

0. Uvod

Bavljenje poviješću filmskih teorija podrazumijeva ocrtavanje i tumačenje razvoja različitih modela promišljanja o filmskom mediju i umjetnosti od njegovih početaka krajem 19. stoljeća pa sve do suvremenog razdoblja. No, ograničenje postavljeno ranim i klasičnim okvirima filmskoteorijskog razumijevanja odnosi se na period do otprilike 1960-ih ili, ponekad, 1970-ih godina kada je fokus promišljanja pomaknut u drukčije, prvenstveno ideološke i kulturno kritičke interpretativne okvire. Sasvim nalik bavljenju poviješću filma koje u filmološkim gabaritima zauzima mnogo važnije i propulzivnije mjesto no što je to slučaj s poviješću filmske teorije, važnost ovog posljednjeg zadatka očituje se u boljem razumijevanju ne samo filmske prakse, koja je u mnogim aspektima i bila rezultat određenih teorijskih promišljanja, već i načina kako je određeni filmskopovijesni period utjecao na formuliranje ideja o prirodi umjetničkog stvaralaštva i prirodi medija na kojem se ono temelji. Razlozi bavljenja poviješću rane i klasične filmskoteorijske misli mogu, dakako, biti mnogostruki, ali kao i u slučaju povijesti filmske umjetnosti prvi koji se nameće jest onaj pragmatični. Odnosno, kao što film ima svoju povijest pa se unutar filmologije smatra relevantnim razumjeti njegov razvoj i načela oblikovanja, tako i teorija ima svoju povijesnu dimenziju, a čije razumijevanje pripomaže shvaćanju određenih naslijeđenih pojmova i modela tumačenja koji su prevladavali tijekom razvoja filmske umjetnosti i postali neizostavnim repertoarom njezinog promišljanja.

Iako u filmologiji postoje mnoga istraživanja koja se bave poviješću rane i klasične teorije filma, svako od njih ima neka svoja opravdana ograničenja. Primjerice, neka istraživanja krasi značajka obuhvatnosti, tj. opširno ocrtavanje svih važnih tendencija u ovom klasičnom razdoblju teorije, no upravo ta karakteristika rezultira i skicoznom naravi obrađenih tema (usp. Stam 2000; 2019). Druga pak istraživanja također pokrivaju mnoštvo tema, prvenstveno se fokusirajući na ključne autore klasične teorije, ali to čine na pretjerano sužen i površan način (usp. Agel 1978). S druge strane, postoje istraživanja koja su sve samo ne skicozna i letimična, tj. fokusiraju se na analitičko razlaganje središnjih točki određenih klasičnoteorijskih autora, poput onih Andrewa (1980), Tudora (1979), Wollena (1972) ili Aristarca (1974), ali opet u svojoj specifičnosti zanemaruju mnoge druge, za razumijevanje klasične teorijske misli, jednako važne autore kao što su npr. Vachel Lindsay, francuski vizualisti (Delluc, Epstein, Canudo, Dulac), ruski formalisti (Šklovski, Tinjanov, Ejhenbaum), Kulješov ili Pudovkin, a u slučaju Aristarca čak i toliko važnu figuru kao što je André Bazin. Istraživanja koja se, pak, jednako analitički i obuhvatno bave poviješću klasične teorije, ali se više fokusirajući na tumačenje različitih razdoblja njezi-

nog razvoja, pate od sličnog problema zanemarivanja time što, zbog trenutka objavljivanja ili osobnih istraživačkih interesa, ne pokrivaju određene važne teorijske tendencije. Npr., jedno od ranijih takvih istraživanja poljskog povjesničara filmske teorije Czczota-Gawraka (1984a) završava s 1945. godinom, kao i Aristarcovo izostavljajući Bazina kao središnju ličnost realističke teorije filma, dok talijanski teoretičar Francesco Casetti (1999) pokriva razdoblje od 1945., dakle izostavljajući prethodne tendencije. U nešto novijim istraživanjima situacija je vrlo slična i prožeta istim tipom selektivnosti (usp. Aitken 2001; Tredell 2002). Ova razumljiva selektivnost rezultat je, kako je primijetio Carroll (1988: 4), velike količine teorijskih tekstova koji krasi klasično razdoblje promišljanja filma u odnosu na njegovo relativno kratko vrijeme postojanja, osobito u odnosu na omjer tekstova i postojanja umjetničkih praksi drugih medija, poput kazališta i plesa.

