

Krunoslav Lučić

University of Zagreb

klucic2@ffzg.unizg.hr

ORCID: 0000-0002-4024-6270

POZNAŃSKIE STUDIA SLAWISTYCZNE

NR 29 (2025)

DOI: 10.14746/pss.2025.29.10

Data przesłania tekstu do redakcji: 26.06.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 12.11.2024

Prikazivo i neprikazivo u filmskoj umjetnosti: granice vizualnog predočavanja zbilje

ABSTRACT: Lučić Krunoslav, *Representable and unrepresentable in film art: the limits of visual representation of reality*, "Poznańskie Studia Slawistyczne" 29. Poznań 2025. Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Adam Mickiewicz University, Poznań, pp. 195–216. ISSN 2084–3011.

The paper focuses on the limitations of the cinematic representation of reality. Since the film was initially understood as an innovative tool for the reproduction of reality, but also as a copy of the viewer's perception, the paper analyzes the historical views on the media's inability to imitate reality, and how it becomes a means of artistic design. To that extent, the first part of the paper deals with the distinguishing factors that prevent the film from being a record of reality, such as framing, reduced depth, or editing. Then the focus is placed on the strategies of visual display that played a key role in the avant-garde film, exploiting the stylization potential of the medium. This part also highlights the possible thematic limitations in the form of presenting mental states or socially taboo phenomena. Finally, the emphasis is placed on cinematic attempts to fully depict reality through realistic strategies using its properties such as infinity, indeterminacy and randomness.

KEYWORDS: artistic distortions; distinguishing factors; film stylization; limitations of film medium; complete film



This is an open access article licensed under the Creative Commons CC BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). © Copyright by the Author(s).

1. Uvod

Filmski se medij uobičajeno polazno razumije kao neposredna zabilježba zbilje zbog svojeg audiovizualnog ustroja izvedenog prikazom pojava u pokretu, sasvim nalik gledateljevom izvanfilmskom doživljaju zbilje. No, usprkos tome, film je, slično drugim oblicima medijskog posredovanja stvarnosti, poput slike u fotografiji, pisma u književnosti, govora u kazalištu, zvuka u glazbi ili pokreta u plesu, uvijek tek *redukcija kompleksnosti* zbilje koju predočava ma koliko joj bio sličan. Zapravo, možemo uočiti kako je filmski zapis određen dvostrukim svojstvom. S jedne strane, on uvijek, ukoliko nam je slika uopće prepoznatljiva, pojave predočava u njihovoj *konkretnosti*, dok s druge strane u toj prikazivačkoj konkretnosti djeluje posve *neodređeno* i dijelom neprecizno. Ili, kako je ovaj problem formulirao Seymour Chatman (1996, 114–115) razmatrajući opisnu snagu filma, on „nam daje obilje bez specificiranja. Njegova je opisna ponuda istodobno vizualno bogata i verbalno siromašna“, odnosno „film ne može, a da ne opisuje, iako to obično čini samo prešutno“ (Chatman, 1990, 38). Na sličnom je tragu, slijedeći Chatmanove uvide, ovu prikazivačku podvojenost filmskog medija razmatrao i hrvatski filmolog Hrvoje Turković (2003, 168) ističući kako je sama „prikazivačka (reprezentacijska, mimetička...) narav filmske snimke već (...) i opisna“ (vidi također Turković, 2021, 99). A istovjetne zaključke donosi i Nikica Gilić (2007, 41; vidi također Gilić, 2004, 13–14) utvrđujući kako „film uvijek i stalno ima izrazitu osobinu koju bismo mogli nazvati pokaznom snagom (...) no uz dodatne upadljive elemente medijske posredovanosti (...) film ne može izbjeći precizno određivanje, jasno individualiziranje u prikazu likova i predmeta, pa u filmsku sobu ne ulazi neki ili apstraktni čovjek, već konkretno i precizno određen čovjek.“

Ovu razliku između konkretnosti medijske slike filmskog zapisa i njezine neodređenosti jasno je istaknuo i američki filozof umjetnosti i teoretičar filma Noël Carroll (1988, 149–150) artikulirajući ju kao razliku između tzv. *fizičkog opisa* (*physical portrayal*), gdje slika predočava točno određenu pojavu (primjerice Smilju Glavaš u dokumentarnom filmu *Od 3 do 22*, 1966, Kreše Golika), i tzv. *neodređenog opisa* (*depiction*), gdje slika predočava skup pojava na uopćen način (poput nekog čovjeka, ambijenta, predmeta i slično, npr. ne Smilju Glavaš, već ženu ili

radnicu u tvornici). No, usprkos ovoj mogućoj neodređenosti filmskog zapisa, slika ipak ima karakteristiku, u svojoj nemogućnosti cjelovitog predočavanja zbilje, istaknuti neke njezine dodatne, neposredno nedostupne aspekte, poput isticanja različitih tipova emocija, raspoloženja, ugođaja, duhovnih stanja ili autorovih nazora, onog što Turković (2009, 27; 2021, 273) naziva poetskim ciljevima filma, ili pak generiranjem pojmova i iznošenjem određenih stavova koji nam nisu neposredno dostupni u filmu (Messaris, 2001, 13). Zbog toga ovo dvostruko usložnjavanje filmskog predočavanja stvarnosti možemo nazvati *paradoksom medijskog posredovanja*. Naime, slična se situacija odvija i u najraširenijem obliku komunikacije, onom jezičnom, samo u suprotnom smjeru. S jedne strane, (prirodni) jezik po svojem je ustroju mnogo apstraktniji od filmske slike, no istovremeno može mnogo preciznije upućivati na konkretne pojave u zbilji te, posve nalik filmu, isticati i izražavati njezine neposredno nedostupne aspekte korištenjem, na primjer, metaforičkih izraza. Zbog toga filmski zapis često i koristi kombinaciju verbalnog i slikovnog jer, kako ističe Turković (2021, 363), ta kombinacija „daje pojmovnu preciznost uz istodobno trenutačno i pregledno predočavanje i pojmovne strukture i uzoraka konkretne njihove primjene.“

