

2. Rana filmska teorija i afirmiranje filma kao umjetnosti

2.1. Pretpovijest filmske teorije i umjetnički status filma

Počeci refleksije o filmskom mediju mogu se locirati na same početke njegove pojave krajem 19. stoljeća. U onom trenutku kada je filmski izum postao dostupan javnom korištenju i raširenoj društvenoj konzumaciji javila se potreba za promišljanjem o njegovom statusu. Obrisi ovih ranih promišljanja uobičajeno su se javljali u obliku prigodnih reakcija na prve filmske projekcije i prva iskustva gledanja pokretnih slika, počesto ističući gotovo magičnu realnost prikaza pojava u pokretu (usp. Stam 2000: 23). Te polazne impresije u mnogočemu su otvorile ključna pitanja kojima se klasična teorija bavila sljedećih pedeset i više godina. Uočavanje dvostrukog svojstva medija, da istovremeno donekle uvjerljivo prikazuje zbilju, ali da to čini na, ipak, nepotpun i iskustveno neobičan način, ostalo je nepremostivim problemom razumijevanja prirode medija.

Ova se polarizacija očitovala, na primjer, u osobnim opisima filmskog iskustva pri prvim javnim projekcijama Lumièreevih kratkih filmova. Opisi su ponekad poprimali suprotstavljene kvalifikacije mogućnosti medija. S jedne strane, francuski fizičar i astronom Félix Regnault 1986. u časopisu *L'Illustration* ovako opisuje svoj doživljaj ranih filmskih snimaka: „Ponavljamo što se uobičajeno govori o prirodi i životu scena koje nam nudi Lumière (...) Vlak se prvo doima malen, zatim golem, kao da će udariti u publiku; imamo dojam dubine i reljefa iako je riječ o tek jednoj slici koja se odvija pred našim očima. Tijekom kupanja u moru, valovi se pjene i tvore brazde, djeca rone i plivaju: pomislio bi kao da si tamo“ (citirano u: Loiperdinger 2004: 97). S druge strane, ruski pisac i novinar Maksim Gorki, iste godine kao i Regnault, vjerojatno gledajući i sličan ciklus Lumièreevih kratkih filmova, iznosi oprečno iskustvo gledanja nagoviještajući i drukčije razumijevanje mogućnosti filmskog medija. „Sinoć sam bio u Kraljevstvu Sjena (...) To je svijet bez zvuka, bez boje. Sve tamo – zemlja, drveće, ljudi, voda i zrak – je umočeno u monotono sivilo. To nije život, već njegova sjena. I sve to u čudnovatoj tišini gdje se ne čuje buka kotača, niti zvuk koraka ili govora. Nijedna nota nejasne simfonije koja uvijek prati ljudske pokrete (citirano u: Stam 2000: 24).

Ono što možemo uočiti jest da za Regnaulta filmski medij nudi prikaz nevjerojatne podudarnosti iskustva realnosti s jakim dojmom trodimenzionalnosti i stvarnog pokreta, dok za Gorkog tu mogućnost medij ne može ostvariti zbog niza čimbenika, poput manjka boje, zvuka i, vrlo vjerojatno, treptanja sličica

prilikom ranih filmskih projekcija (tzv. *flicker* efekt). Dakle, za prvog je autora film mimetičan medij čije realističke značajke on pozitivno vrednuje, dok je za drugog riječ o antimimetičnom mediju čije značajke se vrednuju u negativnom ključu. Doduše, nijedan od njih ne govori o filmu kao umjetničkom obliku, ali uočavaju kako, usprkos različitoj naravi iskustva gledanja, postoji zajedničko polazište filmskih registracijskih mogućnosti – onih koje su gotovo ostvarene (realizam) i onih koje to nisu, a trebale bi biti. Odnosno, obojici je polazište realizam prikaza koji u Gorkijevom slučaju nije ostvaren. Iako ovako rano formulirana, polarizacija između realističnosti i nerealističnosti kao stalnih svojstava medija opsesivno će proganjati cijeli period klasične teorije pa će tako i njemačko-američki filmolog Siegfried Kracauer (1978: 389, 391) još 1960. svoje glavne teze o prirodi filma smjestiti upravo u ove interpretativne okvire naglašavajući stalnu napetost filma ka realističnim ili uobličiteljskim težnjama.

Za razliku od kasnijih promišljanja, osobito onih u 1910-ima i kasnije, dominantni će se diskurs o filmskom mediju prikloniti realističnom shvaćanju, odnosno registracijskim mogućnostima medija zanemarujući, ili barem ne uočavajući, kako nemogućnost filma da bude istinolik zapis zbilje i da ju preoblikuje vlastitim izražajnim sredstvima može biti njegovo pozitivno, a time ujedno i potencijalno umjetničko svojstvo. Kako ističe Abel (1988a: 8), do otprilike 1907. i ekstenzivnijeg spominjanja filma u kontekstu umjetnosti, prevalencija pisanja o filmu ticala se njegove znanstvene, industrijske, edukativne, moralističke i/ili zabavljачke uporabe i razumijevanja. U bilo kojoj od ovih uporaba, filmski je medij dominantno shvaćen kao realistički alat neovisno o tome je li se njime bilježila svakodnevnica, medicinski zahvati, neka za obrazovanje potrebna vještina ili, u zabavljачkom kontekstu, uvid u alternativne svjetove (kao 'prozor u svijet'). Budući da takvo razumijevanje medija nije bilo u skladu s tradicionalnim shvaćanjem prirode umjetničkog stvaralaštva, film se ni nije smatrao zasebnom i punokrvnom umjetničkom formom.

Neumjetničko, a time i realističko razumijevanje filma kao alata spoznaje o drugim, za društvo, važnim pojavama u ranim je, pretpovijesnim, fazama teorije poprimalo različite oblike, a bilo je dijelom nasljeđa pretpovijesti samog filmskog izuma, dakle, u razdoblju prije 1895. Očit primjer toga jest uporaba protokinematografskih mehanizama korištenih u svrhu znanstvenih istraživanja, npr., britanskog fotografa Eadwarda Muybridgija (pomoću tzv. zoopraksiskopa) i francuskog fiziologa Étienne-Julesa Mareyja (pomoću kronofotografije) ili pak, nešto kasnije, kod braće Lumière koji filmu nisu predviđali osobitu umjetničku budućnost. Razumijevanje filma u okvirima znanosti i obrazovanja bilo je važno i u medicini gdje je registracijska moć filma igrala značajnu ulogu, primjerice, unutar francuskog Instituta za znanstveni film osnovanog 1908.

godine uz podršku Charlesa Pathéa, a koji je vodio doktor Jean Commandon (usp. Czeczot-Gawrak 1984a: 29; Abel 1988a:11).

