

1. O povijesti filmskih teorija

1.1. Odrednice i problemi povijesti filmskih teorija

Proučavanje povijesti filmskih teorija u njihovom ranom i klasičnom razdoblju jednostavno se može shvatiti kao interpretativni pokušaj razumijevanja razvoja i artikulacije promišljanja i pisanja o, prvenstveno, filmskoj umjetnosti, ali i mediju koji ju omogućuje. U ovako postavljenim okvirima istraživanja, polazno pitanje koje se može postaviti jest ono o razlozima bavljenja ranijim fazama filmskoteorijske misli koja većim dijelom nije primjenjiva u kontekstu suvremene filmologije, njezini pojmovi i objašnjenja vezani su za povijesno specifične okolnosti nastanka, a tumačenja su joj, u pravilu, potpuno pogrešno formulirana. Iako ovih odrednica nije lišena ni tzv. suvremena teorija filma, ranija je faza teorijske misli o filmu osobito zasićena, u najmanju ruku, opskurnim idejama i, počesto, potpunim teorijskim promašajima. Teza američkog pjesnika Vachela Lindsayja o određenoj vrsti filmova kao arhitekturi ili kiparstvu u pokretu, Huga Münsterberga o identičnosti ljudskih mentalnih činova i filmskih postupaka ili Andréa Bazina o *Građaninu Kaneu* (1941) kao realističnom filmu, neki su od primjera takvih ideja.

No, usprkos tome, ponekad nam upravo pogrešne pretpostavke i izvodi ranijih teorija omogućuju svojevrсна uputstva na koji način ne valja oblikovati objašnjenja kako bismo, potom, u suvremenim okolnostima razumijevanja filmskih pojava postigli mnogo bolje rezultate (usp. Carroll 1996: 291). To, dakako, ne znači da dijelovi ili čak cjelovite teorije nisu valjane i razumljive izvan svojeg specifičnog povijesnog konteksta, poput Pudovkinovih ili Ejzenštejnovih uvida o tipovima montažnih sklopova, ali to u pravilu nije slučaj sa ranijim fazama promišljanja o filmskoj umjetnosti.

Ono što se početno postavlja kao nužan aspekt objašnjavanja razvoja filmskoteorijskih ideja svakako je pitanje *povijesti* teorije filma. U tom smislu, reduciranje razvoja teorijske misli na puku kronologiju autora i/ili njihovih tekstova i nije odveć korisno jer, s jedne strane, zanemaruje problemske elemente samih teorija i njihovu, ponekad, transhistorijsku konceptualizaciju, a s druge strane prešutno implicira vrstu pravocrtnog razvoja ili kontinuiteta između izdvojenih autora i perioda. Odnosno, ovaj tip razumijevanja povijesti implicira da su se kasniji autori i teorije izričito oslanjali na one prethodne i nadograđivali ih te da se filmskoteorijska misao razvijala od jednostavnijih ka kompleksnijim oblicima od kojih su ovi prvi sustavnim istraživanjima potpuno odbačeni. Međutim, povijest filmske teorije do otprilike 1970-ih više karakterizira diskontinuitet, paralelizam razvoja i neprekidna ponavljanja već obrađenih tema i objašnje-

nja. Naime, neki su autori, poput Siegfrieda Kracauera, ponavljali stare, već dobro poznate teorije, poput one A. Bazina, neke su teorije tijekom cijelog razdoblja rane i klasične faze ostale marginalizirane ili čak potpuno zaboravljene (npr. Lindsayjeva i Münsterbergova), a neki su autori, poput Münsterberga i Arnheima, dijelili temeljnu orijentaciju, pristup i ciljeve iako su im teorije bile povijesno udaljene i bez izravnog kontakta te, prema konačnim zaključcima, u suprotnosti jedna prema drugoj.