Utoliko je cilj ove knjige biti selektivan na drukčiji način i pokriti teorijske tendencije, pristupe i autore koji su se u različitim tumačenjima klasične teorije filma profilirali kao najistaknutiji njezini predstavnici doprinoseći razvoju promišljanja o filmskoj umjetnosti do otprilike 1960-ih. U ovom kontekstu knjiga ima i nekoliko dodatnih ciljeva od kojih je prvi analiza i tumačenje izabranih klasičnih teorija, bilo jednog autora, poput Lindsayja ili Bazina, bilo više autora čiji spisi čine jedinstven korpus određenog modela tumačenja, poput francuskog vizualizma ili sovjetske montažne škole. Nadalje, još jedan je cilj svakako stavljanje određenih tipova teorija i autora u njihov primjereni povijesni kontekst koji je uvelike determinirao način na koji je pojedina teorija i oblikovana. Taj kontekst podrazumijeva najmanje dvije stvari. Jedna od njih jest kontekst filmske prakse razdoblja koja je mogla utjecati na određeno teorijsko promišljanje, a drugi je izvanfilmski kontekst intelektualnih, umjetničkih, znanstvenih, društvenih i kulturnih elemenata koji je utjecao na specifične ideje o prirodi medija i umjetnosti. I završno, svrha je izlaganja ključnih aspekata pojedinih teorija razumijevanje njihovog transpovijesnog značaja, odnosno mogućnosti primjene pojedinih koncepata i objašnjenja na filmsku praksu izvan ograničenih okolnosti njihovog nastanka, primjerice njihovo prepoznavanje u suvremenom filmskom kontekstu.

Zbog nužne selektivnosti promatranog korpusa rane i klasične teorije filma knjiga mnogo toga i izostavlja, tj. ne obuhvaća one teorijske tendencije koje su i dalje dijelom klasičnog razdoblja ili se takvima smatraju tek rubno zbog kasnijeg pojavljivanja i/ili drukčijeg horizonta teorijskog fokusa. Na primjer, zanemaruju se prinosi klasičnom razdoblju mađarskog filmologa Béle Balázsa (1952), potom niza autora tzv. *francuske filmologije* od 1946. do 1961. kao prvog pokušaja znanstvenog utemeljenja discipline povezane s drugim već etabliranim pristupima (usp. Czczot-Gawrak 1982), autora poput Gilberta Cohen-Seata (1971)

ili Edgara Morina (1967), ali i pripadnika Franfurtske škole (Waltera Benjamina i Theodora Adorna) koji su sporadično pisali i o filmu (usp. Hansen 2012). Također, knjigom nisu obuhvaćeni ni autori tzv. *francuske fenomenologije* koja je tijekom 1960-ih predstavljala antipod tada dominantnom semiološkom pristupu (usp. Andrew 1980: 164-171), tj. autori poput Amédéea Ayfrea, Henrija Agela, Jean-Pierrea Meuniera (usp. Andrew 1985) ili Alberta Laffaya (1971). Iako je tzv. autorska teorija/kritika izvorno nastala u drugoj polovici 1950-ih, dakle službeno u klasičnom teorijskom razdoblju, ona je u mnogočemu izlazila iz strukturalno određenih gabarita klasičnog pristupa te tako, usprkos poveznicama, knjigom nisu obuhvaćeni ni 'autorski kritičari' francuskog filmskog časopisa *Cahiers du cinéma* (npr. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol), kao ni američki autorski kritičar Andrew Sarris (1996, 1992) ili, pak, britanski Victor Perkins (1972) čiji pristup sadrži značajke klasične teorije. Teoretičar Jean Mitry (1966, 1967, 1971, 1972) svakako se smatra vjerojatno i jednim od posljednjih figura klasičnog razdoblja početkom 1960-ih, iako u pristupu bliži francuskoj fenomenologiji, pa je, kao i semiolog Christian Metz (1973, 1975, 1978) te autor strukturalističke orijentacije kraja 1960-ih Noël Burch (1972), ispušten iz ovog istraživanja. Tim više što semiološki pristup ionako predstavlja vjerojatno i potpuno raskršćavanje s klasičnoteorijskim načelima i prvi objektivistički pristup tumačenju filmskih pojava izvan uskih okvira esencijalizma i normativizma karakterističnih za ranija razdoblja.