Utoliko je temeljni cilj ovog rada a njegova središnja teza kako iz medijskog ustroja filmskog zapisa proizlaze određene granice filmskog predočavanja zbilje, odnosno kako je filmskom mediju inherentna granica prikazivih i neprikazivih pojava te kako je ta granica bila stalnim svojstvom historijskog razumijevanja filmske umjetnosti u ranom i klasičnom razdoblju, tj. od razdoblja nijeme filmske avangarde 1920-ih pa sve do teorijskih promjena krajem 1950-ih i početkom 1960-ih. Ovim će se radom zato istaknuti upravo tumačenja tih granica predočavanja, odnosno tumačenja koja su filmsku umjetnost razumjela u okvirima težnji ka apstrakciji ili konkretnosti filmskog izraza.

2. Granice filmskog predočavanja kao umjetničko svojstvo medija

Kada hrvatski filmolog Ante Peterlić (2001, 36) u svojem teorijskom pristupu filmu ističe njegovu objektivnu definiciju gdje je on određen

kao „fotografski i fonografski zapis izvanjskog svijeta“, on time pokriva tek jedan dio opsega samog pojma filma, odnosno samo njegovo polazno razumijevanje istaknuto u uvodu ovog rada. Ovo je određenje u naravi tek medijsko i ne govori nam izravno o drugom polu medijskog posredovanja, nemogućnosti filma da predočava zbilju na koju se referira. No, uz medijsko razumijevanje, film se svakako još može razumjeti i kao djelo, zatvorena cjelina nastala specifičnim strategijama oblikovanja zbilje te kao umjetnost (cf. Peterlić, 2001, 35), oblik medijskog posredovanja koji nije u potpunosti svodiv na neposrednost i konkretnost filmske zabilježbe. U tom kontekstu u filmskoj se teoriji često povlačila razlika između filmova koji tek bilježe stvarnosne pojave usklađene sa ustrojem samog medija (npr. snimka kretanja ljudi na ulici) i filmova koji bilježenje koriste kao alat za iskorištavanje punih potencijala medija nastojeći prekoračiti njegove granice i stvarnosti dodati neku novu vrijednost. Prva se varijanta onda prigodno označavala kao ono *filmsko*, ono što pripada mediju filma, a druga kao ono *filmično*, ono što pripada polju filmske umjetnosti (Turković, 1988, 144). Utoliko je svako umjetničko filmsko djelo ujedno bilo i dijelom medija filma, ali nije svaki primjerak filmskog medija bio i dijelom filmske umjetnosti, odnosno filmičan.

Iz ove je teorijske pozicije slijedilo, kao i iz određenja čisto medijskog razumijevanja filma (poput Peterličevog), kako on nužno neke pojave ne može predočiti, odnosno kako postoje neke granice njegove zabilježbe. Primjerice, iz svojstva čisto audiovizualnog prikaza zbilje sasvim je razvidno kako film ne može, npr., izravno zabilježiti osjetila dodira, mirisa ili okusa iako ih može sugerirati bojom, osvjetljenjem, pokretima kamere, zvukom, scenografijom i drugim prikazivačkim alatima. Također, budući da se filmski zapis uvijek zadržava na površini stvarnosti zbog svojeg fotografskog ustroja i pokazne snage slike, on ne može izravno predočiti ni različita mentalna stanja (poput snova, sjećanja, zamišljanja ili emocija), već, opet, na njih može uputiti korištenjem različitih stilizacija slike i/ili zvuka, dakle počesto odustajanjem od neposrednog prikaza svojstvenog mediju filma.

Zbog ove su polarizacije medija mnogi autori, ponajprije do 1940-ih, često isticali upravo već navedenu nemogućnost filma da predочи zbilju kao važno svojstvo njegovog umjetničkog izričaja. Primjerice, ruski je teoretičar književnosti i pripadnik škole ruskoformalističkog

pristupa umjetnosti Jurij Tinjanov (1971, 280; vidi također Tynjanov, 1981, 81) u jednom od tekstova posvećenog filmskoj umjetnosti i objavljenog u zborniku *Poetika filma* 1927. godine, istaknuo kako je temelj svakog umjetničkog stvaralaštva neka vrsta *apstrakcije* ili *simbolizacije*, a koja je omogućena redukcijom ili granicama predočavanja stvarnosti svojstvenim određenom mediju. Tinjanov nas poziva da zamislimo djelatnost pečinskog čovjeka koji nastoji nacrtati glavu leoparda na oštrici svojeg oruđa izostavljajući, silom prilika, niz detalja svojstvenih stvarnoj životinji (poput smanjene veličine, manjak dijelova tijela, zuba ili krzna) i pokušavajući ovim činom ovladati snagom životinje čiju sposobnost sada koristi kao vlastitu (u obliku totema). U tom činu umjetničke redukcije, kako ističe Tinjanov (1971, 280), „nebrizljivost i nepreciznost nisu odmagale, nego su, naprotiv, pomagale tome da se crtež promeni u znak“.

