

3. Vachel Lindsay i rani pokušaj cjelovite teorije filma

Za razliku od francuskih vizualista čiji su uvidi o filmskoj umjetnosti bili raspršeni, kako u prostoru tako i vremenski, protežući se na više od tri desetljeća te su počesto bili motivirani redateljskim aspiracijama samih autora, filmska teorija američkog pjesnika Vachela Lindsayja bila je rani primjer cjelovito formulirane i izvedene teorije objavljene 1915. godine pod naslovom *The Art of the Moving Picture*. Ubrzo nakon prvog izdanja, 1922. je objavljeno i reizdanje koje se u povijesti filmskih teorija uobičajeno uzima ako polazište razumijevanja Lindsayjeve filmskoteorijske pozicije. Prema povjesničaru ranog nijemog filma Tomu Gunningu (2016: 19) riječ je o zasigurno prvoj cjelovitoj filmskoj teoriji na području SAD-a, a vrlo vjerojatno i u svjetskim okvirima. Kako to tumači Czczot-Gawrak (1984a: 47), Lindsayjeva je knjiga onaj tip promišljanja o filmskoj umjetnosti kada je, upravo u kontekstu istaknutosti ranog vizualističkog pristupa, teorija privremeno izgnana iz svojeg francuskog izvora.

Prema dijelu povjesničara filmskoteorijske misli, ovu Lindsayjevu knjigu karakterizira neobičnost mjesta, ali i vremena njezinog pojavljivanja. Naime, i James Monaco (1982: 308) i Czczot-Gawrak (1984a: 47; 1987: 195) ističu kako je u angloameričkoj filmskoj kritici i tog, ali i kasnijih razdoblja, postojao svojevrsni zazor prema pretjerano spekulativnoj filmskoj misli i suviše apstraktnim teorijama bez njihovog praktično-stvaralačkog aspekta, pa je Lindsayjeva knjiga izravna negacija tog pragmatičnog duha. No, svakako valja imati na umu kako je Lindsay knjigu, koliko god ona bila spekulativna, zamislio kao uputu za zasnivanje načela filmske kritike, ali i kao djelomičnu uputu stvarateljima za oblikovanje djela koja bi se trebala smatrati umjetnički vrijednima. Također, njegovo otvaranje niza tema koje se tiču statusa filma u društvenim okolnostima, poput aktivnog sudjelovanja filma u raznim obrazovnim, političkim i kulturnim aktivnostima, samo podupire tezu o, ipak, pragmatičnoj usmjerenosti teorije sasvim u skladu sa stereotipom o američkoj nespekulativnoj kritičkoj orijentaciji.

Uz ovu 'geografsku' netipičnost, dijelom je neobično i vrijeme objavljivanja knjige, tj. objavljivanje knjige o filmu kao visokovrijednom umjetničkom artefaktu kada je, osobito tijekom Prvog svjetskog rata, u praksi i horizontu očekivanja američke filmske kulture u većoj mjeri značaj pripisivan dokumentarnim i općenito obavijesnim filmskim strukturama uslijed bitno promijenjenih političkih i društvenih okolnosti tog razdoblja. No, ono što svakako nije neobično vezano za vrijeme objavljivanja Lindsayjeve knjige u kontekstu njezinog zagovaranja filma kao visokovrijedne umjetničke forme jest činjenica da se sredinom 1910-ih upravo u SAD-u javljaju primjerci zrele faze nijeme filmske estetike s jasnim umjetničkim aspiracijama (ponajviše kroz stvaralaštvo Davida

W. Griffitha), a prema Czeczot-Gawraku (1987: 195) sasvim je jasno kako je, čak i u okviru (pred)ratnih zbivanja, u SAD-u „vladala (...) atmosfera koja je pogodovala moralnoj i filozofskoj refleksiji, više duhovnoj nego vojnoj mobilizaciji“. U tom kontekstu, ali i u kontekstu Lindsayjevih osobnih umjetničkih nagnuća, pojava je njegove teorije sasvim razumljiva te je, kao i u slučaju francuskih vizualista, primjer povijesnog trenutka kada je filmska misao bila u punom sinkronitetu s praksom koju je nastojala objasniti i afirmirati. Na kraju krajeva, Lindsay je otvoreno kroz knjigu isticao kako je ona posveta, ali i većim dijelom kritičko vrednovanje stvaralaštva D. W. Griffitha.¹⁹