No, vjerojatno jedan od najistaknutijih ranih autora koji je film razumio u ovakvim utilitarnim i realističkim okvirima svakako je bio poljski snimatelj Bolesław Matuszewski koji je u dva navrata 1898. zagovarao korištenje filma kao izvora povijesne dokumentacije i istraživanja te kao sredstva prosvjeđivanja na različitim poljima društvenih i kulturnih djelatnosti. Tako, primjerice, u tekstu „Novi povijesni izvor (stvaranje arhiva povijesne kinematografije)“ Matuszewski (1984a: 10) filmski zapis stavlja uz bok drugim do tada poznatim i korištenim vizualnim historiografskim izvorima (poput poštanskih maraka ili fotografije) smatrajući ga još boljim alatom⁵ te locirajući njegovu snagu u, dakako, visok stupanj mimetičnosti. Njegovo, gotovo naivno, povjerenje u autentičnost filmskog zapisa očituje se u iskazu kako „[k]inematograf možda ne daje celovit prikaz prošlih događaja, ali je bar ono što je snimljeno nepobitno i apsolutno istinito (...) Možemo da kažemo da oživljena fotografija ima svojstvenu izvornost, tačnost, preciznost. Ona je u pravom smislu reči verodostojni i nepogrešivi vizuelni svedok“ (Matuszewski 1984a: 10). S druge strane, u tekstu „Oživljena fotografija, što ona jest, što treba biti“ znatno proširuje načine uporabe filma, prvenstveno u svrhu edukacije na poljima medicine, znanosti, industrije, etnografije i umjetnosti. Povjerenje u mimetičnost filma i dalje je premisa njegovih razmatranja, a povezivanje filma sa umjetnošću očituje se isključivo u korištenju medija kao alata za bilježenje drugih umjetničkih oblika, bilo u svrhu educiranja neprosvijećenih masa o kazalištu, slikarstvu, plesu ili glazbi, bilo u svrhu svladavanja neke specifične umjetničke vještine (poput dirigiranja, glume, plesnog pokreta i slično). Matuszewski (1984b: 24) jasno ističe i razloge nemogućnosti filma da se smatra umjetnošću, a to je već istaknuta premisa o njegovoj mimetičkoj, registracijskoj prirodi. Odnosno, „[o]življena fotografija, veoma različita od umjetnosti, i to toliko da se gotovo nalazi na suprotnom polu zato što snimatelju ne dozvoljava nikakvo lično tumačenje stvari, ipak može da sačuva, proširi ili istanča umjetnička doživljavanja“.

Čak i u nešto kasnijim tekstovima učestalo se ponavlja svojstvo i težnja filma za bilježenjem realnosti, samo što sada to svojstvo omogućuje i govor o njegovim umjetničkim kvalitetama. Tako je, prema Stojanoviću (1978a: 13), talijanski pisac i novinar Giustino Ferri 1906. u tekstu „Među kulisama kinema-

⁵ Iste teze Matuszewski (1984a) proširuje i na druge, nevizualne povijesne izvore (npr. usmene iskaze i pisane dokumente) smatrajući ih podložnima istovrsnim prigovorima koje možemo uputiti i filmu, poput necjelovitosti zabilježbe, fizičkog propadanja dokumenta/vrpce i slično (usp. Czeczot-Gawrak 1984b: 82). Za značaj Matuszewskog u kontekstu razumijevanja filma kao povijesnog izvora usp. i Knežević (1984: 2-3).

tografa“ umjetničku vrijednost filma vidio u mehaničkoj registraciji stvarnosti, ali i dramske izvedbe, odnosno kao svojevrsnom proširenju kazališta, stavu koji je kolao govorom o filmu i u kasnijim fazama rane teorije. Vezivanje filma uz kazalište i kazališnu estetiku hipertrofiralo je pod okriljem tzv. ‘umjetničkog filma’ francuske produkcijske kuće Le film d’art osnovane 1908. (usp. Šeper 1986) gdje se umjetničkim kvalitetama filmskog medija smatralo ekraniziranje poznatih književnih djela, angažman kazališnih redatelja, scenografa i glumaca, a vizualna konfiguracija prizora odgovarala je stilu snimljenog kazališta. Takvo reducirano razumijevanje umjetničkog filma uvelike je odredilo kasnija zalaganja prvenstveno francuskih kritičara i redatelja da oštro odvoje film od bilo kakvih kazališnih utjecaja, a tek će u poslijeratnoj realističkoj teoriji A. Bazina ova vrsta estetike poprimiti pozitivnije ocjene.

Još jedan kontekst rane faze promišljanja o filmu u svjetlu njegovog tehnološkog i registracijskog ustroja bio je onaj filozofski, iz pera francuskog filozofa Henrija Bergsona koji je 1907. u posljednjem, četvrtom poglavlju knjige *Stvaralačka evolucija* film vezao uz načela znanstvenog, mehanicističkog načina mišljenja i spoznaje. On je u poglavlju „Kinematografski mehanizam mišljenja i mehanicistička iluzija“ (Bergson 1999: 115-116) tehnologiju filmskog razlaganja kontinuiteta stvarnog, životnog kretanja na statične, u vremenu fiksne točke fazâ pokreta (u obliku filmskih fotograma) povezo sa znanstvenim načinom spoznaje koja ono što je u stalnoj mijeni svodi na konačne, nepromjenjive oblike. Ono što je dijelom neobično u ovakvom razumijevanju prirode filmskog medija i filmskog iskustva jest da sâm doživljaj filma ide suprotno fiksiranju u vremenu (iako je ono tehnološka zadanost filmskog mehanizma, kamere i projektor) jer kontinuitet projekcije vraća sličicama izvornu neraskidivost pokreta, a ionako su fotogrami dijelovi filmskog zapisa koje promatrač ne opaža u njihovoj statičnosti. Ovu korigiranu perspektivu neposrednog, kontinuiranog doživljaja stvarnosti posredstvom filma u teorijski će fokus staviti, opet, Bazin i to potpuno neovisno o Bergsonovim uvidima (iako dijelom njima inspiriran), a mnogo kasnije i Gilles Deleuze.

Kao prekretnicu u razumijevanju filma u umjetničkim terminima povjesničari ranih filmskih teorija, poput Abela (1988a: xv, 18), uobičajeno uzimaju 1907. godinu kada se raširenije počelo pisati i razmišljati o filmu ne svodeći ga na varijantu fotografije (koja nije smatrana umjetnošću). U tim ranim fazama pokušaja umjetničke afirmacije novog medija diskursi su standardno popimali dva oblika od kojih se jedan, u punom obliku, razvio tek u 1920-ima. Kako isti-će Peterlić (1995: 71; također i Bordwell 2005: 50-51), prvi oblik odnosio se na pokušaj afirmacije povezivanjem s dotada etabliranim umjetničkim formama, tj. kao sinteza prostornih i vremenskih umjetnosti, a drugi oblik odnosio se na pokušaj distingviranja filma od drugih umjetnosti traženjem njegovih specifičnih,

u drugim umjetnostima nepostojećih svojstava (iako je oslanjanje na određene umjetnosti bilo poželjnije od drugih). Ovaj drugi oblik Peterlić (ibid.) je nazvao filmskim čistunstvom, a kulminirao je u francuskoj nijemoj avangardi zagovaranjem tzv. čistog filma.

