

7. Rudolf Arnheim, *gestalt* psihologija i film kao umjetnost

Filmska teorija njemačko-američkog psihologa Rudolfa Arnheima vjerojatno je jedna od najznačajnijih, sistematski obrađenih teorija filma kao umjetnosti u tako ranoj fazi njezinog formiranja, tj. početkom 1930-ih. Koliko god prethodno obrađeni teoretičari, poput Ejzenštejna, Pudovkina ili Kulješova, bili važni za tumačenje razvoja filmskoteorijske misli i njezinog utjecaja na filmsku praksu, Arnheimova je teorija prototipski primjer teorije zasnovane na formativnim načelima razumijevanja umjetnosti. Utoliko se Arnheimov pristup najčešće u povijestima filmskih teorija uspoređuje, odnosno kontrastira prema tipičnim predstavnicima drugog krila klasične teorije filma, tj. prema njezinoj realističkoj varijanti i autorima koji ju predstavljaju, poput Andréa Bazina i Siegfrieda Kracauera koji će biti predmetom sljedeća dva poglavlja knjige.

Iako u filmskoteorijskoj historiografiji odnosi formativne i realističke teorije ponekad bivaju kanalizirani u različite, često suprotstavljene autore, većina istraživača učestalo ističu upravo Arnheima kao reprezentativnu figuru formativnog razumijevanja medija. Primjerice, James Monaco (1982: 310) tako Arnheima suprotstavlja Kracaueru stavljajući ove autore u kontekst onoga što naziva ekspresionističkom nasuprot realističke teorije. Slično čini i Carroll (1988) suprotstavljajući Arnheimovu teoriju realističkom pristupu A. Bazina. S druge strane, iako na sličnom interpretativnom tragu, Tudor (1979) i Andrew (1980) u većoj mjeri kao tipični kontrast poslijeratnim realističkim tendencijama uzimaju prethodno formulirane teorije Ejzenštejna, kao ionako po temeljnom pristupu razumijevanja umjetničkog shvaćanja filma sasvim kompatibilne Arnheimovom pristupu, kako je to primijetio Aristarco (1974: 213).

Razlozi zbog kojih se Arnheim često uzima kao reprezentativna figura formativne teorije su sljedeći. Kao prvo, njegova je teorija, konkretizirana u cjelovitom obliku u knjizi *Film kao umjetnost* iz 1933, formulirana jasno i dosljedno provedenim tezama i to ne samo kroz sistemski oblik teorije, već i kroz cjelokupan Arnheimov dugovječan istraživački staž. Kao drugo, njegovu teoriju krase zavidna razine ujednačenosti i sustavnosti koja je toliko nedostajala, primjerice, heterogenom pristupu jednog Ejzenštejna. I završno, njegova je teorija primjer jednog od najrezistentnijih pristupa u povijesti razumijevanja filma utoliko što je Arnheim u vrlo dugom vremenskom periodu od sredine 1920-ih pa sve do početka 21. stoljeća zadržao istovjetna načela tumačenja filmske, ali i drugih umjetnosti, potpuno neokrznut promjenama u filmskoj praksi i zagovarajući dominantno vizualnu prirodu filmske umjetnosti i njezinu sklonost ka antimimetičkim potencijalima medija. Primjer ove teorijske dugovječnosti svakako je

i preuzimanje središnjih alata za oblikovanje umjetničkog djela u suvremenom filmološkom pristupu kakav je njegovao Peterlić (2001; 2018).

U užem smislu, Arnheimova se teorija filma odnosi tek na jednu knjigu izvorno objavljenu 1932. u Njemačkoj pod naslovom *Film als Kunst*, potom odmah prevedene na engleski jezik 1933. kao *Film as Art* te reizdane tek 1957. s nepromijenjenim tezama, analizama i filmskim primjerima i to pod istim naslovom.⁴⁰ Dakako, njegova teorija uključuje i niz kritičko-teorijskih članaka koje je objavljivao od 1925., većim dijelom sabranih u djelu *Film Essays and Criticism* (Arnheim 1997), ali dijelom uključenih i u *Film kao umjetnost*, osobito tekstovi iz 1930-ih. Usprkos velikom opsegu tekstova o filmu koji većinom sadrže nepromijenjene stavove o prirodi filmske umjetnosti, središnje je djelo Arnheimove teorije i dalje već navedena knjiga iz 1933./1957.

Kako ističe poljska filmologinja Jolanta Mach (1987: 243), Arnheima se često opisuje kao njemačkog teoretičara filma, no kako je on veći dio svoje znanstvene karijere proveo izvan Njemačke, odnosno u Sjedinjenim Američkim Državama, više ga se može smatrati američkim teoretičarem, kao i talijanskim. Naime, on je još 1933. emigrirao prvo u Italiju gdje je boravio na Institutu obrazovnog filma u Rimu (usp. Czczot-Gawrak 1984a: 144), pisao tekstove za *Enciclopedia del cinema* te za renomirani časopis *Bianco e nero*, a potom već 1939. odlazi u SAD. Također, sporno je uopće je li ispravno Arnheima nazivati *filmskim* teoretičarem. Naime, u jednakoj bi ga se mjeri moglo smatrati i nefilmskim teoretičarem budući da u njegovom golemom znanstvenom opusu film zauzima tek jedan manji dio, ništa značajniji od, npr., radija, televizije, slikarstva, arhitekture ili kiparstva. Zapravo, riječ je o teoretičaru medija i psihologu umjetnosti koji se prvenstveno fokusirao na razumijevanje opažaja vizualnih umjetnosti iz gestaltističke perspektive i objavljujući knjige poput *Radio: umjetnost zvuka* (1936), *Umjetnost i vizualno opažanje* (1954), *Prema psihologiji umjetnosti* (1966), *Vizualno mišljenje* (1969), *Entropija i umjetnost* (1971).

Nadalje, čak i u središnjoj filmskoteorijskoj knjizi *Film kao umjetnost*, Arnheimu je film poslužio tek kao prigodni slučaj za ilustraciju teza razrađivanih tijekom 1920-ih u području *gestalt* psihologije⁴¹ i naravi umjetničke percepcije te zbog toga film, prema vlastitom priznanju, predstavlja „jedinstven eksperiment iz oblasti vizuelnih umjetnosti“ (Arnheim 1962: 3). Odmak od fokusa na samostalni, izdvojeni značaj filma u okvirima opće psihologijske teorije umjetnosti nastavio se i u njegovim kasnijim spisima gdje film nije predstavljao

⁴⁰ Knjiga je u jugoslavenskom razdoblju prevedena 1962. kao *Film kao umjetnost* (Arnheim 1962) i iz nje će se preuzimati navodi u ovom poglavlju.

