uopće ne mora biti vezan za neki lik u filmu (npr.

može biti vezan uz sam aparat, kameru ili pak uz “iskazivača” filma) i može funkcionirati kao glavni alat narativnog oblikovanja (dakle, mnogo šire no što je izvorno zamišljeno). Silverman (1986: 222, 224) je svoje tumačenje šava obilato potkrijepila primjerima iz *Psiha* (*Psycho*, 1960) Alfreda Hitchcocka. Ona je u ovom primjeru uočila kako film svojim načinom manipulacije i točkom gledišta i montažnom konstrukcijom izlaganja, ali i naracijom, neprestano ostavlja mjesta neodređenosti, nedostupnosti nekoj instanciji u filmu (npr. junakinja Marion Crane) ukazujući na vlastitu konstruktivnu narav, odmah potom nastojeći popuniti tu prazninu nekom od mogućih strategija audiovizualne prezentacije i pružajući gledatelju zadovoljstvo uključivanja i ovladavanja fikcijom. Jedan od specifičnih primjera koje je Silverman (1986.: 223-224) izdvojila jest scena u hotelskoj sobi nakon što je junakinja ukrala 40.000 dolara od klijenta svojeg poslodavca te se sada nalazi u dvojbi treba li novac vratiti ili ne.

Scena je organizirana na način da gledatelj istovremeno promatra Marion u daljem planu dok mu je u bližem planu ponuđen motiv omotnice s novcem koji, u tom trenutku, nije ono za što je vezana pažnja junakinje. Prema Silverman (1986: 224), budući da odsutno polje promatrača (prostor iza kamere, u zamišljenom protukadru ponuđene informacije) u početnim fazama scene nije vizualizirano, gledatelj nema drugog izbora već vezati taj pogled odsutnosti uz instanciju koja nije dijelom prizora poravnavajući se s njegovom/njezinom nadmoći, tj. sa činjenicom da može ponuditi informacije iz takvih mjesta promatranja koja nisu dostupna drugim entitetima u filmu (u ovom slučaju junakinja). Tek pošto je u kasnijoj fazi scene ponuđena vizualna perspektiva koja veže pogled na motiv novca uz Marion, gledatelj može biti upisan u fikciju dijeleći poziciju sa ženskim likom. Za Silverman, motiv novca u ovoj fazi filma predstavlja ključni motiv narativne instancije koja je tek indirektno prisutna u filmu (instancije zakona kao egzekucije moći koja prijeti sankcioniranju ponašanja junakinje), ali koja, strategijom narativnog “šivanja”, regulira njene daljnje akcije i omogućava gledatelju isti tip sveobuhvatne manipulacije pričom kakva je inače privilegija iskazivača filma.⁰⁵

05 Silverman (1986: 225) istu logiku primjenjuje, npr., i na scenu u kojoj policijski službenik ispituje junakinju o razlozima spavanja u automobilu nakon odluke da zadrži ukradeni novac. Vezivanje točke gledišta uz (depersonaliziranu) figuru policajca također ukazuje na superiornost te perspektive zakona u odnosu na Marion.

Iako je koncept filmskog šava, dakle, poprimio različita tumačenja ovisno o spektru pojava koje su se njime nastojale objasniti, mnogi su autori uputili ozbiljne prigovore bilo njegovoj konceptualizaciji, bilo opovrgavajući njegovu aplikaciju na specifične filmske primjere poput kadra-protukadra ili montaže točke gledišta. Usprkos tome što su poneki od tih prigovora već artikulirani u ovome poglavlju rada, sljedeće će se poglavlje fokusirati na kritike šava iz pozicije triju autora, Williama Rothmana, Davida Bordwella i Noëla Carrola.