Iako se 'sintetička' varijanta argumenta o filmu kao umjetnosti uobičajeno vezuje uz rani tekst francuskog autora talijanskog podrijetla Ricciotta Canuda iz 1911., umjetničku je kvalifikaciju filmu još 1907. pridao redatelj Georges Méliès (1988: 38) suprotstavljajući ga kazalištu ili njezinoj reprodukciji te naglašavajući kao umjetničke samo one vrste filmova koje u znatnoj mjeri transformiraju stvarnost. Pri tom je mislio na filmove kakve je i sam režirao i koji su imali fantastični predznak. Méliès je također jasno uočio i sposobnost filma da se koristi i u sebe integrira druge umjetničke oblike anticipirajući time glavnu misao kasnijeg Canudovog teksta.

Sintetička je varijanta umjetničkog razumijevanja filma u punom, programatskom obliku afirmirana već spomenutim Canudovim tekstom iz 1911. koji je objavljen u časopisu *Les Entretiens idéalistes* (Canudo 1988) i koji se u različitim povijestima filmskih teorija obično pogrešno navodi kao „Manifest sedam umjetnosti“. Naime, tekst iz 1911. originalno je nosio naslov „Rođenje šeste umjetnosti“ („Naissance d'un sixième art“), a „Manifest sedam umjetnosti“ („Manifeste des SEPT ARTS“; mnogo kraći tekst)⁶ izvorno je objavljen u studenom 1922. u belgijskom časopisu *La revue 7 Arts* te pretiskan u nepromijenjenom obliku u siječnju 1923. u časopisu *Gazette des sept arts* čiji je glavni urednik bio upravo Canudo (1923: 2).

U svakom slučaju, programske teze iz oba teksta podudarne su i tiču se tvrdnje kako je film sintetičko dovršenje postojećih umjetničkih formi. U tekstu iz 1911. Canudo govori o sintezi pet postojećih umjetnosti (slikarstvo, kiparstvo i arhitektura kao plastične te glazba i poezija kao vremenske/ritmičke umjetnosti)⁷ isključujući iz razmatranja ples koji je kasnije uključio u svoju nomenklaturu govoreći o filmu kao sedmoj umjetnosti. Zanimljivost ovog teksta o filmu kao šestoj umjetnosti tiče se isključivanja kazališta iz sustava umjetnosti. Naime, Canudo (1988: 59) je kazalište smatrao najbližim srodnikom filmu u smislu njegovog sintetičkog potencijala, ali je kazališne 'plastične' kvalitete držao isuviše nestabilnima zbog promjenjivosti glumačke izvedbe uz koju ju je vezao. Također, vjerojatni razlozi isključivanja kazališta iz ovako formuliranog sintetičkog

⁶ Usp. i engleski prijevod „Manifesta“ u J. M. W. (1975: 253-254) koji je, kao i mnogi drugi prijevodi, preuzet iz posthumno objavljene zbirke tekstova *L'Usine aux images* (1927).

⁷ O filmu kao šestoj umjetnosti koja sintetizira ostalih pet govori i redatelj Abel Gance (1988: 66-67) godinu dana kasnije.

razumijevanja filma (koji bi po logici stvari mogao u sebe integrirati i taj oblik) dvojaki su. S jedne strane, kao umjetnost koja i sama ima sintetički potencijal kazalište je predstavljalo izravnu konkurenciju novom sintetičkom mediju filma, a s druge strane, film se ionako djelomično smatrao proširenjem kazališta, tj. novim kazališnim oblikom pa ga je nepotrebno odvajati od kazališta kojeg je dio.⁸ Uz sintetičko razumijevanje, Canudo je naznačio još jednu važnu temu za kasnija shvaćanja prirode filmske umjetnosti. Slično Mélièsu, Canudo (ibid.: 61-62) je držao kako ono što onemogućava filmu da u punom smislu zadobije status umjetnosti jest njegovo reprodukcijско svojstvo, odnosno fotografska osnova filma za koju je smatrao da samo kopira zbilju bez njezinog kreativnog estetskog tumačenja i izražavanja. Ovako formulirani obrisi teorije umjetnosti zadržat će se u klasičnoj teoriji sve do sredine 1940-ih i bit će kamenom temeljcem njezina formativnog teorijskog krila.

Za razliku od teksta iz 1911. gdje Canudo (ibid.) jasno ističe kako film „još nije umjetnost“ ili kako „ne može trenutno biti umjetnost“, njegov „Manifest sedam umjetnosti“ ne sadrži takva ograničenja. Za Canuda (1978b) je 1922. godine film svakako umjetnost, i to umjetnost sinteze, te ga ne smatra samo jednostavnim spojem ostalih oblika, već njihovim dovršetkom, potpunim nadomjeskom za ljudsku težnju ka fiksacijom prolaznosti. Dakako, Canudo svoje sintetičko polazište umnožava i na drugim razinama razumijevanja filma koristeći se nizom prigodnih opreka. Tako je film ne samo spoj vremenskih i prostornih te ritmičkih i plastičnih umjetnosti, već i spoj tehnološkog i estetskog, materijalnog i duhovnog, stroja i osjećaja, znanosti i umjetnosti, fiksnog i prolaznog. No, ono što osobito upada u oči u Canudovom „Manifestu“ jest razumijevanje razvoja umjetnosti, pa tako i filma, toliko karakteristično za razdoblje klasične teorije filma. Naime, Canudov tekst oprimjeruje ono što se često naziva *organ-skim* tumačenjem razvoja umjetnosti ili metaforom rasta gdje se faze razvoja pojedine umjetničke forme odvijaju prema principu biološkog životnog vijeka pojave, njezinog rođenja, zrelosti i propadanja (usp. Bordwell 2005: 40). To je vidljivo u Canudovom isticanju kako je u općem smislu film završna faza razvoja umjetničkih težnju ranijih oblika te kako se sam za sebe nalazi u trenutku prelaska u predzrelu fazu, tj. „ostavljajući za sobom detinjstvo, sve manje dreči na sav glas. Uskoro će mu mladalačko doba zaokupiti inteligenciju i umnožiti snove“ (Canudo 1978b: 51).