⁴¹ Doduše, ovaj je utjecaj *gestalt* načela malo vidljiv u glavnim tezama *Filma kao umjetnosti* koje su razumljive i bez pozivanja na ovaj psihologijski pristup.

nikakvu značajniju umjetničku pojavu u polju vizualnih komunikacija od, primjerice, stripa. Također, kako je imao vrlo dugu spisateljsku karijeru od gotovo 80 godina, neki autori, poput Aristarca (1974: 213) isticali su ortodoksnost njegovog pristupa. Ta ortodoksnost stavova očitovala se u činjenici da je film rigidno nastojao uklopiti u već unaprijed postavljene teze o prirodi umjetničke kreacije pa sve do činjenice da je, gotovo dogmatično, zastupao stavove o istinskoj filmskoj umjetnosti neovisno o tektonskim promjenama koje su se odvile u filmskoj praksi od 1930-ih kada je Arnheimova teorija ugledala svjetlo dana. Ta se dogmatičnost stavova protezala od 1938. i teze kako korištenje zvuka u filmu ne može doprinijeti njegovom umjetničkom izričaju, zatim, u sličnoj maniri, naglašavanja da je 1965. film bliži tendencijama suvremene likovne umjetnosti (usp. Mach 1987: 244), dakle sasvim u skladu s Arnheimovim ranim 'vizualističkim' poimanjem filma, te nepromijenjenog stava o zvuku kao stranom tijelu prirodi filmskog medija gdje u jednom intervjuu, koji je s njime vodio Peterlić, 1976. godine ističe kako je „[d]ominantni medij filma (...) vizualni“, a „[n]ezgoda je u tome što govorenje kao takvo, mislim, govorenje kao okom zamjetljiv čin nema gotovo nikakvu, odnosno tek minimalnu vizualnu vrijednost“ (Arnheim/Peterlić 1976: 75).⁴²

No, kako uočava Czczot-Gawrak (1984a: 149), Arnheim se u međuvremenu, osobito uslijed značajnih promjena u društvenoj i filmskoj zbilji nakon Drugog svjetskog rata, barem dijelom odmaknuo od vlastitih striktnih pogleda na tumačenje filmova. Primjerice, u razgovoru koji je vodio s talijanskim teoretičarem Luigijem Chiarinijem 1948. isticao je kako mu se u tom povijesnom trenutku ideološke analize čine mnogo važnijima od rasprava o formalnim i tehničkim svojstvima medija. A jednom od najznačajnijih knjiga poratne filmologije smatrao je društveno-kulturno orijentiranu studiju njemačke međuratne kinematografije S. Kracauera *Od Caligarija do Hitlera* (usp. Aristarco 1974: 229).

U povijesno-teorijskim tumačenjima Arnheimove teorije valja istaknuti kako su različiti autori ponekad sasvim suprotno razmatrali njegova metodološka polazišta. Agel (1978: 99) je tako smatrao kako je Arnheim prilikom formulacije središnjih teza o filmskoj umjetnosti primijenio deduktivni pristup, odnosno ishodište mu je bila već prethodno formulirana teorija o konstruktivnoj prirodi svakog medija i njegovim intrinzičnim ograničenjima, teorija koju je onda samo aplicirao i na uzgredni slučaj filma. U ovom kontekstu polazišna je pretpostavka pristupa kako bi načela koja su formulirana vezano za prirodu medija i um-

⁴² Zanimljivo je da u jednom dijelu izvornog izdanja *Filma kao umjetnosti* iz 1933., a koji je izbačen iz reizdanja 1957., Arnheim govor/zvuk u filmu čak sagledava u pozitivnom kontekstu ukoliko se on koristi na realističan, neartificijelan, nekazališni način te ukoliko ga se ne gleda kao zaseban, strani element u filmskom slikovnom izrazu (usp. Arnheim 1990: 3-4).

jetnosti vrijedila čak i u slučaju da film uopće ne postoji kao dio realiteta. S druge strane, Czeczot-Gawrak (1984a: 150) bliži je razmatranju Arnheimovog pristupa kao induktivnog jer je on, tobože, polazeći od konkretnih filmskih primjera i vlastitog gledalačkog iskustva nastojao formulirati zakonitosti relativno novog umjetničkog oblika i time ga ujedno afirmirati kao vrijednog opažanja. Iako u ovako podijeljenim tumačenjima Arnheimovog pristupa može doći do interpretativnih nedoumica, iz *Filma kao umjetnosti* je razvidno kako se mnogi analitički obrađeni primjeri većinom nastoje nasilno uklopiti u gabarite polazišne teorije te kako se neki nepoćudni filmovi istom mjerom iz te teorije nastoje isključiti vođeni mirnom rukom klasičnoteorijskog normativizma.

