

9. Siegfried Kracauer i kasna realistička teorija filma

Poput Bazina, i njemačko-američki teoretičar Siegfried Kracauer smatra se tipičnim predstavnikom realističke teorije filma kao dijela tendencija u poslijeratnom razumijevanju medija, a neki ga istraživači, poput Hansen (2012: 254), ujedno drže i posljednjom figurom iz perioda klasične filmske teorije, odnosno njezinim posljednjim kanonskim autorom.⁵³ Status kanonskog autora Kracauer prvenstveno duguje svojem ranom radu na njemačkom ekspresionističkom filmu tijekom međuratnog razdoblja kapitaliziranom objavljivanjem knjige *Od Caligarija do Hitlera* 1947. godine (Kracauer 1947), a središnjim se dijelom njegove realističke teorije smatra druga najvažnija knjiga iz njegovog opusa, *Priroda filma* iz 1960. (Kracauer 1960).⁵⁴ Usprkos tome što njegova promišljanja o filmu, ali i drugim društvenim i kulturnim pojavama, obuhvaćaju relativno veliko razdoblje i heterogenost obrađenih tema (usp. Kracauer 1995; Kracauer 1998; Kracauer 2012), *Priroda filma* u filmskoteorijskoj se literaturi drži najjasnije i najkompletnije izvedenim pristupom realističkog razumijevanja medija utemeljenog na fotografiji i sposobnog pružiti neposredan prikaz i doživljaj pojavne, promatraču izravno dostupne stvarnosti.

Kracauer (1971: 7), u skladu s proklamiranom realističkom orijentacijom, vlastiti pristup izravno naziva *materijalnom estetikom* koja u fokus filmskog predočavanja ne stavlja neku vrstu umjetničkog preoblikovanja zbilje prema kreativnoj uporabi autorovog tumačenja, već inherentnu mogućnost medija da zabilježi i otkrije one vidove fizičke, materijalne, životne i prirodne stvarnosti koji bi izostankom filmskog posredovanja inače ostali nedostupni ljudskom iskustvu. Kao i svi do sada obrađeni klasični teoretičari i Kracauer je film razumio u esencijalističkim i normativnim okvirima. S jedne strane, pretpostavio je da film ima jedno nepromjenjivo svojstvo, fotografski utemeljenu prirodu predočavanja materijalne (vidljive) zbilje iz koje onda, s druge strane, proizlaze i načini uporabe medija koji mogu rezultirati ili poštovanjem (realizmom) ili iznevjeravanjem njegove prirode (usp. Carroll 2003: 283).

Iako prema realističkoj orijentaciji svakako bliži Bazinu, Kracauerova se teorija po mnogim strukturnim i metodološkim značajkama čini kompatibilnija Arnheimovom pristupu koji je, pak, gravitirao suprotnoj, formalno utemeljenoj vrsti filmske estetike. Kako ovaj tip poveznice između autora dvaju suprotstavljenih filmskih pristupa tumači Monaco (1982: 312), Kracauer je vrlo slično Ar-

⁵³ Iako se i autorska teorija Victora Perkinsa (1972) s početka 1970-ih također dobro uklapa u klasičnoteorijske okvire, kako to lucidno tumači Carroll (1988).

⁵⁴ Izvorno objavljena na engleskom kao *Theory of Film*, a potom i kao *Nature of Film* (1961).

nheimu nastojao uobličiti jednu cjelovitu, potpuno zatvorenu i sistematsku teoriju filmskog medija zasićenu dogmatskim pristupom te se ponajviše referirajući na onaj tip filmske prakse koji je prevladavao u ranijim razdobljima filmske povijesti, a u Kracauerovom slučaju u realističkim strujanjima europskog filma 1940-ih i 1950-ih. Usprkos različitosti pristupa, čak je i sâm Arnheim Kracauerovu *Prirodu filma* smatrao vjerojatno najinteligentnijom knjigom ikad napisanom o temi filma (usp. Arnheim 1963: 291). Međutim, mnogi tumači Kracauerove knjige uočili su kako jasno izložena struktura knjige, kao i povlačenje razlika između pojedinih ključnih pojmova te sami argumentacijski izvodi nipošto ne odaju dojam jednoznačnosti kakav polazno sugeriraju (usp. Carroll 2003: 281) te kako knjiga nije ni jednoznačna niti sistematska realistička teorija filma, već prije povijesno i kulturnokritički uvjetovano tumačenje filmskog iskustva (usp. Hansen 2012: 255), i to ponajprije iskustva moderniteta (usp. Robnik 2009: 40) kojeg film, više od drugih medija, može u značajnoj mjeri aktualizirati.