Središnji cilj Lindsayjeve teorije bio je obrana filma kao, tada tako shvaćene, popularne, zabavljачke forme za koju je kanio osigurati primjeren umjetnički status želeći da ju se u akademskoj i umjetničkoj javnosti shvati jednako ozbiljno kao i druge oblike (usp. Stam 2000: 28). Ovaj motiv odmah je jasan iz ciljne publike kojoj je knjiga i bila namijenjena. Naime, ona je prvenstveno bila namijenjena javnosti senzibiliziranoj za umjetničke potencijale vizualnog, tj. onima koje je ravnatelj Denverškog umjetničkog udruženja George W. Eggers, pišući predgovor reizdanju Lindsayjeve knjige iz 1922., nazvao „visual-minded public“ (Eggers 1970: xxiii). Također, knjigom se nastojalo film smjestiti u umjetničke muzeje uz bok slikarstvu, kiparstvu i arhitekturi, ponuditi okvire vrednovanja sveučilišnoj zajednici, poput različitih Odsjeka za engleski jezik i književnost, studentima povijesti umjetnosti i općenito književnoj i kritičkoj javnosti. Jedan od tih ciljeva Lindsay je postigao vrlo brzo jer nije samo koristio knjigu kao teorijsko polazište svojih predavanja o filmu, već ju je i njegov prijatelj Victor Freeburg koristio kao udžbenik za kolegij o filmu na Sveučilištu Columbia (usp. Kauffmann 1970: ix). A i sâm je Lindsay, pišući kao filmski kritičar za časopis *The New Republic* tijekom 1917., pridonosio diseminaciji temeljnih ideja formuliranih u *The Art of the Moving Picture*.

Lindsayjeva teorija razrađena u navedenoj knjizi, iako većim dijelom rezultat osobnih impresija i pomalo eklektičnog i naivnog pristupa, može se razdijeliti na dva seta pitanja. Prvi dio knjige (odnosno knjiga II, nakon uvoda) bavi se pitanjima filmske estetike koja obuhvaća neku vrstu tipologije filmskih vrsta, odnosno žanrova, potom njihovu vezu sa srodnim vizualnim (prostornim) umjetnostima te, za ranu teoriju neizbježnim pitanjem, razlikovanjem filma i kazališta. Također, vrlo neobičan, ali u kritičkoj literaturi o Lindsayju najčešće navođen dio njegove teorije, tiče se usporedbe filmskog jezika/pisma sa egipatskim hijeroglifima. Drugi dio knjige (knjiga III) više se fokusira na društveno-kulturnu ulogu filma u okolnostima modernih silnica američkog društva. Opseg tema

¹⁹ Veći dio spomenutih filmova u knjizi čine upravo Griffithovi filmovi, a Lindsay (1970: 215) ovog filmskog autora u jednom trenutku naziva i kraljem filmskog svijeta.

ovdje je vrlo disperziran i počesto poprima oblik izravnih normiranja uporabe filma u društvenim okolnostima, predviđanja o njegovom razvoju i društvenom značaju ili, pak, osobne impresije o njegovoj vrijednosti. Tako, primjerice, Lindsay film smatra glavnim alatom u borbi protiv alkoholizma (Lindsay 1970: 235), jedini legitimni oblik cenzure pripisuje javnom mnijenju, a ne nekoj instituciji (ibid.: 233), oštro se protivi uporabi glazbene pratnje uz filmove, demokratično zagovarajući slobodni razgovor tijekom projekcije (ibid.: 225), a u budućnosti film vidi kao alat obrazovanja i diseminacije društveno važnih ideja (ibid.: 253) predviđajući kako će se buduće središte američke filmske industrije nalaziti u Los Angelesu (ibid.: 247).

Sagledavajući ovako naznačene teme Lindsayjevog teorijskog interesa, kritička je literatura uočila, barem na prvi pogled, nepovezanost između ta dva dijela knjige, odnosno nepovezanost između tema posvećenih estetičkim i društveno-kulturnim pitanjima filma (usp. Pierson 2018: 257; Friedman 2019: 45). No, koliko god ta nepovezanost bila rezultat i Lindsayjevog lakonskog pristupa teoretiziranju, ono što povezuje ta dva seta pitanja jest ideja o filmu kao umjetničkom izričaju koji sudjeluje u novom, modernom vizualnom osmišljavanju američke kulture i društva stvarajući jedinstven obzor njegove duhovnosti. Ili kako je to formulirao Czczot-Gawrak (1984a: 48), uloga je filma „da doprinese da se ova raznovrsna zajednica stopi u jednu kulturnu zajednicu“ i to posredstvom potpuno novog oblika vizualne komunikacije karakteristične upravo za SAD. Dakako, ideja o filmu kao potpuno novom obliku komunikacije koji odgovara novim modalitetima modernog, industrijaliziranog društva bila je dijelom opće intelektualne klime ranog razdoblja teorije. Naime, i Canudo (1978a: 57) je film držao izvorno američkom, popularnom i visoko demokratskom formom koja je lišena bremena europskih tradicijskih uzusa (primjerice književnog i kazališnog nasljeđa), a teza o filmu kao novom, nejezičnom i/ili predjezičnom obliku komunikacije bila je polazište teorije mađarsko-njemačkog filmologa Béle Balázsa i njegove ideje o tzv. „vidljivom čovjeku“ kroz film. Slično Lindsayju, samo nešto kasnije (1924.), Balázs (1978: 85, 91; također i 1948: 38, 45) film nije samo držao izvorno američkom umjetnošću, već ga je smatrao potpuno novim, neposrednijim oblikom komunikacije koji omogućava vidljivost neverbalnih značenja zanemarenih nauštrb dominacije jezika i pisma u suvremenoj civilizaciji.