Opozicijska stajališta i problematiziranje filmskog šava

U kontekstu filmskoteorijskog problematiziranja šava, prvi autor koji je pronašao ozbiljne zamjerke, prvenstveno Dayanovom, tumačenju tog pojma bio je William Rothman 1975. godine, dakle ubrzo nakon što je Oudartova pozicija o šavu reinterpetirana iz Dayanove perspektive. Rothman (1976: 454) je uočio nekoliko nedosljednosti u Dayanovu argumentu. Kao prvo, uputio je načelni prigovor uvođenju strategije filmskog šava u klasičnu filmsku praksu. Naime, budući da je temeljna funkcija šava nuđenje gledatelju lažne, obmanjujuće slike stvarnosti kao cjelovite, dok je polazna postavka teorije šava kako niz slika sam po sebi onemogućuje neposredan odnos gledatelja prema njoj (jer u tom nizu nepotpunih dijelova prizora otkriva da je nešto iz slike ispušteno što se naknadno mora nadomjestiti), Rothman se upitao, zbog čega je onda uopće i uveden takav model fragmentarnog, montažnog prikaza koji bi narušavao cjelovitost filmom ponuđenog svijeta koji onda (naknadno) operacijom šava biva popunjen. U tom smislu, ako je glavni cilj klasičnog filma stvaranje prividno cjelovite slike stvarnosti, postojao je opravdan razlog da montaža nikada niti ne bude uvedena u filmski izraz. No, središnji Rothmanov prigovor Dayanovom modelu tumačenja odnosio se na njegovo objašnjenje montaže točke gledišta kao glavnog alata za "šivanje" prostora. Kao što je već i istaknuto u prethodnom poglavlju, konstrukcija pogleda lika u obliku prikaza nekog dijela prizora, a potom lika kojemu naknadno pripisujemo sadržaj tog prizora, iznimno je rijetka upravo u klasičnom filmu jer unosi dvosmislenost u tumačenje statusa tog prvog kadra (kao sadržaja onoga što lik vidi), a jedna je od postavki klasičnog filma dokidanje takvih dvosmislenosti. Prema Rothmanu (ibid.: 455), dakle, konstrukcija se prije izvodi obrnutim redoslijedom i to u tri, a ne dva kadra (kako bi gledatelju olakšala razumijevanje tog niza slika). Odnosno, konstrukcija se tipično izvodi kadrom najave, prikazom lica nekog lika kako gleda izvan okvira kadra (u tzv. *off pro-*

stor, u odsutno polje), a potom se prikazuje dio prizora iz približne perspektive lika (što gledatelj tumači kao interesno žarište lika i kao vizualizaciju njegovog pogleda), a zatim se trećim kadrom (koji iznova prikazuje lice lika iz prvog kadra) potvrđuje kako vidno polje drugog kadra zaista i pripada nekom liku u filmu istovremeno omogućujući razumijevanje njegovih reakcija na viđeno.

Ovakav model u mnogočemu narušava logiku Dayanova objašnjenja jer, prema Rothmanu (1976: 455), gledatelj je već u prvom kadru svjestan nazočnosti polja odsutnosti (koje pripisuje liku) i ne treba ga pretpostaviti kao neko nedefinirano ishodište ponuđene slike. Također, Dayanova se verzija teorije šava oslanja na pretpostavku kako je polje odsutnosti otkriveno u prvom kadru kojeg drugi onda zatvara/popunjava. No, u ovoj verziji obrnute montažne konstrukcije pogleda sa tri kadra, uočavanje protupolja prisutno je u svim kadrovima koji, gotovo *ad infinitum*, otvaraju praznine koje tom logikom nikada ne bi mogle biti popunjene (npr. prvi kadar smjerom pogleda ukazuje na nepoznati dio prostora, drugi kadar na prisutnost lika izvan vidnog polja, a treći kadar na novo polje odsutnosti koje se može nadovezati na njega itd.). Između ostalog, za gledateljevo tumačenje ovakve konstrukcije slika kao sadržaja pogleda lika, s čijom se pozicijom on treba poravnati, nužni su i drugi signali izuzev pretpostavke polja odsutnosti (npr. smjer pogleda lika, uočeni perceptivni interes na licu lika, kretanje glave i slično).

Gotovo desetljeće nakon Rothmana, i američki je filmolog David Bordwell 1985. godine uputio slične prigovore Oudartovoj/Dayanovoj koncepciji šava. No, Bordwell (2008: 110-111) je u svojoj kritici, primjerice, pogrešno protumačio Dayanovo tumačenje Oudartove pozicije tvrdeći kako je Dayanov protukadar pogleda lika snimljen iz istovjetne pozicije na kojoj se lik u filmu zaista i nalazi iako je on slijedio Oudartov naputak o iskošenosti horizontalnog kuta snimanja iz perspektive lika. Ali, Bordwell je zato ispravno protumačio Dayanovo pogrešno tumačenje Oudarta jer on (za razliku od Dayana) polje odsutnosti uopće nije isključivo vezao za lik već (prema Bordwellovu tumačenju) uz instanciju autora ili pripovjedača fikcije.