Ovakvo redukcionističko razumijevanje filmskog medija polazno je, osobito u ranim fazama njegovog razvoja, služilo kao pokušaj da ga se nekako umjetnički pozicionira i emancipira od drugih umjetničkih oblika. Ovaj čin emancipacije kroz dokidanje njegovog temeljnog svojstva, predočavanja zbilje fotografskom zabilježbom, bio je važno mjesto avangardnih strujanja nijemog filma 1920-ih, primjerice u spisima francuske redateljice Germaine Dulac (1988, 392; 2020, 64.) koja je čistoću filmskog izraza, u kontekstu tzv. vizualističkog pristupa mediju, tražila kroz odvajanje prvenstveno od kazališta i književnosti, odnosno s jedne strane od težnji filma da pripovijeda priče te da to čini oslanjanjem na figuru ljudskog lika i glumca koji ga utjelovljuje. Iz ove emancipacijske i u naravi antimimetičke perspektive autori su nastojali pronaći što istančanija ograničenja u filmskom prikazu zbilje kako bi upotpunili tezu o mediju sklonom apstrakciji barem u jednakoj mjeri kao što je to slučaj sa jezikom.

Ovakvo tumačenje filma ponajviše je razrađivao njemačko-američki teoretičar medija Rudolf Arnheim početkom 1930-ih u knjizi *Film kao umjetnost*. On je, kao i drugi autori i prije i poslije njega, istaknuo kako je u temelju razumijevanja filma kao umjetničke forme potpuno shvaćanje njegovih granica predstavljanja te kako će film biti višeg umjetničkog značaja što bolje i promišljenije koristi te granice. Te je granice Arnheim (1957, 9; 1962, 14) potom okvalificirao kao čimbenike razlikovanja, odnosno kao čimbenike medija koji ne dopuštaju filmu da bude

vjeran prikaz stvarnosti (Lučić, 2024, 96–97). Jedan od tih čimbenika svakako je okvir filmske slike ili ograničeno vidno polje koje nam slika nudi, a koji utječe na gledateljev drukčiji doživljaj filmom posredovane stvarnosti. Primjerice, vrlo često istican doživljaj ubrzavanja vlaka u ranoj snimci braće Lumière *Dolazak vlaka na stanicu La Ciotat* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895; Fig. 1) usprkos njegovom očitom usporavanju (Loiperdinger, 2004, 104) rezultat je drukčijeg doživljaja brzine, ali i veličine (jer se vlak pristajanjem u stanicu povećava zbog približavanja točki promatranja) uslijed postojanja okvira, ali i reduciranog prostora površine slike koja je u naravi dvodimenzionalna. Na sličan način funkcionira i iskrivljeni ili tek drukčiji doživljaj gledateljeve orijentacije u filmskom prostoru gdje, primjerice, krupni planovi likova na praznoj, bijeloj pozadini u filmu *Stradanje Ivane Orleanske* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928; Fig. 2), danskog redatelja Carla Theodora Dreyera, onemogućavaju ispravnu procjenu i međusobne udaljenosti likova i njihovog točnog pozicioniranja u prostoru (npr. tko je lijevo, a tko desno te iz kojeg kuta ostali likovi promatraju junakinju Ivanu). Manipulacija pogledom lika uslijed zadanog ograničenja vidnog polja filmske slike osobito dolazi do izražaja u tzv. lažnim subjektivnim kadrovima koji zasićuju stil talijanskog redatelja Michelangela Antonionija, kao u njegovom filmu *Povećanje* (*Blowup*, 1966; Fig. 3). Budući da glavni junak filma Thomas prilazi jednom dijelu prostora u londonskom parku gdje očekuje otkriti mrtvo tijelo prethodno otkrivenog zločina, bliži plan njegovog pogleda u prostor izvan izreza (tzv. *off* prostor) te pomicanje kamere prema smjeru gledanja u krošnju drveta sugerira čin intenzivnog promatranja. No, ponovno vraćanje kamere na lika otkriva kako je on prostor već napustio, kao i središte vlastitog promatračkog interesa koje možda uopće nije bilo stvarno i dezorijentirajući time gledatelja o geometriji filmom predloženog prostora.

Ova izobličenja stvarnosti događaju se, između ostalog, i zato što je filmom predložen prostor krnj, nepotpun, odnosno u naravi reduciran na dvije dimenzije. Ovo svojstvo filma osobito je vidljivo prilikom predočavanja prizora naglašene mizanscene i kompozicije slike koja nije ostvariva, na primjer, u kazalištu. Kada Alfred Hitchcock drugu scenu filma *Ozloglašena* (*Notorious*, 1946; Fig. 4) otvara dubinskom mizanscenom, složene kompozicije bez vidljivog lica glavnog lika u prednjem



Fig. 1. Dolazak vlaka na stanicu La Ciotat (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Louis and Auguste Lumière, 1895)

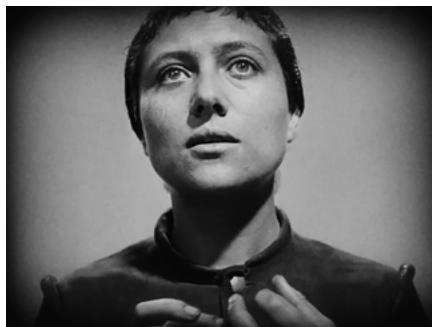


Fig. 2. Stradanje Ivane Orleanske (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928)



Fig. 3. Povećanje (*Blowup*, Michelangelo Antonioni, 1966)

planu izreza i u sjeni, efekt zagonetke i izvještačenosti likovne kompozicije teatralnog stila isti je za sve gledatelje čija je točka promatranja dislocirana od njihovog stvarnog tijela i kanalizirana u figuru kame-re. Zbog ovog svojstva tjelesne disocijacije takvo što ne bi bilo moguće izvesti u kazalištu jer bi, npr., zaklanjanje likova u perspektivi (lica junaka ili tijela drugih likova) bilo rezervirano samo za one gledatelje koji prizor promatraju okomito na središte prizora, tj. otprilike iz središta kazališnog gledališta.