Potpuno u skladu s idejom o filmu kao novom, neposrednijem obliku komunikacije razumljivom onkraj barijera nacionalnih jezika, Lindsay (1970: 199) je u svoju teoriju uveo pojam *egipatskih hijeroglifa*. Usporedba filmskog i hijeroglifskog pisma njemu je trebala poslužiti kao polazište boljeg razumijevanja prirode filma kao univerzalne i u naravi demokratske vizualne komunikacije koja se neselektivno obraća svim slojevima društva ne tražeći od njegovih članova

gotovo nikakvo učenje. Posezanje za ovakvom usporedbom bilo je rezultat nekoliko razloga. S jedne strane bilo je rezultat Lindsayjeve osobne fascinacije egipatskim pismom, a s druge je strane bilo dijelom njegove teze o filmu kao obratu u tipu suvremene komunikacije kompatibilne slikovnom pismu još od kamenog doba. Kako bi povezoao ova dva načina komunikacije Lindsay je posegnuo za nalaženjem nekih, za njega, očitih sličnosti između njih. Oba je 'pisma' smatrao u naravi slikovno utemeljenima i zbog toga univerzalnim u njihovom prijemu (zbog analogije uspostavljene između slike i označene stvari/pojma). Također, smatrao je kako oba slikovna pisma zbog svojeg ustroja omogućavaju trenutni uvid u značenje na koje pojedini element pisma upućuje. Dakako, ovakvo razumijevanje jezičnog ustroja egipatskog hijeroglifskog pisma bilo je posljedica zanemarivanja već tada dobro poznate činjenice kako hijeroglifi uopće nisu dominantno slikovno, već fonetsko pismo (usp. Schotter 2018: 26, 40), teza čije je zanemarivanje bilo dijelom želje da se pronađe alternativni tip komunikacije koji ne slijedi logiku arbitrarnosti ustroja poznatih prirodnih jezika.

Za Lindsayja, ideja o filmskim hijeroglifima dijelom je bila pokušaj traženja takvog jednog univerzalnog jezika, ali istovremeno i metoda analize filmova (usp. Gunning 2016: 27) te svojevrsna uputa za stvaranje filmova iole zapažene umjetničke vrijednosti. Metoda se sastojala od sljedećih, vrlo labavo formuliranih koraka. Redatelj je u tom smislu trebao iz fonda mogućih slika/hijeroglifa nasumce odabrati one od kojih može stvoriti neki niz miješajući njihov redoslijed. Potom bi svakoj od slika u nizu trebao pripisati neko doslovno značenje na koje slika upućuje, a zatim, ukoliko se želi uzdići na višu umjetničku razinu, izabrati tek poneke od tih slika i pripisati im neko apstraktno značenje koje odgovara njegovom osobnom senzibilitetu. Odmjerenom kombinacijom tih slika doslovnog i apstraktnog značenja (od kojih su ove posljednje u manjini), stvorit će se inovativni i vrijedni filmovi (Lindsay 1970: 200). Lindsay je usporedbu filmskih slika i hijeroglifa većim dijelom shvatio vrlo doslovno nabrajajući niz hijeroglifa i pripisujući im filmske značenjske ekvivalente. Primjerice, navodeći hijeroglif „prijestolja“ (čiji je ekvivalent prema njemu latinično slovo „C“), on ističe kako se on u filmskoj varijanti slike prijestolja može shvatiti ili doslovno kao znak za kraljevstvo, otmjenost, vlast i slično, ili na apstraktnoj razini kao mudrost ili sloboda. Navodeći hijeroglif/sliku „sove“, Lindsay (ibid.: 204) upućuje na korištenje tog uočljivog znaka u filmu D. W. Griffitha *Avenging Conscience* (1914). Budući da film pripovijeda priču o fantazmi mladog junaka (kojeg tumači Henry B. Walthall) koji zbog prepreka u ostvarenju svojih spisateljskih i ljubavnih težnji u snu ubija svojeg ujaka čije tijelo potom sakrije u zid/dimnjak, Lindsay izdvaja trenutak kada junak pritisnut policijskim ispitivanjem i vlastitom krivnjom doživljava živčani slom. U trenutku tog potpunog psihičkog kraha uslijed sve većeg osjećaja krivnje lika, Griffith, uz niz drugih motiva, ubacuje in-