Sljedeće pitanje koje se nameće u razumijevanju povijesti filmskih teorija odnosi se na njezine faze razvoja, tj. na razlikovanje rane, klasične i suvremene faze. Pojam *rane* teorije ponekad se odnosi na onu vrstu teorijske misli koja je prethodila razumijevanju i afirmiranju filma kao samostalnog umjetničkog oblika, najčešće do 1907. ili 1911. godine i manifesta Ricciotta Canuda o filmu kao sedmoj umjetnosti, ponekad čak i do pojave tekstova, prvenstveno, francuskih autora najaktivnijih od početka 1920-ih i nijeme filmske avangarde, a ponekad i do 1930-ih i pojave tzv. velikih autora i sistematičnijih teorija, poput one Arnheimove objavljene 1932. godine. Pojam *klasične* teorije uobičajeno obuhvaća čak i ranu fazu, a prema Carrollu (1988: 10) se proteže do sredine 1960-ih i 1970-ih i pojave tada novih pristupa u obliku semiološkog i poststrukturalističkog razumijevanja filmskih pojava. Taj čisto kronološko-povijesni aspekt shvaćanja 'klasičnosti' teorije može se dopuniti i *kontrastnim* shvaćanjem gdje se klasična teorija razumije po onome čemu je suprotna, tj. u opreci prema onoj suvremenoj. Naime, prema Easthopeu (1993: 5) ova su si dva tipa teorije postavljala potpuno drukčija pitanja, polazila od različitih pretpostavki o prirodi filmskoj medija te, u konačnici, imala različite ciljeve istraživanja. Dok je klasična teorija podrazumijevala da je zbilja neutralni materijal kojim redatelj ili može slobodno manipulirati stvarajući nove filmske oblike i prizore (u formativnom krilu klasične teorije) ili ju pokušati što vjernije i dosljednije reproducirati (u realističkom krilu klasične teorije), suvremena je teorija pretpostavljala kako je zbilja već prethodno oblikovana različitim diskurzivnim praksama i utoliko podložna stvaranju obmanjujuće filmske slike stvarnosti prožete, prvenstveno, ideološkim pitanjima te kako ključna pitanja za teoriju nisu ona o prirodi medija ili umjetnosti, već ona o pozicioniranju gledatelja u tako postavljene filmske obrasce (usp. Stam 2000: 161; Lučić 2021: 165-166).

Uz ova tumačenja klasičnosti filmske teorije možemo pridodati i njezino tipološko, odnosno *strukturalno* razumijevanje. U tom smislu, klasičnim će se nazivati svaki tip teorije koji dijeli neke ključne značajke neovisno o tome u kojem obliku i periodu je formuliran iako se ipak najčešće javljao upravo u razdoblju do 1970-ih. Dakako, kvalifikacija 'klasično' može se i nadalje proširivati obuhvaćajući i ono što se u filmologiji smatra teorijskim kanonom, istaknute i često citirane autoritete, tj. velike autore, period u kojem se teorija afirmirala i/

ili stabilizirala u svojem obliku i opsegu relevantnih tema i slično. Zbog širine pojma treba uzeti u obzir sve aspekte razumijevanja imajući na umu navedeno povijesno ograničenje te, mnogo važnije, strukturalne karakteristike raznolikih teorija i autora koje ih povezuju u jedinstveni misaoni korpus.

Iako klasičnu teoriju karakterizira mnoštvo stvari, jedna od istaknutijih svakako je ambivalentnost oblika u kojima se javljala, ali i svojevrсна 'nečitljivost', teorijska ezoterija vezana za specifične sklonosti pojedinog autora ili dostupne filmske prakse na koju se teorija odnosila ili koju je autor preferirao. Utoliko, u jednakoj se mjeri pod 'teorijom' mogu podrazumijevati i polazne impresije o prirodi filmske umjetnosti u opreci prema drugim umjetničkim formama kao i sustavniji i obuhvatniji tekstovi kasnijih razdoblja. Odnosno, u jednakoj se mjeri 'teorijom' mogu držati i iskazi R. Canuda (1978a: 56) kako je film „rođen voljom, naukom, veštinom modernog čoveka, da bi još potpunije izrazio život, da bi kroz vreme i prostor uhvatio smisao života koji se stalno obnavlja. Rođen je da bi bio 'totalno prikazivanje duše i tela', vizuelna priča ispričana slikama naslikanim kičicama svetlosti“, ili Elieja Faurea (1978: 81) o mističnosti filma koji se „ne zadovoljava samo time da ponovo uključi čoveka u svemir, da mu vrati njegove stvarne razmere (...) on se ne ograničava samo da odredi naše mesto Majstora Stvaraoca (...) On nas uči da, malo-pomalo, u celovitosti Bića utopimo naš glas koji će biti jedan od najponiznijih – među bezbrojnim zvučanjima i slikama gde sâmo Biće, tražeći se u sopstvenom zanosu, postaje mnogostruka čarolija“, ali i teze jednog Arnheima (1962) kako, da bi se smatrao umjetnošću, film mora koristiti određene postupke nepodudarne čovjekovom svakodnevnom opažanju zbilje.