S druge strane, iako dijelom istog tipa teorije, Kracauerov se pristup u mnogim aspektima znatno razlikovao od Bazinovog. Za razliku od Bazinovog raštrkanog esejističkog pristupa fokusiranog na kritiku tekuće filmske prakse i njegovu sklonost revizijama uslijed primjena u filmskoj estetici, Kracauerova je teorija refleksija univerzalnih realističkih mogućnosti medija i svoju snagu crpi iz zatvorenog, vremenski dovršenog korpusa te se predstavlja, barem na prvi pogled, kao ontologija filmskog medija otporna na, primjerice, protuprimjere iz suvremene filmske prakse. No, budući da je i Bazinov i Kracauerov središnji predmet interesa bio pojam realizma i sposobnost filma da tu realističnost medija učini njegovim najvažnijim (i jedinim) svojstvom, utoliko je neobičnije da se Kracauer u *Priodi filma* nigdje ne poziva na Bazinove uvide razrađene najmanje petnaest godina prije objavljivanja njegove knjige iako sasvim kompatibilne njezinim temeljnim pretpostavkama. Ovaj povijesno-teorijski kuriozitet odnosa dvaju teoretičara moguće je objašnjiv predodžbom koju su neki kritičari pripisivali Kracauerovoj ličnosti. To jest, ličnosti istraživača koji se nakon 40 godina gledanja filmova potpuno sâm i izvan tokova tekuće filmske prakse i kritike zatvorio u knjižnicu i odlučio napisati konačni pravorijek o mediju koji ga je toliko fascinirao (usp. Andrew 1980: 77-78), time iz svojeg razmatranja izostavljajući i Bazinova tumačenja.

Doduše, teza o Kracaueru kao istraživaču sklonom pisanju post festum, o završenom, anakronom dijelu filmske povijesti na kojem temelji svoje zaključke o univerzalnim značajkama medija, dijelom je dvojbena ukoliko imamo na umu da su bilješke za *Prirodu filma* nastale još 1940/41 za vrijeme njegovog privremenog egzila u Marseilleu (usp. Hansen 2012: 257), a prema dodatnim tumačenjima, poput onih poljske filmologinje Anne Malczewske (1987: 238), njegovo je kapitalno djelo iz područja teorije filma tek rezultat dugogodišnjih istraživanja

započetih još početkom 1920-ih, o različitim temama odnosa suvremenog društva i njegovih kulturnih oblika (pa tako i filma) i to pod jakim utjecajem kritičke teorije Frankfurtske škole. Utoliko, koliko god možda bila nekompatibilna drugim Kracauerovim istraživačkim projektima, *Priroda filma* dijelom je tumačenje suvremenog stanja međuratne filmske estetike i njezinog odnosa prema silnicama modernog društvenog senzibiliteta.

U ovom kontekstu uopće nije neobično da Kracauer svoje istraživanje objavljuje u trenutku kada su realističke tendencije u filmskoj umjetnosti već pomalo na izmaku, prepuštajući svoje mjesto sve izričitijim modernističkim poetikama jakog autorskog, počesto i stiliziranog pečata.⁵⁵ Imajući na umu već spomenutu genealogiju knjige, Kracauerova je teorija ionako više u horizontu tumačenja imala realističke filmske prakse ranijih razdoblja, poput talijanskog neorealizma, ali podjednako i druge slične poetike ili barem elemente realističkih poetika u vremenu nijeme francuske avangarde ili sovjetskog montažnog filma 1920-ih. Vjerojatno zbog nerazumijevanja ovih okolnosti Aristarco (1974: 355, 366) je pojavljivanje Kracauerovog djela 1960. godine smatrao dijelom neobičnim u trenutku kada je, prema njemu, orijentacija raznorodnih filmskih estetika išla više u smjeru ponovnog vraćanja specifično filmskim metodama izražavanja, a ne ka neposrednom predočavanju dostupne stvarnosti.