tradijegetički insert detalja sove čija prisutnost sugerira ono što Lindsay smatra apstraktnim značenjem hijeroglifa, tj. upućuje na junakov neminovni slom (usp. **sliku 5**). Na sličan način u istom filmu funkcionira i detalj paukove mreže u koju je ulovljena muha kao i napad mrava, gdje narativno naizgled nepovezani element sa središnjim zbivanjem filma upućuje na junakovu dvojbu oko plana ubojstva ujaka te na anticipaciju okrutnosti koja će se realizirati u ostatku filma (usp. **sliku 6**).



Slika 5: *Avenging Conscience* (1914), r: David W. Griffith. Scena policijskog ispitivanja gdje je u jednom trenutku ubačen intradijegetički insert sove kao simbola psihičkog sloma junaka pritisnutog osjećajem krivlje zbog počinjenog ubojstva.



Slika 6: *Avenging Conscience* (1914), r: David W. Griffith. Scena junakova promišljanja o ubojstvu gdje insert paukove mreže i napada mrava evocira nadolazeće događaje u filmu.

Ovako formulirana „teorija filmskih hijeroglifa“ može se shvatiti kao neka vrsta protosemiotičkog pristupa tumačenju filmova gdje se pretpostavlja kako niz slika doslovnog i apstraktnog značenja tvore nešto nalik abecedi filmskog jezika iz kojeg se mogu generirati različite razine značenja te gdje svaki hijeroglif zapravo predstavlja vizualno uočljiv motiv unutar narativne kombinatorike filma, najčešće izveden detaljem ili krupnim planom koji označava neki ključni aspekt izložene priče, karaktera lika, ugođaja ili ideje. Lindsayjeva je ideja filmskog hijeroglifa nalik nešto kasnije formuliranoj ideji o filmskom ideogramu kako ju je, pozivajući se ovog puta na japansko pismo, zamislio Sergej Ejzenštejn.

Osim ove vrlo neobične, ali i intrigantne ideje o slikovnom filmskom pismu kao dijelu teze o demokratičnosti i univerzalnosti filmske komunikacije,

Lindsay nije bio imun ni na teme karakteristične za ranu (francusku) teoriju. Primjerice, važan dio „estetskog“ dijela njegove teorije činila je i teza o snažnom emancipiranju filma od kazališta. U pretposljednem je poglavlju knjige II nastojao navesti 30 ključnih razlika između filma i kazališta koje iz današnje perspektive ne bismo smatrali suviše održivima, a potreba za odvajanjem tih dvaju medija kanalizirana je u njegovoj tezi kako, ukoliko želimo razumjeti što je kazalište, samo trebamo pogledati što je film (Lindsay 1970: 198). Odnosno, iz Lindsayjeve je perspektive jasno da razumjeti kazalište znači razumjeti njegovu negaciju, suprotnost, a to je film.

Koliko god ovako naznačene teme bile važne za Lindsayjevo tumačenje filmske umjetnosti, ipak, središnji dio njegove teorije čini teorija filmskih tipova ili žanrova razrađena u većem dijelu knjige II. Ova teorija žanrova svakako nije jednoznačna i koherentna kakvom se nastoji prikazati, ali jest tipična za ranu filmskoteorijsku misao. Polazište je teorije kako postoji ograničen reper-toar kategorija unutar kojih je moguće stvarati filmove te kako je on svodiv na tri temeljna tipa (i neke podtipove). Te kategorije su film akcije (*the photoplay of action*), film intime (*the intimate photoplay*) te filmovi raskoši/spektakla (*photoplay of splendor*) koji se mogu javiti u varijanti bajke/fantastike (*fairy splendor*), mase (*crowd splendor*), patriotskih (*patriotic splendor*) ili vjerskih (*religious splendor*) filmova. Ovu tipologiju dodatno komplicira činjenica što ju Lindsay usložnjava povezivanjem s drugim pojmovima i kategorijama. Odnosno, on te kategorije povezuje sa tzv. vizualnim tipovima oblikovanja, potom s književnim rodovima te temeljnim bojama. Tako, primjerice, *film akcije* povezuje s vizualnim tipom koji naziva kiparstvo-u-pokretu, književnim rodom drame i crvenom bojom kao simbolom žustrine. Jedini tip koji nije jednoznačno povezan s ovim drugim kategorijama jest filmska bajka/fantastika koja se nalazi na razmeđu filma raskoši i intimnog filma te se istovremeno povezuje sa slikarstvom i arhitekturom-u-pokretu. Kada bismo nastojali shematizirati ove kategorije i njihove odnose u tabličnom obliku, Lindsayjeva teorija tipova/žanrova izgledala bi ovako:

ŽANR	VIZUALNI TIP	BOJA	KNJIŽEVNOST
Akcijski	Kiparstvo-u-pokretu	Crveno (žustro)	Dramsko
Intimni	Slikarstvo-u-pokretu	Plavo (hladno)	Lirsko
Raskoš: - (fantastika) - film mase - patriotski film - vjerski film	Arhitektura-u-pokretu	Žuto (bogato)	Epsko

Iz ovako skicirane tipologije jasno je da je riječ o vrlo impresionističkom pristupu objašnjavanju filmskih pojava, ali ono što također valja nadodati jest da i sami tipovi/žanrovi nisu dosljedno određeni čak i neovisno o drugim kategorijama s kojima ih se povezuje. Naime, Lindsay za njihovo određivanje uzima niz parametara, no oni nisu primijenjeni u jednakoj mjeri na sve žanrove niti bismo ih, čak i da jesu, mogli uzeti kao ključne kriterije određivanja i razlikovanja ovih filmskih kategorija. Za Lindsayja je ponekad važno je li film sniman u interijeru ili u eksterijeru, ponekad je važno kakve likove koristi, kojoj publici se obraća, i/ili kako je prizor predočen. Odnosno, parametri koji dijelom sudjeluju u prepoznavanju žanrova su *prostor* (interijer ili eksterijer, malo ili veliko), *vrijeme* (duljina filma, vremenski opseg priče te njezin tempo/ritam), *likovi* (tipovi ili individue), *postupci* predočavanja (bliži ili dalji planovi) te *publika* (nižeg ili višeg statusa i kompetencija).

Prvi od tipova koje Lindsay (1970: 36) obrađuje jest *film akcije*. Za njeга je riječ o najraširenijoj vrsti filma koju odlikuje manjak umjetničke vrijednosti te se uslijed toga i obraća publici nižeg socijalnog i obrazovnog statusa. Budući da je riječ o vrlo raširenoj vrsti filmova, Lindsay joj ne smatra potrebnim posvetiti preveliku pozornost, uostalom i zbog njihove trivijalnosti i samorazumljivosti. Ogladni primjer ove vrste filmova je tzv. film potjere, vrlo popularna filmska forma u zabavlačkom i modusu ranog i zrelog nijemog filma, a koju odlikuje, pretežno, eksterijerni prostor zbivanja, likovi najčešće svedeni na tipove i bez uočljivih individualizirajućih karakteristika (npr. svodivi na dobre i loše tipove u vesternu) te brz tempo/ritam, osobito u posljednjem, trećem dijelu filma pri njegovom klimaksu. Lindsay (ibid.: 41) ovaj tip ubrzanog tempa, očito izvedenog montažom, povezuje i sa privlačnošću ove vrste filmova jer publici nude zadovoljenje želje za spektaklom zrcaleći frenetičnost društvenog života karakterističnog za američku kulturu. Ono što osobito upada u oči prilikom Lindsayjevog razmatranja filma akcije jest njegovo povezivanje s onim što naziva kiparstvom-u-pokretu. Naime, iz njegove perspektive, nije riječ o doslovnom prijenosu kiparstva u filmske okvire, već više o redateljevom stavu koji bi, prvenstveno likove, trebao tretirati kao skulpture naglašavajući njihov volumen i oblik kroz, primjerice, vizualnu konfiguraciju kostima, mimike i geste onkraj njihovih čisto dramskih vrijednosti (usp. ibid.: 107).