Ovakvu heterogenost obzora klasične teorije filma jasno je istaknuo i britanski filmolog Andrew Tudor (1979: 7-8) smatrajući kako ona jednakomjerno obuhvaća i uopćavajuće, sistematizirane tvrdnje o naravi filmskih pojava i njihovih zakonitosti, tj. ono što je nazvao *modelima* filma (teorijom u užem smislu), ali i druge oblike konkretnih uvida bilo o pojedinim filmskim ostvarenjima, bilo o širim umjetničkim pojavama kojima je cilj procjena njihove vrijednosti i donošenje sudova o kvaliteti, tj. ono što je nazvao *estetikom* filma. U razdoblju klasične teorije teško je razlučiti ta dva pristupa i uobičajeno će jedan aspekt ovisiti o drugome, odnosno, često će teorija biti motivirana već prethodno formuliranim sudovima ukusa i služiti kao alat potvrde pretpostavljene umjetničke (ili druge) vrijednosti filmske prakse.

Imajući na umu kako se periodizacijski opseg klasičnosti filmske teorije takvim smatra zbog karakteristika koje dijele teorije nastale u tom povijesnom razdoblju, valja istaknuti koje su to odrednice jedinstvenosti promatranog korpusa. Klasičnu teoriju, više no ostale tipove teorija, karakterizira ono što je Carroll (1988:11) nazvao sklonost *esencijalizmu*. To svakako ne znači da kasni-

je ili druge vrste teorija nisu posjedovale tu karakteristiku, već samo da je ona izraženija i uočljivija u teoriji do 1970-ih. Naime, sklonost esencijalističkom razumijevanju filma pretpostavlja kako *sve* filmske pojave (ako ih uopće možemo nazvati 'filmskima' u punom smislu riječi) posjeduju jednu nepromjenjivu karakteristiku koja je upisana u prirodu medija i koja determinira što on jest, a što nije (postavka koja služi razlikovanju filma od drugih medija), te načine njegove uporabe koji mogu biti u skladu ili u neskladu s polazno određenom prirodom medija, odnosno zadanom karakteristikom (što u klasičnoj teoriji tipično služi razlikovanju uspješnih/pravih od neuspješnih primjeraka filma). Carroll (2003: 3; 2008: 5) je to nazvao pozitivnim i negativnim zakonima medija.

Također, ovo esencijalističko polazište uobičajeno je moguće izlučiti iz klasičnoteorijskog korpusa temeljem tri pitanja koja su si autori postavljali formulirajući svoja objašnjenja filmskih pojava. Kako navodi Carroll (1988: 13-14), jedno od pitanja bilo je (1) koje je temeljno svojstvo, tj. bit filmskog medija?, zatim (2) koja je vrijednost ili svrha filmskog medija?, te (3) koji su procesi njegove artikulacije, tj. načini na koji se ostvaruje temeljno svojstvo, a postiže njegova krajnja svrha? Ovisno o autoru, odgovori na ova pitanja mogli su biti znatno različiti, ali gotovo svi autori dijelili su ovako formulirano esencijalističko polazište. Primjerice, A. Bazin (1967a: 7-12) je pretpostavio da je vrijednost filma u mumificiranju vremena, spašavanju stvari od njihovog propadanja, što je proizlazilo iz njegovog temeljnog svojstva, odnosno sposobnosti filma da mehanički objektivno reproducira stvarnost, a način na koji se ta bit ili temeljno svojstvo ispoljavalo u samom mediju jest pomoću prostorno-vremenskog kontinuiteta (npr. u kadru-sekvenci) i korištenjem dubinske mizanscene predočenog prizora. S druge strane, R. Arnheim (1962) je pretpostavio da film nikako ne može biti mehanička reprodukcija stvarnosti i da je njegovo temeljno svojstvo nemogućnost vjerne zabilježbe zbilje, što se ispoljuje npr. ograničenjem filmskog vidnog polja (okvira) i time se ujedno postiže njegova krajnja vrijednost kao umjetničkog artefakta.