Utoliko se ova knjiga, razdijeljena u devet poglavlja, fokusira na tumačenje razvoja i artikulacije filmskoteorijske misli od kraja 19. stoljeća pa sve do 1960-ih. Odnosno, u uvodu se objašnjavaju odrednice i načelni problemi vezani za razumijevanje povijesti filmskih teorija, poput pitanja njihovog kontinuiteta i diskontinuiteta, različitih faza razvoja i promjena, esencijalističkih i normativističkih načela koja su ih obilježavala te važnih povijesnih i strukturalnih karakteristika. Potom se u drugom poglavlju izdvajaju rani, tzv. pretpovijesni načini shvaćanja filmskog medija ponajviše izvan umjetničkog konteksta, a zatim i teorijski pristupi francuskih autora, ponekad nazivanih 'vizualistima' (Canudo, Delluc, Dulac, Epstein) u čijem je središtu bilo afirmiranje filma kao umjetničkog oblika kanaliziranog, između ostalog, u pojmu fotogeničnosti. U trećem poglavlju slijedi izlaganje ključnih karakteristika jedne od prvih cjelovito formuliranih teorija američkog pjesnika Vachela Lindsayja, njegovo tumačenje filmskih žanrova i poveznica filmskog pisma sa egipatskim hijeroglifima, dok se četvrto poglavlje bavi vremenski srodnim pristupom, onim američko-njemačkog psihologa Huga Münsterberga i njegovim povezivanjem filmskim postupaka sa određenim mentalnim činovima.

Peto se poglavlje fokusira na filmsku teoriju sovjetske montažne škole i konstruktivističko razumijevanje filmske umjetnosti kroz očiste montažne or-

ganizacije i to kod Kulješova, Pudovkina i Ejzenštejna. Šesto poglavlje bavi se teorijom vremenski, ali i prema načelima shvaćanja umjetničkog oblikovanja, srodnom sovjetskoj montažnoj školi. Riječ je o pristupu ruskih formalista, npr. Šklovskog, Tinjanova i Ejhenbauma, koji su svoje uvide formulirali u zborniku *Poetika filma* objavljenom 1927. godine. Nakon toga, u sedmom poglavlju, slijedi razlaganje teorije još jednog američko-njemačkog psihologa *gestalt* orijentacije, Rudolfa Arnheima, koji je početkom 1930-ih nastojao uobličiti tzv. negativnu teoriju filmskog medija koji postaje umjetničkom pojavom zbog svojstava koja mu onemogućuju da vjerno reproducira izvanfilmsku stvarnost. Posljednja dva poglavlja, osmo i deveto, bave se realističkim pristupima filmu iz perspektive francuskog kritičara Andréa Bazina i njegovog heterogenog, iako inovativnog, razumijevanja filmskog realizma, te iz perspektive njemačko-američkog teoretičara Siegfrieda Kracauera koji je realizam medija shvaćao u sličnim okvirima kao i Bazin, a objavljivanjem je knjige *Priroda filma* 1960. naznačio i završnu fazu otvoreno klasičnoteorijskog tumačenja filmske umjetnosti i njezine sklonosti ka otkrivanju slojevitosti zbilje kroz naglasak na njezinu neodređenost, beskonačnost, nenamještenost i slučajnost.