

Konceptualna metafora FILM JE BIĆE u filmovima francuskog impresionizma

Dunat, Silvana

Doctoral thesis / Disertacija

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:939292>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-14**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Silvana Dunat

**KONCEPTUALNA METAFORA FILM JE BIĆE U
FILMOVIMA FRANCUSKOG IMPRESIONIZMA**

Doktorski rad

Zadar, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZADRU
POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Silvana Dunat

**KONCEPTUALNA METAFORA FILM JE BIĆE U
FILMOVIMA FRANCUSKOG IMPRESIONIZMA**

Doktorski rad

Mentorica

Prof. dr. sc. Saša Vojković

Komentor

Izv. prof. dr. sc. Mario Vrbančić

Zadar, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

I. Autor i studij

Ime i prezime: Silvana Dunat

Naziv studijskog programa: Poslijediplomski sveučilišni studij Humanističke znanosti

Mentorica: prof. dr. sc. Saša Vojković

Komentor: izv. prof. dr. sc. Mario Vrbančić

Datum obrane: 14. rujna 2020.

Znanstveno područje i polje u kojem je postignut doktorat znanosti: Humanističke znanosti, znanost o umjetnosti

II. Doktorski rad

Naslov: Konceptualna metafora FILM JE BIĆE u filmovima francuskog impresionizma

UDK oznaka: 791.21.036.2(44):81`373.612.2

Broj stranica: 250

Broj slika/grafičkih prikaza/tablica: 89/0/2

Broj bilježaka: 143

Broj korištenih bibliografskih jedinica i izvora: 148

Broj priloga: 0

Jezik rada: hrvatski

III. Stručna povjerenstva

Stručno povjerenstvo za ocjenu doktorskog rada:

1. izv. prof. dr. sc. Rajko Petković, predsjednik
2. prof. dr. sc. Saša Vojković, članica
3. doc. dr. sc. Mario Županović, član

Stručno povjerenstvo za obranu doktorskog rada:

1. izv. prof. dr. sc. Rajko Petković, predsjednik
2. prof. dr. sc. Saša Vojković, članica
3. doc. dr. sc. Mario Županović, član

UNIVERSITY OF ZADAR
BASIC DOCUMENTATION CARD

I. Author and study

Name and surname: Silvana Dunat

Name of the study programme: Postgraduate doctoral study in Humanities

Mentor: Full Professor Saša Vojković, PhD

Co-mentor: Associate Professor Mario Vrbančić, PhD

Date of the defence: 14 September 2020

Scientific area and field in which the PhD is obtained: Humanities, Art Science

II. Doctoral dissertation

Title: Conceptual Metaphor FILM IS BEING in the French Impressionist Cinema

UDC mark:

Number of pages: 250

Number of pictures/graphical representations/tables: 89/0/2

Number of notes: 143

Number of used bibliographic units and sources: 148

Number of appendices: 0

Language of the doctoral dissertation: Croatian

III. Expert committees

Expert committee for the evaluation of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor Rajko Petković, PhD, chair
2. Full Professor Saša Vojković, PhD, member
3. Assistant Professor Mario Županović, PhD, member

Expert committee for the defence of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor Rajko Petković, PhD, chair
2. Full Professor Saša Vojković, PhD, member
3. Assistant Professor Mario Županović, PhD, member



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Silvana Dunat**, ovime izjavljujem da je moj **doktorski** rad pod naslovom **Konceptualna metafora FILM JE BIĆE** u filmovima francuskog impresionizma rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 25. rujna 2019.

Sadržaj

| | |
|--|-----------|
| PREDGOVOR | iv |
| 1. Uvod | 1 |
| 1.1. Obrazloženje teme..... | 1 |
| 1.2. Hipoteze i ciljevi istraživanja | 2 |
| 1.3. Izbor i ustroj korpusa | 4 |
| 1.4. Metodologija | 6 |
| 1.5. Struktura rada..... | 7 |
| 1.6. Očekivani znanstveni doprinos i značenje istraživanja | 9 |
| 2. Teorijski okvir kognitivne lingvistike | 11 |
| 3. Kognitivni pristup filmskoj teoriji – pregled dosadašnjih spoznaja | 19 |
| 4. Francuski impresionizam | 26 |
| 4.1. Naziv i sudionici pokreta | 26 |
| 4.2. Povijesni okvir, društveni kontekst i uvjeti nastajanja..... | 29 |
| 4.3. Impresionizam kao pokret..... | 31 |
| 4.3.1. Kriteriji razlikovanja | 31 |
| 4.3.2. Filmski časopisi..... | 34 |
| 4.3.3. Kinoklubovi (<i>Ciné-clubs</i>) | 36 |
| 4.3.4. Specijalizirane kinodvorane | 36 |
| 4.3.5. Periodizacija..... | 37 |
| 4.4. Temeljna obilježja stila prema dosadašnjim teorijama | 43 |
| 4.5. Fotogenija..... | 47 |
| 5. Tri modela konceptualizacije filma: jezik, umjetnost, transport | 55 |
| 5.1. Film kao nova značenjska domena | 55 |
| 5.2. Film kao jezik..... | 56 |
| 5.3. Film kao umjetnost..... | 62 |
| 5.3.1. Konceptualni okvir i kulturno-povijesni kontekst: umjetnost, jezik i tehnologija..... | 62 |
| 5.3.2. Film i književnost (KAMERA JE OLOVKA) | 65 |

| | |
|--|------------|
| 5.3.3. Film i kazalište (FILM JE SNIMLJENO KAZALIŠTE) | 69 |
| 5.3.4. Film i slikarstvo (FILM SU POKRETNE SLIKE)..... | 71 |
| 5.3.5. Film i arhitektura | 74 |
| 5.3.6. Film i glazba (FILM JE VIZUALNA GLAZBA) | 77 |
| 5.3.7. Totalni film (film kao integracija svih umjetnosti) i čisti film (film kao ni jedna druga umjetnost)..... | 85 |
| 5.4. Film kao tehnologija..... | 92 |
| 5.4.1. Film, informacija, mobilnost | 92 |
| 5.4.2. Film kao vlak | 94 |
| 6. Četvrti model konceptualizacije filma: film-biće | 101 |
| 6.1. Hipoteza otjelovljenosti..... | 101 |
| 6.2. <i>Čovjek s filmskom kamerom</i> | 107 |
| 6.3. Film-biće..... | 114 |
| 6.4. Filmski prostor kao odraz mentalnog prostora | 119 |
| 6.4.1. Oko statičnog promatrača i Albertijeva vidna piramida..... | 120 |
| 6.4.2. Oko dinamičnog promatrača i Gardiesova zrcalna kugla | 124 |
| 6.4.3. Rekonstrukcija filmskog prostora kao mentalnog prostora..... | 127 |
| 6.5. Film kao registracija stvarnosti, film kao pogled, film kao um..... | 129 |
| 7. Analiza metafore pogleda u impresionističkom filmu | 137 |
| 7.1. Slika-pogled..... | 137 |
| 7.1.1. ABA struktura filmskog pogleda | 139 |
| 7.1.2. Specifična obilježja impresionističkog stila kao izvorišta subjektivnosti | 146 |
| 7.1.3. Rad kamere | 147 |
| 7.1.3.1. Planovi - krupni plan..... | 147 |
| 7.1.3.2. Kut snimanja..... | 148 |
| 7.1.3.3. Pokret kamere..... | 153 |
| 7.1.4. Optički trikovi..... | 165 |
| 7.1.5. Mizanscena..... | 167 |
| 7.1.6. Montaža | 170 |
| 7.2. Od slike-pogleda do slike-misli..... | 177 |

| | |
|--|------------|
| 7.2.1. Objektivni i subjektivni aspekt slike..... | 177 |
| 7.2.2. Kolektivna slika-pogled..... | 179 |
| 7.2.3. Dinamika subjekta u točki gledišta..... | 180 |
| 7.2.4. Dinamika plana u istoj točki gledišta..... | 181 |
| 7.2.5. Optički subjektivna slika bez subjekta u točki gledišta..... | 182 |
| 7.2.6. Afektivni aspekt filmske slike neovisno o točki gledišta..... | 186 |
| 7.3. Slika-misao..... | 189 |
| 7.3.1. Distinktivni elementi..... | 189 |
| 7.3.2. Strukturalni obrasci..... | 196 |
| 7.3.2.1. Mentalna slika kao realistična slika..... | 196 |
| 7.3.2.2. Slika-misao kao vizualna integracija..... | 199 |
| 7.3.2.3. Vrste procesa mišljenja u slici-misao..... | 206 |
| 7.4. Pogled kao metonimija za druge vrste percepcije..... | 215 |
| 8. Zaključak..... | 221 |
| Popis slika..... | 226 |
| Popis tablica..... | 228 |
| Popis filmskih naslova..... | 229 |
| Bibliografija..... | 233 |
| Sažetak..... | 243 |
| Summary..... | 245 |
| Životopis..... | 247 |

PREDGOVOR

Zahvaljujem svima koji su na bilo koji način sudjelovali u nastanku ove disertacije. Prije svega mentorici prof. dr. Saši Vojković koja me od samih početaka motivirala i pružala poticaj u radu. Bez njezine iskrene podrške, interesa i vrijednih savjeta tijekom cijelog studija, ni ovoga rada ne bi bilo. Hvala komentoru prof. dr. sc. Mariu Vrbančiću.

Zahvaljujem *La Cinémathèque française* u Parizu koja mi je omogućila pristup svojoj online arhivi impresionističkih filmova.

Zahvaljujem Nebojši na strpljenju i ljubavi i nesebičnoj (tehničkoj) podršci – znam da nije bilo lako u ključnom trenutku prepustiti mi svoje računalo.

Hvala tati na prvoj filmskoj projekciji u kinu „Pobjeda“, a mami na pobuđenom interesu za francuski jezik.

Hvala Gogi na komentarima i konstruktivnim raspravama do iznemoglosti.

Hvala Mariji na optimizmu, pronalaženju smisla i životnoj filozofiji. I na priči koju tek treba napisati.

Točkici – hvala na šetnjama, igri i opuštajućem druženju.

1. Uvod

Rad na ovoj disertaciji započeo je kao istraživanje mogućnosti primjene teorijskih spoznaja kognitivne lingvistike te kognitivne filmske semiotike na analizu filmskog teksta odnosno analizu metaforičkih i metonimijskih struktura i asocijativnih veza putem kojih se u filmu tvori značenje. Ubrzo se pokazalo da tema nadilazi okvire interpretacije i analize pojedinog filmskog uratka i donosi zanimljive spoznaje iz područja hermeneutike filma kao umjetničkog medija, ali i ostvaruje novu perspektivu na još uvijek nedovoljno istražena područja multimodalne¹ i nejezične metafore kao oblika mišljenja.

Filmu se stoga pristupa istovremeno deduktivnim zaključivanjem o mediju kao značenjskoj domeni koja se oblikuje, mijenja i definira temeljem ljudskog iskustva, te kroz induktivnu analizu artefakta nijemog filma kao prvenstveno vizualnog teksta koji se ostvaruje u komunikaciji s gledateljem.

Personifikacija medija prisutna je od najranijih dana promišljanja o filmu na što upućuju tekstovi prvih filmskih kritičara i teoretičara. I kinematografska praksa, koja je prethodila teorijskim analizama, svjedoči o poimanju filma kao bića. Film je svoj život započeo kao mehanička registracija/ogledalo stvarnosti, mobilna preslika izvanjskoga svijeta, ali vrlo brzo je postao mehaničko oko koje promatra i bilježi svijet te ga predočava kroz vlastiti pogled. Sljedeći logičan korak personifikacijskog modela bio je konceptualizacija uma koji stoji iza pogleda. Već s antologijskim kadrom pucnja neposredno usmjerenog prema publici u filmu *Velika pljačka vlaka (The Great Train Robbery)* Edwina S. Portera iz 1903. godine postalo je jasno da film direktno komunicira s publikom, da vidi, osjeća, razmišlja i govori, te da se filmska slika uspostavlja kao integracija filmskog i mentalnog prostora koja se istovremeno odvija na ekranu i u umu gledatelja o čemu sam pisala u članku pod naslovom „Film space as mental space“ (“Filmski prostor kao mentalni prostor”) koji je objavljen u *Semiotica*, 2016, Walter de Gruyter, Berlin, a dio teksta je ponovljen u ovom radu.

1.1. Obrazloženje teme

Teorija otjelovljenog uma koja se razvila u okviru kognitivne znanosti 20. stoljeća postulira neodvojivost tijela i uma te ideju da naši senzorni i motorički sustavi kroz ukupno tjelesno

¹ U radu se iz praktičnih razloga koriste izrazi mod, monomodalna metafora i multimodalna metafora koji su preuzeti iz anglističke literature: *mode*, *monomodal metaphor* i *multimodal metaphor*. U kroatističkoj literaturi za *mode* se koristi izraz osjetilni modalitet, a za *monomodal metaphor* i *multimodal metaphor* koriste se izrazi jednoosjetilna i višeosjetilna metafora.

iskustvo oblikuju ljudsko znanje i utemeljuju modele mišljenja. Prema kognitivistima apstraktno mišljenje izranja iz fizičkog iskustva kroz metaforičke procese pa metafora nije samo stilska ili poetska figura koja se javlja na jezičnoj razini već je ona temelj našeg spoznajnog procesa i kao takva prisutna je univerzalno kroz sve oblike mišljenja i izražavanja. Ovom tvrdnjom se od samih početaka kognitivne lingvistike otvara mogućnost za istraživanje neverbalne metafore. Inicijalni radovi na području slikovne ili vizualne metafore pojavili su se tek krajem prošlog stoljeća (Carroll 1996, Forceville 1996), ali se tijekom posljednjih desetak godina istraživačka aktivnost na ovom području višestruko povećala što ukazuje na njezin značaj kao mogućeg spoznajnog izvorišta. U međuvremenu je postalo očito da se metafora i metonimija ne mogu ograničiti samo na jezični ili samo na slikovni mod već se mogu realizirati i kroz zvučni ili kroz kombinaciju dvaju ili više modova. Multimodalna metafora znatno usložnjava strukturu referencijskih relacija i predodžbenih procesa, a naročito konceptualnih spojeva koji integriraju različite domene i modove izražavanja. Film kao audiovizualni medij koji se manifestira upravo kroz integraciju više modova kao mehanizama ekspresivnosti (slika, zvuk, govorni i pisani jezik) nameće se kao produktivno izvorište spoznaje na različitim razinama produkcije značenja. Proučavanje kognitivne metafore u filmu stoga ima višestruki značaj.

1.2. Hipoteze i ciljevi istraživanja

Istraživanje polazi od teze da je kognitivna metafora odigrala ključnu ulogu u formiranju filma kao novog oblika umjetnosti, ali i nove značenjske domene, na što upućuju tradicionalne filmske metafore koje se pojavljuju u tekstovima filmskih povjesničara, kritičara i teoretičara kao što su „film kao vizualna glazba“, „film kao pokretna slika“, „film kao prozor“, „kamera-olovka“, „film kao jezik“, „film kao san“, „kino-oko“ i druge. Rad inicijalno postavlja pitanje jesu li navedeni metaforički izrazi samo jezični tropi ili su kognitivno utemeljeni što bi značilo da se film i konceptualno modelirao na temelju mapiranja iz različitih izvornih domena kao što su jezik, druge umjetnosti, tehnologija ili ljudsko tijelo. Cilj rada stoga nije samo opis vizualnih metafora već su one polazne točke za definiranje dubinskih konceptualnih struktura koje proizlaze iz našeg iskustvenog poimanja filma.

Teorija otjelovljenog uma pruža okvir za postavljanje hipoteze da je i film otjelovljena umjetnost te da je razvoj filma primarno motiviran idealom perceptivne cjelovitosti medija čime se domena tijela postulira kao jedna od temeljnih izvornih domena konceptualizacije filma. U skladu s prvom hipotezom, hipotezom metaforičke konceptualizacije filma, u prvom dijelu

istraživanja cilj je sustavno opisati i dokumentirati pojavnosti metafora FILM JE JEZIK, FILM JE UMJETNOST i FILM JE TEHNOLOGIJA POKRETA na što se u skladu s drugom hipotezom, hipotezom otjelovljenosti medija, nastavlja detaljna analiza metaforičkog modela FILM JE BIĆE što je središnji interes ovoga rada.

Kroz teorijski okvir kognitivne semiotike i usmjerenost na korpus nijemih filmova iz razdoblja francuskog impresionizma istraživanje se dijelom nastavlja na prethodnu Bordwellovu studiju (Bordwell 1987) koja je izvorno nastala 1974. godine. Rad se međutim neće baviti procjenom utemeljenosti Bordwellove periodizacije impresionističkog perioda, klasifikacije temeljnih obilježja impresionističkog stila, niti ispravnosti njegove selekcije filmova kojima ova obilježja pripisuje kao što se neće posebno procjenjivati filmovi sami po sebi. Neposredni cilj rada je sustavno istražiti koje se metafore (i relevantne metonimije) tijela javljaju u navedenoj selekciji filmova te utvrditi filmska izražajna sredstva i postupke kojima se one uspostavljaju i u kakvom je to odnosu s razumijevanjem filmskog teksta čime Bordwellova studija dobija dodatnu podlogu u kognitivnoj teoriji metafore.

S obzirom da je Bordwell kao jednu od glavnih odlika francuskog filmskog impresionizma izdvojio uporabu kamere koja je dominantno u funkciji izraza subjektivnosti, postavlja se teza da se francuski impresionizam kao stilski pravac strukturira primarno kroz metafore koje se odnose na ljudsko tijelo, poglavito kroz metafore KAMERA JE OKO i FILM JE POGLED te je cilj pokazati kako stilski elementi i postupci koji se primjenjuju u filmovima ovoga pravca i koje je detektirao Bordwell u svojoj studiji nisu proizvoljni već kognitivno utemeljeni.

Filmu se pristupa kao izuzetno složenoj ciljnoj konceptualnoj domeni, specifično u početnom razdoblju njegovog formiranja. Kroz istraživanje oblika konceptualizacije filma kao novog medija koji aktivira višestruke izvorne domene i modove izražavanja pokušava se steći uvid u način kako ljudski um poima nepoznato i kako strukturira sasvim novu značenjsku domenu koja se pojavila u relativno nedavnom povijesnom razdoblju. Time se u okvirima kognitivne semiotike, i posebno teorije neverbalne metafore, nastoji razviti oprimjeren model formiranja konceptualne domene od samog njezinog začetka, što je izniman događaj. Cilj rada nije detaljno utvrditi obrasce modeliranja prijenosa znanja niti prikazati shematsku strukturu konceptualne domene filma već ukazati na važnost njezinog proučavanja u obliku značenjske domene koja može pružiti relevantne znanstvene spoznaje. Iz pozicije kognitivne semiotike razumijevanje filma kao značenjske domene donosi uvide u to kako se nova znanja i iskustva opojmljuju u našem umu i koja je njihova međusobna korelacija i interferencija s postojećim značenjskim domenama. Iz perspektive teorije filma primjena metaforičkih i metonimijskih modela utječe

na razumijevanje povijesti medija i interpretaciju filmskog teksta te pokazuje kako se film kao specifična tehnologija oblikovala kroz postojeće konceptualne obrasce i kulturne modele ne samo kao pojam u našem umu već i kao konkretni proizvod i umjetnički artefakt.

1.3. Izbor i ustroj korpusa

S obzirom na široko postavljen opseg istraživanja koji omogućuje da se vizualna metafora u filmu odijeli od nevizualnih modova izražavanja, ali istovremeno i postavi u kontekst teoretskog odnosno jezičnog promišljanja o mediju, središnja analiza postulirane metafore FILM JE BIĆE ciljano uključuje pojavnice filmske pokretne slike kao primarni, ali i oblike verbalne interpretacije medija kao sekundarni i ujedno kontrolni uzorak.

Primarni materijal istraživanja predstavlja odabrani korpus filmova francuskog impresionizma koji prema Bordwellovoj periodizaciji (Bordwell 1987) obuhvaća razdoblje između 1918. i 1929. godine te ima implikacije za naše razumijevanje kako metafore funkcioniraju u vizualnom mediju. Bordwell nabraja 35 filmova koje označava kao impresionističke s obzirom na njihove zajedničke stilske karakteristike prema kojima se oni ujedno izdvajaju od ostalih filmova iz istog razdoblja, bilo da ovi pripadaju narativnom filmu ili apstraktnom filmu. Na samom početku impresionističkog stila Bordwell navodi film Abela Gancea *La dixième symphonie (Deseta simfonija)* iz 1918., a posljednji filmovi su *L'Argent (Novac)* Marcela L'Herbiera iz 1928. i *Finis Terræ (Finis Terræ)* Jeana Epsteina iz 1929. godine.²

Pri odabiru korpusa uključeno je nekoliko bitnih kriterija s obzirom na ciljeve i predmet istraživanja. Specifično kinematografska multimodalnost zbog snažnog uporišta u verbalnom modu u velikoj mjeri aktivira jezične mehanizme za pristupanje konceptualnim razinama i kreiranje značenja. Stoga je u početnom stadiju istraživanja mogućih mehanizama neverbalne metafore u filmu bilo poželjno minimalizirati neželjenu interferenciju verbalnog moda. Nijemi film koji u najvećem dijelu komunicira kroz slikovni mod olakšava detekciju i selekciju neverbalnog koda. Nijemi film s obzirom da pripada razdoblju rane povijesti razvoja medija ujedno omogućuje uvid u kognitivne mehanizme kojima se strukturira prethodno nepostojeća značenjska domena, kao što je krajem 19. i početkom 20. stoljeća bio film.

U povijesti nijemog filma francuski impresionizam predstavlja specifično razdoblje. Avangardna stremljenja koja su snažno obilježila europsku umjetničku praksu i teoriju dvadesetih godina 20. stoljeća te tijekom istog perioda kreirala francuski kulturni krajobraz u

² Bordwell (1987) za oba potonja filma navodi godinu produkcije 1929.

impresionizmu oblikuju vrlo dinamičan suodnos filmske produkcije koja je obilježena eksperimentom i teoretskog promišljanja o filmu koje eksperiment podržava i potiče. U velikom broju slučajeva filmski autori su ujedno i teoretičari i filmski kritičari (Dulac, Delluc, Epstein, L'Herbier i drugi) čime se stvara specifično ozračje u kojem teorija proizlazi iz prakse i u praksi se primjenjuje.

Impresionizam, kojeg Bordwell naziva prvom avangardom u povijesti filma, odigrao je ključnu ulogu za formiranje filma kao umjetnosti jer je ne samo unio eksperiment i nove, inovativne pristupe u zanatsku filmsku formu već i pokrenuo čitav niz aktivnosti za razvoj filmske kulture i oblikovanje ukusa kino gledatelja. Impresionizam je bio među prvim filmskim pokretima koji je razvio diskusiju o filmu kroz filmske časopise želeći film učiniti umjetnošću, neovisnom od drugih, te je na taj način postavio temelje teoriji filma. Impresionizam za razliku od ostalih avangardnih pokreta razdoblja čuva narativnost te se nalazi na razmeđu igranog i apstraktnog filma. Impresionizam kao stilski pravac je dobro obrađen (Bordwell 1987; Abel 1984, 1993) što omogućuje dobar teorijski okvir, ali ostavlja i dovoljno prostora za daljnja istraživanja s obzirom da teorija kognitivne metafore do sada nije bila na njega sustavno primijenjena.

Bordwell naglašava uporabu kamere kao jedno od temeljnih izražajnih sredstava impresionističkog filma iz čega proizlazi specifični subjektivni aspekt slike. I Bordwell i Abel detektiraju bogatu uporabu vizualne metafore u impresionističkom filmu kao sredstva koje omogućuje prijenos junakovog stanja svijesti na ekran, ali se detaljnije ne bave njezinom dubinskom strukturom niti istražuju motivacijske faktore i uporišta u kognitivnom sustavu. Subjektivnost kao jedna od glavnih karakteristika stila između ostalog upućuje na dubinsku metaforu KAMERA JE OKO iz koje proizlaze metafore FILM JE POGLED, FILM JE UM, FILM JE BIĆE i druge. Proučavanje ovih (vizualnih) metafora u okvirima kognitivne semiotike pružit će valjane argumente da su one konceptualno motivirane. Početna hipoteza da je film otjelovljena umjetnost će tako dobiti potrebno teoretsko uporište.

Iako je istraživanje usmjereno prvenstveno na vizualnu metaforu koja se nastoji odijeliti od verbalnog iskaza i sagledati kao izraz autonomne konceptualne strukture, ne može se zanemariti doprinos koji verbalni mod ostvaruje u analizi i detekciji konceptualnih metafora. Štoviše, zanimljivo je i nužno proučiti te usporediti kako se film konceptualizira u jezičnom, a kako u vizualnom diskursu. Pristup verbalnoj metafori omogućuje sekundarni materijal analize koji sačinjava korpus teorijskih i kritičkih tekstova te manifesta autora iz razdoblja francuskog impresionizma, od kojih su neki i sami snimali filmove koji su se manje ili više odlikovali karakteristikama impresionističkog stila (ranije spomenuti Epstein, Delluc, Dulac i drugi).

Francuskoj impresionističkoj teoriji koja svoj vokabular uvelike crpi iz postsymbolističke književne teorije (Macovaz 2013) često se spočitava uporaba slikovitih, poetskih i metaforičkih izraza koji ne omogućuju precizno definiranje koncepata niti neposredan pristup spoznaji. Impresionistička teorija ne uspijeva nadvladati stigmatu neodređenosti koja kulminira pojmom fotogenije. Fotogenija je temeljni teoretski koncept impresionizma čije značenje neuhvatljivo izmiče u svakom pokušaju spoznaje. Impresionistički su tekstovi stoga važno vrelo metaforičkih oblika promišljanja o filmu.

Isti tekstovi postavljeni su u perspektivu s neimpresionističkim sadržajima koji se publiciraju u istom vremenskom razdoblju (Ejzenštejn, Brunius, Vertov), ali i suvremenim teoretskih studijama impresionizma (Abel, Bordwell). Ovako široko postavljen opseg istraživanja omogućuje stjecanje što temeljitijeg uvida u predmetno područje.

1.4. Metodologija

Metodologija istraživanja uključuje teorijski pristup problemu kroz obradu dostupne znanstvene literature iz relevantnih područja i znanstvenih disciplina: kognitivne semiotike, teorije umjetnosti, teorije filma i povijesti filma. Analitičkim pristupom se istražuje korpus odabranih filmova na način koji omogućuje selektiranje, označavanje i prepoznavanje vizualnih metafora i metonimija te detaljnu obradu domene tijela kao izvorne konceptualne domene, a isto tako se vrši osnovna analiza dostupnog sinkronog lingvističkog diskursa o filmu i stilskim odrednicama. Deskriptivna metoda kroz taksonomiju se primjenjuje za obradu, opis i klasifikaciju metafora, metonimija i konceptualnih integracija prema uključenim konceptualnim domenama ili mentalnim prostorima te korištenim filmskim izražajnim sredstvima i ostvarenim značenjskim konstruktima. Komparativnom metodom uspoređuju se slične i različite metafore, metonimije i konceptualne integracije u filmovima čime se ostvaruje semantičko vrednovanje vizualnog prikaza i primijenjenih narativno-predstavljачkih strategija. Analiza rezultira sistematizacijom metaforičko-metonimijskih pojava te se utvrđuju izvori konceptualnih struktura i domena što omogućuje valorizaciju filma kao medija pogodnog za artikulaciju metaforičkih i metonimijskih izraza koji su kognitivno motivirani, reinterpretaciju odnosa filma kao ciljne konceptualne domene s izvornim domenama i utvrđivanje mehanizama konceptualizacije filma u odabranom filmskom pravcu. Finalna teorijska revalorizacija trebala bi pružiti potvrdu inicijalno postavljenih hipoteza.

1.5. Struktura rada

Rad se formalno sastoji od tri osnovne cjeline: prva je teorijska i uključuje pregled dosadašnjih spoznaja i postavljanje teorijskog okvira unutar kojeg će se kretati analiza korpusa odabranih filmova; druga proširuje teoretski okvir i spaja ga s praktičnom analizom filmskih tekstova i metaforičkih pojava u jezičnim i slikovnim strukturama koje ukazuju na aktiviranje neke nefilmske domene značenja te utvrđuje metaforičke modele konceptualizacije filma relevantne za odabrani korpus i predlaže novi integrirani teoretski pristup istraživanju metafore pogleda u filmu; treća je praktična cjelina koja predstavlja rezultate analize utvrđenih primjera metafore pogleda.

Prva, teorijska, cjelina se uspostavlja kroz tri poglavlja od kojih svaki donosi opći pregled znanstvenih spoznaja ostvarenih na predmetnim područjima. Kako je interes za ovo istraživanje potekao iz moje ranije analize kognitivne metafore u jezičnim idiomatskim izrazima, teorijski okvir kognitivne lingvistike pruža neposredno vrelo teorijskih spoznaja koje se kroz aspekte filmske semiotike uključuju u proučavanje vizualne metafore. Iz tog razloga nakon uvodnog dijela (1.) slijedi drugo poglavlje (2.) koje definira temeljne teorijske pojmove kao što su konceptualna metafora, konceptualna metonimija, konceptualna integracija i teorija otjelovljenosti koji su se primarno uspostavili kroz okvir kognitivne lingvistike i proučavanje jezičnog korpusa da bi tek naknadno, i to s velikim vremenskim razmakom, bili angažirani u proučavanju vizualne metafore kroz okvir semiotike filma. Treće poglavlje (3.) daje kratki pregled razvoja kognitivne semiotike filma te donosi primjere dosadašnje teoretske primjene postavki kognitivne teorije metafore na filmski medij. Utjecaj kulture na metaforu koji obrađuje Kövecses (2005) upućuje na potrebu proučavanja povijesno-civilizacijskog okvira u kojem se oblikuje određeni stilski pravac pa četvrto poglavlje (4.) definira i opisuje impresionizam kao pokret, predočava povijesni, društveni i kulturološki kontekst i uvjete njegovog nastajanja, navodi njegove glavne predstavnike i teoretske pojmove kojima se koriste. Posebno se obrađuje koncept fotogenije kojim se impresionizam služi kako bi definirao film kao novu umjetnost.

Praktični dio rada je podijeljen u dvije cjeline: u prvoj se na temelju analize pisanih tekstova filmskih teoretičara impresionizma, ali i pripadnika srodnih pravaca navedenog razdoblja, razmatra sama priroda medija iz perspektive kognitivne semiotike gdje se film proučava kao ciljna domena, a u drugom dijelu se na korpusu filmova francuskog impresionizma proučava kako se konceptualizacija filma kao medija realizira u filmskom tekstu kroz različite modele personifikacije kojima je uporište u metafori filma kao (ljudskog) bića. Prvi dio analize je producirao određene konceptualne domene kao izvore metaforičkih procesa kroz koje se film

uspostavlja kao nova značenjska struktura. Rezultati ove analize predočeni su kroz peto poglavlje (5.) u kojem se sustavno opisuju tri utvrđena modela konceptualizacije filma: jezik, umjetnost i transport, koji su ključni za konceptualizaciju filma kao medija. Impresionistički film se konstituira kroz sva tri modela temeljem sustava analogije i opozicije.

Šesto poglavlje (6.) je središnje poglavlje ovoga rada jer se u njemu vrši sistematizacija rezultata cjelokupne izvršene analize dostupnog materijala i iznose zaključci i potvrde ranije postavljenih teza. Na temelju hipoteze otjelovljenosti ljudskog znanja (6.1.) uspostavlja se domena tijela kao središnja domena konceptualizacije impresionističkog filma i filma općenito koja se strukturira prvenstveno kroz metafore kamere kao oka i filma kao pogleda, a koje su temeljne sastavnice metafore FILM JE BIĆE. Postoje valjane indikacije kako su ideje francuskog impresionizma snažno utjecale i na sovjetsku montažnu školu pa i na Vertovljev koncept kino-oka. Vertovljev film *Čovjek s filmskom kamerom* (Человек с киноаппаратом) iz 1929. sustavno razvija metaforu kamere kao oka prema filmu kao pogledu i u konačnici ideji filma kao bića, kinoka, koje predstavlja konceptualnu integraciju čovjeka i stroja. Kroz vizualne integracije relevantnih kadrova ovaj film na najbolji način predočava ideju personifikacije filma koja je prisutna u impresionističkim tekstovima i filmovima te ilustrira metaforu FILM JE BIĆE. Stoga je predmet analize (6.2.) iako ne pripada pravcu francuskog impresionizma niti ga odlikuje subjektivnost kamere na način na koji se njome koristi impresionizam. U nastavku šestog poglavlja se daje kratak pregled još nekoliko primjera manifestacije metafore filma-bića u filmu i teoriji (6.3.) te se u poglavlju o filmskom prostoru (6.4.) opisuje na koji način se, za razliku od statičnog promatrača slikarskog djela (6.4.1.) kamera uspostavlja kao oko dinamičnog promatrača (6.4.2.). Filmski prostor se posredstvom ekrana mapira na mentalni prostor gledatelja što je preduvjet za nastajanje filmskog bića koje je umno isto toliko koliko je i optičko što je predočeno shemom formiranja mentalnog prostora (6.4.3.). Ista shema se koristi u nastavku (6.5.) kako bi se predočilo na koji se način domena filma u ranoj fazi svoga strukturiranja oblikovala od shvaćanja filma kao tehnologije za puku registraciju stvarnosti do poimanja filma kao pogleda i u konačnici ideje filma kao uma pa i onoga što će Frampton (2006: 11) nazvati „oblikom budućeg mišljenja“.

Sedmo poglavlje (7.) predstavlja sustavnu analizu metafora pogleda u odabranom korpusu impresionističkih filmova koja potvrđuje prethodno postavljene teze. Preuzima se Bordwellova klasifikacija subjektivne slike na optički subjektivnu sliku, čistu mentalnu sliku i polusubjektivnu sliku, ali se analizom primjera ovim terminima pridaju dodatne specifikacije i objašnjenja: ustanovljuje se temeljna metafora SLIKA JE POGLED kao konceptualno izvorište

sva tri oblika filmske slike; opisuju se tipične montažne strukture u kojima se slika-pogled ostvaruje. Nadalje, daju se primjeri vizualnih metafora koje se ostvaruju pomoću specifičnih obilježja impresionističkog stila koje nabroja Bordwell (rad kamere, mizanscena, montaža) na način da im se pridaje kognitivna podloga u metafori pogleda koja istovremeno konstituira filmski prostor kao mentalni prostor junaka (7.1.). U idućem potpoglavlju (7.2.) obrađuje se distinkcija između objektivne i subjektivne slike, ali i definira njihovo zajedničko polazište u metafori pogleda; opisuje se kako se kamera oslobađa dosljedne identifikacije s ljudskim okom te se izvorište subjektivnog pogleda premješta s perspektive lika na perspektivu filma-bića. Slika-pogled koja pri tom nastaje više ne nudi samo uvid u misao junaka već kroz nju progovara sam film svjesno usmjeravajući svoj pogled kao komentar. Identifikacijom slike-misli stvaraju se preduvjeti za formiranje mentalne slike koju slika-misao može sadržavati. Iduće potpoglavlje (7.3.) odgovara na pitanje kako se slika-misao odnosi prema slici-pogled s obzirom na kriterije semantičkog, slikovnog i sintaktičkog obilježja; opisuju se strukture u kojima se slika-misao pojavljuje te vrste procesa mišljenja koje izražava. U završnom dijelu (7.4.) se kroz obradu primjera rad još jednom osvrće na hipotezu otjelovljenosti filma i ideal perceptivne cjelovitosti kojemu film teži te se daje kratki pregled obilježja kognitivne metonimije iz domene pogleda kojom se aktiviraju reference na druge vrste percepcije i obrađuju se montažne strukture u kojima se ostvaruje. Ovakva struktura rada omogućuje da se često spominjane metafore filma kao pogleda i filma kao misli detaljno prouče i objedine kroz jedinstvenu temeljnu metaforu filma-bića s uporištem u teoriji otjelovljenosti.

1.6. Očekivani znanstveni doprinos i značenje istraživanja

Disertacija predstavlja cjelovit pokušaj da se sustavno istraže konceptualne metafore u filmovima francuskog impresionizma koji pokriva period između 1918. i 1929. godine. Rezultati ovog rada doprinos su povijesti i teoriji filma na način da dodatno rasvjetljavaju temeljna obilježja stila te osiguravaju kognitivnu utemeljenost ranijim studijama ovog filmskog pravca (Bordwell 1987; Abel 1984, 1993). Proučavanje metafore općenito, odnosno metafore tijela specifično, u multimodalnom mediju kakav je film je od iznimnog značaja jer omogućuje uvid u to kako ljudi konceptualiziraju svijet i koji se mehanizmi aktiviraju u procesima formiranja značenja kad je riječ o neverbalnim modovima iskaza. Izučavanjem oblika konceptualizacije filma pojašnjava se na koji način ljudski um poima nepoznato i kako strukturira novu značenjsku domenu. Nadalje, ovakvo istraživanje omogućuje stjecanje novih spoznaja o odnosu čovjeka i medija čime se dodatno rasvjetljava priroda samog filma. Kroz predloženu shemu konstrukcije značenja u filmu koja izdvaja pogled kao središte

konceptualizacije filma kao bića, i koja sliku povezuje s mišlju, a filmski prostor s mentalnim prostorom, rad omogućuje novi pristup tradicionalnim obrascima kroz koje se sagledava povijest filma.

2. Teorijski okvir kognitivne lingvistike

Prema kognitivnoj semantici naše znanje se temelji na konceptualnim strukturama koje su u osnovi metaforičke. Metafora se time stavlja u središte ljudskog spoznajnog procesa i promišljanja o svijetu pa nije samo oblik jezičnog izražavanja nego je prvenstveno oblik mišljenja. Metafora je stoga sveprisutna: u književnim tekstovima, u svakodnevnom govoru, ali i znanstvenom diskursu. Budući da je apstraktno mišljenje većinom metaforičko, i znanstvene se teorije nerijetko temelje na konceptima koji su metaforički uspostavljeni. Teorija konceptualne metafore pojavila se osamdesetih godina prošlog stoljeća pri čemu je ključnu ulogu odigralo objavljivanje zbornika *Metaphor and thought* (1979) urednika Andrewa Ortonija i knjige *Metaphors we live by* (1980) autora Georgea Lakoffa i Marka Johnsona. Lakoff i Johnson su postavili temelje kognitivne teorije metafore (*Conceptual Metaphor Theory*) i pokazali kako metafora nije samo pjesnička ili retorička figura nego je oblik mišljenja i kao takva nadilazi razinu verbalne komunikacije.

Konceptualna metafora se definira kao razumijevanje jednog pojma kroz znanje koje imamo o drugom pojmu što znači da uključuje dvije domene znanja: izvornu domenu i ciljnu domenu. Između dvije domene uspostavlja se odnos sličnosti ili analogije na temelju kojeg se vrši transfer znanja (mapiranje) koji nam omogućuje razumijevanje nepoznatog kroz poznato. To znači da je izvorna domena uvijek primarno konceptualizirana u odnosu na ciljnu domenu koja se konceptualizira na temelju znanja i iskustva koje imamo o izvornoj domeni.

Johnson (1989) kaže kako je otjelovljenost temelj našeg fizičkog postojanja i definira okvir kroz koji upoznajemo svijet: „Biti čovjek znači biti otjelovljen [...]“ (1989: 109, prevela S.D.). Shodno tome kognitivna semantika postulira kako je sve naše znanje otjelovljeno pa su osnovne izvorne domene za metaforičke modele one koje proizlaze iz našeg neposrednog tjelesnog iskustva kao što su domene prostora i jednostavnih objekata. Ovi „shematski obrasci koji proizlaze iz slikovnih domena“ (Clausner i Croft 1999: 14) nazivaju se predodžbene sheme (*image schemas*) i olakšavaju nam daljnju konceptualizaciju znanja i kreiranje apstraktnijih domena značenja. Kao najčešće Lakoff (1987: 435) navodi domene prostorne orijentacije, spremnika, putovanja, vertikalnih zapreka i drugo. Konceptualna metafora omogućuje da na temelju predodžbenih shema i drugih izvornih domena koje su nam iskustveno konkretne zaključujemo o apstraktnijim domenama našeg iskustva. Lakoff (1987: 453) definira predodžbene sheme kao relativno apstraktne i jednostavne sheme koje nije moguće neposredno vizualizirati, ali koje organiziraju i vizualiziraju naša perceptivna iskustva kroz metaforičke

procesu. Osnovne predodžbene sheme su po prirodi kinestetičke i pojavljuju se u ljudskom umu kao smislene strukture koje se oblikuju na osnovu naših pokreta, manipulacije stvarima i percepcija. Predodređene su strukturom naših tijela i naše fizičke okoline pa imaju ključnu ulogu u oblikovanju naše percepcije, a samim tim i našeg razumijevanja.

Hipoteza otjelovljenosti kognitivnu semantiku dovodi u vezu s iskustvenim realizmom, jer ne samo da je naš konceptualni sustav predodređen svojom fiziološkom strukturom i našom fizičkom pojavnošću već se i naša stvarnost oblikuje kroz naše senzornomotoričke aktivnosti. Iskustveni i tjelesni temelj daju protutežu relativizmu kognitivne teorije. Lakoff (1987) naglašava razliku između konceptualnih struktura (*conceptual structures*) i tjelesnog iskustva koje prethodi konceptualnim strukturama (*preconceptual bodily experience*) i koje ih motivira. Predkonceptualno tjelesno iskustvo proizlazi iz neposredne interakcije sa stvarnošću i u tom smislu je konkretno. Konceptualna struktura koja nastaje na temelju tog iskustva je otjelovljena, ali se nalazi na većoj razini apstrakcije. I tjelesno iskustvo i konceptualna struktura predstavljaju obrađeni i strukturirani oblik značenja, ali se pozicioniraju na različitoj razini strukturiranosti i apstrakcije. Kinestetičke predodžbene sheme dio su našeg predkonceptualnog tjelesnog iskustva. Putem kreativnih strategija kao što su metafora i metonimija one potom tvore temelj za naše razumijevanje i konceptualizaciju svijeta i naše apstraktno mišljenje.

Jedna od najčešće spominjanih predodžbenih shema koja je relevantna i za teoriju filma je shema spremnika. Ona izranja iz našeg iskustva u interakciji s izvanjskim svijetom gdje primjećujemo kako mnogi koncepti imaju oblik spremnika. Naše tijelo je spremnik naših organa i tjelesnih tekućina koji je granicom naše kože odijeljen od vanjskog svijeta. Ovaj koncept primjenjujemo na druga fizička tijela koja također doživljavamo kao spremnike s okvirom i s orijentacijom unutra-van. Naše kuće i sobe u kućama su očiti spremnici u koje ulazimo i iz kojih izlazimo, ali isto projiciramo i na prirodni okoliš bez obzira na to imao on (fizičke) granice ili ne. Tako i proplanak i šumu vidimo kao omeđeni prostor u koji možemo stupiti, a na isti način doživljavamo gradove, države, kontinente. Kad jednom stvorimo predodžbenu shemu na temelju konkretnog iskustva, onda je dalje intuitivno primjenjujemo na sve apstraktnije koncepte: naš um postaje spremnik naših misli, naše srce je spremnik naših emocija. Isto tako se orijentacijska shema UNUTRA-VAN koja pripada predodžbi spremnika može primijeniti ne samo na statične i dinamične odnose predmeta i pojava u izvanjskom svijetu, već i na strukturiranje odnosa i konceptualnu orijentaciju u mentalnom prostoru. Bitna značajka predodžbenih shema je da ih doživljavamo kao Gestalt odnosno iskustveni Gestalt (Lakoff i Johnson 1980; Lakoff 1987) što znači da iako se sastoje od različitih dijelova,

iskustveno nam nije prihvatljivo da ih sagledamo kao odvojene pojavnosti, te ih naš um obrađuje kao cjelinu. Tako se predodžbena shema SPREMNIKA sastoji od nekoliko dijelova: vanjskog dijela, ruba i unutrašnjosti spremnika, ali o konceptu razmišljamo kao o cjelini. Štoviše, i bez pojma ruba možemo razumjeti koncept spremnika, ali bez koncepta spremnika ne možemo pojmiti ideju ruba. Clausner i Croft (1999: 20) smatraju kako je ova predodžbena shema ne samo shematska i općeprisutna već ima i karakteristike konceptualne domene jer se odlikuje unutarnjom strukturom i sudjeluje u strukturiranju velikog broja koncepata.

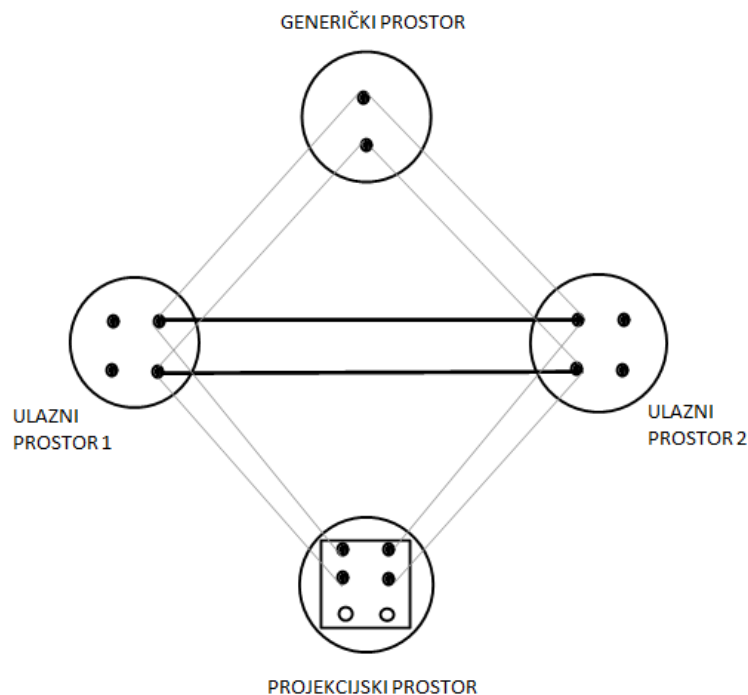
Metaforička mapiranja iz izvorne u ciljnu domenu nisu nikad potpuna: kod konceptualne metafore koristi se samo dio izvorne domene koji ističe određene aspekte ciljne domene dok se drugi aspekti skrivaju. Kövecses (2002: 80) kaže da kada se metafora usredotočuje na jedan ili više aspekata nekog ciljnog koncepta, ona ističe taj odnosno te aspekte. Isticanje (*highlighting*) nužno ide zajedno sa skrivanjem (*hiding*) što znači da kada koncept ima više aspekata, što je obično slučaj, a metafora se usredotočuje na jedan, dva ili tri aspekta, ostali aspekti koncepta će ostati sakriveni, odnosno bit će izvan fokusa. Isticanje i skrivanje podrazumijevaju jedno drugo. Isto tako, za razumijevanje ciljne domene metaforičko mapiranje ne uključuje sve aspekte izvorne domene već samo određene (ključne) aspekte³. Kövecses (2002: 82) ovo naziva *metaphorical utilization* što bi se moglo prevesti kao „metaforičko korištenje“ ili slobodnije rečeno „metaforičko uključivanje“, te kaže da kao što je metaforičko uključivanje ciljne domene djelomično tako je i metaforičko uključivanje izvorne domene djelomično.⁴ Budući da su mapiranja između izvorne i ciljne domene samo djelomična, neki elementi izvorne i ciljne domene su uključeni, a drugi nisu (2002: 83).

Teorija konceptualne metafore korisna je za interpretaciju prvenstveno konvencionalnih metaforičkih iskaza koji su često određeni kulturološkim faktorima i motivirani zajedničkom konceptualnom metaforom, ali ne uspijeva adekvatno objasniti puno složenije scenarije koji uključuju više različitih konceptualnih domena ili nove, originalne figurativne izraze koji nisu proizvod direktnog metaforičkog mapiranja iz jedne domene u drugu. Kao reakcija na ovaj nedostatak teorije konceptualne metafore posljednjih dvadesetak godina pojavila se teorija konceptualne integracije u radovima Gillesa Fauconniera i Marka Turnera (Fauconnier i Turner

³ "Još jedna karakteristika metaforičkog mapiranja je da govornici obično koriste samo neke aspekte izvorne domene za razumijevanje ciljnog koncepta." (Kövecses 2002: 81, prevela S.D.).

⁴ "Metaforičko mapiranje iz izvorne u ciljnu domenu je samo djelomično. Kod svake konceptualne metafore koristi se samo dio izvorne domene. To smo nazvali *djelomično metaforičko uključivanje*. Ova djelomična struktura izvorne domene *ističe* odnosno strukturira samo jedan dio ciljnog koncepta. To smo nazvali *metaforičko isticanje*. Za dio ciljne domene koji je ostao izvan istaknutog područja se kaže da je *skriven*." (Kövecses 2002: 90).

1998) koja nudi višeprostrorni model za interpretaciju metaforičkih mapiranja. Teorija konceptualne integracije (*conceptual integration* ili *conceptual blending*) zamjenjuje pojam "domene" pojmom "mentalnih prostora" (*mental spaces*) koji se definiraju kao „mali konceptualni paketi koje stvaramo dok mislimo i govorimo, u svrhu lokalnog razumijevanja i djelovanja“ (Fauconnier i Turner 2002: 40, prevela S.D.). Kognitivna operacija integracije (*blending*) sastoji se u uspostavljanju strukture podudarnosti između dvaju ili više ulaznih prostora (*input spaces*) u zajedničkom generičkom prostoru (*generic space*) koji predstavlja njihovu neizravnu poveznicu, pri čemu ulazni prostori mogu, ali i ne moraju biti u metaforičkom odnosu. Na temelju podudarnosti ulazni prostori preklapaju se u tzv. projekcijski prostor (*blend*) koji ima vlastitu strukturu kao projekciju elemenata strukture ulaznih prostora pri čemu novonastala domena ne mora biti "stvarno moguća" odnosno kako kaže Kövecses (2002: 228) konceptualna integracija je stvar naše mašte.



Slika 1. Osnovni dijagram procesa konceptualne integracije prema Fauconnier i Turner (2002: 46)

Schema osnovnog procesa konceptualne integracije prikazana je na slici 1 gdje krugovi stoje za mentalne prostore, masne linije predstavljaju podudarnosti i mapiranja između ulaznih prostora, tanke linije označavaju vezu između ulaznih prostora i generičkog ili projekcijskog prostora dok kvadrat predstavlja novonastalu strukturu u projekcijskom prostoru.

Za razliku od metafore i konceptualne integracije kod kojih se mapiranje odnosno transfer značenja na temelju uspostavljene sličnosti vrši preko različitih domena, metonimija, „sposobnost da jedna stvar stoji kao ime za drugu stvar s određenom svrhom” (Lakoff 1987: 371, prevela S.D.), se uspostavlja između elemenata unutar samo jedne domene na temelju njihove bliskosti u konceptualnom prostoru. Bliskost u konceptualnom prostoru proizlazi iz našeg iskustva o odnosima stvarnih fizičkih predmeta u vanjskom svijetu: „Iskustvo s fizičkim predmetima pruža osnovu za metonimiju. Metonimijski koncepti proizlaze iz našeg iskustva o međusobnom odnosu dvaju fizičkih predmeta (npr. DIO ZA CJELINU, PREDMET ZA KORISNIKA, SADRŽAJ ZA PREDMET) ili između fizičkog predmeta i nečeg što metaforički konceptualiziramo kao fizički predmet (npr. MJESTO ZA DOGAĐANJE, INSTITUCIJA ZA ODGOVORNU OSOBU).“ (Lakoff i Johnson 1980: 59, prevela S.D.). Dok metafora ima objasnidbenu funkciju jer pomoću nje razumijevamo jedan pojam kroz znanje koje imamo o drugom pojmu, primarna funkcija metonimije je ipak referencijalna: „Čini se da je glavna funkcija metonimije da omogući mentalni, kognitivni pristup ciljnom konceptu koji je manje ili teže dostupan [...]“ (Kövecses 2002: 148, prevela S.D.). Metafora i metonimija su sasvim različiti procesi, tvrde Lakoff i Johnson (1980: 36). Metafora omogućuje da se jedna stvar koncipira kao druga stvar i njezina primarna funkcija je razumijevanje. Metonimija koristi naziv jedne stvari da bi se imenovala druga stvar. No, upravo time što putem izraza za jedan pojam u svijest priziva drugi pojam iz istog mentalnog prostora metonimijski odnos omogućuje fokusiranje na određene aspekte referiranog pojma te bi bilo posve pogrešno reći kako metonimija ne oblikuje značenje.

Posebna podvrsta metonimije je sinegdoha. Ona je toliko učestala u jeziku da je neki teoretičari izdvajaju kao zasebni proces. Kod sinegdoha dio kategorije stoji kao referenca za cijelu kategoriju (DIO ZA CJELINU) ili cijela kategorija stoji kao referenca za samo dio kategorije (CJELINA ZA DIO). Gibbs (1994: 322) vidi sinegdohu i metonimiju kao odvojene kategorije koje se ponekad preklapaju. On kaže kako se metonimija i sinegdoha ne mogu uvijek jasno razlikovati s obzirom da se obje figure temelje na odnosu većih i manjih koncepata. Kod sinegdoha dio stoji za cjelinu, njezina referencija se temelji na konkretnom, dok kod metonimije koja je suptilniji i produktivniji trop od sinegdoha konkretna stvar, svojstvo ili karakteristika stoji za generalni princip ili funkciju te na taj način njezin referentni okvir često povezuje apstraktno i konkretno.

I metaforički i metonimijski koncepti imaju izvorište u našem iskustvu i našoj tjelesnosti iz čega proizlazi ideja otjelovljenosti ljudskog znanja koju zastupa kognitivna lingvistika i koja je

dio teorije konceptualne metafore. Hipoteza otjelovljenosti (*embodiment hypothesis*) podrazumijeva da je naš konceptualni sustav strukturiran na temelju karakteristika našeg tijela i funkcioniranja našeg tijela u svakodnevnom životu i iskustava koja ono ima u interakciji s fizičkom okolinom: „Kognitivni modeli su otjelovljeni, bilo neposredno ili posredno putem sustavnih veza s otjelovljenim konceptima. Koncept je otjelovljen kada su njegov sadržaj ili druge osobine motivirani tjelesnim ili društvenim iskustvom. To nužno ne znači da se koncept može predvidjeti iz iskustva već da je razumljivo zašto koncept ima sadržaj (ili druge osobine) koje ima s obzirom na prirodu odgovarajućeg iskustva. Otjelovljenost tako omogućuje nearbitrarnu poveznicu između znanja i iskustva.“ (Lakoff 1987: 154, prevela S.D.). Metaforičko mapiranje uvijek ide od domene koja nam je iskustveno bliža prema domeni koja nam je iskustveno dalja: "[...] mi obično konceptualiziramo nefizičke koncepte na temelju fizičkih – odnosno, konceptualiziramo manje poznato na temelju bolje poznatog.“ (Lakoff i Johnson 1980: 59, prevela S.D.). Ljudsko tijelo stoga predstavlja idealnu izvornu domenu za konceptualizaciju znanja jer „imamo jasnu predodžbu o njemu i (vjerujemo) kako ga dobro poznajemo“ (Kövecses 2002: 16, prevela S.D.). Kognitivna lingvistika se tako suprotstavlja kartezijanskoj filozofiji po kojoj je razum odvojen od tijela. „Razum nije bestjelesan, kao što tradicija uglavnom smatra, već proizlazi iz prirode našeg mozga, tijela i tjelesnog iskustva. To nije tek banalna i očigledna tvrdnja da nam tijelo treba kako bismo mogli rasuđivati; naprotiv, to je zapanjujuća tvrdnja da struktura samog razuma proizlazi iz detalja naše tjelesnosti. Isti živčani i kognitivni mehanizmi koji nam omogućavaju da primamo podražaje i krećemo se stvaraju naše konceptualne sustave i modele mišljenja...“ (Lakoff i Johnson 1999: 4, prevela S.D.). Rezultati najnovijih neuroloških istraživanja odista ukazuju na moguću fizičku utemeljenost metafore kao živčane strukture u našem mozgu: „Ukratko, konceptualne metafore su skupine neurona u različitim dijelovima mozga koje su povezane neuronskim mrežama. Skupine neurona smještenih u različitim dijelovima mozga su izvorna i ciljna domena, a fizičke neuronske mreže koje ih povezuju su mapiranja.“ (Kövecses 2005: 23-24, prevela S.D.). Kao odgovor na pitanje gdje se nalaze ove dvije domene u mozgu Kövecses navodi kako je izvorna domena locirana u senzorno-motornom sustavu, a ciljna domena u višim kortikalnim dijelovima mozga što odgovara hipotezi otjelovljenosti po kojoj znanje proizlazi iz naših konkretnih iskustava u fizičkoj okolini te zaključuje: „Što se tiče metafore, ključna ideja je da se apstraktna misao temeljeni na korelacijama u odgovarajućem tjelesnom iskustvu koje uspostavljaju dobro utvrđene neuronske veze u mozgu.“ (2002: 26, prevela S.D.).

Konceptualne metafore, iako su utemeljene u tjelesnom iskustvu, i kognitivna semantika postulira njihovu univerzalnost, mogu biti oblikovane i kulturnim modelima. Kövecses definira kulturne modele kao „koherentne strukture ljudskog iskustva koje ljudi međusobno dijele“ (2005: 193, prevela S.D.). Kulturni modeli obuhvaćaju konkretne i apstraktne koncepte kao i one koji se po stupnju apstrakcije nalaze negdje između te dvije krajnosti. Kövecses smatra kako je odnos kulturnih modela i konceptualnih metafora primjenjiv samo na koncepte koji se nalaze bliže apstraktnom dijelu ove ljestvice i priklanja se onima koji smatraju da su kulturni modeli za apstraktne koncepte, odnosno „naše zajedničko razumijevanje apstraktnih objekata i događaja“ (2005: 284, prevela S.D.), inherentno metaforički. S jedne strane, konceptualne metafore mogu motivirati oblikovanje kulturnih modela na način da se kulturni model u cijelosti zasniva na određenim središnjim metaforama koje organiziraju ogromne dijelove iskustva neke kulture, a mogu uključivati nekoliko specifičnijih metafora koje će imati manji opseg primjene. Primjerice Kövecses (2005: 184) navodi kao jednu od temeljnih metafora američke kulture ŽIVOT JE PREDSTAVA ILI SPEKTAKL, a metafora POLITIKA JE SPORT bi bila njezina specifičnija izvedenica. S druge strane, neki dijelovi kulturnih modela mogu nastati neovisno o konceptualnim metaforama, ali se mogu dalje razrađivati temeljem konceptualnih metaforičkih procesa. Kulturni modeli i konceptualne metafore i metonimije u dvosmjernom su odnosu i stalno utječu jedni na druge iz čega proizlazi da kultura može promovirati određene metafore. S obzirom da su metaforički modeli otjelovljeni, Kövecses kaže kako su i naša kulturološka shvaćanja koja se na njima temelje također otjelovljena.

Kognitivna metafora, kognitivna integracija i kognitivna metonimija temeljni su kognitivni procesi čije je počelo u našim fizičkim iskustvima kao tjelesnih bića, a koji kategoriziraju i strukturiraju naše znanje te čine osnovu našeg apstraktnog mišljenja. S obzirom da su takvi procesi već detektirani u jeziku, kao obliku iskazivanja ljudske spoznaje, s pravom možemo pretpostaviti da isti procesi sudjeluju u konceptualizaciji filma te istovremeno modeliraju kako film kao komunikacijski i umjetnički medij tako i teoretska promišljanja o filmu. Posebno su značajnu ulogu odigrali u njegovim počecima odnosno u vrijeme kada se film pojavio kao kulturno-društveni fenomen i konstituirao kao do tada nepostojeća značenjska domena. Dugo vremena neverbalna metafora nije bila predmet istraživanja kognitivnih semiotičara i tek posljednjih desetak godina svjedočimo pojavi brojnih studija koje se bave proučavanjem konceptualne metafore u audio-vizualnom mediju. Ovakav relativno kasni interes za neverbalnu metaforu zapravo iznenađuje s obzirom da je jedna od polaznih tvrdnji teorije konceptualne metafore kako je ona prvenstveno oblik mišljenja i kako je čitav naš konceptualni

sustav u osnovi metaforičke prirode. Stoga upravo proučavanje neverbalne metafore donosi nova saznanja koja upotpunjuju teoriju metafore pa time i doprinose razumijevanju našeg konceptualnog sustava. U nastavku se daje pregled dosadašnje primjene postavki kognitivne semiotike i teorije konceptualne metafore i metonimije na film.

3. Kognitivni pristup filmskoj teoriji – pregled dosadašnjih spoznaja

Prema Bucklandu (2004) kognitivna znanost ušla je u teoriju filma tijekom osamdesetih godina 20. stoljeća kroz radove sjevernoameričkih autora (Buckland izdvaja Davida Bordwella, Noëla Carrolla, Edwarda Branigana i Josepha Andersona) i europskih filmskih teoretičara (obrađuje Francesca Casettija, Rogera Odina, Michela Colina i Dominiquea Chateaua) kao reakcija na psihoanalitičke struje u teoriji filma koje su prvenstveno usmjerene na teoriju gledatelja i čija je jedna od polaznih paradigmi Lacanova metafora ogledala kao izvorište subjektiviteta kod djeteta. Dok je kod američkih autora kognitivna kritika ujedno bila usmjerena i na modernu filmsku teoriju, koja kroz metaforičku korelaciju filma i jezika uporište nalazi u strukturalnoj lingvistici Ferdinanda de Saussurea prvenstveno kroz radove Christiana Metz, europski filmski kognitivisti ne napuštaju u potpunosti okvir Metzove filmske semiotike već ga kritički propituju kroz iskustvo pragmatike i kognitivne znanosti. Buckland prve⁵ naziva predstavnicima kognitivne teorije filma, a potomje teoretičarima kognitivne semiotike filma. Kognitivna semiotika filma nije toliko usmjerena na proučavanje konkretnog filmskog teksta već prvenstveno teži kreiranju modela stvarnih mentalnih aktivnosti (intuitivnog znanja) koje sudjeluju u konstrukciji i razumijevanju filma.

Buckland Bordwellu priznaje status pionira kognitivnog pristupa filmskom značenju, ali ukazuje na manjkavost njegove teorije koju je iznio u *Narration in the Fiction Film* (1985, University of Wisconsin Press, „Naracija u igranom filmu“⁶) jer se ona temelji na shematskim strukturama preuzetima iz kognitivne psihologije, a koje su apstraktne, statične i neotjelovljene. Iako Bordwell okvirno uzima u obzir fiziološke karakteristike gledateljeva oka, u suštini on oko povezuje samo s umom i time ga odvaja od tijela. Iz tog razloga Buckland smatra kako Bordwellov kognitivizam ne nadilazi ni manjkavost psihoanalitičkih teorija gledatelja koje percepciju tumače odvojeno od tijela ni problem kartezijanskog dualizma između tijela i uma. Nadalje, odbacivši komunikacijski model naracije i ulogu naratora kao pošiljatelja poruke Bordwell se previše oslanja na gledateljevu autonomiju u konstrukciji filmskog značenja. Proces razumijevanja filma time završava u jednostranom činu pojedinačnog konzumenta, a isključuje se značaj komunikacijskog odnosa koji je jedan od temeljnih atributa filmskog medija, s obzirom na primarno kolektivnu prirodu stvaranja (filmska produkcija obično

⁵ Kognitivni teoretičari filma Sjeverne Amerike koje spominje Buckland pripadali su Institutu za kognitivne studije filma i videa (*Institute for Cognitive Studies in Film and Video*) Sveučilišta u Kansasu. Ne smatrajući prikladnim da u potpunosti izjednači njihove individualne teorijske pozicije, Buckland navodi činjenicu da su pripadali istoj instituciji kao značajan faktor za približavanje njihovih stavova i djelovanja.

⁶ Naslov prevela S.D.

uključuje više sudionika) i percepcije filmskog teksta (koja tipično uključuje kolektivno gledanje projekcije u kinodvorani). Bordwell svoju teoriju razvija unutar okvira konstruktivističke škole kognitivne psihologije (cf. Bordwell 1989) koja proučava način na koji promatrač stvara zaključke o svijetu na temelju fragmentarne i nepotpune percepcije izvanjskog. U skladu s tim Bordwell shvaća narativni film kao inherentno nepotpun oblik diskursa čiju logičku formu treba nadopuniti sam gledatelj stvarajući zaključke na temelju inputa (sižea⁷) pri čemu se oslanja na specifične mentalne sheme, od kojih je najznačajnija shema uzroka i posljedice, a u skladu s psihološkom motivacijom i racionalnim postupcima junaka. Tako nastaje filmska fabula⁸ koja nije unaprijed zadana već se na temelju sižea oblikuje u umu gledatelja za vrijeme gledanja filma kao mentalna predodžba (Buckland 2004: 31). S obzirom da gledatelj stalno stvara nove zaključke, filmska fabula je zapravo kontinuirani proces, pojam u neprestanom nastajanju, a ne statički sadržaj. Ovakav pristup konstrukciji filmskog značenja Buckland smatra procesom koji ide odozgo prema dolje (*top-down*): informacije koje gledatelj percipira u filmskoj slici i zvuku obrađuju se prema dostupnim apstraktnim mentalnim konstrukcijama. S obzirom da su ove sheme apstraktne Buckland smatra da one mogu objasniti samo literarno značenje, tim prije što je Bordwell prirodu naracije izdvojio iz komunikacijskog procesa. Bordwell je tako kognitivni proces odvojio istovremeno i od jezika i od tijela te na taj način isključio kreativnost kao jednu od temeljnih odrednica metaforičko-metonijskog modela mišljenja koje su kroz kognitivnu lingvistiku uveli George Lakoff i Mark Johnson (1980). Iz tog razloga Buckland nastoji vratiti tijelo u diskurs o procesu razumijevanja filmskog značenja. Za razliku od Bordwellovih shema predodžbene sheme koje predlažu Lakoff i Johnson nisu apstraktne već su otjelovljene, iskustvene i motivirane kroz metaforičke i metonijske konceptualne strukture. Osim toga one su dinamične, a ne statične, a to znači da mogu generirati ne samo nova znanja već i nove oblike mišljenja⁹.

Iako kognitivna lingvistika definirajući metaforu kao oblik mišljenja postulira metaforičke modele u nejezičnim oblicima izražavanja, dakle i slikovnom mediju, dugo vremena neverbalni medij nije bio predmetom istraživanja¹⁰. Buckland smatra da percepcija uključuje metaforičku

⁷ Bordwell (prema Buckland 2004: 29) definira siže prema ruskim formalistima i kaže da je to konkretan način na koji je fabula u filmu organizirana i predočena.

⁸ Bordwell (prema Buckland 2004: 29) definira fabulu prema ruskim formalistima te kaže kako ona utjelovljuje akciju kao kronološki poredak događaja koji su uzročno-posljedično povezani te se odvijaju u određenom trajanju i prostornom okviru.

⁹ Film se tako uspostavlja kao novi oblik mišljenja.

¹⁰ Impresionistički autor Jean Epstein je bio jedan od prvih teoretičara filma koji je uspoređujući književnost i film spomenuo uporabu metafore u filmu te kaže kako je metafora oblik trenutnog, brzog razumijevanja, „razumijevanja u pokretu“ (Epstein 1921a: 131, prevela S.D.). Otkriće vizualne metafore u filmu pripisuje Abelu

projekciju tijela na ekran te priklonivši se europskim semantičarima njihove postavke proširuje teorijom konceptualne metafore Lakoffa i Johnsona. Buckland pravilno zaključuje da odnos između tjelesnog iskustva i apstraktnog mišljenja nije jednostran već da „apstraktno mišljenje (odnosno u ovom slučaju razumijevanje filma) mijenja način na koji mi doživljavamo svoja tijela“ (2004: 45, prevela S.D.). Buckland primjenjuje predodžbenu shemu spremnika i shemu unutar-van da bi prikazao kako se metaforički procesi značenja koriste pri gledanju filma. Predodžbena shema spremnika je omeđeni mentalni prostor koji se sastoji od izvanjskog dijela, ruba i unutarnjeg dijela. Nešto se može nalaziti u spremniku ili biti izvanje njega. Mračni prostor kinodvorane djeluje poput spremnika koji gledatelja odjeljuje od stvarnog, vanjskog svijeta dok ga mrak ujedno dezorijentira i onemogućuje da uspostavi odnos s okolinom. To se događa zato što predodžba koju imamo o našem taktilnom tijelu, a koju smo iskustveno spoznali, prestaje biti osnova za tvorbu značenja (Buckland 2004: 45). U mraku kinodvorane osvijetljeno filmsko platno funkcionira kao stabilna referentna točka koja ponovo aktivira gledateljevo tijelo i vraća mu ulogu generatora značenja. Film se suprotstavlja mraku kinodvorane i djeluje poput orijentira i vodilje. U fiksiranju gledateljeve pozornosti na filmsku sliku ključnu ulogu ima okvir koji određuje granicu između onoga što je uključeno i onoga što je isključeno iz gledateljeva vidnog polja u bilo kojem trenutku (2004: 46). Buckland (2004: 47) uspoređuje okvir s pogledom koji se prema Lakoffu također konceptualizira prema shemi spremnika. Okvir tako odjeljuje vanjski dio spremnika (*off-screen space*) od unutarnjeg dijela (*on-screen space*). *Off-screen space* je potencijalni prostor filma koji se ne manifestira u

Ganceu, ali mu zamjera što ju je podveo pod simboliku slike te tvrdi da je princip vizualne metafore isti kako u normalnom životu tako i u oniričkom svijetu i da se sam po sebi nameće u filmu. Uzore metafore nalazi u poeziji, a posebno u stihovima Gullaumea Apollinairea. U filmu se vizualna metafora može postići dvostrukom ekspozicijom, ali treba izbjegavati simbolizam: „neka ptice nisu golubovi ili gavrani, već, jednostavno, ptice“ (1921: 177, prevela S.D.). Puno kasnije nakon njega su o pojavnosti metafore i metonimije kao retoričkih figura u filmu pisali Metz (1983), Whittock (1990) i Carroll (1996). U svojim tekstovima ovi autori nisu uključivali kognitivni pristup niti su istraživali kognitivne temelje metaforičkih i metonimijskih modela. Metz (1983) se zadržava na strukturalističkoj analizi metafore kao retoričkog sredstva u filmskom tekstu. Whittock (1990) i Carroll (1996) u svojoj analizi ostaju na razini tzv. kreativne vizualne metafore, odnosno metafore kojom autor filma na inovativan način povezuje dvije ili više domena koje barem naizgled ne aktiviraju otjelovljenu slikovnu shemu. Whittock klasificira tipove filmske metafore, ali u njih uključuje i metonimiju i sinegdohu. Carroll za svoj rad nalazi poticaj u Whittockovoj knjizi, ali istovremeno kritizira Whittocka jer u svoju tipologiju filmskih metafora nije uključio složene vizualne metafore. Carroll uspoređuje vizualne metafore s verbalnim metaforama u jeziku i književnosti i kaže kako je filmska metafora prvenstveno vizualna slika i time isključuje sve druge oblike konceptualne metafore koji se mogu ostvariti kroz filmski tekst (jezičnu, strukturnu itd.). Također pogrešno zaključuje kako filmske vizualne metafore nemaju specifične karakteristike po kojima bi se razlikovale od vizualnih metafora u drugim umjetnostima: „[...] filmske metafore pripadaju široj obitelji vizualnih metafora koje mogu obuhvatiti primjere iz svakog postojećeg umjetničkog medija koji se bavi vizualnim predodžbama, uključujući ne samo film, već i slikarstvo, skulpturu, fotografiju, video, kazalište, ples i drugo.“ (1996: 222, prevela S.D.). Carroll pri tom zanemaruje razliku u dinamičnosti okvira u filmu, fotografiji ili slici ili činjenicu da je film ne samo vizualni medij nego i medij koji sadrži narativnu i vremensku komponentu kroz koje se metafora također može ostvariti bilo na površinskoj ili dubinskoj strukturi.

prostoru unutar okvira. *Off-screen* je stoga sam po sebi spremnik (dijegeza) koji se ni u kom trenutku ne pojavljuje na ekranu i unutar okvira (odnosno unutar drugog, manjeg spremnika). Treći spremnik bi bio auditorijum/kinodvorana – to je spremnik koji sadrži i ekran i okvir, ali je to ujedno i jedini spremnik koji zadržava zvuk.¹¹ Ekran i okvir čine spremnik koji sadrži dijegezu, a dijegeza spremnik koji sadrži svijet fikcije - prostore, junake i događaje.