Dakako, budući da filmski medij uvijek posjeduje neke granice za-bilježbe, on, bilo pomoću montaže ili pokretima kamere ili mizansce-nom, može manipulirati i apstrahirati vlastite temeljne kategorije, a to su prostor, vrijeme i uzročnost. Najočitiji primjer toga jest sposobnost medija da izostavlja dijelove prostora ili, pak, u kratkom vremenskom periodu nudi prikaze prostorno vrlo udaljenih ambijenata. Također, zbog ovih svojstava filmom se vrlo lako mogu pomicati granice predočavanja vremena gdje se u kontinuitetu trajanja jednog kadra moguće vratiti u prošlost pripovjednom analepsom, kao u filmu M. Antonionija *Profe-sija: reporter* (*Professione: reporter*, 1975; Fig. 5) gdje redatelj, opet, minija-turnom varkom gledatelju sugerira kako gleda vremenski nastavak zbi-vanja, a zapravo je riječ o retrospekciji glavnog lika Davida Locke-a.



Fig. 4. Ozloglašena (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946)



Fig. 5. *Profesija: reporter* (*Professione: reporter*, Michelangelo Antonioni, 1975)

3. Stilizacije filmskog predočavanja zbilje

Sve ove prethodno spomenute manipulacije prilikom predočavanja zbilje, paradoksalno, počivaju upravo na nemogućnosti medija da ju vjerodostojno i potpuno prikažu. Odnosno, u osnovi je medija filma da prizore nudi na neuobičajen način pokušavajući time težiti apstrakciji kako ju je objasnio Tinjanov. Ili drugim riječima, filmski prikaz, ukoliko se uvelike ne oslanja na vlastite reproduksijske, mimetičke potencijale, može biti stiliziran jer je, kako ističe Turković (2008, 22), „stilizacija (...) prema definiciji, otklon od mjerodavnog uzorka.“ Različita izobličenja zbilje bila su osobito važan dio izlagačkih strategija tijekom nijeme filmske avangarde 1920-ih kao dio tendencija dokazivanja kako medij, koji je u naravi pretjerano nalik zbilji, ipak ima neku umjetničku vrijednost. Autori avangardnih strujanja 1920-ih i kasnijih razdoblja, poput 1960-ih, zato su vrlo često primjenjivali vrlo napadne vizualne stilizacije oblikujući svoja umjetnička djela u mnogome nepodudarna gledateljevom uobičajenom perceptivnom doživljaju zbilje, dok su druge, standardnije moduse prikazivanja u pravilu zanemarivali (Turković, 2005, 233).

U tom pogledu stiliziranja autori su imali za izbor dva temeljna modusa, odnosno ekstrema stiliziranja, ovisno o smjeru otklona od

prikazivačkog standarda uspostavljenog i izvanfilmskim doživljajem zbilje, ali i dotadašnjom filmskom praksom. S jedne strane mogli su potpuno *reducirati zbilju* na način da ona sada postane neprepoznatljiva, tj. dokidajući mimetičnu zadanost filmskog zapisa. Primjeri takve redukcije mogu se pronaći u apstraktnim eksperimentalnim filmovima 1920-ih, poput strukturalno orijentiranog filma *Ritam 21* (*Rhythmus 21*, 1921; Fig. 6), njemačkog redatelja Hansa Richtera, koji se sastoji od manipulacije geometrijskim oblicima, njihovim položajem u prostoru, veličinom, bojom i brzinom kretanja. Slično funkcionira i mnogo radikalniji film austrijskog redatelja Petera Kubelke *Arnulf Rainer* (1960) koji stvarnost reducira svodeći ju na niz izmjena svjetlosti i tame te zvuka i tišine kao temeljnim materijalnim svojstvima filmskog medija. A apstraktnu tendenciju izvedenu stilizacijskom redukcijom oprimjeruje i film hrvatskog redatelja Milana Šameca *Termiti* (1963; Fig. 7) koji svojim naslovom lažno sugerira reprezentacijsku prirodu prizora koja umjesto toga nudi tek prikaz svjetlosnih mrlja na površini analogne filmske vrpce (Turković, 2009, 11).

S druge strane, stilizacija se filmskog prikaza mogla postići i svojevrsnom *amplifikacijom zbilje*, odnosno nagomilavanjem elemenata koji su ionako njezinim dijelom. Primjerice, francuski redatelj René Clair u svojem dadaistički orijentiranom filmu *Međučin* (*Entr'acte*, 1924; Fig. 8) tu amplifikaciju ostvaruje strategijom oslanjanja na mimetička svojstva prizora, jer nam nudi vizualno prepoznatljive prizore, ali ih odmah potom iredalizira jer poznate pojave stavlja u nesumjerljive odnose, kao kada u prikaz pogrebne povorke ubacuje začudni element deve koja ju predvodi i ljudi koji skakuću poput klokana. No, ovakva začudnost nije jedina opcija koju su primjenjivali avangardni redatelji. Andy Warhol u filmu *Empire* (1965; Fig. 9), višesatnom statičnom prikazu Empire State Buildinga u New Yorku tijekom postepenom smračivanja, iredalizaciju postiže pretjeranom fiksacijom na nepromjenjivost prizora koja svojom, opet paradoksalno, hipermimetičnošću iredalizira gledatelju dobro poznat dio zbilje. Dakako, osim ovakvih vizualnih ograničenja (ali i prednosti) u prikazivanju, film posjeduje i neka *tematska ograničenja* (i prednosti) u smislu onoga što uopće može ili smije predstaviti kao dio sadržaja vlastitog medija. Načelno se filmom mogu predočiti sve zamislive pojave zbilje, poput različitih ambijenata, događaja, likova, predmeta i stanja.