Osim sklonosti ili otvorenog opredjeljenja za esencijalizam, još je jedna značajka karakterizirala klasičnu teoriju. Naime, većim je dijelom teorija bila vođena estetskim preferencijama autora, izborima samo onih filmskih primjera koji su podupirali glavne postavke teorije te isključivanjem iz razmatranja protuprimjera koji bi mogli dovesti u pitanje validnost same teorije. Odnosno, klasična je teorija često bila *normativno/preskriptivno* orijentirana propisujući (često i izričito) što jest, a što nije dobar primjerak filma te kako redatelji trebaju stvarati ukoliko žele da se njihovi filmovi smatraju umjetnošću (ili uopće filmovima, a ne primjerice snimkama kazališne predstave). Klasični su autori vrlo često svoje osobne umjetničke ukuse nastojali 'zamaskirati' u naizgled objektivno vođenu teoriju predstavljajući je kao adekvatan opis filmskom mediju. Pa je tako već

spomenuti teorijski par, Arnheim i Bazin, na sljedeći način formulirao svoje normativne stavove. Pod okriljem svoje teorije o stilizacijskim tendencijama u filmskoj povijesti, Arnheim (1962: 38) ističe kako „[d]a bi stvorio umetničko delo, filmski umetnik mora svesno da naglašava specifičnosti svog medijuma“ (daka-ko one specifičnosti koje je sâm Arnheim izričito pobrojao), dok Bazin (1967a: 80) svoje stavove formulira u obliku estetskog zakona kojega je nužno poštivati ukoliko redatelj ne želi iznevjeriti prirodu medija u kojem radi (a možemo pretpostaviti i Bazinov filmski ukus), na način da „[k]ada suština događaja zavisi od istovremenog prisustva dva ili više činilaca radnje, montaža je zabranjena“.

Prilikom proučavanja povijesti filmskih teorija svakako moramo uzeti u obzir još nekoliko stvari. Primjerice, uvijek je važno pojedine teorije i autore tumačiti u kontekstu povijesnog trenutka nastanka uzimajući u obzir prošlu ili trenutnu filmsku praksu na koju se referiraju, zatim šire umjetničke i intelektualne utjecaje kojima su bili izloženi (bilo izričito ili prešutno), mogućnost prilagodbe ili primjene objašnjenja na filmove izvan izvornog konteksta nastanka teorije te tip odnosa koji je uspostavljen između same teorije i određene filmske prakse. Naime, iako je pojedine teorije moguće tumačiti neovisno o tipu odnosa koji je uspostavljen prema konkretnim filmovima razdoblja u kojem su nastale (objašnjavajući ih npr. nešto suvremenijim filmskim primjerima), dobar dio teorija teško je razumljiv izvan konteksta povijesti filma (gdje je čest slučaj da analizirani filmovi u mnogočemu pojednostavljaju kompleksnost ili 'nečitljivost' teorije), a izgled pojedinih filmova s druge je strane često lakše razumjeti poznajući teoriju ili estetsku orijentaciju kojom su inspirirani. Pitanje odnosa teorije i prakse te dodatnih problema prilikom razgraničavanja povijesnih faza klasične misli i njezine strukture razradit ćemo u nastavku ovog prvog poglavlja.