Govoreći o metaforičkim aspektima američke kulture Kövecses (2005) se odmiče od uobičajenog lingvističkog diskursa i kratko se dotiče i metafore u slikovnom mediju kao što su film, animacija i reklama. Kao primjer kako metafora strukturira filmsku naraciju navodi metaforu ŽIVOT JE PUTOVANJE koja u brojnim američkim izrazima strukturira život kao putovanje (u izrazima kao što su *I am stuck in life* / „moj život ne ide nikamo“, *She'll go places in life* / „ona će daleko dogurati“, itd.). Na sličan način pojedini filmovi opisuju živote svojih junaka. Kövecses primjećuje kako metafora osim što strukturira film kao cjelinu može strukturirati i pojedine scene ili kadrove. Navodi primjer scene filma iz produkcije Walta Disneya *Zvonar crkve Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*) iz 1996. godine u kojoj pariški sudac osjeća nekontroliranu seksualnu želju za lijepom cigankom Esmeraldom. U ovoj sceni čitava soba i palača u kojima se radnja događa prekrivene su vatrom. Prepoznamo metaforu SEKSUALNA ŽELJA JE VATRA koja se u jeziku izražava kroz primjere „goruća strast“, „gorjeti od želje za nekim“ itd.¹²

Posljednjih desetak godina značajan doprinos izvođenju konceptualne metafore van domene verbalnog medija dao je Charles Forceville nastavljajući se na ideju da proučavanje konceptualnog sadržaja predočenog slikovnim oblikom omogućuje bolje razumijevanje kulture. Forceville prvo primjenjuje teoriju metafore i konceptualne integracije na slikovni sadržaj, i to prvenstveno na reklamne tiskane plakate i oglase (Forceville 1996), a potom i na multimodalne sadržaje (Forceville je jedan od urednika zbornika *Multimodal Metaphor* 2009) među kojima su reklamni spotovi, ali i narativni oblici kao što je film. Forceville definira konceptualne integracije (*blends*) kao „hibridne strukture koje se koriste u komunikaciji te su stoga nastale s određenom namjenom“ (Forceville 2010a: 4, prevela S.D.) pri čemu razlikuje metaforičke i nemetaforičke vizualne integracije ovisno o tome sadrže li konceptualnu integraciju ili je riječ o integraciji vizualnih sadržaja samo na planu forme: „sve metafore su konceptualne integracije, ali nisu sve konceptualne integracije metafore“ (Forceville 2010b: 45,

¹¹ Paradoksalno je da auditorijum, iako sadrži u sebi *on-screen space*, ne sadrži i *off-screen space* jer je on potencijalan i nevidljiv gledatelju, u tom smislu je transcendentalan prostoru filmske projekcije.

¹² Kövecses (2005: 171) daje primjere: “They were *burning* with desire” i “She is his latest *flame*”, a metaforu označava kao SEXUAL DESIRE IS FIRE.

prevela S.D.). Slike koje integriraju barem dva ulazna prostora naziva hibridi, a koristi i pojam hibridni žanrovi za kombinirane žanrove poput tragikomedije. Dokumentarni filmski žanr tzv. simfonije velegrada (*city symphony*) Forceville vidi kao primjer za tip konceptualne integracije kondenziranja vremena (*telescoping time*) koji se sastoji u tome da se duži vremenski periodi (npr. godina) projiciraju na kraće vremenske intervale: „Osnovna ideja je portretiranje 'jednog dana u životu grada', obično počevši rano ujutro, a završivši kasno noću. Primjeri su *Samo sati* (*Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti, 1926.), *Berlin: simfonija velegrada* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927.), *Povodom Nice* (*À propos de Nice*, Jean Vigo, 1930.), *Povijest jednog dana* (*Historia de un día*, Rosana Matecki, 2009.). 24 sata u danu se komprimiraju u film od jednog, dva sata.“ (Forceville 2010a: 5, prevela S.D.). Ovdje bismo kao primjer dodali i film *Čovjek s filmskom kamerom* (*Человек с киноаппаратом*, Dziga Vertov, 1929.), ali i to da koncept simfonije velegrada predstavlja još jedan oblik integracije ili hibridnog žanra. S jedne strane žanr simfonije velegrada spaja dokumentarni film s avangardnim ili eksperimentalnim filmom, a s druge strane riječ je o multimodalnom mapiranju koje ide s domene zvučnog (GLAZBE) na domenu vizualnog (FILM). Na primjeru tri narativna filma *Gospodar prstenova* (*The Fellowship of the Ring*, Peter Jackson, 2001.), *Apokalipsa danas* (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979.) i *Faust* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1926.) Forceville i Renckens (2013) pokazuju kako se svjetlost i tama mogu metaforički upotrijebiti za prikaz dobrog i zlog te kako se metafore GOOD IS LIGHT i BAD IS DARKNESS koriste s drugim naratološkim elementima kako bi se postigli različiti efekti ovisno o kontekstu. Forceville (2006) proučava predodžbenu shemu *izvor-put-cilj* u autobiografskom putopisu¹³ i zaključuje: „Doslovno strukturirajući koncept PUTOVANJA (koji uključuje polazište, put i cilj), ona [shema] ekstenzijom oblikuje naše poimanje SMISLENOG ŽIVOTA (početni problem ili ambicija, akcije, rješenje ili uspjeh) i PRIČE (početak, sredina, kraj).“ (2006: 1). Rad pokazuje kako shema *izvor-put-cilj* obogaćuje i usmjerava moguće interpretacije tri prikazane životne priče te na taj način oblikuje sam narativni tok. Forceville (2011) ponovo obrađuje istu shemu *izvor-put-cilj* na primjeru autobiografskih dokumentarnih filmova Agnès Varde *Sabirači i ja* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000.) i *Sabirači i sabiračica... dvije godine kasnije* (*Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après*, 2002.).¹⁴

¹³ Analiza uključuje tri dokumentarna filma: *Sherman's March: A Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South During the Era of Nuclear Weapons Proliferation* [*Shermanov Marš: Meditacija o mogućnosti romantične ljubavi na jugu za vrijeme širenja nuklearnog oružja*], Ross McElwee, 1986.; *De Grote Vakantie* [*Veliki praznici*], Johan van der Keuken, 2000. i *Life Without Death* [*Život bez smrti*], Frank Cole, 2000. (Naslove prevela S.D.).

¹⁴ Naslove prevela S.D.

Maarten Coëgnarts i Peter Kravanja (2012) su pokazali kako se konceptualna metafora VRIJEME JE PROSTOR odražava u slikovnim i multimodalnim primjerima što je posebno značajno za film kao vremensku umjetnost. Oni proučavaju dvije osnovne metafore konceptualizacije vremena kao prostora: metafora kretanja vremena (*time-moving metaphor*) i metafora kretanja ega (*ego-moving metaphor*) i zaključuju kako obje varijante pronalaze svoj izraz u filmskoj slici pri čemu se posebno izdvaja pokret kamere kao sredstvo kojim se putem metafore kretanja vremena uvodi *flashback*.

Značajan je njihov osvrt na Bucklandovu kritiku Bordwellovih shema (2012). Iako se Buckland s pravom poziva na tjelesno iskustvo kao izvorište shema, smatraju da je njegova kritika Bordwella u nekim dijelovima pretjerana jer se u kasnijim radovima Bordwell (*Poetics of Cinema* 2008.) osvrće i na hipotezu otjelovljenosti te priznaje da je moguće da su mnoge aktivnosti višega reda utemeljene u bogatom perceptivnom sustavu s kojim se čovjek rađa i da se aktiviraju kroz naš odnos s okolinom. Buckland pogrešno izjednačava Bordwellove apstraktne sheme s otjelovljenim predodžbenim shemama Lakofa i Johnsona te na taj način apstrahira funkcionalne i hijerarhijske razlike među njima. Umjesto toga Coëgnarts i Kravanja smatraju da jednostavnije tjelesne sheme kao što je *izvor-put-cilj* strukturiraju složenije shematske strukture kao što je kauzalnost. Prema tome ukoliko predodžbene sheme putem metaforičkih procesa omogućuju razumijevanje apstraktnih shema, tada je riječ o dva različita koncepta koja zauzimaju različita mjesta u hijerarhiji našeg konceptualnog sustava. Naglašavajući prvenstveno značaj tjelesnog iskustva u generiranju shema i metafora, Buckland zanemaruje ulogu koju kulturološki i povijesni procesi imaju u njihovom oblikovanju¹⁵. Maarten Coëgnarts i Peter Kravanja (2012) stoga predlažu umjereni pristup koji nužno ne isključuje apstraktne sheme višega reda, ali polazi od otjelovljenih predodžbenih shema, i nastoje definirati proces otjelovljenog značenja na konkretnim scenama iz filmova. Na primjeru pet temeljnih predodžbenih shema *spremnik*, *izvor-put-cilj*, *središte-periferija* (*center-periphery*), *vertikalnost* (*verticality*) i *ravnoteža* (*balance*) opisuju kako one u filmu određuju strukturu apstraktne konceptualne misli uspoređujući ih također i s jezičnim primjerima kao ravnopravnim oblikom manifestacije iste konceptualne metafore.¹⁶

Sličan umjereni pristup istraživanju konceptualizacije filma i uloge kognitivne metafore i metonimije u filmu primjenjuje se u ovom radu: predodžbene sheme definirane su kao

¹⁵ cf. Kövecses 2005.

¹⁶ Zanimljivo je da Buckland (2004: 42-44) također izdvaja predodžbene sheme *spremnik*, *izvor-put-cilj* i *središte-periferija*, ali umjesto vertikalnosti i ravnoteže, on navodi sheme *dio-cjelina* (*part-whole*) i *poveznica* (*link*).

otjelovljene i kao takve one su temelj konceptualizacije filma kroz metaforičko-metonimijske obrasce, ali se pri tome neće zanemariti značaj drugih iskustvenih procesa kao što su kultura, društvo i općenito povijesno naslijeđe. Iz tog razloga iduće poglavlje detaljno obrađuje društveni, kulturološki, ekonomski i povijesni kontekst u kojem je nastao i razvijao se impresionistički pravac u (francuskom) filmu. Impresionistička teorija filma nema direktnog dodira s kognitivnom teorijom metafore niti kognitivnom semiotikom koje su se razvile mnogo desetljeća kasnije, ali iz korpusa impresionističkih tekstova i samih impresionističkih filmova iščitavaju se kognitivni obrasci koji nisu slučajni već podsvjesno motivirani metaforičko-metonimijskim procesima kakvi su velikim dijelom već prepoznati u jezičnim strukturama. Korpus impresionističkih filmova kako ih je selektirao Bordwell odaje bogatu uporabu metafore kao izražajnog sredstva koje omogućuje prijenos junakova mentalnog prostora na ekran. Koncept fotogenije kroz koji se ističe značaj transformacijskih mogućnosti filma se pri tom povezuje s problematikom filmskog pogleda jer se izvorište subjektiviteta smješta u oko kamere, a prikazivanje psiholoških stanja junaka se odvija putem intervencije u samu filmsku sliku-kadar pri čemu se vrlo često koriste različita tehnička sredstva kao što su dvostruka ekspozicija, pretapanja, promjene fokusa objektiva, usporeni pokret, neobični kutovi snimanja. Svi ti postupci koristili su se kao metafore unutarnjih stanja likova. Subjektivni aspekt slike koji Bordwell spominje kao jednu od dominantnih značajki stila upućuje na izvorište u metafori kamera-oko, ali i nekim drugim metaforama. Sustavna analiza (vizualnih) metafora impresionističkog filma kroz teoretski okvir kognitivne znanosti pružit će valjane argumente da su one konceptualno utemeljene. Početna hipoteza da je film otjelovljena umjetnost i da je metafora ključan proces u razvoju filmske umjetnosti će tako dobiti potrebno uporište čime će se dodatno osvijetliti postavke impresionizma i istaknuti njegov značaj u povijesti filmske umjetnosti.

4. Francuski impresionizam

4.1. Naziv i sudionici pokreta

Francuski impresionistički film, prva avangarda ili narativna avangarda nazivi su koji se u literaturi koriste za grupu francuskih autora i filmova koji su djelovali u periodu od 1918. do 1929. godine. Povjesničari filma nisu jedinstveni u mišljenju koji je naziv najispravniji kao što se ne mogu u potpunosti složiti niti oko toga koji točno autori i koji filmovi pripadaju ovom pravcu. Ima i onih koji sumnjaju u jedinstvo pokreta posebno stoga što je većina autora snimala i filmove sasvim drugačijih obilježja od onih koji definiraju impresionistički pokret. Za ovu studiju to međutim nije ključno niti je predmet proučavanja. Kognitivna semantika smatra kako su konceptualne kategorije manje ili više fluidne i kako značenje nikad nije strogo definirano. Ta neodređenost i fluidnost značenjskih jedinica i omogućuje uspostavljanje asocijativno-metaforičkih spona u našem umu razvijajući našu misao u različitim smjerovima koji su ponekad sasvim novi i iznenađujući. Činjenica je da su u navedenom periodu određeni teoretičari, kritičari i autori promišljajući o filmu na nove, originalne načine izašli van okvira koncepcije filma koju je etablirala komercijalna produkcija što je rezultiralo kako drugačijim teoretskim pristupom mediju tako i filmovima koje karakterizira alternativni narativno-vizualni stil.

Među prvima koja je filmsku avangardu izdvojila od komercijalnih filmova svog vremena bila je Germaine Dulac. Ona kaže da je avangardni film svaki film koji koristi tehniku kako bi ostvario drugačiji prikaz slike ili zvuka i koji prekida veze s uspostavljenim tradicijama kako bi istraživao još nepoznate načine izražavanja u okvirima čisto vizualne i auditivne domene (Dulac 2018c). Naglašava kako je film istovremeno i umjetnost i industrija i kako su avangarda i komercijalni film dva naličja kinematografije koja se trebaju nadopunjavati. Dulac je 1927. godine u članku „*Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale*“ („Estetika, problemi, cjelovita kinegrafija“¹⁷) u kojem se zalaže za čisti film kao vizualnu simfoniju najavila kako započinje era impresionizma. Iako se u literaturi navodi kako nema pouzdanih dokaza da su se sami autori nazivali impresionistima, očito je da Dulac (2018e) u eseju iz 1932. pojam impresionizam nije upotrijebila slučajno kada ga stavlja uz bok ekspresionizmu, a nasuprot zagovornicima filma kakav je dominirao komercijalnom produkcijom i kod kojeg je filmska slika trebala što vjernije odražavati stvarnost. Kasnije se pojam uvriježio među teoretičarima i povjesničarima filma kako bi se ovaj pokret, kod kojeg uz avangardna obilježja filmovi

¹⁷ Naslov prevela S.D.

zadržavaju i oznaku narativnosti, razlikovao od ostalih avangardnih pokreta tog vremena, s jedne strane nadrealizma i apstraktnog čistog filma kod kojih je eksperiment otišao u smjeru dokidanja logike u narativnoj liniji odnosno potpunog dokidanja naracije, a s druge strane tzv. treće avangarde u dokumentarnom filmu.

Abel (1984) kritizira naziv impresionizam jer se njegovo značenje mijenjalo kroz povijest. Osim što se već koristio za određivanje pravca u slikarstvu, prvi put se upotrijebio u kontekstu filma krajem prvog svjetskog rata vezano uz francuske realističke filmove čija se radnja odvijala u provinciji. Pojmom se opisivao način na koji su se u tim filmovima evocirali pejzaž i atmosfera društvene sredine kroz seriju vizualnih „impresija“ (1984: 279). Abel navodi kako je govoreći o ovim filmovima pojam upotrijebio Louis Delluc povukavši pri tom paralelu s impresionizmom u slikarstvu, dok se Dulac njime koristi da bi se referirala prvenstveno na svoje filmove, a ne i na filmove svojih kolega. Ipak, preko njezinih tekstova pojam impresionizam nerazdvojivo se povezo sa subjektivnim filmom te konačno putem radova povjesničara filma Henrija Langloisa i Georgea Sadoula uvriježio kao naziv za filmski pokret. Smatrajući kako naziv impresionizam nije prikladan da obuhvati opseg različitih filmskih praksi Abel predlaže termin narativna avangarda koji ovaj filmski stil istovremeno postavlja u okvir filmske avangarde dvadesetih godina 20. stoljeća, ali ga i odvaja od ostalih avangardnih stilova koji su se istovremeno pojavili.

Iako Bordwell (1987) i prije Abela navodi kako je upotreba ovog naziva u povijesti filmske umjetnosti kontroverzna, posebno zbog nekritičke analogije s impresionizmom u slikarstvu, odlučuje ga koristiti iz dva razloga: naziv impresionizam omogućuje mu jednostavno razlikovanje ovog pokreta od ostalih avangardnih stilova u navedenom periodu te sugerira njegovo glavno obilježje – sklonost korištenju subjektivnih tehnika. Iz sličnih razloga u ovom radu priklonit ću se nazivu impresionizam kao praktičnom i prepoznatljivom terminu koji s pozicije suvremene filmske povijesti i teorije omogućuje nedvosmisleni referencu na narativni avangardni pokret (ili stil) francuske kinematografije dvadesetih godina 20. stoljeća, ne dovodeći ga pri tom u neposrednu vezu s impresionizmom u slikarstvu, ali ga povezujući s kontekstom impresije kao subjektivnim psihološkim doživljajem. Francuskim impresionizmom ću stoga nazvati umjetnički pokret koji se pojavio u Francuskoj u periodu od 1918. do 1929. godine, a čiji su se sudionici snažno angažirali u borbi za uspostavljanje filma kao umjetnosti kako kroz prvo sustavno pisanje i rasprave o filmu putem novopokrenutih filmskih časopisa i filmskih klubova tako i kroz produkciju filmova koji su razbijali uspostavljene norme klasičnog filmskog teksta. Pokret je tako označio početak filmske teorije i kritike i stvaranje specifičnog

filmskog stila (Bordwell (1987: 2). Stavljajući naglasak na specifično filmske elemente te subjektivnost kao izvorište filmskog pogleda iznjedrio je neke nove ideje ključne za modernu konceptualizaciju filma. Abelov naziv narativna avangardna smatram također prikladnim, ali uz napomenu kako se korpus filmova koje Abel svrstava pod naziv narativna avangarda ne podudara u potpunosti s korpusom filmova koje je Bordwell definirao kao impresionističke stoga što se i njihovi polazni kriteriji razlikuju.

Središnji članovi pokreta prema Bordwellu bili su filmski autori i autorice koji su ujedno bili i pisci, kritičari, teoretičari te kulturni aktivisti: Louis Delluc, Abel Gance, Jean Epstein, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier i René Clair, a osim njih kao središnje članove pokreta uključuje i kulturne aktiviste i teoretičare Ricciotta Canuda i Léona Mussinaca. Kao vanjske (rubne) članove grupe Bordwell navodi teoretičara Élie Faurea, kritičare Pierrea Portea i Paula Ramaina, kulturne aktiviste poput vlasnika kinodvorane Jeana Tedesca i organizatora manifestacija Charlesa Légera, filmske autore koji su radili filmove u impresionističkom stilu Aleksandra Volkova, Dimitrija Kirsanoffa i Ivana Možuhina te Jacquesa Feydera i Jeana Renoira koji nisu bili uključeni u sam pokret, ali su snimili filmove u impresionističkom stilu. Za razliku od Bordwella Abel smatra kako Gance i Clair nisu imali značajnu ulogu u pokretu, a među petoricom najznačajnijih promotora pokreta i aktivista kinoklubova osim Delluca, Dulac, L'Herbiera i Epsteina ubraja i Léona Poiriera.

Sustavnu podjelu autora na pravce i stilove otežava činjenica da su mnogi oscilirali između avangarde i komercijalne tradicije kako iz čisto praktičnih (odnosno financijskih) razloga tako i iz osobne želje koja ih je vodila u različitim smjerovima eksperimentiranja: primjerice René Clair je započeo kao glumac u serijalima Louisa Feuilladea te Aitken (2001) u Claireovom impresionističkom filmu *Pariz spava* (*Paris qui dort*, 1924.) pronalazi Feuilladeov utjecaj; impresionisti su se izričito opirali ekranizacijama književnih predložaka, a istovremeno su snimali po književnim predlošcima pa je tako npr. Jean Renoir snimio film po Zolinom romanu *Nana* 1926. godine; Epstein je pisao o književnosti i poeziji te često inspiraciju nalazio u književnim djelima; Dulac se kao redateljica okušala i u narativnoj avangardi, nadrealističkom filmu i čistom ili apstraktnom filmu; Gance je bio jedan od najznačajnijih eksperimentatora impresionizma, a istovremeno je koketirao s melodramom; Jacques Feyder je paralelno radio komercijalne i eksperimentalne filmove što mu je omogućavalo financijsku sigurnost, itd. Stroga podjela na stilske pravce nije realistična, ali ni nužna. Impresionizam se razvio u jednom specifičnom povijesno-društveno-kulturnom kontekstu, u vremenu kada se film konstituirao kao relevantan umjetnički oblik te s ostalim avangardnim pravcima s kojima se našao u doticaju

čini nedjeljivu cjelinu jednog razdoblja koje je bilo od iznimne važnosti za konceptualizaciju filma. Odabir korpusa iz domene impresionističkog filma, a ne apstraktnog filma ili nadrealističkog filma, motiviran je specifičnim kontekstom u kojem se impresionizam pojavio, kao moguće prvi avangardni pravac u povijesti filma, na razmeđu klasičnih narativnih procesa naslijeđenih iz književnosti i kazališta i novih nenarativnih prikazivačkih tehnika koje je preuzimao ponajviše iz slikarstva ili (simbolističke) poezije te ih kroz metaforičke asocijativne strukture kanalizirao dalje prema konceptualnoj integraciji filma i ljudskog bića.

4.2. Povijesni okvir, društveni kontekst i uvjeti nastajanja

Bordwell ističe kako u godinama neposredno prije prvog svjetskog rata kada u Francuskoj nastaje niz značajnih kulturoloških avangardnih pokreta i djela (1987: 27), film nije uključen u ta zbivanja i ne smatra se novim umjetničkim medijem. Međutim, tijekom nadolazećih godina mijenja se odnos umjetnika prema tzv. popularnim oblicima zabave kao što su cirkus, music-hall ili vodvilj pa time i prema filmu koji po popularnosti nije zaostajao za navedenim oblicima zabave. O popularnosti filma svjedoči i porast profitabilnosti filmske industrije te jačanje distribucijske mreže. Spominje se podatak da je samo u Parizu 1913. godine bilo preko 200 kinodvorana od kojih su neke brojile svega dvadesetak sjedala, a druge su imale preko 5000 sjedala i vlastiti orkestar (npr. Gaumont-Palace). Uz to je cijena ulaznica bila prilagođena masama i osiguravala brojnost gledatelja. Čak i tijekom rata čini se da zanimanje za film nije opalo bilo zbog redovitih filmskih žurnala koji su donosili novosti s ratišta (tzv. *newsreel* na engleskom, odnosno *film d'actualités* na francuskom) ili je film služio kao bijeg za mase od surove stvarnosti. Iako je vlada na početku rata zatvorila sve kazališne, koncertne i filmske dvorane, ove potonje su među prvima ponovo otvorile svoja vrata.

Procvat filma kao moderne popularne umjetnosti prema Bordwellu počinje nakon 1915., a to je godina kada su se američki filmovi masovno počeli uvoziti u Pariz (1987: 34) kao nadomjestak za ratom zaustavljenu francusku filmsku produkciju¹⁸. Dvije velike predratne kompanije Pathé i Gaumont orijentirale su se sve više na distribuciju i prikazivanje tuđih filmova što je bilo profitabilnije i jeftinije nego snimanje vlastitih naslova. Takav stav omogućio je sve snažniji

¹⁸ Francuska se kao jedna od zemalja kolijevki filmske tehnologije i umjetnosti prije prvog svjetskog rata mogla pohvaliti jednom od vodećih svjetskih kinematografija na koju je otpadalo gotovo 60 % svjetskog tržišta (Powrie i Reader 2002). Pathé je imao vlastite tvornice za proizvodnju filma te nije ovisio o uvozu iz Amerike. Bilo je dvostruko više Pathéovih filmova na američkom tržištu nego što su ukupno proizvodili svi američki producenti zajedno. Francuska je proizvela i prvu globalnu filmsku zvijezdu – Gaumontova komičara Maxa Lindera koji je bio i performer i redatelj prije nego se uopće pojavio pojam filmskog autora. Dokidanje ove tradicije francuske premoći u filmskoj industriji koje je donio rat stoga pojašnjava poslijeratne težnje za vraćanjem digniteta francuskom filmu.

prodor inozemnih filmova na domaće tržište pa se francuska produkcija ni nakon rata ne uspijeva oporaviti. Prema Thomson i Bordwell (2010: 71) neposredno nakon rata tek 20 do 30 posto filmova u kinodvoranama je bilo proizvedeno u Francuskoj dok ih je većina dolazila iz Hollywoda.

Osim toga američki film počinje uživati naklonost francuskih umjetnika i intelektualaca koji vrlo pozitivno pišu o tadašnjim američkim zvijezdama: Pearl White, Thomasu Inceu, Williamu S. Hartu i naročito Charlesu Chaplinu. Filmovi popularnog Charlota, kako su ga Francuzi preimenovali, kontinuirano su se prikazivali i doživljavali hvalospjeve kako među publikom tako i među tadašnjim filmskim teoretičarima. Najveći utjecaj na umjetnike i intelektualce tog vremena imao je film *Prijevara (The Cheat)* 1915. Cecilea B. DeMillea koji je ostvario ogroman uspjeh u kinima te postao uzor filmskog stvaralaštva. Usprkos melodramatskom zapletu, film se odlikovao impresivnim svjetlosnim efektima kakve francuski gledatelji još nisu imali prilike vidjeti (pogotovo s obzirom da u to vrijeme u Francuskoj još nisu bili prikazani filmovi Davida Warka Griffitha). Vizualna kvaliteta filma stoga je ostavila snažan dojam na filmske autore toga vremena ukazujući im na mogućnosti koje filmski medij nudi za vizualni eksperiment. Nije stoga neobično da će ga mnogi autori imitirati i u njemu potražiti inspiraciju.

Usprkos ograničenjima, a možda i zbog njih, dvadesetih godina 20. stoljeća Francuska je iznjedrila vrlo raznolike filmove. Tražeći način kako se nositi s popularnošću američkih filmova, francuske kompanije su se poslužile upravo američkim produkcijskim modelima kako bi proizvodnju filmova učinile što efikasnijom te su počele imitirati američki proizvod, usvajati popularne američke formule (npr. *mystery serials*) ili uvoziti američke filmske zvijezde (npr. Fanny Ward). Dok je u drugim zemljama popularnost filmskih serijala opadala, u Francuskoj su ih velike kompanije i dalje rado snimale jer im je to donekle jamčilo interes publike koja se vraćala poznatim junacima i njihovim novim dogodovštinama. Posebno se u tom dijelu isticao Louis Feuillade koji je snimao za Gaumont i čije je ime postalo sinonim za serijale. Među najuspješnijima bili su *Tri mušketira (Les Trois Mousquetaires, 1921.)* Henrija Diamant-Bergera. Ovi filmovi su se snimali po književnim predlošcima ili su se ekranizirala povijesna zbivanja. Francuska avangardna strujanja nastala su kao reakcija na ove i ovakve filmove između 1918. i 1929. godine. S jedne strane pojavila se nova generacija autora koja se oduševljavala holivudskim i švedskim filmom te njemačkim ekspresionizmom, a s druge strane postojala je kontinuirana želja da se pronade način na koji će se francuski film popularizirati. Tako se stvorio specifičan povijesno-kulturološki kontekst u kojem su komercijalne kompanije bile spremne prihvatiti i filmski eksperiment kao pokušaj stvaranja nacionalnog filmskog

izraza. Ne iznenađuje stoga da su neki od impresionističkih autora svoje prve filmove napravili upravo za velike kompanije kao što su bile Gaumont ili Pathé.

Prvi veliki film proizveden u impresionističkom stilu prema Bordwellu (1987) je bio Ganceov *Deseta simfonija (La Dixième symphonie, 1918.)*. Film je nastao u okviru produkcijske kuće Pathé koja je i nakon što je Gance osnovao vlastitu kompaniju nastavila financirati i distribuirati njegove filmove. S druge strane je Gaumont financirao filmove Marcela L'Herbiera. Jedini koji je u tim početnim danima nastajanja impresionizma ostao izvan velikih studija bio je kritičar i teoretičar Louis Delluc koji je vlastitim novcem i uz pomoć prijatelja financirao niskobudžetni film *Groznica (Fièvre, 1921.)* u impresionističkom stilu. Nekoliko godina kasnije su vlastitim novcem svoje filmove snimili i Jean Renoir, sin slikara Augustea Renoira, te Dimitri Kirsanoff, a neki od tih filmova bili su impresionističkog stila. Ubrzo su pojedini autori počeli osnivati i vlastite kompanije što im je pružilo umjetničku neovisnost i omogućilo neograničeno eksperimentiranje. Ruska producentska grupa je bježeći pred sovjetskom revolucijom u Parizu osnovala *Films Albatros* 1922. Njihov glavni glumac Ivan Možuhin (u Francuskoj se predstavljao kao Mosjoukine) vrlo je brzo postao velika francuska zvijezda. U početku su snimali fantazije i melodrame, a 1923. financirali su film *Žeravica (Le Brasier ardent)* koji su korežirali Ivan Možuhin i Aleksandar Volkov. L'Herbier je nakon nesuglasica s Gaumontom osnovao vlastitu kompaniju Cinégraphic, koja je u koprodukciji s Albatrosom snimila film *Pokojni Matija Pascal (Feu Mathias Pascal, Marcel L'Herbier, 1926)*, a potom producirala i većinu L'Herbierovih kasnijih filmova te financirala Dellucov film *Potop (L'Inondation, 1924.)*. Epstein je 1926. osnovao Les Films Jean Epstein. Propast ovih nezavisnih kompanija krajem desetljeća označila je i propast pokreta.

4.3. Impresionizam kao pokret

4.3.1. Kriteriji razlikovanja

Među prvima koji je dao sistematičnu analizu impresionizma kao homogenog pokreta te pokušao definirati zajednička obilježja i osnovna načela stila bio je David Bordwell (1987). On se osvrće na ranije autore koji su pisali o impresionizmu te izdvaja radove francuskih povjesničara filma Gerogesa Sadoula¹⁹ i Jeana Mitryja²⁰ kao prve obuhvatnije tekstove o impresionističkom filmskom pokretu, ali i ističe njihove nedostatke: Baveći se pojedinačnim biografijama redatelja Sadoul ne uspijeva dokazati jedinstvo pokreta te postaviti točnu

¹⁹ Bordwell u bilješkama (1987: 23) navodi dva Sadoulova rada na ovu temu: *Le Cinéma Français* (Paris, Flammarion, 1962.) i *Histoire du cinéma mondial* (Paris, Flammarion, 1968.).

²⁰ Bordwell u bilješkama (1987: 23) navodi knjigu *Histoire du cinéma, vol. II* (Paris, Édition Universitaire, 1969.).

periodizaciju. Oslanjajući se na vanjske kriterije Sadoul za početak pokreta uzima datum financijskog pada kompanije Pathé nakon rata, a za njegov kraj datum smrti Louisa Delluca što ne odgovara stvarnoj aktivnosti pokreta (Bordwell 1987: 7). Mitry preuzima Sadoulovu periodizaciju, ali potpunije argumentira svoje tvrdnje i definira dva temeljna načela impresionizma: korištenje drame kao izgovora za ekspanziju vizualnog izričaja te sklonost „čistom ritmu“. Svejedno, kaže Bordwell (1987: 8), ostaje vrlo štur u svojoj analizi (dvadesetak stranica teksta) kojoj nedostaje detaljnijeg prikaza impresionističkog vizualnog stila i filmske teorije.

Sistematizirajući prethodna istraživanja Bordwell kaže kako su se impresionisti razlikovali u svom pristupu filmu, ali su bili međusobno povezani i zajedničko im je bilo prihvaćanje Dellucove ideje fotogenije – traženje poetske kvalitete u predmetima i osobama te korištenje subjektivnih optičkih postupaka i ritmičke montaže. Usprkos pojedinačnim razlikama autorskih pristupa teoretičari se uglavnom slažu da je impresionizam bio stilski i ideološki jedinstven pokret koji se po svojim odlikama razlikovao kako od standardnog filma tako i od drugih avangardnih pravaca poput apstraktnog ili „čistog“ filma, dadaizma i nadrealizma. Ovi pravci su se naročito počeli pojavljivati sredinom desetljeća, dijelom i kao posljedica diversifikacije interesa unutar impresionističkog pokreta, a uslijed pojave sve većeg broja malih nezavisnih kompanija koje su ponekad osnivali i sami autori želeći ostvariti što veću umjetničku slobodu. Pod utjecajem impresionizma i piktorijalističkog naturalizma pojavila se skupina autora koja je snimala modernističke dokumentarce po uzoru na simfonije velegrada Waltera Ruttmanna: Cavalcantijevi *Samo sati*, André Sauvageove *Studije o Parizu*²¹ (*Études sur Paris* 1928.) ili Vigoov *Povodom Nice* koji sadrži i elemente nadrealizma. Tendencije impresionizma u smislu ostvarivanja čistog filma ili vizualne poezije što će dokinuti naraciju kao element koji nije intrinzičan filmu povele su film prema konceptualnoj domeni glazbe i prema apstrakciji kao pokušaju dekonstrukcije označitelja. Težeći uspostavljanju čistog vizualnog pokreta („orkestraciji pokreta“) apstraktni film je s jedne strane otišao u smjeru fotografskog apstraktnog filma kao ritmičko-montažnog eksperimenta na tragu dadaističke tradicije - Fernand Léger *Mehanički balet* (*Ballet mécanique*, 1924.), René Clair *Međučin* (*Entre'acte*, 1924.), Germaine Dulac *Disk 927* (*Disque 927*, 1929.), *Tema i varijacije* (*Thème et variations*, 1928); a s druge strane film odveo u animaciju po uzoru na njemačkog autora Viktora Eggelinga - Marcel Duchamp *Anemični film* (*Anémic Cinéma*, 1926.); pa čak i doveo do potpunog ukidanja korištenja kamere direktnom intervencijom na filmskoj traci – Man Ray *Povratak*

²¹ Naslov prevela S.D.

razumu (*Le Retour à la Raison*, 1923.) i *Emak-Bakia* (1926.). Impresionističku tradiciju subjektivnog filma kao filma pogleda i filma misli radikalizirao je nadrealizam zalažući se za ideju filma kao sna ili manifestacije podsvjesnog na tragu Freudove psihoanalize i dokidajući narativnu logiku: *Školjka i svećenik* (*La Coquille et le Clergyman*, 1928.) Dulac te *Andaluzijski pas* (*Un chien Andalou*, 1929.) Louisa Buñuela i Salvadora Dalija. U smislu daljnje personifikacije filma nadrealizam predstavlja svojevrstni produžetak impresionizma i daljnje poniranje u mehanizme svijesti (i podsvijesti) filma bića.

Bordwell (1987: 17) nabroja tri kriterija po kojima se okvirno impresionizam može razlikovati od drugih pokreta i stilova toga vremena. Prvo, sudionici impresionističkog pokreta pripadali su mlađoj generaciji dok su komercijalni autori bili srednjih godina. Impresionisti su mahom bili u dvadesetim ili tridesetim godinama života što znači da su generacijski bili bliži autorima apstraktnog filma. Drugo, još su se više razlikovali od komercijalnih autora po svom profesionalnom iskustvu (1987: 18). Iako su i jedni i drugi uglavnom dolazili iz kazališta, starija generacija je bila iz redova bivših glumaca, redatelja ili tehničara, impresionisti su uglavnom bili dramski pisci (L'Herbier, Gance) ili kritičari (Canudo, Delluc, Dulac), a neki su čak imali i glazbeno obrazovanje (Canudo, L'Herbier, Kirsanoff). Komercijalni redatelji su snimali filmove po predlošcima drugih autora, a impresionisti su film smatrali autonomnom umjetničkom formom te su među prvima razvili koncept filmskog autorstva (koji je ponajviše potaknuo Delluc²²) i najčešće su sami pisali scenarije za svoje filmove. Za razliku od impresionista autori „čistog“ apstraktnog filma su, uz izuzetak Henrija Chomettea, pretežno bili slikari (Eggeling, Duchamp, F. Léger) te ne iznenađuje da su ih prvenstveno zanimale vizualna i ritmička dimenzija filma. Nakon što je film konceptualno već integrirao sa srodnim narativnim oblicima kao što su kazalište (*film d'art*²³) i književnost (ekranizacije romana), obrazovanje i iskustvo u radu ovih autora s drugim umjetničkim vrstama zasigurno su utjecali na način na koji će oni pristupiti filmu kao novom mediju te su se stvorili temelji za konceptualne integracije filma s drugim nenarativnim umjetnostima kao što su slikarstvo i glazba. Treći,

²² Louisu Dellucu pripisuje se i ideja politike autora (*politique des auteurs*) koje će pedesetih i šezdesetih godina postati jedan od temeljnih koncepata francuskog novog vala, a naročito tekstova François Truffaut i časopisa *Cahiers du cinéma*.

²³ 1908. godine osnovano je *Societe du Film d'Art* čija je svrha bila uzdignuti film iz domene cirkuske atrakcije na razinu umjetnosti čime se nastojalo približiti srednjoj građanskoj klasi. Ovi filmovi su obično bili povijesni epski spektakli (poput prvog filma *Ubojstvo vojvode od Guisea* (*L'Assassinat du Duc de Guise*, André Calmettes i Charles le Bargy, 1908.) ili ekranizacije popularnih književnih dijela jer se smatralo da takav sadržaj automatski filmu daje potreban umjetnički dignitet. Ovi filmovi nazivali su se i snimljeno kazalište jer su naglasak stavljali na naraciju i koristili su kazališnu scenografiju, statičnu kameru i općenito kazališne obrasce.

vanjski kriterij za razlikovanje tri navedene grupe redatelja bili su produkcijski uvjeti. Nakon 1914. većina francuskih autora imala je ugovore s velikim kompanijama (npr. Gaumont, Pathé itd.) pa tako i impresionistički redatelji. No, tijekom i nakon rata mnogi su se impresionisti okrenuli prema manjim nezavisnim produkcijskim studijima od kojih su neke i sami osnivali. Često su surađivali s velikim kompanijama na način da bi im ustupili prikazivačka prava u zamjenu za studio i opremu za snimanje. Na taj način su impresionisti uspijevali dijelom zadržati umjetničku samostalnost što ih je razlikovalo od komercijalnih autora. Ipak ni približno nisu bili toliko neovisni kao autori apstraktnih filmova koji su općenito bili vrlo kratki i čija produkcija nije zahtijevala glumačke interpretacije niti skupu filmsku opremu. Stoga su uglavnom bili vrlo jeftini i nisu se prikazivali u kinodvoranama već na avangardnim skupovima. Iako su impresionisti bili donekle samostalni u svom umjetničkom radu, još uvijek su ovisili o produkcijsko-distribucijskom sustavu.

Ono što impresionizam posebno izdvaja od ostalih stilskih pravaca je njegova kulturološka angažiranost. Osim samih filmova koje su snimali, autori i teoretičari impresionizma odigrali su značajnu ulogu u pokretanju brojnih filmskih časopisa kroz koje se razvijala filmska kritika i teorija te u otvaranju specijaliziranih kinodvorana i kinoklubova u kojima se raspravljalo o filmu. Bordwell smatra da su pripadnici komercijalne filmske produkcije također bili vrlo talentirani autori, ali nisu bili posebno uključeni u kulturne aktivnosti niti su se bavili teorijom filma (primjerice Louis Feuillade, Victorine Jasset, Léonce Perret, Max Linder i André Antoine). S druge strane zagovornici apstraktnog filma su razvijali filmsku teoriju, ali su bili manje uključeni u kulturna događanja. Iz tog razloga Bordwell ističe povijesni i estetski značaj impresionizma te središnji utjecaj koji su njegovi glavni aktivisti Louis Delluc, Jean Tedesco i Ricciotto Canudo izvršili na stvaranje filmske kulture u Francuskoj.

4.3.2. Filmski časopisi

Impresionisti su zaslužni za osnivanje brojnih filmskih časopisa koji su se bavili filmom i nastojali ga etablirati kao umjetnost. Raniji časopisi, kojih u Francuskoj nije bilo malo, bavili su se filmom kao proizvodom i bili su namijenjeni producentima i distributerima. Impresionisti među prvima započinju pisati vrstu filmske kritike i teorije koja je promišljala film kao umjetnički medij te postavila temelje filmske estetike. Jedan od prvih filmskih časopisa bio je *Le Film*, tjednik koji je donosio novosti iz filmske industrije, a bio je podjednako namijenjen distributerima i gledateljima. Kada je glavni urednik postao Henri Diamant-Berger časopis je počeo objavljivati i filmske prikaze koji su doduše uglavnom sadržavali kratke sadržaje filmova, ali se rubrika zvala „Ciné-critique“. Vrlo se često polemiziralo o različitim temama

vezanim uz film i filmsku industriju pa je časopis aktivno utjecao na područje filmske umjetnosti. Tome su doprinijele i Colettine duhovite filmske kritike koje su nerijetko izazivale kontroverzu. Kada je Diamant-Berger imenovao Louisa Delluca za glavnog urednika, časopis postaje forum za estetska promišljanja o filmu te daje impuls impresionističkom pokretu. Časopis se sve više okreće scenaristima i redateljima. Svojim tekstovima doprinos daju brojna prominentna imena francuske umjetnosti i filma: Marcel Levèsque, Ève Francis, Musidora, Sévérin-Mars, Jaque Catelain, Louis Aragon i drugi. Počinju se objavljivati i filmski scenariji i sinopsisi.

Nakon što je napustio *Le Film* 1920. Delluc pokreće *Le Journal du Ciné-Club* čiji je cilj bio objavljivati potpun filmski program u Parizu i okolici, ali je časopis aktivno pratio i vodvilj i music-hall. Filmske osvrte su pisali Delluc i njegov školski kolega Léon Moussinac te razni drugi glumci i redatelji. Godine 1921. Delluc osniva novi časopis *Cinéa* koji je uz kinematografske programe donosio i vrlo šarolike tekstove o filmu te kazalištu, vodvilju, music-hallu, ali i avangardnim događanjima čime se usmjeravao na sofisticiranu publiku. Donosili su se tekstovi o američkim glumcima i redateljima, švedskim redateljima Victoru Sjöströmu i Maxu Stilleru te posebno tekstovi o francuskom filmu, glumcima i redateljima koji su mahom bili sudionici impresionističkog pokreta: Gance, Možuhin, Dulac, L'Herbier, Epstein i drugi.

U to vrijeme nastaju i brojni drugi filmski časopisi: Jean Pascal i Adrien Maître 1921. osnivaju *Cinémagazine*, Pierre Henry 1919. osniva *Ciné pour Tous* koji je uglavnom imao članke o filmskim zvijezdama i koji se 1923. spaja sa *Cinéom* u *Cinéa-Ciné pour Tous*. Ovaj časopis će trajati više godina i istaknuti se kao najinformativniji francuski filmski časopis namijenjen neprofesionalcima. Donosio je iscrpne podatke o filmovima redovne produkcije: imena scenarista, redatelja, snimatelja, glumaca, naziv produkcijske kuće, godinu proizvodnje, naziv distributera i drugo. Uz to je donosio seriju članaka pod rubrikom „Les Cinéastes“ u kojima se pisalo o velikim filmskim redateljima kao što su De Mille, Lang, Chaplin, Pick, Stroheim, Sennett, L'Herbier, Flaherty, Vidor, Clair, Murnau i mnogi drugi. Časopis je nastavio podržavati impresioniste, a posebno se velika pozornost posvećivala Ganceu. Do 1929. *Le Tout-Cinéma* procjenjuje da je samo u Parizu izlazilo 38 časopisa posvećenih filmu među kojima Bordwell (1987: 64) navodi: *Canudov Gazette des Sept Arts*, te *Ciné-Miroir*, *Mon Ciné*, *Cinoedia*, *Hebdo-Film*, *La Griffè Cinématographique*, *L'Écran*, *Revue du Cinéma* i *La Semaine Cinématographique*. Uz to film je ušao u svakodnevni tisak pa je Émile Vuillermoz pisao filmsku rubriku za *Le Temp*, Delluc za *Paris-Midi*, a René Clair filmsku kritiku za *Théâtre et Comœdia illustré*.

4.3.3. Kinoklubovi (*Ciné-clubs*)

Uz osnivanje filmskih časopisa veliko dostignuće pokreta bilo je i osnivanje kinoklubova, a jedno i drugo bilo je potaknuto idejom da je film umjetnost. U kinoklubovima organizirale su se filmske projekcije, držala predavanja o filmu i vodile diskusije te promovirao amaterski film. Kroz filmske časopise i klubove promicali su se zajednički interesi za film i za određene naslove što znači da je francuski impresionizam uvelike utjecao na formiranje filmskog ukusa pariških filmofila. Ideju o osnivanju kinokluba potaknuo je vjerojatno Delluc kada je počeo izdavati časopis *Le Journal du Ciné-Club*. Osnivanje prvog pravog kinokluba Bordwell pak pripisuje Canudu koji je 1920. osnovao *Club des Amis du Septième Art* (CASA). Bio je to vrlo zatvoren kružok, a među članovima Bordwell nabroja Delluca, Dulac, Epsteina, L'Herbiera, Moussinaca, Catelaina i Francis. Mussinac je 1922. osnovao *Le Club Français du Cinéma* koji je okupljao i profesionalce i zainteresirane gledatelje. Nakon smrti Canuda i Delluca sva tri kluba su se spojila u jedan *Le Ciné-Club de France*. Charles Léger je 1925. osnovao *La Tribune Libre du Cinéma* na *Exposition des Arts Décoratifs* koji nije prikazivao samo suvremene filmove već i francuske i inozemne klasike. Značajno je da su vlasti dozvoljavale kinoklubovima da prikazuju i filmove koji su bili zabranjeni za javnu projekciju. Tako je 1926. baš u kinoklubu gledateljstvo imalo prilike vidjeti *Oklopnjaču Potemkin* (*Броненосец "Потёмкин"*, 1925.) Sergeja Ejzenštejna. Štoviše, Moussinac je osnovao klub *Les Amis de Spartacus* u čijem je središtu zanimanja bio sovjetski film. Godine 1929. klubova je već bilo toliko da su se povezali u *La Fédération Française du Ciné-Clubs* (Bordwell 1987: 68).

4.3.4. Specijalizirane kinodvorane

Velike kinodvorane prikazivale su uglavnom komercijalne filmove, a vrlo rijetko bi se organizirale posebne projekcije filmova s umjetničkim ambicijama kakvi su bili dio standardnog programa kinoklubova. Kada je 1924. Jean Tedesco otvorio kinodvoranu *Vieux-Colombier* bio je to prvi korak u uspostavljanju redovitog alternativnog kino programa (Bordwell 1987: 70). Između 1913. i 1924. *Vieux-Colombier* je pod vodstvom Jacquesa Copeaua već bio stekao status jednog od vodećih pariških avangardnih filmskih studija. Preuzevši studio od Copeaua Tedesco je nastavio njegove avangardne aktivnosti pretvorivši ga u kinodvoranu za prikazivanje filmova umjetničkog statusa, bilo da je riječ o premijernim avangardnim naslovima (npr. *Ménilmontant*, Dimitri Kirsanoff, 1926.; *Mala prodavačica šibica* (*La Petite Marchande d'Allumette*), Jean Renoir, 1928.) ili o starijim filmova koji su putem filmskih časopisa i kinoklubova već bili stekli epitet klasika. Uz francuske filmove prikazivali su se i američke komedije i drame, filmovi njemačkog ekspresionizma te švedski

filmovi. Sličnu ulogu u promoviranju filmske kulture imao je i *Studio des Ursulines* kojega je 1926. otvorio Armand Tallier i to je jedino kino iz tog perioda koje je ostalo aktivno do danas. Specijalizirane kinodvorane, filmski časopisi i kinoklubovi dali su doprinos razvoju filmske kritike i teorije, a prije svega promoviranju filma kao umjetnosti. Uz to stvorili su publiku koju je zanimao avangardni film. Prvi znak „službenog“ priznanja da su u tome i uspjeli je *Exposition de l'Art dans le Cinéma français* koja se 1924. održala u Musé Galliera, a koja odaje snažan utjecaj na ukus publike kakav su razvili filmski časopisi, kinoklubovi i specijalizirane kinodvorane. Posebno je značajno što je 1925. utjecajni književni časopis *Cahiers du Mois* prvi put svoja izdanja posvetio filmu – prvo tako što je izdao svezak s filmskim scenarijima, a potom i svezak filmskih eseja te na koncu sponzorirao niz predavanja koje su Epstein, Dulac i Colette održali u *Le Ciné-Club de France* i *Vieux-Colombier*, a koja su bila praćena filmskim projekcijama. Godine 1925. na *Exposition des Arts Décoratifs* film je dobio istaknuto mjesto, a s posebnom su se pozornošću pratile projekcije upravo impresionističkih filmova. Bordwell (1987: 77) ističe kako je kroz jedinstveni skup aktivnosti impresionističkog pokreta izgrađena filmska kultura i stvorena publika koja je bila spremna prihvatiti film kao umjetnost. Ono što je međutim posebno značajno, kaže Bordwell, je što se u pozadini svih tih aktivnosti nalazila teorija. Impresionistička teorija međutim nije bila usmjerena isključivo na estetska promišljanja već je nerijetko ponirala u filozofiju medija kao izvorišta značenja. Promatrajući film kao aparat koji otvara nove spoznajne mogućnosti impresionisti su intuitivno povezali film s kognitivnim procesima i tako nepovratno utjecali na shvaćanje i razvoj filma.

4.3.5. Periodizacija

Abel (1984: 289) smatra da je Bordwellova dijakronijska analiza francuskog impresionizma rezultirala periodizacijom pokreta koja predstavlja značajan napredak u odnosu na prethodne pokušaje periodizacije koji nisu dali cjelovito rješenje (Sam Bordwell spominje površnost periodizacija koje su dali Dulac i Langlois, a uz njih se Abel osvrće i na Sadoula, Mitrija i Jacquesa Bruniusa). Periodizaciju sličnu Bordwellovoj daje i Aitken (2001). Bordwell razlikuje tri perioda u evoluciji francuskog impresionizma ovisno o razvoju njegovih stilskih karakteristika.

Prvi period je trajao od 1918. do 1922. godine i karakterizira ga ono što Bordwell naziva impresionistički piktorijalizam odnosno korištenje tehnika kojima se putem slike može dobiti pristup junakovoj podsvijesti – njegovim percepcijama, snovima, sjećanjima ili mašti: kut snimanja iz junakove točke gledišta, dvostruka ekspozicija, zamućivanje fokusa, usporeni pokret, izobličenje slike te montaža kadrova prema obrascu gledano/gledanje. Da bi ilustrirao

razliku između do tada uspostavljenog komercijalnog i novonastajućeg impresionističkog stila, Bordwell (1987: 220-221) daje primjere filmova *Judex* (1916.) Louisa Feuilladea i *Optužujem* (*J'accuse*, 1919.) Abela Gancea. U Feuilladeovu filmu naglasak je na vanjskoj akciji i ne dozvoljava se pristup junakovom unutarnjem doživljaju. Kamera je u svakom trenutku objektivna i pozornost gledatelja je na mizansceni. Bordwell kaže kako je ovaj stil prilagođen žanru misterije i kako Feuillade ni u jednom trenutku kao autor ne komentira filmski sadržaj ili situaciju. U Ganceovu filmu je naglasak na unutarnjim psihološkim stanjima likova te situacije često vidimo iz njihove perspektive pri čemu se redatelj ne ustručava dati ni vlastiti komentar na zbivanja. Aspekti same filmske slike konceptualno integriraju subjektivnu razinu. Bordwell nudi nekoliko razloga koji su doveli do ovako značajne promjene u filmskom stilu. Snažni prodor američkog filma na francusko tržište koji se dogodio 1916. godine dao je impuls za vrednovanje originalnosti u domaćoj kinematografiji i porast nezavisne produkcije koja je često koristila i resurse velikih studija, na primjer u zamjenu za ustupanje distribucijskih prava. Sama filmska tehnologija je u to vrijeme napredovala što je omogućilo eksperimentiranje, a popularnost filma kao umjetnosti je porasla kako među običnom publikom tako i među intelektualcima. Impresionistički autori su redom bili manje ili više etablirani umjetnici već uključeni u intelektualne i umjetničke trendove svog vremena: dramatičari (Gance, Delluc), glazbenici (Dulac, L'Herbier), pjesnici (Epstein), glumci (Clair), pisci (Delluc, Canudo). Bordwell naglašava kako su impresionistički autori i pisci puno više slijedili simbolističku tradiciju nego ideje modernističke avangarde koje se vežu uz radove Alfreda Jarryja, Erika Satieja ili Guillaumea Apollinairea. Uz sve navedeno strani filmovi koji su preplavili Francusku u periodu od 1915. do 1922. donijeli su stilističku alternativu dominantnom komercijalnom stilu francuskog filma. Posebno je na impresioniste dojam ostavila slikovna kvaliteta američkih filmova, prvenstveno Cecila B. DeMilla, Thomasa Incea, Davida Warka Griffitha i Charlesa Chaplina, svjetlosni efekti i dvostruke ekspozicije švedskog filma, poglavito Sjöströma i Stillera, te korištenje iskrivljenih dekora, stiliziranih kostima i oštrog svjetla u njemačkom ekspresionizmu i *kammerspiel* filmu. Iako ovi filmovi nisu koristili kameru na način kako su je koristili impresionisti jer su naglasak stavljali na mizanscenu te su slikovna kvaliteta i značenje ovisili o manipulaciji svjetlom, dekoru, kostimima i prostornom rasporedu (1987: 229), dali su početni impuls za stvaranje novog stila. Teoretske i polemičke rasprave pojavile su se kao reakcija na ove i francuske filmove te su poticale rađanje ideja koje su se mogle provoditi u filmskoj praksi pri čemu je ključnu ulogu odigrao Delluc, odnosno njegovi filmski časopisi *Le Film*, *Journal de Ciné-Club* i *Cinéa*, te knjige *Cinéma et Cie* i *Photogénie*. Filmski časopisi su uz kinoklubove oblikovali ukus publike i orijentirali ga ka drugačijem filmu. Bordwell

zaključuje kako se iz međusobnog odnosa gledanja filma i polemičke rasprave, a pod utjecajem industrije i tehničkih dostignuća, razvila „selektivna tradicija“ koja je usmjerila ove tendencije prema impresionističkom piktorijalizmu u filmskom stilu (1987: 232). Zanimljiv je i Bordwellov komentar kako bi impresionisti vjerojatno bili potražili inspiraciju u opusu Georgesa Mélièsa, ali je ta tradicijska linija prekinuta jer je Mélièsov rad ostao posve nepoznat sve do 1926. godine. Međutim, Epsteinov film *Avanture Roberta Macairea* (*Les Aventures de Robert Macaire*, 1925.) sadrži sekvencu „filma u filmu“ koja je rađena u burlesknom stilu po uzoru na filmove prvog desetljeća te odaje utjecaj Mélièsa koji je 1906. snimio kratki film o istim junacima *Robert Macaire i Bertrand, kraljevi lopova* (*Robert Macaire et Bertrand, les rois de cambrioleurs*).

Drugi period impresionizma započinje 1923. godine kada se impresionistički stil mijenja. Nastavlja se i dalje koristiti piktorijalizam, ali filmove ovog razdoblja karakterizira novo stilsko sredstvo - ritmička montaža koja najčešće utjelovljuje subjektivni doživljaj junaka i to specifično kroz postupak ubrzane montaže odnosno korištenje sve kraćih i kraćih kadrova u smislu stvaranja napetosti, ali i vizualnog dojma. Izvorište ove tehnike je u Ganceovom filmu *Kotač* (*La Roue*) koji je javno izveden upravo te godine. Dok primjer korištenja ubrzane montaže prije 1923. Bordwell nalazi također samo u Ganceovom filmu *Optužujem*, nakon 1923. godine ona je dominantna tehnika svakog impresionističkog filma. *Kotač* sadrži montažu kadrova od kojih su neki dugi svega jednu sličicu/frejm. Smatra se da su osim urođene sklonosti eksperimentu, na Gancea snažno utjecali i filmovi Davida Warka Griffitha čiji epski rukopis se prepoznaje u Ganceovom djelu i njegovom promišljanju filma. *Kotač* je suvremenike oduševio ponajprije svojim stilom dok je priča kritizirana kao banalna i sentimentalna. Bordwell smatra da je *Kotač* vrlo tipičan za impresionizam i da je odigrao snažan utjecaj na kasniji filmski stil i filmsku teoriju tako što je ritmičku montažu učinio značajnim aspektom impresionističkog stila. Prije 1922. teoretičari nisu montažu smatrali bitnom tehničkom dimenzijom filma, ali se nakon *Kotača* počinje uvažavati njezin ekspresivni potencijal. Gance (1923: 19-20) tako ističe kako vrijednost filma ne počiva u slici već u ritmu odnosno među slikama. Utjecaj *Kotača* bio je neposredan. Već 1923. godine pojavljuju se filmovi koji koriste ubrzanu montažu: npr. Možuhinov *Žeravica* i Epsteinov *Vjerno srce* (*Cœur fidèle*, 1923.). Već oko 1925. članovi impresionističkog pokreta počinju biti svjesni kako stil može degenerirati u ispraznu virtuoznost i upozoravaju na nelogičnosti i klišeiziranost korištenja ovih sredstava. Iste godine Moussinac izdaje knjigu *Rađanje filma*²⁴ (*Naissance du cinéma*, Édition. J. Povolozky, Pariz,

²⁴ Naslov prevela S.D.

1925) u čijem naslovu prepoznajemo metaforu bića. U knjizi daje sintezu osnovnih postavki impresionističke filmske teorije, definira fotogeniju, katalogizira ekspresivna tehnička sredstva filma, priču vidi samo kao sredstvo za posredovanje slike, a ritam kao strukturalni faktor te govori o analogiji između korištenja ritma u glazbi i u filmu. Bordwell zaključuje kako knjiga pokazuje da je 1925. estetska pozicija pokreta bila kodificirana, a značajno je i to da nakon 1925. impresionističkoj filmskoj teoriji nisu dodavani novi koncepti.

Treći period obuhvaća razdoblje od 1926. do 1929. kada dolazi do stilskog raslojavanja. I dalje se koriste piktorijalizam i brza montaža, ali mnogi redatelji nastavljaju eksperimentirati u drugim smjerovima. Ovaj period karakteriziraju uporaba kamere iz ruke, korištenje kрана, duge vožnje kamere, filmovi bez međunaslova, korištenje širokih ekrana (npr. triptih i polivizija koje Gance koristi u *Napoleonu* (*Napoléon*, 1927.) i drugo.

Navedeni periodi u razvoju impresionističkog stila u korelaciji su s vanjskim faktorima vezanim uz samu filmsku industriju i kulturno-društveni okvir. Abel (1984: 289) navodi kako su tijekom prvog perioda prominentni filmski žanrovi bili građanska melodrama i realistični filmovi, a impresionistički autori snimali su za velike produkcijske kompanije (npr. Pathé i Gaumont) ili uz njihovu financijsku podršku. Tijekom drugog perioda mnogi redatelji izlaze iz velikih studija i osnivaju vlastite kompanije. Oslobođanje studijskih sustava daje im slobodu da nastave slijediti osobne stilske interese. Osim toga pojava specijaliziranih kinodvorana i kinoklubova ponudila je dodatni izvor za financiranje filmova i njihovu distribuciju, ali su filmovi postajali kraći kako bi se mogli lakše financirati te prikazivati kao sekundarna projekcija u specijaliziranim dvoranama. Iz tog razloga su kasniji impresionistički filmovi ezoteričniji nego raniji: „[...] postojanje elite gledatelja ohrabrilu je filmske autore poput Epsteina i Dulac da rade komprimiranije, eliptičnije filmove nego ranije.“ (Bordwell 1987: 242). Abel navodi kako u ovom periodu raste interes da se obnove neki filmski žanrovi, kao što su komedija i fantastika. Treći period u kojem dolazi do stilskog raslojavanja podudara se s godinama u kojima se francuska filmska industrija konsolidira, a smanjuje nezavisna produkcija. No, unatoč takvim trendovima impresionizam obuhvaća sve filmske žanrove, a alternativna distribucijska mreža specijaliziranih kinodvorana i kinoklubova se dodatno širi. Javljaju se i novi avangardni filmski pokreti: oko 1924. apstraktni film, a oko 1926. nadrealizam. Bordwell kaže kako je nadrealizam imao slabog utjecaja na impresionizam (iako je autorica i teoretičarka impresionističkog filma Germaine Dulac 1928. ujedno snimila i prvi nadrealistički film *Školjka i svećenik* (po scenariju Antoineta Artauda), dok je pokret apstraktnog filma imao vrlo značajnu ulogu za estetiku impresionističkog stila, ali je i sam ponikao iz temeljnih ideja impresionističke teorije.

Apstraktni film mnogo duguje ideji „čistog filma“ koju je pokrenuo impresionizam nastojeći pronaći specifičnost filma kao umjetnosti te ga na taj način osloboditi utjecaja starijih narativnih umjetnosti poput književnosti ili kazališta. Pri tom je film doveo u analogiju s glazbom kao nenarativnim medijem i istaknuo značenje ritma kroz metaforu FILM JE VIZUALNA GLAZBA. U tome se naročito u svojim teoretskim tekstovima ističe Dulac (2018) koja daje podršku apstraktnom filmu naglašavajući značaj ritma te naziva film vizualnom simfonijom i umjetnošću pokreta. Dulac (2018g)²⁵ će kasnije svoju ideju čistog filma nazvati „integralni film“ (*le film intégral*) tvrdeći kako s glazbom film dijeli sposobnost da prenese čisti osjećaj bez potrebe za naracijom. Sadržaj „integralnog filma“ o kojem Dulac razmišlja se sastoji od „vizualnog ritma materijaliziranog kroz oblike lišene svakog preciznog značenja“ (2018b: u 7. odlomku)²⁶. To nije nužno jedini oblik koji film može imati, ali je to oblik koji sadrži čistu esenciju filma. U osnovi purističkih ideja čistog filma nalazi se konceptualizacija filma kroz domenu glazbe i udaljavanje filma od konceptualizacije kroz domenu narativnih umjetnosti što je autore i teoretičare apstraktnog filma usmjerilo prema nenarativnoj strukturi i oslobađanju filmskog označitelja od njegova referentnog sadržaja: „Zapravo, teorija apstraktnog filma je proširila i produbila analogiju s glazbom. Film može jukstaponirati apstraktne predodžbe u ritmu koji je oslobođen referencije; na taj način, za pokret apstraktnog filma, postaje vizualna glazba, pročišćeni sustav koji ne predstavlja stvarnost.“ (Bordwell 1987: 245, prevela S.D.).

Bordwell kaže kako je u ovom periodu pojava apstraktnog filma povratno utjecala na neke impresionističke filmove: apstraktni dijelovi se pojavljuju u L'Herbierovoj *Neljudskoj* (*L'Inhumaine*, 1924.), Ganceovom *Napoleonu*, te kasnijim Epsteinovim filmovima *Zrcalo s tri lica* (*La glace à trois faces*, 1928.) ili *Finis Terrae* (1929.). Epsteinov izgubljeni film *Fotogenije*²⁷ (*Photogénies*, 1925.) je navodno u potpunosti bio apstraktni film bez naracije, a Dulac je pored impresionističkih i nadrealističkih filmova radila i čiste apstraktne filmove. U ovom periodu počinje se u francuskim kinodvoranama prikazivati i sovjetski montažni film. Moussinac 1926. godine u svom kinoklubu *Les Amis de Spartacus* organizira premijeru Ejzenštejnove *Oklopnjače Potemkin* koja doživljava ogroman uspjeh. Iako impresionistički film kasnih 1920-ih ne pokazuje previše sovjetskog utjecaja, neki teoretičari oduševljavaju se sovjetskom školom i poput Moussinaca mijenjaju svoj pogled na film. Bordwell zaključuje kako je moguće da je utjecaj sovjetskog filma dodatno potaknuo impresioniste da nastave istraživati u nekim novim smjerovima. Kako je s jačanjem komercijalne studijske proizvodnje

²⁵ Prvi put objavljeno 1925. u *Les Cahiers du Mois*, 16–17.

²⁶ Prvi put objavljeno 1. veljače 1927. u *Schémas*, 1.

²⁷ Naslov prevela S.D.

i propašću nezavisnih produkcija krajem desetljeća sve teže bilo ostvariti samostalnost kojoj su impresionisti prije svega težili, pokret se početkom tridesetih godina počeo gasiti. Tome je pridonijela i pojava zvučnog filma koja je dodatno povećala troškove produkcije. Bordwell zaključuje kako je kao stilistički i ideološki jedinstven pokret francuski impresionizam prestao postojati oko 1930., ali će stil kao takav na drugačiji način nastaviti postojati i kroz kasniju filmsku povijest.

Abel kaže da je za razumijevanje impresionizma u filmu ključan trenutak preokreta koji se dogodio u povijesti umjetnosti, a naročito u francuskoj umjetnosti početkom 20. stoljeća, kada je estetski imperativ realističkog pogleda na umjetnost – „biti vjeran osobnoj individualnoj percepciji fizičkog ili društvenog svijeta“ (1984: 280, prevela S.D.) – počeo slabjeti i pojavile su se nove tendencije. Abel citira Lindu Nochlin koja kaže kako je taj trenutak bio značajan za pojavu impresionizma i simbolizma (u slikarstvu i književnosti) kod kojih se naglasak stavlja na unutarnji subjektivni doživljaj i emotivno stanje, a ne više na što vjernije predočavanje vanjske stvarnosti. „Prikrivena subjektivnost koju pretpostavlja realistička koncepcija prirode onako kako je vidimo ovisno o raspoloženju ili osobnosti postaje otvorena, dajući primat jedinstvenoj percepciji ili transcendiranoj imaginaciji pojedinca [...]“ (1984: 280, prevela S.D.). S obzirom da je realizam ovaj koncept naslijedio od romantizma, proces oslobađanja subjektivne svijesti kroz slojeve reprezentacije izvanjskog koji će se dogoditi u filmskom impresionizmu povezuje ga s dugom tradicijom klasičnih postupaka naracije. S druge strane specifična filmska „prikazivačka optika“ omogućit će dijalektiku subjektivnog i objektivnog na način koji niti jedna druga umjetnost ranije nije mogla ostvariti. Sljedeći veliki preokret u umjetnosti, kaže Abel, rezultirao je modernizmom. Za razliku od impresionizma i simbolizma koji naraciju ne dovode u pitanje, modernizam postavlja naglasak na svjesnost o samom kreativnom procesu koji tako sebi postaje tema i referenca. Modernizam se zalaže za „sustav čiste prezentacije i formalne konstrukcije koji je istovremeno i anti-iluzionistički i anti-narativan“ (1984: 280, prevela S.D.). U ovoj razlici između impresionizma i modernizma Abel vidi razlog zbog kojeg povjesničari filma kada pišu o francuskom avangardnom filmu dvadesetih godina 20. stoljeća veći značaj pridaju nenarativnim „modernističkim“ filmovima nego „impresionističkom“ narativnom filmu. Suprotstavljajući se takvom mišljenju Abel naglašava kako je impresionizam postavio temelj svim kasnijim avangardnim filmskim praksama jer je stvorio potrebnu infrastrukturu i razvio filmsku kulturu u Francuskoj. Osim toga postavio je strategije i sustave značenja koje će nedvojbeno preuzeti i kasniji nenarativni avangardni filmovi. To je razlog zašto Abel smatra da se i avangardni filmovi poput *Međučina*

koji se obično ubraja u dadaizam, *Samo sati* koji se obično klasificira kao „simfonija velegrada“, *Školjka i svećenik* i *Andaluzijski pas* koji se svrstavaju u nadrealizam te *Mehanički balet* definiran kao čisti film mogu uspješno tumačiti unutar narativne avangardne filmske prakse (1984: 281). Smatrajući da je značaj impresionizma ili narativne avangarde za francuski film i film općenito puno veći nego što se u povijesti filma prikazivalo, Abel zahtjeva njegovu kritičku reevaluaciju i to iz dva razloga: s jedne strane, smatra da je taj doprinos zanemaren nekritičkim prihvaćanjem usko definiranog modernizma, a s druge strane, što je za ovaj rad indikativno, jer se slaže s Jamesonom (1981: xiii) da se proces naracije po modelu sveznajućeg pripovjedača može shvatiti kao spoznajni proces odnosno „središnja funkcija ili *uzorak* ljudskog uma“.

U istom je pravcu usmjereno i istraživanje metafore u filmovima francuskog impresionizma u ovom radu. Uvjeren sam kako je impresionističko promišljanje filma duboko kognitivno utemeljeno u metaforičko-metonimijskim konceptima te je kao takvo snažno utjecalo na poimanje i razvoj filma kao umjetnosti. Stavivši naglasak na subjektivnost kao izvorište filmske slike impresionizam je postavio temelje za ekstenziju filmskog pogleda s vanjskog i pojavnog na unutarnje mentalne prostore i sinapse filma bića koje je kroz analogiju filma i uma kao filozofski koncept nekoliko godina ranije nagovijestio Hugo Münsterberg (1916), a kojeg će mnogo desetljeća kasnije Frampton (2006) razviti u središnji konstrukt filozofskog promišljanja filma kao oblika mišljenja.

4.4. Temeljna obilježja stila prema dosadašnjim teorijama

Abel (1984: 286) smatra kako se francuski impresionizam ili kako ga on naziva narativna avangarda kao pravac u povijesti filmske umjetnosti definirao gotovo isključivo prema stilskim obilježjima. Naglasak se stavljao na potragu impresionista za formalnim tehnikama i elementima koji su specifično filmski i koji film čine posebnom vrstom umjetnosti te se impresioniste na temelju takvih tehnika i elemenata koje su koristili u svojim filmovima razlikovalo od predstavnika tzv. komercijalnog filma s jedne strane, odnosno predstavnika ostalih vrsta avangardnog filma s druge strane. Ovakvu definiciju impresionizma kompliciraju sljedeće činjenice. Prvo, pojedini autori su snimali filmove neovisno o ovim podjelama pa su istovremeno pripadali i komercijalnom i avangardnom stilu – tipičan primjer je Dulac koja je uz impresionističke filmove, snimala i nadrealističke filmove, filmove u apstraktnom avangardnom stilu (tzv. čisti film) te komercijalne filmove. Štoviše, ovi autori su pojedine dijelove jednog stila prenosili u filmove drugog stila (npr. subjektivna kamera ili ritmička

montaža) te se teoretičari i povjesničari filma nerijetko ne mogu dogovoriti kojem stilu koji film pripada – primjerice Abel ubraja *Napoleona Abela Gancea* i *Stradanje Ivane Orleanske (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928.)* Carla Theodora Dreyera u narativnu avangardu, ali Bordwell ove filmove uopće ne svrstava u korpus impresionističkih filmova koje obrađuje. Posljedično, teoretičari se u potpunosti ne slažu koji su to kriteriji odnosno koja su to stilska obilježja koja pojedine filmove jasno definiraju kao impresionističke, apstraktne ili komercijalne.

Brunius nabraja formalne tehnike koje su impresionisti koristili u svojim filmovima nastojeći im dati „vrijednost znaka“ (1987: 57) te spominje: kratku/brzu montažu (*le court montage*), dvostruku ekspoziciju (*les superimpressions*), iskrivljenje kuta snimanja (*le torticolis de la camera*)²⁸, deformacije, zamućenje slike i korištenje gaze. Brunius se poprilično negativno odnosi prema avangardi, a posebno prema Dulac, Ganceu, Epsteinu i L'Herbieru koji su po njegovom mišljenju pretjerali s korištenjem navedenih tehnika ne dajući im nikakav dublji smisao ili svrhu. Brunius polazi od shvaćanja filma kao snimljene stvarnosti te u njoj traži uzemljenost za korištenje ovih tehnika. Tako kritizira Germaine Dulac da u filmu *Davao u gradu*²⁹ (*Le Diable dans la ville, 1925.*) dvostrukom ekspozicijom želi sugerirati snažnu emociju kod junaka, ali kaže kako to nema veze sa stvarnošću odnosno s ljudskom fiziologijom. Brunius ovdje griješi jer u svojoj kritici ostaje na razini površinske metafore. Analiza konceptualne metafore će pokazati da su sve ove tehnike koje impresionisti koriste zapravo kognitivno utemeljene i otjelovljene i odatle proizlazi njihova sugestivnost koja kreira „impresiju“.

Među prvima koji je sustavno opisao formalne tehnike impresionizma i njihove funkcije bio je Bordwell (1987). Bordwell zaključuje kako je subjektivnost, uz ritmičku montažu, jedna od temeljnih odlika impresionističkog stila, ali u svojoj analizi i on ostaje na razini filmskog označitelja ne istražujući njegove dublje konceptualne strukture. Bordwell svoje istraživanje započinje na temelju korpusa od 50 francuskih nijemih filmova koji su nastali u Francuskoj u periodu od 1918. do 1929. te zaključuje da iako se mnogi filmovi odlikuju zajedničkim obilježjima, ne postoji niti jedna stilska karakteristika koja bi sama po sebi bila nužan i dovoljan

²⁸ Da bi označio neobične kutove snimanja koje koriste francuski impresionisti u svojim filmovima Brunius upotrebljava izraz *le torticolis de la camera* što bi doslovno značilo „iskrivljenje vrata kamere“. Naime, torticolis je „krivi vrat“ odnosno deformacija vrata s glavom nagnutom na bolesnu stranu koja se obično javlja kod djeteta u neonatalnom razdoblju. Izraz iz domene ljudskog bića koji Brunius koristi uz pojam kamere ukazuje da je i njegovo promišljanje o filmu obilježeno konceptualnim okvirom metafore FILM JE BIĆE.