Sljedeći tip filma koji Lindsay navodi jest *film intime*, tj. ono što bismo iz suvremene žanrovske perspektive nazvali filmskom dramom. Ovaj tip mnogo je rjeđi, a utoliko i umjetnički vrjedniji te, prema Lindsayju (1970: 47) više gravitira visokoj formi slijedeći načela likovnih umjetnosti.²⁰ Ono što nedvosmisleno

²⁰ Zbog toga Lindsay (1970: 125) ovaj žanr i povezuje s onim što naziva slikarstvo-u-pokretu gdje do izražaja trebaju doći likovne kvalitete prizora poput kompozicije, svjetlosti i slično.

karakterizira ovu vrstu filmova jesu zatvoreni, mali prostori u kojima se odvija emocionalno vrlo intenzivna radnja dobro razrađenih likova. Odnosno, riječ je o filmovima čija se radnja pretežito odvija u interijeru malih proporcija (npr. soba), gdje je narativni fokus na individualiziranim likovima i razradi njihovih interpersonalnih odnosa i emocija, a broj likova najčešće je vrlo malen, tj. riječ je o tipično dva lika (junak i junakinja) te eventualno nekoj trećoj osobi. Također, kako bi ovakav tip filma stvorio što intenzivniji, emocionalno angažiraniji i prostorno prisniji odnos gledatelja prema likovima, najčešće se koriste bliži planovi i to na način da sugeriraju gledateljevo virtualno uključivanje u prizor. Lindsay (ibid.: 47-48) navodi primjer gdje prizor uključuje prikaz bližeg plana likova koji sjede za stolom čiji je prednji dio (onaj bliže točki promatranja) narezan donjim horizontalnim rubom filmskog izreza sugerirajući gledateljevo sudjelovanje kao da sjedi i osluškuje razgovor likova. Doduše, za Lindsayja nije nužno da se ovaj žanr odvija u interijeru (kao komorna drama), već samo da je narativni fokus na razradi osobnih odnosa manjeg broja likova čak i ako je sniman u eksterijeru. Međutim, u tom slučaju, kako bi se narativni fokus zaista u suzio, predlaže se da se obujam prostora reducira stavljanjem likova pred neku prepreku, poput zida.

Kako su rani filmski teoretičari bili skloni impresionističkom pisanju, a često i stvaranju uopćenih zaključaka o filmskim pojavama na temelju osobnih preferencija i specifičnih primjera, tako je i Lindsay kategoriju intimnog filma oformio gotovo doslovno se oslanjajući na rani Griffithov film *Enoch Arden* (1911) u kojem se može pronaći većina značajki ove filmske vrste. Naime, riječ je o filmu koji pripovijeda priču o Enochu Ardenu i Annie Lee koji ulaze u ljubavnu vezu, vjenčaju se i dobiju djecu, ali zbog nepovoljnih ekonomskih okolnosti naslovni junak odlazi raditi na brod, potom doživljava brodolom te se po povratku kući nemalo iznenađuje otkrivajući kako je njegova supruga udana za njegovog ljubavnog konkurenta, bogatog Philipa Raya. Ova tragična drama završava junakovom smrću uslijed slomljenog srca. Iz ovog je narativnog sažetka jasno kako je fokus priče na emocionalnim odnosima između, prvenstveno, dva lika te trećeg koji predstavlja tipičnu dramaturšku prepreku njihovom odnosu, što je i apostrofirano horizontalnom kompozicijom triju likova s junakinjom u sredini izreza pri početku filma (usp. **sliku 7**). Također, iako dobar dio filma uključuje zbivanja predočena u eksterijeru, velik dio fokusa je na interijernim prizorima Enohovog i Anninog, a potom i Anninog i Philipovog doma. Prizor neposredno prije Enohovog odlaska na pučinu jasno ilustrira Lindsayjevo objašnjenje filma intime kao komorne drame snimljene u bližem planu s narezanim donjim rubom prizora kada se likovi opraštaju pri rastanku (usp. **sliku 8**). S druge strane, Lindsay (1970: 205) je i motiv „prozora“ u kontekstu govora o filmskim hijeroglifima vezao uz film intime, a u Griffithovom se filmu on jasno očituje kao znak za obiteljski dom Enocha i Annie, ali i kao znak Enohovog saznanja o gubitku

ljubavi pri kraju filma kada, gledajući kroz prozor njezinog novog doma, emocionalno konačno propada (usp. sliku 9).



Slika 7: *Enoch Arden* (1911), r: David W. Griffith. Primjer filma intime gdje se sustavnim prikazivanjem triju likova u horizontalnoj kompoziciji, s junakinjom u sredini izreza, pri početku filma sugerira središnji ljubavni zaplet.



Slika 8: *Enoch Arden* (1911), r: David W. Griffith. Scena rastanka gdje narezani donji rub izreza i bliži plan supružnika sugerira, prema Lindsayju, karakterističan pristup u žanru filma intime.



Slika 9: *Enoch Arden* (1911), r: David W. Griffith. Korištenje motiva prozora kao znaka/hijeroglifa za, u prvom fotogramu, obiteljski dom Enocha i Annie, a u posljednja dva fotograma za junakinjin novi dom i psihički slom Enocha koji saznaje kako ga je supruga napustila vjerujući da je mrtav.