Neovisno o ovim nezgrapnostima tumačenja, Bordwell (2008: 112) je ispravno ukazao na neke neodređenosti teorije šava. Jedan od glavnih prigovora odnosio se na činjenicu kako u Oudartovoj verziji izgleda kao da gledatelj gradi predodžbu o necjelovitosti prostora (kada otkriva polje odsutnosti), a potom i cjelovitosti prostora (kroz operaciju šava) iz svake slike zasebno a da tim slikama ne prethodi

ništa i ne ulazi već u fikciju s nekom predodžbom o naravi prostora. Odnosno, Bordwell je ponudio alternativu gledateljeva razumijevanja cjelovitosti prostora kroz postojanje već postojećih kognitivnih zalih znanja, shema o naravi prostora koje potom primjenjuje i na filmski prikaz. Tako, primjerice, ukoliko gledatelj već posjeduje svojevrsno znanje o cjelovitosti izvanfilmskog prostora i karakteristikama određenih tipova prostora, on je u stanju pretpostaviti njegove granice, izgled i proporcije, a da mu protupoljem nikada nije ponuđen njegov cjeloviti prikaz.

Također, prema Bordwellovu (2008: 113) tumačenju Oudarta, strategija šava omogućava gledatelju da se pozicionira na mjesto polja odsutnosti koje zauzima autor ili pripovjedač filma, no on tvrdi kako se takva vrsta pripisivanja događa upravo u odsutnosti šava, tj. kada autor/pripovjedač ukaže na svoju prisutnost posebnim strategijama izlaganja signalizirajući gledatelju da gleda rezultat nečije tuđe konstrukcije (dakle, narušavajući gledateljevo vjerovanje u samodostatnost cjelovitog svijeta fikcije). Iz Bordwellove bi perspektive Oudart teško pokazao kako funkcionira šav kada je, primjerice, konstrukcija započeta širim kadrom prikazanog prostora (tzv. *masterom* ili temeljnim kadrom kojim se gledatelju nudi pregršt informacija o dijelovima prizora i njegovim proporcijama i kvalitetama) te potom razdijeljena na niz kadrova bližih vizura slijedeći logiku komplementarnih kutova snimanja. U toj situaciju gledatelj bi već polazno imao mapiran cjelokupan prostor bez potrebe da apstrahira neko imaginarno polje odsutnosti koje će se popuniti naknadnim nizom slika.

Teoretičar koji je, na Bordwellovu tragu, bio najglasniji u upućivanju prigovora konceptu filmskoga šava, ali i psihoanalitičkom pristupu uopće, bio je Noël Carroll. On je u knjizi *Mystifying Movies* (1988) šav protumačio kao alat za stvaranje koherencije na razini mikronarativne organizacije filma, primjerice za organizaciju scene ili dijela scene. Prigovori koje je uputio odnosili su se na valjanost same teorije šava za koju je smatrao da je “duga u objašnjenju, ali kratka s uvjerljivom dokazu”⁰⁶ (Carroll 1988a: 188). Budući da je teorija šava tvrdila kako gledateljevo otkrivanje polja odsutnosti generira nelagodu koju šav nastoji dokinuti nuđenjem nekog protupolja kao zamjene za izostavljenu informaciju, Carroll je istaknuo kako za tu tezu ne postoje nikakvi konkretni dokazi vezani za upućivanje na vrlo specifično gledateljevo mentalno stanje. Također, Carroll (1988a: 191) ističe kako teorija šava

06 Usp. “ (...) long on explanation and short on cogent evidence”.

tek načelno objašnjava zbog čega otvaranje polja odsutnosti mora biti nadomješteno nekim konkretnim dijelom prizora u protukadru (kako bi se stvorio dojam koherencije koja nedostaje i filmu, ali i gledatelju), ali ne objašnjava specifičan način kako je uopće gledatelj razumio ta dva polja/kadra kao dio istog prostora ili ih povezao u smisleni slijed.