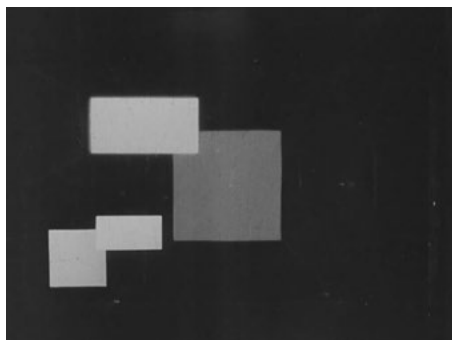


Fig. 6. *Ritam 21* (*Rhythmus 21*, Hans Richter, 1921)

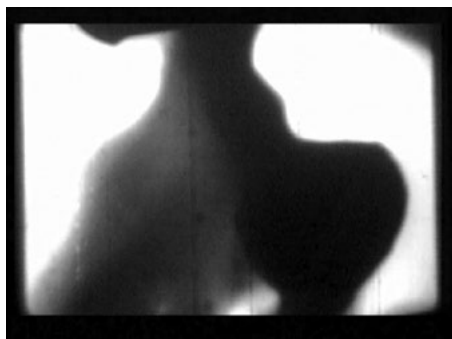


Fig. 7. *Termiti* (Milan Šamec, 1963)



Fig. 8. *Međučin* (*Entr'acte*, René Clair, 1924)



Fig. 9. *Empire* (Andy Warhol, 1965)

Ali ipak, prvenstveno zbog vlastitog materijalnog ustroja, filmom se ne mogu izravno predložiti mentalna stanja, kako ističe i Peterlić (2001, 37), jer su ona prema definiciji nešto filmu suprotno, tj. nešto unutrašnje. Međutim, koliko god bio ograničen vlastitom materijalnom i zapisnom prirodom, film itekako može koristiti različite audiovizualne ekvivalente ne bi li, opet, stiliziranjem prizora sugerirao upravo pojedinčev unutrašnji, mentalni svijet. To se najčešće postiže manipulacijom pokretom, zvukom, fokusom/oštrinom slike, svjetlom, bojom, ekspozicijom ili općom scenografskom konfiguracijom prizora. Tako, primjerice, hrvatski redatelj modernističkog usmjerenja Vatroslav Mimica film *Ponedjeljak ili utorak* (1966; Fig. 10) otvara prikazom snova i noćnih mora glavnom lika Marka Požgaja prožetog sjećanjem na djetinjstvo, traumom gubitka oca i tjeskobu vlastite stvarnosti. Prikaz je visoko stiliziran kako bi se što vjernije predložio junakov bogat unutrašnji život prilikom buđenja za posao, a izveden je nizom stiliziranih postupaka, poput kontrastiranja crno-bijele i fotografije u boji, ubacivanja crteža u živi filmski prizor, disproporcijama u veličini prizornih pojava, apstraktnom scenografijom nadrealnog predznaka, kostimografijom i maskom neidentificiranih ubojica junakova oca te napadnom zvučnom slikom.

U ovom kontekstu valja istaknuti kako nemogućnost ili neprikazivost određenog pojavnog dijela zbilje (poput mentalnih stanja) ne mora nužno biti rezultat materijalne granice filmskog zapisa, već može biti



Fig. 10. *Ponedjeljak ili utorak* (Vatroslav Mimica, 1966)

i dio određenih društvenih ograničenja najvidljivijih u cenzuri, tj. društveno sankcioniranoj zabrani prikaza određenih pojava koje se smatraju nepoželjnim u danom vremenskom periodu i društvenom prostoru. Najplastičniji i svakako transkulturalno najrašireniji primjer izostavljanja prikaza određenog dijela zbilje jest neposredan prikaz spolnog čina koji je osobito društveno tabuiziran i nepodoban za prikazivanje u konvencionalnom kinematografskom kontekstu. Zbog toga se za njega, više ili manje inventivno, pronalaze zadovoljavajuće vizualne zamjene koje ga na metonimijski način signaliziraju. Jedan takav primjer sugestivnog prikaza spolnog čina ili, barem, konzumacije ljubavnog odnosa likova prisutan je u *Vrtoglavici* (*Vertigo*, 1958; Fig. 11) A. Hitchcocka. Naime, nakon što je junak filma, bivši policijski inspektor John „Scottie“ Ferguson (James Stewart), preoblikovao junakinju Judy u, po njegovom pogrešnom tumačenju, nedavno preminulu Madeleine (obje uloge tumači ista glumica Kim Novak), završna transformacija Judy u Madeleine, označena njezinim vezanjem kose u pundu, izlaskom iz kupaonice osvijetljene svjetlom izrazito mekog fokusa i zelenom bojom te melodramatičnom glazbom visokog intenziteta, predstavlja vrhunac njegovog uzbuđenja i ljubavnu konzumaciju njihovog odnosa, a da on nikada u filmu nije izravno prikazan već tek sugeriran navedenim stilizacijskim rješenjima. Ovaj primjer Hitchcockovog filma podupire tezu kako granice filmskog prikaza ponekad ne proizlaze iz objektivnih svoj-

stava medija (jer je spolni čin načelno moguće prikazati) te kako se cenzorska ograničenja mogu nadići oslanjanjem na bogat repertoar stilizacija koje redatelj nudi medij kojim se koristi.