Neke, za sada barem načelne, specifičnosti Arnheimove teorije možemo uočiti i ako ju usporedimo s nekim prethodno objašnjenim, a po mnogo čemu srodnim pristupima, poput onog H. Münsterberga ili S. Ejzenštejna. Uspoređujući Arnheimov pristup s Münsterbergovim možemo uvidjeti da iako su oboje bili psihologijski orijentirani, oboje su polazili od postojeće teorije umjetnosti kao preobražaja u tumačenju umjetničke kvalitete filmova te im je glavni fokus bio igrani film (a ne, npr., dokumentarni), Münsterbergova je knjiga većim dijelom (barem do 1970-ih) bila zaboravljena, a pristup joj se referirao na tada recentnu filmu praksu do 1916. Za razliku od nje, Arnheimova je knjiga od izlaska bila aktualnom literaturom iz područja filmologije, a fokus joj je bila praksa koja je već potpuno završila. S druge strane, ukoliko bismo Arnheimov pristup usporedili sa Ejzenštejnovim, razvidno je kako je obojici bilo slično razumijevanje filma kroz psihološko gledateljevo očište smatrajući film nužno pojavom visokog stupnja preobražaja stvarnosti. No, za razliku od Ejzenštejna, Arnheim nikada nije svoju teoriju oblikovao na tako eklektičan način, podložnu raznorodnim, često prigodnim znanstvenim, kulturnim i društvenim utjecajima te rapidno i znatno mijenjajući vlastite stavove uslijed promjena u tekućoj filmskoj praksi. Naime, Arnheimova je teorija ogledni primjer *anakronizma* u pisanju o filmu jer se *Film kao umjetnost* referira na praksu koja je završila krajem 1920-ih, tj. njegova je teorija zapravo teorija nijemog umjetničkog filma (usp. Petrić 1962: 7), odnosno onog što je Carroll (1988: 7) nazvao *paradigmom nijemog filma*. Većina primjera preuzeta je iz filmske prakse 1920-ih (usp. Arnheim 1957) i to njezina specifična formacija i autori tog razdoblja svjetske kinematografije koji ponajbolje ilustriraju, više ili manje izražene, avangardne i/ili ekspresionističke tendencije, poput Renéa Claira, Charlieja Chaplina, Carla Theodora Dreyera, Georga Wilhelma Pabsta, Ejzenštejna, Pudovkina, Jacquesa Feydera, Ewalda Andréa Duponta, Josefa von Sternberga, Waltera Ruttmanna, Fritza Langa, Abela Gancea, Bustera Keatona itd. Od originalnog izdanja s početka 1930-ih primjeri koji su tamo navedeni nisu mijenjani ni nakon gotovo četvrt stoljeća jer, prema Arnheimu, zakonitosti umjetničkog stvaranja vrijede univerzalno i nijedna ih

vrsta filmske prakse ne može osporiti.⁴³ Izuzev ovakvog tipa vremenske, ali i stilske isključivosti, u razmatranje se ne uzimaju ni određene filmske vrste, poput dokumentarnog ili animiranog filma, ali ni filmovi pretjerane realističke estetike za koje je smatrao da iznevjeravaju temeljno načelo umjetničke kreacije, a to je preobražaj zbilje posredstvom značajki korištenog medija.⁴⁴

Cjelina se Arnheimove teorije vrlo jasno uklapa u dvije temeljne značajke klasične teorijske misli, kako je ona formulirana u uvodu ove knjige, te u njezinu tipičnu strukturu. Naime, kako je već istaknuto, klasična je teorija filma tipično bila esencijalistički i normativno orijentirana pretpostavljajući određenu bit, nepromjenjivo svojstvo medija, načine artikulacije te biti i konačnu svrhu kojoj je svaki film onda, vođen osobnim estetskim senzibilitetom teoretičara, trebao težiti propisujući što jest, a što nije u skladu s medijskom prirodom filma. Tako je i Arnheim pretpostavio kako je bit filmskog (umjetničkog) zapisa nepodudarnost između njegovog bilježenja zbilje i njezinog opažaja u izvanfilmskim okolnostima. Potom je postulirao niz sredstava koja tu bit mogu učiniti filmski vidljivom (poput filmskog okvira ili plošnosti slike), a zatim je svrhu eksploatacije tih medijskih alata koji manifestiraju preobražajnu snagu medija pronašao u umjetničkom izrazu, odnosno u isticanju onih kvaliteta filmskog zapisa koje nisu svodive na puku mehaničku reprodukciju prizora.

U ovako postavljenoj strukturi teorije Arnheimov je glavni cilj dokazati da film zaista i jest umjetnost, kao što i sugerira naslov knjige. Metoda kojom će to nastojati učiniti jest da negira, po njegovom mišljenju tada uobičajenu tvrdnju, kako film nikako ne može biti umjetnost jer se pretjerano oslanja na oponašanje, mehaničko registriranje zbilje. Zbog ove se metode njegova teorija i može smatrati tzv. *negativnom teorijom* jer tezu o filmu kao umjetnosti dokazuje onim što smatra nesvojstvenim filmu, što on nije ili ne bi trebao biti, odnosno onim što filmska umjetnost nije. Izvori ovog opovrgavanja su dvostruki. S jedne strane, ishodište teze o neumjetničkim kapacitetima filma zbog njegovog fotografskog ustroja nalazilo se u statusu koji je fotografija imala od sredine 19. stoljeća, odnosno u stavu kako ona ne može imati umjetničku vrijednost uslijed pretjerane uporabne i imitativne kvalitete (usp. Arnheim 1974: 155). Ili kako ističe Arnheim (1962: 13) nastojeći se odmaknuti od tradicionalnog razumijevanja medijâ temeljenih na automatizmu zabilježbe, „Ima još školovanih ljudi koji odlučno poriču filmu svojstvo umjetnosti. Oni kažu: ‘Film ne može biti umjetnost,

⁴³ Pritom se zanemaruju čak i značajni primjerci zvučnog filma koji zvuk koriste u skladu s Arnheimovim načelima preobražaja, poput Langovog filma *M* (1931).

⁴⁴ Iako i na drugim mjestima Arnheim smatra da je jedino igrani film kandidat za umjetničku ekspresiju (usp. Arnheim 1997: 75), on nije isključivao mogućnost umjetničkih kvaliteta dokumentarnog filma, kao ni obrazovno-informativnu ulogu igranog (umjetničkog) filma koja se inače pripisuje upravo dokumentarnom.

pošto mehanički reprodukuje stvarnost, i ništa više““. Doduše, Arnheim nigdje izrijekom ne navodi o kojim je ljudima točno riječ koji drže takav stav. S druge strane, ishodište teze o nalaženju onih svojstava medija koji bi mu omogućili odmak od registracijskih temelja nalazilo se u nasljeđu teorije umjetnosti kraja 19. i početka 20. stoljeća koja je, kao i kod Münsterberga, umjetničku prirodu vidjela u preobražaju i, sukladno tome, izražavanju novih vidova zbilje (usp. Choi 2009: 292). Još valja napomenuti kako Arnheim tezu o filmu kao umjetnosti ne dokazuje toliko kroz odnos i razliku filma prema kazalištu, već osporavanjem teze da je film svodiv na bilo kakvu kopiju zbilje. Odnosno, „[o]ptužbu da su fotografija i film samo mehanička sredstva za reprodukciju i da zato nemaju nikakve veze sa umetnošću treba sistematski i potpuno opovrgnuti, jer je to opovrgavanje odličan način da se upozna priroda filmske umjetnosti“ (Arnheim 1962: 13). Ovaj jasan zadatak Arnheim nastoji postići tako što će utvrditi specifične *razlike* koje postoje između načina kako film bilježi zbilju i kako to čini gledateljev svakodnevni opažaj, tj. njegova svakodnevna vizualna percepcija. A potom će argumentirati kako upravo razlike koje postoje između ovih dvaju opažaja zbilje, dviju vrsta predodžbi, ujedno čine i bit filmskog medija, odnosno potencijal njegovog umjetničkog izraza (ibid.: 14).