Iz Carrollove pozicije o teoriji šava, odgovor na svako pitanje o specifičnim izlagačkim strategijama koje možemo pronaći u filmu (bilo da je riječ o generiranju cjelovitosti prostora, vremena, lika, kauzalnosti itsl.) bit će isti: za to je odgovoran filmski šav. Ovaj prigovor univerzalnosti odgovora na postavljena pitanja za Carrolla (1988a: 197) je dio neadekvatnosti teorije šava, a kao dio šireg prigovora korištenju ovoga koncepta u teoriji filma on prilaže i neprikladnost pozivanja na ključni psihoanalitički pojam nesvjesnog koje funkcionira u pozadini "šivanja" gledatelja u filmsku fikciju. Za Carrolla (ibid.: 193), ukoliko je načelo stvaranja koherencije nekog segmenta filma objašnjivo pozivanjem na svjesne ili predsvjesne, racionalne procese u gledateljevom mentalnom procesuiranju ponuđenih informacija, te ukoliko u tom procesu nije došlo do opazivog narušavanja njegovog racionalnog razumijevanja, nepotrebno je pozivati se na disciplinu kojoj je glavni cilj razumijevanje upravo mehanizama koji nisu dostupni racionalnom mišljenju.

Carrollovi prigovori zapravo su bili dijelom mnogo šire kritike koju je niz autora upućivao suvremenoj teoriji filma 1970-ih, a koja je po njihovom mišljenju olako prenosila metode i alate psihoanalize u filmske okvire služeći se, počesto, neosnovanim analogijama (npr. film-san, film-zrcalo, film-nesvjesno itd.)⁰⁷ i metaforičkom uporabom jezika, lišenog rigidne znanstvene provjere kakvu su njeni protivnici zahtijevali.

Zaključak

Ovim radom nastojali smo pokazati na koji su način određene teme, pojmovi i alati psihoanalitičkog tumačenja transponirani u kontekst suvremene teorije filma te u kojoj su mjeri oni bili valjano iskorišteni za objašnjavanje pojedinih strategija oblikovanja filma i njegova odnosa sa pretpostavljenim gledateljem.

Iz ocrtanih odnosa psihoanalitičkih pojmova i povijesno artikuliranih interesa u teoriji filma mogu se izvući neki zaključci, kao i o

07 Za ovu, ali i kompatibilne kritike koje ističu loše formulisane analogije, nekompletnost i doktrinarnost uporabe psihoanalize u teoriji filma, usp. Altman 1985: 528-530.

cirkulaciji tema i pitanja koja su se javljala u ranom i suvremenom te u diskursu o filmu nakon 1970-ih. Naime, iako je polazno povezivanje nekih psihoanalitičkih pojmova i nesvjesnih procesa (poput analogije filma i snova) bilo zastupljeno u ranoj fazi promišljanja o filmskom mediju, ono je u suvremenoj teoriji poprimilo rigorozniji i razrađeniji oblik kojim se nastojalo objasniti način gledateljeva stvaranja (lažne) predodžbe o cjelovitosti filmskog prikaza. To je, dakle, bila tema koja je privremeno napuštena u klasičnoj fazi teorije, zaokupljene fundamentalnim pitanjima o (vjernosti) medijske reprezentacije, da bi se opet javila u mnogo pregnantnijoj formi interpretacije. Također, možemo uočiti kako je opovrgavanje teza o povezivanju filmskog i različitih nesvjesnih psihičkih procesa bila rezultat teorijski nepotpunih ili preopćenitih objašnjenja funkcioniranja filmskog ustroja. Iz perspektive kritičara psihoanalitički inspirirane teorije filma (poput one o filmskome šavu), počesto su uočljive dvije njezine manjkavosti. S jedne strane, korištenje pojma šava za objašnjavanje mehanizama upisivanja gledatelja u filmsku fikciju zanemaruje mnogobrojne nijanse funkcioniranja filmskih oblikovnih strategija ili ih svodi na tek jednu njihovu podvarijantu (kao u Dayanovom primjeru svodjenja šava na rijetku varijantu montaže točke gledišta) ili zanemaruje mogućnost gledateljeve mentalne obrade filmskog materijala preko zadanih, već postojećih izvanfilmskih dispozicija koje nemaju nikakvo neracionalno uporište. Iz pozicije kritike korištenja psihoanalitički inspiriranih modela tumačenja razvidno je kako, ponekad, totalizirajući aspekti objašnjenja nemaju potrebnu teorijsku snagu te da pri razumijevanju gledateljeva odnosa prema filmu postoje najmanje dva režima pristupa. Jedan koji se odnosi na njegovu primjenu racionalnih, svjesnih i/ili preosvjesnih procesa (poput ovladavanja predodžbama o prostoru, vremenu, uzročnosti, motivacijama lika i sl.) i drugi koji se odnosi na nesvjesne procese, one koji mu u specifičnom kontekstu omogućuju ili onemogućuju uvid u realitet filmskog svijeta. Čak i ondje gdje je u suvremenoj teoriji psihoanalitičkog tipa gledatelj tretiran kao posjednik lažne predodžbe ili priče o tom realitetu (poput pacijenta koji tijekom psihoterapije razrađuje traumu), uzroci te predodžbe nipošto ne moraju imati izvor u potisnutoj psihičkoj sferi, već tek u onoj neosviještenoj, onoj koja mu omogućuje određeni (gotovo automatizirani) tip ponašanja, ali bez razumijevanja njegovih razloga (kao u slučaju tzv. kognitivnih predrasuda koja rukovode obrascima mišljenja i djelovanja). ◀