²⁹ Naslov prevela S.D.

uvjet (*a necessary and sufficient condition*) da se pojedini film svrsta u klasu impresionističkih filmova. Stoga Bordwell u svojoj analizi na korpus primjenjuje Wittgensteinov model porodičnih sličnosti (*family resemblances*) kako bi odredio osnovne elemente impresionističkog stila i stvorio paradigmu tipičnih obilježja koji snažno karakteriziraju impresionistički stil. Na temelju definiranih obilježja izdvaja 35 filmova koje klasificira kao impresionističke. Bordwell istražuje stilska obilježja koja se odnose na rad kamere (udaljenost kamere kao izvorište plana, pokret kamere i kut snimanja ili rakurs), mizanscenu (osvjetljenje, dekor i raspored figura u okviru/slici), optičke trikove (koji mogu imati različite funkcije od čisto dekorativnih preko retoričkih do simboličkih i metaforičkih), te montažu koja osim prostorno-vremenskih uspostavlja i ritmičke odnose među kadrovima. Bordwell izdvaja ona obilježja koja zajedno čine set obilježja „porodičnih sličnosti“ po kojima se impresionistički film razlikuje kako od neimpresionističkog narativnog filma (uglavnom tzv. filmovi komercijalnog stila) i apstraktnog nenarativnog filma s jedne strane, tako i od filmova njemačkog impresionizma i sovjetskog montažnog filma s druge strane. Značajno je da se u impresionističkom filmu veliki dio ovih obilježja koristi kao izvorište subjektivnosti.

Abel promatra impresionizam kao niz donekle povezanih „ekstenzija, varijacija i devijacija od postojeće paradigme konvencija“ (1984: 288, prevela S.D.) te uspostavlja drugačiji model analize od Bordwellovog kojemu između ostalog zamjera da previše pojednostavnjuje cijelu priču oko avangarde tako što je opisuje uglavnom kroz stilska sredstva čija je prvenstvena svrha iskazivanje subjektivnosti. Umjesto toga Abel (1984: 290) smatra da impresionizam treba opisati kao „istraživanje procesa reprezentacije i značenja u narativnom filmskom diskursu“:

„Za autore francuske narativne avangarde je, drugim riječima, priča služila kao sredstvo ili okvir, kroz koji će ne samo otkriti ‘navodno jedinstvene vizualne i kinetičke aspekte filma’ ili istražiti tzv. ekspresivne mogućnosti filma, već i razmatrati ono što bismo ugrubo mogli nazvati značenjskim procesom filma kao diskursa. U tom smislu je, paralelno, a ne u suprotnosti, s modernističkim impulsom u vizualnim umjetnostima, književnosti ili čak pokretu čistog filma, materijal narativnog filmskog diskursa, kao 'jezik' ili značenjski sustav, često bio prava tema avangardne filmske prakse. U svom najvećem iskoraku, ta je praksa uključivala neki oblik autorefleksivnosti.“ (290, prevela S.D.).

Abel formulira drugačiju taksonomiju i definira impresionizam kao „seriju prekida, dodataka, i transformacija parametara konvencionalnog narativnog filmskog diskursa“ (291, prevela S.D.). Kako bi opisao ove parametre i njihovu redistribuciju, Abel predlaže shemu koja se

temelji na pet različitih razina narativnog filmskog diskursa: referencijalnost (*referentiality*), naracija (*narration*), sintaktički kontinuitet (*syntactical continuity*), retoričke figure (*rhetorical figuring*) i narativna struktura (*narrative structure*). Za svaku od ovih razina diskursa on navodi neke od konvencija koje su bile uspostavljene do 1918. godine te opisuje na koji način impresionizam od njih odstupa i na koji način ih mijenja. Filmovi konvencionalnog stila referencijalnost nalaze u književnim i kazališnim tekstovima u okviru popularnih žanrova kao što su građanska melodrama, realistični ili naturalistički roman i povijesni ep. Impresionistički stil ustaje protiv ovih normi i odbacuje priču kao glavni interes te u prvi plan postavlja elemente filmskog diskursa kao zanimljive same po sebi pri čemu ne odbacuje melodramu, ali i rehabilitira neke od žanrova kao što su fantazija ili bajka. Temeljni pokretač filmskog sižea/fabule kod konvencionalnog stila je naracija čije su glavno izvorište međunaslovi, akcija i objektivno oko kamere. Impresionistički film uvodi modernističke elemente koji narušavaju konceptualizaciju filma kao objektivne slike izvanjskoga svijeta i ideju naracije kao uzročno-posljedičnog slijeda izvanjske akcije. Izvorište slike sve više postaje subjektivno oko (vrlo često i „unutarnje oko“) jednog ili više likova, ili čak samog filma koji se sve više počinje uspostavljati kao biće percepcije, dokidaju se međunaslovi te naglašavaju opis i nedijegetski elementi diskursa. Vizualni ritam postaje jedan od glavnih kohezivnih elemenata i izvora kontinuiteta. Naglasak se s izvanjske akcije koja se odvija u prostoru mizanscene prebacuje na mentalni prostor čije se koordinate definiraju ne samo sadržajem slike već i njezinim vizualnim svojstvima te granicama okvira. Filmski prostor postaje konceptualna integracija percepcija, emocija i mišljenja kako junaka tako i samog filma kao aktivnog sudionika diskursa. Kako filmski prostor prelazi granice postavljenog okvira mizanscene, tako se i filmsko vrijeme oslobađa spona konvencije linearnosti te se javljaju različiti oblici sintaktičkog kontinuiteta kao što su konjunktivna i disjunktivna simultanost (*conjunctive and disjunctive simultaneity*, 1984: 293) ili vremenski skokovi između prošlosti i sadašnjosti ili sadašnjosti i (izmaštane) budućnosti. Općenito impresionizam je razvio „obrasce kontinuiteta koji su ovisili o kombinaciji grafičkih, ritmičkih i asocijativnih ili konotativnih odnosa“ (293) te različite oblike narativne strukture.³⁰ Što se tiče retoričke razine filmskog diskursa, Abel kaže kako je konvencionalni film jednostavno preuzeo retoričke figure od književnosti i jezika dok je

³⁰ Abel nabroja najmanje pet oblika narativnih struktura: 1) sekvencijalna ili linearna struktura segmenata koji se međusobno razlikuju po stilskim ili žanrovskim karakteristikama; 2) paradigmatička struktura narativnih odnosa koji isprepliću sadašnjost i prošlost; 3) dvostruka narativna struktura u kojoj se u drugom dijelu na neki način rekapitulira radnja prvog dijela; 4) struktura „sna“ koja se indirektno temelji na obrascima funkcioniranja podsvijesti, ali ih direktno ne kopira; 5) struktura koja se temelji na dijalektizaciji osnovnih modusa prostorno-vremenskog kontinuiteta.

impresionizam istraživao konotativne mogućnosti fotogenije u mrežama motiva i metonimijsko-metaforičkih asocijacija te je na taj način pokušavao proizvesti sustav konotativnih ili simboličkih odnosa koji idu uporedo s naracijom ili je presijecaju (294).

Ni Abel, kao ni Bordwell prije njega, ne pristupa sveobuhvatnoj sintezi impresionističkih teoretskih tekstova jer smatra da su oni često posve različiti pa čak i kontradiktorni da bi se mogli ujediniti u sustavnu teoriju filma kao medija ili umjetnosti. Cilj njegove sheme je stoga ponuditi „grubi okvir koji će obuhvatiti bogatstvo raznolikosti filmskih praksi francuske narativne avangarde“(292, prevela S.D.). Nakon predložene sheme odnosno taksonomije Abel daje analizu svih filmova koje smatra ključnima za impresionizam odnosno narativnu avangardu pri čemu se fokusira na „konkretno diskurzivno ili narativno funkcioniranje filmskog teksta“ (294, prevela S.D.). Abel smatra kako je ključno u analizu uključiti i homogenost i heterogenost ove filmske prakse, onako kako je ona artikulirana u određenim tekstovima koji su najčešće imali oblik „teoretskog i kritičkog eseja kao spekulativnog instrumenta“ (1993: 97, prevela S.D.)³¹, a s ciljem da se francuska narativna avangarda repozicionira unutar povijesti filma.

4.5. Fotogenija

Fotogenija je jedan od temeljnih i sveobuhvatnih koncepata impresionističke filmske teorije i ujedno nikad do kraja objašnjen misteriozan i nedohvatljiv pojam zbog kojeg je čitava teorija ponijela stigmatu ezoterične koje se do danas nije oslobodila. Koncept fotogenije prvi je u kontekstu filma upotrijebio Delluc. Iako je sam pojam preuzeo od Louisa Daguerra koji ga je koristio vezano uz nepomičnu fotografiju, upravo ideja fotogenije poslužit će Dellucu za definiranje specifičnog aspekta filmske slike kao izvora iluzije pokreta. Fotogenija je film, film je umjetnost fotogenije. Ideja fotogenije proizlazi prije svega iz potrage impresionista za specifičnim karakteristikama medija koje će filmu osigurati status samostalne umjetnosti. Početkom dvadesetih godina 20. stoljeća termin je postao dio uobičajenog diskursa o filmu ne samo u tekstovima francuskih impresionista već su ga, kako tvrdi Liebman (2012: 84), prihvatili i ruski formalisti kao temeljni princip njihove teorije filma. Liebman kaže kako Boris Ejhenbaum prihvaća ideju fotogenije i referira se na Delluca, ali s tom razlikom što je Delluc smatrao da su mnogi moderni predmeti - poput lokomotive, prekoceanskog broda i slično – inherentno fotogenični, dok Ejhenbaum izvorište fotogenije pronalazi prvenstveno u radu

³¹ Abel piše kako impresionisti nisu imali namjeru ostvariti sustavnu, koherentnu teoriju filma kao umjetnosti već su umjesto toga koristili teoretski i kritički esej kao spekulativni instrument koji je uskoro postao model za generiranje novih ideja, provokaciju i akciju.

kamermana koji koristi specifična sredstva filma kao što su položaj i kut snimanja, kadriranje i osvjetljenje da bi na ekranu proizveo kvalitetu fotogenije. Delluc (2004: 49-51)³² pojam fotogenije povezuje s fotografskom ljepotom prizora koji u nama proizvodi impresiju, ali ne nudi definiciju pojma niti ga dalje znanstveno razrađuje. O pravom smislu Dellucove fotogenije stoga možemo samo zaključivati na temelju primjera kroz koje autor objašnjava na koji način se termin koristi u svakodnevnom govoru i kako bi se trebao koristiti. Primjerice, kada se kaže da je neki glumac fotogeničan, prvenstveno se misli na njegovu ljepotu, ali Delluc smatra kako ljepota nije dovoljan izvor fotogenije. Uistinu fotogenični glumci ili prizori osim ljepote odišu nečim dodatnim što bismo mogli nazvati karakterom.

Epstein polazi od Dellucove ideje fotogenije kao mističnog pojma koji se nikad do kraja ne može definirati, ali koji je pravo specifično izražajno svojstvo filma: „[...] fotogenija je filmu isto što i boja slikarstvu, volumen skulpturi; specifični element ove umjetnosti.“ (Epstein 1924a: 6, prevela S.D.). Fotogenija je stoga imanentna filmu i svaki film je sadrži kao što svaka slika sadrži boju, a svaka skulptura volumen. Posljedično, film ne može postojati bez fotogenije, a kroz razumijevanje fotogenije, spoznajemo i pravu prirodu filma. Na pitanje što je fotogenija Epstein odgovara: „Nazvat ću fotogeničnim svaki aspekt stvari, bića i duša koji povećava svoju moralnu kvalitetu kroz kinematografsku reprodukciju. A svaki aspekt koji nije uvećan kinematografskom reprodukcijom nije fotogeničan, ne pripada filmskoj umjetnosti.“ (1924b: 6, prevela S.D.). Nadalje, kaže Epstein, film treba postati u potpunosti kinematografičan odnosno koristiti isključivo fotogenične elemente jer je fotogenija najčišći izraz filma. Fotogenija je stoga sadržana već u samim stvarima, odnosno u nekim njihovim aspektima, ali film je u mogućnosti da tu njihovu inherentnu ljepotu ili moralnu vrijednost izrazi u određenim okolnostima. Jedna od tih posebnih okolnosti u kojima se otkriva fotogenija je pokret pa Epstein dodaje kako samo pokretni aspekti svijeta, stvari i duša mogu svoju moralnu vrijednost povećati filmskom reprodukcijom. Tu mobilnost treba shvatiti u najširem smislu riječi koji uključuje sve smjerove koje naš um može pojmiti. To nisu samo tri prostorne dimenzije već i četvrta dimenzija – vrijeme: „Duh se kreće u vremenom, kao što se kreće u prostoru; tijelo se kreće u vremenu kao što se kreće u prostoru.“ Epstein zamišlja prostorno-vremenski sustav u kojem se tri pravca koja određuju prostor sijeku u istoj točki kroz koju istovremeno prolazi i vremenski pravac, konceptualno označen kao smjer prošlost-budućnost. Vremenski pravac kroz sjecište prostornih koordinata prolazi upravo u trenutku kada je između prošlosti i budućnosti, a to je „sadašnjost, vremenska točka, trenutak bez trajanja, kao što su i točke geometrijskog prostora

³² Prvi put objavljeno u *Photogénie* 1920. Édition de Brunoff, Pariz.

bez dimenzija.“ Nadalje, Epstein kaže: „Fotogenična mobilnost je mobilnost u sustavu prostor-vrijeme, mobilnost koja je istovremeno u prostoru i vremenu.“ (6-7, prevela S.D.). Film slici daje novu vremensku perspektivu, daje joj reljef u vremenu uz reljef u prostoru pri čemu filmski redatelj može i modificirati vremensku perspektivu na sasvim nove načine, ubrzavši ili usporivši filmsku sliku pri čemu vrijeme postaje samo po sebi izvor fotogenije. U filmu *Pad kuće Usher* (*La Chute de la maison Usher*, 1928.) Epstein usporava sliku kako bi ostvario poseban dojam začudnosti i poezije, nadnaravnog i nadvremenskog.

Osim toga bitna je odlika fotogenije i to da je film jezik pa je kao i svaki drugi jezik animističan što znači da svakoj pojavnosti koju prikazuje, bilo to živo biće, stvar ili pojava, može podariti privid života i to u njegovom najvišem obliku koji čini osobnost. Epstein kaže kako karakter nadilazi inteligenciju, to je „vidljiva duša stvari i ljudi“. Epstein posebno ističe krupni plan ili detalj koji i beživotnom predmetu može podariti život i „gotovo božanski značaj“, tako mu daje status aktera, lika u drami, a istovremeno ga, mogli bismo reći, uzdiže na razinu znaka: „Detalj pištolja, to više nije pištolj, to je pištolj-lik, odnosno želja ili grizodušje radi zločina, neuspjeha ili samoubojstva.“ Iz navedenog Epstein izvodi još jedno pravilo fotogenije: „samo pokretni i osobni aspekti stvari, bića i duša mogu biti fotogenični, odnosno mogu ostvariti veću moralnu vrijednost kinematografskom reprodukcijom“. Iako objektiv može ponekad sam po sebi otkriti fotogeniju u stvarima, Epstein ipak smatra da je upravo uloga autora da usmjeri objektiv u pravom smjeru i na pravi način kako bi otkrio najzanimljivije stvari. Tu se Epstein razlikuje od Delluca koji izvorište fotogenije nalazi prije svega u ljepoti predmeta, ali se približava Ejhenbaumovom viđenju fotogenije jer je također povezuje s radom kamere i kamermana. Epstein kaže kako se u određenim scenama otkriva osobnost autora odnosno njegova duša i tada se fotogenija stapa s poezijom i omogućuje nam pogled očima dugog. Daje primjer završnih scena filma *Kotač* gdje se sve ono što na filmu vidimo modelira prema osobnosti lika i autora. Na taj način otkriva se sasvim nova stvarnost koju gledamo očima drugog: „očima pijanim istovremeno od alkohola, ljubavi, veselja i žalosti“ (8, prevela S.D.), ali ne samo očima jer film omogućuje i neposredan uvid u misli i snove drugog, u samu njegovu dušu. Stoga je film „najmoćnije sredstvo poezije, najstvarnije sredstvo irealnog, *nadrealnog*, kako bi rekao Apollinaire“.

Bordwell (1987: 106) kaže kako koncept fotogenije izrasta iz pokušaja da se objasni neobično svojstvo filma da stvarnost prikazuje na nov začuđujući način. To je razlog zbog kojeg ona na filmu poprima novu razinu ekspresivnosti i dobija, Epsteinovim riječima, „simbolički profil“ i

„smisao analogije“ (2012a: 289, prevela S.D.)³³. Može li to biti stoga što filmom uhvaćen isječak stvarnosti zbog svoje uokvirenosti i komunikacijske usmjerenosti postaje znak, odnosno dobija konotaciju i počinje značiti? Filmska slika nije proizvoljna, ona je odabrana, postavljena u sintaksu, posredovana između autora i gledatelja kao recipijenta poruke. Ujedno je i apstrahirana do razine univerzalnosti pa se na ekranu susreću pojedinačno i opće kroz osobno iskustvo gledatelja: „U suštini ekran poopćuje i određuje. Nikada se ne radi o *nekoj* večeri, već o *toj* večeri, a vaša je dio nje. *To* lice, a u njemu vidim sva lica koja sam ikad vidio, fantom sjećanja. Umjesto *nekih* usta, *ta* usta za ljubljenje. Svaka slika postaje apstrakcija, nešto potpuno, određeno i univerzalno.“ (1921b: 12, prevela S.D.). Kroz opoziciju određenog i neodređenog člana Epstein još jednom upućuje na analogiju filma i jezika i upravo to svojstvo filma da kao i jezik transcendentira fizičku osjetilnu stvarnost omogućuje uspostavljanje spoznajnog procesa kroz fotogeniju. Bordwell smatra da je osnovno impresionističko poimanje svijeta idealističko jer pretpostavlja postojanje domene koja nadilazi materijalnu stvarnost i koju film može izraziti te slikom povesti misao prema „domeni čistih ideja“ (1987: 112, prevela S.D.) kao što to jezik radi riječju. Da bi film bio umjetnost, on mora imati sposobnost preobražavanja stvarnosti na način koji će prema Ganceu „protumačiti nevidljivi svijet kroz vidljivi svijet“ (Gance 1923: 11, prevela S.D.) ili Epsteinovim riječima, otkriti dušu stvari koja je sakrivena. Clair i neposredno povezuje pogled s mišlju: „Ekran pridaje dušu kabareu, sobi, zidu. Ova duša je ono što je bitno u našim očima. Prelazimo od predmeta na njegovu dušu istom onom lakoćom kojom naše biće prelazi od pogleda do misli. Ekran se otvara prema novom svijetu, punom živosti, koji proizvodi još i više sinestezijskih reakcija nego ovaj naš. Ne postoji detalj stvarnosti koji ovdje odmah ne dobije svoj produžetak u domenu začudnog.“ (1993a³⁴: 305, prevela S.D.).

Prema Bordwellu (1987: 108) ova „aura začudnosti“ sveprisutno je obilježje impresionističke teorije filma, a proizlazi upravo iz razlike između realnog i filmskog. Fotogenija mora transformirati stvarnost, a to se postiže pomoću filmske tehnike čija uloga nije samo da objektivno snimi materijalnu stvarnost već treba izražavati i autorov subjektivan i osobni stav. Ovakvo shvaćanje filma slijedi iz implicitne podijele na profilmične elemente odnosno ono što se događa ispred kamere i samog čina snimanja i postprodukcijske obrade filma. Čin snimanja filma nužno mora transformirati snimljeni materijal tako da se u njemu prepozna autorov duh i „istinitost njegove duše“ (Dulac 2018c: treći odlomak, prevela S.D.). Film se dakle uspostavlja

³³ „Le Cinématographe vu de l’Etna“ je prvi put objavljen 1926. u *Les Écrivains Réunis*, Pariz.

³⁴ Tekst je prvi put objavljen pod naslovom „Les Films du mois: Cœur fidèle“ 1924. u *Théâtre et Comœdia illustré*.

kao posrednik između redatelja i gledatelja, kamere i oka, stvarnosti i ideje – na ekranu se trebaju susreti redateljev um i gledateljev um. Bordwell (1987) zaključuje kako impresionizam stavlja naglasak na rukovanje kamerom kao izvorište fotogenije kroz transformacijski i spoznajni proces te estetski temelj filma. Podešavanjem objektiva (npr. izoštravanjem i zamućivanjem slike) ili položaja kamere (udaljenost i kutovi snimanja) stvarnost se može estetski modificirati. Impresionisti se posebno bave krupnim planom koji izdvajajući detalj materijalne stvarnosti i povećavajući ga donosi u ono vrijeme sasvim novo vizualno iskustvo. Epstein se posebno oduševljavao krupnim planom i nazivao ga dušom i temeljem filma: „Krupni plan, temeljni princip filma, je maksimum izraza ove fotogenije pokreta.“ (1977: 10, prevela S.D.). Epstein kaže kako „krupni plan ograničava i usmjerava pozornost“ (13) te na taj način pretvara predmet u ideju. Kroz krupni plan na neki način film postaje jezik: „On govori u imperativu prezenta glagola razumjeti.“ (13-15). Mizanscena je manje važna, ali su impresionisti ipak svjesni njezinih ekspresivnih mogućnosti jer ona primjerice doprinosi „animizmu“ objekata, posebno kroz krupni plan.

Naglasak na kameri je ono što će francuski impresionizam odvesti prema metafori oka i pogleda kao temeljnoj metafori konceptualizacije filma i čvrsto ga odijeliti od drugih značajnih pravaca ovog formativnog razdoblja filmske umjetnosti kao što su francuski nadrealizam, njemački ekspresionizam ili sovjetski montažni film. Svaki od ovih pravaca sadrži određenu dozu eksperimenta i avangarde i temelji se na metafori filma bića, ali kod svakog pravca izvorišne domene proizvode drugačiju konceptualnu integraciju. Impresionizam tako dozvoljava optičke distorzije u radu kamere u ekspresivne svrhe, ali smatra da distorzije mizanscene i dekora nisu intrinzično filmske upravo stoga što s jedne strane pozicionira film u okvire (psihološkog) realizma i vjerne registracije izvanjskog svijeta, a s druge strane ga konceptualizira kao pogled za razliku od njemačkog ekspresionizma koji ga integrira s domenom sna. To objašnjava zašto je kod impresionizma distorzija mizanscene moguća samo ukoliko ukazuje na fiziološko stanje junaka (primjerice pijanstvo, sljepoća i slično). Impresionizam polazi od slike-pogleda. Film-biće impresionizma je ljudsko biće koje je potreseno svojim psihološkim šokovima, a film-biće ekspresionizma je nadljudsko biće, demon, vampir ili čudovište pa je distorziran ne samo njegov pogled nego i sam izvanjski svijet u kojem se kreće. Upravo radi izostanka filmskog oka iz procesa naracije, impresionisti nisu naročito vrednovali ključni ekspresionistički film *Kabinet doktora Caligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920.) i kritizirali su njegovu „kazališnost“. Primjerice, Blaise Cendrars piše kako u tom filmu deformacije nisu optičke i ne ovise o kutu snimanja ili objektivu te ni u kom smislu ne unaprjeđuju filmski izraz,

a svi efekti koji se koriste pripadaju drugim umjetnostima kao što su slikarstvo, glazba ili književnost. Velikim tiskanim slovima Cendrars piše u tekstu: „NIGDJE SE NE VIDI APARAT ZA SNIMANJE SLIKE“ (Cendrars 1922:11). U oba slučaja dakle riječ je o distorzijama filmske dijegeze kao metafori mentalne slike s tom razlikom što se kod impresionizma izvorište slike smješta neposredno u oko kamere kao pogleda bića filma koji integrira i pogled junaka: film više nije objektivna registracija stvarnosti (film nije ogledalo) već subjektivni pogled junaka, a psihološka markiranost filmske slike ukazuje na to da pogled kamere definitivno uključuje i mentalnu sliku. To je ono što će Epstein nazvati „inteligencijom stroja“³⁵, a Jean Tedesco povezati s kolektivnom svijesću koju omogućuje projekcija filmske slike – primjerice, film omogućuje da neposredno doživimo perceptivno iskustvo avijatičara te na taj način otkrijemo nove vizure stvarnosti: „Jedino projekcija impresija na ekran – izraz ne može biti točniji - koje dobijamo pomoću aparata za snimanje slike omogućuje da se svijest čovjeka koji leti učini kolektivnom, baš kao i prikaz svijeta iz visine.“ (Tedesco 1925: 11, prevela S.D.).

Prema Weesu (1992: 13) fotogenija nije sama za sebe uspjela definirati pravu bit filma jer je usmjerila pozornost impresionističkih teoretičara na sliku, ali ne i na karakteristike elemenata same slike. Drugi autori filmske avangarde osnovne principe filma pronašli su u međusobno povezanim elementima kao što su svjetlost, pokret i vrijeme. Dulac (2018g) kaže kako je film svjetlost koja se kreće, mijenja i isprepliće te samo istinska svjetlost u pokretu može biti pravi dekor filma. Louis Aragon je film nazvao „umjetnost pokreta i svjetlosti“ (1993: 168, prevela S.D.)³⁶, a Epstein (1924a i 1924b) fotogeniju povezo s pokretom, prostorom i vremenom. Wees (1992: 13) ističe kako su ovi osnovni elementi filma ujedno i preduvjeti za vizualnu percepciju: svjetlost, pokret i vrijeme. Fotogenija se tako povezuje s problematikom filmskog pogleda kao rezultantom dvostruke (ili višestruke) transformacije izvanjske objektivne stvarnosti. Film kao mehaničko oko izvorno proizlazi kao obećanje objektivnog pogleda, ali impresionizam uvodi ideju subjektivne perspektive jer se filmski pogled oblikuje kao multiplikacija odraza izvanjske stvarnosti: „Vidjeti znači idealizirati, apstrahirati i ekstrahirati, pročitati i izabrati, transformirati. Na ekranu gledamo ono što je film već jednom vidio: dvostruka transformacija, štoviše podignuta na drugu potenciju s obzirom da se na ovaj način multiplicira. Izbor unutar izbora, odraz odraza.“ (Epstein 1921c: 13). Filmski pogled se oblikuje kao rezultanta odraza pogleda autora, pogleda kamere (uključujući i njegovu eventualnu postproduksijsku transformaciju) i pogleda gledatelja.

³⁵ To je naslov Epsteinove knjige - *L'intelligence d'une machine* tiskane 1946.

³⁶ Prema Abel (1993) „Du Décor“ je prvi put objavljen u *Le Film* 131 (16. rujna 1918.), str. 8-10.

Christophe Wall-Romana (2012: 52) primjenjuje ideju otjelovljenosti na Epsteinov rad i kaže kako je Epsteinova vizija filma usko povezana s tjelesnošću i to na dvojak način jer je za Epsteina s jedne strane film aparat pogleda na tijelo i u tijelo, naročito muško tijelo³⁷, a s druge strane su filmski pogled i pogled gledatelja za Epsteina neodvojivi od fizičkih afekata i nevizualnih doživljaja, posebno onoga što on naziva konestezija (*coenaesthesia*) odnosno unutarnjeg doživljaja koje tijelo ima samo o sebi. Za Epsteina (prema Wall-Romana 2012: 53) je fotogenija istovremeno „hiper-estetski fenomen“ odnosno naglašeni modus kroz koji gledatelj percipira stvari i bića koje film oživljava i animira na ekranu, te emotivni odgovor gledatelja na navedeni modus pojavnosti. Mobilno-temporalni aspekt fotogenije je, tvrdi Wall-Romana, povezan s idejom filma kao neljudskog pogleda te s glazbom i poezijom, kao vremenskim umjetnostima koje odlikuje određeni oblik virtualnosti. Nadalje, Wall-Romana kaže kako je fotogenija odnos koji se uspostavlja između najmanje tri pojma: gledatelja kao otjelovljenog, snimljenog objekta odnosno profilmičnih elemenata kao hiper-estetiziranih i aparata odnosno filma kao kinestetičkog uvjeta i etičkog potencijala za odnos gledatelja i profilmskog.

Bordwell (1987: 121) smatra da teoretičari impresionizma ne uspijevaju objasniti točno kako se rezultat filmskog iskaza razlikuje od ekspresivnosti koju proizvode druge umjetnosti. U nedostatku sustavno razrađene teorije filma fotogenija se uspostavlja kao kohezivno sredstvo za nekoliko temeljnih pojmova impresionizma: film se kroz fotogeniju kao specifično izražajno sredstvo uspostavlja kao umjetnost *per se*, fotogenija je dio vizualnog aspekta filma i neodvojiva je od pokreta, kroz fotogeniju se uspostavlja odnos filma i stvarnosti na način da film prestaje biti puko sredstvo registracije izvanjske zbilje i postaje sredstvo njezine transformacije i interpretacije, fotogenija povezuje film s pogledom kao izvorištem osobnosti i identiteta, pogledom koji otjelovljuje gledatelja ili promatrača, pogledom koji ujedno transcendentira vidljivu pojavnost, te na koncu fotogenija povezuje film s pojmom autorstva jer se ostvaruje ne samo kroz reproducirani sadržaj već i kroz način reprodukcije, a to ovisi o autorskoj viziji. Bordwell (1987: 120) zaključuje kako svaki film ima kvalitetu fotogenije, ali autorov stil treba biti takav da je ne prikriva već naprotiv potencira i čini vidljivom. Fotogenija istovremeno razotkriva skriveni smisao u materijalnoj stvarnosti i subjektivno tu stvarnost transformira pomoću filmske tehnike. Filmska tehnika, a posebno kamera, stoga postaju značajni ekspresivni potencijal filma kroz koje autor izražava svoju viziju, često i kroz

³⁷ Wall-Romana ističe homoseksualni aspekt Epsteinova djela.

subjektivna stanja junaka. Metafora kamera-oko³⁸ imat će stoga ključnu ulogu u razvoju impresionističkog stila, ali i filmske umjetnosti općenito, kao polazište metafora filma-bića i filma-filozofije, pojmova koje razvija Frampton (2006).

Domena tijela se izdvaja kao ključna izvorna domena za razumijevanje filma iz perspektive impresionizma, ali potrebno je ipak razmotriti i ostale domene koje su se pokazale bitne u razdoblju koje možemo nazvati formativnim razdobljem filmske umjetnosti. U idućem poglavlju obrađuju se neke od temeljnih izvornih domena za konceptualizaciju filma koje se mogu svrstati u četiri velike grupe: jezik, umjetnost, tehnologija pokreta i ljudsko tijelo. Sve one su na određeni način kroz metaforičko-metonimijske procese usmjerile promišljanja o filmu pojedinih impresionističkih teoretičara i autora. Štoviše, mišljenja sam kako se impresionistički filmski stil kao cjelina predstavlja kao konceptualna integracija njihovih pojedinih elemenata.

³⁸ „Ne možemo izbjeći šarenicu oka. Okruglost, crnilo; ništa što bi privuklo nečiju pozornost. To je kiklopska umjetnost, jednoosjetilna umjetnost, ikonoskopska mrežnica. Sav život i pozornost su u oku.“ (Epstein 1977: 15).

5. Tri modela konceptualizacije filma: jezik, umjetnost, transport

5.1. Film kao nova značenjska domena

Ukoliko je naše znanje barem u svom temelju otjelovljeno i ukoliko se apstraktni, novi i manje poznati koncepti i domene znanja oblikuju temeljem metaforičko-metonimijskih procesa i konceptualnih integracija iz izvornih domena koje su konkretnije i bolje poznate, onda je i film koji se pojavio na kraju 19. stoljeća kao nova tehnologija i kulturološki fenomen morao biti promišljan barem dijelom unutar već postojećih mentalnih obrazaca o čemu svjedoče tradicionalne filmske metafore koje su u tekstovima raznih filmskih teoretičara verbalizirane kao „film je vizualna glazba“, „film je prozor“, „kamera-olovka“, „film je jezik“, „film je san“, „kino-oko“, „inteligencija stroja“ i druge.

Sam naziv „film“ nastao je metonimijskim procesom kojim naziv za fotografsku traku na kojoj su se prvotno registrirale filmske slike postaje naziv za slike projicirane na platnu koje stvaraju iluziju pokreta. Iluzija stvarnosti bila je dovoljno atraktivna da film privuče brojnu publiku koja je htjela vidjeti novo čudo tehnike te se uskoro o filmu počelo razmišljati kao o robi³⁹ kojom se može zaraditi odnosno o industriji kao obliku filmske proizvodnje.⁴⁰ Čim je film sam po sebi prestao biti atrakcija počelo se razmišljati i o mogućnostima filma kao komunikacijskog i narativnog medija odnosno o filmu kao novoj sedmoj grani umjetnosti. Razdoblje francuskog impresionizma u tom smislu je odigralo važnu ulogu jer su impresionisti među prvima počeli teoretski promišljati film na način koji se prožimao s filmskom praksom s obzirom da su filmski teoretičari impresionizma u velikom broju bili i filmski autori koji su svoje ideje primjenjivali u konkretnom mediju⁴¹. Prvi teoretičari filma susreli su se s dvojakim izazovom. S jedne strane, film se pojavio kao novi koncept koji je uključivao različite razine: kao tehnološki izum imao je oznaku ekonomskog proizvoda, ali i oblika društvene zabave; njegov komunikacijski značaj dodatno se istaknuo u razdoblju prvog svjetskog rata kada se u obliku filmskih žurnala mogla prenijeti neposredna informacija s ratišta, ali shvatila se i propagandna snaga novog medija kao alata kojim se može oblikovati društvena misao. S druge strane, da bi se razumio i opisao

³⁹ Canudo (1993: 297, prevela S.D.) piše: „Film se mjeri i prodaje kao roba; kupuje se na metre ili stope.“ Razlika konceptualizacije filma kao komercijalnog i umjetničkog artikla često se uopćava i postavlja kao temeljna razlika između američkog i evropskog shvaćanja filma.

⁴⁰ Film se kao novost pojavio krajem 19. i početkom 20. st. u vrijeme ubrzanog razvoja brojnih tehnologija i općenito industrijalizacije društva.

⁴¹ Bio je to karakterističan moment u razvoju francuskog filma koji će se na sličan način dogoditi i nekoliko desetljeća kasnije kada će se u razdoblju novog vala veliki dio teoretičara filma okupljenih oko časopisa *Cahiers du cinéma* početi i praktično baviti filmom. Nije stoga čudno da ova dva povijesna filmska razdoblja u kojima se najuže prožimaju teorija i film imaju jako puno međusobnih poveznica.

koncept novog medija bilo je potrebno razviti poseban vokabular odnosno stručnu terminologiju koja će omogućiti da se predstavi spektar mogućnosti koje su se tek počele nazirati. O filmu se počelo promišljati i razgovarati na temelju srodnih koncepata – kao o komunikacijskom mediju, sustavu prenošenja značenja, specifičnom obliku reprezentacije stvarnosti ili novom obliku umjetnosti. Pri tom je metaforička misao zacijelo bila značajan čimbenik aktivacije različitih domena ljudskog znanja i iskustva kao izvora spoznaja i modela promišljanja o filmu.

Teorijski okvir ovog pregleda konceptualizacije filma stoga će činiti teorija konceptualne metafore, teorija konceptualne integracije i teorija konceptualne metonimije kako je prikazano u 2. poglavlju. Navedeni koncepti primijenit će se na analizu teoretskih tekstova o filmu koje su pisali pripadnici francuskog impresionizma, a koje Bordwell (1987) smješta u razdoblje između 1918. i 1929. godine. Isti autori i teoretičari su vrlo često i sami snimali filmove što je specifičnost ovog razdoblja te će primarna analiza uključiti korpus odabranih impresionističkih filmova pri čemu se slijedi Bordwellova klasifikacija i periodizacija.

Na osnovu proučavanja filmskih tekstova i utvrđenih metaforičkih pojavnica u jezičnim strukturama izdvojene su i obrađene metafore koje ukazuju na aktiviranje neke nefilmske domene značenja u promišljanju autora o filmu. Analizom vizualnog moda u korpusu impresionističkih filmova potvrđene su iste ili slične metaforičke pojavnice što ukazuje na to da jezične i slikovne metafore ne pripadaju samo površinskim strukturama izraza već su kognitivno utemeljene u strukturama misli. Generalizirane su četiri grupe metaforičkih prijenosa: FILM JE JEZIK, FILM JE UMJETNOST, FILM JE TEHNOLOGIJA POKRETA / PRIJEVOZNO SREDSTVO i FILM JE BIĆE te su na temelju toga definirane četiri temeljne izvorne domene kroz koje se konceptualizirao impresionistički film, ali i film općenito s obzirom da su neke od utvrđenih metafora prisutne kroz teoriju i povijest filma i prije i poslije navedenoga razdoblja. U nastavku ovog poglavlja će biti predstavljena prva tri modela konceptualizacije filma: jezik, umjetnost i transport dok će metafora bića kao središnja i najproduktivnija metafora filmskog impresionizma biti detaljno obrađena u idućem poglavlju.

5.2. Film kao jezik

Film nije u dodir s jezikom i lingvistikom dovela činjenica da je riječ o mediju koji kombinira slikovni i jezični iskaz (bilo izgovoren ili napisan) već, kako su dobro primijetili Elsaesser i Poppe (1991), brojne teoretske i filozofske rasprave oko pitanja značenja te shvaćanje filma kao univerzalnog prijenosnika semantičkog sadržaja temeljeno na ideji da se (u doba nijemog

filma) samo slikom moglo prenijeti značenje. Dakle, nije riječ samo o metonimijskom već primarno metaforičkom prijenosu. Na temelju sličnosti elemenata jezika i filma i njihove funkcije vrši se mapiranje iz domene jezika kao izvorne domene na domenu filma kao ciljne domene. Zanimljivo je primijetiti da iako je usporedba filma i jezika u smislu funkcionalnih i strukturnih poveznica najčešća u teoriji filma, u samom filmu ova metafora nije toliko produktivna osim u dijelu u kojem film slijedi osnove komunikacijskog procesa i načina tvorbe značenja. Puno je veću ulogu ova metafora odigrala u teoretskim raspravama i promišljanju filma te potrazi za specifičnim jezikom kojim će se govoriti o filmu.

U Francuskoj je u prvom desetljeću 20. stoljeća problematika filma kao jezika i filmskog jezika neodvojiva od rasprava o filmu kao novoj umjetnosti. „Kako bi se dokazalo da je film istinski umjetnički oblik, prvo mu je trebalo stvoriti specifičan jezik koji će se razlikovati od jezika književnosti i kazališta.“ zaključuje Aumont (1992: 126, prevela S.D.). Macovaz (2013) smješta raspravu o filmu i jeziku unutar okvira šire filozofske rasprave o umjetnosti i spoznajnom procesu te kaže da se u Francuskoj o mogućnostima kinematografskog mišljenja prvi put razmišlja prema konceptualnom modelu koji će Jean-Marie Schaeffer⁴² definirati kao spekulativnu teoriju umjetnosti, a prema kojoj umjetnost omogućuje intuitivan uvid u istine koje su neprevodive u racionalni jezik.⁴³ Macovaz kaže da su iz tog razloga francuski teoretičari filma razvili poseban jezični stil kojim su pisali o filmu, a koji je „metaforičan, plastičan, ditirampski, metamorfan“ (2013: u prvom odlomku, prevela S.D.).⁴⁴ Tako i usporedba filma kao jezika, iako se pojavljuje u najranijim radovima ovih autora (Canudo, Delluc, Dulac), ostaje na razini poetske figure i metaforičke dosjetke, a ne rezultira sustavnom konceptualnom preslikom jezika na film.

Osim toga, iako je polazište u ideji filma kao jezika, za francuske impresioniste bilo je važno dokazati da se film kao novo sredstvo izražavanja ne samo razlikuje od verbalnog jezika već ga u potpunosti može zamijeniti. Impresionistička potraga za filmskim specifičnim sredstvima

⁴² Jean-Marie Schaeffer je u knjizi *L'Art de l'âge moderne* 1992. dao prikaz estetike i filozofije umjetnosti od 18. stoljeća do današnjih dana. Istražujući tekstove Kanta, Schlegela, Novalisa, Hegela, Schopenhauera, Nietzschea i Heideggera došao je do zaključka kako svi ovi filozofi umjetnosti pristupaju na sličan način koji je objedinio pod nazivom spekulativna teorija umjetnosti (prema Macovaz 2013).

⁴³ Iz ovakvog shvaćanja umjetnosti i filma kao umjetnosti proizašla je i impresionistička teorija filma koja je vrlo fluidna i vrlo često ostaje na razini do kraja nedefiniranih pojmova kao što je fotogenija.

⁴⁴ Macovaz (2013) piše doktorsku disertaciju o cirkularnosti i jeziku u radovima Jeana Epsteina, a bavi se filološkim istraživanjem rane filmske teorije, između ostalog tekstovima Ricciotta Canuda. Zanimljiva je njegova premisa kako stil pisanja ovih autora odnosno terminologija, frazeologija i metaforički obrasci koje koriste odražavaju specifični idiolekt koncepta i izraza kroz koje se susreću s filmom. Ova premisa se poklapa s mojom idejom kako je razvoj filma kao umjetnosti neodvojiv od konceptualnih procesa koji su već prepoznati i definirani u jeziku.

zahtijevala je eliminaciju svega što je filmu bilo zajedničko s književnošću i kazalištem pa tako i uporabu jezika. Nijemost je za impresionističku teoriju postala jedno od temeljnih distinktivnih obilježja novog medija pa se čak negativno gledalo i na korištenje međutitlova. Poveznica između filma i jezika stoga nije bila metonimijska nego metaforička asocijacija koja je u filmu vidjela mogućnost stvaranja univerzalnog jezika – jezika slike. Mnogi autori koriste metaforu slikovnog jezika kao primjer budućeg razvoja filma pa tako Gance (1927: 101) piše kako jezik slike još uvijek nije usavršen jer mu naše oči još nisu dorasle. Artaud (1993: 411)⁴⁵ jezik povezuje s mozgom čime istupa iz domene komunikacijskog sustava u domenu tijela: „Nije riječ o tome da se u vizualnom jeziku pronade ekvivalent za pisani jezik, a kojem će vizualni jezik biti tek loš prijevod, već da se otkrije sama suština jezika te da se cijeli postupak prenese na razinu na kojoj će svaki prijevod biti nepotreban i gdje će se taj proces provoditi gotovo intuitivno u mozgu.” (prevela S.D.). Ideja intuitivnog slikovnog jezika prirodno je Canuda (1993: 296) navela na usporedbu filma s ideogramskim jezicima kao što je kineski, ili slikovnim pismom kao što su egipatski hijeroglifi, a ideja univerzalnosti donijela je i metaforu filma kao vizualnog esperanta. Sve su te metafore odavale idealistički zanos kojim su impresionisti pristupali filmu kao sredstvu još nesagledivih mogućnosti ekspresije.

Jednom uspostavljen odnos između filma i jezika omogućio je stvaranje asocijativne mreže koja će prema potrebi preslikavati elemente iz domene jezika u domenu filma: film postaje jezik, vizualni esperanto, kamera postaje olovka, ekran postaje knjiga. Canudo ne propušta proširiti metaforu na druge domene koje su u asocijativnoj vezi s jezikom, kao što su književnost i biće, pa piše: "Tapkajući kroz svoje rano djetinjstvo, film traži glasove i riječi. Vraća nas sa svom našom stečenom psihološkom složenošću natrag velikom, istinskom, prvotnom, sintetičkom jeziku, vizualnom jeziku, koji je postojao čak i prije ograničavajuće literarnosti zvuka. Pokretna slika ne zamjenjuje riječi, nego štoviše postaje nov i moćan zaseban element. Ekran, ta knjiga s jednom jedinom stranicom podjednako jedinstvena kao i sam život, omogućuje svijetu - unutarnjem i vanjskom - da se otisne na njezinoj površini." (1993: 296, prevela S.D.). Za Epsteina film je nesumnjivo jezik, ali on dodatno ističe animističku komponentu jezika: „[...] film je jezik, i kao svi jezici animističan je; drugim riječima, on pridaje privid života objektima koje označava.“ (1924b: 7, prevela S.D). Ta animistička moć filma kao jezika sastavni je dio fotogenije i posebno dolazi do izražaja u krupnom kadru koji i neživom predmetu daje status subjekta odnosno „junaka u drami“: „Putem filma pištolj u ladici, razbijena boca na tlu, oko

⁴⁵ „Cinéma et réalité“ je prvi put objavljen u *La Nouvelle Revue française* 170 1. studenog 1927.

svedeno na prikaz šarenice se uzdižu do statusa junaka drame. S obzirom da pripadaju drami, čine se živi, kao da su uključeni u razvoj emocije.”.

Univerzalni jezik traži i svoja stroga pravila, Gance (1927: 89) zaziva „međunarodnu gramatiku“⁴⁶, Dulac obrađuje izražajna sredstva filma koja su elementi filmske sintakse⁴⁷, a Epstein sebi postavlja za cilj stvoriti premise za izradu jedne takve filmske gramatike: „[...] pisac treba znati vrijednost kombinacija riječi koje će upotrijebiti u pisanju. A kako bi shvatio tu umjetnost pisanja, on uči gramatiku i retoriku, kako svjesno tako i nesvjesno. Međutim, mi filmski umjetnici, koji bismo trebali detaljno poznavati sve elemente filmskog izražavanja, shvaćamo kako je svaka takva gramatika ili retorika u potpunosti nedovoljna.“ (2012b: 300, prevela S.D.). Epstein međutim upozorava na opasnosti predoslovnog shvaćanja analogije između jezika i filma: „U svakom slučaju, ne smijemo dopustiti olakim i netočnim metaforama da nas odvedu u zabludu. Bilo bi zgodno reći: dugi kadar je poput izjavne rečenice, a krupni kadar koji izdvaja detalj iz ukupne predodžbe se može usporediti s pridjevom koji naglašava određenu kvalitetu imenice. To bi bilo jednostavno, ali pogrešno, jer kadar detalja je često važniji i sadržajniji nego dugi kadar koji postoji samo u odnosu na detalj. I dok se na primjer ponavljanje često koristi kao sredstvo za pojačavanje izražajnosti kod pisanja, ponavljanje istih slika u filmu slabi njihov efekt. Gramatika filma je samo sebi svojstvena gramatika.“ (2012b: 300-301, prevela S.D.).

Za razliku od lingvističkog modela koji su razvili teoretičari sovjetske montažne škole (ili semiotičkog modela koji se pojavio sedamdesetih godina 20. stoljeća posebno u radovima Metz) impresionistička teorija nije dosljednije provela metaforičko pretapanje jezičnih struktura na film. Jedan od razloga vjerojatno je bio i pojam fotogenije kao temeljni teoretski koncept impresionizma koji nikada do kraja nije definiran, a koji je filmu davao gotovo nadnaravne moći. Razlog je vjerojatno bio i taj što su impresionisti pod utjecajem simbolističkih i romantičarskih shvaćanja umjetnosti više vjerovali ekspresivnim kapacitetima filma nego mogućnostima da se verbalnim iskazom racionalno definiraju estetičke istine. Gunning (2012: 14) kaže u predgovoru kako je Epstein nadišao metaforu novog vizualnog jezika i film shvatio kao novi način pogleda na svijet i interakcije sa svijetom koji se temelji u podsvjesnom i u

⁴⁶ „Kao kod formalne tragedije VII. stoljeća, potrebno je dodijeliti filmu budućnosti čvrsta pravila, neku vrstu međunarodne gramatike.“ Gance (1927: 89, prevela S.D.)

⁴⁷ „Međutim, želim vam govoriti o temi koja mi je posebno draga: o izražajnim sredstvima filma, o ulozi različitih planova i kutova snimanja, o pretapanjima, lančanim pretapanjima, dvostrukim ekspozicijama, zamućenjima, deformacijama. Ukratko o ukupnoj filmskoj sintaksi. No, koliko god vam se ta sintaksa činila barbarskom, toliko se, meni osobno, ona čini jednostavnom, podatnom za korištenje kada je usporedimo s onom koja upravlja pisanom i govornom riječju.“ (Dulac 2018f: treći odlomak, prevela S.D.).

ekstenzijama naših osjetila u nove domene osjetljivosti. I Epstein je tako preko jezika i pogleda zašao u domenu bića i mišljenja.

Metafora FILM JE JEZIK rezultirala je drugačijim modelom filmske gramatike koju su razvili predstavnici sovjetske montažne škole u dodiru s ruskim formalistima, a među njima se posebno izdvajaju radovi Sergeja Ejzenštejna. S obzirom da su linearnost i montaža, odnosno mogućnost stvaranja većih značenjskih jedinica kombiniranjem manjih, temeljne poveznice između filma i jezika Ejzenštejn je pokušao opisati kako se pojedinačni filmski kadrovi uklapaju u veće jedinice: scene, sekvence i konačno film kao cjelinu. Ejzenštejn smatra kako film ima više dodirnih točaka s jezikom nego sa slikarstvom: „Na primjer, u slikarstvu forma nastaje iz *apstraktnih* elemenata linije i boje, dok kod filma *materijalna* konkretnost slike u okviru predstavlja – kao element – najveći problem za manipulaciju. Zašto onda ne bismo bili skloniji jezičnom sustavu koji nužno koristi iste mehanizme za kreiranje riječi i njihovih složenica?“ (Eisenstein 1977: 15, prevela S.D.). I Ejzenštejn se osvrće na pitanje univerzalnosti filmske slike te spominje esperanto kao primjer sterilnosti izraza u artificijelnom jeziku (Eisenstein 1949: 47), a inspiraciju za teoriju asocijativne filmske montaže posebno pronalazi u sličnosti filma s ideogramskim jezicima nalik kineskom ili japanskom gdje konačno značenje ideograma ovisi o „montaži“ pojedinačnih slikovnih znakova, dvaju hijeroglifa koji „svaki, zasebno, predstavlja *objekt*, činjenicu, ali njihova kombinacija predstavlja *koncept*“ (1949: 30, prevela S.D.). Na sličan način u filmu povezujemo kadrove koji su “opisni, pojedinačni u značenju, neutralni u sadržaju – u intelektualne kontekste i serije”. Ideogram omogućuje način za lakonično ispisivanje pojedinačnog apstraktnog koncepta dok *haiku* i *tanka* poezija omogućuju maksimalnu lakoničku reprezentaciju apstraktnih konceptata na razini rečenice. U ovom najekonomičnijem mogućem spoju vizualne reprezentacije (odnosno jezičnog znaka) i apstraktnog koncepta Ejzenštejn pronalazi zametak rađanja „intelektualnog filma“. Ni Ejzenštejn, kao uostalom ni impresionisti, u svom razmatranju filma nije se ograničio na reprezentacijsku funkciju kao poveznicu filma s jezikom. Svoju teoriju montaže obogatio je metaforičkom ekstenzijom filma na konceptualnu domenu glazbe o čemu će biti riječi nešto kasnije.

Metafora filma kao jezika bila je izuzetno produktivna u prvim razmatranjima o filmu kao obliku umjetnosti i sustavu reprezentacije, ali kao središnja tema ostala je prisutna i u kasnijim teoretskim raspravama o filmskoj umjetnosti i svakako je jedna od temeljnih metafora konceptualizacije filma. Vidović (1999) daje kratki pregled teoretičara koji su filmu prilazili s pozicija ove analogije. Među njima spominje Metz koji je svoju teoriju filma utemeljio na

lingvističkim teorijama Ferdinanda de Saussurea, Andréa Martineta i Louisa Hjelmsleva i koji je snažno utjecao na razvoj filmske semiotike sedamdesetih godina 20. stoljeća. Metz je tvrdio kako se sličnost između filma i jezika najviše manifestira u načinu na koji se slike spajaju u narativni slijed. Pojam *la grande syntagmatique* („velika sintagmatika“)⁴⁸ kojim se pokušava sustavno definirati i klasificirati narativne segmente filmskog jezika samo je jedan od pojmova koji u filmsku teoriju ulaze iz lingvistike. Osim toga Metz preuzima od De Saussurea pojmove *langue* (jezik kao kodificirani sustav) i *langage* (govor kao realizacija jezičnog sustava) te zaključuje kako je film govor bez jezičnog sustava (*language sans langue*). Iz lingvističke teorije Andréa Martineta filmska teorija preuzima pojam dvostruke artikulacije. Naime, Martinet (1970) je primijetio kako u jeziku postoje najmanje značenjske jedinice koje je nazvao morfemima i najmanje jedinice koje same po sebi nemaju značenje, ali imaju distinktivna obilježja kojima tvore značenje i njih je nazvao fonemima. Jezik kombinira foneme u morfeme, a morfeme u veće značenjske jedinice – riječi. Na ovom sustavu Metz gradi analogiju te kaže kako i film na sličan način udružuje slike i zvukove u veće značenjske jedinice – sintagme. Metz naposljetku zaključuje kako film nema razine artikulacije koje bi odgovarale ovima jezičnima, niti ima riječ kao „najmanju samostalnu jedinicu“⁴⁹, ali, navodi Vidović, rasprava oko razina artikulacije filma se nastavlja u tekstovima Piera Paola Pasolinija i Umberta Eca. Prema analogiji s fonemima Pasolini uspostavlja cineme kao najmanje jedinice filma, a to su stvarni predmeti koji tvore kadar. Cinemi se udružuju u veće jedinice - kadar koji je ekvivalent morfemu. Umjesto cinema na razini druge artikulacije Eco predlaže upotrebu Hjelmslevljeva pojma *figurae* za označavanje elemenata vizualne percepcije kao što su svjetlo, boja, geometrijski odnosi i slično. Eco uvodi i treću artikulaciju, a to su cinemorfi kao dinamički elementi bez kojih nije moguće odrediti pokrete i geste.

Vidović se protivi filmskim teorijama koje se temelje na lingvistici i odbacuje metaforu FILM JE JEZIK kao vrlo nepreciznu i površnu analogiju: „Film i jezik nemaju niti jednu konkretnu zajedničku crtu. Film je čovjekov izum star nešto više od sto godina. Razlika između filma i jezika vidljiva je na svakoj razini – to su uostalom pokazali semiotičari filma od Metza naovamo.“ (1999: 24). Međutim, također navodi kako su i film i jezik „dio ljudskog kognitivnog krajobraza“. Upravo ova posljednja tvrdnja upućuje na opravdanost ponovnog susreta znanosti o jeziku i teorije filma u okvirima kognitivne filmske teorije, ali ne u smislu istraživanja strukturnih sličnosti između filma i jezika kao dva različita modusa komunikacije

⁴⁸ Paradigmatska i sintagmatska os pojmovi su iz teorije De Saussurea.

⁴⁹ *Minimum free form* je definicija pojma „riječ“ koju je uveo Leonard Bloomfield (2005: 178)

pa čak ni propitivanja metafore filma kao jezika već u smislu hipoteze o zajedničkom konceptualnom izvoru i posljedičnom uzajamnom doticaju koji se ne mogu previdjeti.

5.3. Film kao umjetnost

5.3.1. Konceptualni okvir i kulturno-povijesni kontekst: umjetnost, jezik i tehnologija

U impresionističkoj teoriji metafora filma kao jezika neodvojiva je od shvaćanja filma kao novog oblika umjetnosti. Prema Macovazu (2013) promišljanje o ekspresivnim mogućnostima filma se u Francuskoj prvi put formulira unutar konceptualnog okvira koji je istovjetan modelu Schaefferove spekulativne teorije umjetnosti, a prema kojem umjetnost omogućuje posebnu vrstu intuitivnog i gotovo mističnog znanja koje se uvelike razlikuje od racionalnog mišljenja i znanstvenih spoznaja. Ta gnoseološka moć koju umjetnost ima pruža uvid u nevidljive istine koje su neprevodive u običan svakodnevni jezik. Ovakvo shvaćanje odnosa umjetnosti i jezika rezultira dvjema kontradiktornim tvrdnjama. S jedne strane, jezik kao univerzalna i apstraktna kategorija istovjetan je mišljenju, razumijevanju i komunikaciji. Umjetnost je stoga sama po sebi jezik i to univerzalan, a ako je jezik onda ima svoj vokabular i svoju gramatiku. Ako je film umjetnost, onda je i jezik, te je potrebno definirati njegovu gramatiku. S druge strane, kao konkretna svakodnevna manifestacija mišljenja, razumijevanja i komunikacije jezik je neadekvatno izvorište spoznaje i stoga podređen umjetnosti. Macovaz smatra kako poimanje filma kao umjetnosti u okvirima spekulativne teorije nužno za sobom povlači negativnu koncepciju i stav prema jeziku. Film mora izbjegavati jezik kako ne bi izgubio svoje estetske povlastice jer jezik ne može predočiti apsolutno, kao što ne može na odgovarajući način opisati estetsko iskustvo umjetnosti. Paradoksalno, jezik ostaje jedini oblik komunikacije i promišljanja o filmu. Kako bi se nadišla njegova ograničenost, u diskurs o filmu uvode se brojne nove jezične kovanice kao što su fotogenija (*photogénie*) ili kinografija (*cinégraphie*)⁵⁰, a koje u impresionističkoj teoriji ostaju na razini eteričnih, nikada do kraja terminološki jednoznačno određenih pojmova, što je u skladu s navedenom koncepcijom neadekvatnosti verbalnog jezika za komunikaciju estetičkih istina.

Kako bi se bolje shvatila dinamika metaforičkih odnosa filma, jezika i umjetnosti u okvirima impresionističke teorije, bitno je razumjeti društveno-kulturni krajobraz u kojem se početkom

⁵⁰ Macovaz (2013: u poglavlju „Language and Aesthetics“, prevela S.D.): “Ovi pojmovi bili su rezultat novog smjera, neke vrste 'jezične revolucije', pomoću kojih se zastarjeli jezik filmskog zanata kakav se koristio tijekom prva dva desetljeća filmske povijesti, a koji se razvio u najvećoj mjeri u okviru stručnih časopisa ili unutar općeg popularnog konteksta, obogatio terminima preuzetim iz postsymbolističke književne teorije, estetike 19. stoljeća i drugih kritičarskih grana, kao što su tekstovi o glazbi i umjetnosti (Élie Faure, Émile Vuillermoz).“

20. stoljeća u Francuskoj film konceptualno uspostavljao kao novi tehnološki izum, ekonomski proizvod i komunikacijski medij. Uz Francusku kao jednu od zemalja kolijevki filma ujedno se veže i prva distinkcija između ideje filma kao registracije stvarnosti utjelovljene u filmovima braće Lumière i ideje filma kao ostvarene iluzije utjelovljene u filmovima Georges Méliès. Ovaj praktični binarni rascjep konceptualnog područja filma rezultat je simplifikacije (i redukcije) pojavnosti koji neće biti bez utjecaja na budući razvoj filma ili barem poimanje i razumijevanje njegovih mogućnosti. Prva se koncepcija filma nastavila u realističkom i dokumentarističkom pristupu, a druga je iznjedrila tradiciju fantastičnog i nadrealističnog filma iako je kako kaže Bordwell (1987) Mélièsov utjecaj na impresionističku misao bio reduciran činjenicom da su Mélièsovi filmovi početkom dvadesetih godina bili gotovo posve zaboravljeni. Méliès je bio među prvima koji su naslutili kreativni aspekt što ga donosi nova tehnologija koja nadilazi puku registraciju zbilje te je sustavno koristio njezine iluzionističke mogućnosti za dekonstrukciju i rekonstrukciju stvarnosti. Uz to je uočio narativnu poveznicu između filma i književnosti te stvorio jednu od prvih „ekranizacija“ inscenirajući dijelove „Put na mjesec“ Julesa Vernea. Pri tom je koristio i scensku poveznicu između filma i kazališta što je kasnije postala glavna odrednica tzv. umjetničkih filmova (*film d'art*) koji su se sastojali u kazališnim inscenacijama povijesnih epskih događaja ili književnih predložaka kao što je bio film *Ubojstvo vojvode od Guisea*. Ove filmove proizvodila je tvrtka *Le Film d'art* čiji je cilj bio stvoriti ambiciozna djela umjetničkog prestiža koji će u kinodvorane privući zahtjevnu publiku iz više klase. U početku ih je snimao i Louis Feuillade koji će se kasnije istaknuti kao jedan od značajnijih Gaumontovih redatelja te posebno postati poznat po svojim serijalima *Fantômas* (1913.-1914.) i *Vampiri* (*Les Vampires*, 1915.). U filmovima ovih serijala kroz spoj društvenog realizma i fantastike snoviđenja Feuillade integrira naslijeđa prividno disparatnih tradicija stilova braće Lumière i Georges Méliès. Upravo zbog atmosfere sna i misterije Feuilladeovi filmovi će izvršiti utjecaj na kasniji nadrealizam iako formalno s njim nemaju mnogo srodnosti.

Kao posljedica novih tendencija u francuskom filmu, bilo da je riječ o težnjama i ograničenjima koje je postavio *film d'art* ili popularnosti koju su imali Feuilladeovi serijali, ali i pod utjecajem inozemnih ostvarenja, posebno američkog, skandinavskog i njemačkog filma, koji su ukazali na još neiskorištene izražajne mogućnosti tehnologije pokretnih slika, u periodu između 1913. i 1925. došlo je do značajne promjene statusa koji je film imao u očima umjetnika i intelektualaca i započelo je drugačije teoretsko promišljanje o filmu. U početku prihvaćen kao sajamska atrakcija, što je posebno u slučaju Lumièreovih filmova i doslovno bilo tako jer su filmovi putovali zemljom i prikazivali se u uređaju nazvanom kinematograf (*Cinématographe*),

te kao jeftina zabava za mase koja će ugroziti književnost, kazalište, kulturu i civilizaciju (Bordwell 1987: 25-26), film se sve više počinje shvaćati ozbiljno kao oblik umjetnosti te se o njemu počinje pisati u dnevnim novinama i specijaliziranim časopisima. U tome su ključnu ulogu prema Bordwellu odigrali impresionisti koji su vjerovali kako film može postati novi oblik umjetnosti.

Prema Bordwellu impresionistička teorija shvaća umjetnost kao izraz, ekspresiju: „Poput romantičarskih teorija, impresionisti smatraju da se umjetnost sastoji u preoblikovanju prirode putem imaginacije te da umjetnost ne rezultira diskurzivnom istinom već daje iskustvenu istinu koja je utemeljena u osjećajima.“ (1987: 94, prevela S.D.). Ovakvo poimanje umjetnosti kao ekspresije impresionisti su primijenili na film, ali kako je film istovremeno i neposredna mehanička registracija izvanjske stvarnosti u njezinoj kretnji, što je distinktivno filmsko obilježje, izvorna domena se usložnjava kroz procese integracije koji uključuju sve specifičnosti novog medija. Bordwell (94) ističe kako Delluc piše da film polazi od prirode kao i sve umjetnosti. Ovakvo Dellucovo shvaćanje umjetnosti podudara se s hipotezom otjelovljenosti našeg sveukupnog znanja pa tako i artističkog iskustva. Umjetnost je otjelovljena, utemeljena u stvarnosti koju istovremeno preoblikuje svojim specifičnim izražajnim sredstvima. Bordwell stoga smatra da je moć preoblikovanja prirode kroz umjetnikovu viziju u središtu impresionističke teorije filma, a ekspresija se uspostavlja kao „operativni koncept umjetničkog stvaranja“ (95, prevela S.D.). Canudo svoje razmišljanje o umjetnosti i filmu započinje u duhu kognitivne teorije: „Iznenadujuće je otkriće da svatko od nas ima, bilo posredstvom sudbine ili neke vrste univerzalne telepatije, istu estetsku koncepciju prirodnog okoliša.“ (1911: 170, prevela S.D.).⁵¹ Canudo dalje zaključuje kako se estetski osjet kod svih naroda svijeta manifestira na isti način kroz pet oblika umjetnosti, a to su glazba i njoj srodna poezija (kojoj u kasnijim tekstovima dodaje i ples), potom arhitektura i njoj srodni skulptura i slikarstvo. Arhitektura je nastala iz čiste fizičke potrebe čovjeka da se skloni od elementarnih nepogoda i životinja. S vremenom su se pojavili skulptura i slikarstvo kao estetska ekstenzija arhitekture koju je trebalo uljepšati da bi bila ugodnija za život. Proces nastajanja glazbe bio je suprotan. Glazba se pojavila iz čisto duhovne potrebe i ona je „intuicija i organizacija ritmova koji upravljaju čitavom prirodom“ (1923: 2, prevela S.D.)⁵². Ples i poezija kao logična ekstenzija glazbe kroz pokret i riječ zapravo su joj prethodili. Tek kroz stoljeća glazba se oslobodila ovih svojih oblika posredne pojavnosti i neposredno ostvarila kao čista glazba. Canudo dodaje da je

⁵¹ „La Naissance d'un sixième Art: Essai sur le cinématographe“ je prvi put objavljen u *Les Entretiens idéalistes*, 61.

⁵² „Manifeste des sept arts“ je prvi put objavljen 1923. u *Gazette des sept arts*, n° 2, 2.

tisućama godina bilo nezamislivo da bi se mogao pojaviti novi oblik umjetnosti⁵³, ali kako se upravo to događa pred očima njegovih suvremenika.

Bordwell (1987: 98) kaže kako je impresionistička teorija potakla iz polemičkih rasprava o tome može li film uopće steći status umjetnosti s obzirom na svoju mehaničku prirodu i popularnost koju ima kao zabava za mase. Impresionisti vrlo žustro ustaju u obranu filma i to na način da film smatraju zasebnom umjetnošću koja posjeduje kreativne mogućnosti kakve nijedna druga umjetnost nema. Međutim, trebalo je otkriti koje su to kreativne mogućnosti i na koji način ih upotrijebiti i razviti. Impresionistički autori se stoga okreću eksperimentu i izvorište za razvoj kreativnih mogućnosti filma traže u analogijama s drugim umjetnostima, vrlo često ovisno o svom osobnom (artističkom) iskustvu. Pri tom se nekad profiliraju sličnosti, a nekad razlike što rezultira konceptualnim integracijama ili izdvajanjem specifičnih svojstava filma. Prije nego pobliže promotrimo koja metaforička mapiranja iz domene umjetnosti na domenu filma su tipična za impresionističku teoriju, valja proučiti koje su se metafore iz ovog područja uistinu u nekom trenutku razvoja filma aktivirale i u kojim uvjetima.

5.3.2. Film i književnost (KAMERA JE OLOVKA)

Vidjeli smo kako je asocijacija filma i jezika dvojaka, s jedne strane je ona metaforička - film je poruka, sadržaj komunikacijskog kanala, i konceptualizira se kroz zajedničke karakteristike koje ima s jezikom kao komunikacijskim sustavom i kodom, a s druge strane je metonimijska – jezik je dio filmske naracije, dio filmskog vizualnog (titlovi) i zvučnog (govor) moda. Jezik kao element domene filma metonimijski povezuje film s drugim umjetnostima, najdoslovnije s književnošću i kazalištem čije je jezik također metonimijsko obilježje. Treba međutim sagledati dijakronijsku dinamiku ovog odnosa. Dok se metaforički odnos filma i jezika tijekom povijesti nužno nije mijenjao jer je suštinski i kao takav ne ovisi o razvoju filmske tehnologije, metonimijska veza filma i jezika se pojavom govornog filma uvelike promijenila jer je jezik postao standardni dio filmskog koda, a nijemost filma se prestala smatrati distinktivnim filmskim obilježjem u odnosu na primjerice kazalište. Jezik je sastavni dio koncepta naracije, ali je pojava filma bitno utjecala na razvoj ovog odnosa. Do pojave filma koncept naracije bio je gotovo nezamisliv bez posredstva jezika. Jedina umjetnost koja osim filma, uključujući i animirani film, može predočiti naraciju samo putem slike je strip, ali se i on u današnjem obliku počinje razvijati tek početkom 20. stoljeća. Pojava nijemog igranog filma, te posebno filmova bez međunaslova, pokazala je da je priču moguće ispričati i bez korištenja verbalnog koda.

⁵³ U ranijim tekstovima film se spominje kao šesta umjetnost, a nakon što je Canudo glazbu razdvojio na poeziju i ples, film dobija termin sedma umjetnost.

Narativnost je pri tom i vrlo bitan komercijalni faktor jer je zanimljiva priča ono što publiku privlači u kino i čini film ekonomski isplativim proizvodom.

Monaco (2000:44) kaže kako je narativni potencijal filma toliko naglašen da se najjača poveznica uspostavila ne između filma i slikarstva, pa čak niti između filma i kazališta, već između filma i romana. Ne iznenađuje stoga da su prvi pokušaji da se od filma stvori umjetnost rezultirali metaforičkim mapiranjem domene narativnih umjetnosti kao što su književnost (poglavito roman i drama) na strukturu filma pri čemu su naracija i metonimijski odnos ovih domena s domenom jezika bili značajni aktivatori metaforičkog mapiranja. U generičkom mentalnom polju koje nastaje na temelju ovog mapiranja trodijelna struktura klasičnog romana koju čine uvod, zaplet i rasplet doslovce se preslikava na strukturu filma u okviru klasičnog narativnog stila uz sve popratne elemente: linearnost i jasnoća pripovijedanja, realističnost prikaza stvarnosti, pozitivnost glavnog junaka i slično. Konceptualizacija filma kroz domenu književnosti i kazališta bila je dominantna u produkciji velikih filmskih studija, naročito producenstke kuće Pathé, u razdoblju tijekom i neposredno nakon prvog svjetskog rata kada se ideja filma kao umjetnosti nijekala ili tek nazirala kroz polemičke tekstove prvih filmskih kritičara. Zanimljivo je spomenuti kako je i pjesnik i scenarist L'Herbier u svom prvom značajnijem tekstu o filmu „Hermès et le silence“ („Hermès i tišina“⁵⁴) 1918. izjavio kako film nije ništa više nego zanat. Snimale su se uglavnom adaptacije drama i melodrama izvorno pisanih za kazalište, pri čemu je jezik, sadržan u obaveznim međutitlovima, bio glavno izražajno sredstvo i generator naracije, dok je slika imala funkciju „ilustracije“ i služila da izrazi „melodramatski suvišak s onu stranu jezika“ (Abel 1993: 103, prevela S.D.). Abel kaže kako je prvi princip ovakve konceptualizacije bio da film treba ispričati priču pa se autorom odnosno „osobom na kojoj je najveća odgovornost za film kao umjetničko djelo“ smatrao scenarist, a ne redatelj, a naglasak je bio na scenariju kao temelju filma. Abel kao kuriozitet navodi kako su kroz čitavo razdoblje rata kratke najave filmova u časopisu *Le Film* uvijek sadržavale ime pisca scenarija, a rijetko kada i ime redatelja (1993: 120). Ovakvom stavu među prvima se suprotstavio Delluc koji je smatrao da je pravi autor filma redatelj i to je bio začetak francuskog koncepta politike autora (*politique des auteurs*) koji će u središte rasprave ponovo doći pedesetih godina u razdoblju francuskog novog vala i časopisa *Cahiers du cinéma*. Abel smatra da su ova dva različita stava oko poimanja autorstva filmskog djela u razdoblju dvadesetih godina 20. stoljeća u Francuskoj ostala nepomirena o čemu svjedoči činjenica da je *Société des auteurs des films*, koje je službeno nastalo 1917. godine, kao članove okupljalo i scenariste i

⁵⁴ Naslov prevela S.D.

redatelje. Istovremeno se u Francuskoj javlja i suprotni proces u kojem film kao drugačiji narativni koncept počinje utjecati na književnost: prvo, kroz pojavu tzv. prepričanog filma (*film raconté*) ili kino romana (*ciné-roman*) kao novog oblika romana u nastavcima, koji se izdavao na stranicama dnevnih novina, i u kojem su se verbalno prepričavale epizode filmskih serijala (među prvima epizode popularnog serijala s Pearl White *Misterije New Yorka*⁵⁵ (*Les Mystères de New York*, 1915.-1916., Louis Gasnier i George B. Seitz); a potom objavljivanjem scenarija pisanih za film, vrlo često nerealiziranih, koji su se pojavili kao „novi tekstualni oblik igrokaza u kojem su pisci željeli ponoviti i preraditi, kroz verbalni mod, ono što ih najviše oduševljava u filmu – transformaciju običnog i svakodnevnog kroz iznenađujuće jukstapozicije i čudesne metamorfoze“ (Abel 1993: 113, prevela S.D.).

Monaco (2000: 44) ističe značaj razlike između slikovne i lingvističke naracije. Prije svega, trajanje – naracija u romanu nije ograničena vremenom konzumacije. Filmska projekcija međutim ima određene standarde trajanja koji su definirani psiho-fizičkim karakteristikama gledatelja (koliko dugo ljudsko biće može ili je voljno sjediti u zamračenoj kinodvorani i koliki joj je uopće raspon koncentracije) i ekonomskim faktorima (kraći film je ekonomski prihvatljiviji jer kratkoća omogućuje organiziranje više projekcija u danu i garantira veću gledanost). Iz takvih razloga se trajanje tzv. cjelovečernjeg igranog filma u pravilu ograničilo na raspon od jedan i pol do dva sata, odnosno u slučaju nekih holivudskih spektakala do tri i pol sata. Ipak u razdoblju nijemog filma autori poput Gancea i Griffitha su eksperimentirali s filmovima koji su trajali satima i stoga su dobili epitet „epski“ filmovi⁵⁶. Kod ovih filmova konceptualna integracija između filma i književnosti očito nije imala roman kao izvornu domenu nego ep⁵⁷ pri čemu su se osnovne karakteristike epa preslikale na domenu filma: opširno pripovijedanje s puno detalja o značajnim povijesnim događajima s mnogo pojedinosti, dužina trajanja, visoki stil, tehnike pripovjednog usporavanja, praćenje paralelnih radnji, lik epskog junaka koji je oličenje moralnih vrlina i drugo. Lirska poezija s obzirom da nije narativni književni oblik integrira se s filmom u drugačijim oblicima. Poezija nije ni verbalna ni slikovna već nastaje kao verbalizacija slikovnog, osjetilnog i emotivnog. Ona je najbliže što možemo kroz verbalni podražaj doći izrazu čiste senzacije koja prethodi mišljenom. Ono što poezija

⁵⁵ Naslov prevela S.D.