Sljedeću široku kategoriju filmova čine *filmovi raskoši* koji se granaju u nekoliko međupovezanih žanrova. Ovu vrstu filmova karakterizira mnogo veći broj likova, širi prostori i obuhvat vremena priče no što je to bio slučaj s filmom intime, pa ih je zbog toga Lindsay i vezao uz epski književni rod. No, među varijantama filmova raskoši postoje i neke razlike koje se pretežno svode na razlike u tematskom fokusu.

Prvi od njih je *film fantastike* kojeg karakterizira neka izmišljena i prema zakonitostima zbilje nepostojeća situacija. Ogledni primjer ovakvih filmova uključuju manipulaciju predmetima kroz njihovo oživljavanje ili, pak, pridavanje individualnosti likova pejzažu, dekoru i drugim najčešće neživim entitetima filmskog svijeta. U reizdanju knjige iz 1922. Lindsay (1970: 78) često navodi *Kabinet doktora Caligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) Roberta Wienea kao dobar primjer ovog žanra gdje vizualno izvještačen dekor evocira izmješteno stanje uma glavnoga lika, ali ipak mu je najomiljeniji primjer Griffithov film *Avenging Conscience* (1914). Navođenje ovog filma nije neobično budući da je veći dio filma izveden kao projekcija noćne more glavnog lika i gdje okoliš i njegovi aspekti počesto funkcioniraju kao važni motivi simboličke težine. No, scena koju Lindsay (ibid.: 155-156) osobito ističe u tom kontekstu svakako je već spomenuta situacija junakovog psihičkog sloma pri policijskom ispitivanju o okolnostima ujakove smrti. Budući da je središnji narativni interes ove scene psihička nestabilnost junaka i sugestija njegovog skorog sloma, niz ubačenih motiva funkcioniraju kao ključni dramaturški elementi napetosti, a ne tek prigodni dijelovi zatečenog prizora. Tako Griffith u detalj planovima 19 puta (usp. Petrić 1982: 25) izdvaja i ponavlja motive detektivove noge, ruke, olovke, oka/očiju i zidnog sata (usp. **sliku 10**). Svi ovi motivi ne samo da se neprestano izmjenjuju u montažnoj organizaciji scene, već napetost ostvaruju i vlastitim (unutarprizornim) pokretom sinkroniziranim sa stanjem junakovog psihičkog nemira, odnosno pokretom lupanja noge o pod, olovke o stol ili klatna na zidnom satu metaforički 'odbrojavaju' junakovu skorou reakciju potpunog ludila.



Slika 10: *Avenging Conscience* (1914), r: David W. Griffith. Uporaba niza detalja prilikom scene policijskog ispitivanja kako bi se stvorila napetost i dočaralo labilno psihičko stanje junaka neposredno pred slom.

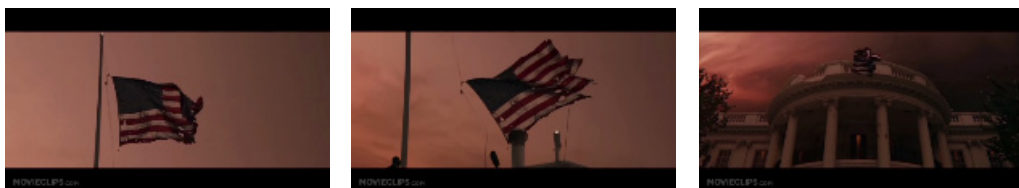
Nešto drukčije funkcionira *film raskoši mase* kojeg Lindsay i ponajviše cijeni smatrajući, opet, Griffitha njegovim pravim predstavnikom kroz *Rođenje jedne nacije* (*The Birth of a Nation*, 1915) i *Netrpeljivost* (*Intolerance*, 1916), ali i ranije filmove poput *Bitke* (*The Battle*, 1911). U svakom slučaju, filmove mase karakterizira velik broj likova koji su počesto svedeni na tipove, predstavnike svoje vrste, smještene u neki širi prostor eksterijera (snimljenog u širim planovima/vizurama kako bi njegova veličina došla do izražaja kao i brojnost likova), a priča obuhvaća veći vremenski period (poput *Netrpeljivosti* gdje se proteže na razdoblje od preko 2000 godina). Uz to što je riječ o filmovima velikog obuhvata priče, često je riječ i o filmovima dugog trajanja. Kao što je filmove akcije vezao uz kiparstvo, a intime uz slikarstvo-u-pokretu, na sličan način Lindsay filmove raskoši, pa tako i filmove mase, veže uz arhitekturu. Iz njegove je perspektive i zbog samih značajki ove vrste filмова to sasvim razumno budući da u obuhvatnim vizurama eksterijernih kadrova do izražaja dolaze prostorna i oblikovna svojstva raznih izrađevina, poput građevina. Lindsay (1970: 12-13) je osobito istaknuo scenu pokretnih borbenih tornjeva u priči o Babilonu iz Griffithove *Netrpeljivosti* kao slučaj naglašavanja arhitektonske konfiguracije prizora i to zbog vrlo jednostavne činjenice što u tom segmentu vizualno (barem dijelom) dominira vertikalna kompozicija tornjeva koji napadaju babilonske zidine (također uočljivih vizualnih proporcija, usp. **sliku 11**). No, kao i sa mnogim drugim usporedbama i zaključcima koje je donosio, Lindsayjevo je razumijevanje filmova mase rezultat selektivnog gledanja i izdvajanja motiva koji ponajbolje odgovaraju teorijski formuliranoj filmskoj vrsti.