Kracauerova orijentacija na realistička svojstva filmskog zapisa imala je nekoliko izvora. Jedan od njih svakako je bio onaj osobni, tj. njegova polazna, gotovo naivna fascinacija prozaičnim, svakodnevnim aspektima zbilje koja u filmu poprima specifičan materijalni oblik. Pritom je, prema vlastitom priznanju, još u dječaćkim danima nakon prvog posjeta kinu skovao naslov nikada napisane knjige „*Film kao obelodanjivač čudesa svakodnevnog života*“ (Kracauer 1971: 9, kurziv u originalu), čije će se nakane ocrtavati i u *Prirodi filma*. Drugi izvor njegove filmskoteorijske realističke misli bio je manje ovoliko osobne, a više profesionalne i metodološke prirode, a odnosio se na njegovo poimanje društvenih i kulturnih aspekata zbilje pod okriljem iskustva moderniteta.⁵⁶ Naime, Kracauerovo je polazište o modernom društvenom uređenju bila teza o zbilji koja je izgubila svoje jedinstveno uporište pridonoseći otuđenju iskustva modernog čovjeka. Teza koja je u *Prirodi filma* bila većim dijelom potisnuta u

⁵⁵ Iako valja imati na umu kako su se, npr., francuske novovalne poetike uvelike oslanjale na realistički pristup pod okriljem modernizma.

⁵⁶ Za detaljniju razradu stavljanja Kracauerovog pristupa u kontekst razumijevanja moderniteta, usp. Tomić 2012: 3-24. Također, valja razlikovati filmski modernizam od filmskog moderniteta jer ovaj posljednji uključuje i klasične, nemodernističke filmove, ali i općenito film kao pojavu koja se javila kao dio civilizacijskih promjena krajem 19. stoljeća u tehnološkom, industrijskom, društvenom i kulturnom smislu.

korist rasprave o temeljnim svojstvima medija, ali koja je ipak artikulirana u posljednjem poglavlju, epilogu knjige „Film u naše vrijeme“ (ibid.: 111).

Teza o modernom iskustvu bez jedinstvenog uporišta prvenstveno se odnosila na iskustveni gubitak religijske, transcendentalne naravi koju je zamijenilo znanstveno, za svakodnevnoživotne okolnosti isuviše apstraktno pristupanje pojavama pojačano instrumentaliziranim aparatima modernog, industrijaliziranog, birokratiziranog i fragmentiranog društvenog uređenja. U tom kontekstu, neželjena posljedica iskustva modernog življenja bila je otuđenje od neposrednosti ljudskog iskustva koje, prema Kracaueru, filmski medij može kompenzirati pružajući mu neposredan dodir sa društvenom i materijalno dostupnom zbiljom. Mogućnost filma da aktivno sudjeluje u ovom približavanju ljudskog iskustva prolaznoj, raspršenoj materijalnoj stvarnosti odnosio se na istovrsnost strukture koju on posjeduje. Odnosno, kao što je temeljno svojstvo zbilje modernog okoliša prolazno, često neodređeno i fragmentirano iskustvo potaknuto raznorodnim neorganiziranim vanjskim podražajima, tako i film u svojoj 'prirodi' posjeduje afinitet ka predočavanju istovrsnih pojava u oblicima kompatibilnima stvarnosti (usp. Aitken 2001: 174). Iz ovih Kracauerovih stavova i proizlazi podnaslov knjige „iskupljenje fizičke zbilje“ („redemption of physical reality“) koji ima snažne religijske konotacije ukazujući na karakteristiku filmskog medija da omogući zbilji ponovnu vidljivost u njezinom materijalnom obliku, i to u onom obliku koji je u iskustvu moderniteta ostao dijelom izgubljen. Film ovdje svojom realističnošću funkcionira kao alat ponovnog vraćanja neposrednom iskustvu zbilje spašavajući je od svojevrsnog zaborava, teza koja je postala klasično i često isticano (usp. Moltke 2016: 51; Aitken 2001: 170) mjesto njegove teorije.

Usprkos izričitom fokusu na realistička svojstva filma, vrlo slično Bazinu, i kod Kracauera je središnji pojam realizma često poprimao vrlo heterogene oblike šireći se u nepredvidivim smjerovima i usložnjavajući se u svojem značenjskom opsegu. Iako počesto smatran naivnim realinom (usp. Stam 2000: 77), za Kracauera se pojam filmskog realizma mogao odnositi i na mogućnost medija da vjerno zabilježi fizičku stvarnost, ali i na gledateljev doživljaj tako ponuđene stvarnosti (usp. Carroll 2003: 282), čak i u trenucima kada sama zabilježba nije izravno odavala visok stupanj kompatibilnosti sa predočenim pojavama. Također, Kracauer je istovremeno smatrao da realizam filmskog zapisa proizlazi i iz njegovog temeljnog svojstva, tj. iz njegovog fotografskog ishodišta koje je u naravi objektivno, automatizirano i gotovo bezlično osposobljavajući ga time za realizam, ali i iz mogućnosti vraćanja neposrednom ljudskom iskustvu materijalnih pojava (usp. Tudor 1979: 44) kao dijela već naznačene teze o društvenoj ulozi medija.