Arnheimova je studija podijeljena na četiri dijela koja idu od najopćenitijih pretpostavki o naravi medija pa sve do sumiranja i predviđanja budućnosti njegovog razvoja. U prvom dijelu „Film i stvarnost“ on nastoji dokazati postojanje razlikovnih karakteristika filmskog svakodnevnoopažajnog predočavanja zbilje, a potom se u drugom dijelu „Stvaranje filma“ na specifičnim primjerima potvrđuje umjetničko korištenje tih razlika. Treći dio, naslovljen „Sadržaj filma“, ukazuje na mogućnost da i sadržajna strana filmskog zapisa, poput predočenih predmeta, glumaca i/ili ideja, ima konstruktivnu, a ne samo registracijsku kvalitetu izričaja, dok se u posljednjem dijelu „Potpuni film“ nastoji ukazati na štetnost tendencije u umjetnosti koja teži potpunoj iluziji stvarnosti.

U kratkom se uvodu prvog dijela studije nalazi sva teorijska težina Arnheimovog pristupa, formulirana prije no što će se detaljnije razraditi razlikovne značajke filmskog zapisa. Naime, kao što je već napomenuto, Arnheim odmah na početku studije nastoji opovrgnuti tezu kako film nije umjetnost zbog toga što samo reproducira zatečenu zbilju. Slijed argumentacije koju opovrgava je sljedeći. Prva pretpostavka stava o filmu kao neumjetničkoj pojavi jest da se (1) film temelji na fotografskoj zabilježbi, zatim da (2) fotografija samo reproducira zbilju (bez neke stvaralačke dimenzije), potom da je (3) svrha umjetničkog izričaja preobražaj, a ne imitacija stvarnosti, iz čega se onda zaključuje kako (4) film nije umjetnost. Ovaj zaključak Arnheim nastoji opovrgnuti time što će u pitanje dovesti premisu (2). Odnosno, cijeli prvi dio knjige jest pokušaj opovrgavanja teze da fotografska zabilježba ništa ne mijenja u prirodi stvari koju

prikazuje. Ukoliko uspije dokazati kako ono na čemu se film temelji (fotografija) ima inherentne razlikovne karakteristike u odnosu na opažaj zbilje, time će ujedno dokazati kako i film tu zbilju može oblikovati slijedeći vlastite medijske zakonitosti i time zadovoljiti temeljnu svrhu umjetnosti kao preobrazbe stvarnosti. Razlozi zašto se Arnheim ne upušta u opovrgavanje premisa (1) i (3) kriju se u činjenici što je teško opovrgnuti utemeljenje filma u fotografskoj zabilježbi (osim u slučaju analognog animiranog filma kojim se on ne bavi ili, u suvremenom kontekstu, računalno proizvedenog filma), a izostanak opovrgavanja utemeljenja umjetnosti u preobražaju krije se, pak, u Arnheimovom nasljeđivanju ideja tradicionalne estetike o nužnim ekspresivnim kvalitetama umjetničkog djela lišenog pretjerane imitativnosti. Doduše, Arnheim ovim stavom zanemaruje dvije važne stvari vezano za razumijevanje umjetničkog oblikovanja, a to je da se imitativnim potencijalima medija također nešto može izraziti te da svrha umjetničkog izričaja uopće ne mora biti utemeljena u preobražaju zbilje.

Bilo kako bilo, Arnheim se prilikom formulacija svojih teza o prirodi filmske umjetnosti oslanjao na neke pretpostavke koje je prešutno uključio u svoju teoriju ne dovodeći u pitanje njihovu moguću validnost. Jedna je od tih pretpostavki bila kako je umjetnost općenito nešto različito od imitacije zbilje, teza na koju se oslanjao i Münsterberg. Nadalje, pretpostavljao je da film, ukoliko želi biti umjetničkom pojavom, ne može biti tek reprodukcija zbilje te da se filmsko predočavanje nužno razlikuje od standardne vizualne percepcije. Također, pretpostavio je da je umjetnost nužno ekspresivna i to na način da, ukoliko uopće može biti umjetnošću, mora moći nešto izraziti, neku ideju, osjećaj ili kvalitetu. U kontekstu svoje teorije filma držao je da je nužni uvjet te izražajnosti razlika u percepciji prizora koju nudi filmski zapis, primjerice ukazujući na grafička svojstva nekog predmeta koji bismo u stvarnosti vidjeli kao tijelo u prostoru, dok je istovremeno smatrao kako između umjetničkog oblika i svojstva predložene zbilje postoji strukturna sličnost koja i omogućuje promatračevo prepoznavanje tih izražajnih kvaliteta pojave (usp. Carroll 1988: 53-54). Odnosno, Arnheim je smatrao kako između strukture fizičkih pojava i njihovog umjetničkog predočavanja postoji stanovita *izomorfnost* (usp. Arnheim 1943: 75; Choi 2009: 295). Pa je tako, npr., tuga umjetnički izražena pognutim granama drveta (npr. u nekom crtežu) podudarajući se svojom fizičkom strukturom 'silazne', pognute putanje sa ovim vizualno izraženim emocionalnim stanjem. Na prvi se pogled čini kako je riječ o kontradikciji u Arnheimovom objašnjavanju prirode umjetnosti i filma, međutim riječ je tek o različitom konceptualiziranju odnosa umjetničkog predočavanja i svakodnevne percepcije. Dok u svakodnevici, primjerice, ne obraćamo pozornost na grafičke kvalitete predmeta (iako one postoje i mogu se uočiti izborom naročite točke promatranja), umjetnički prikaz ističe upravo te značajke predmeta ne bi li izrazio njihovu 'skrivenu' kvalitetu. A prepozna-

vanje te kvalitete ovisi o zadanoj svakodnevnoopažajnoj mogućnosti njezinog razumijevanja.