1.2. Periodizacijski i strukturni aspekti klasične teorije filma

Kako je već istaknuto, pitanje odnosa klasične teorije i filmske prakse koju ona ili nastoji objasniti ili vrednovati važan je aspekt razumijevanja njezine dinamike i ustroja. Naime, svaka teorija, a osobito ona klasičnog tipa, može ući u različit 'dijalog' s filmovima čiju prirodu nastoji objasniti. U tom kontekstu možemo uočiti dva temeljna tipa odnosa koji je uspostavljen između teorije i prakse. S jedne strane, teorija može biti u *asinkronitetu* s filmskom praksom i to u dva dodatna oblika. Ili može biti formulirana na zasadama prakse koja je već završila (neovisno o tome što je možda vremenski sasvim bliska teoriji) ili može biti formulirana na način da nastoji uspostaviti potpuno novu ili još nedovoljno razvijenu praksu. S druge strane, teorija može biti rezultat refleksije o trenutnoj, tekućoj, suvremenoj praksi koja pred teoretičara stavlja nove inter-

pretativne izazove pozivajući ga da ju primjereno kontekstualizira, analizira i uklopi u nove koncepte (iako, načelno, teoretičar može ciljano tragati za suvremenim filmovima koji podupiru njegovu već prethodno formuliranu teoriju). U ovom slučaju možemo reći kako je teorija u *sinkronitetu* s filmskom praksom i u pravilu je ova varijanta tumačenja mnogo rjeđa u povijesti klasične teorije filma.

Primjerice, teorija R. Arnheima s početka 1930-ih najočitiji je slučaj refleksije o tipu filmske prakse koja je već završila. Odnosno, riječ je o teoriji koja, usprkos svojim univerzalističkim tendencijama, zapravo objašnjava jedan ograničeni stilski i povijesni korpus, tj. stilizacijske tendencije u nijemim filmovima pretežito 1920-ih. S druge strane, teorijske refleksije ranih francuskih autora, poput Canuda, Delluca, Epsteina ili Dulacove, iako dijelom problematiziraju stare filmske prakse, načelno teže oblikovati vrstu objašnjenja koje će uspostaviti potpuno novi tip filmske estetike lišene pretjerano naglašenih narativnih i reprezentacijskih svojstava, tj. poput francuske redateljice Germaine Dulac zagovarajući apstraktni i ritmičko organizirani filmski prikaz (tzv. vizualnu simfoniju). Autor koji je svakako jedan od najistaknutijih predstavnika neposrednog, sinkronog odnosa prema filmskoj praksi jest francuski kritičar A. Bazin. Njegova je poslijeratna realistička teorija filmskog medija primjer uspostave objašnjenja temeljem tekuće filmske prakse 1940-ih i 1950-ih čija se estetika u znatnoj mjeri razlikovala od prethodnih razdoblja filmske umjetnosti. Bazin je bio jedan od rijetkih klasičnih teoretičara spreman prilagođavati vlastite uvide (iako ipak suzdržano) s obzirom na kinotečni program vremena u kojem je pisao. Dakako, mnogi su autori istovremeno u svojim spisima oprimjeravali i pomiješane tipove odnosa prema praksi, poput Ejzenštejna i drugih pripadnika sovjetske montažne škole simultano se referirajući i na staru praksu (bilo drugih redatelja, bilo na vlastita ostvarenja) i na onu tekuću, ali i zagovarajući stilske tendencije koje bi tek trebale uslijediti (u pravilu privilegirajući prikazivačke modele razrađene pod okriljem vlastitih filmova).

Još jedan aspekt odnosa teorije i prakse ulazi u kontekst važnosti njihovog cjelovitog razumijevanja. Naime, kako je to formulirao poljski filmolog Cieczot-Gawrak (1984a: 21-22), važno je razumjeti o kojoj je vrsti filmova i u kojem povijesnom trenutku teorija govorila o njima. Odnosno, prema Cieczotu-Gawraku (ibid.), povijest se filmskoteorijske misli može locirati u faze razvoja onoga što se, na tragu francuskoj filmologa Gilberta Cohen-Seata (1971: 9), naziva filmskim činjenicama. Svaki tip filmske činjenice (određene vrste filmova kojom dominira određeni tip strukture) bio je praćen i određenom teorijskom refleksijom koja je te činjenice nastojala nekako vrednovati i tumačiti. I tu je vrlo često dolazilo do sinkroniteta teorije i prakse iako ne uvijek u jednakoj mjeri i obujmu teorijskog interesa. Primjerice, pojavom tzv. *dokumentarnih* struktura (tj. informativno orijentiranih filmskih ostvarenja) krajem 19. stoljeća autori su ih,