⁵⁶ *Optužujem* traje 166 minuta, *Kotač* 273 minute, *Napoléon* od 222 min (DVD) do 333 minute (digitalno restaurirana verzija na Blu-Ray-u), *Rađanje jedne nacije* (*The Birth of a Nation*, 1915.) 195 minuta te *Netrpeljivost* (*Intolerance*, 1916.) 163 minute. Podaci su preuzeti s www.imdb.com i odnose se na sačuvane verzije filmova što se obično ne poklapa s izvornim verzijama.

⁵⁷ Ep (grč. *ἔπος*: riječ, pripovijest) je opsežno usmeno ili pisano djelo sastavljeno stihom tzv. visokog stila (heksametar, aleksandrinac, *blank verse*). (Hrvatska enciklopedija, 2019)

postiče verbalnim modom, film može postići slikovnim (u spoju s verbalnim ili bez njega) te je film prirodni okoliš za poetsko.⁵⁸ Ta činjenica je izuzetno bitna za impresionizam jer se on naslanja na tradiciju simbolističke poezije 19. stoljeća, a naročito na kasni simbolizam i estetiku Stéphanea Mallarméa koji je naglašavao sposobnost umjetničkog djela da predoči subjektivnu viziju umjetnika kroz „evokaciju, simboličku aluziju i sugestiju“ (Bordwell, 1987: 96, prevela S.D.)⁵⁹. S obzirom da je ritmičnost bitna značajka lirske poezije, ritam se uspostavlja kao metonimijska poveznica poezije, filma i glazbe. Vuillermoz paralelno s razvojem ideje filma kao glazbe uviđa i čudesnu (tehničku) osobinu koju film dijeli s poezijom, a to je sposobnost filma da na istom ekranu prikaže jednu do druge slike koje su inače odijeljene u vremenu i prostoru. Ta fantastična moć jukstapozicije disparatnih pojmova u istom mentalnom prostoru odlika je ljudske imaginacije pa film kroz Vuillermozovu teoriju poprima oblik mišljenja, kakav je prije njega mogla ostvariti jedino poezija. Vuillermoz čak povlači paralelu između brzih, promjenjivih kombinacija i jukstapozicija slika na filmu i Apollinaireove vizije simultanizma u poeziji, ali ovu ideju ne razvija dalje. Preuzimaju je nakon rata Jean Cocteau i Blaise Cendrars koji zagovaraju uporabu jedinstvenih filmskih izražajnih sredstava (kao što su različite perspektive, promjena brzine snimanja i brze montaže) kao osnovnih ritmičkih komponenti za stvaranje „simultanističke poezije“ na filmu (Abel 1993: 114) odnosno kao oblika konceptualne integracije filma i poezije. Abel zaključuje kako je sljedeći korak filmska teorija Jeana Epsteina.⁶⁰

Francuski teoretičar i redatelj Alexandre Astruc sistematizira elemente metafore filma kao jezika i književnosti tako da, suprotno impresionističkom imperativu slike, konceptualno integrira navedene domene na način kojim se profilira metafora jezika kao komunikacijskog koda kojim se prenose misli u književnom dijelu. Izjednačivši čin pisanja s činom snimanja/kreiranja filma Astruc svoju teoriju zasniva na metafori KAMERA JE OLOVKA i piše:

„[...] Film jednostavno postaje izražajno sredstvo, kao što su to prije njega bile sve druge umjetnosti, a naročito slikarstvo i roman. Nakon što je sukcesivno bio sajamska

⁵⁸ *Poziv na putovanje (L'Invitation au Voyage, 1927.)* Germaine Dulac se temelji na istoimenoj Baudelairovoj lirskoj pjesmi.

⁵⁹ Upravo poetske kvalitete filmova francuskog impresionizma, posebno filmova Jeana Epsteina, utjecat će na filmove francuskog poetskog realizma koji se pojavio tridesetih godina 20. stoljeća.

⁶⁰ Epstein (1921: 170) nije bio protivnik metafore književnosti u filmu. Štoviše, smatrao je kako su moderna književnost i kinematografija zajednički neprijatelji kazalištu i kako među njima postoji slojevit prirodni suodnos. Film i novi književni pristupi trebaju se međusobno podržavati razmjenjujući principe svojih estetika te se na taj način suprotstaviti kazalištu koje je na samrti. Epstein je koristio književne predloške za scenarije svojih filmova: npr. njegov film *Crvena krčma (L'Auberge rouge, 1923.)* je nastao je po Balzacovom književnom predlošku.

atrakcija, zabava srodna kabaretskom kazalištu, ili sredstvo za očuvanje slika jednog razdoblja, postepeno postaje jezik. Pod jezikom podrazumijevam sredstvo pomoću kojeg i u kojem umjetnik može izraziti svoje misli, koliko god one bile apstraktne, ili prevesti svoje opsesije upravo onako kako to radi u suvremenom eseju ili romanu. Iz tog razloga ovo novo doba kinematografije zovem vremenom Kamera-olovke (*Caméra-stylo*). Ova metafora ima vrlo precizan smisao. Njome želim reći da će se film postepeno osloboditi tiranije vizualnog, slike koja je sama sebi svrha, neposrednih i konkretnih zahtjeva priče kako bi postao sredstvo pisanja koje je isto tako fleksibilno i suptilno kao i pisani jezik.“ (Astruc, 1948: 325; prevela S.D.)⁶¹.

Astruc tvrdi kako su funkcije redatelja i scenariste neodvojive jer ni Faulknerov roman ne bi mogao napisati netko drugi osim Faulknera: „Režija je [...] istinski čin pisanja. Filmski stvaratelj/autor piše kamerom kao što pisac piše svojim perom.“ (1948: 327; prevela S.D.).⁶²

5.3.3. Film i kazalište (FILM JE SNIMLJENO KAZALIŠTE)

Monaco (2000: 52) smatra kako zbog strukturnih sličnosti kazalište i film dolaze u interakciju češće nego druge umjetnosti. Ne iznenađuje stoga da je jedna od prvih metafora za konceptualizaciju filma bila FILM JE SNIMLJENO KAZALIŠTE. Osim naracije i jezika između mentalnih prostora filma i kazališta poveznicu grade i drugi elementi kao što su kostimografija, gluma odnosno glumci, scena, scenografija i slično. Na ovu analogiju ukazuju već kadrovi Méliès-ovih filmova tzv. „tabloi“ strukturirani po uzoru na kazališne predstave, a potom i francuski *film d'art* (koji se još naziva i „snimljeno kazalište“). Krešimir Mikić (2001: 22) navodi:

„Kazalište i film povezani su od prvih dana kinematografije. Braća Lumière i Georges Méliès snimaju prizore na način kao da se zbivaju u kazalištu. Glumci ulaze u kadar, nešto izvedu pred kamerom i izlaze iz kadra. Kamera je statična, sve se snima iz istog kuta i iz iste udaljenosti. Gledatelj sve vidi na jednak način. Kao što bi taj prizor vidio da sjedi u kazalištu. U Francuskoj u prvom desetljeću dvadesetoga stoljeća žele u kinematografije privući obrazovanu publiku, koja je inače film smatrala zabavom za neobrazovan puk. Mislili su da će taj naum najuspješnije realizirati ako snimaju poznate kazališne predstave s poznatim kazališnim glumcima, koje je inače intelektualna publika najčešće gledala u slobodno vrijeme. I ti su filmovi izgledali kao kazalište, jer su

⁶¹ „Naissance d’une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo“ je prvi put objavljen 1948. u *L’Écran français*.

⁶² Na koncu i sama riječ kinematografija otkriva u svojoj etimologiji konceptualnu metaforu pisanja: grčki κίνημα / kínēma znači „pokret“, a γράφειν / gráphein znači „pisati“.

mehanički prenosili na filmsku vrpцу kazališnu predstavu. Nakon toga slijedi njemački ekspresionizam, vrhunac stilizacijskog prikaza, posebice zbog kazališne scenografije.“

Monaco (2000: 48) korijene komercijalnog filma vidi u kazališnom filmu koji je najrodniji kazališnoj drami, ali također kaže kako se film razlikuje od kazališne drame u nekoliko ključnih točaka: film ima vizualni potencijal koji je srodniji slikovnim umjetnostima, ima veću narativnu sposobnost od kazalište, a najvažnija razlika između kazališne i filmske naracije, kao i između prozne i filmske naracije, je točka gledišta. Najjednostavnije rečeno u kazalištu svako sjedalo odnosno svaki gledatelj ima svoju točku gledišta, a na filmu postoji samo jedna točka gledišta, ona koju je odabrao autor i to je zapravo pogled kamere o čemu će biti više riječi kasnije. Osim točke gledišta bitna karakteristika je i govor što je bilo posebno naglašeno u razdoblju nijemog filma. Monaco (2000: 49) ističe kako je film postao sličniji kazališnoj drami nakon što je dobio zvuk i govor. Dok je film bio nijem, nedostatak govora i zvuka bile su njegovo distinktivno obilježje u odnosu na kazalište.⁶³ Canudo kaže: „[...] u kazalištu, govor može objasniti stvari, dok u filmu, zaplet zahtjeva vizualno portretiranje ograničenog raspona gesti.“ (1993: 298, prevela S.D.). André Antoine (1990: 27)⁶⁴ također smatra da iako je govor na sceni glavno izražajno sredstvo, na filmu ga apsolutno treba izbjegavati. Navodi Febvreovo pogrdno viđenje filma kao „kazališta gluhih“ („*Le Théâtre des Sourds*“), ali upravo u toj gluhoći Antoine pronalazi temelj za prihvaćanje filma kao autonomne umjetnosti čije je primarno uporište slika. Filmski autor stoga treba biti „izumitelj slika“ (1990: 28, prevela S.D.) i njegovo djelo treba biti „čisto plastično te upravo suprotno od djela dramskog autora“. Film je umjetnost koja ne nalikuje ni jednoj drugoj i koja zahtjeva sasvim nova izražajna sredstva, kaže Antoine, pa iz tog razloga nije dobro što se za film koriste dramski pisci i kazališni glumci koji pokušavaju svoje kazališne metode prenijeti na film umjesto da se razviju „formule jedne nove umjetnosti koja će uistinu biti oslobođena naše scenske prtljage“. Kao bitnu razliku između dva umjetnička medija Antoine (1990: 30) također ističe točku gledišta koja je u kazalištu fiksna dok je na filmu neprestano mobilna. I upravo ta mobilnost kamere/pogleda, koju je donio razvoj tehnologije, daje filmu mogućnost da izađe na stvarne lokacije umjesto da se kao u kazalištu izrađuju artificijelne scene koje su uvijek „defektne“ (odnosno nisu stvarne). Antoine tu vidi temeljnu razliku između filma i kazališta: film je „živuća kreacija, prozračena“ dok je kazalište naprotiv „imitacija prirode“ (31). Canudo (1911: 177) smatra da film predstavlja nastavak suvremenog

⁶³ S pozicije teorije metafore i metonimije zanimljiva je Monacova primjedba kako se u engleskom jeziku kazališna publika naziva *audience* („slušatelji“) od latinskog *audire* („čuti“), a ne *spectators* („gledatelji“) kako se naziva filmska publika (od latinskog *spectare* – „ugledati“).

⁶⁴ „Propos sur le cinématographe“ je prvi put objavljen 1919. u *Le Film*, br. 166.

kazališta, ali mu dodaje element "*apsolutno precizne brzine*" koja regulira svaki pokret i čime nas film podsjeća na trijumf moderne znanosti. Osim toga film je poput slike ili arhitekture plastična umjetnost dok „plastične karakteristike kazališta“ zapravo pripadaju glumcima (i postavljenoj sceni op.a.) te su stoga uvijek drugačije.

Impresionisti su bili svjesni sličnosti i razlika između dviju umjetnosti i želeći film uspostaviti kao samostalnu umjetnost u svojim su filmovima svjesno ili nesvjesno naglašavali upravo navedene razlike. Impresionistički filmovi stoga se odlikuju mobilnom kamerom, izmjenom točki gledišta, subjektivnim pogledom, upotrebom raznih planova, snimanjem eksterijera i prirodnih ambijenata, brzom montažom, oslanjanjem na sliku te reduciranjem uporabe jezika što kod nekih filmova rezultira dokidanjem međunaslova, a u nastavku evolucije avangardnog filma vodi prema potpunom ukidanju naracije i glumaca. To je značajka apstraktnog i apstraktnog animiranog filma za koji se između ostalog zalagala i Dulac: „Ostajem dakle uvjerena kako film može pobuditi naše osjećaje i bez likova, polazeći bez dekora i bez kazališnih sredstava.“ (Dulac 2018a: 6. odlomak; prevela S.D. ⁶⁵).

5.3.4. Film i slikarstvo (FILM SU POKRETNE SLIKE)

Metafora „pokretnih slika“ temelji se na srodnosti filma kao vizualne umjetnosti sa slikarstvom i fotografijom te sa stripom. Vizualne umjetnosti imaju mogućnost reprezentacije izvanjskog vidljivog svijeta. Paradoksalno je da film (kao ni njemu tehnički srodna fotografija) kao neposredno "snimljena stvarnost" sve do razvoja sofisticirane boje kasnih šezdesetih godina svojom mimetičkom kvalitetom nije mogao konkurirati slikarstvu kao nepokretnoj reprezentaciji stvarnog⁶⁶. Ipak film i fotografija ponudili su sasvim novi do tada nepostojeći oblik reprezentacije: direktni odraz stvarnosti. Monaco navodi kako su pojava i razvoj fotografije već četrdesetih godina 19. stoljeća snažno utjecali na slikarstvo. Oslobođeni dužnosti da u svom radu imitiraju stvarnost, slikari su se mogli slobodnije posvetiti istraživanju strukture vlastite umjetnosti što je rezultiralo udaljavanjem slikarstva od mimeze prema novim oblicima izražavanja (Monaco 2000: 40).

Osim mimetičke funkcije ono što mentalni prostor filma povezuje s mentalnim prostorom slikarstva i fotografije su izražajna sredstva kao što su svjetlo i boja, ali i okvir. Ono što je unutar okvira je zapravo izrez ili isječak kamerom (fotoaparatom ako je riječ o fotografiji ili

⁶⁵ „À Propos d'âme d'artiste [Interview de René Manevy]“ je prvi put objavljen u *Ciné-Miroir* 1. lipnja 1925.

⁶⁶ Monaco (2000: 39) ističe značaj mimetičke funkcije slikarstva: „Svakako, slikovne umjetnosti imaju drugih funkcija osim precizne mimeze, ali još od rane renesanse mimeza je imala primarnu vrijednost u slikovnoj estetici. Ljudima kojima su putovanja bila težak i opasan pothvat je reprodukcija prizora pejzaža bila začuđujuća, a portret je predstavljao gotovo mistično iskustvo.“

kistom, olovkom i slično ako je riječ o slikarstvu) zabilježene vidljive stvarnosti. Okvir omogućuje i kompoziciju slike, fotografije ili kadra odnosno postojanje planova, odnosa elemenata i slično.⁶⁷ Uz ove elemente koji su zajednički slikarstvu, fotografiji i filmu, film sa stripom dodatno povezuju i narativnost te moguća uporaba jezika što strip stavlja u poziciju između književnosti i filma. Kao zajedničke elemente Mikić navodi i „kadar, plan, kut snimanja, osvjetljenje, montažu i druga filmska izražajna sredstva“ (2001: 20). Ono što film razlikuje od navedenih vizualnih umjetnosti (ako zanemarimo zvuk) jest pokret. Pokretne slike su međutim iluzija utemeljena na tzv. tromosti našeg oka.⁶⁸ U stvarnosti film se sastoji od niza statičnih slika/fotografija, a one su pokretne jedino u smislu da se filmska traka na kojoj su zabilježene pokreće u projektoru.⁶⁹ Film je tako realizacija drevne želje čovjeka i umjetnika za bilježenjem pokreta. Često se povijesti filma započinju navodom kako su još naši preci u pećinama crtali životinje u pokretu.⁷⁰ Canudo piše: „Statične vizualne umjetničke forme i ritmičke glazbene umjetničke forme kao svoj jedini smisao imaju uhvatiti i kristalizirati pokretne struje unutarnjeg života.“ (1993: 296, prevela S.D.). Ova je želja u osnovi kontradiktorna jer bilježenje pokreta istovremeno znači i konzerviranje pokreta. Do pojave filma ljudi su se služili različitim načinima za bilježenje pokreta i promjene, ali svaki je nužno bio neki oblik metaforičke stilizacije: od staroegipatskih slika u nizu popraćenih hijeroglifima, preko starogrčkih reljefnih frizova na hramovima, te narativnih frizova na rimskim trijumfalnim stupovima (poput Trajanova stupa u Rimu iz 113. godine) do primjerice Tapiserije iz Bayeuxa ili likovnog prikaza križnog puta u kršćanskim crkvama. Canudo (1911) kaže kako se slikarstvo sastoji u nepokretnoj reprezentaciji stvarnosti dok film fiksira niz reprezentacija sukcesivnih tabloa i pomoću njih može unedogled reproducirati pokret. U tom smislu film je poput života, može prenijeti sliku iz prostora u kojem se ona nalazi nepokretna i trajna u vrijeme u kojem se ona prikazuje i mijenja. Film je stoga „plastična umjetnost u pokretu“.

Monaco smatra kako je kvaliteta fotografske slike utjecala na rad slikara impresionista (naročito Claudea Moneta i Augustea Renoira). Postojanje fotoaparata motiviralo ih je da slikarskom tehnikom pokušaju uhvatiti neposrednost momenta i kvalitetu svjetlosti što su bitne estetske značajke fotografije: „Kada je Monet posložio nekoliko takvih trenutaka jedan do drugog, kao u svojim serijama slika s prizorima katedrala odnosno stogova sijena u različita doba dana,

⁶⁷ Okvir je i poveznica s prozorom jer i prozor ima okvir unutar kojeg je vidljiv isječak stvarnosti pa odatle metafora FILM JE PROZOR. Prozor istovremeno omogućuje pogled u svijet, ali ga i ograničava.

⁶⁸ Tromost oka je pojava da slika na mrežnici ostaje 1/20 sekunde nakon prestanka podražaja.

⁶⁹ Ovo vrijedi kada je riječ o analognom filmu, dok kod digitalnog filma ne postoji ni ovakav pokret.

⁷⁰ Crteži u pećinama Lascaux i Altamira o tome svjedoče.

napravio je sljedeći logičan korak: njegovi slikarski blokici su zanimljivi preteče filmova.“ (2000: 41, prevela S.D.). U kompozitnim fotografijama engleskih fotografa Oscara G. Rejlandera i Henryja Peacha Robinsona i u načinu na koji su one nastajale kolažiranjem više negativa insceniranih tabloa Monaco pronalazi ideju pokreta kao vremenske dimenzije i elemente dramatike koji su tipični za film. Iako su ovi autori pod utjecajem preraphaelita zapravo na fotografiju preslikali ideju slikarstva, kroz integraciju elemenata slikarstva, kazališta i fotografije donijeli su začetak pokretnih slika.

Kao kod narativnih umjetnosti, tako i kod plastičnih, asocijativni odnosi uspostavljaju se u oba smjera. Monaco ističe kako veza između slikarstva i filma nikada nije bila tako jasna kao za vrijeme kubističkog perioda. Fotografija i film čije su tehnologije omogućavale snimanje i reprodukciju snimljene stvarnosti preuzele su mimetičku funkciju od slikarstva, a kubizam je bio prvi koji je osvijestio ovu činjenicu i slikarstvo oslobodio mimetičke stege. S jedne strane, kubizam je bio „neposredna reakcija na rast premoći fotografske slike“ (2000: 42, prevela S.D.), a s druge strane se razvijao paralelno s filmom pokušavajući na platnu prikazati mogućnost višestrukih perspektiva te pokret materije onako kako je to mogao postići jedino medij filma. Monaco (2000: 43) kaže kako izvorište ovih ideja nije u afričkim skulpturama već podsjeća na dijalektiku montaže u filmu jer i kubizam i montaža napuštaju jedinstvenu točku gledišta te istražuju mogućnosti višestruke perspektive.

Iako su okvir i točka gledišta kao elementi vidnog polja zajednički slikarstvu i filmu te omogućuju mapiranje između dviju domena, oni nose bitno drugačija obilježja u svakom pojedinačnom mediju. Okvir slike vječno je fiksirana granica pogledom obuhvaćenog prostora. To je uvijek pogled izvana, pogled eksternog oka koje pripada slikaru, a nikad naslikanom. Prostor slike je uvijek negdje drugdje, nepristupačan, neuseljiv. Iz tog je razloga slika uvijek distancirana, odvojena od promatračkog subjekta, sadrži element drugosti koji promatraču ne dozvoljava potpunu identifikaciju ili empatiju kakvu ostvaruje film, prvenstveno zahvaljujući pokretu. Pokret je taj koji odjeljuje sliku od filmske slike i to tako što pretpostavlja mogućnost pomicanja točke gledišta u svim smjerovima, a time i repozicioniranja okvira zbog čega filmsko *drugdje* u svakom trenutku može postati filmsko *ovdje*. Sve su to preduvjeti za ostvarivanje identifikacije između oka kamere i oka gledatelja što će pogledu omogućiti perspektivu iznutra, kakvu slikarstvo ne može postići. Ovdje smo, kroz metaforu slike i okvira, već uvelike zašli u domenu filma bića o čemu će biti više riječi u idućem poglavlju.

Zanimljivu konceptualizaciju filma zamislio je prije razdoblja impresionizma slikar ruskog porijekla Léopold Survage kao integraciju slikarstva i glazbe o čemu svjedoči već sam naslov

njegovog eseja „Obojani ritam“ (*Le Rythme coloré*) iz 1914. Survage je uspostavio analogiju između ritma glazbenih tonova i ritma „obojanih vizualnih oblika“ koji se ostvaruju kroz pokret i promjenu u nizu frejmova i kadrova. Vizualni oblik je apstrahirani ili geometrizirani oblik ili objekt iz izvanjskog svijeta koji je modificiran umjetničkom intervencijom nalik onoj kojom glazbenik oblikuje zvukove te se ovi transformirani oblici odnose prema vanjskom svijetu kao što se tonovi u glazbi odnose prema šumovima (1993: 91). No, ovakvi oblici i boje mogu proizvesti emociju samo ukoliko su stavljeni u pokret pa je pokret taj koji konceptualnu integraciju glazbe i slikarstva pretvara u film. Takva transformacija u vremenu briše prostor jer se oblici i boje pretapaju u kontinuiranom slijedu u kojem se oblik i ritam neodvojivo integriraju. Na taj način vizualni ritam postaje analogan auditivnom ritmu, a film se izjednačuje s glazbom. Tako nastaje sasvim drugačija vrste kinematografije koja neće biti ni narativna ni dokumentarna već apstraktna i nereprezentacijska. Ipak će projekcija ovakvog filma imati evokativnu moć istovjetnu onoj koju može ostvariti izvođenje glazbenog dijela, a to je neposredni uvid slušatelja (odnosno gledatelja) u „unutarnje stanje autora“ (90). Iako je Survage pripremio veliki broj ilustracija nije uspio u jeku rata prikupiti sredstva potrebna za njihovu animaciju. Da je u tome uspio, njegova „dinamična umjetnost“ bi prethodila apstraktnim animacijskim filmovima Vikinga Eggelina i Hansa Richtera. Abel (1993) smatra kako su njegove ideje ipak bile prvi primjer odmaka francuske filmske teorije od simbolističke estetike prema modernističkoj estetici čiste formalne inovacije na filmu koja će se nakon rata pojaviti u tekstovima slikara Marcela Gromairea i avangardnog pjesnika i dramatičara Pierrea Albert-Birota koji su film vidjeli kao ritmičko uslojavanje grafičkih elemenata slike ili kadra kao „plastičnog znaka“ kroz montažne tehnike tipične za impresionizam: jukstapoziciju, dvostruku ekspoziciju, brzu montažu, usporeni i ubrzani pokret.

5.3.5. Film i arhitektura

Élie Faure je jedan od prvih teoretičara koji je film usporedio s arhitekturom: „Film je najprije plastična umjetnost; predstavlja neku vrstu pokretne arhitekture koja je u kontinuiranom skladu – u stanju ravnoteže koja se uspostavlja na dinamičan način – s okolišem i pejzažem na kojemu se izdiže i ruši natrag na zemlju.“ (1993: 260, prevela S.D. ⁷¹). Upravo ideja pokreta ukazuje na to da se domena arhitekture ne preslikava doslovno na domenu filma jer pokret kao element nije tipičan za mentalni prostor arhitekture. Arhitektura tradicionalno teži stabilnosti, nepromjenjivosti i održivosti dok film ovisi o mijeni i pokretu. Ipak obje umjetnosti naliježu na

⁷¹ "De la cinéplastique" je prvi put objavljen 1922. u *L'Arbre d'Eden*, Éditions G. Crès, Pariz.

metaforu spremnika. Arhitektura kao omeđeni prostor odnosno spremnik sadrži vrijeme kao apstrakciju, čisto trajanje, neperceptivnu dimenziju⁷². Film pak sadrži vrijeme kao pokret, promjenu, ritam - odnosno vremenu daje kvalitetu koja se može metonimijski percipirati⁷³. I film i arhitektura sadrže element konstrukcije: „Budući da ideja trajanja ulazi u ideju prostora kao sastavni element, možemo bez problema zamisliti proširenu kinoplastičnu umjetnost koja neće biti ništa drugo nego arhitektura ideja, i iz koje će, kao što sam rekao, kinomimik nestati, jer samo veliki umjetnik će biti sposoban izgraditi građevine koje će se neprestano graditi i rušiti se i ponovo se graditi – kroz neprimjetne promjene tona i modeliranja koji su sami po sebi u svakom trenutku arhitektura – a da mi nećemo biti sposobni uhvatiti tisućiti djelić sekunde u kojem će se promjena dogoditi.“ (Faure 1993: 266, prevela S.D.).

Iako je Ejzenštejn propitivao odnos slikarstva i filma, ne iznenađuje da je na njegovu filmsku teoriju i njegove filmove puno više utjecala arhitektura s obzirom da je po zanimanju bio arhitekt kao i njegov otac⁷⁴. On u središte usporedbe filma i arhitekture, ali i ostalih starijih umjetnosti, postavlja percepciju. Dimenzija vremena u umjetničkom djelu manifestira se u sekvencijalnoj prirodi estetske percepcije. Dok je u prošlosti percepcija objekata u prostoru ovisila o putanji kojom se kreće pokretni promatrač „unutar [niza] pažljivo raspoređenih fenomena koje apsorbira sekvencijalno svojim osjetilom vida“ (Eisenstein 1989: 116, prevela S.D.), danas ona ovisi o zamišljenoj putanji koju prati oko nepokretnog promatrača. Danas ta putanja čak može slijediti pokret uma koji se kreće kroz „mnoštvo fenomena, koji su udaljeni u vremenu i prostoru, te povezani u određenoj sekvenci u jedinstven značenjski koncept“. Ovu funkciju stvaranja putanje u filmu preuzima montaža koja u jednoj točki, a to je ekran, povezuje raznolike elemente (fragmente) fenomena koji je snimljen u različitim dimenzija, iz različitih točki gledišta i s različitih strana (111).

Zanimljivo je da u svojim teoretskim promišljanjima Ejzenštejn obrće metaforu FILM JE UMJETNOST i počinje druge umjetnosti pa tako i arhitekturu promatrati iz perspektive filma kao izvorne domene: "Čini se da su sve umjetnosti, kroz stoljeća, stremile filmu. Nasuprot tome, film nam pomaže da razumijemo njihove metode [...]" (112, prevela S.D.). Ejzenštejn u drugim umjetnostima pronalazi osnovne elemente filmskog medija kao što su sekvencijalnost i montaža

⁷² Film *Prošle godine u Marienbadu* (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961.) temelji se na ovakvoj konceptualnoj integraciji arhitekture i filma kao spremnika za vrijeme.

⁷³ Čini se kao da je Faure kroz ovu usporedbu filma i arhitekture anticipirao Deleuzove podjelu filma na film-pokret i film-vrijeme.

⁷⁴ U tom smislu njegov je put od arhitekta do filmskog autora sličan putu Ivana Martinca (cf. Dunat, 2005). U opusu oba autora prisutna je arhitektura kao konceptualna domena koja se preslikava na njihovo promišljanje o filmu i vizualni, strukturni i sadržajni aspekt filmova.

i to naziva svojstvom „kinematografičnosti“. Druge umjetnosti, primjerice slikarstvo, pokušavale su na različite načine zabilježiti ukupnu reprezentaciju pojave u njenoj punoj vizualnoj multidimenzionalnosti, ali samo je kamera uspjela to napraviti na ravnoj plohi (117). Prije nje tu sposobnost višedimenzionalne reprezentacije u sekvencijalnom slijedu i kroz različite točke gledišta imala je jedino arhitektura. Ejzenštejn opisuje primjer grčke arhitekture koja se percipira kroz kadrove nalik filmskima gdje se kalkulira sa značajem prve impresije i efektom montaže kao sekvencijalnom jukstapozicijom ovih kadrova. On zaključuje kako se s punim pravom atenska akropola može nazvati savršenim primjerom jednog od najstarijih filmova. Isto tako citira metaforu ARHITEKTURA JE KNJIGA koju je verbalizirao Victor Hugo nazvavši srednjovjekovne katedrale „knjigama u kamenu“. U kršćanskim katedralama Ejzenštejn pronalazi sličan primjer sekvencijalne montaže u prikazima dvanaest križnih postaja koje su postavljene na određenim udaljenostima jedna od druge, obično oko vanjskog deambulatorija katedrale.

Iako Monaco (2000: 60) dopušta da je teorija montaže mogla imati ponešto utjecaja na teoriju arhitekture, on smatra kako za razliku od drugih umjetnosti poput slikarstva, romana i glazbe arhitektura nije direktno odgovorila na utjecaj filma. Isto tako arhitektura nije strukturno utjecala na film: „[...] iako je naše shvaćanje filma kao 'konstruiranog' djela snažno, ono je prije motivirano metaforom konstrukcije nego stvarnim graditeljskim zanatom.“ (61, prevela S.D.). Štoviše, Monaco smatra da možemo pronaći više poveznica između kazališne predstave i arhitekture nego između filma i arhitekture s obzirom da arhitektonsko rješenje kazališta kao prostora u kojem se odvija predstava utječe i na predstavu i sastavni je dio njezine izvedbe. Osnovnu razliku između filma i arhitekture Monaco vidi u fizikalnosti medija. Dok arhitektura više nego ijedna druga umjetnost zahtjeva interakciju koja proizlazi iz njezine praktične svrhe, u prostor slike ne možemo stupiti fizički niti fizički možemo ući u interakciju s filmom. Monaco smatra da se odnos između filma i arhitekture stoga uspostavlja prvenstveno na metaforičkoj razini. No, vidjeli smo na prethodnim primjerima kako metaforička razina i jest polazna točka za brojne konceptualne integracije, ali i njihove reprezentacije. U primjerima „pop“ arhitekture i estetici arhitekture Las Vegasa Monaco naslućuje utjecaj filma, iako je čini mi se ovdje više riječ o utjecaju kulture spektakla, čiji je film tek jedna pojavnica. Puno direktniju integraciju filma i arhitekture možemo pronaći u primjerima raznih video instalacija u javnom prostoru među kojima su zadnjih godina posebno popularne svjetlosne predstave (*light show*) koje se direktno projiciraju na arhitekturu i s njom vizualno integriraju u jedinstvenu perceptivnu strukturu koja može imati i zvučnu pratnju. Kao preteče ovakvih prostorno-svjetlosnih

instalacija Monaco spominje svjetlosne skulpture Thomasa Wilfreda i svjetlosne efekte koji su pratili koncerte rock glazbe kasnih šezdesetih godina 20. stoljeća. Monaco povlači paralelu između virtualnog vizualnog okoliša koji stvaraju svjetlosne instalacije i zvučnog okoliša koji kreira pozadinska glazba u javnom prostoru (kao prvi primjer ovako stvorenog zvučnog okoliša navodi glazbu branda Muzak koja je šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća dominirala liftovima, trgovačkim centrima ili uredskim prostorima). Ako ovome dodamo i digitalne ekrane i *billboard* plakate koji se sve više pojavljuju i u našim javnim prostorima, a odavno su dio vizualnog identiteta velikih svjetskih metropola, možemo reći kako je budućnost integracije filma i arhitekture o kojoj Monaco govori već stigla.

Iako metafora FILM JE ARHITEKTURA možda nije u prošlosti bila naročito produktivna na razini generičkih strukturnih integracija dviju umjetnosti, na razini pojedinih filmskih djela njezin utjecaj nije zanemariv.⁷⁵ Impresionisti se nisu posebno bavili domenom arhitekture kao izvorištem teoretskih postavki osim u okviru ideje da film objedinjuje sve umjetnosti pa tako i arhitekturu. Ipak arhitektura se u nekim impresionističkim filmovima pojavljuje kao bitan element naracije te kao strukturalna i značenjska komponenta (primjerice modernistička i pomalo ekspresionistička arhitektura u *Neljudskoj*, hladna arhitektura obilježena strogim geometrijskim linijama u filmu *Novac*, arhitektura kao simbol grada u *Pariz spava*, nadrealistična i pomalo fantazmagorična arhitektura u *Žeravici*, arhitektura kao odraz mentalne i temporalne strukture u filmovima *Žena niotkuda* (*La Femme de nulle part*, Louis Delluc, 1922.), *Pad kuće Usher* i drugi.

5.3.6. Film i glazba (FILM JE VIZUALNA GLAZBA)

Auditivna komponenta je svakako ono što povezuje film i glazbu, ali je zanimljivo primijetiti kako se analogija između filma i glazbe uspostavlja u vrijeme nijemog, a ne zvučnog filma.⁷⁶ Možemo zaključiti kako analogija, kao i u slučaju jezika, nije utemeljena na metonimijskoj već metaforičkoj vezi odnosno mapiranju elemenata i struktura iz domene glazbe u domenu filma,⁷⁷ tim prije što je projekcija nijemog filma realno uključivala integraciju pokretne slike i glazbene pratnje koja je počesto bila pisana specifično za film i stoga je pratila njegovu kompoziciju,

⁷⁵ U svojoj knjizi *The Architecture of Image* finski arhitekt i teoretičar Juhani Pallasmaa iz perspektive arhitekture istražuje filmske prostore i strukture i njihovu poveznicu s mentalnim stanjima u filmovima redatelja Andreja Tarkovskog, Michelangela Antonionija, Alfreda Hitchcocka i Stanleya Kubricka. (Navedeno prema internetskom portalu *Cinematic Architecture Tokyo* (CAT), pristupljeno: 01.06.2019. <http://cinematicarchitecturetokyo.com/en/about/cinearc/arcFilmNarr>.)

⁷⁶ Kroz filmsku teoriju često se provlači teza kako film nikada nije bio nijem s obzirom na to da su filmske projekcije uvijek bile popraćene glazbom (cf. Altman 2004).

⁷⁷ Cohen (2002: 218) zaključuje kako su u nijemom filmu koji je oslobođen govora i zvukova apstraktne formalne karakteristike filma koje su slične karakteristikama glazbe više došle do izražaja nego u zvučnom filmu.

atmosferu i sadržaj. Ono što prije svega omogućuje integraciju filma i glazbe je vremenska dimenzija odnosno trajanje kao njihova zajednička poveznica zbog koje se sastavni, pojedinačni elementi mogu organizirati u sljedove koji će tvoriti ritam. Ritam je pravilna izmjena određenih elemenata u vremenu te, iako se primarno dovodi u vezu s auditivnim podražajima, percepcija ritma nije nužno uvjetovana auditivnim kodom. U glazbi elementi koji tvore ritam su tonovi koji mogu biti različite duljine i naglašenosti, a u filmu to su kadrovi koji mogu biti različite duljine i kompozicije ili organizacija raznih drugih vizualnih elemenata (svjetlo, boja, oblik i drugo).

Guttman, Gilroy i Blake (2005) su u nizu eksperimenata testirali hipotezu da se ritam koji je proizveden isključivo vizualnim podražajem u ljudskom perceptivnom sustavu automatski kodira u auditivni mod. Oni zaključuju kako se vizualna vremenska struktura automatski i bez napora preslikava iz svog inherentno vizualnog oblika u auditivnu predodžbu te tumače ovaj proces pretvorbe kao oblik sinestezije, gdje stimulacija iz jednog moda pobuđuje osjetilno iskustvo u drugom modu. Za razliku od većine oblika sinestezije ovaj odnos između auditivne predodžbe i vizualne vremenske strukture nije arbitaran već naprotiv izomorfan. Na temelju prethodnih istraživanja, koja su pokazala da se primarno slušni korteks u mozgu može aktivirati vizualnim podražajem koji nagovještuje zvuk, te svojih eksperimenata Guttman, Gilroy i Blake upućuju na mogućnost da se slušni korteks pobudi isključivo vizualnim ritmom. Ukoliko je to moguće, onda je vjerojatno i da se filmskim odnosno video podražajem mogu proizvesti isti ili slični dojmovi koje pobuđuje glazba. Metafora FILM JE VIZUALNA GLAZBA u tom slučaju nije samo teoretski koncept već je i psihofizički utemeljena. Zanimljivo je da su toga bili svjesni i neki od prvih teoretičara filma, a naročito autori iz razdoblja impresionizma.

Bordwell kaže (1987: 122) kako impresionistička teorija nije razvila temeljnu ideju filmske strukture, odnosno kako ona film razlikuje od drugih umjetnosti prema materijalnim, a ne strukturalnim elementima. Kada se bave estetikom filmske strukture, impresionisti s jedne strane negiraju da film može imati bilo kakvu sličnost sa strukturom dramskog ili književnog djela te načelno ustaju protiv filmova koji na ekran transferiraju poznate romane ili kazališne drame (na primjer *film d'art*), a s druge strane temelje filmske strukture traže u „vizualnom ritmu“ te dramskoj radnji pretpostavljaju vizualnu i ritmičku kvalitetu slike koja evocira emociju. Ova impresionistička potraga za čisto filmskim izražajnim sredstvima u sebi sadrži proturječnost jer želeći filmu dati status samostalne umjetnosti i nastojeći ga udaljiti od kazališta i književnosti, impresionisti ga istovremeno približavaju slikarstvu i glazbi. Po Bordwellu to je ujedno i najveći problem impresionističke teorije: „S obzirom da je tražio model

temporalne strukture, a odbijao model koji mu je pružala narativna forma, te da nije znao ili nije htio razviti teoriju za jedinstveni filmski model, impresionistički teoretičar je u glazbi tražio analogiju za filmsku strukturu.“ (1987: 124, prevela S.D.). Brojne su reference na glazbu u impresionističkim tekstovima što je imalo odraz i na same filmove: film se naziva vizualnom glazbom, vizualnom simfonijom, simfonijskom vizualnom poemom, glazbom slika te se općenito na pisanje o filmu mapiraju koncepti i terminologija iz teorije glazbe kao što su melodija, harmonija, oznake za ritam i slično. Tome je pridonijela i činjenica da su neki od impresionističkih autora i teoretičara bili glazbenici ili su imali glazbeno obrazovanje pa tako primjerice L'Herbier koji je namjeravao postati kompozitor često u glazbenim oblicima traži uzorke za strukturu svojih filmova. Plasseraud (2011: 177) navodi njegove filmove kao primjere glazbenih struktura: *Rose-France* (*Rose-France*, Marcel L'Herbier, 1919.) koji u podnaslovu nosi oznaku kantilena⁷⁸ te *Čovjek s pučine* (*L'Homme du Large*, Marcel L'Herbier, 1920.) kojeg je L'Herbier komponirao varirajući ritam svakog pojedinog dijela po uzoru na sonatu. Plasseraud ističe L'Herbiera kao jednog od prvih autora koji je naručivao originalne glazbene partiture za svoje filmove te su one bile usklađene s filmskom slikom i s melodramatskim sadržajem kadrova: npr. *El Dorado* (*El Dorado*, Marcel L'Herbier, 1922.). Zanimljiv je i eksperiment Jeana Renoira *Charleston* (*Sur un air de Charleston*, 1927.) u kojem autor pokušava plesom protagonista, vizualnim dosjetkama i montažom dočarati ritam jazza. Film nikada nije dovršen pa tako nikada nije dobio ni planirani zvučni zapis te je do kraja ostao nijemi pokušaj vizualizacije glazbe.

Bordwell ističe kako impresionizam kao pravac nije preuzeo model strukture glazbenih djela. Preuzeo je samo koncept ritma te svoju ideju filmske strukture impresionistički teoretičari u pravilu temelje na ritmičkom odnosu između slika (1987: 124). Bordwell daje primjer Paula Ramaina kao jednog od rijetkih impresionističkih teoretičara koji su u filmskom tekstu tražili strukturu glazbenih kompozicija. Romain smatra kako se film zasniva na tehnici sna ili oniričkoj imaginaciji⁷⁹ u čemu vidi poveznicu s glazbom. Glazbu naziva „zvučnim snom“, a film „optičkom simfonijom“ odnosno „simfonijskom vizualnom poemom“ (Romain 1925: 9, prevela S.D.) i analizira filmski tekst na temelju alternacije motiva prema tematskoj strukturi istovjetnoj glazbenim oblicima kao što je simfonija. Kao primjere pokušaja stvaranja filmske simfonije u Francuskoj nabraja filmove *Lijepa Nivernežanka* (*La Belle nivernaise*, 1923.) Jeana Epsteina, *Nasmiješena gospođa Beudet* (*La Souriante Madame Beudet*, 1922.) Germaine

⁷⁸ Na uvodnoj špici filma nakon naslova *Rose-France* slijedi natpis „cantilène“ (kantilena), a nakon toga natpis „composée et visualisée par Marcel l'Herbier“ („komponirao i vizualizirao Marcel l'Herbier“, prevela S.D.).

⁷⁹ Na taj način Romain anticipira nadrealizam.

Dulac, filmove Marcela L'Herbiera te *Kotač* Abela Gancea. Osim ovih filmova koji ulaze u domenu impresionizma, Ramain spominje i avangardne filmove koje naziva „apsolutnim filmovima“ kao što su Clairov *Međučin* (*Entr'acte*, 1924.) i Eggelingova *Dijagonalna simfonija* (*Symphonie diagonale*, 1923.), ali potonjeg smatra neuspjehom i kritički ga naziva „kaleidoskopskim filmom“ zbog potpunog nedostatka psihologije. Umjesto toga, oduševljava se skandinavskim filmom i posebno izdvaja *Fantomsku kočiju* (*Körkarlen*, 1921.) Viktora Sjöströma te njemačkim filmovima Fritza Langa i daje analizu njegovih filmova *Umorna smrt* (*Der müde Tod*, 1921.) i *Metropolis* (*Metropolis*, 1927.). *Metropolis* smatra filmom koji je istovremeno odraz sna i glazbene strukture, savršeno konstruiran kao „vrlo jednostavna klasična simfonija, u četiri osnovna pokreta prema zakonima sonate“ (Ramain 1927a: 22, prevela S.D.) te ih označava glazbenim terminima (Ramain 1927b: 23-24, prevela S.D.): 1. uvodni adagio, 2. allegro moderato, 3. scherzo (interludij) i 4. allegro con molto moto (furioso). Ramain zaključuje kako je Fritz Lang u to vrijeme „najveći glazbenik svjetla“ nadovezujući se tako na Abela Gancea (1923), koji na tragu iste konceptualne metafore film naziva „svjetlosnom glazbom“⁸⁰, te na Vuillermoza, koji je među prvima film nazvao simfonijom svjetla, a redatelja „sviračem svjetlosnih orgulja“ (Vuillermoz 1993⁸¹: 170).

Gance kaže kako je upravo ritam element koji film pretvara u svjetlosnu glazbu jer prava vrijednost filma ne počiva „u fotografiji na slikama, nego u ritmu, između slika, i u ideji, iza slike“ (1923: 8, prevela S.D.). Film ima iznimnu moć evokacije i sugestije nalik onoj koju ima glazba: „Film, ta važna umjetnost, u kojoj redatelj dirigira orkestrom svjetlosti, sadrži neočekivanu okultnu snagu koja ovisi puno više o tome što se nagovještuje nego o tome što se prikazuje.“ (11, prevela S.D.). Na tragu iste analogije Dulac (2018h⁸²: četvrti odlomak, prevela S.D.) film naziva „glazbom oka“ i kaže da kao što se glazba sastoji od „neopipljivih zvukova ujedinjenih u akorde i melodijske fraze“ (2018h: peti odlomak, prevela S.D.) tako se i film sastoji od osnovnih materijalnih elemenata kao što su pokret i svjetlost. Dulac (2018c) piše kako je zaokupljena idejom da film i glazba imaju zajedničku vezu i da pokret svojim ritmom i razvojem može samostalno graditi emociju. Vuillermoz smatra da je pokret privilegij koji filmu omogućuje da prenese emocije kakve druge umjetnosti ne mogu doseći. Glazba je uz film jedina umjetnost koju odlikuje pokret i stoga analogija između glazbe i filma nije arbitrarna već je štoviše utemeljena u ljudskoj fiziologiji: „Postoje temeljni izuzetno bliski odnosi između umjetnosti grupiranja zvukova i grupiranja svjetlosnih zapisa. Dvije tehnike su apsolutno slične.

⁸⁰ „Film, to je muzika svjetla“ naslov je članka Abela Gancea iz 1923.

⁸¹ „Devant l'écran: La Dixième symphonie“ je prvi put objavljen 6. studenog 1918. u *Le Temps*.

⁸² „Quelques réflexions sur le 'cinéma pur'“ je prvi put objavljen u *Le Figaro*, 2. srpnja 1926.

Tome se ne treba previše čuditi jer jedna i druga počivaju na istim teoretskim postulatima i istim fiziološkim reakcijama naših organa u susretu s fenomenima pokreta. Optički živac i slušni živac imaju, svemu usprkos, iste sposobnosti vibracije.“ (Vuillermoz 1927: 59, prevela S.D.). Vuillermoz međutim razlikuje glazbu koja prati filmsku sliku kao pridodani zvučni zapis i glazbu kao „svjetlosnu melodiju“ koju „komponiraju“ slike same za sebe i koja je u osnovi kinematografije kao „harmonizacije i orkestralizacije svjetlosti“. Uloga kinografičara (*cinégraphiste*), kako naziva filmskog autora, je da na ekran ispisuje „melodije za oko, koje će izložiti u pravilnom pokretu s odgovarajućim naglascima i potrebnim kadencama“. Stoga kompozicijom filma upravljaju isti kanoni koji organiziraju i strukturu simfonije pa se glazbena terminologija može koristiti i za filmsku analizu. Vuillermoz daje primjer filma *Kotač Abela Gancea* kod kojeg su neki dijelovi montirani u ritmu *allegro* kao kod simfonije. Vuillermoz međutim prepoznaje i razliku između glazbe i filma u smislu razina apstrakcije, ali dok nas glazba pokreće idući od općeg ka specifičnom, slika u pokretu ide u suprotnom smjeru (1927: 57-58).

Moussinac (1923) se nadovezuje na Vuillermoza i slaže se s njim kako postoje poveznice između glazbe i filma. Najznačajnija je ritam koji određuje umjetničku vrijednost filma i koji se postiže montažom. Moussinac tu zaključuje, slično kao i Gance, da ritam ne postoji samo u slici već i u slijedu povezanih slika čime naglasak stavlja upravo na montažu: „Montirati film nije ništa drugo nego dati mu ritam.“ (1923: 9, prevela S.D.). Moussinac tako uspostavlja važnu razliku između unutarnjeg i vanjskog ritma. Unutarnji ritam je princip koji strukturira pokrete unutar slike/kadra/frejma, a sastoji se od pokreta ljudi i stvari te pokreta koje generira sama kamera (Guido 2012: 149). Vanjski ritam proizlazi iz odnosa među slikama/kadrovima ne samo zbog razlika u njihovom trajanju već i zbog njihovog različitog intenziteta što filmu daje veliki dio njegove sugestivne snage. Kao što je akcent važan element ritma u glazbi, tako su snaga, intenzitet i ekspresivna vrijednost slike bitni za sugestiju ritma kod filma. Moussinac se služi metaforičkim izrazom „kinegrafička poema“ (*poème cinégraphique*) da bi opisao svoju ideju kakav bi trebao biti film budućnosti po uzoru na simfonijsku poemu jer ono što u filmu slike predstavljaju oku, to isto zvukovi u simfoniji znače uhu (1923: 10). Uz to smatra da je vizualna glazba osnova filma pa je priča samo podloga za vizualnu temu i emociju koja se njome prenosi. I Moussinac se u svojim raspravama indirektno dotiče pitanja otjelovljenosti ritma i pita se imamo li unutarnji osjećaj kinegrafskog ritma onako kako posjedujemo osjećaj poetskog ili glazbenog ritma. Moussinac zaključuje kako je ritam potreba duha i vezan je uz pojmove

prostora i vremena. Mi ga osjećamo podsvjesno i prepoznajemo u fizičkim kretnjama stvari i pojava oko nas te na njega fizički reagiramo.

Clair (1925: 14) razlikuje tri faktora koja utječu na ritam filma: trajanje svakog kadra, izmjena scena ili „motiva“ radnje (unutarnji pokret) i kretanje objekata koje je leća snimila (vanjski pokret). Na taj način obrće Moussinacove odrednice unutarnjeg i vanjskog ritma, ali ni on ne ide dalje u razradi ideje na koji način ritam gradi strukturu filmskog teksta. Bordwell (1987) zaključuje kako se impresionisti u pravilu slažu da su ritmički odnosi među slikama/kadrovima temelj strukture filmskog teksta po uzoru na glazbene kompozicije. Međutim, metafora filma kao vizualne glazbe za impresioniste nije bila krajnja točka već polazište za konceptualnu integraciju čiji je konačni cilj bio stvaranje filma kao samostalne umjetnosti pa i tzv. čistog filma koji će biti oslobođen utjecaja drugih umjetnosti. Stoga oni ostaju na površinskoj razini metafore FILM JE VIZUALNA GLAZBA i ne preuzimaju dosljedno strukturu glazbenih oblika niti ideju ritmičke montaže razrađuju u sustavnu filmsku teoriju.

Za razliku od impresionističke teorije filma Ejzenštejnova teorija montaže, osim što uključuje analogiju između jezika i filma, puno sustavnije mapira elemente iz domene glazbe na domenu filma. Kada govori o filmu Ejzenštejn upotrebljava brojne termine iz teorije glazbe: tempo, tempo koračnice, tempo valcera, ton, akord, mjera, takt i druge. Razlikuje pet vidova montažnog povezivanja od kojih četiri naziva imenima koja upućuju na glazbenu terminologiju: metrička montaža, ritmička montaža, tonalna montaža, gornjotonska montaža⁸³. Za metričku montažu kaže: „Temeljni kriterij za ovu konstrukciju je apsolutna duljina dijelova. Dijelovi su međusobno povezani s obzirom na njihovu duljinu prema formula-shemi koja odgovara mjeri u glazbi. Realizacija je u ponavljanju ovih '**mjera**'.“ (Eisenstein, 1949: 72; masna slova u izvorniku; prevela S.D.). Nadalje, povezuje montažu s pokretom: „Koncept pokreta obuhvaća sve afekte montažnog dijela.“ (1949: 75, prevela S.D.); te metrički ritam s konceptom pulsa kod čovjeka: „ujediniti 'pulsiranje' filma s 'pulsiranjem' publike“ (1949: 73; prevela S.D.). U osnovi koncept ritma je otjelovljen jer i naše tijelo ima određene ritmičke strukture: ritam disanja, ritam kucanja srca odnosno pulsa, ritam hodanja. Možemo reći kako se ritam iskustveno konceptualizira i izražava prvenstveno kroz pokret bilo da je riječ o pokretu prsnog koša, kontrakciji srčanog mišića ili pokretu nogu dok hodamo.

Dok Guttman, Gilroy i Blake (2005) testiraju tezu da vizualno percipiran ritam pokreće iste ili slične perceptivne mehanizme kao i slušno percipiran ritam (*hearing what the eyes see* „čuti

⁸³ Peti oblik montaže je intelektualna montaža.

ono što oči vide“), Phillips-Silver i Trainor (2007) istražuju kako pokret tijela može utjecati na percepciju zvučnog podražaja (*hearing what the body feels* „čuti ono što tijelo osjeća“): „način na koji odrasli pokreću tijelo u odnosu na glazbu utječe na njihovu slušnu percepciju ritmičke strukture“ (2007: 533, prevela S.D.). Eksperiment koji su Phillips-Silver i Trainor izveli sastojao se u treniranju ispitanika da pri slušanju neodređenog ritma bez naglašenih tonova poskakuju interpretirajući ritam ili kao koračnicu ili kao valcer. Prilikom testiranja, ispitanici su prepoznali kao sličnu onu zvučnu verziju s naglašenim tonovima koja je odgovarala njihovom prethodnom fizičkom iskustvu za razliku od verzije čiji se naglašeni tonovi nisu podudarali. U naknadnom eksperimentu, Phillips-Silver i Trainor su pokazali da ovaj efekt ne ovisi o vizualnim informacijama već da ključnu ulogu imaju pokreti tijela.

Rezultati gore navedenih istraživanja te teoretskih promišljanja različitih autora iz različitih povijesnih razdoblja navode na zaključak kako su glazba, ritam i pokret u ljudskoj svijesti kognitivno povezani. Pokret (iako temeljen na iluziji) je i osnova filma pa upravo iz ideje pokretnih slika proizlazi metafora „čistog filma“ kao filma oslobođenog svih elemenata kao što su naracija, gluma, scenografija i sličnih termina koji su u film ušli iz drugih umjetnosti. Pokret je ono što film odvaja od ostalih umjetnosti i čini ga filmom pa je pravi, čisti film zapravo čisti ritam filmske slike, „okrestracija pokreta“ odnosno „vizualna glazba“. O mapiranju domene glazbe na domenu filma svjedoče i naslovi *Mehanički balet* F. Légera, *Horizontalno-vertikalni orkestar*⁸⁴ (*Horizontal-Vertikal-Messe*, 1919.) i *Dijagonalna simfonija* Eggelinga, *Disk 957* i *Tema i varijacije* Dulac te *Berlin, simfonija velegrada* Ruttmanna, ali i sami filmovi odnosno način na koji su rađeni. U hrvatskoj kinematografiji ovom žanru tzv. gradskih simfonija pripada *Zagreb u svjetlu velegrada* Oktavijana Miletića iz 1933., a u smislu konceptualizacije filma kroz glazbenu strukturu zanimljiv je i dugometražni igrani film *Rondo Zvonimira* Berkovića iz 1966., dok je i prije njega 1961./1962. Ivan Martinac snimio svoj eksperimentalni film *Monolog o Splitu* naslonivši ga na glazbenu podlogu Ravelovog *Bolera*, ali i principom oblikovanja na strukturu rondo u glazbi u kojem se tema u različitim varijacijama ponavlja nekoliko puta⁸⁵.

Iako Romain dvadesetih godina 20. stoljeća ne spominje konceptualni sustav njegova referenca na san kao temelj filma i glazbe koji svojim svjesno konstruiranim strukturama pobuđuju podsvjesno zapravo upućuje na prepoznavanje istovjetnosti kognitivnih procesa. Na istom tragu

⁸⁴ Naslov prevela S.D.

⁸⁵ Filmovi Ivana Martinca zanimljiv su korpus za istraživanje konceptualne integracije filma i drugih klasičnih vizualnih umjetnosti poglavito slikarstva i arhitekture. S obzirom da je po zanimanju bio arhitekt, ne iznenađuje da filmu pristupa s pozicije likovnjaka kojeg zanima izgled kadra odnosno ritam, kompozicija, linija, ploha, boja, struktura, a ne pripovjedača koji filmom iznosi događaj (Dunat 2009).

je i Moussinac kada kaže da je ritam potreba duha, a posebno je zanimljiva Vuillermozova nadahnuta primjedba da pokret bez obzira percipiramo li ga kroz zvučni ili vizualni podražaj u nama izaziva istu fiziološku reakciju. U tom smislu je zanimljivo usporediti Cohenine zaključke do kojih ona dolazi više od sedamdeset godina kasnije (referirajući se na Vuillermoza, ali bez reference na Ramaina). Na temelju formalne analize filma *Crvena violina* (*Le Violon rouge*, François Girard, 1998.) Cohen (2002) primjećuje kako postoje sličnosti između filma i glazbe s obzirom na tri elementa glazbene strukture: središnju referencu (tonalitet), oblik kompozicije (rondo) i element unutar kompozicije (motiv). Na temelju podudarnosti zaključuje kako istraživanja i spoznaje o konceptualizaciji glazbe mogu omogućiti uvid u percepciju formalnih struktura filma ukoliko se film i glazba temelje na istim kognitivnim procesima. U uvodnom dijelu članka daje kratak pregled autora, psihologa i filmskih teoretičara, koji su smatrali da postoji analogija između filma i glazbe pa tako među najranijima spominje Huga Münsterberga koji je 1916. objavio prvu knjigu iz područja psihologije filma *The Photoplay: A Psychological Study* u kojoj ne samo da je film povezo s glazbom nego ih je oboje doveo u vezu s mentalnim stanjima čovjeka: „[...] primičemo se bliže razumijevanju njegovog [filmskog] istinskog položaju u estetskom svijetu, ako istovremeno mislimo na... umjetnost glazbenih tonova. Oni su u potpunosti nadišli izvanjski svijet i društveni svijet, razotkrivaju naš unutarnji život, našu mentalnu igru, svojim osjećajima i dojmovima, svojim uspomnama i umišljajima, u materiji na koju kao da se ne odnose zakoni materijalnog i tvarnog svijeta, tonovi koji vibriraju i bježe poput naših mentalnih stanja...” (preuzeto iz Cohen, 2002: 216; prevela S.D.). Kao sljedećeg Cohen spominje i Lionela Landryja koji je 1927. godine, odnosno petnaestak godina nakon Münsterberga i bez očitih referenci na njega, u Francuskoj objavio članak iz područja psihologije filma u kojem također iznosi tezu o sličnosti glazbenih i filmskih struktura. Landry identificira podudarnosti između filma i glazbe na četiri apstraktne dimenzije, a to su: brzina, simultanost, kontinuitet i intenzivnost. Brzina se odnosi na vremensku dimenziju dvaju medija koja omogućuje ubrzanje (*rallentando* u glazbi, ubrzana projekcija kod filma) i usporavanje (*strette* u glazbi, usporena snimka u filmu) izvedbe/projekcije. Simultanost je u glazbi predstavljena kroz kontrapunkt, odnosno tehniku višeglasnoga (polifonijskoga) skladanja, a u filmu dvostrukom ekspozicijom i tehnikom podijeljenog ekrana. Kao primjer postignutog kontinuiteta u glazbi Landry spominje Beethovena dok ponavljanje tema kod sonate stvara diskontinuitet. Kod filma kontinuitet se postiže preciznim povezivanjem kadrova, kontrolom udaljenosti i usmjeravanjem fokusa. Intenzitet se kod glazbe ostvaruje promjenama u amplitudi zvuka, a kod filma jačinom osvjetljenja.

Očito je kako su se i kroz filmsku teoriju i praksu tražili uzori u drugim umjetnostima pri čemu se iskazuje osobni interes autora i njegovo iskustvo u radu s nekim drugim umjetničkim medijem: L'Herbier, Dulac, Canudo i Kirsanoff oslanjaju se na svoje glazbeno predznanje, Ejzenštejn na glazbu i arhitekturu, Jean Renoir na slikarstvo. Vrlo često se preuzimaju obrasci ne samo jedne umjetničke vrste već se kombiniraju elementi više različitih domena. Osnovna ideja impresionističkog pokret kao cjeline jest da je film prije svega umjetnost i da je potrebno dati mu dignitet i uzdići ga na razinu drugih umjetnosti. Ono u čemu su se razilazili bilo je na koji način to napraviti. Jedni autori su se zalagali za tzv. čisti film koji će biti samostalna umjetnost očišćena od primjesa svih drugih iskustvenih domena, a drugi su film vidjeli kao sintezu umjetničkih vrsta, tzv. totalni film. U oba slučaja, kroz isticanje razlika ili sličnosti, opoziciju ili analogiju, metaforički procesi usmjeravali su misao prema drugim domenama pa se u konačnici impresionistički film modelirao kao konceptualna integracija raznih umjetničkih iskustava.

5.3.7. Totalni film (film kao integracija svih umjetnosti) i čisti film (film kao ni jedna druga umjetnost)

Pojmovi pokreta i ritma središnji su pojmovi impresionističke teorije koja nastoji definirati specifični jezik filma i tako potvrditi film kao legitimni novi oblik umjetnosti. Bordwell (1987) ističe kako impresionistička teorija filma nije jedinstveni diskurs već se sastoji od različitih postavki koje nikad nisu do kraja povezane u jedinstvenu teoretsku cjelinu i koje štoviše ponekad sadrže i kontradiktorna mišljenja. U potrazi za pravom prirodom filma kao umjetnosti i definiranjem specifično filmskog jezika Bordwell kaže kako su impresionisti ponudili dva odgovora koje on naziva manjinskim (*minority response*) i većinskim odgovorom (*majority response*). U oba se slučaja ova distinkcija odnosi na broj izvornih domena (umjetnost kao generički i specifični mentalni prostor) koje ulaze u proces metaforičkog mapiranja tijekom kojeg se uspostavlja odnos između novog medija filma i „tradicionalnih“ umjetnosti.

Canudo i Faure smatraju da je film umjetnost zbog svojih sintetičkih mogućnosti. To je ono što Canudo naziva „umjetnost totalne sinteze“ (1923: 2, prevela S.D.) kojoj su sve druge umjetnosti oduvijek težile. Canudo razlikuje šest primarnih umjetnosti, a temeljni oblici su arhitektura i glazba. Oni su se prvi pojavili u umu čovjeka kako bi pomoću njih mogao fiksirati neponovljive i prolazne trenutke života. Naknadno iz arhitekture proizlaze komplementarne umjetnosti slikarstvo i kiparstvo, a iz glazbe poezija i ples. Canuda posebno iznenađuje što svi narodi svijeta dijele zajedničku estetsku koncepciju prirodnog okoliša čime zapravo anticipira ideju otjelovljenosti svih umjetnosti. Arhitektura nastaje iz puke materijalne potrebe čovjeka za

skloništem, dok glazba nastaje iz duhovne potrebe, ali je fizički povezana s pokretom. Canudo dijeli umjetnost na plastične oblike koji postoje u prostoru (arhitektura, slika, skulptura) i ritam (glazba, ples) koji postoji u vremenu.⁸⁶ U tom smislu film se kao plastična umjetnost (jer je slika) koji svoju punu formu postiže u vremenu (jer je pokret) predstavlja kao nova sedma umjetnost i ujedno kao sinteza svih šest starijih umjetnosti (totalna umjetnost odnosno *l'art total*). Na taj način će film donijeti savršenu pomirbu između Ritmova vremena (odnosno glazbe i poezije) i Ritmova prostora (plastične umjetnosti). Zbog toga Canudo kaže kako je film: „Plastična umjetnost koja se odvija sukladno normama Ritmičke umjetnosti.“ (1923: 2, prevela S.D.) i naziva ga „slikom i skulpturom koja se odvija u vremenu“ odnosno „plastičnom umjetnošću u pokretu“ (1911: 171, prevela S.D.). Najuspješniji oblik ovakve pomirbe prije filma je donijelo kazalište, ali na efemeran način jer plastične karakteristike predstave ovise o glumcima i svaka izvedba je zapravo novo djelo.

Do pojave filma glazba je bila jedina umjetnost koja se odvijala u vremenu i to na način koji zahtijeva njegovu preciznu kontrolu za razliku od primjerice kazališta kod kojeg se radnja također odvijala u vremenu, ali ritam odvijanja radnje nije strogo definiran i može ovisiti o nizu faktora (Monaco 2000: 54). U smislu vremenske kontrole kako sadržaja tako i umjetničkog artefakta film je donio još jednu novinu koju niti jedna vremenska umjetnost prije njega nije imala. Glazbu karakterizira razina apstrakcije koja se ipak može prevesti u notni zapis; iako je svaka izvedba vremenski i ritmički strogo kontrolirana ovim notnim zapisom, ne postoji jedinstvenost glazbenog djela kao artefakta. Slično je i s kazališnom predstavom – svaka sljedeća izvedba nova je instanca, novi artefakt i prestaje postojati čim se na pozornicu spusti zavjesa. Ukoliko glazbenu ili scensku izvedbu snimimo, i snimka je samo instanca odnosno verzija glazbenog ili scenskog djela koje postoji na razini općeg, ali ne i na razini pojedinačnog. Film koji ne postoji odvojivo od svog artefakta - jedinstvene inačice pohranjene na materijalnom tijelu filma kao nosača slike i zvuka, a to je filmska traka - za razliku od glazbe ili scenske izvedbe, sadrži osobinu jedinstvenosti koja je karakteristična za prostorne umjetnosti kao što su slika ili skulptura. Svako mehaničko umnažanje filma ne umanjuje njegovu jedinstvenost. Na taj način film je u sebi objedinio osnovne karakteristike prostornih i vremenskih umjetnosti, plastičnih i apstraktnih.

⁸⁶ Izvorno je Canudo film nazvao šestom umjetnošću, a u tome mu se 1912. pridružuje i Gance (1993: 66). Naime, u početku Canudo ne spominje ples tako da opozicija arhitektura/glazba nije harmonična. Naknadno dodaje ples kao komplement glazbi čime opozicija dobija ravnotežu, a film dobija epitet sedme umjetnosti. Canudo ples smješta uz glazbu čime ga indirektno postavlja pod vremenske umjetnosti, ali ne objašnjava njegov odnos s prostornom dimenzijom s obzirom na to da je ples neodvojiv od tijela, a tijelo nužno postoji u prostoru te je po tome sličniji specifičnostima filma kao prostorno-vremenske umjetnosti.

Film se ovdje već definira kao konceptualna integracija svih umjetnosti, ali kojom dominiraju vizualna i ritmička ekspresija kao „specifične“ filmske karakteristike. Idealan autor ovakvog filma postaje slikar-pjesnik-glazbenik. Za razliku od kazališta film je ujedno i sinteza umjetnosti i znanosti s obzirom da uključuje znanost i tehnologiju i razvojno ovisi o njihovim dostignućima: „Vjenčali smo Znanost i Umjetnost (...) *kako bismo uhvatili i fiksirali ritmove svjetlosti*. To je Film.“ (1923: 2, prevela S.D.). S druge strane, Canudo kaže kako je film različit i od drugih performativnih umjetnosti, od kazališta se razlikuje svojom nijemošću, od pantomime jer je ona u stanju izraziti samo nekoliko elementarnih emocionalnih stanja, a od plesa jer njegov ritam dolazi iz svakodnevnog života, a ne života koji je pretvoren u „vizualnu harmoniju ili glazbenu stilizaciju“ (1993: 292, prevela S.D.).

Faure smatra kako film može utjecati na estetsku i društvenu transformaciju čovjeka, ali se treba osloboditi utjecaja drugih umjetnosti, a naročito kazališta s kojim nema ništa zajedničko osim što je, kao i kazalište, „kolektivni spektakl koji ima glumca za posrednika“ (Faure 1993: 259, prevela S.D.). Štoviše, za razliku od kazališta film uz glumca ima i dva dodatna posrednika: kameru i kamermana, a još je značajniji razlikovni element govor jer u filmu nema govora (kao primjer navodi Chaplina). Faure kaže kako se na filmu cijela drama odvija u apsolutnoj tišini, iz koje su izuzete ne samo riječi već i svi zvukovi iz prirode. Iako je nijem, film se razlikuje i od pantomime koja je više psihološka umjetnost nego plastična jer ona kroz stiliziranu gestikulaciju svodi osjećaje i strasti na njihove osnovne poze. S jedne strane film je poput plastičnih umjetnosti fiksiran u svojoj kompoziciji i ne mijenja se za razliku od plesa, glazbe, kazališta ili pantomime gdje se svaka izvedba razlikuje od onih prethodnih, ali s druge strane se poput glazbe i plesa odvija u „glazbenom prostoru“ jer ga karakteriziraju „živući ritam i njegovo ponavljanje u trajanju“. Glazbeni prostor kojeg Faure spominje je zanimljiva metafora za vrijeme kojom se Faure nadovezuje na Canudovu podjelu umjetnosti na plastične koje postoje u prostoru i ritmičke koje postoje u vremenu, ali i otvara novu metaforu umjetnosti kao spremnika. Prostor kao relativno konkretna kategorija se konceptualizira kao spremnik, a vrijeme kao apstraktna kategorija se može konceptualizirati kao prostor ili kao prostor koji se konceptualizira kao spremnik. Glazbeni prostor integrira domenu glazbe kao apstraktnu domenu koja je otjelovljena kroz pokret kao manifestaciju ritma i domenu prostora konkretiziranu kroz koncept spremnika: „Film sadrži vrijeme u prostoru. Više od toga, kroz film vrijeme uistinu postaje dimenzija prostora.“ (Faure 1993: 265, prevela S.D.). Faure film vidi kao spremnik koji sadrži vrijeme u prostoru i u kojem se isječak vremena može kroz prostor prenijeti u neko drugo vrijeme. Na taj način film može djelovati poput vremenske kapsule čime

se mijenja naša ideja o trajanju vremena. „U filmu smo uistinu vrijeme već pretvorili u instrument koji igra svoju ulogu u cijelom prostornom organizmu [...]“. Na taj način film može prenijeti emociju kakvu fotografija ne može. Vrijeme je stoga esencijalno za film.

Bordwell (1987) smatra da je ova struja francuskog impresionizma odnosno Canudova podjela umjetnosti i konceptualizacija filma kao sinteze ostalih umjetnosti pod utjecajem Wagnerove teorije *gesamtkunstwerk* (ideja o totalnoj umjetnosti, umjetnosti koja će ujediniti sve ostale). Može se zaključiti da je takvo shvaćanje filma rezultat različitih konceptualnih integracija jer film kao umjetnost karakterizira specifično objedinjavanje različitih aspekata drugih umjetnosti. Film nije jedina sintetička umjetnost, ali druge sintetičke umjetnosti kao što su kazalište, opera ili balet karakteriziraju drugačiji oblici sinteze. Ono po čemu se film posebno izdvaja je što jedino film ima fiksiran artefakt i sadrži okvir kao bitnu značenjsku jedinicu.

Poimanju filma kao totalne umjetnosti suprotstavlja se dominantnija struja koju Bordwell naziva puristička i koja postaje sve popularnija nakon drugog svjetskog rata. Autori koji pripadaju ovoj struji posebnost filma ne pronalaze u njegovim sintetičkim svojstvima već naprotiv vide film kao autonomni medij koji se odlikuje specifičnim karakteristikama kao i svaka druga umjetnost. Ovakvo purističko poimanje filma s jedne strane nalazi uporište u tvrdnji impresionističke teorije da je primarna sastavnica filma pokretna slika, a s druge strane proizlazi iz opozicije filma i njegovog najbližeg srodnika kazališta.⁸⁷ Naime, impresionizam kao prva avangarda nastaje kao izravna reakcija na ustaljene „industrijske“ obrasce francuskog filma, a pod utjecajem poglavito holivudske i švedske kinematografije. Impresionisti nadilaze konceptualizaciju filma kao kazališta i teže francuski film udaljiti od naslijeđa tzv. snimljenog kazališta (*film d'art*). Bordwell (1987: 101) smatra da je to razlog zbog kojeg Cendrars (1922) napada *Kabinet dr. Caligarija* i kaže da nije filmičan već kazalištan. U tom shvaćanju ga slijedi i Epstein posebno radi stiliziranog i nacrtanog dekora koji je u filmu ubio „njegove živuće elemente“ i učinio ga „mrtvom prirodom“ (Epstein 2012c: 304). Isto tako, Delluc i Epstein zamjeraju Feuilladeu da mu je mizanscena previše nalik pozornici. Nadalje ističu kako je kazalište primarno verbalni/jezični medij, a film isključivo vizualni. Delluc čak odbacuje i međunaslove kao verbalne elemente filma te kritizira Gancea zbog njihove uporabe. Drugi kazališni elementi koje impresionisti ne žele u filmu su stilizirana gluma i dekor te hvale američki film u kojemu su oba elementa puno prirodnija (što ukazuje na razumijevanje filma

⁸⁷ „Film, kada se svojim tehnikom približava kazalištu, ponižava se.“ (Dulac 2018f: iz teksta konferencije održane 17. lipnja 1924. u muzeju Galliera tijekom kinematografske izložbe te prvi put objavljenog u srpnju 1924. u *Cinémagazine* 27–29).

kao odraza stvarnosti). Isto tako impresionisti su željeli osloboditi film utjecaja književnosti, posebno romana, prvenstveno zbog njegova verbalnog i narativnog karaktera.