Usprkos Canudovom sintetičkom razumijevanju prirode filmske umjetnosti, kasniji su autori veći dijelom nastojali film emancipirati od njegovih prethodnika inzistirajući na razvoju filma kao postepenom otkrivanju u medij upisanih

⁸ Film je u tom smislu moderna varijanta kazališta (usp. de Gourmont 1988: 47), samo mnogo životnija i neposrednija.

estetskih mogućnosti i specifičnosti, odnosno naglašavajući čistoću filmskog izraza.⁹ I prije 1920-ih kada su takva objašnjenja postala gotovo standardna pod okriljem francuske avangarde, postojali su tekstovi koji su radikalno zastupali ne samo emancipiranje, već i potpuno dokidanje starih umjetničkih formi čije mjesto u panteonu umjetnosti treba zauzeti upravo film. Najpoznatiji je primjer takvog rezoniranja svakako manifest o futurističkom filmu iz 1916. Filippa Tommasa Marinettija (1978) gdje se zagovara film kao zasebna, od drugih formi odvojena umjetnost, a osobito odvajanje od kazališta kao okoštale strukture tradicionalnih vrijednosti.¹⁰

Traganje za onim specifičnostima filmskog izraza koje bi postigle taj visok stupanj željene emancipacije i čistoće bilo je predmetom promišljanja o mediju kroz sljedeće, ali i kasnija desetljeća, a konkretiziralo se u naglašeno vizualističkim težnjama francuskih autora kojima ćemo se posvetiti u sljedećem poglavlju.

2.2. Vizualističko razumijevanje filmske umjetnosti

Crpeći svoje izvore u ranom, sintetičkom i transformativnom razumijevanju prirode filmske umjetnosti, francuski su autori nakon početnih Canudovih uvida nastojali locirati specifičnosti medija u njegovo vizualno i ritmičko ustrojstvo. Iako spisi tih autora počinju dominirati govorom o filmu u 1920-ima, a izravno su se odražavali i na filmsku praksu tog razdoblja, njihove 'teorije' formulisane su i u 1910-ima te su se protezale čak i u sredinu 1940-ih. Utoliko je teško ovu vrstu teorijske refleksije kanalizirati u jedno ograničeno povijesno razdoblje kao što je to slučaj s nekim drugim tipovima teorije, niti ju je moguće vezati za samo jednog autora kao isključivog predstavnika takvog tipa promišljanja. No, kao što ističe Abel (1988a: xiv, xvii), usprkos tome što ovaj tip promišljanja o filmskoj umjetnosti nikada nije poprimio oblik jedne koherentne teorije, između ostalog i stoga što su uvidi bili raštrkani u manje esejističke tekstove objavljene u raznolikim izvorima i vremenima, postojao je jasan *kontinuitet* njihove artikulacije kroz desetljeća.

⁹ Ovaj je model tumačenja filmskog razvoja gdje se u postepenim fazama polako otkrivaju distinktivne karakteristike medija, Bordwell (2005: 48) nazvao tzv. standardnom verzijom temeljne priče o stilskoj evoluciji filmske umjetnosti.

¹⁰ U ovu radikalno emancipacijsku poziciju Marinetti (1978: 271) uključuje i sintetičko tumačenje futurističkog filma smatrajući ga zbrojem slikarstva, kiparstva, plastičnog dinamizma, riječi u slobodi, šumova, arhitekture i sintetičkog kazališta. Također, za sovjetske umjetničke manifestne težnje sličnog povijesnog razdoblja usp. Majakovski (1967) i Gastev (1967).

Zbog neprestanog inzistiranja na vizualnim svojstvima filma koja ga distingviraju od drugih umjetničkih oblika i time afirmiraju kao zasebnu umjetničku formu, talijanski je povjesničar filmskih teorija Guido Aristarco (1974: 133) ovaj pristup nazvao *vizualizmom*, a ponekad se još naziva i *mirakulizmom* (usp. Stojanović 1978a: 16). Razlog zašto se ovaj pristup opisivao navedenim pojmovima jest dvojak. S jedne strane, vizualizam je podrazumijevao naglašavanje specifično filmskog ustroja slike standardno kanaliziranog u pojam fotogeničnosti, dok je mirakulizam podrazumijevao povjerenje u film kao 'magični' ili 'mistični' mehanizam koji promatraču može, snagom svojeg medijskog ustroja i specifičnosti, otkriti one vidove stvarnosti koji bi inače ostali nedostupni njegovim osjetilima (usp. *ibid.*). Spektar ovako naznačenih promišljanja obuhvaćao je autore, vrlo često i redatelje, poput Ricciota Canuda, Eliea Faurea, Louisa Delluca, Léona Moussinaca, Germaine Dulac te Jeana Epsteina.

Pojam mirakulizma, kako je već navedeno, u tekstovima je ovih autora poprimalo različite oblike, ali temeljna je ideja, više manje, bila ista – povjerenje u filmski medij kao alat uvida u nedostupne, neotkrivene i uobičajenim kanalima neartikulirane vidove stvarnosti. Ogledni primjer takvog promišljanja svakako su teze Jeana Epsteina (1978b: 140)¹¹ iz njegovog vjerojatno i najpoznatijeg spisa „Inteligencija jednog stroja“ iz 1946. gdje on filmski medij povezuje s drugim, istovrsnim alatima za otkrivanje određene vrste stvarnosti. Kao što, primjerice, termometar ili kronometar mogu zbog vlastitog materijalnog ustroja otkriti samo termičku, odnosno vremensku stvarnost i nijednu drugu, tako je i film, uslijed svojih zadanih medijskih ograničenja, predodređen otkriti onaj tip stvarnosti koji proizlazi iz prirode njegovog prostorno-vremenskog ustroja, tj. idejnu stvarnost. Epstein je bio spreman filmu pokloniti nevjerojatne otkrivačke moći uobičajeno vezujući tu sposobnost uz neki, tada upadljivi, filmski postupak. 1921. je filmski medij opisivao kao mističan pripisujući mu sposobnost zabilježbe misli kroz tjelesnu artikulaciju, a krupnom je planu pridao sposobnost otkrivanja složene drame anatomije ljudskog lica, gotovo svodive na dramu oblika, opisujući ga kao „dušu filma“ (Epstein 1978a: 251, 256).

Potpuna opčinjenost mogućnošću filma da otkrije dotada nedostupne vidove stvarnosti u maniri mističnog stroja postala je standardnim mjestom ovog tipa teorije. Ponavljao ju je E. Faure (1978: 78, 81) stavom kako film otkriva dušu svijeta kroz nove forme, primjerice kroz figuru Charlieja Chaplina, ili kako približava čovjeka Bogu i svemiru, kao i L. Delluc (1988: 137) govoreći o jedinstvenoj ljepoti filma čiji umjetnički užitak ne proizlazi iz činjenice da film jest umjetnost, već da omogućava otkrivanje nečeg onkraj umjetnosti, tj. sâm život.

¹¹ Usp. i hrvatski prijevod ovog i drugih Epsteinovih (2022) spisa.