Utoliko je za Kracauera i bilo moguće da neke tipove filmskog prikaza kontraintuitivno smatra dijelom realističke prirode medija. Primjerice, govoreći o

tzv. funkcijama (ciljevima) filmskog medija koje proizlaze iz njegove zadane realističke prirode, Kracauer (1971: 54) ističe njegovu mogućnost predočavanja pojava koje se uobičajeno ne vide, poput malih i velikih, prolaznih ili suviše poznatih stvari. Tako, usprkos očitoj prikazivačkoj izvještačenosti, krupni plan, npr., junakinje u Griffithovom *Enoch Arden* (1911) otkriva materijalna svojstva lica koja bi inače ostala neopažena nudeći gledatelju kapacitet viđenja te pojave u njezinoj fizičkoj konkretnosti i djelomičnoj samodostatnosti. Zapravo, riječ je o prikazivačkoj strategiji koja, iz Kracauerove perspektive, gledatelju omogućava da poznate stvari vidi u drukčijem okruženju i na potpuno doživljajno nov način, paradoksalno se ovim objašnjenjem filmskog realizma približavajući procesima koje je tako otvoreno zagovarala formativna teorija filma. No, za Kracauera je i dalje riječ o realističkom svojstvu medija kakvo je pripisao i njegovoj sposobnosti predočavanja mentalnih stanja (usp. *ibid.*: 67).

Neobičnost Kracauerovih tumačenja odnosi se i na spremnost da, poput Bazina, u manjoj mjeri koristi i objašnjava dokumentarni film kao primjer realističkih svojstava medija. Za njega dokumentarni film (kojeg svrstava u opću kategoriju filmova činjenice) zadovoljava tek minimalne uvjete realističnosti, dok je s druge strane spremniji punokrvnu realističnost pripisati određenim vrstama igranog filma koje bi se tipično smatrale izrazito nerealističnima (poput mjuzikla ili *slapstick* komedije), a također i ponekim eksperimentalnim filmovima izičite preobrazbe zbilje (poput *Mehaničkog baleta/Ballet mécanique*, 1924, Fernanda Légera i Dudleya Murphyja). U tom je kontekstu Kracauer (1972: 11, 36) spreman, potpuno proizvoljno i dubioznim objašnjenjem, *Međučin* (1924) Renéa Claira smatrati više realističnim od *Berlina, simfonije velegrada* (*Berlin, Symphonie einer Großstadt*, 1927) Waltera Ruttmanna jer prvi, tobože, polazi od stvarnosti koju potom čini komičnom i apсурdnom, dok drugi polazi od zbilje koju nasilno irealizira raznim vizualnim, montažnim i ritmičkim analogijama ističući u prvi plan više formalne karakteristike slike, nego realitet predočenih pojava.

Slična objašnjenja Kracauer nudi i prilikom razmatranja korištenja *zvuka* u filmu kao jednog od njegovih realističnih elemenata. Tako, opet kontraintuitivno, *dijalog* smatra najmanje realističnim filmskim elementom jer potiskuje primarnost slike kao temelja filmskoumjetničkog stvaralaštva te jer se prirodni jezik oslanja na proizvoljnu (a ne neposrednu) prirodu označavanja zbilje u sustavu simboličkog posredovanja. Čak ni *šum* nije toliko realističan koliko je to glazba koja, prema Kracaueru (1971: 142), ne samo da zadovoljava osnovnu fiziološku potrebu za cjelovitim prikazom (nijemom) slikom predstavljene zbilje, već je po svojem ustrojstvu istovjetna vremenskoj strukturi stvarnosti te dodatno ističe fotografske sposobnosti filmskog prikaza.