U svakom slučaju, temelj Arnheimove *teorije razlike* u tumačenju filmskog umjetničkog stvaranja nalazio se u onome što je nazvao *teorijom materijala* (*Materialtheorie*) koju je razvio još 1920-ih u svojem psihologijskom radu (usp. Arnheim 1962: 4). Ova teorija je podrazumijevala da svaki 'prijevod' osjetilnog svijeta u umjetničke, znanstvene ili bilo koje kognitivne oblike ima svoja ograničenja i u skladu s tim ograničenjima korištenog materijala (medija kojim se taj prijevod vrši) organizira osjetilne podražaje u neku formu gravitirajući kategorijama jednostavnosti, pravilnosti i sklada. Odnosno, bilo koji tip predočavanja stvarnosti ne ovisi toliko o sadržaju prikazanog, već o značajkama medija kojim se to predočavanje odvija. Kao što i svakodnevno opažanje ima svoja ograničenja prilikom stvaranja predodžbi o osjetilnom svijetu, tako isto vrijedi i za svaki umjetnički oblik zasebno pa tako i za film. Ovakav pristup bio je rezultat Arnheimovog ishodišta u *gestalt* psihologiji koja je polazila od pretpostavke kako ljudska percepcija nije oblikovana pasivnim bilježenjem izdvojenih (atomističkih) podražaja iz okoliša, već dinamičkim (promjenjivim) odnosima između podražaja, okoliša (cjeline u koju je taj podražaj stavljen) i zakonitosti zadanih mentalnih kapaciteta promatrača. Sve ovo bilo je dijelom teze kako je percepcija u naravi konstruktivna.⁴⁵

Arnheim je kroz svoj znanstveni interes dosljedno nastojao primjenjivati ove *gestalt* pretpostavke na istraživanje umjetničkog oblikovanja i njegovog razumijevanja (usp. Arnheim 1943; Arnheim 1981)⁴⁶ ističući važnost tvrdnje kako se pojedini umjetnički stilovi, osobito u vizualnim umjetnostima, ne mogu promatrati izdvojeno iz svojeg opažajnog, povijesnog, kulturnog i drugog konteksta, tj. kako određene značajke umjetničkog djela same po sebi nisu i značajke pojedinog stila, već ovisе o dinamičkim odnosima uspostavljenima između dijelova i cjeline. Na takav se način istovjetne umjetničke strukture djela mogu postići potpuno različitim sredstvima, a istim se umjetničkim sredstvima mogu realizirati potpuno drukčije strukture kao rezultat promijenjenog (povijesnog, kulturnog, interpretativnog) konteksta u koji su možebitno stavljene (usp. Arnheim 1981: 284-285).

Kritički sagledavajući Arnheimovu filmsku teoriju možemo uočiti kako polazna teza o konstruktivnoj prirodi ljudske i umjetničke percepcije nije njezino sporno mjesto, već je to njegov naglašeno normativan stav da oblikovna karak-

⁴⁵ Teza koju je razvijao i mnogo kasnije, npr. u knjizi *Vizualno mišljenje* (Arnheim 1985).

⁴⁶ Usp. i pokušaj primjene Arnheimove *gestalt* teorije na razumijevanje vizualne komunikacije u Kennedy (1985).

teristika medijskog 'prevođenja' zbilje na ograničene gabarite filmskog zapisa ujedno determinira i njegovu umjetničku uporabu. Prvi problem s kojim se susreće Arnheimova teorija o filmskom zapisu koji nije samo reprodukcija zbilje jest upravo pozivanje na kategoriju percepcije kao mjesta razlikovanja imitacije i umjetnosti. Umjesto upućivanja na razlike koje postoje između filmskog i izvanfilmskog opažaja zbilje, a koje služe kao osnova umjetničkog oblikovanja, Arnheim je sasvim uvjerljivo mogao, držeći se i dalje pretpostavke o umjetnosti kao nužno preobražajnoj, ukazati na različitost koja postoji između filmskog prikaza i predmeta na koji taj prikaz upućuje (poput različitosti veličine i izdvojenosti iz okoliša u, npr., detalj planu). Također, bilo je dovoljno uputiti, držeći se i dalje teze o razlici, na dvije različite vrste filmova od kojih jedna slijedi načelo imitacije, a druga preobražaja i teza o umjetničkom oblikovanju bila bi sačuvana, tim više što je Arnheim (1962: 13) ionako smatrao da ne mora svaka uporaba filma nužno biti i umjetnička. Dodatni problemi prilikom kontrastiranja filmskog zapisa prema percepciji kao temelju umjetničkog izričaja mogu se pronaći u njegovom stavu kako je percepcija jednako konstruktivna kao i filmski zapis (vrlo slično Münsterbergovim razmišljanjima). Međutim, usprkos ovoj načelnoj sličnosti, Arnheim je držao kako se naše opažanje, npr. prostora u zbilji bitno razlikuje od načina kako ga 'opaža' filmska kamera. Nadalje, budući da je razliku između filma i percepcije označio kao nužan (iako ne i dovoljan) uvjet filmske umjetnosti, posljedica toga bi bila da bi se onda svaki film koji posjeduje barem jednu razlikovnu karakteristiku u odnosu na opažaj zbilje (npr. okvir) potencijalno mogao smatrati umjetnošću.

No, za Arnheima je jasno da nije svaki film koji posjeduje okvir (omeđeno, fiksno vidno polje) i umjetnost, već su to samo oni filmovi koji taj čimbenik koriste na, prema njegovim kriterijima, kreativan način. Ono što Arnheim također nije pokazao, ukoliko je želio dosljedno provesti tezu o perceptivnim razlikama filma i zbilje te o umjetničkom korištenju te razlike, jest na koji se način, npr., već spomenuti okvir može koristiti i u neumjetničke svrhe kada već nužno postoji kao čimbenik razlikovanja u odnosu na izvanfilmske okolnosti. Ova nepotpunost i djelomična neodređenost objašnjenja proizlazila je iz njegovog stava da samo određena uporaba nekog čimbenika razlike, poput okvira, može rezultirati umjetničkom kvalitetom i to ukoliko zadovolji dva vrlo općenita uvjeta. S jedne strane zapis mora donekle nadići vlastitu registracijsku moć, a s druge strane ne smije pretjerano izobličiti prirodu pojave koju prikazuje.⁴⁷ Odnosno,

⁴⁷ Ova teza proizlazi iz Arnheimove svjesnosti kako je filmski zapis istovremeno i snažno referencijalan i artificijelan, doživljen ne samo kao prikaz zbilje, već i kao sama slika (usp. Holmes 2016: 103). A jedino kako fotografska slika (koja stoji u temelju filma) može nadići zbilju jest ukoliko raskine pretjeranu vizualnu sličnost s njom, korištenjem vlastite forme (usp. Arnheim 1974: 156-157).