LITERATURA

- Altman, Charles F., 1985, "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse", u: Nichols, Bill (ur.), *Movies and Methods. Volume II. An Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, str. 517-531.
- Arnheim, Rudolf [Arnhajm, Rudolf], 1962, *Film kao umetnost*, Beograd: Narodna knjiga.
- Bordwell, David, 2008, *Narration in the Fiction Film*, London i New York: Routledge.
- Carroll, Noël, 1988a, *Mystifying Movies. Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press.
- Carroll, Noël, 1988b, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Creed, Barbara, 1998, "Film and psychoanalysis", u: Hill, John i Church Gibson, Pamela (ur.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, str. 77-90.
- Dayan, Daniel, 1976, "The Tutor-Code of Classical Cinema", u: Nichols, Bill (ur.), *Movies and Methods. Volume I. An Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, str. 438-451.
- Easthope, Antony, 1993, "Introduction", u: *Contemporary Film Theory*, London i New York: Longman, str. 1-23.
- Ejzenštejn, Sergej, 1978, "Četvrta dimenzija u filmu", u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, str. 184-199.
- Griffith, Richard, 1970, "Foreword", u: Münsterberg, Hugo, *The Film: A Psychological Study*, New York: Dover Publications, str. v-xv.
- Heath, Stephen, 1981, *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- Langer, Susan K., 1953, *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York: Charles Scribner's Sons.
- MacCabe, Colin, 1986, "Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure", u: Rosen, Philip (ur.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York., str. 179-197.
- Metz, Christian, 1983, *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, London: Macmillan Press.
- Metz, Christian, 1985, "Story/Discourse: Notes on Two Kinds of Voyeurism", u: Nichols, Bill (ur.), *Movies and Methods. Volume II. An Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, str. 543-548.
- Morin, Edgar [Moren, Edgar], 1967, *Film ili čovek iz mašte: antropološki esej*, Beograd: Institut za film.

- Morin, Edgar [Moren, Edgar], 1978, "Film ili čovjek iz mašte", u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, str. 379-386.
- Mulvey, Laura, 1993a, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", u: Easthope, Antony (ur.), *Contemporary Film Theory*, London i New York: Longman, str. 125-134.
- Mulvey, Laura, 1993b, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", u: Easthope, Antony (ur.), *Contemporary Film Theory*, London i New York: Longman, str. 111-124.
- Münsterberg, Hugo, 1970, *The Film: A Psychological Study*, New York: Dover Publications.
- Nowell-Smith, Geoffrey, 1985, "A Note on Story/Discourse", u: Nichols, Bill (ur.), *Movies and Methods. Volume II. An Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, str. 549-557.
- Oudart, Jean-Pierre [Udar, Žan-Pjer], 1978, "Filmski šav", u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, str. 471-486.
- Ramain, Paul, 1988, "The Influence of Dream on the Cinema", u: Abel, Richard (ur.), *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907-1939. Volume I: 1907-1929*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, str. 362-364.
- Rothman, William, 1976, "Against 'The System of the Suture'", u: Nichols, Bill (ur.), *Movies and Methods. Volume I. An Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, str. 451-459.
- Silverman, Kaja, 1986, "Suture [Excerpts]", u: Rosen, Philip (ur.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York., str. 219-235.
- Stam, Robert, 2000, *Film Theory. An Introduction*, Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.