Dok sintetičko poimanje filma naliježe na Wagnerove teorije, puristička tendencija, kaže Bordwell, ima polazište u raspravama o „čistoj poeziji“. Kao primjer navodi Paula Valérija koji je 1920. pisao o „apsolutnoj poeziji“ i na koji se način može poezija očistiti od svih nepoetskih elemenata. Začeci ideje „čistog filma“ zacijelo leže u okvirima impresionističke teorije. Polazeći od ideje „čiste glazbe“, simfonije oslobođene govora, Dulac (2018e) kaže kako elemente čistog filma pronalazimo prvenstveno u dokumentarnom znanstvenom filmu primjerice o tvorbi kristala, evoluciji mikroba ili klijanju i razvoju biljke⁸⁸. Clair u fragmentima mnogih filmova pronalazi elemente čistog filma, ali smatra kako ih treba pažljivo dozirati kako bi se publika na njih navikla. Uspoređuje ideju čistog filma s idejom čiste glazbe i kaže kako filmska sekvenca postaje čisti film čim kod gledatelja pobudi senzaciju isključivo vizualnim sredstvima (Clair 1993b⁸⁹: 371). Film je istovremeno i umjetnost i industrija pa ovisi ne samo o autoru već i o očekivanjima i ukusu gledatelja. Zanimljiva je i paralela koju povlači Porte (1926: 12) između odnosa čistog filma i klasičnog filma u kinematografiji te odnosa poezije i proze u književnosti. Različita mišljenja i stavove o tome što je čisti film i koji je njegov značaj prikupio je Jean Tedesco te kao zaključak izdvojio mišljenje Abela Gancea koji kaže kako nije bitan sadržaj filma već način na koji je taj sadržaj prikazan i kako će obogatiti naše postojeće ljudsko iskustvo jer „s filmom, prvi put, vidimo stvari okom koje nije naše“ (u Tedesco 1927: 9, prevela S.D.).

Chavance (1927: 13), kao i Tedesco prije njega, uviđa da postoji terminološka zbrka u diskursu o filmu i da se pojmovi kao što su vizualna simfonija, apstraktni film, apsolutni film ili čisti film učestalo koriste, ali nisu jednoznačno definirani niti upućuju uvijek na isto. Chavance naglasak stavlja na razliku između ideje čistog filma i vizualne simfonije. Vizualna simfonija je „evolucija geometrijskih oblika u pokretu“ lišenih reprezentacijskih svojstava koja kod gledatelja stvara posebnu emociju bez posredovanja „imaginacije“, na sličan način kao glazba, ali drugačije od ostalih umjetnosti. Čisti film se pak sastoji od isječaka snimljene stvarnosti koji su montirani u ritmičke sljedove, poput Ruttmannovih gradskih simfonija. Chavanceova dihotomija upućuje na dva oblika metaforičkog poimanja filma – s jedne strane, vizualna simfonija proizlazi kao konceptualna integracija glazbe i slike/crteža, odnosno ritma i pokreta,

⁸⁸ U filmu *Klijanje graška* (*La Germination d'un haricot*, 1928., naslov prevela S.D.) Dulac pomoću akceleracije pokreta predočava proces klijanja i razvoja sjemenke graha.

⁸⁹ „Cinéma pur et cinéma commercial“ je prvi put objavljen 1925. u *Cahiers du mois* 16/17.

a čisti film uz navedeno uključuje i elemente filma kao odraza stvarnosti. Kada Chavance kaže kako princip vizualne simfonije nije „kinematografski“ zapravo upućuje na to da se film u osnovi ipak konceptualizira kao registracija zbilje što i jest njegova materijalna osnova. Guido (2012: 158) kaže da se Chavanceova podjela između „apstrakcije i nefigurativnog realizma“ savršeno podudara s dihotomijom koju je dao Epstein u članku “Bilan de fin de muet” iz 1931. u kojem se osvrće na razdoblje nijemog filma. Epstein razlikuje apsolutni film koji se sastoji od apstraktnih geometrijskih oblika u pokretu (poput Eggelingovih filmova) i *čistu fotogeniju* koja utjelovljuje obnovljeni interes za snimanje stvarnosti, prvenstveno „prirode i velikih ljudskih kreacija“ (2012: 153, prevela S.D.). Epstein odbacuje apsolutni film kao pretjerano pojednostavljivanje prirode i mogućnosti filma. Iako cijeni ritmički pokret koji je takav film sposoban predočiti, smatra da kao i svaka apstrakcija brzo dosadi.

Metafora čistog filma u smislu vizualne simfonije, kako je imenuje Chavance, ili apsolutnog filma, kako je shvaćaju Epstein i Romain, se uspostavlja kao protivna metafori oka ili pogleda o kojoj će više riječi biti kasnije. Metafora pogleda podrazumijeva prisustvo mehaničkog oka, kamere koja snima prizor iz određene svoje perspektive te ga kao takvog nudi pogledu drugog odnosno pogledu gledatelja. Kod čistog filma vrlo često se kamera (u smislu izvorišta perspektive) zanemaruje ili čak negira jer se filmovi rade i direktnom intervencijom u filmsku traku (animacijski apstraktni film). Izuzeće kamere podrazumijeva izuzeće prvotnog oka (Gardies 1993) odnosno prapogleda. Animacijski čisti film dakle ne nudi pogled nekog filmskog bića, pa čak ni autora, već se neposredno daje pogledu drugog – pogled gledatelja je ujedno i prapogled. Metafora čistoće u apstraktnom filmu je najdalje što se film uspio otrgnuti pogledu kao izvorištu svoga bića. To nije film pogled, to je film tijelo - čisto tijelo filmskog bića, ono što film jest. Ovi filmovi pobuđuju neku drugu senzaciju, koja nije isključivo vizualna, ili logična, a temelji se na pokretu i ritmu.

Za razliku od predstavnika apstraktnog filma, impresionisti nisu do kraja razvili purističku ideju⁹⁰, ali je ona svakako utjecala na njihovo shvaćanje filma. Za većinu impresionističkih autora ideja čistog filma je bila usko povezana s metaforom vizualne glazbe i zapravo je bila ideal stilske oblikovanja filma koji je i dalje zadržavao svoja psihološka i narativna svojstva. Štoviše naglasak koji je impresionizam stavljao na fotogeniju i subjektivni doživljaj promicao je psihološki aspekt slike ponekad i na uštrb dramske strukture, ali nikad je nije do kraja oslobodio narativnih poveznica kao što će to učiniti pravac apstraktnog filma pa čak i

⁹⁰ Najdublje je u područje apstraktnog filma zašla Dulac svojim vizualnim simfonijama (*Disk 957 i Tema i varijacije*), ali se u njemu samo privremeno zadržala.

nadrealizam. Bordwell daje primjer Canudove tautologije da je „film rođen da ne bude tekst nego 'vizualna priča sačinjena od slika“ (1987: 103). Canudo ovom metaforom ne rješava pitanje specifičnosti i autonomije medija već upućuje na pripovijetku/roman kao izvor filmske strukture. Možda je razlog u tome što je, u skladu s gore navedenim Clairovim mišljenjem, metafora totalne umjetnosti u kombinaciji s industrijsko-ekonomskim razlozima ipak profilirala pripovjedni aspekt pokretnih slika. Ne smijemo naime zaboraviti da su impresionistički filmovi ipak zahtijevali puno više financijske podrške nego što je to bio slučaj s apstraktnim filmovima koje je bilo moguće snimiti čak i bez kamere.

Puristička tendencija u sebi nosi kontradikciju koju impresionisti u potrazi za specifično filmskim jezikom nisu znali zaobići. Iako puristi specifičnost filma, za razliku od kazališta, vide u pokretnoj slici, kada govore o njegovoj strukturi ostaju u okvirima terminologije i prepoznatih obrazaca koji proizlaze iz drugih umjetnosti. Gorljivo i gotovo jednoglasno odbacujući konceptualni okvir kazališta i romana kao narativnih struktura, istovremeno posežu za obrascima drugih umjetnosti, naročito glazbe, pri čemu nisu svjesni paradoksa, ili se na njega ne osvrću, da već postojeću konceptualnu integraciju samo zamjenjuju, ili nadopunjuju, drugom. Kada Porte (1926) piše o čistom filmu kao o žanru⁹¹ koji na najjasniji način može predočiti specifičnu prirodu filma, on u samo jednom odlomku integrira nekoliko mentalnih domena: „Ta osobnost [čisti film] se dakle javlja kao nalik niti jednoj drugoj među umjetnostima. Njezin princip – sasvim novi u estetici – je *da izrazi harmoniju i melodiju plastičnog pokreta*.“ (1926: 13, prevela S.D.).⁹² Pojmovi „harmonija“ i „melodija“ pripadaju domeni glazbe, „plastično“ upućuje na domenu slikarstva, a „osobnost“ na domenu (ljudskog) bića. Izdvaja se jedino „pokret“ kao element stvarnosne domene, ali i onih umjetnosti koji ga u sebi neposredno integriraju i to naročito kroz domenu tijela (kazalište, ples, pantomima) ili posredno kroz domenu ritma kao manifestacije ili „mjere pokreta“ (Dulac 2018d⁹³: u četvrtom odlomku).

⁹¹ Porte vidi čisti film kao vrstu kinematografskog žanra, a ne kao apsolutni oblik koji film kao umjetnost treba imati.

⁹² U fusnoti koja se odnosi na citirani odlomak Porte objašnjava što misli pod pokretom pa kaže: „Pod pokretom se ne smije podrazumijevati samo pokret ljudskog tijela – zbog čega bi temelji filma bili gotovo istovjetni temeljima plesa ili glazbe, već se na potpuno općeniti način misli na sve oblike kretanja, i na polaganu evoluciju jedne slike kao i na iznenadni skok iz slike u sliku.“ (prevela S.D.).

⁹³ „La Nouvelle évolution“ je tekst konferencije održane na Jesenjem salonu 3. prosinca 1930. u Parizu. Prvi put je objavljen u siječnju 1931. u časopisu *Cinégraph*.

5.4. Film kao tehnologija

5.4.1. Film, informacija, mobilnost

Deklarativno se odmičući od tradicionalnih umjetnosti, naročito narativnih i verbalnih kao što su kazalište i roman, ali i statičnih vizualnih poput slikarstva i skulpture, a otvoreno se pozivajući na glazbu ili poeziju, impresionisti su sve više profilirali pokret i ritam kao središnje koncepte svoje teorije. Guido smatra da je ritam vrlo koristan za razumijevanje svih vrsta pokreta (2012: 146) te stoga nije neobično da je postao središnji koncept za shvaćanje kako se novi pokreti modernosti oblikuju prema tradicionalnom pogledu na univerzalnu ravnotežu. Dulac (1927: 50) kaže kako bit filma proizlazi iz biti samog svemira, a to je „Pokret“. Pokret tako postaje ideja koja će u konceptualizaciji filma aktivirati sasvim nove domene značenja: osim domene glazbe koja će ponuditi ritam kao način organizacije pokreta, mehanički aspekt kinematografije uključit će film u raspravu o informaciji, mobilnosti, kinetici i drugim oznakama modernosti te ga povezati s ostalim tehnološkim dostignućima koja omogućuju prijenos kako podataka, tako i robe i osoba na daljinu. Ne iznenađuje stoga da se od samih početaka ne samo francuske kinematografije motiv prijevoznog sredstva, posebice vlaka kao simbola i epitoma brzine, ponavljao iz filma u film, a veliki broj teoretičara u svom promišljanju o filmu uključuje industrijski, tehnološki i naročito mehanički aspekt medija kao njegove bitne estetske odrednice.

Canudo kaže kako je umjetnost u svojoj osnovi uvijek bila „stilizacija života u mirovanju“, a film je to zauvijek promijenio unijevši „maksimum pokreta u reprezentaciju života“ (1911: 173-174, prevela S.D.). Film je stoga umjetnost koja ponajbolje odgovara zapadnjačkom pogledu na svijet jer „predstavlja temeljni karakter fizičkog života zapada, koji se ostvaruje u akciji, kao što se istočnjački život ostvaruje u kontemplaciji“. I Canudo u svojoj teoriji filma pretapa različite konceptualne domene kada film naziva „slikarstvom u pokretu“ ili „novim *plesom ekspresije*“ ili „kazalištem jedne nove Pantomime“. Ujedno film je i „savršeni rezultat dostignuća moderne znanosti koja zapanjujuće dobro sažima u sebi“ (175, prevela S.D.) i „zadnji izdanak suvremenog kazališta“ kojemu dodaje „element apsolutno točne brzine“ i „ekstremnu preciznost spektakla“ (177, prevela S.D.).

Prema Canudu brzina je bitna značajka i simbolički aspekt filma. Brzina je vezivno tkivo koje „niz vrlo različitih kombinacija, složenih akcija“ povezuje u spektakl odnosno „seriju prizora i slika povezanih u vibrirajući skup koji je nalik živućem organizmu.“ (170, prevela S.D.) Canudo kaže kako je brzina odlika modernog vremena koju simbolički utjelovljuje automobil kao epitom želje čovjeka za osvajanjem prostora: omogućujući nam neposredni prikaz

najrazličitijih zemalja, film proizvodi „simboličku destrukciju udaljenosti“ na sličan način kao što automobil omogućuje „stvarnu destrukciju udaljenosti“ (172, prevela S.D.). Slično o filmu razmišlja i Vuillermoz (1927) koji kaže da živimo u „stoljeću mehanike“ (42) koje je ujedno i stoljeće „frenetične motorike“ (53): „Živimo pod znakom motora i ne možemo više biti bez brzine.“ (53, prevela S.D.).

Vuillermoz vidi film kao jednu od tehnoloških inovacija koja može obogatiti čovjekovo svakodnevno iskustvo pa samim tim i umjetničko. Iako je priroda filma mehanička, on nije mehanička registracija stvarnog kao što je to na primjer tiskarski uređaj za bilježenje telegrama ili izvještaja s burze. Filmska kamera se toliko usavršila da je postala sličnija ljudskom mozgu nego mehaničkom aparatu za registraciju izvanjske zbilje. Film postaje vrsta mehaničke protetike koja čovjeku omogućuje da pomoću znanosti poveća mogućnosti vlastitog živčanog sustava kao što telefon produžuje doseg našeg uha ili glasa, vlak nam omogućuje da pobijedimo vrijeme i udaljenost, a automobil i avion nas oslobađaju ropstva inercije i gravitacije (1927: 42). Film tako donosi frenetičnu brzinu, drugačiju vrstu mobilnosti i nove oblike percepcije.⁹⁴ Prvotna identifikacija kamere s percepcijom statičnog gledatelja u kazališnoj dvorani te potom s percepcijom pokretnog promatrača koja nastaje iz opozicije s pogledom statičnog kazališnog gledatelja mijenja se. Film postaje pogled putujućeg mehaniziranog promatrača koji se najidealnije mapira na pogled putnika u vlaku, te na koncu postaje pogled samog mehaničkog oka oslobođenog perceptivnih ograničenosti biološkog bića.

Pokret i pogled su stoga temeljne poveznice između tehnologije filma i prijevoznih sredstava. Zanimljivo je da je i prije otkrića filma kao tehnologije Paul de Kock indirektno ukazao na ovu povezanost naizgled različitih domena u ljudskoj svijesti. Kock je usporedio željeznicu s lanternom magicom koja je zapravo tehnološki preteča filma: „Nadalje, putovanje željeznicom ne umara; to je zadovoljstvo, uгода... osjećamo kako se vozimo s nevjerojatnom lakoćom, ili još bolje ne osjećamo uopće da se vozimo. Pred sobom vidimo drveće, kuće, sela... sve to prolazi, prolazi... još brže nego u lanterni magici... sve to je stvarno, niste žrtva nikakve optičke varke!... Željeznica je istinska prirodna lanterna magica.“ (1842: 6, prevela S.D.).

Činjenica da se motiv željeznice pojavljuje u mnogim filmovima, od samih početaka razvoja filma pa do danas, zasigurno je konceptualno utemeljena kroz ostvaraj novih mogućnosti percepcije koju su na sličan način u 19. stoljeću omogućili prvo parna lokomotiva i fotografija (početkom stoljeća), a potom i film (krajem stoljeća). Tomas (2004) ispravno zaključuje kako

⁹⁴ „Kroz prozor vlaka ili kroz okno broda, svijet poprima novu, specifično filmsku živost.“ (Epstein 1977: 10).

su željeznica i fotografija, koje su se razvijale u istom razdoblju, prostoru i zajedničkoj industrijskoj kulturi bile „svjesne“ jedna druge, iako možda nisu bile u neposrednoj komunikaciji, te ih je stoga potrebno promatrati unutar zajedničkog povijesnog i kulturnog referentnog okvira (moglo bi se reći unutar zajedničkog mentalnog prostora). Referirajući se između ostalog i na gore navedeni Kockov odlomak Tomas dovodi fotografiju i željeznicu u kontekst s drugim tehnološkim dostignućima na području komunikacije i transporta i naziva ih „sustavima za proizvodnju slika“ (2004: 162, prevela S.D.). Tomas kaže kako su željeznička mreža, fotografija, telegram, telefon, automobil, avion i u suvremeno doba računalo zauvijek izmijenili oblike ljudske percepcije, ne samo gledanja već i ostalih osjetila. Izmijenivši senzornu okolinu u kojoj ljudsko tijelo funkcionira, navedeni sustavi pomaknuli su granice ljudskih osjetila kao i granice vanjskih i unutarnjih prostora. Tomas smatra kako bi suvremeni pogled na međusobnu povezanost ovih tehnologija za proizvodnju slika i reprezentaciju te razumijevanje njihovog „povijesnog i perceptivnog utjecaja na ljudsku maštu“ mogao donijeti zanimljive spoznaje. Izgleda da su impresionistički autori intuitivno imali spoznaju o povezanosti navedenih tehnologija jer se one vrlo često pojavljuju kao motiv ili sudionik radnje u njihovim filmovima: u filmu *Zrcalo s tri lica* isprepliću se kadrovi telegrafskih i telefonskih žica, s kadrovima telefona i brzjava te kadrovima brze jurnjave automobilom u kojoj će glavni junak poginuti, slično je i u filmu *Novac* gdje također važnu ulogu u radnji imaju brzjava i telefon, radio i zvučnici te avion dok se navedenima kao pokretač radnje u filmu *Šest i deset i po* (*Six et demi-onze*, Jean Epstein, 1927.) pridružuje i fotografija.

U prvom poglavlju svoje knjige naslovljenom „Le cinéma, l'avion“ Morin (1956) stavlja u kontekst filmsku i avionsku tehnologiju koje su nastale otprilike u isto vrijeme krajem 19. stoljeća te ih povezuje sa snom kao potrebom ljudskog duha. Kaže kako je avion nastao iz čovjekova sna o letenju, a film da bi te iste snove održavao. Morin ne razrađuje dalje ovu usporedbu i ona ostaje na razini literarne dosjetke. Iako nije generirala značajnije oblike konceptualizacije filma očito je njezino izvorište u istom metaforičkom modelu te je valja spomenuti kao još jedan primjer povezivanja filma i tehnologije prijevoza u zajedničkom kontekstu.

5.4.2. Film kao vlak

Tomas (2004) ističe kako su fotografija i željeznica dvije najmoćnije tehnologije komunikacije i transporta koje su oblikovale naš moderni svijet te kaže kako je željeznica suštinski promijenila odnos ljudskog organizma prema okolišu dok će fotografija promijeniti odnos ljudskog organizma prema vremenu, memoriji i povijesti. Dodala bih kako će film to još

dotatno radikalizirati stavivši fotografiju u pokret – metafora filma kao vlaka metafora je putovanja: vlak omogućuje ubrzano kretanje tijela kroz velike prostorne cjeline; film omogućuje virtualno kretanje uma kroz velike prostorne, ali i vremenske intervale. U oba slučaja riječ je ne samo o prijenosu već o produljenju ljudske percepcije kroz novu tehnologiju produkcije slika koja će radikalno izmijeniti ljudsku imaginaciju. Zanimljivo je primijetiti sličnost između onog što Tomas kaže za željeznicu: „[...] željeznički vagon je reprogramirao pogled putnika prema geometriji željezničke pruge i ranije nedoživljene brzine putovanja. Dok su tijela boravila jedno do drugog unutar vagona prema organiziranom rasporedu sjedenja te bila više ili manje pasivna, oči su bilježile potpun učinak novih slika.“ (2004: 166, prevela S.D.) i situacije gledanja filma u kinodvorani: gledatelji više ili manje mirno sjede u kinodvorani prema rasporedu sjedenja koje je definirano kupnjom karte dok njihove oči bilježe slike s ekrana koje se kreću vrlo brzo u linearnom slijedu. Tomas kaže kako je kod željeznice „odlučujući faktor“ brzina (166). Tom mišlju kao da se nastavlja na *Dulac* (1927: 38) koja interes filma za vlakove koji je postojao od samih početaka filmske umjetnosti pripisuje upravo „osjećaju brzine“ koji u nama izaziva scena približavanja vlaka.⁹⁵ Osim toga impresionisti su općenito naglašavali brzinu kao simbol modernosti i bitnu značajku filma.

Nadalje, Tomas kaže kako je zatvoreni vagon putničke željeznice donio novu vrstu vizualnog iskustva jer su zatvoreni prozori vagona „funkcionirali kao novi i moćni oblik praga vizualnog podražaja utoliko što su odvajali osjetilna iskustva povezana s relativno fiksiranim položajem tijela u pokretnom spremniku od nove vrste omamljujućeg vizualnog iskustva koju je donosila prozirna granica svakog pojedinog prozorskog okvira.“ (2004: 166, prevela S.D.). I kod vožnje vlakom i gledanja filma u kinodvorani nedostatak fizičke aktivnosti tijela pojačano usmjerava percepciju na izvorište slike – prozor ili ekran. Okvir omogućuje percepciju, ali je i onemogućuje, ograničava je, ali je istovremeno i fokusira na izabrani segment. U slučaju noćne vožnje i svjetlosni uvjeti koje ima putnik u vagonu vlaka mogu biti vrlo slični onima koji se nude gledatelju u kinodvorani. Govoreći o novim i starim tehnologijama Tomas kaže kako imaju istovremeno „poznate i neuobičajene moći da produže i/ili transformiraju i izmijene primarna osjetila ljudskog tijela dajući im sekundarnu, proširenu zaštitnu ovojnici koja se može dijeliti s drugim tijelima.“

⁹⁵ *Dulac* u tekstu spominje scenu dolaska vlaka u Vincennes što bi značilo da se referira na kratki film Georges Méliès-a iz 1896. godine koji nije sačuvan, a ne na *Dolazak vlaka na stanicu La Ciotat/ Arrivé d'un train en gare de La Ciotat* braće Lumière iz iste godine koji se i danas može vidjeti te bi vjerojatno bio prva referenca suvremenog čitatelja. S obzirom da su ovi filmovi vizualno izgleda bili jako slični, prava referenca u ovom slučaju nije ključna za razumijevanje sadržaja.

Zanimljivo je s filmom u mislima pročitati odlomak u kojem De Certeau govori o kontradiktornoj situaciji putnika u vlaku čije se fizičko biće istovremeno nalazi u statusu mirovanja i prevaljuje velikom brzinom raznovrsne prostore koje spoznaje isključivo kroz osjetilo vida:

„[...] željezni put koji u ravnoj crti presijeca prostor i preobražava u brzini njihova bijega vedre identitete tla. Okno je ono što omogućuje viđenje, a tračnica ono što omogućuje prelaženje. To su dva sukladna modusa odvajanja. Jedan stvara razdaljinu gledatelja: nećeš dodirnuti; što više vidiš, manje posjeduješ - razvlaštenje ruke za povećanu putanju [oka – dodala S.D. prema engleskom izdanju, 1984.]. Drugi trag, unedogled, nalog da se prođe; to je ispisani poredak, u samo jednoj crti, ah bez kraja: idi, putuj, ovo nije tvoja zemlja, niti ono tamo - imperativ odvajanja koje obvezuje da se plati apstraktno očno ovladavanje prostorom napuštajući svako vlastito mjesto, gubeći podnožje.“ (2002: 178).

Modusi odvajanja o kojima govori De Certeau mogu se vrlo lako primijeniti i na film: S jedne strane gledatelj filma također je u svom fizičkom dijelu sveden na oko, a slika na ekranu je podjednako daleka i nedostupna dodiru. („što više vidiš, manje posjeduješ - razvlaštenje ruke za povećanu putanju oka“). S druge strane gledatelj je prisiljen podrediti se linearnom ireverzibilnom slijedu filmskih slika s ekrana i prihvatiti „apstraktno očno ovladavanje prostorom“, čak u određenoj mjeri zaboraviti na svoju tjelesnost. De Certeau naglašava i tišinu kao bitan element svijeta kojeg putnik promatra iz velike udaljenosti, a koja dodatno potiče maštu. Vrijedi primijetiti kako je u razdoblju nijemog filma slična tišina ujedno i obilježje pokretnih slika na ekranu. Na koncu kada De Certeau kaže kako „vagon povezuje san i tehniku“⁹⁶, nije li to ujedno i temelj privlačnosti kinematografije?

Ukoliko izdvojimo osnovne pojmove iz obiju konceptualnih domena, vidjet ćemo kako ove dvije ljudske aktivnosti koje su naizgled neusporedive imaju jako puno dodirnih točaka i dobit ćemo sljedeću matricu analogija:

⁹⁶ De Certeau u ovom odlomku vuče paralelu između zatvorskog, brodskog i željezničkog prostora pa cijela rečenica glasi: „Zatvorski ili brodski prostor, poput onoga Verneovih brodova i podmornica, vagon povezuje san i tehniku.“ (2002: 179).

| KARAKTERISTIKE | KONCEPTUALNA DOMENA „VLAK“ | KONCEPTUALNA DOMENA „FILM“ |
|------------------------|---|---|
| IZVOR POGLEDA | PROZOR | EKRAN |
| OPSEG POGLEDA | OKVIR PROZORA | RUBOVI EKRANA KAO OKVIR |
| PERCEPCIJA | SLIKE SE IZMIJENJUJU U SLIJEDU | SLIKE SE IZMIJENJUJU U SLIJEDU |
| KRETANJE | LINEARNO | LINEARNO |
| TIJELO | STATIČNO/PASIVNO/MOBILNO | STATIČNO/PASIVNO |
| POLOŽAJ TIJELA | SJEDEĆI | SJEDEĆI |
| LOKACIJA | UNUTRAŠNJOST VLAKA | UNUTRAŠNJOST KINODVORANE |
| SVJETLOSNI UVJETI | ZAMRAČENJE (SAMO UKOLIKO SE PUTUJE NOĆU) | ZAMRAČENJE (UVIJEK) |
| EKONOMSKI UVJETI | KUPLJENA KARTA | KUPLJENA KARTA |
| DRUŠTVENI KONTEKST | PUTOVANJE KAO ORGANIZIRANA GRUPNA AKTIVNOST (definiran početak i kraj, raspored sjedenja) | GLEĐANJE FILMA KAO GRUPNA AKTIVNOST (definiran početak i kraj, raspored sjedenja) |
| TEMPORALNI OKVIR | DA (POČETAK I KRAJ PUTOVANJA) | DA (POČETAK I KRAJ FILMA) |
| TEHNOLOGIJA | DA | DA |
| UMJETNOST | NE | DA |
| KOLO KAO IZVOR POKRETA | BEZ VRTNJE KOTAČA NEMA KRETANJA VLAKA | BEZ VRTNJE FILMSKE ROLE NEMA FILMA NA EKRANU ⁹⁷ |

Tablica 1. Usporedba konceptualnih domena vlaka i filma

Riječ je o vrlo složenoj metafori u kojoj se na temelju različitih tipova analogija pojedini dijelovi konceptualne domene vlaka i putovanja preslikavaju na pojedine (usporedive) dijelove konceptualne domene filma. Pokret, simultana mobilnost i statičnost/pasivnost tijela, linearnost, brzina, prozor, okvir, slike, percepcija, tijelo, vrtnja, temporalnost, tehnologija i drugo – zajednički su elementi koji omogućuju metaforički prijenos između filma i željeznice. Uz navedeno bitan zajednički element je i psihološki efekt koji na gledatelja ostavlja kako vožnja vlakom i gledanje slika koje promiču kroz prozor, tako i odlazak u kinodvoranu i gledanje filma, a koji u oba slučaja rezultira svojevršnim paraoniričkim stanjem, omamljenošću i zanesenošću pasivnog sudionika koji se prepušta izvanjskom gibanju (bilo fizičkom ili virtualnom). Putnik u vlaku se i fizički kreće i prevaljuje udaljenosti iako njegovo tijelo zapravo

⁹⁷ Zahvaljujem Nebojši Veljanovskom na zanimljivom komentaru kako se u današnje vrijeme između vlaka i filma može uspostaviti drugačija vrsta analogije. Naime, vlakovi više nužno nemaju kola već rade na principu magneta i odbijajućih struja (npr. sustav Maglev) kao što ni suvremeni film više nije pohranjen na filmsku rolu već se zapisuje i prenosi na raznim vrstama digitalnih memorija koje se također temelje na struji i polaritetu.

nije u pokretu (npr. dok sjedi na svom mjestu), a gledatelj u kinodvorani isključivo putem vizualnog osjetila i slikovnog podražaja prima informaciju o kretanju koje je virtualno. U oba slučaja tijelo iz okoline dobija kontradiktorne informacije o vlastitom stanju jer se zbog fizičke neuposlenosti i pasivnosti sva pozornost prebacuje u organe percepcije (oko i um). Zanimljivo je da vlak kao izvorna domena može generirati dvije različite metafore za film: jedna koja se može nazvati „interna“ je ova gore opisana u kojoj se vagon mapira na kinodvoranu, a slike koje promiču kroz prozore vagona se mapiraju na filmsku projekciju na ekranu. Druga bi mogla biti ona „eksterna“ u kojoj promatrač izvana promatra vlak koji se kreće pred njim i kroz prozore vagona vidi prizore s putnicima u vlaku – u ovom slučaju kompozicija vlaka analogna je filmskoj traci⁹⁸.

De Certau (2002) prozor vlaka dovodi u vezu s oknom broda pa kaže kako se u oba slučaja radi o vrsti čudnog rascjepa između dvije vrste mirovanja, onog vanjskog i onog unutarnjeg, slično kao u filmu. Kao ilustraciju koristi primjere putovanja podmornicom Nautilusom i vlakom kako su opisani u romanima Julesa Vernea. Epstein (1977: 10) pripisuje pogledu kroz prozor vlaka ili okno broda atribut filmskog i kaže kako u svakom slučaju svijet poprima novu, specifično filmsku živost. Zanimljivo je kako bez obzira na ove primjere (paro)brod kao prijevozno sredstvo nije generirao metafore na domenu filma u impresionističkoj teoriji iako je brod kao motiv prisutan u nekoliko impresionističkih filmova (najbolji primjer je *Lijepa nivernežanka*). Na pitanje zašto je to tako može se pretpostaviti nekoliko odgovora: parobrod ne omogućuje brzinu putovanja koju ostvaruju vlak, automobil ili avion pa samim tim ni pogled s broda nije najbolje usporediv s protijekom slika na filmskom ekranu (tipični pogled s broda je obično pogled s palube koji nije uokviren prozorom kao što je to slučaj s kopnenim prijevoznim sredstvima, a slike, koje su najčešće jednolične – pučina, nebo i horizont, ne promiču dovoljno brzo da bi sugerirale filmsku sekvencu). U impresionizmu je stoga opozicija između filmova vlaka i filmova broda definirana na ritmičkoj i kontemplativnoj razini. Vlak u *Kotaču* utjelovljuje brzinu kao simbol modernosti koja kroz nove tehnologije i industrijalizaciju zauvijek mijenja način življenja, ali se na metafori vlaka strukturiraju i filmska sekvenca i film kao cjelina koji će postati prekretnica u filmskoj umjetnosti kao što je vlak označio prekretnicu u kulturi putovanja. Nadalje vlak je i simbol linearnosti i brze prolaznosti života, simbol neumoljive snage sudbine iz čijeg vrtloga ne možemo pobjeći, ali i koleričkog/furioznog temperamenta glavnog junaka. Brod u *Lijepoj Nivernežanki* simbolizira sasvim drugu vrstu

⁹⁸ Zanimljiv je eksperiment ovakve vrste studentski uradak „Obavezan smjer“ Jelene Nazor nastao 2000. u produkciji Umjetničke akademije u Splitu u kojem se autorica kroz audiovizualni eksperiment i montažnu manipulaciju kadrova iz domene željezničkog prijevoza referira na sam film (Dunat 2009., neobjavljeno).

mobilnosti koja kao da priziva prošlost, radije nego budućnost, pa shodno tome i drugačiji pogled na život, drugačijeg glavnog junaka, ali i drugačiju vrstu filma: pogled s broda je nostalgичni pogled unatrag kojim se ostvaruje i kontemplativni karakter filma kao umjetnosti. Iako oba filma naliježu na metaforu ŽIVOT JE PUTOVANJE, prijevozna sredstva kojima se to putovanje ostvaruje znatno utječu na reprezentaciju i percepciju putovanja te na strukturiranje samog filmskog teksta.

Metafora FILM JE VLAK bitan je pokazatelj kako se na temelju parcijalne sličnosti uspostavlja metaforičko mapiranje između dvaju iskustveno naizgled nepovezanih pojmova. Štoviše od najranijih početaka razvoja filma ova metafora se pokazala kao vrlo produktivna o čemu svjedoči vrlo bogat korpus filmova s motivom vlaka od samih početaka filmske povijesti do danas. Na koncu, simbolički, i prema predaji, povijest filma i započinje vlakom kojim su nas 1895. godine u Grand Caféu u Parizu braća Lumière povela na putovanje virtualnim slikama koje traje već više od stotinu godina. Nakon *Dolaska vlaka na stanicu* slijedili su mnogi drugi filmovi-vlakovi, a među najstarijima valja spomenuti *Poljubac u tunelu* (*The Kiss in the Tunnel*) Georgea Alberta Smitha iz 1899., Porterovu *Veliku pljačku vlaka*, gore spomenuti Ganceov *Kotač*, ujedno i jedan od najznačajnijih filmova impresionističkog razdoblja, te *Generala* (*The General*) Bustera Keatona iz 1926. i *Berlin – simfoniju velegrada* Ruttmanna. Film koji je ipak u najvećoj mjeri uspio ostvariti vizualnu integraciju filma i željeznice uključivši u nju i druge elemente komunikacije i transporta na način na koji je to opisao Tomas je *Čovjek s filmskom kamerom* Dzige Vertova: „Film isprepliće odnose između filmske kamere, automobila, vlakova, aviona, telefona, telefonskih žica, avionskih pista, tramvajskih šina, željezničke pruge i filmske vrpce duž cijelog trajanja i to na način koji do današnjeg dana nije nadmašen.“ (2004: 163, prevela S.D.).

Središnja preokupacija autora impresionističkog pokreta bila je dokazati kako je film umjetnost koja se odlikuje svojim specifičnim distinktivnim svojstvima. U tom su nastojanju upadali u kontradikciju koju nisu uspjeli nadići. Želeći film odijeliti od svih drugih grana umjetnosti istovremeno su ga promišljali kroz konceptualne strukture tih istih umjetnosti što je rezultiralo manje ili više složenim metaforama i konceptualnim integracijama. Nastojeći ga pod svaku cijenu odvojiti od tradicionalnih obrazaca predstavljanja, a naročito kazališta ili književnosti, kao izvornih domena koje su se nametnule u francuskoj kinematografiji do konca prvog svjetskog rata, impresionisti su se naročito negativno odnosili prema naraciji kao obliku strukturiranja filmskog teksta. Ovakav kritički odmak prema tradiciji usmjerio ih je na umjetničke oblike koji naizgled nisu bili nalik filmu, kao što je glazba. Konceptualna integracija

filma s glazbom bitna je jer je kod filma profilirala vremensku dimenziju, čime se ritam, umjesto naracije, uspostavio kao mjera organizacije filmskog teksta, te je još jednom, ali iz drugačije perspektive, naglasila prvotnu metaforu filma kao pokretne slike.

Pokret je jedan od središnjih pojmova impresionističke teorije i strukturnih elemenata impresionističkog filma. Pokret je i izvorište i sjecište filmskih metafora. S jedne strane, pokret je ključno obilježje filma kao reprezentacije izvanjskog svijeta, kao neposrednog njezinog odraza – ni jedan drugi medij nije mogao toliko vjerno zabilježiti i reproducirati stvarnost u svoj njezinoj životnosti. S druge strane, pokret je distinktivno obilježje po kojemu se film razlikuje od ostalih prostornih i vizualnih umjetnosti poput arhitekture, slikarstva ili kiparstva, obilježje koje dijeli s drugim performativnim umjetnostima kao što su kazalište, opera ili balet, ali se kroz pokret preko koncepta ritma približava i vremenskim apstraktnim umjetnostima kao što je glazba. Pokret je i ključna značajka filma kao znanstvenog dostignuća i mehaničkog stroja pa se kroz pokret film identificira s drugim mobilnim tehnologijama koje su se razvijale u istom razdoblju – prijevoznim sredstvima koja mogu ostvariti veliku brzinu kao što su automobil, avion ili naročito željeznica – i koje su prema Tomasu (2004) istovremeno i tehnologije za proizvodnju slika. Guido (2012) kaže kako je pokret bitan za razumijevanje fotogenije, drugog temeljnog koncepta impresionističke teorije. Istovremeno Wall-Romana (2012) izvorište fotogenije, onako kako je vidi Epstein, pronalazi u otjelovljenosti vizualne percepcije koju posreduje mehaničko „nadrealno“ oko⁹⁹. Pokret i pogled središte su konstrukcije filmskog prostora i filmskog vremena te generatori jednog od najvažnijih transformacijskih procesa filma: pokret ukazuje na porijeklo pogleda kao atributa dinamičnog promatrača i izvorište subjektiviteta čime se reprodukcija izvanjskog prebacuje na reprezentaciju unutarnjeg i produkciju mentalnog. Pokret i pogled temeljne su metonimijske odrednice „živog“, ali ujedno i svojstvo modernih „tehnologija za proizvodnju slika“. Filmsko biće na taj način u sebi integrira antropomorfna obilježja i elemente kibernetike. Pokret i pogled koji su u impresionističkoj teoriji neodvojivi od koncepta fotogenije temeljne su varijable sljedećeg velikog područja konceptualizacije filma – domene ljudskog bića, koja će biti predstavljena u idućem poglavlju te kroz analizu korpusa impresionističkih filmova.

⁹⁹ Pojam nadrealnog filmskog oka Epstein pripisuje Apollinaireu (2012a: 292).

6. Četvrti model konceptualizacije filma: film-biće

6.1. Hipoteza otjelovljenosti

Prethodno poglavlje pokazalo je kako se kroz impresionističku teoriju film kao ciljna domena konceptualizira kroz integraciju, ali i opoziciju, s različitim domenama kao izvorištima ljudskog znanja i iskustva, a poglavito s domenama jezika, umjetnosti, komunikacije i transporta. Kroz opoziciju film se teoretski odvaja od klasičnih narativnih i performativnih umjetnosti kao što su književnost i kazalište, a kroz integraciju povezuje se s mentalnim prostorom vremenskih i apstraktnih umjetnosti kao što je glazba, ali i s elementima domene komunikacije i transporta pa će se na primjer pogled putnika u vlaku mapirati na pogled kamere. Posebno je kompleksan odnos filma s domenom jezika i domenom slikarstva. Impresionizam promišlja film kroz koncept jezika i komunikacije, ali ga istovremeno i suprotstavlja jeziku kao verbalnom mediju (FILM JE SLIKOVNI JEZIK); impresionizam promišlja film kao likovni medij koji vizualno integrira elemente slikarstva, ali ga kroz ideju pokreta i suprotstavlja slikarstvu kao statičnom mediju (FILM JE POKRETNA SLIKA). Impresionistički film se tako oblikuje unutar širokog raspona mogućih integracija (i opozicija) između teoretskih koncepata totalnog filma kao integracije svih umjetnosti i čistog filma kao opozicije filma prema svim drugim umjetnostima.

Teoretičari i autori razdoblja filmskog impresionizma su se u svojim tekstovima uvelike bavili odnosom filma prema gore navedenim domenama poglavito odnosom filma i jezika te odnosom filma i drugih umjetnosti što je vidljivo i u samim filmovima ovog razdoblja. Jednom se domenom međutim nisu sustavno teoretski bavili, ali se njezini elementi iščitavaju kako iz impresionističkih tekstova tako i filmova. To je domena ljudskog tijela i upravo je ona ključna za konceptualizaciju impresionističkog filma. Kao temeljna izvorna domena posebno je zanimljiva jer filmsku teoriju dovodi u odnos s kognitivnom lingvistikom i semantikom kroz teoriju otjelovljenosti (*embodiment*) osnovnih metaforičkih koncepata na kojima se zasniva naše znanje o svijetu. Sve su umjetnosti zapravo homocentrične i vjerojatno su svaka na svoj način otjelovljene, ali film je s obzirom na svoju složenost i višemodalnost vjerojatno najbliži ustrojstvu svoga tvorca čovjeka. Dok su fotografija i slikarstvo usmjereni na podražavanje našeg osjetila vida, a glazba na osjetilo sluha, film je audiovizualni medij koji, uz mogućnost odražavanja pokreta, kroz angažiranje dominantnih ljudskih osjetila – vida i sluha – pruža iluziju perceptivne cjelovitosti, a to je zapravo ideja filma kao totalne umjetnosti koju su zastupali Canudo i dio impresionističkih teoretičara. Iluzija perceptivne cjelovitosti koju film kreira počiva na metonimijskom odnosu koji se može usporediti sa sinegdohom. Već je rečeno kako se sinegdoha obično smatra podvrstom metonimije kod koje dio kategorije stoji kao

referenca za cijelu kategoriju (DIO ZA CJELINU) ili cijela kategorija stoji kao referenca za samo dio kategorije (CJELINA ZA DIO). Film omogućuje iluziju perceptivne cjelovitosti tako što onaj dio ukupnog perceptivnog podražaja koji primamo kroz osjetila vida i sluha (što je ujedno dio na koji otpada najveći postotak informacija koje primamo putem osjetila) stoji za ukupnost perceptivnog podražaja koji primamo iz vanjskog svijeta. Osim toga metonimijskim procesima moguće je premostiti različite osjetilno-perceptivne domene pa se na temelju vizualnih i slušnih perceptivnih podražaja može referirati na perceptivne podražaje iz domene drugih osjetila: na temelju podražaja iz domene vizualnog (kadar predmeta) sugerira se podražaj iz domene zvučnog odnosno glazba (slika 2. kadar telefonskog aparata koji sugerira zvuk odnosno telefonski poziv; slika 3. kadar zvona koja se njišu sugerira zvonjavu, a ova metonimijski stoji za pogreb; slika 4. kadar tipki klavira i ruku koje prebiru po klaviru sugerira glazbu)¹⁰⁰.



Slika 2. *Šest i deset i po*



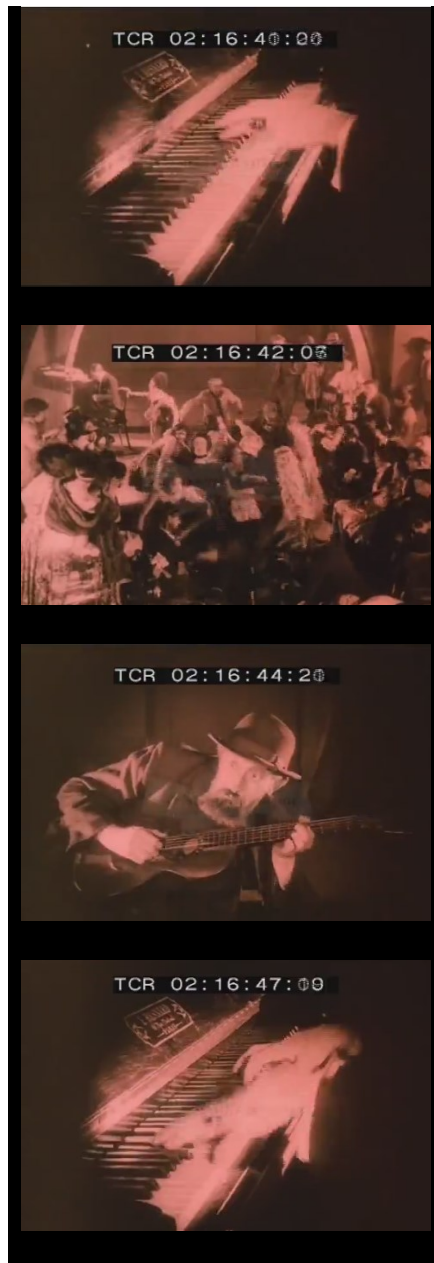
Slika 3. *Optužujem*



Slika 4. *Deseta simfonija*

Složeniji su metonimijski procesi koji slikom sugeriraju glazbu kroz čitavu filmsku sekvencu jer je istovremeno riječ i o strukturnoj metafori kojom se domena glazbe preslikava na domenu filma putem ritmičke montaže. Ritmičkom montažom se kadrovi montiraju u sljedove koji ritmičkom organizacijom sugeriraju efekte koji se inače mogu postići glazbom. Sekvence u kojima se u impresionističkom filmu sugerira glazba vrlo su česte: u filmu *Žeravica* u dugoj ritmičkoj sekvenci plesnog takmičenja koju organizira Z kadrovi, među kojima su i metonimijski kadrovi SLIKA ZA ZVUK, postaju sve kraći čime se sugerira sve brži tempo glazbe te posljedično sve brži tempo plesa; filmska sekvenca se tako istovremeno integrira s elementima sadržaja koji prikazuje (slika 5).

¹⁰⁰ S obzirom da su metaforičko-metonimijski procesi način premošćivanja različitih osjetilno-perceptivnih domena na konceptualnom planu, možemo pretpostaviti da će nijemi film češće koristiti ove procese od zvučnog filma koji direktno ostvaruje zvučnu dimenziju. Međutim, metaforičko-metonimijski transferi mogu premostiti i druge osjetilno-perceptivne domene, primjerice detalj vatre može metonimijski referirati na osjećaj topline pa su ovakve referentne veze neizostavne i u zvučnom filmu.



Slika 5. *Žeravica*

Metonimijskim transferima s prikazanog na neprikazano moguće je tako nadomjestiti taj gotovo lacanovski koncept žudnje za cjelovitošću osjetilno-perceptivnog iskustva. Nadomjestak međutim ostaje u domeni *imaginarnog* pa žudnja za cjelovitošću u domeni realnog filmskog osjetilnog iskustva postaje filmski *objet petit a* koji razvoj filmske tehnologije usmjerava prema metaforičkom konstruktumu filma kao ljudskog bića odnosno filmski prikaz nastoji što više približiti prikazu stvarnosti kakvom je mi kao ljudi doživljavamo putem naših osjetila. Nijemi film tako evoluirao u zvučni, a crno-bijeli film u film u boji pa su zvuk i boja dio današnjeg filmskog standarda dok su sve drugo historizmi ili eksperiment. Kroz filmsku povijest postojali su i eksperimenti s mirisnim ili olfaktivnim filmom kao što je na primjer bio

dokumentarni film o Kini Carla Lizzanija *Kineski zid (La muraglia cinese)* koji je nastao 1958. godine u tehnici koja se zvala AromaRama, a sastojala se u odašiljanju 78 različitih mirisa kroz sustav za prozračivanje kinodvorane. Dokumentarizmu filmske slike tako se pridodao i dokumentarizam filmskog mirisa. Filmski kadar koji je u početku bio statičan¹⁰¹ također evoluirao u smislu sve veće pokretljivosti filmske kamere čime se prikaz mijenja iz simulacije percepcije statičnog gledatelja kazališne predstave u simulaciju percepcije dinamičnog promatrača koji promatra svijet u kojem se kreće pa do simulacije percepcije nadčovjeka, filmskog bića, koje transcendentira ograničenja ljudske jedinice kao fizičkog bića¹⁰². Kako bi iluzija pokreta bila što bliža percepciji stvarnog pokreta, filmska tehnologija se razvijala i u smjeru povećanja broja sličica u sekundi: od 16 sličica u sekundi u vrijeme nijemog filma prešlo se na 24 sličice u sekundi kod zvučnog filma da bi 2012. godine *Hobit: neočekivano putovanje (The Hobbit: An Unexpected Journey)* Petera Jacksona bio prikazivan između ostalih i u 3D verziji s brojem od 48 sličica po sekundi uz objašnjenje kako se ovakvim prikazom postiže veća fluidnost pokreta te brzi pokreti izgledaju realističnije. U filmovima snimljenim u 3D formatu se simulacijom treće dimenzije u prvi plan projicira upravo nedostatak treće dimenzije u filmskom mediju kao objekt žudnje simulakruma filmskog psihološkog realizma.

Činjenica da je naše vidno polje veće u horizontalnom nego u vertikalnom smjeru odredila je omjer stranica filmske slike. „Možemo reći da se sva najvažnija zbivanja ipak događaju u središtu vidnog polja naših očiju koje je obuhvaćeno horizontalnim kutom od 28 stupnjeva i vertikalnim koji iznosi oko 21 stupanj. Upravo te vrijednosti odgovaraju i klasičnom (standardnom) nijemom filmskom formatu s omjerom stranica 1.33:1.“ (Mikić 2001: 35). S vremenom se omjer kinematografske slike širio u korist horizontalne stranice što odgovara širenju vidnog polja pokretom glave pri čemu se vidno polje u horizontalnom smjeru proširuje znatno više nego u vertikalnom. U tehnici širokog platna ubraja se i Ganceova tehnika polivizije (*polyvision*) odnosno njezin sustav triptiha u kojem su snimljene i izvorno prikazane neke sekvence u filmu *Napoleon*. Tehnika koju je Gance razvio posebno za svoje epsko ostvarenje sastojala se od istovremene projekcije tri filmske trake na tri platna postavljena vodoravno jedan do drugog čime se omjer stranica povećao na 4:1 (odnosno 1.33x3:1). Tri projekcije su se u nekim sekvencama spajale u jednu široku sliku koja je ostavljala dojam prostornosti puno bliži stvarnom vidokrugu čovjekova oka nego je to mogao postići klasični format nijemog filma, a u drugim slučajevima na svakom su se platnu projicirale različite slike

¹⁰¹ Školski primjer su Mélièsovi tabloi koji su rađeni po uzoru na kazališne scene.

¹⁰² Po ovome se film ne razlikuje od drugih tehnologija koje čovjek razvija kako bi nadišao svoja organska ograničenja.

čime se kroz ideju simultanosti i „polivizije“ izašlo van uobičajenih prostorno-vremenskih obrazaca klasičnog filmskog teksta koji su bili određeni prije svega metaforama pogleda i linearne temporalnosti. Ganceova tehnika je anticipirala pojavu Cinerame koja će se pojaviti par desetljeća kasnije (1952.). Njezin izumitelj Fred Waller vjerojatno je bio inspiriran idejom Ganceovih triptiha, ali je za njih mogao znati samo po čuvenju jer je tehnika u međuvremenu bila izgubljena. Kod Cinerame tri kamere snimaju vidno polje tri puta šire od standardnoga. Kombinirana slika projicira se na ogromno platno s tri sinkronizirana projektora. Tehnikama širokog platna „kinodoživljaj je postao bliži svakodnevnoj pokretnoj percepciji prostora“ (Mikić 2001: 35). No, ono po čemu je Ganceova tehnika u odnosu na Cineramu ostala nenadmašena je upravo ideja filma kao oblika percepcije koja nadilazi ograničenja čovjekove fizičke uvjetovanosti i samim tim prelazi u oblik refleksije.¹⁰³

Ljudsko tijelo je i mjerilo za filmske planove. Neovisno o tome je li u kadru čovjek ili ne filmski plan se određuje prema tijelu čovjeka - odrasle osobe prosječnog rasta: „Kad u kadru nema osoba, mi zamišljamo ljudski lik koji bi se mogao nalaziti u kadru uz snimani objekt.“ (Mikić 2001: 41). Na isti način, prema visini odraslog prosječnog čovjeka odnosno razini ljudskog pogleda, se određuju i kutovi snimanja: „U prvoj fazi kinematografije smatralo se da kad je nešto snimljeno iz visine ljudskih očiju (očišta) to je normalna vizura. Kasnije se mjesto – točka koja je određivala što je rakurs, a što nije, premjestila u visinu prsa, a što odgovara polovici visine subjekta pred kamerom. Sve ono što je više ili niže od te mjere nazivamo rakursom.“ (Mikić 2001: 43).

Sve navedeno ide u prilog ideji otjelovljenosti filma čime se ontologija filmskog medija smješta u domenu psihološkog realizma. Bez obzira je li riječ o visini i širini vidnog polja, kutu promatranja, percepciji boje, pokreta ili prostora mapiranje ide od domene ljudskog pogleda na domenu filmske slike. Film se tako uspostavlja primarno kao imitacija ili simulacija ljudskog pogleda. Impresionizam obiluje metaforama filmskog oka: „Objektiv kamere je oko koje bi Apollinaire nazvao nadrealnim (sasvim nevezano za današnji nadrealizam), oko obdareno neljudskim analitičkim svojstvima. To je oko bez predrasuda, bez morala, koje nije podložno utjecajima.“ (Epstein (2012: 292, prevela S.D.); „Film je oko širom otvoreno na život, oko moćnije od našeg koje vidi ono što mi ne vidimo.“ (Dulac 2018g: 28. odlomak, prevela S.D.). Pogled je koncept koji povezuje razne metafore utemeljene na vizualnom aspektu filmske

¹⁰³ Zanimljivo je sa stanovišta ovog rada da Gance ideju za poliviziju temelji na konceptu polifonije u glazbi pa kaže da kao što je polifonija u 14. stoljeću preobrazila glazbenu umjetnost tako će i polivizija preobraziti film unaprijedivši njegove vizualne mogućnosti (prema citatu navedenom u Meusy 2000: 3).

umjetnosti kao što su metafora filma kao okvira, filma kao prozora, filma kao ogledala ili kamere kao oka. U impresionističkom razdoblju kada je film bio nijem metafora pogleda je još više dolazila do izražaja jer je domena vizualnog podražaja bila jedino područje percepcije koje je filmu bilo dostupno. Nedostatak zvuka je štoviše bio smatran distinktivnim obilježjem filma i prednošću filma kao vizualne umjetnosti pred primjerice kazalištem.¹⁰⁴ Iako impresionisti u svojim teoretskim tekstovima ne razrađuju sustavno metaforu FILM JE BIĆE, njihovo promišljanje filma vrlo često naliježe na navedenu metaforu, a termini koje koriste neposredno upućuju na personifikaciju filma: „[...] film je imao samo trideset godina da se rodi, odraste i od prvog gugutanja dođe do svjesnog jezika, koji se može razumjeti.“ (Dulac 1927: 30, prevela S.D.). Personifikaciju filma kao nadbića, konceptualne integracije čovjeka i stroja, kiborga, ilustrira sljedeći odlomak u kojem Vuillermoz anticipira Vertovljevog čovjeka s kamerom:

„Aparat za snimanje pogleda se s vremenom sve više razvio tako da sada ima strukturu ljudskog mozga. Tisuće njegovih stanica za snimanje imaju osjetilnost naše sive materije. Najtrenutačniji utisci u njega urezuju svoju brazdu i ostavljaju neizbrisiv trag. Ta neprocjenjiva škrinjica, ta zatvorena kutija, to je lubanja umjetnog bića koje usmjerava svoje jedinstveno kiklopsko oko prema ljudima i stvarima, koje po vlastitom nahođenju naginje čelo ili ga uspravlja, diže ili spušta svoj pogled i okreće svoje lice prema svim točkama horizonta. Taj mehanički mozak zaprima beskonačne zapise i dojmove koje slaže među alveolama svog nepogrješivog pamćenja. Perceptivne su mu sposobnosti moćnije i izoštrenije od sposobnosti njegovog skromnog suradnika koji mu drži vjeđe otvorene i određuje mu prizore koje mora upiti i ispiti jednim gutljajem do njihove zadnje kapljice svjetla. Čovjek je tako stvorio organizam snažniji i složeniji od sebe samoga, pretvorio ga u dodatak i unaprjeđenje vlastitog mozga. Kada ljudska osjetila dosegnu svoje krajnje granice, čovjek može zahvaljujući tom istraživačkom instrumentu nastaviti dalje osvajati stvarni svijet i utoliko više širiti domenu sna. S tisuću svojih aspekata, pokretljivošću kojom niže utiske, svojom snagom da povezuje ideje i slike te svojom zastrašujućom brzinom percepcije, aparat za snimanje pogleda je postao nastavak, dodatak i proširenje mozga umjetnika koji pokušava dešifrirati svijet.“ (Vuillermoz 1927: 40, prevela S.D.).

¹⁰⁴ Svoju teoriju filma Arnheim temelji upravo na razlikama između stvarnosti i reprodukcije stvarnosti koju daje film. Prema Arnheimu upravo „one osobine filma i fotografije koje onemogućavaju savršenu reprodukciju stvarnosti igraju ulogu neophodnih sredstava uobličavanja jednog umetničkog medijuma“ (1962: 5).

Vuillermozov opis filmskog „kiklopa“ neodoljivo podsjeća na Vertovljev koncept *kinoka*. Vertov je ideju kino-oka prvi put publicirao 1923. godine kada je impresionizam već bio u punom zamahu, a film *Čovjek s filmskom kamerom* koji u potpunosti vizualizira Vuillermozov opis filmskog „umjetnog bića“ snimio je 1929. Je li sličnost njihovih vizija samo slučajna podudarnost? Vrlo vjerojatno je Vertov uistinu bio upoznat s radovima impresionističkih teoretičara i autora s obzirom da je postojala kulturna razmjena između sovjetskih i francuskih autora i filmofila. Vertovljev *Čovjek s filmskom kamerom* kao da je ilustracija impresionističkih ideja o filmu, barem u onom polaznom dijelu koji se odnosi na ideju filmskog oka i filmskog bića. Iduće poglavlje u potpunosti je posvećeno Vertovljevom filmu i daje se detaljna razrada prisutnih konceptualnih metafora jer su iste metafore karakteristične i za filmove francuskog impresionizma, ali niti jedan drugi film ih ne sadrži u tako obuhvatnoj mjeri kao Vertovljeva posveta filmskom biću.

6.2. *Čovjek s filmskom kamerom*

U proglasu „Savjet trojice“ koji je izdao 1923. godine Dziga Vertov piše: “Ja sam kino-oko, ja sam mehaničko oko. Ja, stroj, pokazujem vam svijet onako kako ga samo ja mogu vidjeti.” (1984: 17; prevela S.D.). Nekoliko godina kasnije Vertov i vizualizira navedenu metaforu u filmu *Čovjek s filmskom kamerom* u kadru s dvostrukom ekspozicijom oka i objektiva kamere.



Slika 6. *Čovjek s filmskom kamerom*
- montažna integracija/pretapanje objektiva i oka

Kao što je već navedeno vizualna metafora KAMERA JE OKO javila se već ranije u nizu avangardnih filmskih ostvarenja, bilo kroz direktnu analogiju između kamere i oka kao što je ostvareno pretapanjem u filmu *Emak Bakia Mana Raya* iz 1926. godine ili posredno putem detalja oka sugerirajući pogled, ljudski i filmski, kao što je primjerice slavno rezanje oka u filmu *Andaluzijski pas* Luisa Buñuela i Salvadora Dalija iz 1928. Wees (1992) daje zanimljiv pregled lajtmotiva oka u avangardnim filmovima. On smatra kako se metafora koja izjednačuje filmske slike s ljudskim pogledom temelji na tri osnovna zajednička elementa: svjetlost, pokret

i vrijeme. „Zato što imaju ove zajedničke elemente, tehničke funkcije kinematografskog aparata i biološke funkcije ljudskog vizualnog aparata ne samo da se mogu usporediti već se mogu i suprotstaviti jedna drugoj kroz ono što sam nazvao dijalektika oka i kamere.“ (1992: 7, prevela S.D.). Wees smatra kako osnova metafore KAMERA JE OKO nije gledanje predmeta vanjskog svijeta već je to stvaranje slika od svjetlosti koja se kreće u vremenu. Osim tri navedene osobine, koje su svakako bitne za metaforu, dodala bih kako se analogija između oka i kamere prvotno ipak uspostavlja na temelju neposredno utvrđenih sličnosti između izgleda i funkcije oka i kamere.¹⁰⁵

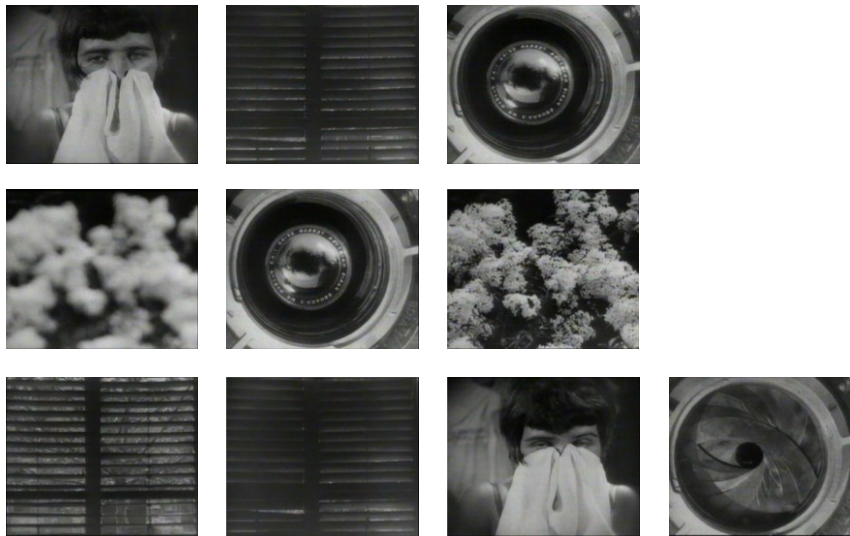
U nizu kadrova iz filma *Čovjek s filmskom kamerom* koji realiziraju metaforu KAMERA JE OKO uz jukstapoziciju oka (kao elementa iz izvorne domene ljudskog tijela) i kamere (kao ciljne domene filma) Vertov uvodi još jedan element – prozor s griljama (kao element iz domene arhitekture). Analogija između kamere i oka uspostavlja se na temelju sličnosti oblika odnosno okruglosti te mogućnosti da se slika zamuti ili izoštri. Analogija između prozora, oka i kamere temelji se na vidnom polju kao zajedničkom elementu odnosno činjenici da se oko, kamera i prozor mogu otvoriti i zatvoriti. Prozori imaju grilje, oko ima kapak, a kamera ima zatvarač. Rad zatvarača kamere uspoređuje se s otvaranjem i zatvaranjem grilja na prozoru odnosno treptanjem očiju djevojke, a sve to sugerira pogled kao temelj metafore KAMERA JE OKO s jedne strane odnosno PROZOR JE OKO¹⁰⁶ ili KAMERA JE PROZOR¹⁰⁷ s druge strane. Za razumijevanje ovako uspostavljene metafore korisno je tehničko znanje o aparatu/kameri, ali

¹⁰⁵ Na temelju istraživanja Georgea Walda i Wilhelma Kühnea, Wees pronalazi znanstveno uporište ove u prvom redu intuitivno uspostavljene metafore te citira Walda koji u članku „Eye and Camera“ („Oko i kamera“) objavljenom 1950. u *Scientific American* sustavno navodi sličnosti između oka i kamere: „U oba instrumenta leća projicira obrnutu sliku okoline na površinu osjetljivu na svjetlost: film u kameri i retinu u oku. U oba instrumenta otvor leće regulira iris. U oba instrumenta unutrašnjost komore je prevučena slojem crnog materijala koji apsorbira zalutalu svjetlost koja bi se u protivnom reflektirala uokolo i zamutila sliku.“ (1992: 22, prevela S.D.). Osim toga, postoje sličnosti između osjetljivosti filma i retine na svjetlost. Kao što postoje filmovi veće ili manje osjetljivosti na svjetlost ovisno o granulaciji fotoosjetljivog materijala, tako i retina ima dvije vrste fotoreceptorskih stanica: čunjiće i štapiće. Čunjići funkcioniraju danju pri jačem svjetlu i osiguravaju opažanje boje i detalja dok se štapići aktiviraju pri slabijem svjetlu u sumrak i noću te daju manje izoštrenu sliku. Na koncu postoji analogija između retine i fotografskog filma u njihovoj kemijskoj osjetljivosti na svjetlost. Štapići sadrže pigment rodopsin koji blijedi na svjetlu, a sintetizira se u mraku. Na temelju rodopsina Wilhelm Kühne, profesor fiziologije na Sveučilištu u Heidelbergu, u 19. stoljeću proizveo je i zadržao putem kemijske reakcije sliku na retini seciranog zeca tzv. optogram. Oko je u tom slučaju uistinu upotrebjeno kao instrument za snimanje slike odnosno oko je doslovno bilo kamera.

¹⁰⁶ Uspoređujući prozor s okom Wees piše: „[...] svako oko ima svoj vlastiti prozor, uokviren obrvama, obrazima, sljepoočnicama i korijenom nosa. Kada su oba oka otvorena ovi prozori se preklapaju, stvarajući ovalni 'slikovni prozor' čija je širina dvostruko veća od visine.“ (1992: 68, prevela S.D.).

¹⁰⁷ Metafora FILM JE PROZOR proizlazi i iz drugih zajedničkih elemenata kao što su okvir i kvadratnost filmskog platna odnosno prozora.

se i bez znanja o kameri metafora uspostavlja intuitivno povezivanjem oka i kamere putem vizualnih sličnosti te povezivanjem kadrova oka i prozorskih grilja¹⁰⁸.

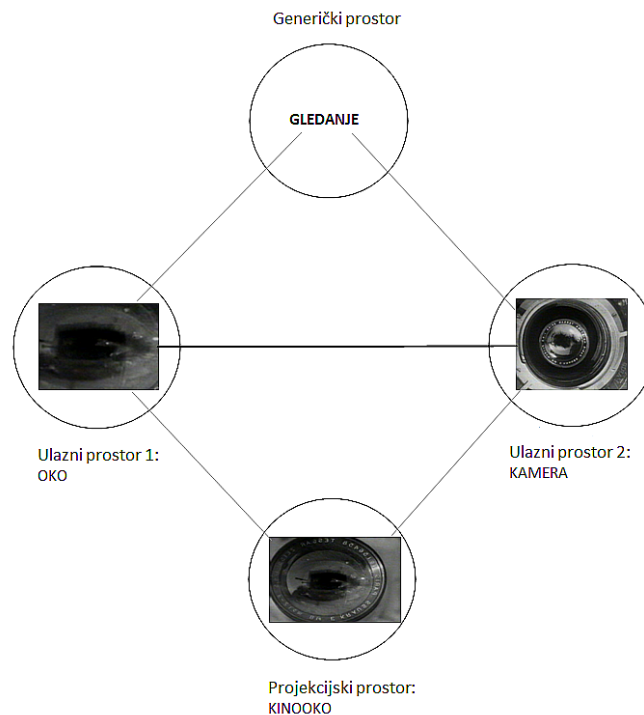


Slika 7. Čovjek s filmskom kamerom
– usporedba kamere s okom i prozorom

Metafora KAMERA JE OKO samo je polazna točka Vertovljeva koncepta filma jer ne pretpostavlja upotrebu kamere kao ljudskog oka već kao kino-oka. Kino-oko je mehaničko oko odnosno stroj koji je savršeniji od ljudskog oka pa stoga nadilazi mogućnosti percepcije ljudskog oka: „Kino-oko živi i kreće se u vremenu i prostoru; ono prima i bilježi utiske na sasvim drugačiji način od ljudskog oka. Položaj naših tijela za vrijeme promatranja ili naša sposobnost uočavanja određenog broja karakteristika nekog vizualnog fenomena u datom trenutku ni u kom slučaju ne obvezuje kameru koja, ukoliko se usavršava, opaža više i bolje.“ (Vertov 1923: 15, prevela S.D.). U Vertovljevom filmu koncept KAMERA JE OKO se tako ne uspostavlja samo kao metafora nego je ujedno i konceptualna integracija (*blend*) ili vizualni hibrid (slika 6). U generičkom prostoru koji možemo definirati kao prostor vizualne percepcije ili gledanja dodiruju se mentalni prostor „oka“ (kao izvorne domene) i mentalni prostor „kamere“ (kao ciljne domene). Mapiranje se vrši na temelju sličnosti njihovog izgleda (okruglost objektiva i zjenice koji metonimijski stoje za „kameru“ i „oko“; mogućnost sužavanja i širenja zjenice, pomičnost leća u objektivu; mogućnost treptanja oka, zatvaranja i otvaranja otvora blende; mogućnost odražavanja izvora vizualnog podražaja na staklu objektiva, površini zjenice; mogućnost promjene točke gledišta pomicanjem u vodoravnom i

¹⁰⁸ Analogiju između prozora i oka pronalazi i Bachelard: „Svjetiljka na prozoru je oko kuće, a u kraljevstvu mašte nikad se ne pali napolju, već je ona zatvoreno svjetlo, koje se može širiti samo prema vani.“ (1994: 34, prevela S.D.).

okomitom smjeru (lijevo-desno, gore-dolje); mogućnost pomicanja kroz prostor i vrijeme, itd.) i funkcije (primanje vizualnih podražaja iz vanjskog svijeta). Na temelju ovih zajedničkih karakteristika uspostavlja se temelj iz kojeg proizlazi novonastala značenjska struktura koju Fauconnier i Turner nazivaju novonastalom strukturom (*emergent structure*): slika 8.



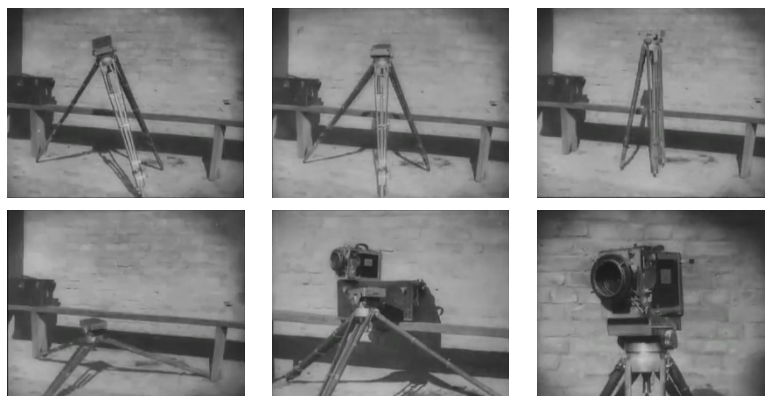
Slika 8. Kino-oko kao novonastala struktura u projekcijskom prostoru

Međutim, da bi metafora proizvela ovo novo dodatno značenje u okviru projekcijskog prostora svaki od ulaznih prostora mora imati i samo sebi svojstvene osobine. Kino-oko od ulaznog prostora „kamere“ nasljeđuje svojstvo „mehaničko“¹⁰⁹, a od prostora „oko“ nasljeđuje svojstvo „živo“. Analogija između kamere i oka uspostavlja se tako na temelju sličnosti, a ideja o dominaciji kamere nad okom uspostavlja se na temelju razlika. Kino-oko nije samo kamera već je ono stroj koji živi i kreće se kroz vrijeme i prostor, ono je živi stroj. Ovdje je riječ o personifikaciji kao obliku metafore STROJ JE ŽIVO BIĆE kojom se neživoj stvari ili stroju pridaju osobine živih bića, a što također proizlazi iz ideje otjelovljenosti ljudskog znanja. Kino-oko kao spoj kamere i oka nadilazi ljudske sposobnosti, ali i sposobnosti stroja. Kino-oko nije samo mehaničko oko niti je oko ljudskog bića već je ono oko višeg savršenijeg bića tzv. kinoka. Kinok nije ništa drugo nego kiborg, hibridni antropomorfni organizam, kojeg čini integracija stroja (kamere i pripadajućih instrumenata kao što je stativ) i bića, ali ne bilo kojeg bića već

¹⁰⁹ U futuristički nastrojenoj viziji Vertova „mehaničko“ ujedno znači bolje, savršenije.

čovjeka odnosno kamermana. Riječ je o konceptualnoj integraciji utemeljenoj na metaforama KAMERA JE OKO i STROJ JE ČOVJEK u kojoj kamera postaje ekstenzija tijela kamermana odnosno protetika za njegovo oko, a kamerman je živi dio kamere koji joj omogućuje kretanje. Na slici 6 oko je smješteno unutar kamere što znači da je oko dio objektiva, a ne obratno.