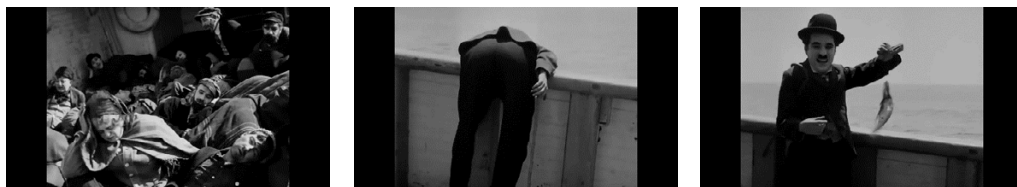
za Arnheima (1962: 38) je cilj umjetničkog stvaranja da „filmski umetnik mora svesno da naglašava specifičnosti svog medijuma. Ali to ne treba da čini tako da se priroda prikazanih predmeta izvitoperi, već da se jače izrazi, da se sažme i protumači“.

Utoliko za Arnheima film nekad jest, a nekad nije sličan, tj. različit od percepcije, a umjetničko stvaranje ponajviše ovisi o svjesnom naglašavanju tih različitosti, odnosno isticanju dominantne značajke koju nudi filmski medij u vidu mogućnosti preobražaja zbilje. Primjerice, prilikom percepcije prostora Arnheim (1962: 16) objašnjava kako se u izvanfilmskoj percepciji njegova slika na retini oka otiskuje kao dvodimenzionalna pojava (baš kao i kod filmske zabilježbe prostora na vrpcu), dok se i jedna i druga vrsta prikaza za promatrača doimaju kao predodžbe trodimenzionalnog prostora. Dakle, između ovih dviju vrsta percepcije (zbiljske i filmske) postoji visok stupanj sličnosti. No, kako u zbilji stvari uobičajeno vidimo kao trodimenzionalne, a ne plošne, redatelj u filmu može izborom naročite točke promatranja gledatelja prisiliti da istovjetnu pojavu vidi u potpuno dvodimenzionalnim gabaritima (npr. izborom ptičje perspektive) naglašavajući tim postupkom ionako zadano medijsko svojstvo plošnosti filmske slike. U tom slučaju razlikovne će se karakteristike zapisa smatrati umjetničkim. Djelomični problem kod ovakvog shvaćanja različitosti filmske i izvanfilmske percepcije nalazi se u činjenici što je Arnheim obje pojave smatrao jednako konstruktivnima, a filmsko je predočavanje smatrao konstruktivnim čak i u slučajevima kada razlika između zapisa i zbilje (npr. kod opažaja plošnosti prizora) uopće nije dolazila do izražaja. Naime, on je i naglašavanje svojstva trodimenzionalnosti nekog predmeta (npr. kocke) smatrao rezultatom filmske konstrukcije, a budući da je konstruktivna priroda medija ujedno i potencijal njegove umjetničke kvalitete, onda bi čak i takva njegova uporaba ulazila u sferu dokinuća mehaničke reprodukcije stvarnosti. Za Arnheima (ibid.: 15), „čak i najjednostavnija fotografska reprodukcija nekog sasvim običnog predmeta traži naročito osećanje za prirodu tog predmeta, koje znatno prevazilazi granice mehaničke operacije“. Međutim, iz nekog je razloga samo naglašavanje plošnosti predočenog prizora umjetnički relevantno⁴⁸ dok naglašavanje njegovog volumena to nije.

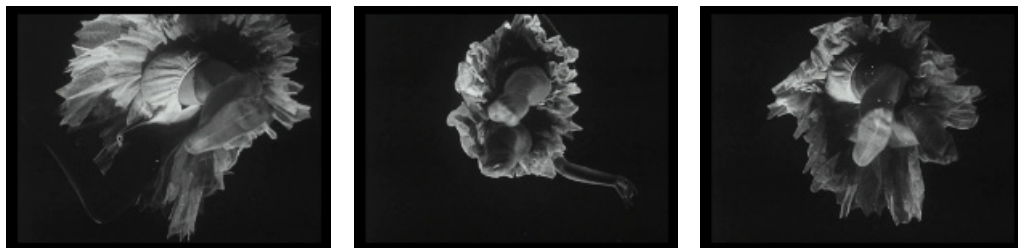
Kako bi ukazao na razlike koje postoje između filmske zabilježbe zbilje i njezinog doživljaja u svakodnevici, Arnheim ističe šest relevantnih čimbenika koji, ukoliko su korišteni na odmjeren i smislen način, mogu rezultirati onim tipom

⁴⁸ Čak ni naglašavanje plošnosti za Arnheima (1962: 41) ne mora nužno rezultirati značajnim umjetničkim postignućem, kao što pokazuje na primjeru jedne takve uporabe u *Međučinu* (1924) Renéa Claira. Arnheim je ionako zazirao od pretjerane uporabe filmskih postupaka u čisto eksperimentalne, larpurlartističke svrhe.