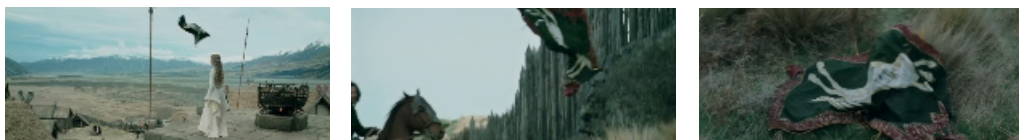
Slika 11: *Netrpeljivost* (*Intolerance*, 1916), r: David W. Griffith. Primjer filma masovne raskoši koji se povezuje s arhitekturom u pokretu zbog očitog naglašavanja zidina i borbenih tornjeva koji dominiraju prizorom u priči o Babilonu.

Slična se situacija ponavlja i s druge dvije varijante filmova raskoši, *patriotskim* i *vjerskim* filmom. Razlika je između ova dva žanra, kao i između njih i filma mase, tek u tematskom fokusu, ali sa zajedničkim (već spomenutim) značajkama poput svođenja likova, događaja, predmeta i/ili drugih elemenata priče na predstavnike neke kategorije ili koncepta. Tako, primjerice, Lindsay (1970: 81-82) patriotski film tumači u okvirima fokusa na vojsku i borbu gdje izdva-

janje nekog tipičnog motiva, poput zastave, sugerira njezino simboličko značenje. Iz perspektive suvremene (hollywoodske) kinematografije riječ je o strategiji koja je gotovo obvezna i stereotipizirana u ratnim filmovima ili filmovima patriotskog američkog zanosa. U takvoj vrsti filmova pojava američke zastave gotovo nikad nije tek pasivni rekvizit predloženog svijeta, već često funkcionira kao simbol prosperiteta, ponosa, snage, slobode i sličnih konotacija na koje taj motiv može ukazivati u narativnoj mehanici filma ili, s druge strane, kao simbol prijeteće negacije ovako proklamiranih vrijednosti, i to u figuri klišeiziranog detalja poderane ili pale zastave u *Padu Olimpa* (*Olympus Has Fallen*, 2013, usp. **sliku 12**). Funkcioniranje motiva poput zastave kao simbola neke zajednice ne mora nužno biti vezana za film klasične patriotske tematike (npr. ratni film), već se može protegnuti i na izmišljene zajednice, poput imaginarnog Rohana u *Gospodaru prstenova: dvije kule* (*The Lord of the Rings: The Two Towers*, 2002) gdje pala zastava prilikom dolaska četiri junaka u grad Edoras evocira ugroženost kraljevstva pred silama Mordora (usp. **sliku 13**).



Slika 12: *Pad Olimpa* (*Olympus Has Fallen*, 2013), r: Antoine Fuqua. Primjer suvremenog patriotskog filma koji koristi motiv američke zastave na simboličan način.



Slika 13: *Gospodar prstenova: dvije kule* (*The Lord of the Rings: The Two Towers*, 2002), r: Peter Jackson. Još jedan suvremeni primjer korištenja motiva zastave u simbolične svrhe, ali ovaj puta u odnosu na izmišljenu zajednicu.

Na sličan način, prema Lindsayju (1970: 99-100) funkcioniraju i motivi u religijskom filmu. Ono što bi u filmu intime bilo okvalificirano kao privatni događaj, stvar emocionalnog odnosa u razvoju pojedinaca, poput rođenja djeteta,²¹ u religijskom filmu funkcionira na mnogo apstraktnijoj, duhovnoj razini kao sugerirano rođenje Krista i, posljedično, kao simbol nade, spasenja ili iskupljenja.

²¹ Kao što i funkcionira rođenje djeteta u *Enochu Ardenu* kao filmu intime.