S druge strane, pojam srodan mirakulizmu, vizualizam, uobičajeno se u francuskom krugu očitovao u novoskovanom pojmu *fotogeničnosti* kao okosnici razumijevanja specifičnosti filmskog izraza (u odnosu na, npr., film kao medijski supstitut kazališta). Uz fotogeničnost, jednako je važan bio i pojam *ritma* koji je proizlazio iz vremenskog ustroja medija, a uobičajeno se smatrao tek jednim, iako vrlo važnim, aspektom ili načinom artikulacije fotogeničnosti (usp. Abel 1988b: xvi). Pojam fotogeničnosti bio je jedan od onih pojmova čije je značenje bilo nejasno i rastezljivo, ali kojeg su francuski autori smatrali središnjim za razumijevanje prirode onoga što je istinski filmsko. Čak i oko podrijetla pojma postoje određene nedoumice jer autori poput Agela (1978: 21) njegovo uvođenje pripisuju Canudu, dok se pojam mnogo češće vezuje uz L. Delluca čija je knjiga iz 1920. u naslovu imala upravo taj pojam (usp. Aristarco 1974: 132).

No, čak je i Delluc bio neodređen pri opisivanju što točno znači fotogeničnost. S jedne strane Delluc više opisuje što fotogeničnost nije, nego što ona jest, a kada se i pokušava približiti nuđenju njezine definicije ona je obično vrlo uopćena tako da se može odnositi na mnogo štošta. Za Delluca (1978: 72-73) je jasno kako fotogeničnost *nije* lijepo lice glumca ili ljepota bilo kojeg stvarnosnog entiteta, već je fotogeničnost rezultat filmske obrade određene građe njegovim, u medij upisanim, inherentnim svojstvima. Također, fotogeničnost nije ni lijepa slika, odnosno fotografski uzorno izveden izgled slike (npr. kompozicija prema načelu zlatnog reza ili stilizirano osvjetljenje, poput *chiaroscuro* ili kontrastsvjetla). Za Delluca (ibid.: 73) fotogeničnost je „sklad filma i fotografije“, iako je u istom kontekstu spreman tvrditi kako „[n]eka ne bude više fotografije i filma! Neka se sva sredstva fotografije i ingenioznosti onih koji su fotografiju preobrazili potčine (...) grozničavosti, oštromnosti, ritmu filma“ (ibid.: 74).

Usprkos ovim nezgrapnostima, najbliže iole jasnoj definiciji približava se Epstein (2012: 293) koji, slijedeći Delluca, 1926. fotogeničnost opisuje kao „svaki aspekt stvari, bića ili duša čije se moralno obilježje ističe filmskim prikazivanjem. A svaki aspekt koji nije istaknut filmskim prikazivanjem nije fotogeničan, ne pripada filmskoj umjetnosti“.¹² Ova formulacija u suštini podrazumijeva kako svaki vid prikazanih stvari koje promatramo gledajući filmski prizor, ukoliko ga se želi smatrati filmskim, mora biti rezultat specifično medijske obrade građe, a ne same stvarnosti koju film reproducira. Taj se vid specifične obrade zbilje može odnositi na različite aspekte obrade profilmskog materijala, ali je iz pera francuskih autora, poput Epsteina, vrlo često podrazumijevao uporabu napadnih postupaka poput krupnog plana, usporenog, ubrzanog ili obrnutog pokreta,

¹² Kada je potrebno pozvati se na neko određenje fotogeničnosti, autori često neće navoditi Delluca, iako će uvijek istaknuti njegovo ime, već će, poput francuskog kritičara L. Moussinaca (1978: 94), citirati upravo ovaj Epsteinov segment iz knjige *Le cinématographe vu de l'Etna* (1926).

stiliziranih tipova osvjeljenja, ritmičke montaže i slično. Također, za Epsteina (ibid.: 294-295) fotogeničnost ima dva aspekta koja joj osiguravaju takav važan teorijski status. S jedne strane, ono obilježje stvarnosti koje se ističe takvom 'fotogeničnom' uporabom filma jest *kretanje*, mijena stvari, bilo da se ističe promjena u prostoru ili vremenu kao temeljnim kategorijama i zbilje i medija. S druge strane, istaknuto obilježje fotogeničnog filmskog zapisa jest osobnost, individualnost prikazanih entiteta koji se filmskim prikazom (npr. izdvajanjem kroz krupne ili detalj planove) odvajaju od zbilje. Primjerice, bližim planom izdvojen revolver ili ljudsko oko gube svoj izvorno svjetovni, svakodnevni smisao i postaju filmskim idejama, simbolima smislenima jedino unutar logike filmske zabilježbe.¹⁵ Iako je ovako ocrtan pojam fotogeničnosti francuskim vizualistima počesto služio kao glavno sredstvo distingviranja filma od konkurirajućih mu umjetničkih oblika, povjesničar ranog filma Tom Gunning (2012: 17) ističe kako je u Epsteinovom slučaju prije bila riječ o traženju onog što je specifično filmsko u filmu i kao lociranje te specifičnosti u njegovu sposobnost modernog spajanja umjetnosti i znanosti, nuđenja novih oblika spoznaje. Utoliko je i bilo moguće, uz vrlo uočljive teorijske kontradikcije, koristiti i tautološke opise fotogeničnosti kroz sintagmu o „filmskom filmu“,¹⁴ ili riječima Moussinaca (1978: 94): „Do danas smo imali pozorišni film, pikturnalni film, muzički film, pa i literaturni film (...), ali još iščekujemo kinematografski film, odnosno fotogeničnost“.

Ipak, koliko god je pojam fotogeničnosti služio traženju prirode, odnosno specifičnosti filma, on je time ujedno služio i kao sredstvo razlikovanja od drugih umjetnosti i medija. Doduše, film u tom vizualističkom kontekstu nije bilo potrebno jednakomjerno odvajati od svih drugih šest oblika, već samo od nekih. Odnosno, neki su umjetnički oblici smatrani iznimno nepoželjnima, svojevrsnim stranim tijelom filma kojega je, pošto poto, potrebno što brže i oštrije odstraniti, dok su drugi oblici bili poželjnim uzorom ili barem prikladnim metaforičkim potpornjem. Najnepoželjnije je svakako bilo kazalište, vjerojatno pod utjecajem pokreta *film d'art* i estetike „snimljenog kazališta“, ali i književnost, odnosno njezini narativni i dramski elementi koji nisu bili odviše popularni u vizualističkom pristupu (usp. npr. Dulac 1978: 292). Dok su, s druge strane, slikarstvo, ali i druge plastične umjetnosti, a osobito glazba bili poželjnijom inspiracijom. Francuska je redateljica Germaine Dulac (ibid.: 295-296) u tom smislu film razumjela kao „vizualnu simfoniju“, „simfonijsku poemu“, „glazbu za oči“, E. Faure (1978: 79) kao „arhitekturu u pokretu“, a Canudo (1978a: 55)

¹⁵ Slične će teze o ovim aspektima značenja imati i Sergej Eizenštejn, ali i, mnogo ranije, Vachel Lindsay povezujući filmske 'znakove' sa egipatskim hijeroglifima.