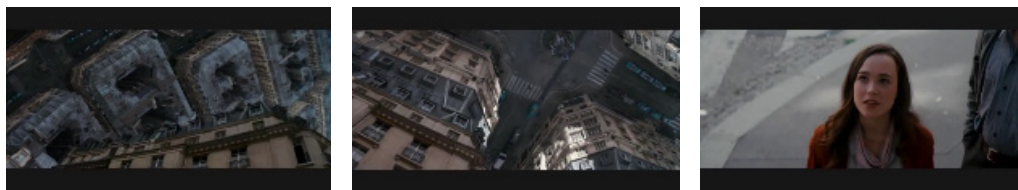
forme koja se potom smatra umjetničkom. Jedan od tih čimbenika jest ono što naziva „projekcija trodimenzionalnih predmeta na ravnu površinu“ (Arnheim 1962: 14), a odnosi se na mogućnost filmskog medija da izborom određene točke promatranja (npr. kuta snimanja) naglasi inherentnu plošnost slike. Tako na najopćenitijoj razini Arnheim (ibid.) objašnjava da gledateljev doživljaj određenog oblika u filmskom kontekstu ovisi o motrištu koje je redatelj izabrao za prikaz neke pojave. Npr., snimanje kocke s frontalne pozicije, tako da je vidljiva samo jedna njezina strana, ne ističe njezinu punu formu (kao geometrijskog tijela), već samo plohu, odnosno geometrijski lik kvadrata koji, u naravi, može biti i podnožje piramide. Primjenjujući ovo načelo na filmski primjer Arnheim (ibid.: 39) ističe uporabu ovog čimbenika na početku filma *Useljenik* (*The Immigrant*, 1917) Ch. Chaplina gdje junaka promatramo s leđa, nagnutog preko palube broda, nakon što smo u širem planu vidjeli gomilu putnika kako pate od mučnine. Nepovoljna perspektiva jasno sugerira da je ista sudbina morske bolesti s neželjenim posljedicama zadesila i junaka, no okretanjem lika prema kameri otkrivamo kako on samo lakonski peca ribu (usp. **sliku 23**). Komični efekt ovog tipa moguć je upravo zbog toga što izbor naročite točke promatranja ne daje uvid u zakrivene dijelove prostora koji bi nam odmah otkrio stvarno zbiivanje, ali ujedno i dokinuo željeni smisao scene (vizualni geg) karakterističan i za Chaplina, ali i za *slapstick* žanr. Nešto drukčiji primjer uporabe plošnosti filmske slike izborom ekstremnog donjeg rakursa možemo pronaći u *Međučinu* (*Entr'acte*, 1924) Renéa Claira gdje ovo motrište naglašava grafička svojstva snimanog objekta, tj. umjesto isticanja tijela lika (plesачice) i njezinog kostima, do izražaja dolazi pokret i oblik njezine suknje te linija nogu tvoreći vizualnom konfiguracijom nešto nalik otvaranju i zatvaranju latica cvijeta (usp. **sliku 24**). Ovi se efekti, dakako, mogu realizirati u različitim smjerovima jer ovaj, kao i drugi čimbenici tvore univerzalna izražajna svojstva medija koja redatelj može koristiti prema vlastitom umjetničkom nagnuću. U suvremenoj kinematografiji jedan takav slučaj bilo bi korištenje ekstremnog gornjeg rakursa u *Početku* (*Inception*, 2010) Christophera Nolana gdje ovaj postupak istovremeno ističe i plošnu, tlocrtnu geografiju grada, ali i varljivi, promjenjivi status prostora snova podložnog manipulacijama sanjača (usp. **sliku 25**).



Slika 23: *Useljenik* (*The Immigrant*, 1917), r: Charlie Chaplin. Primjer uporabe plošnosti filmske slike izborom točke promatranja zbog komičnog efekta.



Slika 24: *Međučin (Entr'acte, 1924)*, r: René Clair. Primjer uporabe ekstremnog donjeg rakursa kojim se naglašava plošnost slike i njezina grafička svojstva.



Slika 25: *Početak (Inception, 2010)*, r: Christopher Nolan. Suvremeni primjer uporabe ekstremnog gornjeg rakursa čime se naglašavaju tlocrtna, plošna svojstva grada čijim proporcijama likovi mogu manipulirati u snovima.

Još jedan čimbenik, usko povezan s prethodnim, jest *reduciranje* filmom predočene *dubine* prostora (Arnheim 1962: 16). Kako doživljaj dubine u filmu nije stvaran, već sugeriran različitim parametrima slike, poput perspektivnog kraćenja, kretanja po osi objektiva, odnosima svjetlijih i tamnijih površina i slično, Arnheim ističe da postoje signali koji sugeriraju tu bazičnu činjenicu. Jedan od tih signala jest zaklanjanje u perspektivi koje umjesto da istakne odnose objekata u gabaritima ispred/iza (dakle dubinu),⁴⁹ ono ističe odnos ispod/iznad, tj. odnose dviju ploha. Ovaj čimbenik također utječe na gledateljev doživljaj veličine i oblika predočenih predmeta tako da pojave u slici mogu znatno odudarati od stvarnih proporcija izvan filma, kao što mogu mijenjati oblik u odnosu na svoje fizičke karakteristike (npr. oblik stola koji se doživljava kao trapez, a ne pravokutnik). Jedan od primjera umjetničke uporabe reducirane dubine zbog naglašavanja većih proporcija objekta (ibid.: 58-59) jest snimanje ustajanja glavnog svećenika u Dreyerovom *Stradanju Ivane Orleanske (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928)* iz donjeg rakursa kojim se naglašava znatnija promjena njegove veličine (koja kao takva ne bi bila doživljena u stvarnosti) ukazujući pritom i na narativnu okosnicu filma (jer svećenik posjeduje moć osuditi Ivanu za herezu i spaliti ju na lomači).

⁴⁹ Iako je zaklanjanje u perspektivi upravo jedan od snažnijih signala dubinskih odnosa uz, npr., perspektivno kraćenje.

Slično funkcionira i *osvjetljenje i odsustvo boje* u filmu gdje različite manipulacije svjetlom i sjenom, osobito u crno-bijeloj fotografiji o kojoj govori Arnheim, mogu rezultirati efektima bitno različitima od svakodnevice. Primjerice, gledateljev doživljaj intrige o identitetu lika, mogućoj opasnosti koju on predstavlja te plastičnim kvalitetama slike u znatnoj je mjeri pojačan uporabom *chiaroscuro* osvjetljenja u Langovom filmu *M* (1931) gdje je serijski ubojica polazno predstavljen sjenom (usp. **sliku 26**). Iako izvrstan primjer kreativne uporabe ovog čimbenika, Arnheim nije prepoznao njegovu potencijalnu vrijednost, moguće vođen predrasudama koje je gajio prema zvučnom filmu. Također, i *okvir* filmske slike, kao i *udaljenost od predmeta* (plan) mogu biti sukreatori specifično filmskog doživljaja stvarnosti utječući pritom na gledateljev doživljaj veličine predmeta, brzinu i orijentaciju u prostoru. Npr., Dreyerovi izbori krupnih planova gotovo svih prikazanih likova u spomenutom filmu znatno otežavaju gledateljevu prostornu orijentaciju (jer ne možemo sa sigurnošću znati gdje se svaki od likova točno nalazi, niti koliko su međusobno udaljeni i pozicionirani), likovi zbog toga i djeluju mnogo impozantnije (veće), a prostor mnogo skućenije (usp. **sliku 27**).