Kino-oko, odnosno metafora KAMERA JE OKO, proizlazi iz metonimije odnosno sinegdohe gdje oko i kamera kao dijelovi stoje za cjelinu instrumentarija koji omogućuje gledanje odnosno snimanje vidljivog: „Metafora kamera-oko sastoji se od sinegdoha. To znači da su oko i kamera dijelovi koji stoje za cjelinu njihovog odgovarajućeg vizualnog aparata. Vid nije proizvod samo oka kao što ni slike (naročito 'pokretne slike' kinematografa) nisu proizvod same kamere. U svakom slučaju, ono što vidimo je rezultat složenih procesa koji samo počinju u oku i kameri. Nema sumnje da je razlog zbog kojeg su oko i kamera zadobili snagu sinegdohe taj što u njima započinju pripadajući procesi gledanja. Oni su vanjska ekstenzija vizualnog sustava čije su ostale sastavnice i funkcije skrivene unutar lubanje i unutar filmskih laboratorija, montažnih soba i projekcijskih kabina. Čak i neophodni receptori svjetlosti svakog sustava (retina i film) skriveni su pogledu.“ (Wees 1992: 22, prevela S.D.). Nadalje, metonimijskom ekstenzijom, u kojoj kamera stoji za film, a oko za biće odnosno čovjeka, metafora KAMERA JE OKO prerasta u metaforu FILM JE (LJUDSKO) BIĆE. Vidljivo je to iz kadrova s početka filma u kojima se prikazuje prazna kinodvorana u kojoj se stolice samostalno sklapaju i rasklapaju, a gdje dokumentarni film ulazi u direktnu hibridnu sponu s animiranim. Personifikacija filmskog instrumentarija također je vidljiva iz scene u kojoj se filmski stativ samostalno rasklapa i hoda kao da je živo biće, kovčeg s filmskom kamerom se sam otvara, kamera izlazi i penje se na stativ te snima bez ljudske manipulacije. Mapiranje je djelomično, ali sadrži dovoljno elemenata za uspostavljanje metafore FILM(SKA APARATURA) JE BIĆE u kojoj se stativ konceptualno mapira na tijelo odnosno njegove nožice na noge, kamera na glavu, a objektiv na oko.



Slika 9. Čovjek s filmskom kamerom
– vizualizacija metafore FILM(SKA APARATURA) JE BIĆE

Ono što oko kamere vidi, a u što i mi imamo uvid putem filmskog platna¹¹⁰, pogled je „bića filma“ odnosno film je „pogled bića filma“. Da je ono što vidimo na filmskom platnu zapravo pogled bića filma govore i kadrovi koji su snimani u kavani kada zamućena, drhtava i lelujava slika sugerira pogled pijanca.



Slika 10. *Čovjek s filmskom kamerom*
- zamućena, drhtava i lelujava slika sugerira pogled pijanca

Biće film se pred nama uspostavlja kao biće nalik čovjeku pa ono nema samo oko već ima i uho. U svom proglasu (1923: 18) Vertov poziva: „Još jednom složimo se: oko i uho. Oko ne špijunira, uho ne prisluškuje. Odvojenost funkcija. Radio-uho – montaža 'Čujem!' Kino-oko – montaža 'Vidim!'“ (prevela S.D.). Metaforu filmskog uha u filmu vizualizira pomoću pretapanja odnosno vizualne integracije zvučnika i uha, kao i metaforu filmskih usta pomoću integracije zvučnika i usta (slika 11 i slika 12) – ponovo je riječ o vizualnim hibridima koji se kao metafora uspostavljaju u okviru filma.¹¹¹



Slika 11. *Čovjek s filmskom kamerom* – radio-uho

¹¹⁰ To je još jedna razlika između oka i kamere: slika koju oko vidi se nigdje ne snima niti projicira, dok se slika koju kamera gleda registrira i reproducira.

¹¹¹ Filmskom biću kinoku Ejzenštejn pridodaje i ruku kada govoreći o asocijativnoj montaži kaže metaforički: „Meni nije potrebno kino-oko, već kino-šaka.“ (Stojanović 1986: 353).



Slika 12. Čovjek s filmskom kamerom – „radio-usta“¹¹²

Biće film u teoriji Dzige Vertova dobija naziv *kinok* („čovjek kino-oko“) i ono je hibrid čovjeka (kamermana) i filmske aparature te je kao takvo superiorno običnom čovjeku. Kao što čovjek gleda, tako gleda i biće film s tom razlikom što ono što vidi kamera ostaje zabilježeno na filmskoj traci (ukoliko je riječ o analognom filmu) i može se projicirati na platno te učiniti ponovo vidljivim. Filmsko platno na kojem se projicira film¹¹³ koncept je koji omogućuje nove analogije na temelju kojih se uspostavljaju mapiranja iz novih ciljnih domena kao što su SLIKA, PROZOR i OGLEDALO.

Dominacija filma nad čovjekom metaforički je prikazana već prvim kadrom (slika 13) koji prikazuje čovjeka kako stoji na kameri te kroz kameru promatra (snima) svijet. To što je kamera veća od čovjeka priziva metaforu VAŽNOST JE VELIČINA (ili VEĆE JE VAŽNIJE)¹¹⁴, a to što čovjek doslovno stoji na kameri kaže kako on svijet promatra iz perspektive kamere.



Slika 13. Čovjek s filmskom kamerom
- kamera je veća od čovjeka (VAŽNOST JE VELIČINA)
čime se ukazuje na dominaciju kamere nad čovjekom.

¹¹² Pojam „radio-usta“ izvodim na temelju analogije s „radio-uhom“. (op.a.)

¹¹³ Filmsko platno s filmskom projekcijom ponovo je jedan oblik doslovnog vizualnog hibrida ili integracije koji se metonimijski naziva film.

¹¹⁴ Primarna metafora VAŽNOST JE VELIČINA spominje se u raznim varijantama (VAŽNO JE VELIKO, VELIKO JE VAŽNO, VEĆE JE VAŽNIJE itd.) kroz literaturu kognitivne teorije, posebno u anglističkim tekstovima (cf. Grady i dr. 1999).

Već ovim kadrom značenje filma uzdiže se na razinu mitskog (bića) što se dodatno potencira već spomenutim kadrovima s prikazom prazne kinodvorane u kojoj sve miruje do trenutka paljenja kinoprojektora – s početkom filma život počinje, sve oživljava. Kinok (čovjek kino-oko) ima dodatne (nadjudske) sposobnosti koje običan čovjek nema. Osim što vidi bolje i više od običnog čovjeka (zahvaljujući mehaničkom oku – kameri) on je i sveprisutan i vidi sve. Kamerman se poistovjećuje s avanturistom, istraživačem, pioninom, ide tamo gdje nitko drugi ne ide, penje se na mostove, na dimnjak tvornice, u rudnik i slično. Prisutan je čak i za vrijeme snimanja ili montiranja filma. Za njega nema tabua ili cenzure. On je voajer s dozvolom. Kino-oko tako ulazi tamo gdje ljudsko oko ne može. Snimaju se najintimnije scene, kamera ulazi kroz prozor, u intimni prostor djevojke koja spava. Promatra je dok se budi i izvodi najintimnije radnje - svlači i oblači se. Kamera ulazi u sve sfere ljudskog života čak i u radionicu da bi snimila izlazak djeteta na svijet, u matični ured da bi snimila vjenčanje ili rastavu, zabilježila trenutke tuge i smrt. Završni pak kadrovi filma u kojima se čovjek s filmskom kamerom (kinok) izdiže fizički nad običnom ljudskom populacijom potvrđuju još jednom superiornost novonastalog filmskog nadbića (slika 14).



Slika 14. Čovjek s filmskom kamerom
– kinok (čovjek s filmskom kamerom se uzdiže
iznad običnog čovjeka)

6.3. Film-biće

Metaforički koncept pogleda motivira niz metafora kroz koje se konceptualizira film: metafore FILM JE BIĆE, FILM JE PROZOR, FILM JE OGLEDALO neposredno proizlaze iz koncepta FILM JE POGLED i povratno ga potvrđuju. Posredno metafora FILM JE POGLED motivira i konceptualnu metaforu FILM JE UM iz koje proizlaze nove filmske (pod)metafore. Dokumentarizam filmske slike kao neutralnog, objektivnog pogleda na vanjski svijet bio je polazna točka Vertovljeve ideje o filmu. Film je za Vertova vizualizacija pogleda, ali je i više od pogleda jer montažnim intervencijama u filmske slike mogu se komunicirati ideje kao što

Čovjek s filmskom kamerom zorno pokazuje. Film stoga nije samo registracija pogleda bića filma već kroz filmske slike imamo direktan uvid u um bića filma. Isto kao što filmom možemo vizualizirati naš pogled, možemo i naše misli te se tako uspostavlja analogija između filma i ljudskog mišljenja, bilo svjesnog ili nesvjesnog. Zanimljivo je primijetiti kako ovu analogiju možemo iščitati iz većine avangardnih pokreta koji su se dvadesetih godina 20. stoljeća pojavili u evropskoj filmskoj umjetnosti. Njemački ekspresionizam donosi na film fantastične, mračne i iskrivljene svjetove kao izraz stanja duše neljudskih likova: čudovišta od gline u filmu *Golem, kako je došao na svijet* (Der Golem, wie er in die Welt kam, Paul Wegener i Carl Boese, 1920.), umno poremećenog junaka u filmu *Kabinet doktora Caligarija*, vampira iz *Nosferatu, simfonija užasa* (*Nosferatu – eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922.) i drugih. Francuski impresionizam u nizu subjektivnih kadrova bavi se psihološkim stanjem likova i njihovim osjećajima, sanjarenjima i razmišljanjima. Analiza takvih kadrova u impresionističkom filmu središnji je dio ovog istraživanja. Dulac u svom filmu *Školjka i svećenik* ujedno i prvom nadrealističkom filmu, zajedno sa scenaristom Antoninom Artaudom kontemplira analogiju između filma i sna koju će s više uspjeha kod publike nešto kasnije realizirati Luis Buñuel i Salvador Dalí u *Andaluzijskom psu*. Slavnom scenom rezanja ljudskog oka objektiv kamere metaforički se okreće od vanjskog svijeta prema unutra, prema ljudskoj svijesti i podsvijesti.

Metafora FILM JE SAN istovremeno je ekstenzija metafore FILM JE POGLED i njezina opozicija. Rascaroli (2002) daje pregled metafore sna kroz povijest filmske teorije. Začetak oniričke metafore filma pronalazi na samim počecima kinematografije kada se s jedne strane film doživljavao kao sustav za vjernu reprodukciju stvarnosti (što se obično ilustrira filmovima braće Lumière), a s druge kao medij za stvaranje novih, čarobnih, bajkovitih filmskih svjetova (kakve je radio Méliès). Možemo reći da dok prva opcija pretpostavlja film kao pogled, druga se opcija naslanja na ideju filma kao sna. I pogled i san pretpostavljaju postojanje mentalne slike, ali dok pogled, vremenski i prostorno, stoji u neposrednom odnosu s objektom promatranja, i konceptualno se smješta između objekta i mentalne slike objekta, san nema materijalnog uporišta u stvarnosti već u mentalnoj slici koja je istovremeno označitelj i označeno. I pogled i san međutim pretpostavljaju postojanje subjektiviteta pa su i slika-pogled i slika-san mentalne slike bića filma, a ne stvarnost *per se*. Rascaroli se referira na Jeana Mitrija te na Edgara Morina koji kaže kako na filmu kao ni u snu ne percipiramo stvarni predmet već njegov duplikat. Ipak, s obzirom na dvije karakteristike film se razlikuje od sna: po tome što je

materijalan i što mu je pretpostavka postojanje fizičkog objekta.¹¹⁵ Morin i Mitry opisuju položaj gledatelja filma kao paraoniričko stanje. Morin kaže kako nekoliko faktora inducira ovo stanje: zamračenost kinodvorane, udobnost sjedalica što omogućuje gledatelju da se opusti, pasivnost i redukcija pokreta, pozivanje na psihičko i emotivno sudjelovanje. Za Mitrija gledatelj se nalazi negdje između sna i sanjarenja, u stanju koje je slično snovima jer imaginarno zamjenjuje realno, ali je i slično sanjarenju jer gledatelj uvijek zadržava određenu svjesnost. Slično razmišljanje preuzima i Roland Barthes koji kaže kako se gledatelj kada napušta kinodvoranu nalazi u stanju sličnom omamljenosti kao kada se probudi iz sna. Takvo paraoniričko stanje se međutim ne stvara samo tijekom projekcije već ono postoji i prije ulaska u dvoranu jer sam čin odlaska u kino pretpostavlja gledateljevu raspoloživost i spremnost na prepuštanje. Takvo (polusvjesno) stanje gledatelja stavlja u poseban modus prijemčivosti i podređenosti slikama na ekranu te one imaju izrazitu moć sugestije što film dovodi u poziciju ideološkog aparata. Za Baudrija film nije samo san već je oblik halucinacije koja pak onemogućuje razlikovanje svjesnog od nesvjesnog pa je njegov ideološki utjecaj tim snažniji.

Metafora sna motiv je koji se provlači kroz tekstove impresionističkih autora. Ramain 1926. godine piše kako film može prikazati podsvjesne mehanizme sna i stvoriti san. On povezuje film, glazbu i poeziju kroz koncept sna. Kaže kako je u temelju filma prisutna ista tehnika sna odnosno „onirička mašta“ na kojoj se temelji i glazba. Epstein će 1946. nazvati film „strojem za snove“¹¹⁶. Gunning (2012) navodi kako se i Bazin i Morin u svojoj teoriji inspiriraju Epsteinovom mišlju, iako se Bazin na njega svjesno ne referira za razliku od Morina. Impresionizam nije nikad sustavno do kraja razvio koncept sna kao metaforu za film iako se u impresionističkom filmu pojavljuju sekvence sna koje elemente strukture mapiraju neposredno na domenu sna i tako nagovješćuju filmove nadrealizma: scene sna iz filmova *Mauprat* (*Mauprat*, Jean Epstein, 1927.), *Avanture Roberta Macairea*, *Zamišljeno putovanje (Voyage imaginaire*, René Clair, 1925.). Film *Žeravica* započinje dugom (desetominutnom) scenom sna koji sanja Ona. U snu susreće detektiva Z čiju je biografiju čitala netom prije nego je zaspala. Kasnije se taj isti Z i stvarno pojavljuje u filmu, i njezinom životu, kada ga kao detektiva angažira junakinjin suprug. Sekvenca sna je snimljena iz njezine perspektive i uokvirena je kadrovima koji na to upućuju, ali ono što je specifično za ovaj film je način na koji se scena sna integrira sa stvarnim junakinjinim životom i ostatkom filma. Naime, stil i logika sekvence sna

¹¹⁵ Pojava digitalnog filma ugrožava ove značajke filma, pa možemo reći kako film danas postaje sve više san, a sve manje pogled.

¹¹⁶ „Le cinématographe, machine à rêver“ („kinematograf, stroj za snove“, prevela S.D.) naslov je poglavlja u Epsteinovoj knjizi *L'Intelligence d'une machine* („inteligencija stroja“, prevela S.D.) izvorno objavljenoj 1946.

kao da se prelila na „stvarnosni“ dio filma te zapravo nije moguće odijeliti jedno od drugog. San kao mentalna slika junakinje jako nalikuje pogledu koji kamera ima u ostatku filma čime se briše granica između sna u filmu i filma kao sna.

Film *Djevojka s vode* (*La Fille de l'eau*, 1925.) Jeana Renoira sadrži sekvencu sna koja je snimljena u nadrealističkoj maniri prije pojave *Školjke i svećenika* ili *Andaluzijskog psa*. Ovaj film Bordwell ne navodi među impresionističkim filmovima, ali ga neki ubrajaju u ovaj pokret zbog inspiracije u vizualnom dijelu slikarskom tehnikom autorova oca Augustea Renoira koji je bio impresionistički slikar. Nadrealistički film će nakon impresionizma strukturu sna i pripadajuće procese do kraja mapirati na domenu filma te razbiti do kraja klasičnu narativnu strukturu koja je proizišla iz utjecaja romana i drame na film.

Opozicija između metafore FILM JE POGLED i FILM JE UM stoji i u osnovi Deleuzeovih koncepata slike pokreta (*image-mouvement*) i slike vremena (*image-temps*) kojima Deleuze (2010. i 2012.), uopćeno govoreći, opisuje klasičnu filmsku sintaksu u odnosu na modernističku. Sliku pokreta ostvaruju filmovi klasičnog narativnog stila koji je karakterističan za tzv. holivudske klasične filmove. Radnja ovih filmova ovisi o pokretu i akciji koje ostvaruju junaci u direktnom sučeljavanju s događajima i prostorom u kojem se nalaze. Djelovanje je osnovni pokretač radnje u pragmatičnoj strukturi ovih filmova, a s obzirom da su njihovi junaci ljudi percepcije i reakcije, ovi su filmovi utemeljeni na što vjernijem mapiranju ljudskog senzorno-motoričkog sustava iz čega proizlazi s jedne strane njihova otjelovljenost, a s druge strane njihova realističnost i shodno tome ideološka sugestivnost kakvu primjerice spominje Baudry. Može se zaključiti kako se struktura ovih filmova prije svega temelji na metafori pogleda. Kamera je oko koje promatra vanjski, objektivni svijet u kojem čovjek, fizičko biće, reagira prije svega svojim tijelom. Slika vremena dokida senzorno-motoričku vezu s objektom stvarnošću. Junaci se nalaze u situacijama u kojima nemaju mogućnost neposredne reakcije. Slika oslobođena senzorno-motoričke sheme tako postaje čista optička ili auditivna slika koja stupa u vezu s virtualnom, mentalnom ili zrcalnom slikom. Dok se vrijeme u prvom slučaju konstruira posredno i metaforički na temelju percepcije prostora i pokreta, u drugom slučaju slika vremena se uspostavlja neposredno kao čisto trajanje. Prevedeno na do sada korištenu terminologiju u okviru ovog teksta, može se reći kako u prvom slučaju slika ukazuje na percipirani objekt koji film-biće *sagledava* kamerom-okom koje promatra izvanjski svijet. U drugom slučaju značenje proizlazi iz veze između slika po uzoru na Ejzenštejnovu teoriju montaže; slika vremena je mentalna slika kojom film-biće *promišlja* svijet, a koju gledatelj ima mogućnost percipirati zahvaljujući kameri-unutarnjem-okom koja se uspostavlja kao svojevrsno

„treće oko, oko uma“. Slika pokreta tako se uspostavlja kao film pogled, a slika vremena kao film um. Oba pripadaju filmu biću. Prvo je dinamični promatrač i sudionik objektne stvarnosti ustrojene po zakonitostima senzorno-motoričke sheme, a drugo filozofsko biće, biće memorije i mišljenja, koje obitava u svijetu oslobođenom senzorno-motoričkih i prostorno-vremenskih zakonitosti izvanjskog svijeta. Film tako nije samo produkt metaforičkog mišljenja već i stroj za proizvodnju metafore kao oblika mišljenja.

Polazeći od ideje da se filmom mogu prikazati mentalni procesi Daniel Frampton (2006) svoju filozofiju filma tzv. filmozofiju pozicionira unutar metaforičkog koncepta FILM JE BIĆE. Kao što ni metafora kino-oklo ne pretpostavlja direktnu analogiju između ljudskog oka i kamere tako ni filmozofija ne pretpostavlja direktnu analogiju između ljudske misli i filma jer smatra kako je film drugačiji od našeg načina mišljenja i percipiranja stvarnosti, ali postoji funkcionalna analogija: „Filmsko mišljenje ne nalikuje ni jednoj pojedinačnoj vrsti ljudske misli nego možda funkcionalnoj okosnici ljudskog mišljenja – filmsko mišljenje kao da je kombinacija ideja, osjećaja i dojmova.“ (Frampton 2006: 7, prevela S.D.). U prvom dijelu svoje knjige naslovljenom *Film minds* („Filmski umovi“¹¹⁷) Frampton daje pregled različitih primjera kako je film otjelovljena umjetnost pa kaže kako je 1926. scenarist i teoretičar Gerard Fort Buckle, koji se prvenstveno bavio učinkom filma na um, usporedio filmske postupke (fokusiranje, kutovi kadriranja, pokret) s radnjama koje izvode naš um i naše tijelo; odnosno kako se film konceptualizirao na temelju analogije s ljudskim umom kao „snimka uma“ (spominje Edwarda Smalla i Parkera Tylera), vizualizacija naših misli ili sjećanja (nabraja Henrija Bergsona, Germaine Dulac i Pierrea Quesnoya) i oblik sličan našoj podsvijesti (daje primjer Emilea Vuillermoza i Ricciotta Canuda); kako film pokazuje subjektivnost misli junaka na filmu (spominje Antonina Artauda), te je li film „subjektivan“ ili „objektivan“ medij (poziva se na Huga Münsterberga); i naposljetku kako su neki pisci (Roger Gilbert-Lecompte i Béla Balázs) shvatili da film možda otkriva jednu drugu vrstu misli – „budući oblik mišljenja“ (2006: 16).

Ne temelju analogije filma i misli uspostavlja se ideja filma kao bića. „Filmozofija konceptualizira film kao organsku inteligenciju: 'film biće' koje razmišlja o junacima i subjektima u filmu.“ (2006: 7, prevela S.D.). Tako u drugom poglavlju svoje knjige naslovljenom *Film beings* („Filmska bića“¹¹⁸) Frampton analizira različita „filmska bića“ gdje se film biće shvaća kao izvorište slika i zvukova koje gledatelj percipira. Film biće zapravo je biće u čiji um imamo direktni uvid preko filmskog platna. Film biće i film um u konačnici su

¹¹⁷ Naslov poglavlja prevela S.D.

¹¹⁸ Naslov poglavlja prevela S.D.

jedno, ali razdvajanje filma na biće i um toga bića u okvirima Framptonove filmozofije ponovno proizlazi iz konceptualne integracije domene filma i domene čovjeka: postoji čovjek fizičko biće i postoji čovjek intelektualno biće – postoji tijelo i postoji um. Mapiranjem ovih elemenata na domenu filma nastaje film biće i film um premda se stvari obrću: film biće je nevidljivo, a film um je ono što vidimo na platnu. Kao primjere filmskog bića Frampton (2006: 27) navodi „kameru Ja“ ili „virtualnog tvorca“, skrivenog ili nevidljivog autora, ili neku vrstu naratološkog ili postnaratološkog bića.

Iz svega do sada navedenog razvidno je kako je jedna od središnjih metafora filma konceptualizacija filma kao bića čije je počelo u metafori kamere oka pri čemu se pogled uspostavlja istovremeno kao metaforička i metonimijska spona filma s drugim domenama. Vid je temeljno osjetilo za recepciju filma, ali film ne samo da se nudi pogledu nego je usmjeren i na manipulaciju pogledom. Slika, pogled i prostor u filmu su međusobno uvjetovani i mogu biti istovjetni, ali nisu sinonimni. Pogled je ono što vidi film, slika je ono što gleda gledatelj, a prostor je ono u čemu se kreće pogled bića filma. Razlika između ljudskog pogleda odnosno slike i filmskog pogleda je što film vidi i ono što nije dostupno ljudskom oku. Filmsko oko je „nadrealno oko“, kaže Epstein, „oko obdareno neljudskim analitičkim svojstvima“. Filmsko oko uvijek vidi više i bolje nego ljudsko, potvrđuje Vertov. Upravo iz te razlike proizlazi misao, značenje, film kao filozofija. Filmski prostor uspostavlja se kao mjesto susreta pogleda bića filma (kamere) i bića gledatelja (oka), a to je ekran. Kako se pogled bića filma ne zadržava nužno unutar granica ekrana, filmski prostor (prostor u kojem obitava film biće) nikad nije samo vidljiva slika već je uvijek rezultat razlike između mentalnog prostora (ono što je oko vidjelo, a um spoznao) i prikazanog prostora (ono što je vidjela kamera, a projektor prikazao), odnosno razlike između pogleda bića filma i pogleda gledatelja. Upravo iz te razlike proizlazi značenje.

6.4. Filmski prostor kao odraz mentalnog prostora

Temeljne karakteristike filmskog prostora su njegova suštinska dvodimenzionalnost i diskontinuiranost i njegova iluzionistička trodimenzionalnost i kontinuiranost. Dvodimenzionalnost filmske slike proizlazi iz prirode medija gdje se prvo trodimenzionalni prostor kroz objektiv filmske kamere projicira na dvodimenzionalnu filmsku traku u obliku slikovnog zapisa, a potom se isti slikovni zapis s dvodimenzionalne filmske trake putem projektora projicira na dvodimenzionalno filmsko platno ili ekran koji je u suštini ravna ploha. Sliku s ekrana prima oko gledatelja te se ona projicira na mrežnicu kao dvodimenzionalna, a

um je potom interpretira kao trodimenzionalnu. Kontinuitet filmskog prostora također je samo iluzija jer se film u stvari sastoji od niza statičnih sličica, fotograma. Možemo reći kako su dvodimenzionalnost i statičnost odnosno diskontinuiranost inherentna obilježja filmskog medija odnosno fotograma, a trodimenzionalnost i pokret odnosno kontinuiranost interpretativna obilježja filmskog kadra. Po svojim inherentnim obilježjima film kao medij je srodan slikarstvu ili fotografiji jer se prostor projicira na dvodimenzionalnu plohu pri čemu je slika, odnosno fotogram, omeđena okvirom koji istovremeno odvaja fizički objekt medija (sliku odnosno ekran) od prostora njegove projekcije (izložbena dvorana odnosno kinodvorana) i vidljivi sadržaj koji medij nudi na gledanje od potencijalnog sadržaja koji medij eventualno implicira, ali koji nije stvarno vidljiv unutar okvira¹¹⁹. Čin uokvirivanja ili izrezivanja prostora iz njegova okružja semantički je čin koji prizor pretvara u prikaz odnosno u označitelja koji upućuje na ono označeno. Stoga je ono što Somaini (2008: 128-129) kaže za okvir slike primjenjivo i za film: „(...) ograđivanjem 'pravokutnika' djelić vidljivog prostora izrezan je, izoliran i označen kao prostor prikaza, prostor koji se na taj način razlikuje u odnosu na vlastiti kontekst i predstavlja kao autonoman. Ovaj čin ima također i funkciju fokalizacije pogleda promatrača, pozivajući ga da preuzme precizan način gledanja: zatvaranju figurativnog prostora prema vanjskome odgovara ustanovljavanje posebnog odnosa slike i pogleda onoga tko stane ispred nje.“

U ovom ću dijelu ukratko predstaviti kako se još u renesansi na temelju okvira uspostavlja analogija između slike i prizora koji vidimo kroz okvir prozora, što je poslužilo kao izvorište Albertijeve geometrijske konstrukcije pogleda u obliku vidne piramide. U suvremenom dobu, konceptualno preslikavši Albertijevu vidnu piramidu na domenu pokretne slike – filma, Gardies (1993) osmišljava zrcalnu kuglu. Usredotočujući se na percepciju vizualnog, obje sheme isključuju kognitivni aspekt slike (formiranje mentalnog prostora¹²⁰) pa je nužno predložiti novu shemu koja bi inkorporirala sva tri prostora koja sudjeluju u formiranju značenja.

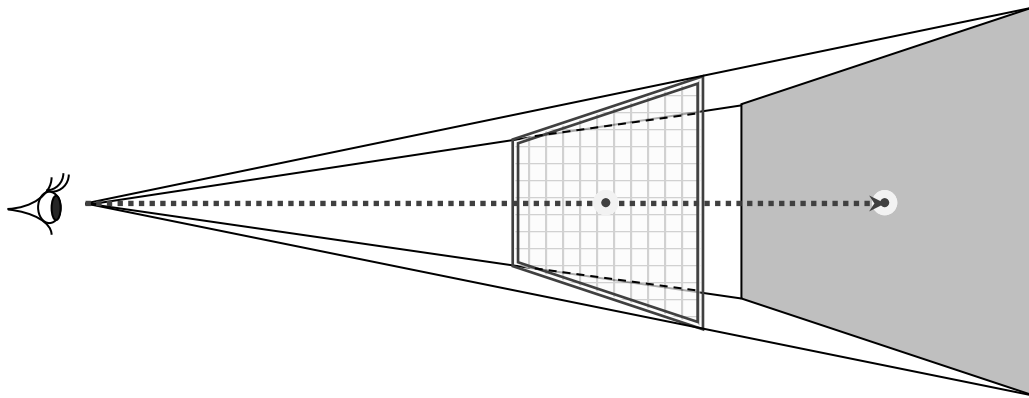
6.4.1. Oko statičnog promatrača i Albertijeva vidna piramida

S obzirom na točku gledišta i okvir Leon Battista Alberti 1436. u svom tekstu *De pictura* definira sliku kao „presjek vidne piramide na određenoj udaljenosti“ (Alberti 2008: 66) pri

¹¹⁹ U hrvatskoj filmskoj teoriji umjesto okvira u drugom ovdje navedenom smislu koristi se i izraz „izrez“ pri čemu se potencira i razlika između *okvira* („granica između film. slike i izvanfilm. okružja kina ili prostorije projekcije“, Turković 2003b) i *izreza* („Oblik vidnog polja kadra, odn. granica između dijela prikazana prizora prisutnog u vidnom polju i podrazumijevanog okolnog prizora što je izvan vidnog polja (off-prostor)“, Turković 2003a).

¹²⁰ Gardies (1993) se u drugom dijelu knjige koje je posvećeno dijegetskom prostoru filma teoretski dotiče ovog problema kroz opoziciju mjesto/prostor (*lieu/espace*) gdje je mjesto konkretna lokacija koja filmskog prostoru koji je apstraktan daje vizualno obličje: prostor proizlazi iz „kognitivnog“, mjesto nastaje iz „vidljivog“.

čemu je vidna piramida geometrijska konstrukcija kojom se Alberti služi kako bi predočio koncept pogleda. Albertijeva vidna piramida kao osnovu ima četverokut koji predstavlja plan prizora kojeg vidimo, a vrh piramide je smješten u oku promatrača. Sve vidne zrake koje pod određenim kutom idu iz oka prema rubovima plana čine stranice piramide i ujedno određuju njezin volumen. Jedna linija iz oka pada na plan prizora pod pravim kutom i ta se linija zove centralna. To je linija kojom se točka promatranja ili očište projicira kroz centralnu točku osnovice u točku nedogleda kojoj konvergiraju sve prostorne ravnine i vidne zrake (slika 15), a koja će, kako navodi Somaini, od 17. stoljeća biti shvaćena kao „točka bijega“ odnosno “projektivna slika bilo točke gledišta promatrača u prostoru ispred slike bilo zamišljene točke presjecanja, na beskonačnoj udaljenosti, pravaca okomitih na sliku.” (Somaini 2008: 122).



Slika 15. Leon Battista Alberti: vidna piramida¹²¹

Ovako zamišljena konstrukcija pogleda omeđuje vidno polje zamišljenim pravokutnim okvirom koji dijeli vidljivo od nevidljivog baš kao što prozor odvaja unutarnje od vanjskog. Slikarski okvir je analogan otvorenom prozoru kroz koji slikar promatra prostor ili predmet koji želi naslikati i unutar kojeg smješta glavnu centralnu točku prizora.¹²² Ne temelju ove centralne točke i okvira trodimenzionalni objekt ili prostor matematički precizno se projicira na dvodimenzionalnu slikarsku plohu. Za Albertija, prema Somainiju, ova ploha se mora shvatiti kao prozor ili površina od prozirnog stakla na kojoj slikar artikulira i organizira elemente u narativnu formu, kao na pozornici. Prostor prikazivanja dakle nije „fragment beskonačnog

¹²¹ Slika 15 je osmišljena prema Albertijevoj teoriji i shemi preuzetoj s internetske stranice *Viewing History*, http://cs.brown.edu/stc/summer/viewing_history/viewing_history_8.html (17.2.2013.)

¹²² “U početku na površini koju treba oslikati ucrtam četverokut pravih kutova, veličine koju hoću, koji mi služi kao otvoren prozor kroz koji se promatra prizor [...] Nakon toga unutar pravokutnika smjestim jednu jedinu točku na mjestu na kojem mi se sviđa. Nazovimo tu točku centralnom, budući da zauzima mjesto na koje će leći centralna zraka.” (Alberti 2008: 73).

vidljivog svijeta koji se proteže i izvan rubova okvira, nego je pak dovršena i u sebe zatvorena cjelina“ (Somaini 2008: 123).

Albertijeva metafora SLIKA JE POGLED mapira mentalnu domenu gledanja (kroz prozor) na mentalnu domenu slikanja (na platno) što ima nekoliko posljedica: prvo, predmetom slikarstva uspostavlja se isključivo vidljiva odnosno objektna stvarnost¹²³; drugo, uspostavlja se analogija „između prirodnog gledanja i prikaza u perspektivi“ (Alberti 2008: 124) čime se naglašava mimetička funkcija slikarstva; treće, sadržaju slike pristupa se s pozicije realizma i fiksacije stvarnosti; četvrto, pogled promatrača mapira se na pogled slikara u trenutku slikanja; peto, čin promatranja slike reproducira čin promatranja stvarnosti u momentu nastanka slike: „Na taj se način slika definitivno nameće kao mimetička i proporcionalna reprezentacija vidljive stvarnosti: prozor otvoren u svijet, ali i 'sef' – da preuzmemo metaforu koju predlaže John Berger – u kojem se vidljivo fiksira, imobilizira, pohranjuje na sigurno tako da izvornu umjetnikovu viziju može oživiti svaki promatrač spreman smjestiti se na točku gledišta koja je sama geometrijska struktura prikaza.“ (Somaini 2008: 132). Centralna točka tako je ujedno i točka rekonstrukcije čina izvornog promatranja jer poveznica nje i točke nedogleda projicira povratno točku gledišta kao mjesto s kojeg se slikom fiksiran prostor mora promatrati „kako bi prikazana slika na odgovarajući način mogla ponovo uspostaviti vizualni aspekt stvarnosti i preuzeti ulogu 'otvorenog prozora' kroz koji se može proučavati prikazana, kristalno jasna, scena (...)“ (Somaini 2008: 128). Centralna točka i okvir tako funkcioniraju kao prostorne koordinate koje određuju lokacijski kontekst promatrača u odnosu na promatrano (i promatranog u odnosu na promatrača), a što omogućuje projekciju i rekonstrukciju prostornog odnosa u bilo kojem trenutku vremenskog kontinuuma (kao jedan oblik fosilizacije prostornog momenta).

Elemente Albertijeve geometrijske konstrukcije slike kao pogleda pronalazimo i u filmovima tzv. primitivnog razdoblja. Metafora FILM JE POGLED uspostavlja se na istoj analogiji između pogleda i prikaza. Filmski prizori snimani su iz jedne točke gledišta koja je po uzoru na Albertijevu vidnu piramidu bila centralno položena u odnosu na snimani prostor ili objekt čime je kamera zauzimala idealnu (promatračku) poziciju. Gledatelj je (kao i kamera) bio nepomičan promatrač (nalik gledatelju u kazalištu) i nije mogao zauzeti točku gledišta unutar dijegetskog prostora filma. Prizor koji se odvijao pred kamerom bio je skoncentriran na prostor unutar okvira: „sve važne elemente prizora nastojalo se držati u vidnom polju, i to tako da budu

¹²³ „Nitko neće zanijekati da se ono što se ne vidi ne tiče slikara; slikar se, naime, trudi oponašati samo ono što je vidljivo pod svjetlom.“ (Alberti 2008: 53).

podjednako raspoloživi za razgledanje“ (Turković 2012: 16). U filmovima primitivnog stila prostor izvan okvira kadra nije bio semantički pertinentan niti je ulazio u semantičke opozicije s prostorom unutar okvira; prostor van vidnog polja kamere jednostavno nije pripadao prostoru filma. Izlaskom van okvira kadra, likovi ili objekti izlazili su iz prostora interesa. Ovakvom shvaćanju filmskog prostora pridonijeli su i tehnički uvjeti: nezgrapnost filmske kamera kojom nije bilo jednostavno manipulirati i činjenica da je film u svojim počecima bio nijem jer su promjena očišta i zvuk bitni faktori aktivacije prostora izvan okvira. Kadar se stoga organizirao po principu slike ili tabloa i donosio je cjelovito zbivanje koje se „u pravilu izričito zaokruživalo ulascima inicijalnih likova u vidno polje (na 'scenu') i odlascima protagonista iz vidnog polja (sa 'scene')“ (Turković 2012: 16).

U filmu Alice Guy Blaché *Kupusna vila (La Fée aux Choux)* iz 1896. okvir omeđuje prostor u kojem se događa radnja. Kadar uistinu izgleda kao pokretna slika. Nema kretanja iz prostora izvan kadra u prostor u kadru i obratno. U Méliès-ovom filmu *Put na mjesec*, klasičnom primjeru filmske strukture po uzoru na kazališnu predstavu, glumci ulaze i izlaze iz kadra/tabloa, ali tek ulaskom u prostor kadra ostvaruju svoj dramaturški smisao. Izlaskom iz kadra prestaju biti predmetom narativnog interesa jer je on usmjeren isključivo na prostor kadra. Ono što je izvan kadra gledatelju je zanimljivo samo kao izvor beskonačnih mogućnosti o kojima nema nikakvog nagovještaja. Prostor unutar okvira i prostor izvan okvira beskonačno su razdvojeni. U filmu Edwina S. Portera *Veseli prodavač cipela (The Gay Shoe Clerk)* iz 1903., koji je također koncipiran u vidu tabloa (osim središnjeg kadra detalja obuvanja cipele koji kao dodatna atrakcija gledatelja pomiče iz položaja u parteru i uvodi u prostor filma) zaplet počinje ulaskom dviju žena kupaca u kadar, a završava izlaskom aktera iz kadra. Dramski interes komprimiran je unutar okvira te ne postoji tenzija između prostora unutar kadra i prostora izvan kadra. Kamera je statično oko koje svijet promatra izvana i ne sudjeluje u njemu. Filmski prostor uspostavlja se kao prostor monstracije ili prikaza odnosno kao „scena“ na kojoj se odigrava događaj. Nedostatak dubine uslijed paralelno na kameru postavljenih polica s naglašenim horizontalnim linijama s težištem u donjem dijelu fotograma doprinosi njegovoj plošnosti. Na temelju formalne analize slike Vojković pronalazi vezu između vizualnih kodova fotograma/tabloa i samog pripovjednog procesa iz čega proizlazi dodatno značenje: „Filmska slika/tablo je sastavljena od gornjeg i donjeg dijela; svaki dio označen je oprečnim kodovima: gornji dio – vertikalna, donji dio – horizontalna. Iz analize će proizaći da vertikalnost označava aktivnost, a horizontalnost, pasivnost.“ (Vojković 2011: 10).

Razvoj tehnologije i filmskog jezika povećava dinamiku filmskog prostora, a konceptualizaciju filma udaljava od metafore pokretne slike. Uvođenjem nove ciljne domene (filma) u shematsku strukturu Albertijeve piramide reinterpreтира se domena slike te u konceptualnom polju repositioniraju metafore okvira i prozora.

6.4.2. Oko dinamičnog promatrača i Gardiesova zrcalna kugla

U svom prikazu sadržaja 23. izdanja časopisa *Communications* posvećenog psihoanalizi i filmu Altman (1985) se bavi metaforama za filmsko platno (ekran) te pokazuje kako metafore okvira i prozora više nisu jednoznačne kao u vrijeme Albertijeve piramide. Metafora filma kao pogleda kroz prozor suprotstavlja se metafori filma kao pokretne slike čiji se prostor kao „dovršena i u sebe zatvorena cjelina“ proteže unutar okvira. Altman citira Bazina kada kaže kako filmsko platno nije okvir kao kod slike već maska koja dozvoljava da samo dio prostora odnosno akcije bude vidljiv. Bazin uspoređuje maskirni efekt filmskog platna s prozorom jer iako gledatelj ne vidi prostor koji se proteže izvan okvira, on ne sumnja u postojanje tog prostora. Prostor koji vidimo na platnu uvijek sugerira postojanje prostora izvan platna pa je filmski prostor uvijek konfiguriran centrifugalno za razliku od scene odnosno prostora u kazalištu. Kao alternativu ovakvoj reinterpetaciji metafore prozora Altman citira Jeana Mitrija koji metaforu EKRAN JE PROZOR ponovo povezuje s metaforom okvira te kaže kako filmsko platno osim što djeluje kao maska ujedno funkcionira i kao okvir jer organizira unutarnji prostor i usredotočuje interes gledatelja na pojedine točke unutar okvira. Tako centripetalna organizacija prostora djeluje paralelno s centrifugalnom jer okvir istovremeno označuje gdje završava prostor unutar kadra i gdje počinje prostor izvan kadra.¹²⁴ Konceptualizacija filma kroz metafore okvira i prozora određuje i strukturu i značenje filmskog prostora. Ako je film shvaćen kao (pokretna) uokvirena slika, tada je i sam filmski prostor predodčen plošno i grafički, odnosno pridaju mu se značajke plošnog slikarstva kakvo je na primjer kubističko, a naglasak se stavlja na organizaciju objekata u prostoru filmskog kadra, a ne na njihovo značenje. Takav filmski prostor nije karakterističan samo za filmove primitivnog razdoblja već je karakteristika i primjerice čistog filma koji se na neki način svodi na ekshibicionizam filmskog pokreta. Bilo da je riječ o animacijskom ili fotografskom čistom filmu filmskim prostorom dominiraju igre linija, ploha, oblika, svjetla i sjene i sličnih likovnih izražajnih sredstava upotpunjenih manifestacijom pokreta.

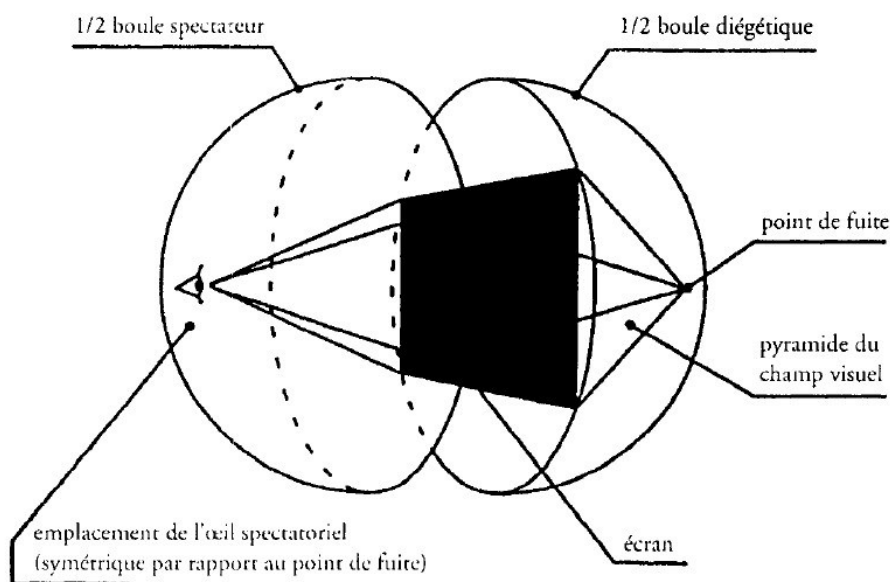
Poimanje ekrana kao prozora film približava perspektivnom slikarstvu renesanse u kojem se nastoji ostvariti dubinska perspektiva, a filmski prostor se određuje kao prostor istovjetan

¹²⁴ Gardies (1993: 25) također kaže kako okvir „osigurava vezu između vidljivog i nevidljivog“ (prevela S.D.).

izvanjskom, stvarnom, svijetu što je značajka prvenstveno realističnih filmova. No, za razliku od slikarstva, kod kojeg se zbog nemogućnosti promjene idealne točke očišta jednom zauzete u trenutku stvaralačkog čina umjetnika okvir pokazao kao nepremostiva granica medija, poimanje filmskog platna kao prozora i njegova centrifugalna dinamika otvaraju mogućnost širenja kadra i na prostor izvan okvira, na prostor koji se proteže lijevo i desno, gore ili dolje od ruba filmskog platna jer u bilo kojem trenutku filmskom oku je moguće promijeniti točku gledišta i plan vidnog polja. Ovim prostor filma prestaje biti prostor platna, a postaje izrez svijeta koji se otvara u svim smjerovima s onu stranu prozora. Film postaje pogled kroz prozor u virtualni svijet čime se uspostavlja dvosmjerna dinamika između prostora u kadru i prostora izvan kadra koji nije samo potencijalan već i aktualan čimbenik značenja. Ovoj mogućnosti je naravno prethodio razvoj filmske tehnologije, proizvodnja pokretljivije i bolje kamere, razvoj filmskog jezika i naročito montaže te u konačnici i razvoj zvuka kao jednog od značajnijih aktivatora prostora izvan kadra/okvira. Mogućnosti filmske naracije ovime nadilaze čisto predstavljачke tehnike. Promjenom perspektive kamere koja više nije središnje postavljena u odnosu na prostor (kao u kazalištu) odnosno njezinim zauzimanjem različitih točki gledišta prema istom prizoru pojačava se iluzija kontinuiranosti i trodimenzionalnosti filmskog prostora. Uvođenjem kamere iz prostora snimanja u prostor snimanog (iz snimateljske lokacije u prizornu lokaciju) odnosno smještanjem izvora pogleda unutar samog dijegetskog prostora gledatelja se uvlači u prostor filma – kamera postaje oko dinamičnog promatrača čime se jača identifikacija gledatelja s junacima i pričom te posredno osnažuju aspekti ideoloških filmskih mehanizama.

Gardies ističe važnost koju filmski okvir kao orijentir prostornih koordinata ima za identifikaciju gledatelja s kamerom. Okvir nas upućuje na prisustvo „prvotnog oka“ (*l'oeil antérieur*) odnosno kameru te joj dodjeljuje položaj u odnosu na snimani objekt: „na temelju promatranog objekta mogu odrediti, zahvaljujući prostornim koordinatama, položaj promatračkog subjekta“ (1993: 25, prevela S.D.). Tako što ograničava prostor okvir postaje „operator transformacija koje su istovremeno prostorne i semiotičke“ te „uspostavlja sliku kao znak i povezuje stvarni prostor, jer je vidljiv (vidno polje), s postuliranim prostorom (izvanvidno polje)“. Okvir tako sudjeluje u procesu konverzije čiji je glavni operator ipak ekran. Prema Gardiesu središnja funkcija ekrana je transformacija pogleda gledatelja u „promatračko oko“ (*oeil spectatorial*) kao preduvjet recepcije filma. „Promatračko oko“ se razlikuje od realnog oka gledatelja kao organa vida čije je gledište uvijek u određenoj mjeri vezano uz položaj tijela u prostoru. „Promatračko oko“ je imaginarno oko koje je oslobođeno svih spona i uvijek zauzima položaj kamere.

Konceptualno integrirajući metaforu okvira, prozora i ogledala Gardies proširuje Albertijevu vidnu piramidu u prostor izvan vidnog polja i pretvara je u zrcalnu kuglu (*boule spéculaire*). Za razliku od piramide koja je statična, zrcalna kugla omogućuje konstrukciju pogleda dinamičnog promatrača kakav je kamera, odnosno gledatelj koji se s kamerom identificira, te tako može objasniti proces nastajanja filmskog prostora. Središte kugle odnosno simetrije je filmski ekran koji je istovremeno površina na koju se ispisuje filmski znak (platno) i površina s koje se filmski znak reflektira (ogledalo). Ekran funkcionira kao ravnina simetrije između stvarnog prostora projekcije filma (kinodvorane) i imaginarnog prostora filma odnosno prostora s ovu i s onu stranu ekrana. Zakoni optike i perspektive organiziraju vidno polje prema modelu vidne piramide čiji vrh kreće s točke gledišta, a baza je ekran. Na temelju simetrije isti zakoni organiziraju i prostor s onu stranu ekrana gdje u točki nedogleda na istoj udaljenosti od baze (ekrana) završava vrh druge piramide. Kako god se promatračko oko pomicalo u odnosu na ekran (lijevo, desno, gore ili dolje), s druge strane se uspostavlja ista simetrična vidna piramida. Pomicanje oka u svim mogućim smjerovima u odnosu na ekran opisuje zamišljenu polukuglu vidnog polja koja zajedno sa simetričnom polukuglom prostora iza ekrana tvori kuglu. Ovaj efekt nalikuje efektu ogledala pa Gardies ovu zamišljenu kuglu naziva zrcalna kugla (*boule spéculaire*).



Slika 16. Gardiesova zrcalna kugla (1993: 30)

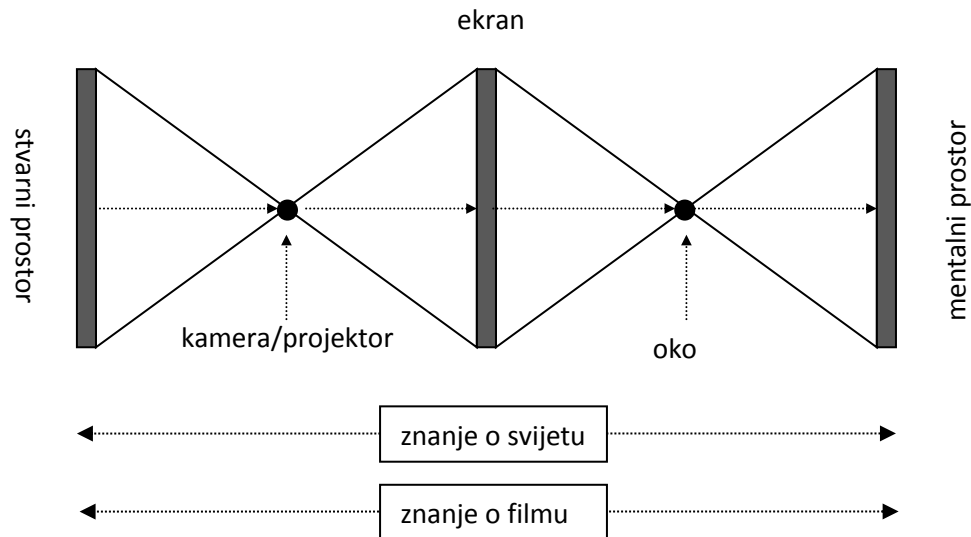
Zrcalna kugla teoretski je mehanizam koji Gardiesu omogućuje terminološku podjelu filmskog prostora na „ovdje“ (*ici*) kao prostor koji se nalazi u vidnom polju (*champ*), „tamo“ (*là*) kao prostor koji se nalazi u izvanvidnom polju (*hors-champ contigu*), a u doticaju je s prostorom u

vidnom polju te u svakom trenutku pomakom promatračkog oka/kamere može se artikulirati na ekranu i „drugdje“ (*ailleurs*) kao prostor koji je u potpunosti nedostupan promatračkom oku/kameri. Polukugla, prostor mogućih prizora odnosno dijegetski prostor, istovremeno sadrži i vidno polje i izvanvidno polje. Vidno polje je prostor piramide čija je osnovica ekran, a vrh točka nedogleda. Vidno polje se mijenja kako se pomiče točka nedogleda, a ona može zauzeti bilo koju poziciju unutar polukugle. Polukugla stoga predstavlja virtualni prostor svih mogućih vidnih polja koji su predstavljeni piramidom upisanom unutar polukugle. Izvanvidno polje zauzima sav preostali prostor unutar polukugle u trenutku artikulacije jednog vidnog polja. Vidno polje i izvanvidno polje u dinamičkom su suodnosu jer se prostor vidljivog i nevidljivog neprestano izmjenjuje ovisno o promjeni točke gledišta odnosno položaja kamere što rezultira promjenom točke nedogleda. Gardies razlikuje dvije kategorije izvanvidnog polja: virtualni prostor koji je upisan u polukuglu i koji u svakom trenutku iz nevidljivog može prijeći u vidljiv i izvanvidno polje koje se u cijelosti proteže izvan polukugle i koje se ne može lokalizirati niti je dostupno pogledu promatračkog oka. Prostor tako za Gardiesa ima trodjelnu strukturu. Vidno polje je prostor prikazan oku gledatelja: to je filmsko *ovdje*. Izvanvidno polje je potencijalni, nevidljivi prostor, za kojeg gledatelj zna da postoji, unutar polukugle, iako ga ne vidi, i taj se prostor naziva: *tamo*. Prostor koji pripada izvanvidnom polju, ali van granica polukugle, te je kao takav gledatelju u potpunosti vizualno nedostupan označava se: *drugdje*. *Ovdje* i *tamo* pripadaju istom prostornom kontinuumu što znači da likovi i elementi (primjerice zvuk) mogu u svakom trenutku ući iz izvanvidnog polja u vidno polje. Zvuk kao element koji može biti prisutan u vidnom polju (*ovdje*) i kad je njegov izvor izvan vidnog polja (*tamo*) stoga ima važnu kohezivnu ulogu u artikulaciji filmske dijegeze kao i pokretljivost promatračkog oka (kamere) koje se slobodno kreće između *ovdje* i *tamo* unutar imaginarno uspostavljenog prostornog kontinuumu. Mentalnim šavovima upotpunjen prostor filma kao cjeline time postaje prostor uma.

6.4.3. Rekonstrukcija filmskog prostora kao mentalnog prostora

Mapiranjem domene pogleda na filmski prikaz putem metafora okvira i prozora naglašava se domena vizualnog, pogledu dostupnog, pa zrcalna kugla, kao i Albertijeva piramida, pretpostavlja filmski prostor kao prikaz objektivne stvarnosti koji je, bez obzira odražava li stvarni ili konstruira imaginarni prostor, ustrojen prema realističnim prostorno-vremenskim koordinatama i zakonitostima izvanjskog svijeta. Pri tome se zanemaruje proces kojim se vizualno pretvara u označitelja i zapravo ostvaruje značenje, kako ističe Altman (1985: 521). Iako Albertijeva vidna piramida i Gardiesova zrcalna kugla imaju zajedničko polazište u

geometrijskoj konstrukciji pogleda putem optičkih zakonitosti i kodova kojima se uspostavlja perspektiva, prva završava u isključivanju mentalnog prostora, a druga realnog prostora iz perceptivno-projekcijske sheme te u oba slučaja izostaje uspostavljanje veze između mentalnog i vizualnog prostora. Kako čin kreacije slike uključuje vezu oka prema stvarnom svijetu, a čin recepcije slike vezu oka s umom, potrebno je proširiti shemu dodatnim piramidama koje će objasniti kako se vizualni prostor filma kodira u mentalni prostor.



Slika 17. Formiranje mentalnog prostora

Slika 17 prikazuje kako se stvarni prostor, prvo posredstvom kamere, a potom posredstvom projektora (kamera i projektor nalaze se na istom mjestu u shematskom prikazu; tehnički, kamera može vršiti ulogu projektora) projicira na filmsko platno (ekran)¹²⁵. S filmskog platna slika se reflektira u ljudsko oko, a iz oka kao receptora projicira se u mentalni prostor¹²⁶. Na ovako pojednostavljenom shematskom prikazu produkcije i recepcije filmske slike ekran se ponovo uspostavlja kao središte simetrije. Preklapanjem sheme na ravnini kamere/projektora stvarni prostor se preslikava na prostor ekrana. Isto tako, preklapanjem sheme na ravnini oka mentalni prostor se preslikava na prostor ekrana. Preklapanjem lijeve i desne strane u ravnini ekrana mentalni prostor će se direktno preslikati na stvarni prostor. Shema tako predočuje hipotezu da se mentalni prostor konstruira na temelju percepcije prostora s ekrana, ali uz

¹²⁵ Shema pritom isključuje moment zapisa vanjskog svijeta na filmski negativ odnosno pozitiv jer smatram kako nije ključan u konceptualnoj shemi.

¹²⁶ Shema pritom isključuje moment projekcije slike na mrežnicu jer smatram kako nije ključan u konceptualnoj shemi.

mogućnost da se istovremeno referira na stvarni prostor pri čemu naše znanje o svijetu i znanje o filmu konstruira konačan imaginarni kontinuum filmskog prostora kao mentalni prostor.

Kako ova shema iz domene vizualnog vodi u domenu kognitivnog, primjenjiva je i na formiranje značenja kod filmova koji ne konstruiraju prostor u skladu s koordinatama i zakonitostima stvarnog prostorno-vremenskog kontinuuma kao što su primjerice filmovi konstruirani na temelju metafore FILM JE SAN (npr. ranije spomenuti nadrealistički filmovi *Andaluzijski pas*, *Školjka i svećenik*, avangardni eksperimentalni film *Mreže popodneva* (*Meshes of the afternoon*) Maye Deren iz 1943. ili postmoderno-nadrealistički *mainstream* eksperiment Davida Lyncha *Mulholland Drive* (*Mulholland Drive*) iz 2001. i drugi.

6.5. Film kao registracija stvarnosti, film kao pogled, film kao um

U svom osnovnom smislu film se javlja kao tehnološka inovacija koja omogućuje registraciju vanjskog, vidljivog svijeta kroz tzv. pokretnu sliku. Film je tako rezultat čovjekovih „težnji za (mimetičkim) ovladavanjem realnim, fizičkim, odnosno pojavnim prostorom i vremenom [...]“ (Peterlić, 2008: 30), težnji koje se iščitavaju već u pretpovijesnim crtežima životinja pronađenima u špiljama Lascaux i Altamira u kojima se sugerira pokret.¹²⁷ U početku svog razvoja film nije bio umjetnost već sajamska atrakcija, čudo, nova tehnologija koja je, kao i fotografija prije nje, omogućavala bilježenje, registraciju stvarnosti, ali uz jedan vrlo značajan dodatak – pokret. Dok je fotografija bila svjetlosni otisak vidljive stvarnosti zaustavljen u vremenu, film je omogućio sliku vidljive stvarnosti ožvjljenu u pokretu i vremenu. Bila je to dodatna dimenzija stvarnosti koja je filmu davala izuzetnu mimetičku sugestiju usprkos činjenici da su prvi filmovi bili nijemi i crno-bijeli. Kako je moguće da su ti prvi filmovi bili u stanju kod gledatelja izazvati tako snažnu iluziju stvarnosti da su prema predaji gledatelji „prve kino predstave na svijetu“ u Grand Cafféu u Parizu 1895. godine popadali sa stolica kada je pred njima na ekranu projurio (crno-bijeli i nijemi) vlak? Gore prikazana shema konstrukcije filmskog značenja omogućuje prikaz ove situacije.

Predložena shema konstrukcije filmskog značenja se može usporediti s metaforičkim mapiranjem kojim kognitivna lingvistika objašnjava konceptualnu metaforu u jeziku. Shema prikazuje tri (audio-)vizualne domene: stvarni prostor, ekran i mentalni prostor. Ideja metaforičkog mapiranja može objasniti kako se značenje prenosi iz domene stvarnog prostora, na domenu ekrana i potom domenu mentalnog prostora, ali istovremeno ovaj filmski proces

¹²⁷ Riječ je o ideji „o potrebi 'konzerviranja', utiskivanja u vječnost svega postojećega.“ (Peterlić 2008: 37).

može poslužiti kao ilustracija metaforičkog mapiranja koje se odvija u jeziku (i prethodno u umu). Vratimo se sada natrag na našu shemu. Vidjet ćemo da se sastoji od dvije paralelne strukture: sheme koja opisuje kako se stvarni prostor putem kamere preslikava na prostor ekrana i sheme koja opisuje kako se prostor ekrana putem oka preslikava na mentalni prostor. Posredstvom objektiva stvarni svijet se preslikava na ekran. Može se reći kako je stvarni svijet izvorna domena, dok je ekran ciljna domena. Slika na ekranu naravno nije identična stvarnom svijetu već je „reducirana“ s obzirom na objektivne faktore - tehničke mogućnosti kamere i subjektivne faktore - „interpretaciju“ autora (redatelja, snimatelja) koja se iščitava kroz izbor kuta snimanja, plana, kadriranja i slično. Ako razmišljamo o počecima razvoja filma kada je kamera bila statična, slika crno-bijela, nije bilo mogućnosti snimanja zvuka i slično, možemo reći kako se tijekom povijesti razlika između slike stvarnog svijeta i slike na ekranu smanjivala u korist realističnosti, ali ova razlika između stvarnosti i filmske slike ni danas nije nadidena. Desna strana sheme prikazuje kako se putem oka slika s ekrana preslikava u mentalnu sliku. I ovdje naravno dolazi do određenih redukcija, ali i nadogradnji jer um „interpretira“ sliku koju oko „vidi“ pri čemu dolazi do *isticanja* jednih aspekata i *skrivanja* drugih. Iako je ekran naizgled jedina direktna veza između stvarnog svijeta i mentalne slike koja se u umu uspostavlja na temelju slike na ekranu i putem koje interpretiramo značenje, postoji još jedna indirektna veza. Ukoliko se shema preklopi na razini ekrana, simbolički se mentalna slika preklapa sa stvarnim svijetom. To zapravo znači da je naša interpretacija slike na ekranu neodvojiva od našeg znanja o svijetu i znanja o filmu. Paradis (2003) daje kratki prikaz povijesti termina lingvistička kompetencija (jezično znanje kao oblik mentalne sposobnosti koja omogućuje uporabu jezika) u odnosu prema lingvističkom (rječničkom) i nelingvističkom (enciklopedijskom) znanju. Za razliku od generativnih gramatičara koji ova dva koncepta vide kao posve odvojena, Paradis zastupa stajalište kognitivne lingvistike prema kojem ne postoji stroga granica između jezičnog i nejezičnog ili enciklopedijskog znanja već oni čine svojevrsni kontinuum jer “jezik je dio svijeta” (2003: 5). Značenje se u jeziku ostvaruje tako da jezični znak aktivira određeni koncept u kognitivnoj mreži pri čemu je u višoj ili manjoj mjeri ovisno o situaciji ponekad potrebno osim jezičnog uključiti i nejezično odnosno konceptualno znanje o svijetu. S obzirom da je u oba slučaja riječ o konceptualnom znanju Paradis predlaže uporabu termina konceptualno znanje o riječima (*conceptual knowledge of/about words*) odnosno konceptualno znanje o svijetu (*conceptual knowledge of/about the world*).

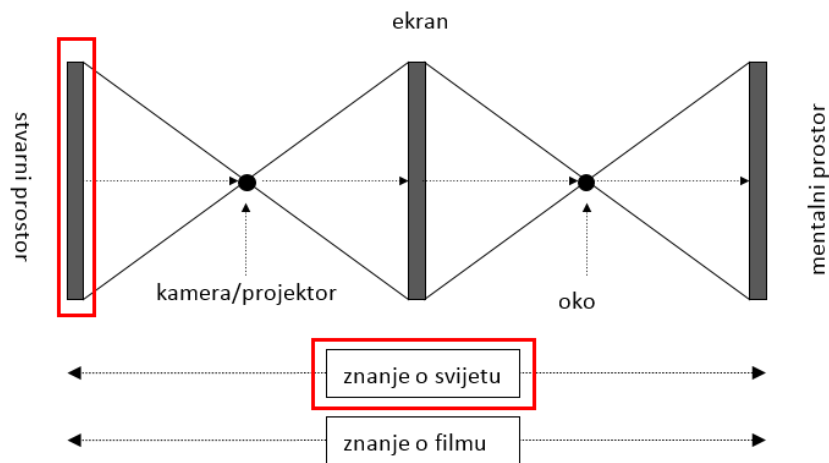
Ne ulazeći u raspravu o tome koliko je naša konceptualna struktura kroz koju spoznajemo svijet oko sebe jezično determinirana, smatram kako ista konceptualna struktura koja povezuje

leksički koncept s denotatom intervenira i pri procesiranju audiovizualnih informacija koje primamo s ekrana. Slijedeći model konceptualnog znanja kao relevantnog za lingvističku kompetenciju koji predlaže Paradis preuzimam termin konceptualno znanje o svijetu te u skladu s tim predlažem termin znanje o filmu (*knowledge of/about film*) jer smatram kako su obje vrste znanja bitne za tvorbu (i interpretaciju) filmskog značenja. Znanje o filmu ovdje posebno izdvajam kao znanje koje proizlazi iz našeg odnosa s filmskim tekstom i filmskim medijem i koje čini dio našeg mentalnog krajobraza kako ga oblikuje suvremena audiovizualna kultura. To nije znanje koje mora imati profesionalac da bi se bavio filmom već je to poznavanje filmskih i audiovizualnih kodova koji nam omogućuju razumijevanje filma. Kao što je jezik dio našeg svijeta, kako zaključuje Paradis, tako se i naše znanje o filmu tijekom povijesti integriralo u našu konceptualnu strukturu kroz koju promišljamo svijet. Film danas više nije samo ciljna domena koja na sebe prima metaforička mapiranja već je i sam postao izvorna domena za brojne druge koncepte. Ne samo da je povratno vrlo snažno utjecao na razvoj drugih grana umjetnosti (romana, stripa, kazališta, poezije i slično) već je uvelike oblikovao i našu misao i naš pogled na svijet: na primjer, kroz metaforu ŽIVOT JE FILM konceptualiziramo život, a kad se govori o tome kako su mediji predstavili teroristički napad na SAD 11. 09. 2001. vrlo često se spominje metafora filma posebno filma katastrofe¹²⁸.

Vratimo se sada u 1895. godinu kada se u Grand Cafféu u Parizu prva filmska publika preplašila da će ih pregaziti crno-bijeli nijemi vlak s filmskog ekrana. Shema formiranja mentalnog prostora predočena na slici 17 objašnjava što se dogodilo. Slika s ekrana preslikava se u mentalnu sliku u umu promatrača, a istovremeno priziva u svijest i naše znanje o (stvarnom) svijetu. Kako u ovom povijesnom trenutku znanje o filmu još ne postoji, značenje se formira isključivo na temelju percepcije (slika na ekranu) i znanja o svijetu. Zbog vrlo intenzivnog doživljaja slike u pokretu i pokreta u slici, kao nečeg novog i još nedoživljenog, skrivaju se svi drugi aspekti slike koji nisu identični stvarnosti (monokromatičnost, nijemost, dvodimenzionalnost), a naglašava upravo aspekt pokreta kao element stvarnosti. Iako ovdje nije riječ o metaforičkom mapiranju na način na koji to definira kognitivna lingvistika, mentalna slika gradi se na temelju dviju domena – slike na ekranu i stvarnog prostora koji je prisutan indirektno kroz naše prethodno iskustvo i oblikuje se kroz konceptualnu strukturu (znanje o svijetu). Zahvaljujući izostanku znanja o filmu, slika na ekranu doživljava se kao realistična usprkos svim nedostacima koji proizlaze iz tehničke nesavršenosti filmskog aparata. Razlika se

¹²⁸ „Teroristički spektakl 11. rujna nalikovao je filmu katastrofe, što je navelo holivudskog redatelja Roberta Altmana da iskriticizira vlastitu industriju jer je proizvela ekstravagantne prikaze užasa koji su mogli poslužiti kao model za spektakularne terorističke kampanje.“ (Kellner 2004, prevela S.D.).

ne(dovoljno) percipira odnosno potiskuje zbog jakosti iluzije pokreta, znanja o svijetu te nepostojanja znanja o filmu (slika 18.)¹²⁹.



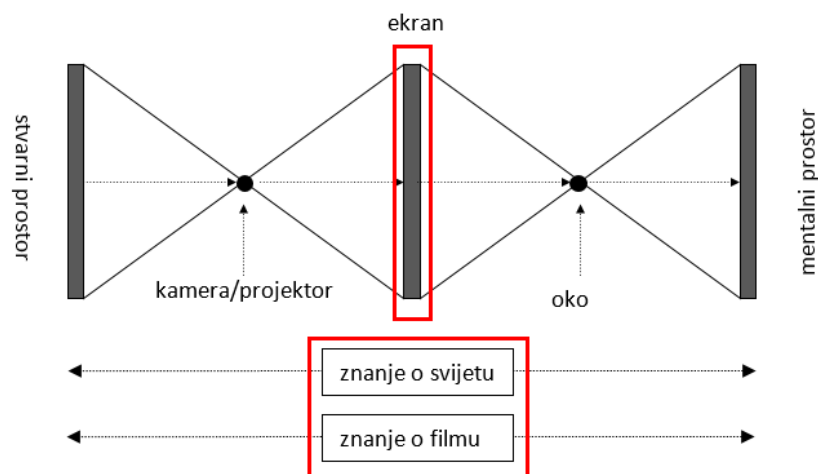
Slika 18. Film kao atrakcija pokretnih slika

Kako navodi Peterlić u početku se snimao „svijet kakav jest“ (2008: 44). To znači da se film konceptualizirao kao „mehanički registrator“ stvarnosti. Ovu prvu fazu u razvoju filma Peterlić naziva „fazom 'reprodukcije' ili 'diktata' pojavnog“ i ističe kako je kratko trajala (do 1898.). Naravno, registrirana zbilja podrazumijeva redukciju stvarnosti odnosno njezino prevođenje u filmski prostor, dvodimenzionalnu plohu, pri čemu je slika, odnosno fotogram, omeđena okvirom. Ideja o filmu kao preslici stvarnosti stoga je teorijski koncept, a ne realnost jer sadrži "interpretaciju" zbilje kroz kameru i ovisi o intrinzičnim svojstvima filmskog aparata kao i odabiru oka koje stoji iza kamere. Tako prvi filmovi braće Lumière jesu registracija stvarnosti koja se (nesmetano) odvija pred nepomičnom (objektivnom) kamerom (kamerom koja bi trebala biti nepostojeća, nevidljiva), ali oni to ujedno i nisu jer kamera je postojeća, vidljiva i utječe kako na zbivanja u stvarnom prostoru tako i na izgled slike projicirane na ekranu. Slika na ekranu stoga uvijek u višoj ili manjoj mjeri odstupa od prizora koji se uistinu odigrao ispred kamere. Snimljenom slikom može se i dodatno manipulirati na način da se prikaz na ekranu udalji od prizora koji je sniman. Tako Méliès uvodi elemente fantastike koji ne pripadaju stvarnosti i filmski trik koji stvarnost modificira. S obzirom da je ekran posrednik između stvarnog svijeta i mentalnog prostora mijenjanjem slike na ekranu povećava se i raskorak

¹²⁹ Povjesničari filma često iznose sumnju u autentičnost anegdote o reakciji publike koja se nepripremljena našla pred slikom vlaka u pokretu u pariškom Grand Caféu. Međutim, Chanan iznosi zanimljivo mišljenje vezano uz jednu sličnu anegdota o filmu i prvim gledateljima pa kaže da čak ukoliko ovakve anegdote ne pripadaju povijesti, one su dio filmske mitologije, a kao takve „otkrivaju ključne subjektivne aspekte o recepciji ranog filma“ i potrebno ih je uzeti u obzir (Chanan 2005: 11, prevela S.D.).

između mentalnog prostora i stvarnog prostora čime film prestaje biti mehanizam reprodukcije stvarnosti i postaje medij koji nudi mogućnost novog, drugačijeg pogleda na stvarnost.

Upravo taj *pogled* postaje središte interesa francuskih impresionista. Ekran je atrakcija sama za sebe, novi vizualni medij koji omogućuje manipuliranje slikom u pokretu pri čemu se raskorak između stvarnog prostora i mentalnog prostora jednostavno interpretira uslijed novostečenog znanja o filmu koje se nadograđuje na postojeće znanje o svijetu. Pri tom, što se mentalni prostor više preklapa sa stvarnim prostorom, film je realističniji i jača je identifikacija gledatelja sa slikama/likovima na ekranu koja se ostvaruje upravo s pozicije točke gledišta (slika 19). Identifikacija gledatelja povezuje se s točkom fokalizacije odnosno točkom gledišta koje pripada bilo kameri bilo nekom filmskom liku ili filmskom entitetu. Pod identifikacijom gledatelja podrazumijeva se formiranje gledateljevog filmskog subjekta koji sebe smješta unutar filmskog prostora (i filmskog vremena bilo na poziciji filma bića ili lika u filmu). Pretpostavka je da se gledateljev filmski subjekt formira upravo iz točke gledišta odnosno točke kamera-oko. U tom bi slučaju ovisno o pogledu filmskog oka te broju određenih točki gledišta, ovisilo s kim će se gledatelj identificirati (s filmom tj. kamerom - objektivni kadar) ili s likom (subjektivni kadar). Kako obično glavnom liku pripada najviše točki gledišta ili je on objekt pogleda kamere, pretpostavka je da će u skladu s tim ići i identifikacija gledatelja.



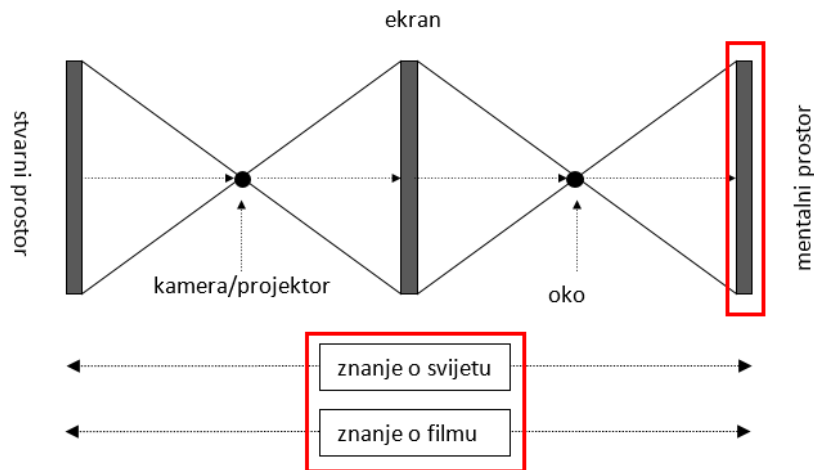
Slika 19. Film kao pogled Drugog

Vertovljeva metafora kino-oka ili Epsteinov koncept nadrealnog oka ili Vuillermozovo kiklopsko oko temelje se na sličnostima i razlikama između oka i kamere. Francuski impresionisti kao i Vertov shvaćaju da kamera u odnosu na ljudsko oko ima određene modalitete. Osim što, za razliku od ljudskog oka, može projicirati sliku promatranog objekta na

ekran i učiniti je dostupnom i pogledu drugih, može postići i dinamiku pogleda koju ljudsko oko ne može. Film tako postaje novi način viđenja stvarnosti, njezine transformacije i interpretacije. Iz te ideje, prema Bordwellu, proizlazi temeljni koncept impresionizma – fotogenija. Fotogenija je to začudno svojstvo filma koje refleksiju stvarnosti provodi kroz filmsko oko i mapira na mentalni prostor. Vertovljevo kino-oko omogućuje metaforičke ekstenzije u smjeru vizualne personifikacije filma: stativ postaje tijelo odnosno njegove nožice postaju noge koje imaju sposobnost samostalnog kretanja, kamera postaje glava, a objektiv postaje oko koje promatra svijet. Film koji gledamo je pogled bića-filma. Uspostavlja se paralelizam između lijeve i desne strane sheme konstrukcije filmskog značenja pri čemu se kamera i oko nalaze na istom mjestu – točnije slika koju gleda oko slika je koju je vidjela kamera (koja je oko filma-bića). Na temelju metafore pogleda tako se i prije Vertova uspostavlja identifikacija između gledatelja i filma-bića: kada pljačkaš u Porterovom filmu *Velika pljačka vlaka* uperi pištolj u kameru, on ga istovremeno uperi u film-biće odnosno gledatelja.