¹⁴ Kasnije će se u teorijskoj literaturi o filmu često koristiti pojmovi poput filmičnosti, sinematičnosti ili kinematičnosti.

kao „plastičnu umjetnost u pokretu“. Canudo (ibid.: 54-55) je 1922. još imao potrebu naglašavati da film nije istovrstan kazalištu te da jedino što ih povezuje jest što se oboje mogu smatrati prikazima. S druge strane, veće je poveznice pronašao između filma i glazbe jer kao što glazba nije svodiva, odnosno podređena notnom zapisu i materijalnosti instrumenata na kojem se izvodi, tako slično i film nije svodiv na svoja tehnička sredstva izvedbe, odnosno na stroj za reprodukciju, dok u daljnjem promišljanju oboje imaju zajedničku komponentu vremena kao osnovicu vlastitog umjetničkog izraza.

U kontekstu traganja za specifičnošću filmskog izraza i locirajući ju u njegovom vizualnom ustroju, kod francuskih je autora kroz pojam fotogeničnosti počesto dolazilo do hipertrofije vizualnog. Fokus na plastične karakteristike filmskog prikaza gdje i najobičniji elementi funkcioniraju kao piktorijalne minijature, očitovao se, primjerice, u Canudovom pretjerivanju pri tretiranju figure glumca u filmu. Za Canuda (1978a: 58, 61), ljudske se, ali i druge, figure u filmu trebaju tretirati kao „pokretne koncentracije svjetlosti“, odnosno glumci trebaju funkcionirati kao „svjetlosni znakovi“, a ne kao fizička, fotografirana tijela u, prvenstveno, govornom djelovanju. Ta hipertrofija vizualnog išla je toliko daleko da je Canudo (ibid.: 59) držao kako zaustavljanje filmskog zapisa u bilo kojem trenutku njegovog odvijanja treba rezultirati ni manje ni više već prikazima kakve možemo naći u slikarskim djelima, a blizak ovakvim stavovima bio je i Faure (1978: 79-80) smatrajući i najobičniji pokret u ritmu srodan duhu plastične umjetnosti kakav se, dakle, ostvaruje i u filmu.

Ovako naznačeno inzistiranje na vizualnim/fotogeničnim svojstvima filmskog zapisa, čak i kada to nije rezultat neke specifične slikovne obrade, već prije stvar kritičara željnog vidjeti odnose linija, ploha i svjetlosti u običnim prizorima, najbolje se može uočiti u primjerima koje su ‘vizualisti’ osobito cijenili ili koje su smatrali boljim primjercima umjetnosti od nekih drugih.¹⁵ Iako ne posve iznenađujuće, autori/redatelji poput Delluca i Dulacove više su filmske ljepote i umjetničke vrijednosti vidjeli u kratkim, počesto filmovima popratnog kino programa (poput filmskih gegova, dokumentarnih filmova ili filmskih novosti), nego li u dugometražnim igranim filmovima. Jedan od razloga svakako je bio već istaknuti otpor kazališnoj estetici i dominaciji narativne organizacije u cjelovečernjim filmovima, dok je drugi bilo traženje vizualnog i ritmičkog izraza koji je u nenarativnim filmovima bio manje potisnut nauštrb dramskog zapleta. Tako Delluc (1978: 72) poglavlje o fotogeničnosti u knjizi *Photogénie* (1920) počinje riječima kako se „ono što je najbolje u jednoj večeri pred ekranom nađe u ‘filmskim novostima’: vojska u maršu, stada u polju, lansiranje neke oklopnjače

¹⁵ Vizualisti su, prema primjerima koje navode, središnjom domenom filmskog stvaralaštva držali uporabu stilskih figura, odnosno umetnute stilske otklone.

(...) i tih nekoliko trenutaka deluju na nas tako snažno da ih smatramo umetnošću. To, međutim, ne kažemo za uzbudljivi film (...) koji dolazi posle toga“. A u sličnoj maniri svoj tekst o tzv. „integralnoj kinegrafiji“ oblikuje i Dulac (1978: 292; 1988: 391) naglašavajući veću vrijednost dokumentarne filmske snimke dolaska vlaka na stanicu (bilo u Lumièreovoj ili Méliès-ovoj varijanti)¹⁶ od svih narativnih filmova suvremenog razdoblja.¹⁷ Naglašavanje važnosti i ljepote zbilje u ovom vizualističkom pristupu funkcioniralo je kao svojevrsni antipod i težnjama da se film emancipira od statusa pukog alata za reprodukciju, ali i težnjama da ga se naglašenim stilizacijama emancipira od drugih umjetnosti.

Uz fotogeničnost ili, pak, kao važan dio njezine realizacije, rani su francuski autori naglašavali i pojam ritma kao konstitutivni element filma kao vremenske umjetnosti. Jedan od autora koji je u fokus razmatranja stavio upravo element ritma bio je kritičar L. Moussinac. On je u *Rođenju filma (Naissance du cinéma, 1925)* formulirao tezu kako, zbog svojeg prostorno-vremenskog ustroja, film mora posezati i za plastičnim te izražajnim elementima ostvarivim u vremenu, odnosno kako se filmska slika istovremeno oslanja na poredak i formu te ritam. Zagovarajući tzv. poetski film kao istinski oblik umjetničkog izraza, uočio je kako se ritam može artikulirati na nekoliko razina. S jedne strane, ritam je ostvariv i kao nizanje nekih elemenata u odredivom vremenu i kao vizualna konfiguracija, raspored elemenata u prostoru, ali i kao ono što je nazvao unutrašnjim i izvanjskim ritmom (usp. Moussinac 1978: 94-95). Unutrašnji se ritam odnosi na distribuciju elemenata filmskog izraza (poput osvjetljenja, planova, mizanscene, kompozicije) unutar kadra, dok se izvanjski ritam odnosi na distribuciju i naglaske elemenata između kadrova, odnosno na razini montažne organizacije filmske cjeline. Za razliku od antipoda poetskom filmu (ili filmskoj poemi kako ju naziva Moussinac, *ibid.*), to jest tzv. deskriptivnom filmu gdje je unutrašnji ritam ostvaren temom priče, u ovom prvom ritam je ostvaren vizualnim putem, odnosno vizualnom temom. Na sličan se način u poetskom filmu ostvaruje i izvanjski ritam, i to ne u obliku razvoja slijeda zbivanja, već u obliku vizualnih naglasaka, njihovog rasporeda i povezivanja prema, prvenstveno, grafičkim svojstvima (npr. odnosi linija, boja, volumena, planova, svjetla itd.).

¹⁶ Dulac u tekstu originalnog naslova „Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale“ (1926) izvorno spominje dolazak vlaka na stanicu Vincennes što bi upućivalo na izgubljeni film G. Méliès-a iz 1896. Ali jednako je moguće (poznajući tradiciju pogrešnog navođenja filmova prema sjećanju u ranoj fazi teorije filma) da je riječ i/ili o stanici La Ciotat što bi upućivalo na raniji snimak braće Lumière istovrsnog sadržaja.