Zbog naglašavanja i ovih glazbenih svojstava zapisa, a osobito i zbog naglašavanja neodređenosti i fragmentiranosti zbiljskog okruženja na kojeg se film treba orijentirati, Kracauer (1971: 154-155) je i igranofिल्mske žanrove, uobičajeno smatrane izrazito stiliziranima, držao primjercima realističke estetike. To se podjednako odnosilo i na već spomenuti žanr *mjuzikla* i na *slapstick* komediju koji su figurirali kao strukturno kompatibilni svakodnevnoživotnim nasumičnostima i skokovitom nizanju situacija slabe uzročne povezanosti. Prekidi naracije kroz naizgled usputno motivirane pjevno-plesne točke u mjuziklu ili, pak, kroz fizičke gegove u *slapsticku*, za Kracauera su ukazivali na nedeterminiranost svojstvenu zbiljskim situacijama te narušavajući time izvještačenu cjelovitost (zatvorenost) filmskog djela oblikovanog prema nametnutom narativnom obrascu kojeg je smatrao stranim stvarnim životnim okolnostima. Ili kako je to Kracauer (1972: 82) nastojao ilustrirati Chaplinovim filmovima, „*Potera za zlatom (The Gold Rush)* i *Svetlosti velegrada* dostižu svoj vrhunac u epizodama kao što su igra sa viljuškama ili nevolje zbog progutane pištaljke – dakle u grozdovima gegova koji, s obzirom na značenje i dejstvo, toliko malo zavise od priče u kojoj se javljaju da se sasvim lako mogu izdvojiti a da ne postanu manje shvatljivi niti da izgube išta od svoje arome.“

Središnji dio Kracauerove teorije izložen je u prvom dijelu knjige, naslova „Opće karakteristike“, gdje se razmatraju inherentna svojstva medija iz kojih potom proizlaze i načini njegove uporabe, funkcije, afiniteti, teme koje obrađuje te njegova izlagačka struktura. Tako Kracauer pretpostavlja da zbog utemeljenosti u fotografiji film ima prirodna svojstva jednaka svojem medijskom ishodištu. Kako je temeljno obilježje fotografije objektivnost prikaza te automatizam proizvodnje slike kao ustrojstva njezine tehnologije (za razliku od, npr. slikarstva), Kracauer zaključuje da filmski medij inherentno određuju dvije stvari: sposobnost *bilježenja* i *otkrivanja* fizičke realnosti. On potom iz ovih medijskih determinanti izvodi i dva temeljna svojstva filma koja naziva *osnovnim* i *tehničkim* svojstvima medija. Odnosno, „[o]snovna svojstva filma istovetna su sa svojstvima fotografije. Film je, drugim rečima, opremljen isključivo za beleženje i obelodanjivanje fizičke stvarnosti i, samim tim, on ka njoj i teži“ (Kracauer 1978: 387). S druge strane, tehnička svojstva medija imaju sekundarnu ulogu u filmskom predočavanju i podređena su te ograničena onim osnovnima koja determiniraju realističku prirodu medija. Jedno od tehničkih svojstava filma svakako je montaža koja, ukoliko film želi biti realističan i izveden u skladu sa svojom prirodom, treba biti ograničena težnjom ka bilježenju i otkrivanju vidljivih dijelova zbilje. U tom kontekstu, ukoliko se montaža koristi tako da iznevjerava pravu prirodu fizičke zbilje, npr. autentičnost predočenih ambijenata sugestijom neke nametnute autorove ideje, tada će rezultat ovog tipa oblikovanja biti stilizirana slika lišena svoje inherentne karakteristike, realizma.

No, kako je ispravno uočio Carroll (2003: 288) razlažući središnje argumente Kracauerove teorije, ne postoji neki validan razlog zbog kojeg bi tehnička svojstva medija, poput montaže, trebala imati podređenu ulogu u odnosu na autentičnost fotografske zabilježbe zbilje. Odnosno, jednako je moguće teorijski postulirati kako je osnovno svojstvo filma upravo montažno oblikovanje prizora, a potom montaži podrediti fotografsku zabilježbu zbiljskih situacija kao alata artikulacije autorove kreativne nakane, kao što je to bio slučaj u teoriji sovjetske montažne škole. Utoliko je Kracauerova teorija tipičan primjer još jednog esencijalističkog pristupa filmu koji pretpostavlja da medij posjeduje jedno nepromjenjivo, zadano svojstvo (fotografsku zabilježbu) iz kojeg onda proizlaze ispravni ili neispravni načini njegove uporabe.