poput poljskog snimatelja B. Matuszewskog, nastojali primjereno vrednovati u trenutku njihovog nastanka. U trenutku već razvijenih *pripovjednih* struktura¹ u zreom nijemom filmu sredinom 1910-ih postojali su autori, poput američkog pjesnika V. Lindsayja, koji su ih također nastojali primjereno vrednovati, kao što su pojedini autori nastojali objasniti značaj tzv. *umjetničkih* struktura programski artikuliranih 1920-ih, dakle tijekom nijeme filmske avangarde, ali dijelom vidljivih i u desetljeću ranije, primjerice u stvaralaštvu Davida W. Griffitha. Međutim, iako je načelno svaki tip struktura bio praćen određenim tipom refleksije u povijesnom trenutku kada su se one javljale, teorijski interes ipak nije bio jednako raspoređen na sve vrste filmova. Umjetničke strukture u ovoj su jednadžbi prošle najbolje jer ih je uobičajeno pratila i primjerena teorijska reakcija motivirana programskom prirodom umjetničkih praksi. S druge strane, dokumentarne su strukture većim dijelom bile marginalizirane, a retrogradno ih je, dijelom, afirmirao Bazin nalazeći u njima izvore kasnijih realističkih tendencija u poslijeratnom zvučnom filmu, dok su pripovjedne strukture, iako stabilizirane već u 1910-ima, svoje sistematičnije teorijsko objašnjenje dobile tek pod okriljem semioloških istraživanja u 1960-ima (usprkos tome što su razmatrane i mnogo ranije). Dakle, i u ovom kontekstu odnosa filmske teorije i prakse vidljiva je njihova vremenska usuglašenost ili neusuglašenost.

Iako već spomenut, periodizacijski problem razvoja i razlučivanja faza klasične teorije filma potrebno je dodatno istaknuti. Naime, unutar relativno dugog razvoja filmskoteorijske misli možemo (iako ne bez ograničenja) razlučiti nekoliko razdoblja. Prva faza razvoja svakako je ono što smo već nazvali *ranom* teorijom. Ona uobičajeno obuhvaća razdoblje od prvih refleksija o filmskom mediju krajem 19. stoljeća pa sve do 1920-ih. S time da tu ranu fazu možemo podijeliti na dva dodatna dijela. Na tzv. pretpovijest teorije do 1907. ili 1911. i polaznih Canudovih promišljanja o filmu kao zasebnoj umjetničkoj formi te na ranu povijest koja obuhvaća period od tog trenutka pa ili do pojave cjelovitih studija o filmu iz pera Lindsayja i Münsterberga (sredinom 1910-ih) ili do 1920-ih i dominacije tekstova francuskih avangardista.² Problem s ovakvom periodizacijom nastaje jer su neki autori, poput mađarskog filmologa Béle Balázsa, pisali u relativno dugom razdoblju (npr. od 1924. do 1948.), kao i već spomenuti rani francuski autori čiji se spisi protežu od ranog razdoblja teorije (poput Canuda) pa sve do sredine 1940-ih (poput onih Jeana Epsteina), kada već piše i Bazin, smatran ponekad ne samo klasičnim, već i modernim filmskim teoretičarem.

¹ Czeczot-Gawrak (1984a: 22) ih izvorno naziva lingvističkim/jezičnim strukturama jer predstavljaju kodificirani filmski 'jezik', stabilizirane formule prikazivanja, oblikovne konvencije i uhodane stereotipe.

² Npr. Stam (2000:22) ranom (nijemom) teorijom obuhvaća sličan period do 1920-ih, uključujući u njega i Balázsa.