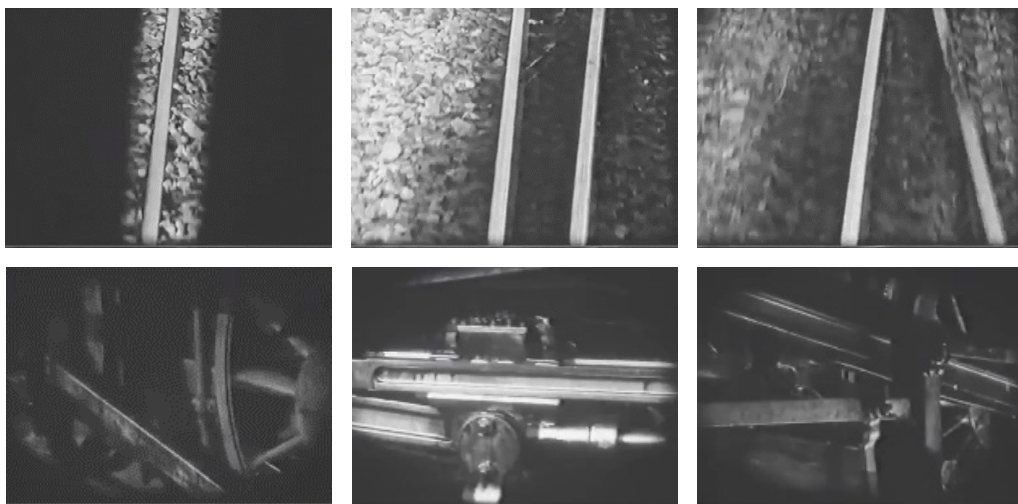
¹⁷ Balansiranje između realističnosti medija i stiliziranosti njegove uporabe nije bilo privilegija samo ovih autora. I drugi su autori u 1920-ima filmski realizam razumjeli u ovom ključu, npr. Fernand Léger (1978), Dziga Vertov (1978). Za radikalizaciju u smjeru visokoformaliziranog filma usp. Richter (1978), a za suprotnu tendenciju Richterovoj usp. Vigo (1978).

U kontekstu naglašavanja vremenske dimenzije filma u formi ritma te crpeći svoju inspiraciju iz glazbene umjetnosti, rani su francuski autori nastojali proširiti ovaj koncept i na njegovu prostornu, slikovnu dimenziju govoreći počesto i o vizualnom ritmu. Uz Moussinaca, ali i drugih kritičara, Dulac je također ritmičku organizaciju filma pretpostavila njegovoj narativnoj organizaciji (za koju se smatralo da isuviše zanemaruje slikovnu i ritmičku stranu izraza). Dulac (1978: 292-293) je svoje uvide prvenstveno usmjerila protiv dominacije naracije (izlaganja slijeda zbivanja) i njezinih 'nositelja', glumaca, u dugometražnim igranim filmovima tog razdoblja filmske povijesti te protiv izvještačenog realizma američke kinematografije koja, ako je vizualni i ritmički aspekt izraza i tretirala kao važan, je to činila stavljajući ga u službu izlaganja priče. Ono što je, pak, Dulac zagovarala jest korištenje vizualnog ritma kao zasebnog sredstva izraza koji bi dominirao filmskom formom, bio stavljen u njezin prvi plan te, u krajnjoj liniji evolucije filmskog jezika, rezultirao oblikom oslobođenim svih prikazivačkih svojstava, tj. čistim filmom.¹⁸ Opisujući razvoj filmskog izraza kao svojevrsno oslobođenje od priče i realizma slike, Dulac je film Abela Gancea *Kotač* (*La rue*, 1922) razumjela kao pretposljednju etapu u ostvarenju filma lišenog tradicionalnih prikazivačkih svojstava. Iako je *Kotač* očito narativan film koji izlaže tragičnu priču o željezničaru Sifizu koji nakon željezničke nesreće usvaja djevojčicu Normu koju odgaja kao vlastitu kćer u koju se potom zaljubljuje, on obiluje napadnim vizualnim rješenjima ubačenima u glavni tijek zbivanja. Dulac je, dakako, odlučila izdvojiti upravo te dijelove filma ne bi li potkrijepila tezu o Ganceovom filmu kao novoj etapi razvoja filmskog izraza prema drami oblika i pokreta (ritma). Izdvajajući početne faze *Kotača* neposredno prije i uslijed željezničke nesreće, Dulac (ibid.: 295) ih opisuje na sljedeći način: „Ličnosti više nisu bile jedini važni činiooci, pored njih su od osnovnog značaja bili dužina, nesklad i sklad slika. Šine, lokomotiva, kotao, točkovi, manometar, dim, tuneli: oblici su se razvijali i iz njih se pojavljivala nova drama, satkana od oštrih, uza-stopnih pokreta (...) Simfonijska poema gde, kao u muzici, osećanje izbija kroz uzbuđenje a ne kroz činjenice i postupke, i gde slika dobija vrednost zvuka“.

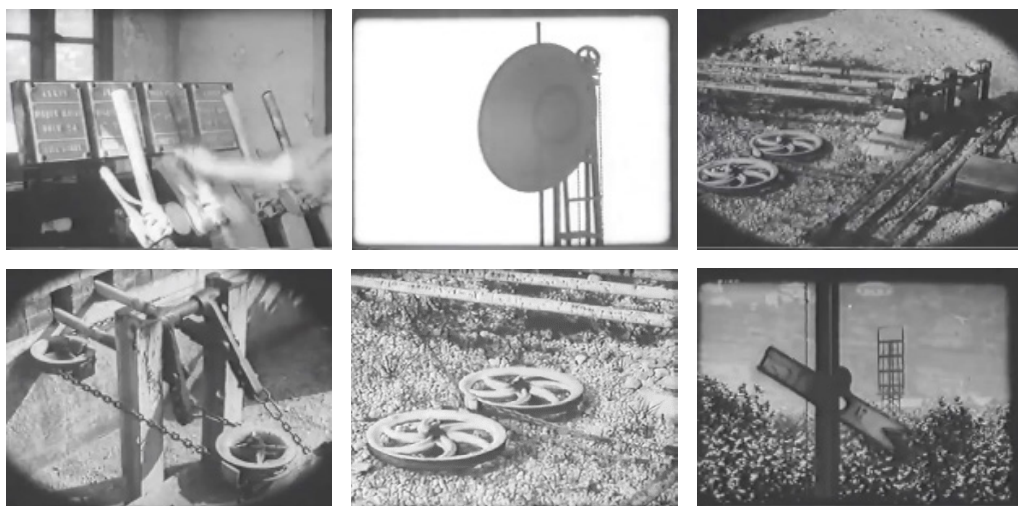
Ganceov naglasak na vizualnim i ritmičkim aspektima filma vidljiv je, primjerice, na samom početku filma neposredno prije iskakanja željeznice iz tračnica. Tamo je, u maniri minijaturne vizualne digresije, fokus istovremeno stavljen na odnose i dominaciju linija koje tvore tračnice snimljene iz ptičje perspektive u vertikalnim i dijagonalnim, a potom i horizontalnim kompozicijama (usp. **sliku 1**) te na odnose ubrzanog kretanja i njegovog usporavanja primjenom dvostrukih eks-