Zbog ovih napetosti između sklonosti medija ka bilježenju i otkrivanju fizičke stvarnosti s jedne, te kreativnog oblikovanja tehničkim svojstvima s druge strane, Kracauer u filmskoj umjetnosti prepoznaje dvije težnje koje su ju pratile i razdirale od samih početaka. Jedna od njih je *realistička težnja* kanalizirana u ranoj povijesti filma u figuri braće Lumière, a druga je *uobličiteljska* kanalizirana u ranoj povijesti filma u figuri G. Mélièsa. Kako bi dodatno potkrijepio tezu o prirođenim svojstvima filmskog medija Kracauer obrće dotadašnju argumentaciju formativne filmske teorije, poput one H. Münsterberga, smatrajući da se prava priroda filmske umjetnosti očituje u njezinoj sposobnosti što manje interveniranja u zbilju, odnosno poštivanja njezine autentičnosti. Suprotno Münsterbergu, Kracauer koristi svojevrstni obrnuti *ad populum* argument držeći da samo zato što se uobičajeno smatra da filmovi izvedeni u uobličiteljskoj tendenciji imaju veću vrijednost, to nikako ne podrazumijeva i ispravnost tog stava. Za Kracauera je istinita upravo suprotna teza gdje što manje kreacije u filmu ujedno znači i veću umjetničku vrijednost, to jest gdje „je bezlično, potpuno neumetničko snimanje fotografskim aparatom estetički besprekorno“ (Kracauer 1971: 24), a to podrazumijeva „da čak i filmovi skoro potpuno lišeni stvaralačkih aspiracija, kao što su filmske novosti, naučni ili nastavni filmovi, dokumentarci bez umetničkih vrednosti i tako dalje, podržavaju ovu tvrdnju, sa estetičke tačke gledišta“ (ibid.: 46).

Dakle, za Kracauera će se umjetnički vrijednim, a ujedno i realističkim, smatrati filmovi koji poštuju ono što naziva *osnovnim estetičkim principom*, gdje se estetski vrijednim smatraju samo ostvarenja izvedena u skladu s prirodom medija rezultirajući time specifično filmskim pristupom oblikovanja zbilje. To jest, budući da je već prethodno postulirao kako je priroda filma realistička, zbog svojeg ishodišta u fotografiji, Kracauer izvodi zaključak da će umjetnički vrijedni biti oni filmovi koji slijede osnovni estetički princip korištenja medija u skladu s njegovom (realističkom) prirodom, ne prekoračujući je. Ovaj argument

je, dakako, cirkularan što Kracauera neće spriječiti da iz njega izvede daljnje dijelove svoje teorije o prirođenim funkcijama i afinitetima filmskog medija.

Kako je film predodređen bilježenju i otkrivanju fizičke stvarnosti, Kracauer će toj prirodi medija pripisati različite ishode koje onda naziva funkcijama (zadacima) bilježenja te funkcijama otkrivanja. Primjerice, za Kracauera (1971: 49) film zbog svojih osnovnih svojstava ima prirodnu inklinaciju bilježiti *pokret* (kao i nepokretne predmete) kao stalnu temu svojeg prikaza. To se, npr., očituje u težnji filma da neprestano predočava različite tipove pokreta, poput jurnjava u ranim filmovima potjere, plesa u mjuziklu ili, pak, predmeta u *Mehaničkom baletu*. S druge strane, prvenstveno zbog svojih tehničkih svojstava, film ima prirodenu inklinaciju otkrivanja „stvari koje se obično ne vide“ (ibid.: 54), poput velikih i malih stvari (npr. detalja ljudskog tijela ili mase ljudi), prolaznih stvari koje tipično izmiču našem svakodnevnom opažanju, a dijelom su fizičke zbilje, te pojava koje nadilaze uobičajeno ljudsko iskustvo, poput prirodnih katastrofa, činova nasilja, izopačenosti, smrti i slično. Svi ovi zadaci otkrivanja dijelova fizičke stvarnosti sasvim su kompatibilni formativnim teorijskim postulatima koji su se također odnosili na mogućnost filma da senzibilizira gledatelja i izloži ga pojavama na koje tipično ne bi obratio pozornost ili predodžbama izvedenima na način neuobičajen svakodnevnom životnom iskustvu.