U tom kontekstu, *klasična* faza obuhvaća razdoblje od 1920-ih pa ili do sredine 1960-ih i pojave semioloških teorijskih pristupa (poput onih Christiana Metz) ili sve do sredine 1970-ih i pojave, npr., psihoanalitičkih tumačenja filmskih pojava. Uobičajeno se nastupom klasične faze smatra pojava sistematizirajućih teorija i/ili pojava autora koji su težili takvom obuhvatnom sagledavanju filma (poput Ejzenštejna). No i ovdje problem nastaje jer je tijekom tog razdoblja postojala tendencija drukčijih pristupa koji nisu bili skloni esencijalizmu ili su, pak, nastojali raskrstiti s dotadašnjom teorijskom tradicijom. U tom se smislu Bazin, iako i dalje klasični teoretičar, može smatrati i prvim modernim autorom zbog promijenjenog teorijskog fokusa i većeg naglaska na tekućoj, neumjetničkoj filmskoj praksi, kao što se uspostava znanstvenog proučavanja filma u sklopu Instituta za filmologiju pri Sorbonni, tj. u sklopu tzv. francuske filmologije od 1946. do 1961. (usp. Czczot-Gawrak 1982: 4) može smatrati sasvim svježim, modernim pristupom. Također, u ovo razdoblje kasne faze klasične teorije ili njezine moderne varijante spada i pokušaj Jeana Mitryja da u 1960-ima ponudi sistematizaciju i razrješenje ambivalentnosti ranijih formativnih i realističkih klasičnih teorija. A cijelu priču nimalo ne pojednostavljuje ni autorski orijentirana teorija britanskog kritičara Victora Perkinsa (1972) koja po mnogim značajkama oprimjeruje klasičnu paradigmu usprkos pokušaju balansiranja između dvaju suprotstavljenih krila dotadašnje teorije. Bilo da završetak klasične faze smjestimo u 1960-e ili 1970-e, pojavom psihoanalitičkih, feminističkih, marksističkih i srodnih pristupa u proučavanju filma kao ideološkog fenomena duboko usidrenog u diskurzivne prakse kulture nastupa razdoblje *svremene* teorije koja je ubrzo po svojem širenju doživjela osporavanja (sudbinu za koju je klasičnoj teoriji bilo potrebno više od pola stoljeća).

Osim ovako ocrtanog periodizacijskog aspekta klasične teorije, još jedan važan aspekt svakako je onaj njezinog ustroja, odnosno njezine strukture. Naime, teorijski su tekstovi klasičnih autora ili formulirani u raznorodnim *oblicima* ili su se pak bavili različitim temama, tj. *područjima* filmskih fenomena. Teorija je filma tako standardno mogla poprimiti trojak oblik, odnosno biti izvedena u tri koraka. Prvi korak, kao i kod svake refleksije o novoj pojavi, obično je podrazumijevao neku vrstu nagađanja, tj. *intuicije* ili impresije o tada novoj pojavi. To je polazna, formativna faza promišljanja o filmskom mediju za čiju se potvrdu trebalo tražiti konkretne primjere, odnosno činjenice, empirijske provjere. Završni korak trebao je sintetizirati polazne impresije potvrđene ili osporene filmskim primjercima u cjelovito objašnjenje pojave nazvane teorijom.³

³ Czczot-Gawrak (1984a: 11) ove elemente teorije naziva filmološkim intuicijama, filmološkom empirijom i filmološkom doktrinom.

