

## 10. Zaključak

**K**roz istraživanje smo karakteristika i razvoja rane i klasične teorije filma ukazali na heterogenost njezinog pojavljivanja u povijesti promišljanja o filmskom mediju i filmskoj umjetnosti, ali i na konvergencije koje postoje između različitih pristupa i autora, poput onih koji se drže predstavnicima formativnog ili, s druge strane, realističkog krila klasične teorije. U polaznim smo, uvodnim potezima ocrtavanja značajki klasičnoteorijske misli ukazali na, primjerice, njezinu povijesnu, ali i strukturalnu specifičnost. U povijesnom, periodizacijskom razumijevanju istaknuli smo kako se uobičajeno smatra da klasični period teorije filma obuhvaća razdoblje od prvih promišljanja o filmskom mediju krajem 19. stoljeća pa sve do 1960-ih i veće profilacije semioloških istraživanja koja su u fokus stavila drukčije teme i postavljala si drukčiji tip pitanja. Više nije bilo važno odgovoriti na pitanja poput 'što je film?' ili 'koja je njegova bit?' ili 'je li film umjetnički oblik?', već postoji li neka neopaziva, ali nužna struktura koja omogućava proizvođačima filma da generiraju, a gledateljima da razumiju uvijek novi i potencijalno beskonačan broj filmskih djela. U ovom periodizacijskom smislu istaknuli smo kako je do spisa R. Canuda iz 1907./1911. filmski medij ponajviše bio shvaćen kao neumjetnički fenomen i taj se period razvoja polazne teorijske misli može držati svojevrsnom pretpoviješću rane filmske teorije. Tek od promišljanja filma kao umjetničkog oblika i pokušaja njegove takve afirmacije možemo govoriti o punokrvoj povijesti teorije, ali u njezinom ranom, rudimentarnom obliku zasićenom impresionističkim pristupom. Tek pojavom autora koji su na cjelovitiji i sustavniji način nastojali pristupiti objašnjavanju filmskih pojava već krajem 1910-ih, a osobito u 1920-ima, možemo govoriti o pravom klasičnom periodu filmske teorije.

S druge strane, u strukturalnom je smislu klasičnu teoriju karakterizirala sklonost ka esencijalizmu i normativnom shvaćanju medija. To je podrazumijevalo kako medij posjeduje jednu nepromjenjivu karakteristiku, svoju bit iz koje onda slijede načini njegove uporabe koji će rezultirati ili uspješnim ili neuspješnim primjercima korištenja medija. Ukoliko će medij, npr., biti korišten u skladu s pretpostavljenom biti transformacije izvanfilmske stvarnosti, često se, barem u formativnom tipu teorije, smatralo kako je on iskorišten na ispravan način i to u umjetničke svrhe čija se priroda smatrala nužno preoblikovnom, a ne imitativnom. Također, ukazalo se i na bitan odnos između filmske teorije i filmske prakse gdje je odnos između njih mogao biti izveden u dva temeljna oblika. Odnosno, ili je teorija mogla biti u sinkronitetu s praksom nastojeći objasniti zatečeno i vremenski podudarno stanje kinematografske produkcije ili je mogla biti s njom u asinkronitetu, primjerice retrogradno opisujući, objašnjavajući i

normirajući tip prakse koji je već došao do svojeg povijesnog dovršenja, kao što je to bio slučaj s teorijom R. Arnheima s početka 1930-ih.

U tom su kontekstu ovom knjigom ocrtane ključne značajke, razvoj, podudarnosti i razlike između različitih pristupa filmskoj umjetnosti do 1960-ih, tj. značajke već spomenutog pretpovijesnog, neumjetničkog razumijevanja medija do pojave Canudovih spisa, potom specifično 'vizualističko' shvaćanje umjetnosti francuskih autora, poput L. Delluca, G. Dulac, J. Epsteina ili L. Moussinaca, s naglaskom na pojam fotogeničnosti i filmskog (vizualnog i montažnog) ritma, a zatim i dvaju ranih cjelovitih teorija sredine 1910-ih. To jest, teorije američkog pjesnika V. Lindsayja i njegove tipologije filmskih žanrova i usporedbe filmskog s egipatskim hijeroglifskim pismom te teorije njemačko-američkog psihologa H. Münsterberga i njegove usporedbe filmskih postupaka s određenim mentalnim činovima stavljene u kontekst tradicionalne estetičke teorije neimitativnosti umjetničkog stvaralaštva.