Fig. 11. *Vrtoglavica* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958)

4. Filmski pokušaji nadilaženja granica medija i potpuni film

Osim prethodno navedenih tendencija koje su privilegirale ona svojstva filma koja mu zadaju određena ograničenja u predočavanju stvarnosti, tijekom povijesti njegovog proučavanja postojale su i potpuno suprotne orijentacije. Te interpretativne orijentacije, vidljive osobito nakon 1940-ih i većeg stupnja mimetičnosti medija uslijed raširene primjene zvučne tehnologije, isticale su svojstvo medija koja mu omogućuju potpuno predočavanje zbije bez naznačenih prikazivačkih ograničenja. Jedan od autora koji je značajno doprinio ovakvom razumijevanju filma bio je njemačko-američki teoretičar filma i kulture Siegfried Kracauer koji je, neposredno prije nastupa otvorenih modernističkih tendencija u zvučnom filmu, 1960. objavio svoje kapitalno djelo *Priroda filma*. Iako su mnogi njegovi tumači prije isticali Kracauerov doprinos razumijevanju filma kao društvene i kulturne činjenice moderniteta, kao što to čine Robnik (2009) i Moltke (2016), ipak najvažniji dio njegove teorije čini upravo tumačenje filma u okvirima njegove sposobnosti neposrednog predočavanja zbilje. U tom kontekstu osnovu njegovog tumačenja

filmskog medija čini teza kako postoji stanovita podudarnost između temeljnih svojstava zbilje i onoga što je inherentno filmskom zapisu, odnosno čemu on teži. Ta je svojstva potom Kracauer (1960, 60; 1971, 69) opisao kao njegove „urođene afinitete“. Te je afinitete potom odredio kao temelj autentičnog prikaza stvarnosti koje iz nje ujedno i proizlaze, a one su nenamještenost, nepredvidivost, beskonačnost i neodređenost.

Budući da se i nenamještenost i nepredvidivost zapravo odnose na isto svojstvo medija, da stvari predoči onkraj vlastite tvoračke artificijelnosti i planiranosti, u načelu je riječ o kategoriji *slučajnosti* kao bitnom svojstvu svakodneвноživotnog iskustva. No, kao prvo svojstvo kojim film, barem uvjetno, može postići potpuni prikaz stvarnosti možemo istaknuti *beskonačnost*. Dakako, kako je film rezultat ljudske djelatnosti i ipak ograničen nekim prostornim i vremenskim gabaritima, poput okvira slike ili trajanja kadra i samog djela, ovdje možemo govoriti o pokušaju zapisa da simulira takvu neograničenost, osobito vezano za kategoriju vremena. Najčešća strategija kojom se to postiže jest izostavljanjem određene problemske jezgre koja krase veći dio klasičnih narativnih filmova i kojom priča gotovo prirodno teži nekom smislenom razrješenju prethodno formuliranih dramaturških pitanja. No, kada, primjerice, M. Antonioni svoju *Avanturu* (*L'avventura*, 1960; Fig. 12) završava tako da glavni junak Sandro, nakon drugog počinjenog preljuba i nakon što je neuspješno, ali i nevoljko tragao za svojom zaručnicom Annom, besciljno sjedi na klupi promišljajući o vlastitim postupcima, priča se problemski vraća na istovjetno mjesto s kojega je i krenula, ali i potencijalno generira beskonačan niz novih problema i privremenih rješenja koji su u doslovnom smislu razrješivi tek projekcijskim završetkom filma. Ova strategija pripovijedanja karakteristična je za modernistički film, a mađarski ju je filmolog A. B. Kovács (2007, 80) opisao kao spiralnu.

Skupno svojstvo *slučajnosti*, koje obuhvaća dva Kracauerova afiniteta, odnosi se na mogućnost zapisa da gledatelju prizore ponudi na način da se pojave doimaju kao da proizlaze iz čiste kontingencije svojstvene zbilji te kao da nisu determinirane strogom logikom predočene priče. Jedan takav primjer možemo uočiti u narativnoj mehanici filma *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948; Fig. 13) talijanskog redatelja Vittorija De Sice koji počesto problemsku jezgru filma, pronalazak junakovog



Fig. 12. *Avventura* (*L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960)

bicikla kao glavnog sredstva za ostvarivanje prihoda u osiromašenoj poratnoj Italiji, prekida nizom prizornih digresija koje ne samo da usporavaju tempo filma već ni ne doprinose razrješenju dramske situacije. Jedan takav slučaj jest *De Sicin* prikaz junaka Antonija i njegovog sina koje u traganju za kradljivcem bicikla prekida iznenadni pljusak koji niti pomaže, ali niti odmaže njihovom glavnom cilju djelovanja. Sličnu strategiju prikazivačke slučajnosti i nepredvidivosti koristi i francuski redatelj Jean-Luc Godard u svojem prvom filmu *Do posljednjeg daha* (*A bout du souffle*, 1960; Fig. 14) kada razgovor glavnih likova Michela i Patricie tijekom šetnje glavnom pariškom ulicom često prekida nizom slučajnih situacija, poput prolaska ljudi ispred kamere, pogledavanja prolaznika u likove i kameru, zaustavljanja njihovog kretanja i razgovora i općim neposrednim, gotovo televizijsko reportažnim pristupom sceni.