¹⁸ Za dodatne uvide oko ovih tema na kojima inzistira Dulac, usp. zbir njezinih posthumno izdanih predavanja koje je priredila Marie-Anne Colson-Malleville (Dulac 2020, osobito str. 144-164).

pozicija i usporenog pokreta. Također, segment koji funkcionira na sličan način, montažno oblikujući pojave i njihovo kretanje kao dominantni faktor organizacije početka filma, jest Ganceovo inzistiranje na detaljiziranju dijelova mehanizama lokomotive i prateće infrastrukture (npr. skretnica). Montažno razlažući i izdvajajući različite komponente željezničkih mehanizama, Gance ekspankira narativno vrijeme priče stavljajući u prvi plan svojeg izraza dinamiku i pravilnost kretanja tih mehanizama te njihovu samodostatnu vizualnu vrijednost (usp. **sliku 2**).



Slika 1: *Kotač* (*La rue*, 1922), r: Abel Gance. Primjer vizualističkog pristupa oblikovanju filma kroz naglasak na različite kompozicije izreza verikalnim, horizontalnim i dijagonalnim linijama te stvaranjem ritma odnosom ubrzanog i usporenog pokreta i montažom.

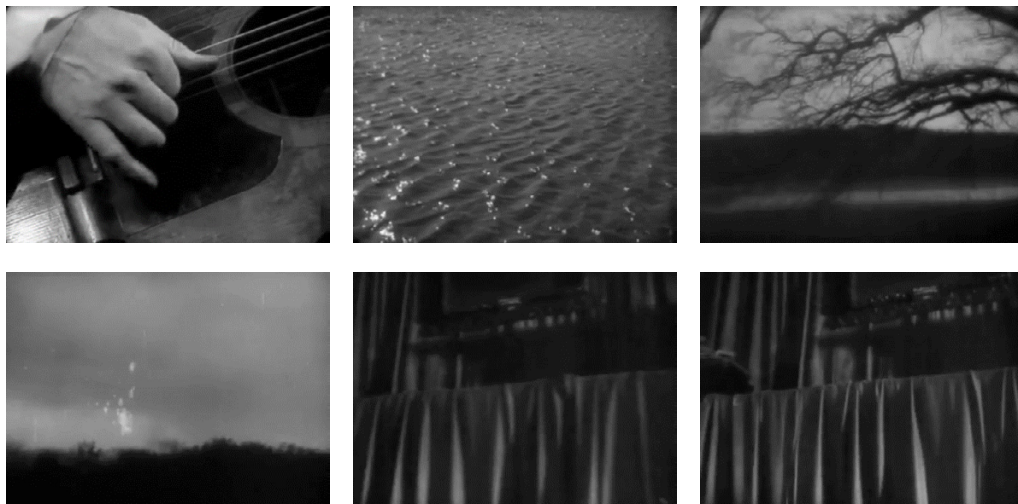


Slika 2: *Kotač* (*La rue*, 1922), r: Abel Gance. Primjer montažnog razlaganja dijelova prizora s ciljem fokusiranja na detalje mehanizma željeznice i stvaranja ritma.

Sličnim se vizualno-ritmičkim ekscesima služi i Jean Epstein u svojem najpoznatijem filmu *Pad kuće Usher* (*La chute de la maison Usher*, 1928) kao oglednom primjeru utjelovljenja estetskih težnji ranih francuskih autora. Iako, kao i *Kotač*, ovaj film ima jasnu narativnu okosnicu, o Rodericku Usheru koji uslijed lošeg zdravstvenog stanja svoje supruge u posjet poziva prijatelja u ispomoć, fokus je izlaganja više na stiliziranoj obradi prizora, no na samim događajima. Film obiluje kadrovima izvedenima u usporenom pokretu kao i naglašenom uporabom difuznog svjetla koje prizorima daje notu specifične vizualne privlačnosti karakteristične za pristup francuskih teoretičara. Također, uz naglasak na vizualne komponente prizora (usp. **sliku 3**) gdje usporeni pokreti ističu oblike i materijalnost predloženih pojava (poput prstiju ruke, knjiga, zavjesa, lišća, magle), Epstein se proračunato koristi i različitim manipulacijama pokreta kao alata realizacije filmskog ritma. Počesto je načelo organizacije analogija kretanja različitih entiteta u prizoru (usporeno kretanje zavjesa, Roderickovih ruku dok svira, magle, valova jezera), a ponekad su to odnosi kretanja uspostavljeni između različitih prizora. Bilo da je riječ o kombinaciji usporenog pokreta i pokreta kamere (npr. pomoću kratke lateralne vožnje ili horizontalne panorame) uz nepomičnu plohu ili kombinaciji različitih smjerova kretanja kamere i/ili parametara prizora (npr. valovi jezera se u jednom prizoru kreću u jednom, a pokret kamere u drugom prizoru se kreće u suprotnom smjeru; usp. **sliku 4**), svrha ovakvog stiliziranog oblikovanja uvijek je isticanje vizualne ljepote i samostalnosti vrijednosti prikazanog kao i naglašavanje ritma.



Slika 3: *Pad kuće Usher* (*La chute de la maison Usher*, 1928), r: Jean Epstein. Pokušaj ukazivanja na materijalna svojstva pojava u prizoru pomoću usporenog pokreta čime se naglasak stavlja i na njihovu estetsku vrijednost.



Slika 4: *Pad kuće Usher (La chute de la maison Usher, 1928)*, r: Jean Epstein. Strategija stvaranja ritma pomoću manipulacije različitim vrstama pokreta, npr. kombinacijom usporenog pokreta prstiju i valova, odnosom kretanja i mirovanja (npr. statičnog prizora pejzaža u fotogramu 3) ili različitim smjerovima kretanja (npr. valovi se kreću ulijevo, a kamera u fotogramu 4 udesno, dok se u posljednja dva fotograma kamera kreće u oba smjera uz statičan prizor).

No, usprkos vizualističkim težnjama i pretjeranom povjerenju u mogućnosti filmskog medija kao alata otkrivanja nedostatno artikuliranih vidova stvarnosti, rani su francuski autori mistificirali vlastiti predmet proučavanja i obožavanja. Kao što je to primijetio Agel (1978: 30), osobito vezano za Epsteinov umjetnički izričaj, vizualisti su često danas standardne filmske postupke, odnosno stilizacije (poput usporenog pokreta) tumačili na gotovo čudotvoran način i iz tih filmskih sredstava izvlačili metafizičke zaključke o naravi zbilje, čovjekove spoznaje, umjetnosti i medija.