Fokus vremenskog perioda 1920-ih stavljen je na dva srodna pristupa često kvalificirana kao konstruktivistička. U tom je periodu najznačajniji, uz francuski, bio pristup pripadnika sovjetske montažne škole i inzistiranje na montaži kao glavnom svojstvu umjetničkog izričaja. Iako su istaknute konceptualne razlike između, npr., pristupa jednog Ejzenštejna i njegovog poimanja montaže atrakcija i sukoba nasuprot pristupu Kulješova i Pudovkina, njihovo razumijevanje naravi filmske umjetnosti i dalje je bilo dijelom zajedničkog horizonta teorijskog tumačenja. A slična je sudbina krasila i pripadnike ruskog formalizma čiji su se predstavnici, poput Šklovskog, Tinjanova i Ejhenbauma, uvelike inspirirali praksom sovjetskih redatelja, ali i razvijali vlastite teorijske alate baštinjene dijelom iz istraživanja književnosti. U 1930-ima središnju figuru filmske teorije svakako predstavlja pristup R. Arnheima koji je u knjizi *Film kao umjetnost* nastojao dokazati ne samo da film zaista i jest punopravan umjetnički oblik, već da on to jest zato što u naravi vlastitih medijskih (fotografskih) ograničenja ne može u potpunosti reproducirati zbilju na način kako je doživljavamo vlastitim osjetilima.

Kako su sve ove teorije i pristupi bili dijelom tzv. formativnog tipa klasične teorije filma, nakon Drugog svjetskog rata u fokus interesa dolazi tzv. realistička teorija koja veći naglasak stavlja na one karakteristike medija koje su se do tada, većim dijelom, smatrale umjetnički nepoželjnima. Autor koji je bio jedna od prvih figura koja je realistički potencijal medija dovela u prvi plan teorijskog promišljanja bio je francuski kritičar A. Bazin. On je, naime, prvo svojim tekstom „Ontologija fotografske slike“, a potom i nizom drugih eseja, ponajprije početkom 1950-ih, neprekidno isticao vrijednost i važnost realizma ugrađenog u samu bit filmskog medija. Bilo da je realizam vezao uz ontološku narav utiskivanja svjetlosti na vrpču ili uz organizaciju prostora pomoću dubinske mi-

zanscene i dugog kadra u filmovima Wellesa, Wylera ili De Sice, naglasak je uvijek bio na mogućnosti filma da nam nešto otkrije o bitnim svojstvima fizičke i društvene zbilje. Iako nešto kasnije, i njemačko-američki filmolog S. Kracauer film je tumačio u sličnom kontekstu kada je 1960. objavio svoje kapitalno djelo *Priroda filma*. Tamo je on pošao od slične pretpostavke kao i Bazin, o fotografskom a time objektivnom ustrojstvu filma, i iz te činjenice izvukao zaključak kako je film prirodno sklon bilježiti i otkrivati ključna svojstva zbilje, poput njezine beskonačnosti, neodređenosti, nenamještenosti i nepredvidivosti te da je temeljna funkcija medija bilježenje, npr., malih i velikih stvari, prolaznih stvari ili stvari koje nadilaze naše uobičajeno poimanje stvarnosti. U njegovom je kontekstu čak i priča, iako očito oblikovne naravi, mogla biti iskorištena u skladu s realističkom prirodom medija ukoliko je slijedila ista strukturna načela kao i sama zbilja, tj. bila oblikovana u prekidima kauzalnih odnosa, slučajno nađena ili neodređena u svojoj otvorenosti ponuđenog filmskog svijeta.

Iako i neki drugi pristupi koji nisu obrađeni u ovoj knjizi prvenstveno vremenski ulaze u okvire klasične filmske teorije, oni su prema nekim značajkama bili dijelom ili već modernih teorijskih tendencija, poput već spomenutog semiološkog pristupa, ili su fokus stavljali na drukčije teme, kao što je bio slučaj sa tzv. autorskom teorijom i kritikom druge polovine 1950-ih. Za razliku od tradicionalno shvaćene klasične teorije, fokus autorskih kritičara, bilo francuskih, britanskih ili američkih, više je stavljen na afirmaciju do tada umjetnički nedovoljno profiliranih kinematografija, poput hollywoodske, i redatelja, poput Johna Forda, Howarda Hawksa ili Alfreda Hitchcocka, te na razumijevanje redateljskih opusa kao inkarnacije njihovog svjetonazorskog usmjerenja. Utoliko je ovaj tip pristupa, iako inspiriran uvidima klasičnih teoretičara poput neizostavnog Bazina, usmjerio razvoj teorijske misli u druga područja onkraj utabanih puteva dotadašnjih autora.