Slika 26: *M* (1931), r: Fritz Lang. Primjer kreativne uporabe osvjetljenja sa ciljem stvaranja misterioznosti i prijetnje predstavljanjem glavnog negativca pomoću sjene.

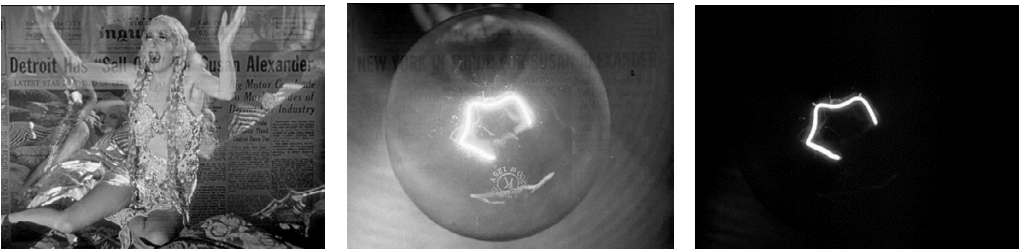


Slika 27: *Stradanje Ivane Orleanske (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928)*, r: Carl Theodor Dreyer. Primjer kreativne uporabe okvira slike i filmskog plana sa ciljem fokusiranja na izraze lica i patnju glavne junakinje.

Jedan od svakako najznačajnijih čimbenika koje je Arnheim (1962: 23) uočio jest montaža, tj. ono što je nazvao *odsustvom prostorno-vremenskog kontinui-*

teta. Budući da film ovim postupkom može slobodno manipulirati prostornim i vremenskim kategorijama zbilje, prikazujući ono što je u stvarnosti kontinuirano na diskontinuiran način, i to se može koristiti u umjetničke svrhe. Doduše, u ovom je kontekstu zanimljivo primijetiti konzervativnost Arnheimovog stava o načinu uporabe montaže. Naime, on je smatrao da montažne manipulacije prostorom i vremenom trebaju slijediti logiku radnje tako da promjene, npr., kadrova unutar istog prostora budu podložne gledateljevom što jasnijem orijentiranju u filmskoj priči (usp. *ibid.*: 82). Arnheim je u ovom kontekstu zagovarao umjetničku uporabu montaže na vrlo konvencionalan način (tzv. kontinuirane montaže, usp. Holmes 2016: 109) koji se upravo u razdoblju vrhunca nijemog filma (1920-ih) najviše nastojao nadići, kao u praksi francuskog impresionizma ili sovjetske montažne škole. Na ovim je estetskim osnovama montažne diskontinuitete asocijativnog tipa, poput onih koje je prakticirao Pudovkin, smatrao pretjeranima i suviše izvještačenima.

Ono što također uočljivo razlikuje filmski zapis od svakodnevnog opažaja za Arnheima (1962: 31) je činjenica da u (nijemom) filmu nisu aktivirana nijedna druga osjetila osim vida, tj. film karakterizira *odsustvo nevizualnog osjetilnog svijeta*. Ukoliko film želi gledatelju sugerirati, primjerice, osjetilo mirisa, dodira, okusa ili sluha mora se poslužiti vizualnim zamjenama, jedinim alatima koji mu stoje na raspolaganju. Tako se, npr., pucanj pištolja može sugerirati kadrom naglog uzleta ptica (usp. *ibid.*: 96), a slični se efekti mogu postići i u zvučnom filmu, toliko omraženom kod Arnheima. Jedan takav primjer, koji Arnheim dakako ne spominje, može se pronaći u Wellesovom *Građaninu Kaneu* (1941) gdje je slom operne karijere i pucanje glasa druge Kaneove supruge Susan Alexander dodatno dočarano i vizualnom metaforom, svjetlosnim treperenjem i konačnim gašenjem sijalice po završetku montažne sekvence njezinog opernog debakla (usp. *sliku 28*).



Slika 28: *Građanin Kane* (*Citizen Kane*, 1941), r: Orson Welles. Primjer uporabe zvučne metafore gdje se vizualnim sredstvima dočarava i pucanje glasa junakinje, ali i slom njezine operne karijere nakon kojeg će uslijediti njezin pokušaj samoubojstva.

Važan dio Arnheimove teorije je i njegovo razumijevanje nekih općih tendencija u razvoju filmskog medija i umjetnosti. Naime, njegova teza u posljednjem poglavlju knjige o tzv. *potpunom filmu*, odnosno o težnji filma da postane sa-

vršenom iluzijom stvarnosti predviđa da će film u budućnosti (osobito pojavom tehničkih inovacija, poput zvuka, boje i širokog ekrana) sve više slijediti realistička, registracijska načela. No, neobično je iz teorijske perspektive kako je ovaj segment u izravnoj kontradikciji s uvodom knjige gdje se tvrdilo kako se film ne smatra umjetnošću upravo zbog svoje pretjerano realističke uporabe te kako je to dominantno stajalište u kulturnom obzoru tumačenja filmskog medija. Međutim, u tezama o potpunom filmu stvari stoje nešto drukčije jer sada Arnheim napominje kako je dominantno stajalište u teoriji vizualnih umjetnosti ono o što većoj mimetičnosti, stvaranju što vjernije iluzije stvarnosti (u što bi se film, ukoliko bi to bilo točno, sasvim dobro uklopilo). Odnosno, za Arnheima (1962: 138), iako je u „praksi (...) oduvek postojao umetnički nagon, koji je želeo da stvara, da tumači, da uobličava (...) estetska teorija retko je ozakonjivala takve delatnosti“. Ovaj dio njegove teorije i vrijednosnog statusa „potpunog filma“ ukazuje na različit način razumijevanja i prirode umjetnosti, a osobito prirode i vrijednosti filmskog medija u odnosu na pristup kakav ćemo pronaći u spisima francuskog kritičara Andréa Bazina koji će biti temom sljedećeg poglavlja.