Osim ovih prirodnih zadataka bilježenja i otkrivanja, film posjeduje i određene prirodene afinitete, tj. sklonosti ka predočavanju pojava svojstvenima strukturi fizičkog postojanja. Budući da zbilju karakterizira svojevrsna neorganiziranost, fragmentarnost i prostorno-vremenska protežnost neutvrdivih granica, Kracauer (1971: 69) zaključuje kako je film inherentno sklon predočavati ono *nenamješteno, slučajno, beskonačno i neodređeno*. U kontekstu sklonosti ka nenamještenim aspektima zbilje, npr., kada u Godardovom filmu *Do posljednjeg daha* (*À bout de souffle*, 1960) glavni likovi šeću pariškom avenijom, a prolaznici gledaju u kameru, okreću se za likovima, zaustavljaju ih remeteći njihov tijek šetnje ili prolaze ispred kamere dijelom zaklanjajući vizuru (usp. **sliku 33**), prizor djeluje kao da nije posebno priređen za snimanje, naizgled usputno hvatajući trenutak odvijanja njihove svakodnevice. Da je kojim slučajem Kracauer gledao ovaj film, svakako bi ovako izveden prizor smatrao visokorealističnim zbog obilja signala nenamještenosti koje nudi. Sklonost filmskog zapisa ka neodređenom odnosi se na prikaz pojave koja nema strogo utvrđeno značenje i čiji se smisao može širiti u nepredvidivim smjerovima, poput izraza lica Ivana Možuhina u Kulješovljevom eksperimentu čije značenje (upravo zbog svoje neodređenosti) ovisi o montažnom kontekstu kadrova. Motiv koji ponajviše gravitira ka ovim afinitetima za Kracauera je filmski prikaz *tijeka života* gdje izlaganje fizičke egzistencije u njezinoj potencijalnoj beskonačnosti i neumoljivom protjecanju ukazuje na istovjetnost strukture filmskog izraza i stvarnog života

lišenog strogih granica, kao u De Sicinim filmovima *Kradljivci bicikla* (1948) ili *Umberto D.* (1951).



Slika 33: *Do posljednjeg daha* (*À bout de souffle*, 1960), r: Jean-Luc Godard.
Primjer uporabe realističkih sklonosti medija ka prikazu nenamještenih i slučajnih aspekata zbilje.

Razmatrajući pojedine vrste filmova koje bi slijedile realistički pristup, Kracauer je sva tri temeljna filmska roda smatrao potencijalno u skladu s prirodom medija. Iako naizgled kontraintuitivno, i eksperimentalni su filmovi mogli slijediti realistički pristup, npr. kroz već spomenutu orijentaciju *Mehaničkog baleta* da krupnim i detalj planovima ističe materijalna svojstva lica i predmeta. S druge strane, Kracauer je dokumentarni film polazno smatrao realističnim, ali tek u minimalnom smislu. Odnosno, za jednu od podvrsta onoga što je nazvao *filmom činjenice* (kategoriju u koju potpadaju tri vrste filmova: filmske novosti, dokumentarni film i film o umjetnosti), za filmske novosti kao žanr usredotočen na izlaganje stvarnih zbivanja i situacija, držao je da „zadovoljavaju minimum zahteva s obzirom na filmski pristup, pri čemu realistička tendencija preovlađuje nad težnjom ka konstrukciji forme“ (Kracauer 1972: 22). No, svakako najintrigantniji dio tumačenja filmskih rodova predstavlja razmatranje o igranom filmu ili onom što Kracauer naziva filmom s pričom.

Iako polazno oblikovna po svojoj prirodi, za Kracauera čak i priča kao organizacijsko načelo filma može biti sasvim dobro usklađena s realističkim sklonostima medija jer ne samo da počesto pridonosi nadilaženju puke činjeničnosti kamere svojstvene dokumentarnom filmu, već pridonosi i istančanim otkrivanju onih aspekata zbilje (poput tijeka života) koje jednostavno bilježenje bez

priče ne bi moglo ostvariti. Dakako, za Kracauera postoje one priče koje jesu usklađene s prethodno postuliranom prirodom medija i one koje to nisu (poput tzv. kazališne i romaneskne priče). Ovako shvaćena mogućnost narativnog oblikovanja u primarno realističkim okvirima proizlazi iz dihotomnog ustroja same priče koja, kako to tumači Hansen (2012: 276), može težiti ili zaokruženosti, zatvorenosti svoje strukture, ili nedovršenosti, simulirajući na takav način neodređenost, raspršenost i poroznost svakodnevno životnih situacija i njezinih nasumičnih poveznica.

Utoliko će za Kracauera 'prave' (realističke) filmske priče biti one koje zrcale strukturu neodređenosti, slučajnosti, nenamještenosti i beskonačnosti fizičke zbilje i to u dva temeljna oblika. Jedan od tih oblika odnosi se na tzv. *nađenu priču* koja „pokriva sve priče otkrivene u građi iz aktualne fizičke stvarnosti“ (Kracauer 1972: 73). U ovako se shvaćenom tipu priče čini kao da određeni zaplet nastaje pukim slučajem iz neke nepredvidive i neodređene životne situacije, kao u *Polivenom poljevaču* (*L'arroseur arrosé*, 1895) braće Lumière gdje komični obrat proizlazi iz banalne okolnosti zalijevanja vrta i dječjačke sklonosti neslanim šalama. Izvan Kracauerovog horizonta spomenutih filmova, ovu narativnu tendenciju ka naizgled usputnim pronalaskom priče u građi filma možemo uočiti u *Dvorišnom prozoru* (*Rear Window*, 1954) Alfreda Hitchcocka gdje glavni lik, lutajući pogledom po okolišu svojeg susjedstva, slučajno pronalazi kriminalistički zaplet potencijalnog ubojstva koji potom postaje središnjom temom filma. Slična se strategija narativnog oblikovanja odvija i u *Avanturi* (*L'avventura*, 1960) Michelangela Antonionija gdje polazna točka zapleta (nemotivirani nestanak Anne, zaručnice glavnog lika Sandra) generira otkrivanje egzistencijalne пустоši glavnog lika i detalje nemogućnosti ostvarivanja smislenih međuljudskih odnosa.