Iako se kod Vertova metaforičko mapiranje prvenstveno odvija iz domene pogleda (film se konceptualizira kao pogled na svijet i omogućuje stvaranje novog pogleda), koncept kino-oko pretpostavlja postojanje filmske svijesti. Upravlajući točkama gledišta film-biće nudi određen pogled na svijet, a pogled na svijet nužno uspostavlja i misao o svijetu. Kroz „kiklopsko oko“ čovjek umjetnik dobio je „nastavak, dodatak i proširenje mozga“. Film-biće se tako kroz metaforu kino-oko oblikuje kao refleksivno biće: iz konteksta filmskih slika (percepcija) *Čovjeka s filmskom kamerom* proizlazi poruka sovjetske revolucionarne energije, ali i autorova teorija filma kao novog futurističkog bića, kiborga. Vizualni optimizam Vertovljevog filmskog bića suprotstavlja se pesimizmu njemačkog ekspresionizma s kojim film počinje ne samo promišljati već i osjećati: film je pomračena svijest ludaka (*Kabinet dr. Caligarija*), ubojice (*M*, Fritz Lang, 1931.), čudovišta (*Golem*), vampira (*Nosferatu*). S impresionizmom i nadrealizmom francuske avangarde film zadire u samu podsvijest: film je sanjarenje *Nasmiješene gospođe Beudet* ili iracionalan san usnulog filma-bića u filmovima *Školjka i svećenik* ili *Andaluzijski pas*. To više nije slika-pogled, uvid u percepciju filma-bića, već je to direktni uvid u njegov um, njegovu misao (slika 20). Središte interesa prebacuje se s onog što gledamo na ekranu na ono što iščitavamo s ekrana, gledanje zamjenjuje interpretacija pa film prestaje biti pokretna slika i postaje slikovni tekst. Mentalni prostor ne nalazi uporište u stvarnom prostoru te se prostor s ekrana i sam iščitava kao mentalni prostor filma-bića. Kako to više nije prostor percepcije već prostor (pod)svijesti nekog „drugog“, i naše znanje o svijetu i znanje o filmu dovedeni su u

pitanje. Konceptualizacija filma kao misli dokida imperativ klasične narativne strukture, a film-biće oslobađa njegove tjelesnosti¹³⁰. Smijemo li pretpostaviti da kao što je kino-oko predočilo novi pogled, kino-um će razviti novu misao? Je li to film filozofije o kojemu govori Deleuze kada spominje filmove Alaina Resnaisa?¹³¹



Slika 20. Film kao mentalna slika

Istom shemom konstrukcije filmskog pogleda, ovisno o dijelu sheme koji se profilira, tako je moguće objasniti formiranje metafore FILM JE BIĆE¹³² odnosno konceptualizaciju filma od stroja za registraciju stvarnosti preko metafore FILM JE POGLED do metafore FILM JE MISAO. U prvom prikazu sheme (slika 18) interes gledatelja je na stvarnom prostoru i kako se on pomoću filmske tehnologije prenosi i oživljava na platnu. Snimljena stvarnost je atrakcija sama po sebi. Realističnost filmske slike proizlazi na temelju znanja i iskustva koje gledatelj ima o svijetu u kojem živi, a s obzirom na to da iz konceptualne strukture izostaje znanje o filmu. U drugom prikazu (slika 19) atrakcija postaje ekran odnosno film sam po sebi kao novi dinamični, futuristički pogled Drugog. Znanje o svijetu i znanje o filmu sudjeluju u formiranju mentalne slike na temelju slike na ekranu. U trećem prikazu (slika 20) značenje ne proizlazi iz viđenog, slika na ekranu je sama po sebi mentalni prostor, prostor refleksije, a ne percepcije. Mentalni prostor nema uporišta u slici svijeta i potrebna je dodatna (svjesna) interpretacija koja angažira podjednako i znanje o svijetu i znanje o filmu, ali identifikacija svejedno izostaje. Ovakva

¹³⁰ Tjelesnosti u smislu utemeljenosti filma u pogledu kao izvorištu slike.

¹³¹ Govoreći o Resnaisu i njegovim filmovima Deleuze kaže: „Želimo istaknuti da on, sve uz pomoć svojih nezamjenjivih suradnika s kojima uspostavlja rijetko zajedništvo filma i filozofije izmišlja film filozofije, film misli koji predstavlja novinu u filmskoj povijesti i živost u onoj filozofskoj.“ (Deleuze, 2012: 275).

¹³² Film „više ne bi bio usavršeni aparat prastare iluzije, nego naprotiv nesavršeni organ nove stvarnosti“ (Deleuze 2010: 15).

interpretacija traži intelektualni napor koji producira (novu) misao. Kao oblik posebnog mišljenja film koristi metaforu, ali u metaforičkom mapiranju dolazi do inverzije jer kako bismo interpretirali sliku na ekranu, njezino izvorište moramo potražiti u umu, u mentalnom prostoru koji tako postaje izvorna domena značenja: slika projicirana na ekranu nije više slika percipirane stvarnosti, već postaje direktan uvid u um filma-bića, postaje slika-misao.

7. Analiza metafore pogleda u impresionističkom filmu

7.1. Slika-pogled

Iz dosadašnje analize proizlazi kako se impresionistički filmski stil kao cjelina predstavlja kao konceptualna integracija različitih domena ljudskog znanja i iskustva. Dvije su osnovne konceptualne integracije koje strukturiraju impresionistički film kao stilsku kategoriju: film kao integracija svih umjetnosti s naglaskom na ritam kao element koji se mapira iz domene glazbe te film kao kiborg odnosno integracija čovjeka i kamere – film-biće. Metafora filma bića je središnji koncept impresionističkog filma iako ga impresionisti u svojim tekstovima ne obrađuju direktno. Provlači se kroz ideju fotogenije, personifikacije filma i koncept kamere-oka.

S obzirom da svaki filmski kadar podrazumijeva ono što Gardies naziva prapogled, pretpostavka je da se svaka filmska slika može nazvati slikom-pogledom, a uspostavlja se kao konceptualna integracija koja u najjednostavnijem obliku uključuje oko kamere i ljudsko oko. Slika-pogled tako integrira najmanje dvije domene: domenu optičke tehnologije i domenu fiziologije oka. Objektivna filmska slika stoga je utopija kojoj teže neki filmski stilovi i žanrovi dok drugi, poput impresionizma, dodatno subjektiviziraju filmsku sliku. U impresionističkom filmu kamera-oko osim što proizvodi subjektivni pogled junaka, a time i njegovu misao, i kroz objektivni kadar se uspostavlja kao promatrački i refleksivni subjekt te na taj način filmski prostor kao cjelinu neposredno mapira na mentalni prostor junaka, a time i mentalni prostor gledatelja. Impresionizam pri tom koristi niz specifičnih izražajnih sredstava koja kontinuirano upućuju na izvorište filmske slike u biću koje je spoj organskog i tehnološkog, koje nadilazi ograničenja ljudske percepcije, ali istovremeno na njih upućuje.

Bordwell (1987) preuzima klasifikaciju subjektivne filmske slike koju daje Jean Mitry i razlikuje tri vrste: optički subjektivnu sliku koja prikazuje događaj onako kako ga junak vidi odnosno imitira pogled junaka; čistu mentalnu sliku koja ne nastaje kao optička percepcija junaka već kao neposredan uvid filma u podsvijest junaka (npr. sjećanje, san, maštanje); polusubjektivnu sliku koja prenosi pogled na izvanjski (nematerialni) događaj, ali na način da u kadar uključuje i samog junaka promatrača (npr. kadar preko ramena junaka) čime se sugerira ili junakova perspektivna točka gledišta na događaj ili junakov emotivni stav prema događaju (1987: 181). Bordwell kaže kako za razliku od čisto mentalne slike polusubjektivni kadar nije sasvim izmaštan, jer junaka vidimo u njegovom ili njezinom stvarnom okruženju, ali dodaje kako slika ima imaginarnu komponentu. Iz navedenoga nije sasvim jasno ubraja li Bordwell u

polusubjektivnu sliku i onu sliku koja uključuje junaka u kadar, ali samo s ciljem da nam pokaže što junak gleda i pri tom zadržava isključivo karakteristike objektivne filmske slike ili polusubjektivna slika nužno mora imati i „imaginarnu komponentu“. Bordwell ističe kako su subjektivne slike vrlo česte u impresionističkom filmu, uz izuzetak polusubjektivne slike koja se javlja prilično rijetko. Bordwell ne daje objašnjenje zašto je to tako. Razlog možemo potražiti u činjenici da se ovakvom slikom koja sadrži elemente mentalnog prostora junaka, ali uvodi perspektivu izvanjskog promatrača, film zapravo distancira od pogleda junaka. Mišljenja sam da se u sva tri slučaja radi o konceptualnoj integraciji pogleda filma i pogleda junaka te se mogu interpretirati na isti način kao slika-pogled, ali je upravo kod kategorije polusubjektivne slike ova integracija najslabija. Ako je slika-pogled temeljna metafora impresionističkog filma, to objašnjava zašto je polusubjektivna slika najmanje tipična za impresionistički filmski stil.

Slika-pogled se temelji na metafori pogleda koja proizlazi iz identifikacije kamere s okom, a filmskog prostora, odnosno okvira i ekrana, s vidnim poljem. Sam jezični izraz ukazuje na konceptualizaciju vidnog polja kao spremnika (Lakoff i Johnson 1980: 30) koji sadrži sve ono što vidimo. Fizičko polje je dio teritorija kojemu, u nedostatku stvarne fizičke međe (u obliku ograde, zida, drvoreda i slično), granicu kreira naše vidno polje koje ga vizualno (virtualno) omeđuje. Metaforički koncept VIDNO POLJE JE SPREMNIK se stoga prirodno oblikuje u našem umu. Lakoff i Johnson (1980: 30) daju primjere iz engleskog jezika „The ship is *coming into view*“ i „I have him *in sight*“ kojima bismo mogli pridružiti hrvatske izraze „ući u *vidokrug*“ ili „imati nekoga/nešto u *vidu*“. I ekran se po istoj analogiji, kao jedini osvjetljeni prostor u mraku kinodvorane, poklapa s našim vidnim poljem kojemu je mrak granica, pa je prirodno da se on konceptualizira kao spremnik koji sadrži film. Analogija između ekrana i vidnog polja kao spremnika također konceptualno naliježe na metaforu FILM JE POGLED.

Bordwell ističe kako je u impresionizmu uloga kamere ključna kao sredstvo transformacije slike izvanjskog svijeta, a to je jedan od temelja fotogenije. Film je donio novi pogled na svijet primjerice kroz krupni plan ili detalj ili koristeći različite ekstremne kutove snimanja koji otkrivaju neobične vizure predmeta i slično. Sličnu funkciju imaju i optički subjektivni kutovi snimanja koji upućuju na optičku perspektivu junaka kao u sceni iz filma *Lica djece (Visages d'enfants)*, Jacques Feyder, 1925.) u kojoj je kadar dječaka sniman iz gornjeg rakursa čime se sugerira očeva perspektiva, a kadar oca iz donjeg rakursa odnosno iz pozicije dječaka (slika 27). Na taj način se pogledom uspostavljaju odnosi između likova ne samo u fizičkom nego i mentalnom prostoru što ima značajne konsekvence za uspostavljanje filma kao bića. Porte naglašava kako film za razliku od kazališta može gledatelja postaviti u središte drame i

omogućiti mu da „živi u likovima“ (1924a: 8) odnosno da promatra svijet iz perspektive lika. Kamera stoga treba biti pokretna, treba slijediti svoje likove, ukoliko junak hoda i kamera se treba kretati s njim, ukoliko junak propadne u jamu, i kamera treba propasti s njim. Porte zaključuje kako to treba biti osnovno pravilo filma. Ipak, smatra da se ovo pravilo može donekle narušiti ukoliko za to postoji valjan razlog. Tako Porte navodi scenu iz filma *Vjerno srce* u kojem se pojavljuje sekvenca kratkih brzih kadrova s detaljima iz zabavnog parka i vrtuljka koji se okreće. Na taj način kod gledatelja se pobuđuje isti subjektivan osjećaj strmoglave vrtnje koji će osjetiti i dvoje junaka kada se popnu na vrtuljak, što simbolički označava i njihovo zarobljavanje u vrtlog sudbine. Porte smatra kako je sporno što se ova sekvenca u filmu pojavila prije nego se dvoje likova uopće popelo na vrtuljak, ali prihvaća Epsteinovo pojašnjenje da mu je namjera bila da se gledatelj pripremi, unaprijed uvede u atmosferu scene na vrtuljku. Porteov i Epsteinov pristup filmu ovdje se uspostavljaju kao dijametralno suprotni: Porte izvorište filmskog subjekta i pogleda traži u junaku; Epstein ga smješta u film-biće.

S obzirom da svaki filmski kadar podrazumijeva kameru-oko kao izvorište pogleda, ispravno bi bilo zaključiti kako je slika-pogled svaka slika filmskog teksta. Međutim, s tako širokom definicijom slike-pogled ne možemo ništa. Potrebno ju je suziti da bismo dobili koncept koji će biti funkcionalan u predstojećoj analizi. Sliku-pogled stoga definiramo kao filmski kadar koji u sebi sadrži vidljivu oznaku prisustva filma-bića i njegove percepcije. Film-biće svoje prisustvo označava kroz uporabu jednog ili više specifičnih izražajnih sredstava filma, prvenstveno kroz kameru-oko, ali i kroz prostorno-vremenske odnose koji se uspostavljaju u montažnoj strukturi. U nastavku se daje analiza strukture filmskih kadrova iz odabranog korpusa impresionističkih filmovima u kojima se tipično ostvaruje slika-pogled. Polazište analize su specifična obilježja impresionističkog stila koja je utvrdio Bordwell te se istražuju modeli prema kojima ona sudjeluju u formiranju filmskog subjekta kroz sliku-pogled te oblikovanju filmskog prostora kao mentalnog prostora.

7.1.1. ABA struktura filmskog pogleda

Najtipičnija montažna struktura u kojoj se u impresionizmu uspostavlja slika-pogled je struktura ABA (odnosno A1-B-A2), a to je obrazac kroz koji film prati čin junakova gledanja u neki objekt. Ova struktura nalikuje poznatom Kulješovljevom efektu odnosno eksperimentu u kojem je sovjetski autor Lev Kulješov pokazao značaj montaže i kako se pomoću nje može manipulirati značenjem. Kulješov je napravio tri montažna slijeda u kojima je povezo jedan te isti krupni plan Ivana Možuhina prvi put s kadrom tanjura juhe, drugi put s kadrom mrtve djevojčice, a treći put s kadrom žene na ležaju. Gledatelji su iz istog kadra na zapravo

bezizražajnom Možuhinovom licu svaki put interpretirali drugačiju emociju ovisno o kontekstu: prvi put kao izraz gladi, drugi put kao izraz žalosti, a treći put kao strast. Eksperiment je tako pokazao da gledatelj interpretira filmsku sliku kao dio filmske montažne sintagme slično kao što se i pravi smisao homonimnih riječi može utvrditi jedino kroz kontekst. ABA struktura impresionističke slike-pogleda se sastoji od tri kadra s tim da se prvi i treći sadržajno ponavljaju:

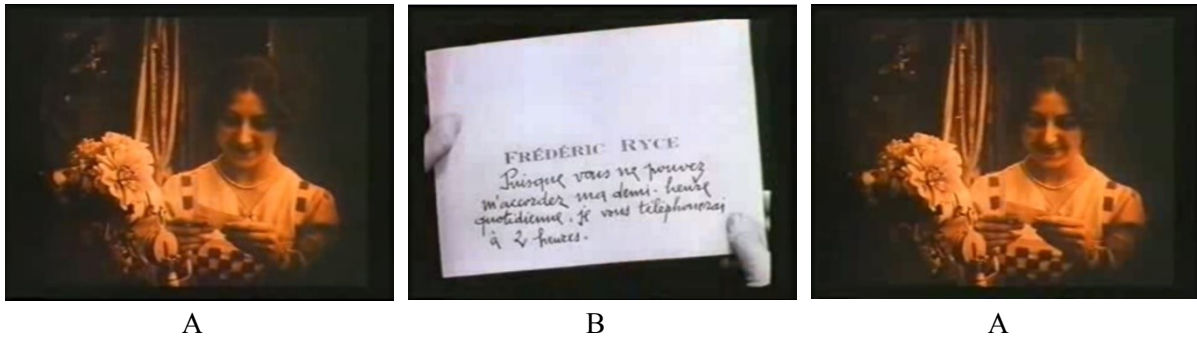
A1 = kadar junaka koji promatra objekt koji se nalazi van okvira

B = kadar objekta koji je snimljen iz perspektive junaka

A2 = kadar istovjetan kadru A1 u kojem je vidljiva junakova reakcija

Trodijelnu ABA strukturu Bordwell naziva montažna sekvenca gledanje-gledano (*glance/object editing*) i smatra je jednim od središnjih koncepata impresionističkog stila iz nekoliko razloga: obrazac je općeprisutan i vrlo distinktivan za impresionistički stil; pojavljuje se u trideset i dva od trideset i pet filmova koje je Bordwell identificirao kao impresionističke, a od petnaest analiziranih neimpresionističkih filmova sadrže ga samo tri filma; obrazac sadrži optički subjektivni kadar koji je također tipičan za impresionizam; prenosi subjektivnost na razinu sekvence te na taj način „subjektivnost pretvara u tekstualnu kvalitetu ne samo simultanih dijelova (npr. stil kamere, mizanscena, optička sredstva) već i sukcesivnih dijelova“ (1987: 190, prevela S.D.).

Analiza primjera iz korpusa impresionističkih filmova pokazala je kako su tipičan primjer ABA montažnog slijeda sekvence čitanja pisanog teksta u kojima su kadar A1 i A2 istovjetni. To je zapravo isti kadar u koji je ubačen kadar B koji se jasno uspostavlja kao subjektivni kadar odnosno slika-pogled junaka iz kadra A. Tu je ujedno i razlika između impresionističke sekvence gledanja tipa ABA i Kulješovljevog efekta kod kojeg se središnji kadar tehnički ne uspostavlja nužno kao subjektivna slika-pogled. Iako se u načelu zalaže za primat slike u odnosu na riječ i za redukciju međunaslova (ili baš iz tog razloga), impresionizam jako puno koristi pisma kao dijegetske deskriptore i pokretače radnje pa su ABA sekvence ovog tipa brojne.



Slika 21. Tipična struktura slike-pogled ABA
Deseta simfonija

Gore opisana struktura sekvence ABA kao osnovni obrazac slike-pogled u impresionističkom filmu može imati nekoliko sadržajnih varijanti pa tako kadar B može sadržavati oznaku subjektivne junakove perspektive (kao što su točka gledišta, kut snimanja, detalji ruku i drugo), ali nužno i ne mora jer krupni kadar montiran unutar ABA sekvence sam po sebi upućuje na subjektivnu sliku-pogled. Osnovni obrazac ABA (odnosno A1-B-A2) može se i strukturno modificirati kroz supstituciju, elipsu ili ulančavanje u složenije višedijelne strukture (npr. ABABA). Kadar A2 može se razlikovati od kadra A1 po nekoj tehničkoj osobini, kao što su primjerice širina plana ili kut snimanja, što je ilustrirano primjerom iz filma *Avanture Roberta Macairea* (slika 22). Robert Macaire se mačuje s markiznim bratom u kadru A1 u blizom planu, a nakon kadra B s njegovim subjektivnim pogledom na suborca, vraća se kadar A2 s Macaireom u krupnom planu. Iako su sadržajno isti, kadrovi A1 i A2 se tehnički razlikuju.



Slika 22. Kadar A1 i A2 ne moraju nužno biti identični
Avanture Roberta Macairea

Puno slobodnija varijanta je tipa ABC kod koje se kadar A na poziciji tri supstituira sasvim novim kadrom C. U sekvenci iz filma *Mauprat* (slika 23) Bernard u blizom planu (A) gleda prema dolje odnosno promatra pušku u travi (B). Kamera ne sagledava cijelu pušku odjednom u kadru već „vozi“ duž puške čime se sugerira kretanje Bernardova pogleda (ali ne i tijela koje je statično) što je u jeziku otjelovljeno izrazima kao što su „obuhvatiti pogledom“ ili „prijeći pogledom“. Prvi dio sekvence oblikuje se kao tipičan obrazac ABA, ali drugi dio sadrži element

elipse jer se nakon kadra puške ne vraćamo na Bernardov kadar gledanja već na novi kadar (C) u kojem Marcasse u blizom planu gleda prema dolje – dakle prema pušci koja leži u travi. Kadar puške tako predstavlja integraciju Bernardova i Marcassova pogleda.



Bernard u kadru spušta pogled prema pušci.



Kamera vozi s lijeva na desno kao da Bernard pogledom prelazi preko puške (u istom kadru).



Bernard u kadru podiže pogled prema Marcassu (van kadra) te ga ponovo spušta (prema pušci).



Detalj puške se uspostavlja kao mjesto susreta pogleda dvaju likova (Bernarda i Marcassea).

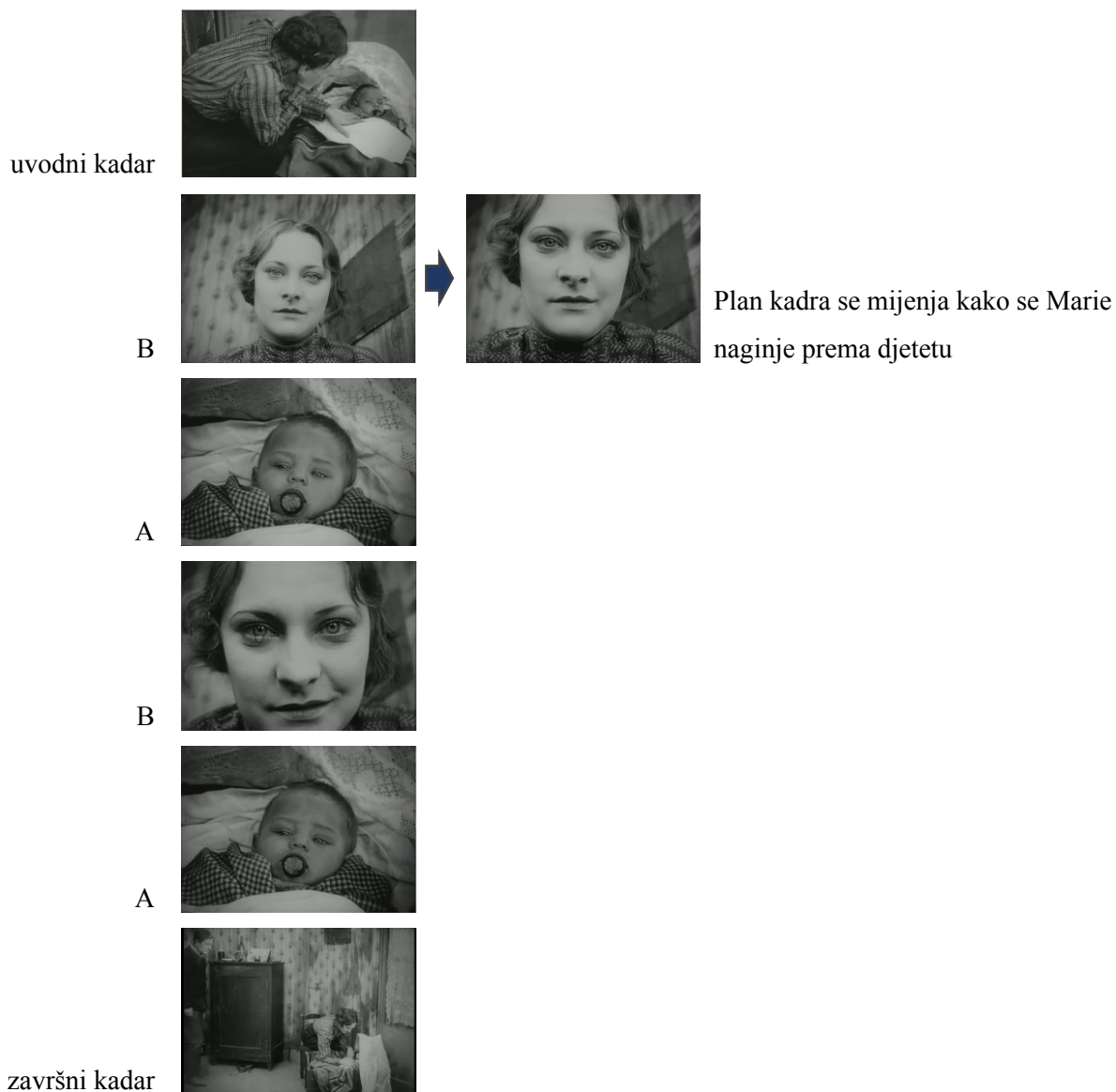


Marcasse u kadru spuštenog pogleda (i on gleda prema pušci?) podiže pogled prema Bernardu.

Slika 23. *Mauprat*

Percepcija je međutim neodvojiva od uma. Što je viđeno, to je i spoznato. Slika pogled tako postaje metafora za misao. Impresionistički film komunicira prvenstveno slikom pa tako mjesto u kojem se susreću pogledi dvaju likova postaje ujedno i točka njihovog međusobnog razumijevanja – gledajući u pušku u koju gleda Bernard, Marcasse shvaća o čemu Bernard razmišlja. Temeljem istovjetne analogije i gledatelj koji dijeli istu sliku-pogled izvodi jednak zaključak. Kadar s detaljem puške tako postaje mjesto susreta pogleda i razumijevanja dvaju likova, ali i pogleda i razumijevanja gledatelja. Kada je obrazac jednom uspostavljen, slika-pogled se postepeno počinje oslobađati diktata imitacije pogleda junaka i ukalupljenosti u model ABA strukture. To je upravo ono što je Porte zamjerio Epsteinu.

Četvrti oblik slike-pogleda je onaj koji se pojavljuje u sekvencama eliptične AB strukture. U eliptičnom obrascu AB čin gledanja se ne zaokružuje ponavljanjem situacije iz kadra A, dok se u obrascu BA slika-pogled ne uvodi kadrom gledanja. U primjeru iz filma *Vjerno srce* (slika 24) Marie se brižno naginje nad bolesno dijete koje leži u kolijevci. Sekvenca započinje nekom vrstom srednjeg plana u kojem Mari sjedi nagnuta pored djeteta. Kut snimanja i promjena plana u kadru B ukazuju na pogled djeteta, ali sekvenca nema uobičajenu ABA strukturu. Ako kadar B obilježimo kao sliku-pogled, s obzirom da je markiran kutom snimanja „odozdo“ čime se imitira pogled bebe u kolijevci, tada imamo strukturu sekvence BABA u kojoj je uvodni kadar slika-pogled (B) te je možemo promatrati kao nepravilnu strukturu ili kao eliptičnu strukturu (XBABA u kojoj je kadar X izostavljen). Ova struktura je značajna jer ukazuje na to da se pogled filma oslobađa usidrenosti u pogledu lika i da se kreće prema konceptualnoj integraciji kao uvjetu za uspostavljanje filmskog bića. Sekvenca završava sasvim novim kadrom u srednjem planu u koji s lijeva ulazi Jean.



Slika 24. *Vjerno srce*

Specifična je i eliptična sekvenca gledanja koja se pojavljuje u filmu Abela Gancea *Optužujem*. Nakon što je nizom kadrova prikazano kako gomila i pojedinci unutar gomile promatraju plakat objave rata, slijedi par kadrova u kojima se François probija kroz gomilu, zastane i pogleda u smjeru u kojem gledaju i ostali. Kadar koji slijedi međutim ne prikazuje objekt Françoiseova pogleda, što bismo očekivali, već otvara sasvim novu sekvencu. Ovakva posve eliptična struktura koja se sastoji samo od kadra B ne narušava gledateljevo razumijevanje radnje jer je gledatelj na temelju prethodnog iskustva već konstruirao mentalni prostor filma i njegova konceptualna struktura nadomješta nedostajući kadar isto kao što u jezičnom tekstu recipijent poruke iskustveno nadomješta eliptičnu lingvističku strukturu. Možemo zamisliti poseban oblik eliptične strukture koja bi se sastojala samo od slike-pogleda odnosno kadra B. Ovakva

struktura ne bi pripadala pogledu niti jednog lika niti bi bila opravdana uobičajenom pripovjedačkom strategijom. U filmu *Optužujem* postoje takvi umeci, poput kadrova s animiranim kosturima koji plešu i koji ne pripadaju objektivnom prostoru filma niti subjektivnom prostoru lika osim što se kao simbol smrti i komentar autora oblikuju kao slika-misao i samo na taj način su uklopljeni u cjelinu filmskog mentalnog prostora.



Slika 25. *Optužujem*

Možemo zaključiti kako se metafora FILM JE POGLED u impresionističkom filmu ostvaruje u sekvenci koja ima tipičnu trodijelnu strukturu ABA i koja slijedi čin junakova gledanja na način da središnji kadar (B) nosi neko od obilježja pogleda lika koji se pojavljuje u kadru prije i poslije. Drugim riječima, kadar A je tipično razdvojen na dva dijela kadrom B koji tipično sadrži sliku-pogled. Supstitucija kadra A tehnički drugačijim kadrom na poziciji A1 ili A2 može biti predmet stilističke analize, ali s gledišta semantičke interpretacije teksta i analize konceptualnih struktura puno su zanimljivije supstitucije kadra A2 sasvim novim sadržajem (primjerice ABC struktura), ekspanzija slike-pogled odnosno kadra B u nove slike-pogled (primjerice ABCDA) ili čak izostanak nekog od osnovnih kadrova (eliptična ABA struktura). Svaka od navedenih varijanti u sekvencu uključuje složenije kognitivne procese o kojima će biti više riječi kasnije.

Ono što je bitno istaknuti jest da sliku koja prikazuje pogled junaka, osim po njezinom tipično središnjem položaju u trostrukoj strukturi kadrova, prepoznamo i po oznaci subjektivnosti. U primjeru slika 21 to su kut snimanja i detalji ruku junakinje koja drži pismo, u primjeru slika 22 to je detalj ruke mačevaoca koja drži mač, u primjeru slika 23 lagani gornji rakurs i pokret kamere koji prelazi preko predmeta, u primjeru slika 24 donji rakurs i izmjena plana uslijed sužavanja vidnog polja do čega dolazi jer se junakinjina glava približava izvoru pogleda (kamera/dijete). Dok se prva dva slučaja u potpunosti mogu uvrstiti pod kategoriju optičke subjektivne slike onako kako je definira Bordwell, treći i četvrti primjer unose elemente koji otežavaju takvu jednoznačnu klasifikaciju. Bordwell prepoznaje takve slučajeve, ali ne nudi alternativno rješenje za klasifikaciju niti objašnjava njihovu provenijenciju. Slika-pogled u

trećem primjeru istovremeno predstavlja optičku perspektivu dvaju junaka koji ne zauzimaju istu točku gledišta. U četvrtom primjeru slika-pogled nema uporište u oku junaka jer se obrazac gledanje/gledano obrće pa slika-pogled prethodi akciji gledanja i tek se naknadno konkretizira njezino optičko izvorište. U oba slučaja narušava se identifikacija kamere s okom junaka-promatrača i uvodi element „izvanjske“ i „neljudske“ subjektivnosti. Taj element upućuje na identitet koji ne pripada metafori KAMERA JE OKO JUNAKA. Navedeni identitet ukazuje na prisustvo filma kao bića. Ukoliko se optička subjektivna slika može pojaviti izvan optičke perspektive junaka, odnosno kao pogled filma bića, tada se i kadar posljednjeg primjera (slika 25), koji se u filmskoj teoriji obično tumači kao komentar autora, može definirati kao pogled filma, ili preciznije kao misao filma koja se predstavlja kao slika-pogled. Naime, obrazac ABA ne konstruira samo čin junakova gledanja već se konceptualno preslikava i na uspostavljanje drugih narativnih struktura koje su usko vezane uz subjektivna stanja. Metafora pogleda tako postaje izvorna domena za mnoge druge narativne strategije, a i temeljni je element konstrukcije filmskog prostora.

7.1.2. Specifična obilježja impresionističkog stila kao izvorišta subjektivnosti

Analizom filmskog teksta na razini pojedinačnog kadra i montažne sekvence Bordwell (1987) izdvaja četiri grupe specifičnih obilježja koja su više ili manje karakteristična za impresionistički filmski stil i koja proizlaze iz rada kamere, oblikovanja mizanscene, uporabe optičkih trikova i montaže. Svaka grupa sadrži postupke koji subjektiviziraju filmsku sliku što je jedno od dominantnih obilježja stila. Vidjeli smo kako se gledatelj identificira s kamerom i kako se njihovi pogledi susreću u istoj točki gledišta, ali i kamera se može identificirati s likom i to ne samo kroz zajedničku točku gledišta već i kroz proces personifikacije odnosno mapiranja domene filma i domene bića pomoću metaforičkih ili metonimijskih procesa. Na primjeru Vertovljeva filma pokazano je kako metafora KAMERA JE OKO ekspandira u metaforu FILM(SKA APARATURA) JE BIĆE i mapira se na metaforu (FILMSKA) SLIKA JE POGLED. Udaljenost kamere se mapira na udaljenost čovjeka od predmeta kojeg promatra, kut snimanja se mapira na nagnutost čovjekove glave, pokret kamere mapira pokrete ljudskog tijela. Rezultat ovog mapiranja je nastojanje da se konceptualno filmska slika približi ljudskom pogledu što u stvarnosti može rezultirati suprotnim procesom jer su ekran i vidno polje čovjeka različitih karakteristika. Ukoliko se metafora FILM JE POGLED nameće samo u svrhu jednačenja slike-pogled i ljudskog pogleda, ona može producirati vizualno ili narativno nezgrapne strukture. Porte kritizira nespretnu imitaciju pogleda junaka koji korača, a koja je sama sebi svrha u filmu

*Mali Jacques*¹³³ (*Le Petit Jacques*, Georges Lannes i Georges Raulet, 1923.), ili pogreške u imitaciji ljudskog pogleda kao što je primjerice kadar koji sugerira pogled junaka koji leži s glavom na jastuku, a kamera prikazuje vrata nahero u odnosu na okvir: „Velika pogreška: ovo apsolutno ne odgovara stvarnosti: zato što smo nagnuli glavu, vertikalna okvira vrata neće prestati biti okomita.“ (1924b: 12). Ova pogreška autora još bolje ukazuje na dominaciju metafore FILM JE POGLED i njezinu kognitivnu podlogu. S druge strane upravo razlika između pogleda filma i pogleda čovjeka može proizvesti dodatna značenja i transformirati sliku izvanjskog svijeta kao temelj fotogenije.

7.1.3. Rad kamere

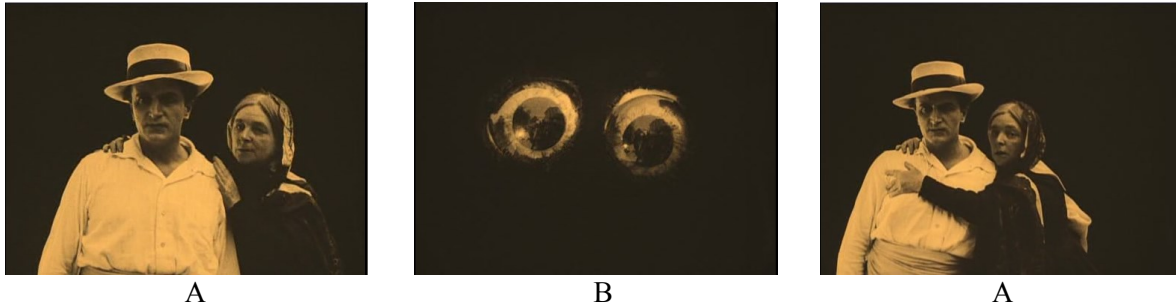
7.1.3.1. Planovi - krupni plan

Prema Bordwellu za impresionizam je karakterističan krupni plan ili detalj¹³⁴ bilo da se koristi kao sinegdoha ili simbol ili da utjelovljuje subjektivnu sliku. Krupni plan proizlazi iz udaljenosti kamere od objekta snimanja i predstavlja značajnu kulturološku novinu koju je film donio za perspektivu ljudskog pogleda. U eseju „Povećanje“ („Magnification“) izvorno tiskanom 1921. Epstein izražava svoje oduševljenje krupnim planom i kaže kako je krupni plan temeljni princip filma. Upravo zbog svoje veličine ima intenzifikacijski učinak jer ograničava i usmjerava pogled gledatelja na predmet. Impresionistički krupni plan se često koncentrira na dijelove tijela, predmete ili geste koji utjelovljuju „dramsko, tematsko ili apstraktno konceptualno značenje“ (Bordwell 1987: 153) kroz metaforičke i metonimijske obrasce. Krupni plan u ABA strukturi najčešće sadrži neku oznaku perspektive lika kao što su u gornjim primjerima detalji ruku, točka gledišta i kut snimanja. No, čak i kada je u funkciji optičke subjektivne slike krupni plan, a naročito detalj, nisu ekvivalentni ljudskoj vizualnoj percepciji jer ljudsko oko ne može zumirati neki predmet ili dio predmeta kao što to čini kamera. Krupni plan ne ukazuje na fizičko približavanje lika objektu percepcije nego na usmjeravanje njegove pozornosti („fokusiranje“) na određeni dio vidnog polja. U tom smislu ovaj plan sam po sebi nosi klicu mentalne slike, slike koja je mišljena, a ne samo percipirana. Kada Jean i majka u filmu *Optužujem* ugledaju sovu kao simbol zlokobne sudbine, njihova slika-pogled se apstrahira do detalja sovinih očiju gubeći tako perceptivne osobine ljudskog pogleda i

¹³³ Naslov prevela S.D.

¹³⁴ *Filmski leksikon* (2003) razlikuje krupni plan od detalja. Krupni plan je: „plan u kojemu izrez kadra obuhvaća glavu čovjeka ili dio prizora u tom obuhvatu (npr. ruku, pepeljaru, fotografiju na stolu, novinski članak).“ Detalj je: „plan u kojemu izrez kadra obuhvaća tek djelić (detalj) nekoga predmeta. Tipično je riječ o dijelu ljudskoga tijela manjem od ljudske glave (manjem od krupnoga plana, npr. samo oči ili usta u kadru) pa tada indicira udubljeno blizak promatrački odnos.“ U engleskoj terminologiji međutim postoji samo izraz *close-up* koji može biti širi (*medium close-up*) ili uži (*extreme-close up*). Ovaj potonji bi odgovarao hrvatskom terminu „detalj“.

poprimajući istovremeno elemente ideje odnosno onoga što je Mitry nazvao „deskriptivnim subjektivizmom“ ili autorovom točkom gledišta (prema Bordwellu 1987: 155), a što će u ovom radu biti označeno kao slika-misao. Krupni kadar je još jedan, možda i najvažniji, pokazatelj kako slika-pogled nikad nije samo optički subjektivna slika junaka već je uvijek konceptualna integracija pogleda-junaka i pogleda-filma te jasno upućuje na intencionalnost filma bića.



Slika 26. *Optužujem*

Manifestaciju intencionalnosti nositelja izvora pogleda ilustrira primjer iz filma *Žeravica*. U sekvenci u kojoj Ona čita biografiju detektiva Z krupni kadar i detalj se ostvaruju kao optička subjektivna slika junakinje na specifičan način – kamera miruje, a krupni plan prelazi u detalj i obratno na način da junakinja približava i odmiče knjigu od sebe. Ograničavajući kadar na detalj knjige, kao da se film i knjiga identificiraju jedno u drugom. Na čudan način, zaustavljanjem kamere, i manipuliranjem objekta u okviru, u oba slučaja naglašava se metafora SPREMNIKA. Izvor pokreta se izmješta u filmsko *drugdje*, a perspektiva pogleda jasno postaje izvanjska filmskom prostoru – kao da je junakinja na trenutak prešla s drugu stranu okvira i stupila u taj nedohvatni prostor *drugdje*.

7.1.3.2. *Kut snimanja*

Osim krupnog plana dominantno obilježje impresionističkog stila prema Bordwellu su i naglašeni kutovi snimanja koji upućuju na optičku subjektivnost bilo da je riječ o donjem ili gornjem rakursu ili o nakošenom kadru u odnosu na okvir. Iako rakursi ponekad ne predstavljaju neposrednu sliku-pogled junaka, najčešće ipak odražavaju njegovu točku gledišta koja je viša ili niža u odnosu na objekt pogleda. U filmu *Lica djece* kut snimanja kadra s krupnim planom oca jasno ukazuje na pogled odozdo, odnosno iz perspektive djeteta. (slika 27).



Slika 27. *Lica djece*

Bilo da je riječ o donjem ili gornjem rakursu (koji se mogu kretati od žablje do ptičje perspektive), kut snimanja kamere na ekranu proizvodi vidljivo iskrivljenje osi u odnosu na okvir što također nije odlika stvarnog vidnog polja, ali može biti vizualno i semantički pertinentno. Tako kut snimanja može poprimiti preneseno značenje jer prostorni odnos gore-dolje metaforički upućuje na odnos moći: „Donji rakurs sugerira [...] veličinu, moralnu, fizičku ili, barem, trenutačnu superiornost prikazivane osobe (zato se često tako snimaju vladari, junaci i sl.), dok gornji rakurs sugerira njezinu inferiornost (prikazivanje poraženih, sirotinje, negativnih osoba).“ (Peterlić: 1986: 741). Scena iz filma *Novac* u kojoj se svađaju Saccard i barunica Sandorf koreografirana je tako da se odnosi u prostoru mapiraju na mentalne odnose. Odnosi moći između dvoje ljubavnika mijenjaju se onako kako se mijenja i kut kamere koja ih snima pojedinačno u kadru. U prvom dijelu sekvence u kojem barunica proriče Saccardovu financijsku propast ona je snimana iz donjeg rakursa, a on iz gornjeg što je opravdano i njihovim stvarnim položajem u prostoru jer ona stoji iznad njega dok on sjedi, ali čime se vizualno i simbolički izražava njezina nadmoć.



Slika 28. *Novac*

Trenutak kada se Saccard ustaje označava njegov pokušaj da izjednači njihove odnose sile odnosno da fizički gurajući svoju bivšu ljubavnicu prema dolje nad njom zauzme prostornu dominaciju i moralnu pobjedu.



Slika 29. *Novac*

Preokrenuvši njihov raspored u prostoru kadra na način da je njegov pogled zadobio perspektivu odozgo (kadrovi barunice snimani iz gornjeg rakursa), a njezin pogled zadobio perspektivu odozdo (kadrovi Saccarda snimani iz donjeg rakursa), Saccard je ostvario ne samo fizičku dominaciju primjenom sile (davljenjem) nego i metaforičku nadmoć nad barunicom.



Slika 30. *Novac*

Moralna skučenost fizičke borbe između dvoje bivših ljubavnika dodatno je naglašena krupnim kadrovima u kojima likovi u potpunosti ispunjavaju prostor i konceptualno je utemeljena na metafori spremnika, a završava kada se barunica uspije othrvati i odgurnuti Saccarda te oboje ustaju u novom srednjem planu i staju jedno naspram drugog kao ravnopravni elementi kadra.



Slika 31. *Novac*

Gotovo identična struktura kadrova, ali s obrnutim ishodom, ponavlja se u sekvenci koja dolazi nešto kasnije u filmu, a u kojoj se sličan fizičko-moralni sukob odvija između Saccarda i Line koju on želi pretvoriti u svoju ljubavnicu. Ovoga puta sekvenca započinje sa Saccardovim kadrom u donjem rakursu dok je Lina snimana odozgo. S obzirom da je obrazac uspostavljen u prethodnoj sceni, prostorni odnos likova jasno odražava odnos moći koji će završiti pokušajem silovanja.



Slika 32. *Novac*

Nakon što se Lina kroz niz vrlo brzih kratkih i konfuznih kadrova njihove međusobne borbe uspijeva othrvati Saccardovim nasrtajima, odnos moći se dovodi u ravnotežu u zajedničkom kadru u kojem staju jedan nasuprot drugom. Ovaj kadar i dalje zadržava junake u skučenom

okviru blizog plana za razliku od završnog kadra borbe između barunice i Saccarda koji je široki, srednji plan. Iako kadar uspostavlja trenutni odnos ravnoteže među junacima, skučenost okvira ne oslobađa ih jedno drugog niti im ostavlja prostora za odmak što znači da borba nije gotova.



Slika 33. *Novac*

Jedina mogućnost Linina uzmaka su suze koje su i doslovno fizička manifestacija unutarnjeg osjećaja. Linine suze prizovu Saccardovu savjest i on pada ničice pred njom obrćući njihove prostorne odnose, a samim tim metaforički prihvaćajući moralni poraz.



Slika 34. *Novac*

Obje opisane sekvence koje oslikavaju prirodu Saccardova odnosa s dvjema ženama na sličan način mapiraju prostorne odnose na mentalne. Sastoje se od subjektivnih slika čije je optičko izvorište dodatno naglašeno kutom snimanja iz točke gledišta junaka, naizmjenično jednog pa drugog. Osim što kadrovi prikazuju fizički odnos i sukob junaka, subjektivni kadrovi i njihove mentalne prostore kodiraju u fizički, spacijalni odnos. Ujedno se kroz krupni kadar koji sužava normalne granice optičke perspektive slika izdvaja iz stvarnog ambijenta i uokviruje u

SPREMNIK. Vizualizacija i konceptualizacija filmskog kadra kao spremnika uz odnose kutova snimanja koji naglašavaju pogled kao izvorište prijetnje koja je kadru/spremniku izvanjska kodiraju značenje na afektivnoj razini. Film-biće preuzima emotivni doživljaj junaka i mapira ga neposredno na kadar kao značenjsku jedinicu. To je upravo novost koju je donio impresionistički film – film-biće je naučilo gledati i prikazati junakov unutarnji, ljudskom oku nevidljiv osjećaj neposredno kroz metaforu filmskog prostora kao mentalnog. Vizualna, sadržajna i strukturna sličnost ovih dviju sekvenci uspostavljanja muško-ženskih odnosa moći i permutacija likova u prostoru kadra jedne sekvence u odnosu na drugu omogućuje njihovu međusobnu poredbu što proizvodi dodatna značenja. To je jedan od načina na koji se kroz sliku-pogled iskazuje intencionalna kvaliteta filma bića i uspostavlja misao filma.

7.1.3.3. Pokret kamere

Pokret kamere je vrlo značajan izvor subjektivnosti filmske slike. Pokret je metonimijsko obilježje živog organizma pa metaforički i metonimijski atribuirira kameri osobine živog bića. Pomicanje kamere rezultira promjenom vidnog polja kadra tijekom njegova trajanja i time ukazuje na pogled dinamičnog promatrača kakav je čovjek. Posljedično, izvor filmskog pogleda postaje generator filmskog prostora što u konačnici omogućuje preslikavanje filmskog prostora na mentalni, a to je temeljna odlika impresionističkog filma s obilježjima psihološke drame.

Pokret kamere može uključivati vanjske i unutarnje kretnje kamere. Od vanjskih pokreta kamere najklasičniji su panorama odnosno „kružni pokret kamere oko njezine osi“ (Turković 2003c): npr. pokretanje samo „glave“ kamere u vodoravnom ili okomitom smjeru; ili vožnja odnosno „premještanje cijeloga promatračkog položaja (položaja kamere)“ (*Filmski leksikon*. 2003: vožnja): npr. kretanje cijelog „tijela“ kamere. Panorama i vožnja rezultiraju promjenom okvira što znači i kontinuiranom promjenom slike-pogled unutar kadra. Unutarnje kretnje kamere odnose se na pokret unutarnjeg mehanizma kamere odnosno leće i nisu ekvivalent ljudskom pogledu, ali upravo iz toga razloga mogu upućivati na prenesena značenja. U ove pokrete ubrajaju se zumiranje koje dovodi do efekta optičkog primicanja odnosno do efekta optičkog odmicanja i promjena fokusa koja rezultira izoštravanjem ili zamućivanjem slike.

Bordwell (1987) u pokrete kamere uključuje samo njezino vanjsko kretanje i klasificira ih u četiri grupe prema njihovoj funkciji: samostalan pokret kamere koja prati objekt ili osobu u pokretu te na taj način konstruira filmski prostor pomicanjem okvira (*tracking shot*); samostalan pokret kamere u narativne svrhe pri čemu kamera preuzima funkciju razotkrivanja; samostalan pokret kamere radi čiste vizualne estetike; pokret kamere koji utjelovljuje subjektivnu točku gledišta junaka koji se kreće. Bordwell kaže kako je prvi oblik kretanja kamere u smislu

uspostavljanja subjektiviteta prilično neutralan i motiviran potrebom pomicanja okvira i širenja filmskog prostora u narativne svrhe. Često ga koristi i klasični narativni film te nije specifično označavajući za impresionistički stil. Puno su karakterističnije preostale tri vrste pokreta kamere: samostalni pokreti kamere u narativne i estetske svrhe koji se odvijaju neovisno o kretanju junaka te naročito subjektivni kadar s promjenjivim okvirom koji imitira pogled mobilnog junaka, a koji ne koristi niti jedan neimpresionistički film iz Bordwellova korpusa. Bordwell kaže kako ni kod jednog od tri navedena oblika samostalnog pokreta kamere kontekstom nije određeno da predstavlja junakovu optičku točku gledišta te on samo kod treće vrste pokreta kamere vidi oblik subjektivnosti.

Analiza primjera kadrova koji sadrže pokretnu kameru iz impresionističkih filmova ukazuje na manjkavost Bordwellove klasifikacije. Naime, pokazalo se da je ponekad nemoguće jednoznačno označiti pokretni kadar kao jedan od četiri navedena tipa te ovakva klasifikacija ne rješava do kraja problem vrednovanja kadra na semantičkoj i konceptualnoj razini. Tako primjerice uvodni kadrovi filma *Neljudska* prikazuju panoramu grada u brzim filažima kamere koja se nalazi u nekom prometnom sredstvu koje ne vidimo. Kadrovi u sekvenci nisu motivirani ničijim pogledom pa se uspostavljaju kao objektivni kadar u kojemu se pokret kamere manifestira u drugoj ili trećoj funkciji Bordwellove klasifikacije (razotkrivanja ili čiste vizualne estetike). Brzi filaži koji stoje u opreci s uobičajenom cjelovitom percepcijom prostora kakva je imanentna klasičnom narativnom filmu ukazuju međutim na određenu subjektivizaciju slike. Tek će se kasnije u četrdeset i nekoj minuti filma pokazati kako ovi kadrovi metonimijski stoje za glavnog junaka libertinskog duha Einara koji uživa u brzim vožnjama duž ceste iznad grada u svom sportskom automobilu i zapravo upućuju na njegovu (potencijalnu) optičku subjektivnu sliku. Ovaj primjer pokazuje kako Bordwellova klasifikacija pokreta kamere ne rješava problem subjektivnosti slike-pogleda kadra u pokretu. Iako se na početku filma pokretni kadrovi mogu pripisati samostalnom kretanju kamere u svrhu uvođenja u prostor filma ili u svrhu čiste vizualne estetike tipične za stilski pravac, daljnje uvođenje u film otkriva da je riječ o pokretu kamere kao subjektivnom pokretu lika koji se kreće.



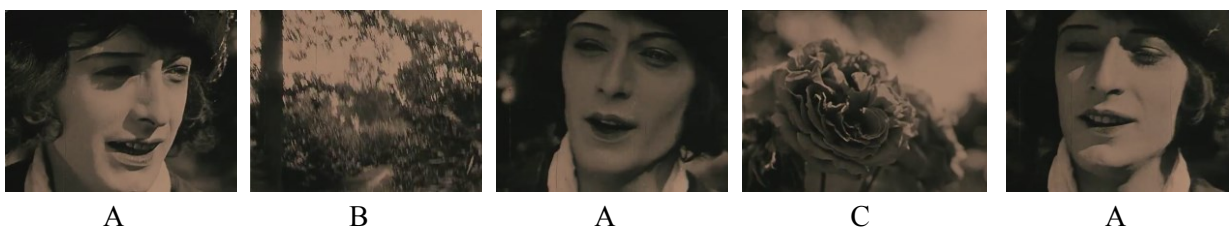
kadar iz uvodne sekvence



kasniji polusubjektivni kadar s Einarom u vožnji (oko 45 minute filma)

Slika 35. *Neljudska*

U sceni iz filma *Mauprat* kamera vozi duž staze sugerirajući pogled Bernarda koji veselo trči. Krupni planovi Maupratove glave (A) izmjenjuju se s kadrovima u kojima kamera vozi duž staze imitirajući pogled čovjeka u trku (B) i uspostavljajući se kao čisto optički subjektivan kadar. Međutim, u jednom trenutku ubacuje se kadar s detaljem ruže (C). Detalj ruže nije istovjetan mogućem Maupratovom pogledu što upućuje na oslobađanje kamere iz usidrenosti u optičku perspektivu lika, ali i otvara mogućnost da kamera svoj pogled ukalemi u strukturu gledanje/gledano te tako „objektivnom“ slikom prenese subjektivni doživljaj. Oslobađanje kamere od fiksiranog položaja, strogo kontroliranog okvira, ali i junakove točke gledišta povratno sugerira fizičko i emocionalno oslobađanje junaka. Tako se subjektivnost slike-pogleda prelijeva na sekvencu kao mentalni prostor.



Slika 36. *Mauprat*

U sekvencama gdje pokret kamere upućuje na konstantu promjenu točke gledišta omogućuje se montažna dinamika koja će sliku-pogled odvesti izvan percepcije lika te je osloboditi ukalupljenosti u jednoobraznost ABA obrasca. Tako nastaju najkompleksnije montažne, a time i konceptualne, strukture impresionizma koje osim kamere i pogleda (filma i bića) integriraju i druge mentalne domene kao što su prijevozno sredstvo, ritam, glazba i slično. U filmu *Crvena krčma* sekvenca jahanja integrira izobličene kadrove jahača s apstrahiranom slikom pogled kamere u pokretu; u *Kotaču* u više navrata imamo sekvence koje predočavaju Sizifov pogled iz

jurećeg vlaka; u *Zrcalu s tri lica* vožnja kamere dočarava pogled glavnog junaka iz jurećeg automobila na sličan način kao što je to prikazano u već spomenutom filmu *Neljudska*; u *Novcu* pokret kamere koja se naglo podiže iznad burze i snima zaposlenike iz ptičje perspektive zapravo simulira pogled iz aviona s obzirom da je kadar uklopljen u sekvencu u kojoj se pilot Jacques Hamelin priprema na polijetanje i odlazak od supruge. Ovakvi kadrovi koji simuliraju pogled junaka koji trči ili se vozi u nekom brzom prijevoznom sredstvu vrlo često nisu uklopljeni u ABA strukturu već su slobodnije montirani na način da sadrže i kadrove koji nisu neposredna slika-pogled junaka, primjerice istovremeno kombiniraju široke planove i detalje, filaže i statične kadrove, razne kutove snimanja i slično pa se sekvenca uspostavlja kao integracija slike-pogleda junaka i slike-pogleda filma. Na sličan način ABA strukturu razbija i sekvenca iz filma *Crvena krčma* koju kao primjer subjektivnog pokreta kamere navodi i Bordwell. Kada dva jahača dođu u krčmu, krčmar im pokazuje rukom kako je sve zauzeto i nemaju više gdje sjesti (kadar A). Identificirajući se s pogledom krčmara kamera kruži duž prostora zadržavajući cijelo vrijeme u kadru detalj krčmareve ruke (kadar B) kao oznaku subjektivne perspektive. Ipak, u jednom trenutku situacija se komplicira na isti način kao u primjeru slike 36 jer se klasična sekvenca ABA dodatno proširuje u strukturu A-B-[C-D-E-F-G-H-I]-A u kojoj je samo kadar B prava optički subjektivna slika krčmara dok kadrovi C-I u blizim planovima prikazuju razne goste iz perspektive filma, a ne pojedinačnog lika. Usprkos tome sekvenca se završava povratkom na kadar A u kojem krčmar dovršava započeti kružni pokret rukom. Značenje ove sekvence je bitno jer ona integrira optičku subjektivnu sliku junaka s tzv. objektivnom slikom u sasvim novu sliku-pogled filma kao oblik konceptualne integracije različitih točki gledišta.

U navedenim primjerima kamera predočava sliku-pogled junaka čak i onda kada ona nije njegova optička subjektivna slika. Suprotan je proces kada kamera samostalnim pokretom ne predočava objektivnu sliku junaka već preuzima na sebe funkciju razotkrivanja ili čiste vizualne estetike u čemu Bordwell ne vidi iskaz subjektivnosti. Kada u sceni iz filma *Mauprat* služavka krišom uvodi Marcassea u dvorac La Roche Mauprat, kamera ostaje snimati izvana te se lagano podiže prema prvom katu kule anticipirajući penjanje junaka kroz unutrašnjost dvorca i pojavu djevojke na prozoru na prvom katu tornja, a potom i na prozoru drugog kata. Kamera potom kreće udesno duž natkrivene terase kojem će junaci proći prema drugom krilu. Do tog trenutka kamera ne zauzima točku gledišta nekog lika iz filma, ali možemo zamisliti potpuno isti kadar koji bi bio motiviran pogledom lika koji stoji u podnožju dvorca i gleda prema gore. Kamera duž čitave svoje kretnje zadržava karakteristike intencionalnog oka. Tek kada Marcasse i

djevojka s terase pogledaju prema dvorištu kamera će zauzeti njihov položaj i prikazati u kadru s gornjim rakursom njihovu sliku-pogled.

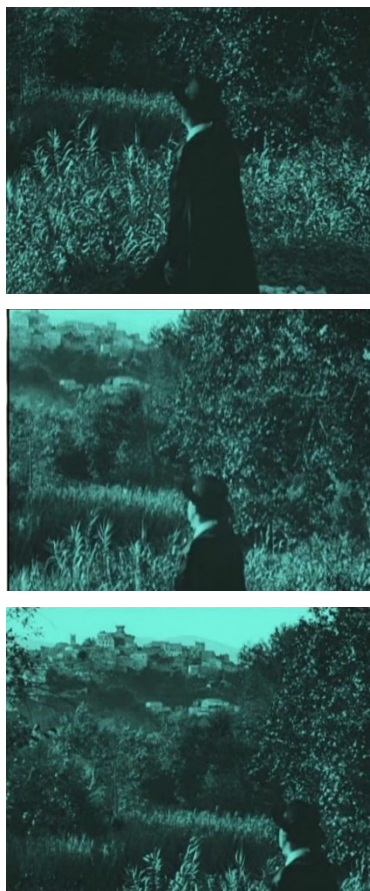


Slika 37. *Mauprat*

U filmu *Crvena krčma* kamera izvodi polukružno gibanje duž stola za kojim sjede uzvanici na večeri pri čemu se kadar ne širi. Ovaj postupak ima funkciju predstavljanja likova čime ga se može svrstati u drugu skupinu pokreta kamere prema Bordwellovoj klasifikaciji. Vizualno međutim kadar mapira na sliku-pogled jer kamera bira točku gledišta koja je smješta unutar kruga uzvanika, a ne izvan njega. Pokret kamere ne ukazuje na subjektivni pogled nekog od sudionika događaja, ali je otjelovljen i ukazuje na fizičku prisutnost kamere i njezinu aktivnu uključenost u događaj. Dodatno, izbor blizog plana naglašava povezanost i zatvorenost likova u određeni (filmski/mentalni) prostor. Cirkularnost koju kamera uspostavlja kretanjem će se kasnije pokazati kao konceptualni obrazac koji se preslikava na strukturu filma, ali i na sudbinu likova koji ostaju zatvoreni u uzročno-posljedičnu sponu svojih postupaka. Ovakvo otjelovljeno i racionalno ponašanje kamere jasno ukazuje na personifikaciju medija i intencionalnost filma bića kao izvorišta slike-pogleda čak i onda kada ona nije usidrena u pogledu junaka niti u nekom drugom dijegetskom subjektu, bilo živom ili neživom. Suprotno Bordwellovom shvaćanju

subjektivnosti, kamera se u ovakvim kadrovima uspostavlja kao posebna vrsta narativnog subjekta - dijegetsko nevidljivo biće i apsolutni gospodar pogleda te može utjeloviti vlastiti pogled, ali i tuđi.

Idući primjer iz filma *Optužujem* pokazuje kako pokret kamere može upućivati na sliku-pogled junaka čak i kada ne zauzima njegovu točku gledišta. Jean na povratku iz rata iz daljine promatra svoje rodno mjesto. U prvom dijelu kadra kamera u američkom planu snima Jeana koji gleda u daljinu, a u drugom dijelu se prvo podiže, a potom i pomiče ulijevo otkrivajući u istom kadru objekt Jeanova pogleda – kuće njegovog rodnog mjesta. Iako ovaj kadar nije obilježen fiziološkim karakteristikama Jeanova pogleda ili njegovim psihološkim stanjem, niti kamera zauzima identičnu točku gledišta kao i Jean, ona nas ipak pokretom i izmjenom okvira usmjerava na Jeanovu subjektivnu percepciju i njegov mentalni prostor. Pokret kamere usporediv je s pokretom glave čovjeka koji treba podignuti pogled kako bi vidio nešto što se nalazi na povišenom položaju. Iako to u kadru nije prikazano na ovaj način, Jean je u nekom trenutku trebao podignuti pogled kako bi iz podnožja vidio gradić koji je smješten na brdašcu.



Slika 38. *Optužujem*

Sličan primjer integracije mentalnog prostora junaka i filmskog prostora koja se ne odvija kroz optičku subjektivnu sliku ilustrira sekvenca iz filma *Šest i deset i po*. Sekvenca ima strukturu tipa A-B-A-B2-A2-B3-A2 gdje kadrovi A i A2 prikazuju Jeana i Marie kako leže u travi, a međusobno se razlikuju samo u planu, dok kadrovi B, B2 i B3 prikazuju krošnje drveća iz donjeg rakursa. Sekvenca međutim ne uspostavlja stvaran odnos gledano/gledanje, već samo mogući odnos, s obzirom da su pogledi junaka u kadrovima A i A2 usmjereni jedno na drugo, a ne gore prema drveću. Kamera svejedno ne samo da zauzima točku gledišta junaka već i mapira na njihove kretnje – kada se u kadru A2 ljubavnici počnu prevrtati po travi, kamera izvodi istovjetni filaž u kadru B3. Iako je pokret kamere nedvosmisleno motiviran pokretom junaka, izvjesno je iz sadržaja kadra da slika-pogled, iako joj je izvor u mogućoj točki gledišta junaka, nije optička subjektivna slika. Kamera se ne identificira s okom junaka već direktno s njihovim mentalnim prostorom (unutarnjim okom) te ga kroz potencijalnu optičku perspektivu projicira na ekran u obliku filmskog prostora.



A Jean i Marie leže u travi, statičan kadar



B Krošnje stabala, statičan kadar, lagani donji rakurs



A Jean i Marie leže u travi, statičan kadar



B2 Krošnje stabala, statičan kadar, žablja perspektiva



A2 Jean i Marie se valjaju po travi



B3 Krošnje stabala, žablja perspektiva, filaž



A2 Jean i Marie se valjaju po travi

Slika 39. *Šest i deset i po*

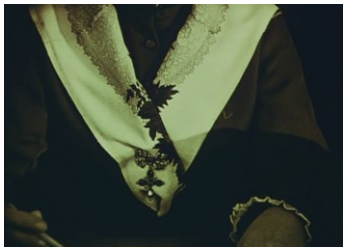
Navedeni primjeri pokazuju kako četiri tipa pokreta kamere koji su teorijski ustanovljeni i koje Bordwell predlaže za klasifikaciju često nisu dovoljni da bi se opisale sve moguće konstrukcije slike-pogleda u impresionističkom filmu. Pokreti kamere u funkcijama koje Bordwell navodi se rijetko ostvaruju u „čistom“ obliku već kamera sa svim svojim funkcijama ulazi u montažne i konceptualne integracije koje stvaraju nova neočekivana značenja. Situaciju dodatno usložnjavaju unutarnji pokreti kamere koje Bordwell ni ne spominje. Spominje jedino promjenu fokusa, ali je ubraja ubraja pod optičke trikove.

U filmu *Lica djece* sekvenca u kojoj Jean i njegova pomajka sjede za stolom i ručaju ima strukturu ABNACA što je zapravo spoj dvije ABA strukture upotpunjene međunaslovom (N). U kadru A vidimo Jeana u krupnom planu kako jede juhu. U prvom dijelu sekvence slika-pogled (B) uključuje vertikalnu panoramu kamere koja utjelovljuje Jeanovo podizanje pogleda. Međunaslov (N) kroz verbalni mod dodatno upućuje na dječakov pogled kao izvorište prethodnog kadra B. Drugi dio sekvence kao sliku-pogled (C) ima detalj majčina broša. S obzirom da Jean nije mijenjao svoj položaj za stolom tijekom trajanja sekvence, detalj nije motiviran promjenom percepcije niti približavanjem junaka objektu pogleda već je njegova funkcija mišljena kao dodatno usmjeravanje pozornosti na predmet koji je istovremeno simbol ljubavi prema majci i netrpeljivosti prema pomajci. U istom kadru slijedi dodatno zamućivanje

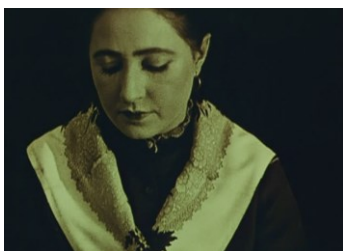
slike koje se javlja kao transfer psihološkog momenta (Jeanove ljutnje). Zanimljivo je kako se vanjski i unutarnji pokret kamere mapiraju na vanjsku i unutarnju reakciju junaka na ono što kamera prikazuje. Vanjski pokret kamere (podizanje kamere) ukazuje na pokret tijela (glave), a unutarnji pokret kamere (pomicanje leće i zamućenje slike) ukazuje na emotivnu reakciju dječaka. Na taj način proizvodi se konceptualna integracija bića i filma.



Jean jede juhu. U jednom trenutku zastane.



Krupni plan kao kadar B ukazuje na sliku-pogled i usmjeravanje pozornosti.



Kamera se lagano podiže prema licu majke što sugerira Jeanovo podizanje pogleda.

Jean venait d'apercevoir
la broche de sa mère.

Međunaslov kao dodatno pojašnjenje.



Jean nevoljko nastavlja jesti juhu, ponovo zastaje.



Detalj broša ukazuje na objekt usmjeravanja Jeanove pozornosti.



Zamućivanje kadra u drugom dijelu nije jasno razumljivo jer nije utemeljeno u fiziologiji ljudskog pogleda, ali ga možemo shvatiti kao izraz Jeanova negodovanja/neslaganja.



Slika 40. *Lica djece*

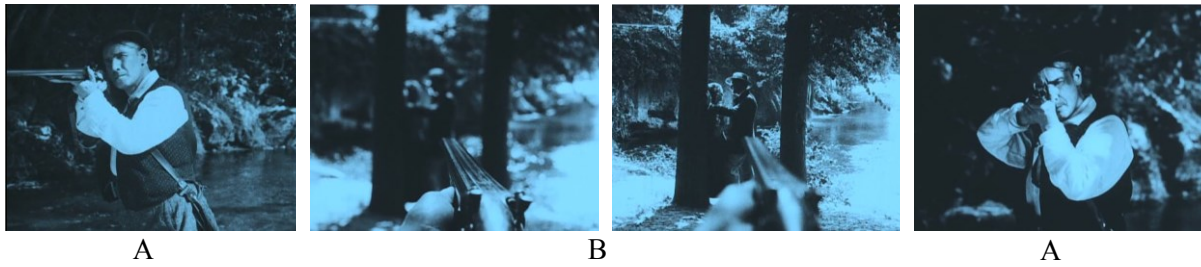
Vrlo je zanimljiv primjer integracije pogleda junaka i pogleda kamere u filmu *Žeravica* u sceni u kojoj suprug posjećuje ekstravagantnu detektivsku agenciju "Trouve Tout"¹³⁵. Sekvenca u kojoj suprug treba izabrati detektiva koji će pratiti njegovu suprugu sadrži kadar A s blizim planom supruga koji gleda uokolo i okreće glavu lijevo-desno. U kadru B, koji slijedi, kamera simulira pokrete suprugove glave panorimirajući u blizim planovima i brzim filažima od jednog do drugog detektiva i na svakom se nakratko zaustavi. Istovremeno, brzina i način snimanja i ekspresivni pokret kamere su usklađeni s ekscentričnošću scene i filma te dodatno odražavaju zbunjenost i uzbuđenost junaka. Kada je pregledala sve detektive, kamera se ponovo vraća na kadar A s blizim planom supruga. Suprug u istom kadru još jednom okreće glavu, a kamera simulirajući isti pokret u filažu putuje natrag do detektiva Z, zastaje u blizom planu i u istom kadru zumira do krupnog plana. Zumiranje nije karakteristika ljudskog oka niti je motivirano fizičkim približavanjem (zumiranje prema naprijed) ili odmicanjem (zumiranje prema nazad) junaka. Ovaj pokret kamere stoga nadilazi metaforu vizualne percepcije i ulazi u domenu mentalne aktivnosti. Zumiranje rezultira povećanjem objekta u kadru, a time i usmjeravanjem pozornosti na njegov značaj, što je konceptualno utemeljeno u primarnoj metafori VAŽNO JE VELIKO.

¹³⁵ U prijevodu: „Pronađi sve“.



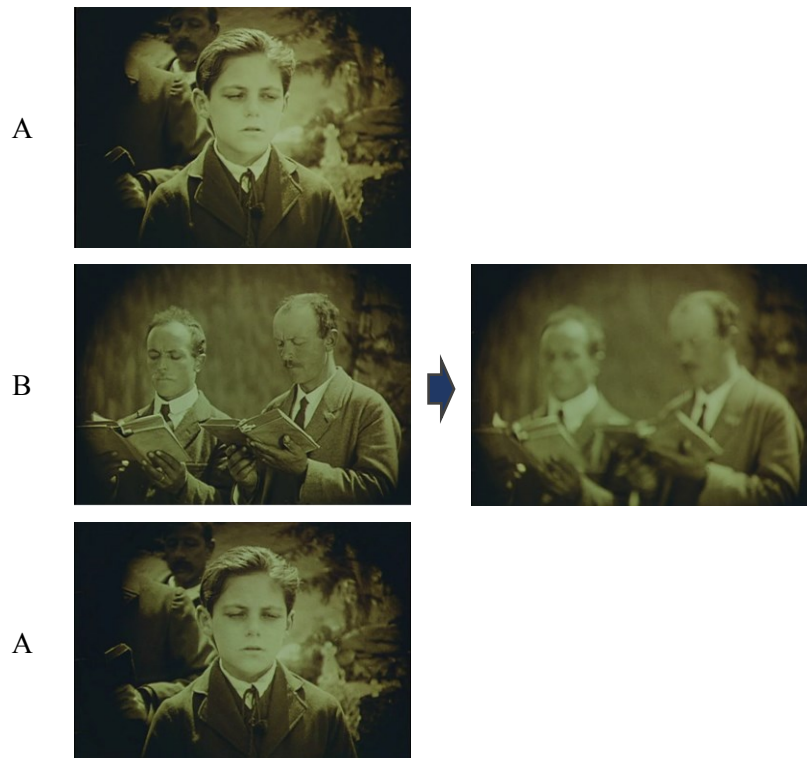
Slika 41. *Žeravica*

Pokret kamere može rezultirati i promjenom fokusa. Riječ je o unutarnjem pokretu kamere koji za razliku od zumiranja ne utječe na širinu plana već rezultira izoštravanjem ili zamućivanjem slike čime se također pozornost usmjerava na određene predmete u kadru ili se kroz metaforu pogleda mogu komunicirati psihološka ili fiziološka stanja. U filmu *Optužujem* (slika 42) u kadru A François preko ciljnika puške promatra svoju suprugu Édith u zagrljaju pjesnika Jeana. Kadar B je subjektivni kadar Françoisova pogleda na ljubavnike preko ciljnika puške. Kadar B započinje fokusom na ciljnik puške, ali se tijekom kadra fokus premješta na ljubavnike. Ovaj postupak ne proizlazi iz imitacije pogleda ljudskog oka nego upravo suprotno. Specifična tehnička osobina kamere-oka (mogućnost izoštravanja fokusa), koju ljudsko oko nema, koristi se za metaforičko predočavanje nevizualne informacije: Premještanje fokusa kamere simulira ciljanje puške na ljubavnike, ali istovremeno ukazuje i na Françoisovo mentalno stanje odnosno njegov bijes i ljubomoru.