S duge strane, afinitet *neodređenosti* odnosi se na svojstvo zbilje i filmskog zapisa da se stvari u prizoru gledatelju pojavljuju bez točno utvrđenog i prethodno zadanog značenja. U tom smislu, ma koliko god filmski zapis bio konkretan ili prešutno opisan, kako je istaknuto u uvodu rada, lice lika, neki predmet, događaj ili ambijent uvijek može predstavljati ili sugerirati i bilo što, tj. nešto posve neodređeno. Primjerice, kada nam Akira Kurosawa u *Rašomonu* (*Rasho-mon*, 1950; Fig. 15) u krupnom planu predočava dijelom bezizražajno lice samuraja nakon što mu je supruga (pretpostavlja se) silovana, to lice u kontekstu priče može označavati i njegov prijezir prema supruzi (kako ona tumači njegovo stanje jer



Fig. 13. *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948)



Fig. 14. *Do posljednjeg daha* (*À bout du souffle*, Jean-Luc Godard, 1960)



Fig. 15. *Rašomon* (*Rashô-mon*, Akira Kurosawa, 1950)

smatra da joj zamjera što se nije dovoljno oduprla nasrtajima nasilnika) i njegovu krivnju jer nije bio u stanju spriječiti silovanje i bijes jer nije bio dovoljno vješt borac obraniti suprugu te opravdati vlastiti ratnički status i tugu zbog nemilih događaja, ali i iznenađenje supruginim ponašanjem koja ga optužuje da upravo nju krivi za silovanje.

No, neodređenost se značenjskog raspona određene pojave u prizoru može kanalizirati i na druge načine. Primjerice, većina događaja na početku nekog klasičnog narativnog filma ima posve neodređen status i može odvesti zbivanja u sasvim nepredvidivom smjeru. To se, npr., događa na početku filma A. Hitchcocka *Dvorišni prozor* (*Rear Window*, 1954; Fig. 16) gdje usputno prikazani sukob dvoje sredovječnih supružnika u obližnjem stanu koji, uz niz drugih likova, promatra glavni junak fotoreporter Jeff (James Stewart), predstavlja tek jedan od mnogih životno trivijalnih događaja, da bi se tijekom izlaganja ispostavilo kako svađa postaje predmetom izrazite sumnje junaka i njegovog postepenog uvjerenja kako je u susjedstvu počinjeno ubojstvo. Ova strategija, tipična za ekspozicije filmova klasičnog stila, predstavlja načelo oblikovanja pri-povijesti koje je Kracauer (1972, 73–74; vidi također Peterlić, 2001, 226) nazvao *nađenom pričom* koja „pokriva sve priče otkrivene u građi iz aktualne fizičke stvarnosti“.



Fig. 16. *Dvorišni prozor* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954)

Ova tendencija pokušaja filmskog medija da nadiđe vlastita prikazivačka ograničenja istaknuta u prethodnim poglavljima rada, poput nemogućnosti predočavanja cjelovitog prostora, njegove dubine ili

kontinuiteta vremena kao temeljnih odrednica zapisa ili pak stiliziranja prizora onkraj njegove mimetičnosti, samo svjedoči o suprotnoj orijentaciji vizualnog predočavanja koje slijedi logiku stvarnosti nastojeći joj se što više približiti i istaknuti njezine polazne parametre zasićene njezinom entropijskom naravi.

5. Zaključak

Radom se pokazalo na koji se način filmski medij istovremeno oslanja na vlastita ograničenja prikaza stvarnosti, ali i kako, slijedeći njezinu logiku, nastoji predočiti temeljne komponente zbiljskog prizora. Na početku se rada fokus zato stavio na ovu podvojenju prirodu filmskog zapisa gdje je istaknuto kako on, zbog svoje pokazne snage i prešutnosti opisa, gledatelju uvijek pruža prikaz konkretne stvarnosne pojave, ukoliko je ona uopće zadovoljila uvjet prepoznatljivosti, ali to čini na neodređen način, za razliku od informacija pruženih sustavom prirodnog jezika. Također je istaknuto kako zapis, zbog svojeg materijalnog ustroja, orijentacije na izvanjsko zbilje te audiovizualnog karaktera, ne može izravno prikazati, npr., druga osjetila poput dodira, okusa i mirisa, ali niti različit spektar mentalnih stanja. Potom je fokus istraživanja stavljen na tezu ruskog teoretičara književnosti J. Tinjanova za kojega je priroda svakog umjetničkog stvaralaštva težnja ka apstrakciji, a film tome pridonosi naglašavajući upravo ograničenja prikaza koja stoje u njegovom medijskom temelju. Na tome je mjestu istaknuto kako je R. Arnheim bio autorska figura koja je ponajviše zagovarala ovakav pristup umjetničkom stvaralaštvu kroz nemogućnost filma da gledatelju pruži, npr., prikaz neograničenog vidnog polja, cjelovitosti prostora ili njegove dubine te kroz manipulaciju prostornim i vremen-skim dimenzijama filmskog izlaganja.