Drugi tip realističke filmske priče jest tzv. *epizoda* kao načelo oblikovanja zbilje, a koja podrazumijeva „niz događaja koji se odlikuju odelitošću i posebnim vremenom u nekom većem nizu – na primer, u nečijem životu, u istoriji ili u stvaranju“. Shodno tome, taj će se termin primenjivati na priče čije je zajedničko svojstvo da izranjaju iz toka života kakav predočava kamera i da se ponovo utapaju u njega“ (Kracauer 1972: 79-80). Epizoda ili epizodna priča u ovom kontekstu može obuhvaćati tek jednu samodostatnu jedinicu s fokusom na neku životnu situaciju ili, pak, može obuhvaćati niz međusobno spojenih jedinica u neku veću cjelinu i to povezanih prema različitim kriterijima (ali i dalje zadržavajući svoju odijeljenost jedne od drugih). Primjerice, epizode mogu biti strukturirane jednostavnim nizanjem kauzalno odijeljenih situacija povezanih tek jednom zajedničkom osobinom, poput istovjetnog prostora ili vremena u kojem se odvijaju. *Amarcord* (1973) Federica Fellinija svakako je jedan takav primjer gdje je niz životnih situacija u malom talijanskom mjestu temeljno pove-

zan istovjetnošću prostora u kojem se te raznorodne situacije odvijaju, kao što je to slučaj i sa filmom *Tu* (2003) Zrinka Ogreste gdje jedino što izravno povezuje životne sudbine likova u poratnom hrvatskom društvu jest ambijent Zagreba u kojem oni obitavaju. Slično oblikovno načelo organizacije priče može se pronaći u filmu *Noć na zemlji* (*Night on Earth*, 1991) Jima Jarmuscha gdje su banalne životne situacije prilikom vožnji taksijem u različitim svjetskim gradovima povezane jedino istovjetnim vremenom njihovog odvijanja (iako u različitim vremenskim zonama). Načelo organizacije epizodne priče mogu biti i istovjetni likovi čije se sudbine prate kroz različita vremenska razdoblja i povijesne okolnosti, kao u filmu *Koncert* (1954) Branka Belana, iako između tih odijeljenih, eliptično izloženih perioda ne postoji izravna, unutarprizorna poveznica svojstvena klasičnijim vrstama priča.

U ovom je kontekstu Kracauerovog razumijevanja realističke filmske priče jedino važno da epizode ne smiju biti u potpunosti samodostatne, zatvorene u sebi kao mehanički spoj više kratkometražnih filmova, već da imaju određen stupanj propusnosti kompatibilan otvorenosti strukture tijekom svakodnevnosti životnih okolnosti koje se mogu usmjeravati u različitim, često i nepredvidivim pravcima. U cjelini razmatranja realističnosti 'prave' filmske priče Kracauer često implicitno podrazumijeva modernistički tip pripovijedanja gdje su uzročne veze između događaja i stanja znatno oslabljene u korist izlaganja kronike životnih zbivanja te gdje ne postoji eksplicitna težnja ka nedvosmislenom razrješenju neke čvrsto uspostavljene problemske jezgre naracije koja bi potom rezultirala potpunom zatvorenosti predočenog filmskog svijeta, čineći ga time suviše artifičnim.

Ovako ocrtan i objašnjen pristup prirodi filmskog medija i umjetničkog stvaralaštva jasan je primjer kasne faze klasične filmske teorije otvoreno realističkog tipa te će ujedno biti i posljednje poglavlje razmatranja ključnih tendencija u povijesti razvoja filmskoteorijske misli prije njezinog zaokreta ka semiološkim i kasnijim kulturno-ideološkim oblicima suvremenog doba nakon 1960-ih.