Klasične su teorije načelno sadržavale ove aspekte, samo što je vrlo čest slučaj bio skok koji se javljao od intuicija ka teoriji. To jest, teoretičari su bili skloni temeljem polaznih impresija izvoditi naizgled cjelovita objašnjenja ne uzimajući u obzir potrebu za provjerom, i važnije, opovrgavanjem vlastitih uopćenih stavova. Primjerice, ukoliko je polazna intuicija ranih teoretičara bila kako se film razlikuje od kazališta i treba se smatrati zasebnom umjetničkom formom, bili su spremni apstrahirati tu intuiciju u uopćeni stav kako isključivo filmovi koji ne koriste nijedan kazališni element možemo u pravom smislu smatrati filmom. Dakle, zanemarujući činjenicu kako mogu postojati i postoje filmovi koji se uvelike oslanjaju na kazališnu estetiku, a i dalje se od kazališta razlikuju te i dalje predstavljaju zasebnu, od kazališta različitu umjetničku pojavu. A ponekad je sama uopćena intuicija bila neproverljiva kao, npr., teza E. Faurea o mističnim aspektima filma ili J. Epsteina o filmu kao inteligentnom stroju. Dakako, mnogi su autori, poput Bazina ili Ejzenštejna, nastojali svoje uopćene stavove potkrijepiti detaljnim analizama konkretnih filmova, ali počesto su to radili selektivno ih prilagođavajući vlastitim teorijama ili birajući one dijelove filmova koji su potvrđivali njihove izvorne teze.

Nadalje, klasične su teorije često obuhvaćale različite, nejednako zastupljene teme, tj. *područja interesa*. Fokus autora standardno je podrazumijevao ili bavljenje nizom, više ili manje, specifičnih *filmskih postupaka*, elemenata filmskog oblikovanja ili *društvenim* i kulturnim statusom i značajem filmskog medija ili, pak, *temeljnim* pitanjima medija (područje koje je najčešće bilo rezultat kombinacije bavljenja dvama prethodnim temama).⁴ Većina teorija podrazumijevala je barem minimalno tematiziranje fundamentalnih pitanja o mediju (poput Bazinove ontologije fotografske slike ili ruskoformalističkih teza o transformativnoj prirodi umjetnosti općenito), ali najveći je naglasak stavljan na filmske postupke i načine kako oni oprimjeruju pravu prirodu filmskog medija. U obzor ovakvog pristupa jednako možemo uključiti i Arnheimovu nomenklaturu čimbenika razlikovanja i Ejzenštejnovu tipologiju montažnih sklopova i Kracaue-rov opis tzv. osnovnih i tehničkih svojstava filmskog zapisa i slično. Iako često opsegom najmanje zastupljen ili tematiziran tek prešutno, i društveno-kulturni je aspekt bio teorijski primjereno pokriven. Bilo da se film nastojalo objasniti u kontekstu kulturnog zazora od njegove trivijalnosti (kao u ranoj francuskoj teoriji 1910-ih i 1920-ih ili autorskoj kritici 1950-ih), bilo da je film smatran

⁴ Czeczot-Gawrak (1984a: 14-15) ova područja vezuje uz teorijske discipline koje naziva morfološkim, sociopovijesnim i fundamentalnim. Također, iako u klasičnoj teoriji rijetko možemo pronaći čiste primjere ove posljednje (koja u strogom smislu obuhvaća bavljenje samom metodom i/ili teorijom kao područjem istraživanja, tj. meta-teoriju), najjasniji primjer svakako je metodološka rasprava u ekstenzivnom uvodu Metzove knjige *Jezik i film (Langage et cinéma iz 1971.)*.

novom silom političkog i intelektualnog razvoja (kao kod Ejzenštejna), bilo da je mogao moralno korumpirati ili senzibilizirati pojedinca za estetske kvalitete (kao kod Münsterberga), uloga filma u društvu itekako je bila važnom temom klasičnih autora. Kako je već istaknuto, teoretičari su standardno u svojim tekstovima balansirali između ovih tema, poput Lindsayja koji je fokus stavio na filmske 'žanrove' i svojstva koja ih karakteriziraju, naglašavajući invarijantnost tih vrsta filmova (uspoređujući ih s primarnim bojama u paleti slikara) te povezujući film sa novim obrascima američke kulture kao kulture slike ili pak smatrajući film alatom borbe protiv alkoholizma.

U sljedećem poglavlju knjige povijest će se filmskih teorija sagledati krećući od prvih refleksija o filmskom mediju krajem 19. stoljeća, a koje su u velikoj mjeri odredile središnje teme i probleme koji će cirkulirati gotovo cijelim klasičnim razdobljem.