Potom je fokus stavljen na različite strategije filmskih stilizacija kojima su autori, ponajviše u razdoblju nijeme avangarde, ali i kasnijih eksperimentalnih i modernističkih strujanja, primjenjivali različita izobličenja zbilje i to kroz dva modusa. Ili su prikazom zbilju nastojali reducirati na neprepoznatljive i svakodnevnoživotnom iskustvu strane elemente, kao u apstraktnom filmu, ili su je nastojali

amplificirati dovodeći njezine elemente do apsurdna, kao u filmovima nadrealističkog ili fiksacijskog predznaka. U tom smislu, i kao prilog tezi o neprikazivim svojstvima medija, istaknuta je i orijentacija nadilaženja tematskih granica prikaza, poput prikaza mentalnih stanja ili zaobilaženja različitih cenzorskih procedura. Kao kontrast ovim tendencijama, u posljednjem je poglavlju rada naglašena i tendencija, naglašenije prisutna u filmskoj teoriji i praksi nakon 1940-ih, potpunog prikaza zbilje iz perspektive S. Kracauera gdje su svojstva zbilje, poput beskonačnosti, slučajnosti i neodređenosti stavljena u prvi plan izraza. Ova posljednja prikazivačka orijentacija u filmskoj umjetnosti samo potvrđuje osnovnu tezu kako je film tijekom svoje povijesti neprestano nastojao izići na kraj sa vlastitim granicama predočavanja stavljajući ih u povijesno specifičan umjetnički oblik i slijedeći vlastite medijske karakteristike.

Literatura

- Arnheim, R. (1957). *Film as Art*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Arnheim, R. (1962). *Film kao umetnost*. Prev. D. Stojanović. Beograd: Narodna knjiga.
- Carroll, N. (1988). *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press.
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- Chatman, S. (1996). Što je opis na filmu?. „Hrvatski filmski ljetopis“, br. 5, str. 114–120.
- Dulac, G. (1988). *Aesthetics, Obstacles, Integral Cinégraphie*. U: *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907–1939. Volume 1: 1907–1929*. Ur. R. Abel. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, str. 389–397.
- Dulac, G. (2020). *Qu'est-ce que le cinéma?/What is Cinema?* Paris: Light Cone.
- Gilić, N. (2004). *Naratologija i filmska priča*. „Hrvatski filmski ljetopis“, br. 37, str. 13–27.
- Gilić, N. (2007). *Uvod u teoriju filmske priče*. Zagreb: Školska knjiga.
- Kovács, A. B. (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226451664.001.0001>
- Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.

- Kracauer, S. (1971). *Priroda filma: oslobađanje fizičke realnosti I*. Beograd: Institut za film.
- Kracauer, S. (1972). *Priroda filma: oslobađanje fizičke realnosti II*. Beograd: Institut za film.
- Loiperdinger, M. (2004). *Lumière's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth*. „The Moving Image“, vol. 4, br. 1, str. 89–118. <https://doi.org/10.1353/mov.2004.0014>
- Lučić, K. (2024). *Povijest rane i klasične teorije filma*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, FF press. <https://doi.org/10.17234/9789533791487>
- Messaris, P. (2001). *Pojmovna montaža*. „Hrvatski filmski ljetopis“, br. 25, str. 13–16.
- Moltke, J. von (2016). *Siegfried Kracauer: The Politics of Film Theory and Criticism*. U: *Thinking in the Dark: Cinema, Theory, Practice*. Ur. M. Pomerance, R. B. Palmer. New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press, str. 42–53. <https://doi.org/10.1525/9780520964853>
- Peterlić, A. (2001). *Osnove teorija filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Robnik, D. (2009). *Siegfried Kracauer*. U: *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*. Ur. F. Colman. Montreal – Kingston – Ithaca: McGill-Queen's University Press, str. 40–50. <https://doi.org/10.1515/9780773594821-006>
- Tinjanov, J. (1971). *Osnovi filmske umetnosti*. „Filmske sveske“, br. 3, str. 280–299.
- Turković, H. (1988). *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Turković, H. (2003). *Opisnost naracije – temeljna opisna načela*. „Hrvatski filmski ljetopis“, br. 35, str. 168–177.
- Turković, H. (2005). *Film: zabava, žanr, stil*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Turković, H. (2008). *Retoričke regulacije: stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja*. Zagreb: AGM.
- Turković, H. (2009). *Pojam poetskog izlaganja*. „Hrvatski filmski ljetopis“, br. 60, str. 11–33.
- Turković, H. (2021). *Tipovi filmskog izlaganja: prilozi teoriji izlaganja*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Tynjanov, J. (1981). *On the Foundations of Cinema*. U: *Russian Formalist Film Theory*. Ur. H. Eagle. Michigan: Michigan Slavic Publications, str. 81–100.

- **KRUNOSLAV LUČIĆ** (Zagreb, 1981) graduated in comparative literature and philosophy at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb where he also received his PhD in film studies. Currently, he is an associate professor at the Department of Comparative Literature (as a head of the Section for Film Studies) where he teaches film studies courses and is also teaching theory of editing at the Academy of Dramatic Art in Zagreb. Since 2008, he has worked on the research project *Stylistic description of the Croatian film heritage*, participated in several domestic and international conferences, was a guest lecturer at the University of Giessen, and published

research articles in film studies in domestic and foreign publications. He was an associate of different film festivals such as PSSST! silent film festival, Zagreb Film Festival and Pula Film Festival. At the time, editor-in-chief of the journal *Croatian Film Chronicle* and author of two books, *Filmski stil: teorijski pristup i stilistika hrvatskog igranog filma* (Zagreb: HFS, 2017) and *Povijest rane i klasične teorije filma* (Zagreb: FF press, 2024).