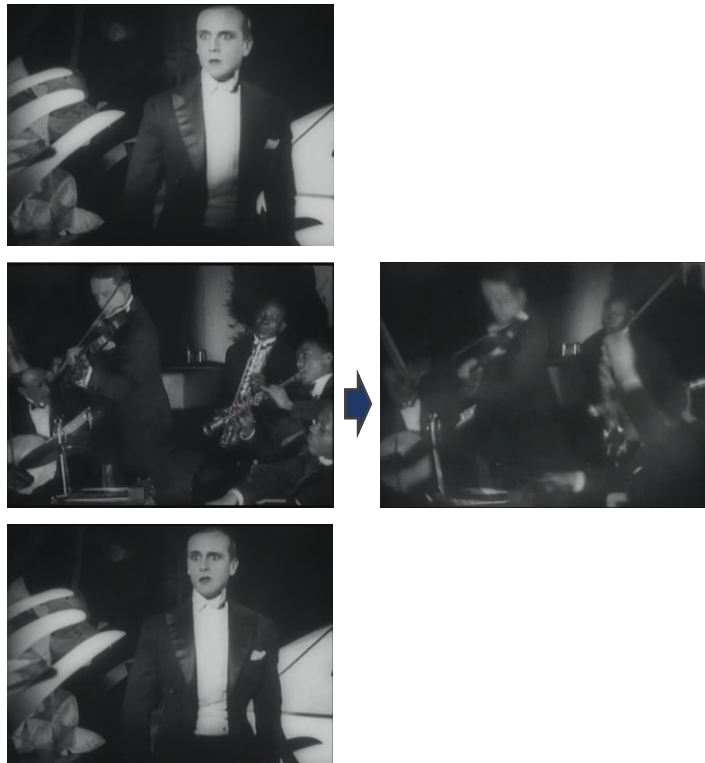
Slika 42. *Optužujem*

U filmu *Lica djece* dječak u blizom planu promatra sahranu svoje majke (kadar A, slika 43). Kadar (B) u kojem dva muškarca čitaju/pjevaju iz molitvenika u jednom trenutku se zamuti. Sekvenca se potom vraća na dječaka u blizom planu koji u kadru zatvara oči. Kadar B u kojem kamera iznenada gubi oštrinu očito neposredno predstavlja pogled dječaka i posredno ukazuje na njegovo mentalno stanje.



Slika 43. *Lica djece*

Inovaciju u strukturi subjektivnog kadra donosi sekvenca iz filma *Neljudska* u sceni koja se odvija tijekom zabave organizirane u čast operne dive Claire Lescot u koju je Einar zaljubljen. Einar u blizom planu promatra svirače. U jednom trenutku kadar svirača koji predstavlja Einarovu subjektivnu optičku sliku odjednom gubi oštrinu što možemo protumačiti kao da se Einaru muti pogled jer je pod velikim stresom radi ljubomore.



Slika 44. *Neljudska*

Međutim kada se u idućem kadru Einar udalji (promjeni točku gledišta) pa čak i okrene leđa pozornici, kadar sa sviračima se ponavlja podjednako neoštar i ostaje takav sve dok Einar sasvim ne napusti zabavu. Subjektivna Einarova slika-pogled kao da je postala dio objektivne filmske slike odnosno dio stvarnog filmskog prostora.

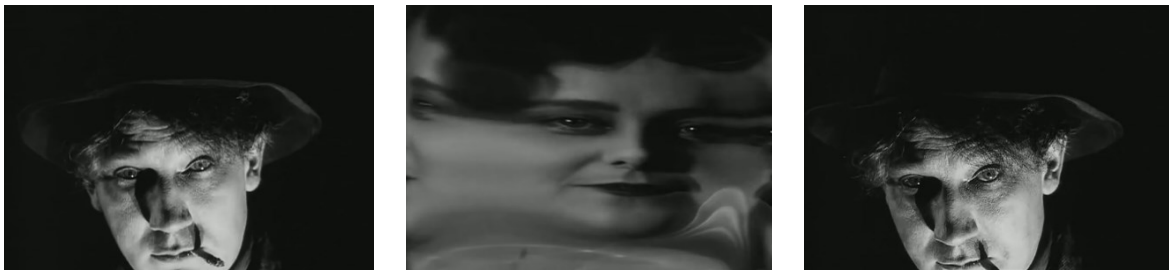
7.1.4. Optički trikovi

U treću skupinu obilježja impresionističkog stila Bordwell ubraja razne vrste optičkih trikova u koje spadaju svi oblici manipulacije filmskom slikom na površinskoj razini: maske, pretapanja, dvostruke ekspozicije, irisi, zavjese, zatamnjenja-odtamnjenja, ubrzani i usporeni pokret. Bordwell ovdje ubraja i promjenu fokusa što je unutarnji pokret kamere vjerojatno iz razloga što sam po sebi ne rezultira pokretom u kadru već samo vizualnom manipulacijom izgleda filmske slike na isti način na koji se to postiže optičkim trikovima. Na površini kadra tako i nema razlike između promjene fokusa i optičkih trikova, a isto tako je ova razlika nebitna u semantičkom smislu.

Optički trikovi imaju različite funkcije od kojih neke impresionizam dijeli s drugim filmskim pravicima dok su druge tipične za impresionizam. Među najtipičnijima je uporaba optičkih trikova koji upućuju na subjektivnu sliku bilo da je riječ o dočaravanju mentalnog stanja i razmišljanja junaka ili pokušaju da se pomoću optičkih sredstava prikažu „psihološki konfuzni

ili neadekvatni modusi percepcije“ (Bordwell 1987: 183). Ova potonja funkcija jednaka je gore opisanoj ulozi promjene fokusa u kadru i kao takva neposredno se naslanja na metaforu kamere-oka te se tipično pojavljuje u sekvenci strukture ABA kao slika-pogled. Osim točkom gledišta dodatno je markirana intervencijom u vizualnu kvalitetu kadra čime se indicira fiziološko stanje koje utječe na ljudski vid sugerirajući tako sljepoću, pijanstvo, uzbuđenje, strah i slično.

U filmu *Vjerno srce* pijanom Paulu muti se i duplira pogled zbog prekomjernog konzumiranja alkohola što je prikazano distorzijom filmskog kadra na površinskoj razini u tipičnoj montažnoj strukturi gledanja ABA (slika 45).



Slika 45. *Vjerno srce*

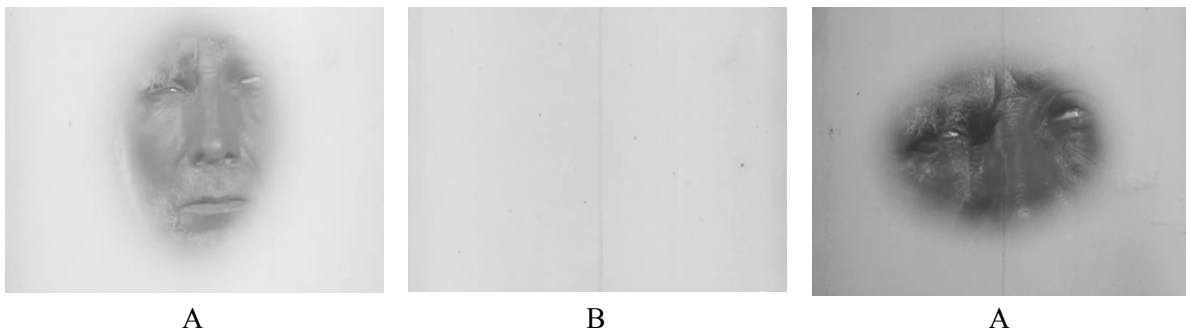
Na sličan način su konstruirane i sekvence iz filma *Novac* u kojima Jean testira svoj vid koji sve više slabi pa se njegova slika-pogled prikazuje kao mutna, kao i u kadrovima iz filma *Kotač* koji prikazuju Sizifovo sljepilo. Većina sekvenci sadrži tipičnu trodijelnu ABA strukturu u kojoj je kadar B kao Sizifova slika-pogled na različite predmete (ruku, odraz lica u ogledalu, čašu, sat, planinu i drugo) zamućen kako bi sugerirao pogled junaka koji postaje slijep. Ispitujući mogućnosti vlastitog vida zanimljivo je da Sizif koristi sve mehanizme gledanja koji su zabilježeni kroz različite oblike metafore pogleda: prozor, ogledalo, ali i ruku kao aparat taktilne percepcije i nadomjestak za vizualnu percepciju.



Slika 46. *Kotač*

Kada Sizif konačno oslijepi nakon niza kadrova u kojima se prikazuje kako se njegova subjektivna slika-pogled zamućuje i njegov vid slabi, i sama „objektivna“ slika-pogled filma

poprima „fiziološku“ kvalitetu SiziŃova pogleda (slika 47) Ńto je najavljeno meĊunaslovom: „Od ovog trenutka pa do smrti, njegove oċi ċe vidjeti samo zasljepljujuću snjeŃnu bjelinu.“ (prevela S.D. prema meĊunaslovu). Sekvenca sadrŃi kadrove A i B koji se izmjenjuju viŃe puta u brzom ritmiċkoj montaŃi pri ċemu kadar A predstavlja vizualnu integraciju kadra B kao junakove slike-pogleda i krupnog plana SiziŃova lica ċime se film identificira i konceptualno integrira s likom omoguċujući istu ovu integraciju i gledatelju kroz kameru-oko. Kao i u primjeru iz filma *Neljudska* (slika 44) ċini se kao da se mentalni krajobraz lika prelio na povrŃinu filmskog kadra i mapirao na prostor filma.



Slika 47. *Kotaċ*

7.1.5. Mizanscena

U specifiċna obiljeŃja impresionistiċkog stila Bordwell ubraja i mizanscenu koja ukljuċuje osvjetljenje, dekor i raspored figura u kadru. Bordwell kaŃe kako je meĊu ovim elementima jedino osvjetljenje snaŃna karakteristika stila i tu nalazi dodirnu toċku sa slikarskom tehnikom impresionizma. IstraŃivanje tekstura svjetla i efekata koji se njime mogu postići u razliċitim uvjetima ukljuċuje eksperimentiranje s kutom i poloŃajem izvora svjetla, promjenama intenziteta svjetlosti, odrazom svjetla o povrŃinu vode ili razliċitih vrsta materijala kao Ńto su staklo ili srebro, prolaskom svjetla kroz dim ili maglu i sliċno. Svjetlo i sjena bitne su odlike filmskog prostora i mogu ga Ńiriti ili suŃavati ili intervenirati u njega prema unutra ili vani, a vrlo ċesto svjetlost ima i razotkrivajuću funkciju te ulogu stvaranja atmosfere ili naglaŃavanja dramske radnje. Znaċajno je i koriŃtenje prirode u kadru koja ċesto sugerira odreĊena mentalna stanja Ńto je naslijeĊe romantizma. Impresionizam obraĊuje vrlo Ńirok spektar tematika i prikazuje velik povijesni raspon pa shodno tome koristi razliċit dekor. U veċini filmova je naturalistiċki, ali neki filmovi pokazuju sklonost ekspresionizmu, kubizmu, art decou ili ċak apstraktnim obrascima. Sklonost naturalizmu vjerojatno proizlazi iz usmjerenosti impresionizma prema pogledu kao elementu konstrukcije filmskog prostora za razliku od njemaċkog ekspresionizma kod kojeg filmski prostor postaje nositelj psiholoŃke ekspresije

posredstvom slike-misli. Dekor je stoga bitna odlika filmskog prostora, ali prema Bordwellu više karakterizira stil pojedinog autora nego pokreta kao cjeline. Što se tiče rasporeda figura u kadru, vidjeli smo na primjeru iz filma *Novac* kako su impresionisti u stanju metaforičke strukture prenijeti na ekran i na temelju njih proizvesti dodatna značenja.

Mizanscena u impresionizmu nije distinktivno sredstvo subjektivizacije filmske slike, ali važnu ulogu u tom smislu imaju otvori koji kanaliziraju ili priječe pogled: pogled kroz prozor ili pogled kroz ključanicu koji su markirani elementom mizanscene uvijek upućuju na oko/biće kao izvor percepcije. Kadar pogleda kroz ključanicu tako je dodatno markiran ovalnom maskom koja simulira procjep ključanice (slika 48).



Slika 48. *Pokojni Matija Pascal*

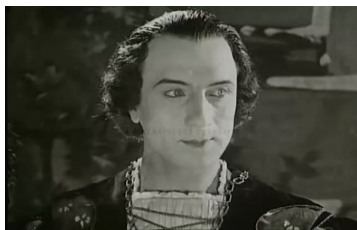
U sekvenci iz filma Jeana Epsteina *Mauprat* u kadru A Edmée u srednjem planu prilazi prozoru. Kadar B „imitira“ Edméein pogled na dvorište i Bernarda kroz rešetke prozora (slika 49.). Treći kadar koji nastavlja radnju iz kadra A, ali kroz sasvim novi plan i novi kut snimanja (pa ga možemo označiti i kao C) prikazuje detalj Edméeine ruke koja otvara prozor (čime se ujedno Edmée i simbolički emotivno otvara Bernardu).



Slika 49. *Mauprat*

Elementi mizanscene u navedenim primjerima pomažu dodatno locirati izvorište filmske slike u točki gledišta junaka te tako doprinose ostvarivanju subjektivne slike u impresionističkom filmu čak i onda kada drugi elementi kadra na to ne ukazuju. U filmu *Kean* Aleksandra Volkova (*Kean*, 1924.) u sceni u kojoj glavni junak s pozornice gleda groficu koja iz gledališta promatra

predstavu u kojoj on glumi, prozirni veo kao element mizanscene ima funkciju subjektivizacije slike. U prvom dijelu sekvence kadrovi Keana i grofice izmjenjuju se sukcesivno u montažnom slijedu koji sugerira njihove međusobne poglede, a koji se naslanja na temeljnu strukturu gledanje/gledano u kojem su i kadar A i kadar B istovremeno i naizmjenično i kadrovi gledanja i gledanog. Izmjena pogleda dvoje zaljubljenih ostvaruje se kroz blize i krupne planove čime se nadilazi stvarna fizička udaljenost te tako sugerira intervencija kamere-oka koja organizira susret pogleda ljubavnika u filmskom odnosno mentalnom prostoru. Od trenutka kada Keana podiže prozirni veo kao scenski rekvizit, njegova prozirna struktura nalik gazi prekriva cijeli kadar, kako onaj u kojem se pojavljuje Keana, tako i grofičin krupni plan, te ih oba u potpunosti subjektivizira. Veo se uspostavlja istovremeno kao mjesto susreta njihovih pogleda, ali i fizička granica koja onemogućuje da se međusobno do kraja sagledaju niti da se njihovi mentalni prostori u potpunosti prelope. Simbolička funkcija koju veo na taj način ostvaruje u smislu odnosa dvoje ljudi upotpunjuje se dodatno ulogom koju ima u uspostavljanju relacije između dvaju umjetničkih medija: scenskog prostora kazališne predstave i prostora filmskog kadra.

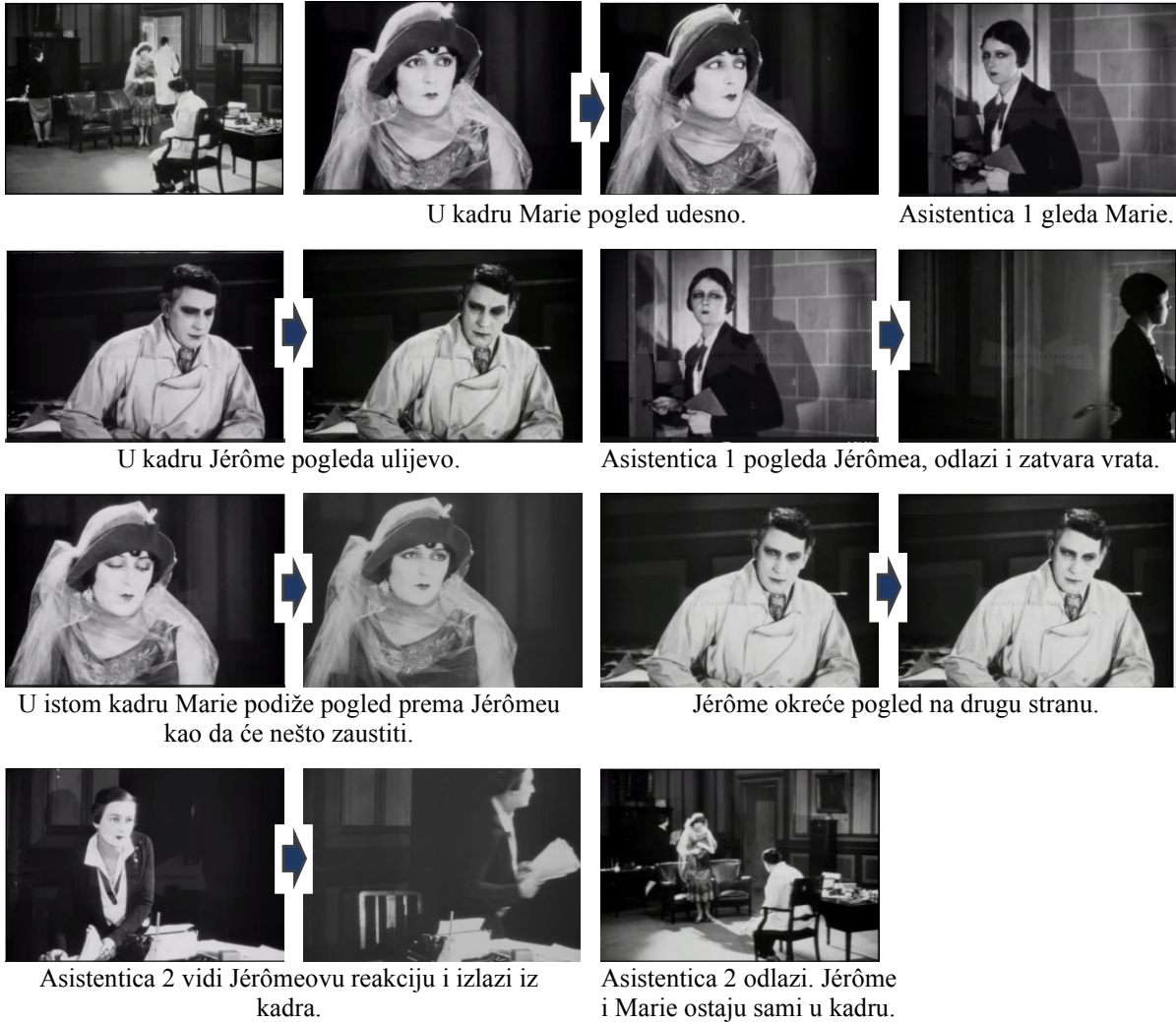


Slika 50. *Kean*

7.1.6. Montaža

Posljednje obilježje impresionističkog teksta koje Bordwell navodi je ono koje proizvodi filmska montaža. Dok su rad kamere, optički trikovi i mizanscena oznake pojedinačne slike odnosno kadra, montaža uspostavlja karakteristične odnose među slikama. Iz gore navedenih primjera naslućuje se kako subjektivnost kao značajka slike ne proizlazi toliko iz slike same po sebi koliko iz odnosa među slikama-kadrovima montiranima u sekvencu od kojih je najtipičniji obrazac ABA. Impresionistička montaža stoga je uz rad kamere najznačajnije izvorište subjektivne slike. Karakterizira je subjektivnost jer „vrijeme, prostor i ritam odnosa među kadrovima često izražavaju junakovu optičku točku gledišta ili stanje uma“ (Bordwell 1987: 185), a istovremeno ona subjektivnost proteže na razinu sekvence ili čak filma kreirajući filmski prostor kao cjelinu. Montažni obrasci impresionističkog teksta koje Bordwell navodi usmjereni su na kreiranje prostornih, vremenskih, prostorno-vremenskih i ritmičkih odnosa između kadrova.

Prema Bordwellu dominantna montažna procedura prostornih odnosa u impresionističkom filmu je obrazac ABA odnosno montažna sekvenca koja se sastoji od kadra gledanja i kadra gledanog i ona je ujedno i distinktivno obilježje impresionizma u odnosu na druge pravce jer je sadrže gotovo svi impresionistički filmovi i samo nekoliko neimpresionističkih filmova Bordwellova korpusa. S obzirom da ovaj obrazac tipično ima kao središnji kadar sliku-pogled možemo zaključiti kako je pogled ključan faktor organizacije filmskog prostora u impresionističkom filmu, bilo da je riječ o pogledu jednog ili više junaka, te kako je impresionistički filmski prostor dominantno subjektivan. U sceni iz filma *Šest i deset i po* kada operna pjevačica Marie Winter dolazi u ordinaciju liječnika Jérômea odnosi među likovima prostorno prikazani u uvodnom kadru totala sobe dodatno se uspostavljaju kroz krupne kadrove i usmjeravanje njihovih pogleda prema prostoru izvan granica okvira i kadrovima koje nastanjuju drugi likovi. Na taj način svaki lik se izolira u vlastitom kadru-prostoru te se istovremeno pojavljuje u funkciji promatrača i promatranog. Filmski prostor se kao cjelina simbolički cijepa na razinu subjektivnog. Oko protagonista vodi kameru-oko, a pogled ujedno postaje i slika-pogled. U filmu u kojem se kroz simboliku fotoaparata, koji ima ključnu narativnu ulogu, tematizira slika kao objekt žudnje za prisutnošću izvornika koja ujedno upućuje na njegov izostanak, ova se scena dodatno referira na subjektivnu svijest kao izvorište filmske slike, a sekvenca se formira kao svojevrsni virtualni panoptikon gdje su likovi odijeljeni okvirom iako nastanjuju isti fizički prostor.



Slika 51. *Šest i deset i po*

Vidjet ćemo kasnije kako se obrazac ABA sekvence gledanja u raznim varijantama metaforički prenosi i na druge osjetilne domene i narativne strukture impresionističkog filma. Bordwell (1987) kaže kako je dominantna procedura montaže prostornih odnosa u impresionizmu, ali i u filmu općenito, ona koja polazi od cjeline prostora prema dijelovima (od kompozicije ka dekompoziciji). Uvodnom scenom filma ili sekvence prikaže se kompletan prostor u jednom kadru, a potom se taj prostor detaljnije prikazuje kroz više kadrova koji prostor razbijaju u značajnije dijelove (značenjske jedinice). Tipičan primjer je film *Pariz spava* koji počinje totalom odnosno avionskom snimkom Pariza ili *Groznica* koji počinje totalom luke iza kojeg slijedi total krčme, a tek potom detaljnije upoznajemo pojedine dijelove prostora i likove. Impresionizam, zaključuje Bordwell, za razliku od drugih filmskih pravaca koristi i obrnutu montažnu konstrukciju prostora gdje se prostorna cjelina uspostavlja kroz više manjih pojedinačnih dijelova (od dekompozicije prema kompoziciji). Tipičan je primjer uvodna scena iz filma *Vjerno srce*: u prvom kadru vidimo detalj ruke koja briše šank, slijedi detalj djevojčica

lica s naglaskom na njezin odsutan pogled, ponovo detalj ruke koja sklanja čašu i briše šank, detalj lica, detalj ruke koja ulijeva piće u čašu, detalj lica spuštenog pogleda, konačno kadar koji u širem planu locira djevojku u njezin životni prostor (krčma) i suodnos s drugim likom (gostom).

Ovakav montažni obrazac u impresionističkom filmu često ima psihološku funkciju jer filmski prostor koji se oblikuje kroz krupne planove i detalje zadržava aspekt međusobno odijeljenih spremnika. Ako je riječ o kadrovima u koje su smješteni protagonisti, onda dekomponirani prostor ukazuje na odvojenost njihovih mentalnih prostora. Na ovakav način uspostavljaju se odnosi između troje glavnih protagonista u filmu *Optužujem*. Svaki junak prikazan je u vlastitom blizom kadru-spremniku i jedino pogled nadilazi granicu okvira kao fizičku prepreku među njima. Tri kadra koja u filmskoj sekvenci vremenski slijede jedan iza drugog zapravo su simultani i pripadaju istom prostorno-vremenskom kontinuumu. Njihova odijeljenost montažnim rezom je mentalne prirode i ukazuje na psihološku razdvojenost likova i nespojivost njihovih svjetova.



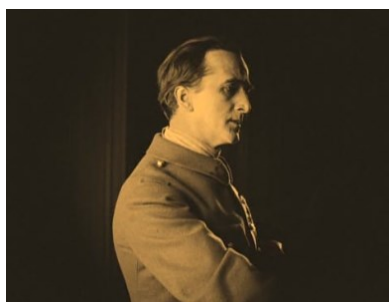
Slika 52. *Optužujem*
montažni (vremenski) slijed kadrova

Izmješteni iz montažnog odnosno vremenskog slijeda i postavljeni u prostorni kontekst kadrovi kreiraju fizički prostor filmske dijegeze, u kojem Sizif zauzima središnji položaj, i ostvaruju svoju simboličku funkciju. Kadar Sizifa se uspostavlja kao fizička i simbolička prepreka između kadrova ljubavnika, ali istovremeno okretanjem glave lijevo-desno on pogledom premošćuje granicu među njima.



Slika 53. *Optužujem* – prostorni prikaz kadrova

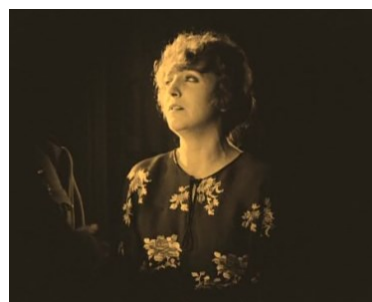
Nešto kasnije ponavlja se isti obrazac. Kadar Sizifa i u vremenskom i u prostornom odnosu zauzima središnji položaj (Nakon početnog kadra Sizifa slijedi kadar Édith pa ponovo kadar Sizifa pa kadar Jeana te kadar Sizifa.). No, ovoga puta odijeljenost kadrova i fizički je nadvladana ne samo pogledom koji prelazi granice okvira već i dodirnom – Jeanove i Édithine ruke fizički se preklapaju u Sizifovom, središnjem kadru u simboličkom značenju pomirbe. Sekvenca završava tako što je fizička granica okvira nadvladana i sva tri junaka će se naći u istom kadru-prostoru.



KADAR 4



KADAR 1
KADAR 3



KADAR 2



Slika 54. *Optužujem*

Iako je ovakva „obrnuta“ montažna tehnika rijetka i za impresionističke filmove, kaže Bordwell, u neimpresionističkim filmovima se uopće ne pojavljuje. Možemo zaključiti da je to stoga što se ovakav oblik montaže konceptualno neposredno veže uz oznaku subjektivnosti za razliku od uobičajene montaže koja polazi od cjeline ka dijelovima. Nekoliko je razloga tome. Prvo, dominantna montažna procedura uspostavljanja prostornih odnosa temelji se na uobičajenom modusu ljudske percepcije koja obuhvaća cjelinu vidnog polja, a samim tim i na uobičajenom procesiranju vizualnog podražaja u umu. „Obrnuta“ montaža konstruira filmski prostor kroz uže ili krupne kadrove ili detalje čime narušava kontinuitet i cjelovitost kao temeljne oznake normalne ljudske vizualne percepcije i uvodi pogled kao skup diskontinuiranih vizualnih podražaja koje um treba povezati u cjelovitu mentalnu sliku svjesnim naporom. „Obrnuta“ montaža stoga sadrži veći stupanj integracije uobičajenog ljudskog pogleda i pogleda kojeg generiraju novi modusi percepcije ostvareni kroz tehnologiju za proizvodnju slika, bilo da je riječ o kameri ili o prijevoznom sredstvu. Drugo, dominantna montaža tipično koristi total kao uvodni kadar čime se olakšava uspostavljanje senzorno-motoričke veze gledatelja sa slikom i njegova orijentacija u kadru i sekvenci. Time se umu omogućuje uporište u prostornom koordinatnom sustavu filma. Obrnuta montaža tipično gradi prostor kroz krupne planove i detalje koji kako smo vidjeli nisu neposredno utemeljeni u pogledu i sami po sebi sadrže sliku-misao: „Izgleda poput ideje.“, kaže Epstein (1977: 15). Slika-misao omogućuje

montažne strukture koje mapiraju na mentalne, a ne prostorne koordinate, dokidajući tako uobičajene senzorno-motoričke obrasce i dezorijentirajući gledatelja. Scena sna na samom početku filma *Žeravica* počinje izmjenom kadrova s detaljima očiju i lica jednog pa drugog ljubavnika. *Ménilmontant* započinje krupnim kadrom prozora s navučenom zavjesom koji kroz metaforu prozora integrira domene filma (PROZOR JE EKRAN) i kazališta (POZORNICA JE SVIJET). Zavjesa je u kazalištu oznaka početka i kraja predstave, fizička oznaka granice između pozornice i gledališta, spektakla/imaginacije i stvarnosti, vidljivog i nevidljivog. Zavjesa gledatelja stavlja u odnos sa spektaklom kao što prozor promatrača uvodi u svijet izvanjskog drugog. Zavjesa i prozor istovremeno omogućuju i priječe pogled s druge strane. Zavjesa koja se pomiče otkriva život i zbivanje, ali ne dozvoljava njegovo sagledavanje. Pogled je skučen unutar okvira kao granice krupnog plana i detalja, a brzi pokreti fizičkog sukoba još nedovoljno sagledanih likova dodatno narušavaju kvalitetu slike-pogleda upućujući tako na mentalni prostor koji karakterizira psihološka napetost, tjeskoba i afekt.

KADAR 1



Detalj prozora zakrivenog zavjesom;
zavjesa se odjednom pomiče kao da je netko iznutra trga.

KADAR 2



Zavjesa se pomiče; nagovješćujući unutarnju borbu.
Zavjesa pada otkrivajući sukob žene i dvojice muškaraca.

Slika 55. *Ménilmontant*

Bordwell navodi pet tipova vremenskih odnosa među kadrovima koji se pojavljuju u impresionističkom filmu: kontinuirani kronološki odnosi (A/B/C), obrnuti vremenski odnosi ili flashback (C/B/A), prošireni vremenski odnosi ili repeticije (A/A/A), komprimirani vremenski odnosi ili elipse (A/C) i atemporalni/bezvremenski odnosi (npr. fantazija). Bordwell zaključuje kako su kontinuirani kronološki odnosi i komprimirani vremenski odnosi dominantni u

impresionizmu jer su tipični za filmsku montažu općenito, ali impresionizam u odnosu na druge pravce pojačano koristi i montažne obrasce obrnutih vremenskih odnosa i atemporalnih odnosa. Flashbackovi obično ukazuju na junakovo sjećanje i mogu biti dijegetski i ekstradijegetski. Mogu se koristiti kao umeci mišljenja ili sjećanja unutar sekvence ili scene i obuhvaćati jedan ili više kadrova, ili mogu biti u funkciji konstrukcije većeg dijela ili čitavog filma kao sjećanja te se sastojati od niza kadrova, sekvenci ili scena (npr. *Žena niotkuda* i *Zrcalo s tri lica*). Atemporalni odnosi koje Bordwell objedinjuje pod pojmom fantazije ilustriraju različite oblike maštanja, snove, halucinacije i slično. Ni fantazija ni flashback nisu distinktivno obilježje impresionizma, ali su česti i svakako doprinose subjektivnosti vremenske montaže u filmovima impresionizma te sudjeluju u oblikovanju filmskog prostora kao mentalnog.

Paralelna montaža je izmjena kadrova-sekvenci dviju ili više radnji koje se zbivaju na različitim lokacijama, a ponekad prostorne cjeline mogu biti i vremenski dispartne (jedna u prošlosti, druga u budućnosti). Specifična je u tom smislu što uspostavlja istovremeno i prostorne i vremenske odnose među kadrovima-sekvencama konstruirajući dvije odjeljive narativne cjeline čije supostojanje rezultira asocijativnim vezama koje mogu rezultirati preslikavanjem elemenata s jedne cjeline na drugu kroz proces koji je usporediv s metaforičkim mapiranjem između dvije konceptualne domene. Impresionistička paralelna montaža stoga uključuje sliku-misao. Možda najuspješniji primjer ovakvog mapiranja u impresionističkom filmu je *Žena niotkuda* gdje dvije vremenski odijeljene situacije utječu jedna na drugu na način da konačno rješenje proizlazi kao integracija pojedinih elemenata iz obje situacije. Film kroz perspektivu nepoznate žene koja se iznenada vraća u svoj nekadašnji dom koji sada nastanjuje mladi bračni par s djetetom prati dvije priče: jedna je situacija u sadašnjosti u kojoj supruga planira napustiti muža i dijete zbog ljubavnika; druga je situacija iz prošlosti nepoznate žena kada je ona na isti način pobjegla sa svojim ljubavnikom. Kroz sliku-pogled i sliku-sjećanje dvije priče se kompariraju te se pod utjecajem nepoznate žene mijenja ishod sadašnje priče na način da supruga odustaje od bijega s ljubavnikom i ostaje kod kuće s mužem i djetetom.

Ritmička montaža uređuje odnose među kadrovima primarno s obzirom na njihovo trajanje, a tek sekundarno s obzirom na njihove grafičke i sadržajne elemente. Prema Bordwellu brza ritmička montaža je najdistinktivnije tekstualno obilježje impresionističkog filma. Dok kod apstraktnog filma ritmička montaža ima svrhu dočaravanja „čistog ritma“ slike-pogleda, kod impresionističkog filma brza ritmička montaža ukazuje na sliku-misao odnosno subjektivno afektivno stanje. Čak i kada je riječ o sekvencama koje dočaravaju dinamičku vizualnu percepciju uslijed ubranog kretanja u nekom suvremenom prijevoznom sredstvu, ili auditivnu

percepciju glazbe odnosno motoričko iskustvo glazbenog podražaja (ples), ritmička montaža sugerira način na koji junak emotivno proživljava zbivanje. U nijemom filmu ritam postignut montažom slike i tehnologijom pokreta ima afektivnu funkciju sasvim nalik onoj koju ima glazbena podloga u zvučnom filmu, a mapiranje filmskog prostora na mentalni moguće je također objasniti kroz koncept filma-bića. Kao što identifikacija kamere s junakovim pogledom omogućuje da se njegova optička subjektivna slika pretoči na prostor filmskog kadra kao cjeline (slika 44 i slika 47), ili da se prostorni odnosi filmske dijegeze definirani kroz montažne nizove mapiraju na mentalni prostor junaka, a time posljedično i na gledatelja, tako je moguće i da se ritam koji također proizlazi iz montaže kadrova filmskih slika mapira na domenu afektivnog.

Analiza slike-pogled i koncepcije filmskog prostora koji ona proizvodi potvrdila je dominaciju subjektivne slike u impresionističkom filmu kao i njezinu markiranost obilježjima subjektivnosti. Sve četiri grupe specifičnih obilježja koje su prema Bordwellu karakteristične za impresionizam sadrže postupke koji subjektiviziraju filmsku sliku, ali je kamera kao izvoriste pogleda u filmu najznačajniji generator konceptualne integracije domene filma i domene bića i pretvorbe filmskog prostora u mentalni. Možemo zaključiti kako se prostorni odnosi u impresionističkom filmu ostvaruju prvenstveno kroz sliku-pogled, vremenski odnosi sliku-pogled uspostavljaju kao sliku-misao, a ritmički odnosi kroz sliku-pogled povezuju sliku-misao s afektivnom komponentom.

7.2. Od slike-pogleda do slike-misli

7.2.1. Objektivni i subjektivni aspekt slike

Analiza slike-pogled koja je predstavljena u prethodnom poglavlju upućuje na to da subjektivna filmska slika u impresionizmu nije jednoznačna niti proizvoljna nego je otjelovljena i utemeljena u konceptualnoj metafori kamere kao oka i filma kao bića. Uz specifičnu uporabu optičkih sredstava, mizanscene i montaže kamera subjektivizira filmsku sliku na način koji ukazuje ne samo na subjektivnu vizualnu percepciju već i na neperceptivnu mentalnu sliku kao odraz misli i osjećaja junaka.

Bordwell odvaja optički subjektivnu sliku od čisto mentalne slike, a u prostor između njih smješta polusubjektivnu sliku. Optički subjektivna slika omogućuje neposredan uvid u pogled junaka jer stvarni izvanjski događaj prikazuje u potpunosti iz njegove perspektive: „kao da gledamo očima junaka koji promatra događaj“ (1987: 152, prevela S.D.). Drugim riječima kamera zauzima istu točku gledišta kao i oko junaka pri čemu junak fizički ostaje izvan okvira kadra. Polusubjektivna slika također omogućuje „pogled na nementalni događaj“ (151), ali

kamera ne promatra događaj iz perspektive junaka već se odmiče od točke gledišta junakovog „fizičkog oka“, ali integrira njegov mentalni prostor: „[...] lik je uključen unutar okvira, ali optičke distorzije i stilizacije sugeriraju stanje uma i psihološko raspoloženje lika“ (181). Iz navedenih definicija može se zaključiti kako u oba slučaja kadar predstavlja sliku-pogled jer uključuje čin gledanja, ali se kroz čin gledanja direktno ili indirektno aktivira i mentalni prostor junaka. Kod optički subjektivne slike slika-pogled je rezultat vizualne percepcije lika, dok je kod polusubjektivne slike riječ o slici-pogled samoga filma. Osnovni kriterij razlikovanja optički subjektivne slike i polusubjektivne slike prema Bordwellu je fizička prisutnost lika u kadru.

Sve tri navedene vrste subjektivne slike uspostavljaju sliku kao znak te uz komponentu pogleda nužno sadrže i komponentu misli. Na primjerima iz prethodnog poglavlja prikazano je kako slika-pogled nužno uključuje ne samo vizualni (vidni) nego i mentalni prostor jer se čin gledanja sastoji od percepcije vizualnog podražaja, njegove recepcije¹³⁶ i njegove interpretacije¹³⁷ u mozgu. Svaki osjetilni podražaj tako uključuje i svoj mentalni odraz. Svaka slika-pogled nužno je prošla kroz oko kamere i treba proći kroz oko gledatelja te uvijek i u svakoj situaciji integrira karakteristike oba pogleda. U konceptualnoj shemi semiotike filma ekran je mjesto njezine prve interpretacije, a mentalni prostor gledatelja mjesto njezine druge i finalne interpretacije. Slika-pogled je stoga neodvojiva od slike-misao.

Porte (1924b) razlikuje *ekspresiju* odnosno posredno izražavanje junakova doživljaja od *senzacije* odnosno njegovog neposrednog predočavanja. Senzacija se odnosi na prikaz događaja iz optičke perspektive lika i njegovu psihološku autentičnost, a ekspresija je svaki pokušaj filma da kroz neki svoj artificijelni postupak posredno dočara izvornu senzaciju. Porte daje primjer scene iz američkog filma¹³⁸ u kojoj redatelj dočarava smrt junakove majke na način da postepeno zamućuje njezino lice u kadru. Porte kaže kako se ovdje radi o artificijelnom postupku koji nije intuitivan već ga gledatelj mora dešifrirati kao zagonetku. Umjesto toga redatelj je trebao gledatelju omogućiti neposredno iskustvo senzacije i scenu snimiti iz perspektive umiruće majke na način da njezina slika-pogled postepeno gubi oštrinu kako se i njezin život gasi i pogled zatire.

¹³⁶ Receptori svjetlosti u obliku elektromagnetskog vala su štapići i čunjići koji se nalaze na mrežnici oka.

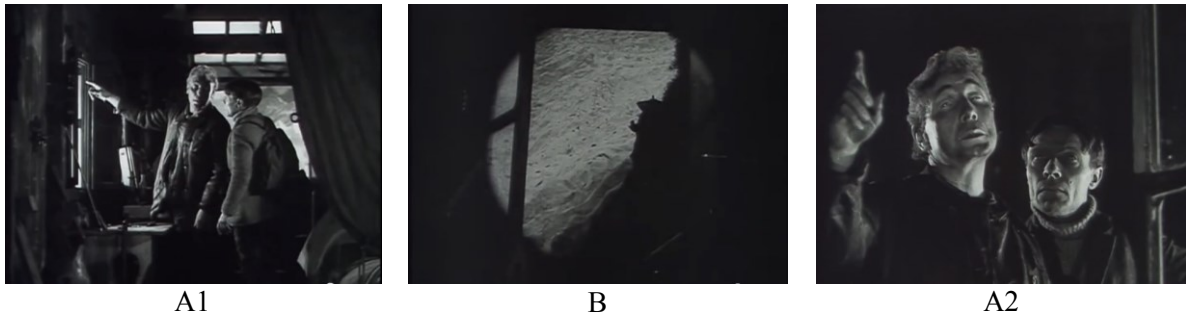
¹³⁷ Receptori pretvaraju energiju u živčani impuls koji putuje po očnom živcu do centra u kori velikog mozga gdje nastaje osjet koji se dalje interpretira u mozgu i proizvodi značenje.

¹³⁸ Radi se o filmu *Experience (Iskustvo)*, naslov prevela S.D.) redatelja George Fitzmauricea iz 1921. godine.

Slika-pogled bilo da je riječ o „objektivnoj“ ili „subjektivnoj“ percepciji uvijek sadrži i objektivni i subjektivni aspekt. Objektivni aspekt slike-pogled je odraz izvanjske stvarnosti koji ona prenosi, a subjektivni aspekt taj odraz udaljava manje ili više od izvanjske stvarnosti. Vidjeli smo na primjeru krupnog plana kako se njegove optičke karakteristike zapravo razlikuju od optičkih karakteristika ljudskog pogleda i kako ga kao optički subjektivan kadar određuje njegov središnji položaj unutar ABA montažne strukture gledanje-gledano. Usprkos tome, ili možda baš zbog toga, njegov je sugestivni vizualni aspekt toliko jak da krupni plan sam po sebi nosi zametak misli ili „izgleda poput ideje“. Suprotnu situaciju imamo kada kadar sadrži element subjektivnosti, ali mu se ne može jednoobrazno pripisati subjekt u točki gledišta. S nekim situacijama ovog tipa susreli smo se već u prethodnom poglavlju. U nastavku ćemo ih dodatno razraditi jer upravo one razotkrivaju film-biće pod krinkom optički subjektivne slike.

7.2.2. Kolektivna slika-pogled

Slika-pogled nikada nije jednostrana odnosno uvijek je integracija više različitih izvorišta pogleda: u najužem slučaju objektivni kadar uključuje oko kamere i oko gledatelja, a subjektivni kadar uključuje oko kamere, oko gledatelja i oko junaka u filmu. Subjektivni kadar može međutim biti kolektivna slika-pogled odnosno može uključiti poglede dvaju ili više likova u filmu. Vidjeli smo na primjerima iz prošlog poglavlja (slika 23) kako je detalj puške koji se pojavljuje u strukturi ABABC u filmu *Mauprat* mjesto susreta pogleda dvaju likova, Mauprata i Marcassea, ali ujedno i mjesto međusobno uspostavljene komunikacije i razumijevanja. Detalj puške nije samo slika-pogled već je i znak, ono što je spoznato. Kada Jean i majka u *Optužujem* ugledaju sovu kao simbol zlokobne sudbine (slika 26), njihova slika-pogled se apstrahira do detalja sovinih očiju gubeći tako perceptivne osobine ljudskog pogleda. Jean i majka u istom kadru dijele istu sliku-pogled, isti kadar se pojavljuje i ranije u filmu kao slika-pogled seoske djevojke, a sličan kadar postoji u filmu i kao kolektivni pogled svih mještana. Kada u *Kotaču* Sizif kroz prozor svoje planinske kućice pokazuje Machefu mjesto pogibije svoga sina Elija, kadar sudbonosne litice uspostavlja se kao kadar B odnosno slika-pogled. Okvir prozora koji je vidljiv u kadru sugerira subjektivnu optičku sliku junaka, ali ničim nije naznačeno pripada li ovaj pogled Sizifu ili Machefu.



Slika 56. *Optužujem*

S obzirom da je svaki (subjektivni) kadar-pogled konceptualna integracija koja nužno uključuje elemente domene filmske slike i domene ljudskog pogleda, možemo zaključiti kako se i kadar litice kroz prozor uspostavlja kao pogled filma koji konceptualno integrira poglede obaju likova. Točka gledišta može biti perspektiva bilo kojeg lika ili neka zamišljena točka u njihovom zajedničkom fizičkom prostoru koju će zauzeti kamera-oko. Temeljna funkcija ovakvog kadra međutim nije usmjeravanje na optičku sliku niti mentalnu sliku junaka već povezivanje likova u isti (komunikacijski) mentalni prostor. Na taj način ovakav kadar nadilazi pitanje subjektivno-objektivne dihotomije i uspostavlja se prvenstveno kao slika-misao kojom se u nijemom filmu prenosi značenje u narativne svrhe. Sličnu funkciju ima i detalj plakata s proglasom na opću mobilizaciju u filmu *Optužujem* koji se uspostavlja kao kolektivni pogled bez obzira promatraju li ga stanovnici mjesta grupno ili pojedinačno, a slično je i s kadrom detalja sovinih očiju. Filmovi francuskog impresionizma obiluju sličnim primjerima dvojne ili kolektive slike-pogled što upućuje na njezino izvorište u pogledu filma-bića.

7.2.3. Dinamika subjekta u točki gledišta

Bordwell također navodi primjere vrlo složenih montažnih sekvenci gledanja-gledanog te primjere kada dva ili više junaka dijele zajedničku točku gledišta (*shared point-of-view*), među njima navodi i dolje prikazanu scenu iz filma *Vjerno srce*. Bordwell ne istražuje konceptualno porijeklo ovih slika niti do kraja pojašnjava na koji način se klasificiraju unutar trostruke matrice subjektivne slike koju je ponudio.



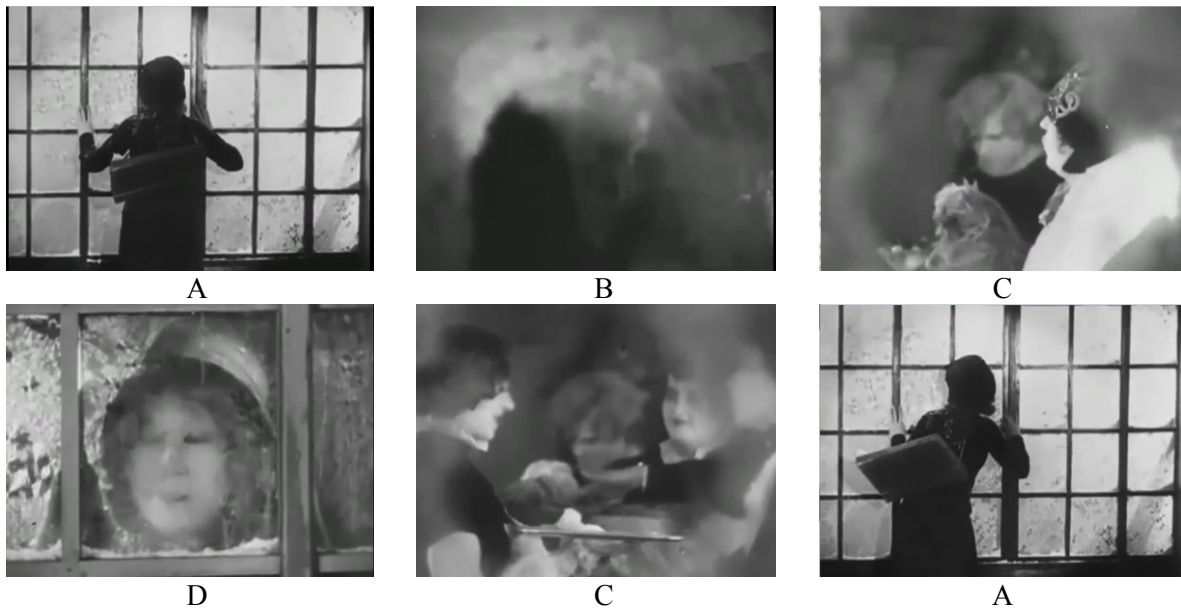
Slika 57. *Vjerno srce*

Scena koju Bordwell opisuje osim što sadrži elemente kolektivnog (dvojnog) pogleda karakteristična je i po dinamici izmjene subjekta u točki gledišta. Scena počinje krupnim planom u kojem konobarica Marie zamišljeno gleda kroz staklo na vratima krčme. Između njezinih krupnih planova nižu se različiti kadrovi luke i detalji površine vode koji očito ne mogu biti njezina slika-pogled (ali mogu biti njezina slika-misao). U jednom trenutku na licu joj se pojavi trzaj kao da je nešto vidjela (A). Slijedi njezin subjektivni kadar u kojem kroz okvir vrata vidimo Petit Paula kako se približava (B). Slijedi ponovo kadar A, krupni plan Marie koja bojažljivo uzmiče od vrata dok se njezin lik lagano zamagljuje onako kako se istovremeno na staklu pojavljuje odraz Petit Paula koji se približava. Ponovo slijedi Paulov kadar (B) bez promjene perspektive iako se u međuvremenu Marie udaljila i promijenila točku gledišta. U istom kadru Petit Paul zaviruje kroz staklo na vratima. Njegova točka gledišta u tom trenutku se izjednačuje s točkom gledišta bića filma i kada se opet pojavi krupni kadar Marie koji je zbog stakla sada još zamagljeniji jer se ona dodatno udaljila, to više nije objektivni kadar već je to sada ujedno i subjektivna slika-pogled Petit Paula kao lika iz filma.

7.2.4. Dinamika plana u istoj točki gledišta

Analiza primjera slike-pogled u prethodnom poglavlju pokazala je kako u pojedinim složenim sekvencama strukture gledanje-gledano može doći do iznenadne promjene plana u slici-pogled koja nije motivirana promjenom točke gledišta junaka (slike 36, 40, 41 itd.).

U filmu *Mala prodavačica šibica* Karen dolazi pred zaleđeni prozor restorana, briše rukom staklo i pokušava vidjeti što se događa unutra (A). Slijedi njezin subjektivni kadar stakla i ruke koja pokušava ukloniti led pa se kroz staklo počinju nazirati obrisi ljudskih figura, gostiju restorana, u širokom planu (B). Slijedi rez na novi kadar u kojem vidimo goste restorana u blizom planu, rubni dijelovi kadra ostaju zamagljeni što i dalje sugerira Karenin subjektivni pogled (C). Potom slijedi kadar krupnog plana Karenina lica koje sada vidimo iz točke gledišta unutar restorana, ali se njezina točka gledišta nije promijenila (D). Ona još malo briše prozor rukom, pa se vraćamo na kadar C i potom na uvodni kadar A. Kadrovi B i C su problematični utoliko što se njihovi planovi razlikuju, oba predstavljaju Kareninu optički subjektivnu sliku, a njezina točka gledišta se u međuvremenu nije promijenila.



Slika 58. *Mala prodavačica šibica*

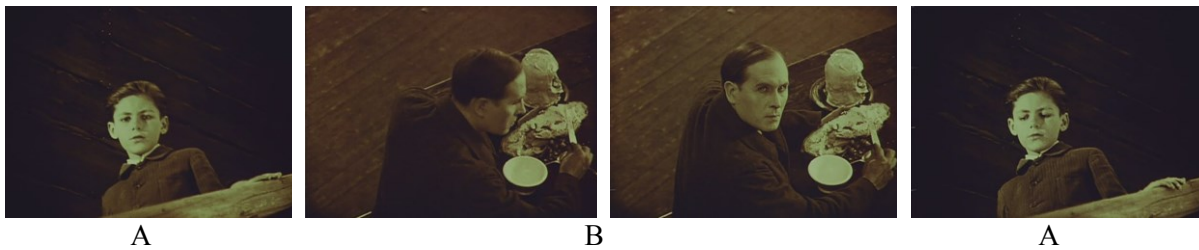
Još složeniju sekvencu gledanje-gledano pronalazimo u filmu *Kaen* u sceni u kojoj kazališni šaptač Salomon zajedno s kolegom kroz rupicu na kulisama promatra kako gledatelji dolaze u kazališnu dvoranu i zauzimaju svoja sjedišta. Sve što dvoje junaka vidi predstavljeno je nizom kadrova u različitim blizim planovima koji ni u kom trenutku ne odgovaraju točki gledišta junaka niti je optički subjektivna slika naznačena bilo kojom drugom oznakom osim što je uklopljena u sekvencu koja počinje i završava istom situacijom gledanja koja je u uvodnom kadru prikazana blizim planom junaka, a u završnom kadru totalom.

Primjeri zorno pokazuju kako u impresionističkom filmu optički subjektivna slika nikad nije samo slika-pogled junaka već uvijek integrira i sliku-pogled bića filma koje će svjesno promijeniti perspektivu gledanja ukoliko potreba sekvence to zahtijeva (u prvom primjeru usmjeravanje pozornosti junakinje na dobro raspoloženje ljudi u restoranu, u drugom primjeru na određene osobe koje dolaze na predstavu).

7.2.5. Optički subjektivna slika bez subjekta u točki gledišta

U filmu *Lica djece* postoji niz scena sa stepeništem u kući gdje su roditelji koji se nalaze u prizemlju snimani iz gornjeg rakursa, a djeca koja se penju ili spuštaju stepenicama iz donjeg rakursa bez obzira na to je li riječ o optički subjektivnim slikama ili ne. Posebno je zanimljiva sekvencu u kojoj se dječak Jean u blizom planu s naglašenim donjim rakursom spušta niz stepenice (A). U Jeanovu subjektivnom kadru (B) koji je markiran naglašenim gornjim rakursom vidimo oca s leđa u blizom planu. U istom kadru otac se okreće prema Jeanu. Slijedi

povratak na kadar (A) koji je kutom snimanja zapravo cijelo vrijeme anticipirao očev pogled na način koji nas podsjeća na primjere slike-pogled opisane u ranijim poglavljima (slike 24 i 35).

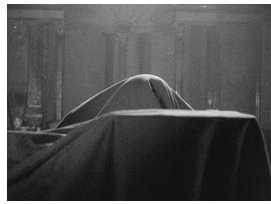


U istom kadru otac se okreće prema Jeanu.

Slika 59. *Lica djece*

U filmu *Pokojni Matija Pascal* u nekoliko scena kut snimanja je također određen položajem likova u prostoru iako se ne radi o optički subjektivnoj slici. U sceni u kojoj Matija prvi put ugleda glavnog arhivara koji se u odnosu na Matiju nalazi na povišenom položaju ABA sekvenca se sastoji od kadra A s blizim planom Matije iz gornjeg rakursa i kadra B kao širokog polutotala s arhivarom koji sjedi za stolom. Kadar B predstavlja Matijin pogled na arhivara i sniman je iz donjeg rakursa odnosno iz Matijine perspektive. Međutim i Matija je sniman iz arhivarove perspektive (gornji rakurs) iako je arhivar okrenut leđima i u tom trenutku ne vidi Matiju.

Još je zanimljivija sekvenca u kojoj Matija nalazi svog prijatelja Miroa za svojim radnim stolom (slika 60). Matija ulazi u sobu, skida sa sebe plašt i prebacuje ga preko stola ne znajući da za njim spava Miro. Potom sjeda na fotelju nasuprot stola. Sekvenca prati fizički raspored likova u prostoru pa je kadar u kojem se Miro izvlači ispod prekrivača sniman u blagom donjem rakursu (A), dakle iz Matijine perspektive koji sjedi u fotelji (B). Kadar Matijina lica je sniman iz gornjeg rakursa, dakle iz Miroove perspektive iako je Miro prekriven plaštom preko glave i zapravo nije u mogućnosti vidjeti Matiju. Sekvenca ima strukturu ABABA što bi značilo da se kadar Matijinog krupnog plana nalazi na poziciji B i ima karakteristike optički subjektivne slike koja bi pripadala Mirou iz kadra A. Miro je međutim u prve dvije instance kadra A pokriven plaštom preko glave i tek u trećoj instanci kadra A dobija mogućnost pogleda. Zaključujemo kako u oba navedena slučaja kadar koji ima jasna obilježja subjektivnosti zapravo nije subjektivni kadar odnosno kako je subjektivnost rezultat konceptualne integracije točke gledišta junaka i pogleda filma. Posljednji kadar u širokom planu otkriva i konkretne položaje junaka u prostoru koji odgovaraju onima uspostavljenima kroz prethodne uže planove.



A



B1



A



B2



A



C

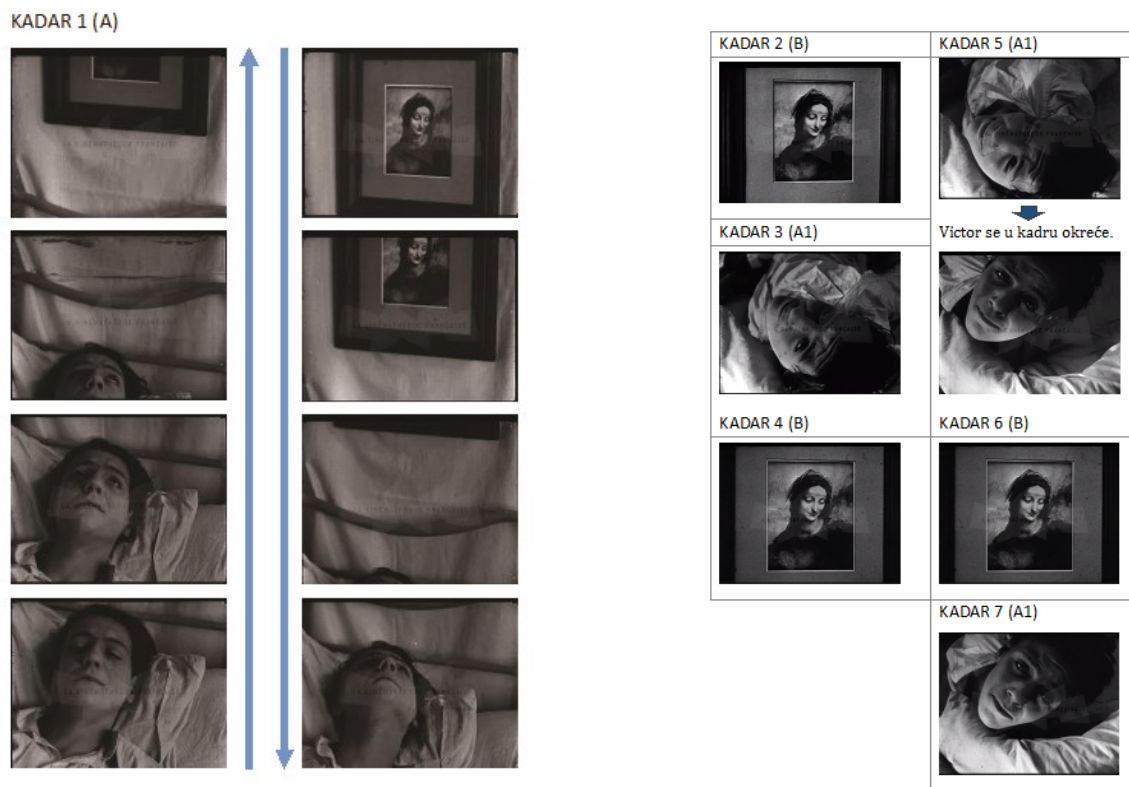
Slika 60. *Pokojni Matija Pascal*

U navedenim primjerima kamera zauzima točku gledišta likova bez obzira na to sudjeluju li oni u datom trenutku u činu gledanja ili ne. Kamera međutim u impresionističkom filmu osim točke gledišta živih bića može zauzeti i perspektivu neživog predmeta. U sekvenci iz filma *Pad kuće Usher* kamera zauzima točku gledišta portreta koji Usher slika. Kada se Usher nagne prema portretu s kistom u ruci, njegovo se lice zapravo približava kameri i pretvara u krupni plan (kadrovi A1 i A2) čime se ostvaruje začudna ekspresivnost.



Slika 61. *Pad kuće Usher*

Sličnu perspektivu neživog predmeta, slike, zauzet će kamera u filmu *Lijepa Nivernežanka*, ponovo u dramski napetoj sceni. Viktor leži na bolničkom krevetu u svojevrsnom bunilu i misli na svoju djevojku od koje ga je sudbina razdvojila. U krupnom planu (KADAR 1) kamera snima njegovo lice. Viktor podiže pogled, a kamera se, u istom kadru, prateći Victorov pogled i sama počinje kretati prema gore te otkriva sliku Bogorodice na zidu povrh Victorove glave. Kamera se zadrži malo na slici te se, još uvijek u istom kadru, spušta prema dolje, natrag do Victorovog krupnog plana. Viktor plače i vidno pati, kadar je još uvijek isti, Victor ponovo podiže pogled. Sljedeći rez, pa novi kadar (2) s istom slikom Bogorodice. Slika Bogorodice je prikazana iz normalne perspektive, a ne iz perspektive lika koji se fizički nalazi ispod razine slike. Sljedeći kadar (3) iznenađuje jer kamera sada snima krupni plan Victora iz perspektive Bogorodičine slike. Rez na Bogorodičinu sliku (4), pa ponovo na Victora u krupnom planu (5) u kojem on okreće glavu. Idući kadar Bogorodice (6) međutim zadržava raniju perspektivu. Iz odnosa Victorova lika i slike Bogorodice u prostoru može se zaključiti da jedini pravi optički subjektivni kadar u sekvenci pripada Bogorodici, odnosno točki gledišta iz perspektive slike.



Slika 62. *Lijepa Nivernežanka*

7.2.6. Afektivni aspekt filmske slike neovisno o točki gledišta

U gore navedenim primjerima pojavljuju se kadrovi, obično unutar ABA obrasca ili neke njegove varijante, koji imaju neku od naznaka subjektivnosti, ali nije moguće u datom trenutku ili uopće semantički popuniti njihovu točku gledišta konkretnim filmskim subjektom. Još su složenije po pitanju izvorišta subjektivnosti montažne sekvence ritmičke strukture koje uključuju domenu pogleda iz nekog brzog prijevoznog sredstva. Bordwell naglašava kako su ovakve sekvence najdistinktivnije obilježje impresionističkog filma. S jedne strane, rezultat su nastojanja da se pokretnom slikom ostvari ideal „čistog ritma“ što impresionistički film dovodi u dodir s apstraktnim filmom i glazbom, a s druge strane za razliku od apstraktnog filma impresionistička brza ritmička montaža sugerira uvijek psihološki aspekt slike. Brzom izmjenom vrlo kratkih kadrova koji su često snimani iz perspektive lika, ili imaju karakteristiku optički subjektivne slike, ili se čak nalaze na granici mogućnosti percepcije i prelaze u apstrakciju, mogu se proizvesti različiti dojmovi kretanja, ubrzanosti, užurbanosti, zbrke, uzbuđenosti, napetosti čime se ritmička montaža mapira na emotivni mentalni prostor junaka bilo da je riječ o stanju nemira uslijed naglašenog osjećaja sreće, radosti, euforije ili osjećaja straha, panike, tjeskobe i slično. Ritmička montaža sekvence koja opisuje kretanje junaka u nekom brzom prijevoznom sredstvu tipično se sastoji od ulančavanja niza kadrova pa njihova struktura nadilazi okvir obrasca ABA, a perspektiva se tipično raslojava na višestruke točke

gledišta koje osim junaka vrlo često popunjava i perspektiva samog prijevoznog sredstva ili dinamičkog oka kamere. Bordwell (1987: 201-202) daje detaljan prikaz ritmičke montaže i trajanja pojedinih kadrova u već spomenutoj sceni iz filma *Vjerno srce* koja se odvija u zabavnom parku. Montažom brzih kadrova slika-pogleda filma na detalje zabavnog parka i vrtuljak u pokretu, ili subjektivnih slika-pogleda junaka s vrtuljka koji se okreće, stvara se dojam nezaustavljivog vrtoglavog kovitlaca što i simbolički označava uhvaćenost junakinje u bezizlaznu situaciju protiv njezine volje.

Na sličan simbolički način, uspostavljaju se i scene vožnje vlaka u filmu *Kotač* gdje vrtnja kotača simbolizira vrtlog sudbine, a pruga i pravocrtno kretanje vlaka mapiraju se na metaforu ŽIVOT JE PUTOVANJE. Iskakanje vlaka iz kolosijeka označava i promjenu životne putanje glavnog junaka Sizifa – jednom se to dogodilo na početku filma kada je prilikom željezničke nesreće u Sizifov život ušlo preživjelo siročće koje će odrasti u prekrasnu djevojku Normu i u Sizifu umjesto očinske ljubavi zapaliti zlokobnu vatru incestne strasti, a drugi put će vlak iskočiti iz tračnica kao rezultat pokušaja Sizifova samoubojstva radi iste nesretne ljubavi. U filmu postoji još nekoliko sekvenci koje uključuju kadrove vlaka ili pogleda iz vlaka, a koje se temelje na principu ritmičke montaže. Ključno je spomenuti kako sekvence sadrže sliku-pogled koja se mapira na pogled putnika iz jurećeg vlaka, ali i sliku-pogled čija točka gledišta mapira na perspektivu samoga jurećeg vlaka ili bilo koju drugu perspektivu pogleda na vlak. Bordwell (200-201) daje detaljan prikaz ritmičkog obrasca scene „smrti Norme Compound“ u kojoj napola slijepi Sizif pokušava izvršiti samoubojstvo tako da prekomjernim ubrzavanjem izbací vlak iz tračnica. Montaža sve kraćih i kraćih kadrova se temporalno i ritmički mapira na ubrzanje koje vlak zaista postiže u sceni odnosno u filmskom prostoru gradeći tako isti efekt ubrzanja i strepnje u junakovom (Sizifovom) mentalnom prostoru, ali i senzorno-motoričkom sustavu i mentalnom prostoru gledatelja. Iako sekvenca uključuje subjektivnost kroz sliku-pogled junaka i pokret kao metonimijsku komponentu vlaka, tek će ritmički obrazac mapirati ukupan subjektivni doživljaj na afektivno iskustvo gledatelja. Metaforičko-metonimijskim mapiranjem ritmičkog obrasca čitava sekvenca postaje otjelovljena te konceptualno utemeljena.

S obzirom na ideju da se fotogenija kao osnovno izražajno sredstvo filma otkriva kroz pokret, lako je razumjeti zašto impresionizam toliko voli scene koje pružaju i fizičko uporište za kretanju i brzinu. To je razlog zašto veliki broj impresionističkih filmova obiluje scenama svirke i plesa koje se često pojavljuju i kao izgovor za korištenje ritmičke montaže: Film *Charleston* je kao cjelina napravljen po obrascu jazz glazbe i plesa; *Optužujem* započinje scenom seoskog plesa; *Kotač* završava kolom koje u planini plešu lokalni mladići i djevojke kao još jednim vizualnim

simbolom kotača; *El Dorado* sadrži scene plesa jer je glavna junakinja plesačica u kabaretu; *Neljudska* u uvodnoj zabavi organiziranoj u čast slavne pjevačice Claire Lescot nudi scene svirke i akrobatike koje podcrtavaju uzrujanost i ljubomoru glavnog junaka zaljubljenog u pjevačicu; scena plesnog nastupa tijekom zabave u *Novcu* je svojim ritmom i dvostrukim ekspozicijama podloga sceni u kojoj Saccard pokušava prisiliti gospođu Hamelin na poljubac; u filmu *La Fête espagnole* (*Španjolski praznik*, Germaine Dulac, 1920.) glavna junakinja je ponovo plesačica; u *Groznici* ključni emotivni i dramski događaj će se zbiti upravo tijekom scena plesa; *Crvena krčma* ima sekvencu svirke u čijem ritmu se njišu tijela gostiju u krčmi, a ritam ostvaren slikom, pokretima i montažom ima ulogu glazbene podloge u trenutku izvlačenja igraće karte u kojoj će gatar pročitati junakovu tragičnu sudbinu; već spomenuta scena iz zabavnog parka u *Vjernom srcu* uz kadrove vrtuljka također sadrži i kadrove svirača kao metonimiju za glazbu; *Zrcalo s tri lica* također sadrži ritmičku sekvencu s metonimijskim oznakama za glazbu; *Kean* se odlikuje dugom ritmičkom sekvencom u kojoj se zaljubljeni junak predaje mahnitom plesu i pijanstvu; u filmu *Pad kuće Usher* u kojem tempo igra vrlo bitnu ulogu jer se cijeli film odvija u usporenom ritmu postoji vrlo složeno ritmički strukturirana sekvenca u kojoj Usher svira gitaru i pjeva, a koju do detalja razrađuje Bordwell (204-206); *Žeravica* do mahnitog ubrzanja dovodi središnju scenu plesa u kojoj Z organizira takmičenje plesačica na način da ih sve bržom svirkom tjera na sve brži ples koji će završiti smrću jedne od njih, što film prati montažom sve kraćih i kraćih kadrova te ponavljanjem metonimijskih kadrova u sve bržem tempu postiže vizualnu akceleraciju usporedivu s kobnim povećanjem brzine Norme Compound u *Kotaču*. Činjenica da se ljudi kreću bržim tempom kada plešu mapira se na tempo filma: i film se „kreće“ brže kada „pleše“. Za razliku od sličnih ritmički montiranih sekvenci u apstraktnim filmovima (*Mehanički balet*) ili dokumentarnim simfonijama velegrada (*Berlin, simfonija velegrada, Čovjek s filmskom kamerom*), u impresionističkom filmskom tekstu ritmički montirane scene svirke ili plesa u funkciji su oslikavanja mentalno-afektivne slike junaka.

Iz navedenih primjera proizlaze manjkavosti Bordwellove klasifikacije subjektivne filmske slike na tri strogo odvojena tipa. Prvo, Bordwellova klasifikacija ne uzima u obzir činjenicu da svaka filmska slika u sebi nosi oznaku subjektivnosti koja proizlazi iz njezinog izvorišta u točki gledišta kamere kao oka filma bića. Drugo, kod optički subjektivne slike nije uvijek moguće odrediti točku gledišta kao izvorište subjektivnosti: a) u slučajevima kada pogled integrira točke gledišta dvaju ili više junaka (slike 23, 56); b) slično kao u prethodnom slučaju kada se ista točka gledišta u različitim kadrovima sekvence gledanja popunjava s različitim subjektima

(slika 57); c) kada ne postoji (ljudski) filmski subjekt u dijegetskom prostoru filma koji u datom trenutku može popuniti točku gledišta subjektivnog kadra (slike 24, 35, 36); d) kada se bez promjene točke gledišta dijegetskog subjekta mijenja plan slike-pogled usred kadra/sekvence gledanog (slike 36, 40, 58); e) slično kao u prethodnom slučaju kada optički subjektivna slika ne odgovara optičkoj realnosti junakova pogleda (slike 26, 40, 41, 42, 50). Treće, u situacijama kada oznaka subjektivnosti filmske slike kao sekvence više povezanih kadrova ne proizlazi iz same slike-pogled i njezine točke gledišta (slike 44, 39) ili u slučajevima polusubjektivne slike koja kodira subjektivnost iz točke gledišta koja ne pripada subjektu/junaku (slike 38, 47) Bordwellova klasifikacija nije primjenjiva i potrebna je drugačija terminologija kako bi se objasnila afektivna komponenta filmske slike koja se ostvaruje u montažnom slijedu kadrova organiziranih po nekom obrascu kao što je tipično ritam. Koncept slike-pogled primjenjiv je na sve navedene primjere jer postulira postojanje filmskog bića koji je rezultat integracije pogleda kamere i junaka. Istim konceptom moguće je opisati na koji način pogled kamere konstruira filmski prostor i mapira ga na mentalni (slike 51, 52, 53, 54, 55).

7.3. Slika-misao

7.3.1. Distinktivni elementi

Prva dva oblika filmske subjektivne slike koje Bordwell navodi, optički subjektivna slika i polusubjektivna slika, imaju svoje izvorište u pogledu koji je određen točkom gledišta subjekta koji tu točku nastanjuje u dijegetskom prostoru filma. Za razliku od njih treći oblik filmske subjektivne slike, čista mentalna slika, „ne nastaje kao optička percepcija junaka već 'unutarnji pogled“ (1987: 151, prevela S.D.) odnosno kao neposredan uvid filma u podsvijest junaka. Stoga čista mentalna slika ne pripada dijegetskom svijetu filma; ona pripada isključivo mentalnom prostoru junaka.

Kontradiktorno je filmu samom po sebi što se čista mentalna slika ovdje tumači kao optički nepercipirana te je korisno na temelju Bordwellovih pojašnjenja ponuditi matricu karakteristika za svaki tip slike:

| VRSTA SLIKE | IZVOR POGLEDA | SUBJEKT POGLEDA | OBJEKT POGLEDA | PROSTOR |
|---------------------------|----------------|---------------------------|----------------|---------------------------------------|
| optički subjektivna slika | oko junaka | nevidljiv u kadru | stvaran | dijegetski prostor + mentalni prostor |
| polusubjektivna slika | oko bića filma | vidljiv u kadru | stvaran | dijegetski prostor + mentalni prostor |
| čista mentalna slika | unutarnje oko | vidljiv/nevidljiv u kadru | imaginaran | mentalni prostor |

Tablica 2. Vrste subjektivne slike

Prema matrici optički subjektivna slika definirana je junakovom točkom gledišta i „stvarnim“ objektom gledanja što znači da integrira mentalni prostor junaka i dijegetski prostor filma; junak nije prisutan u kadru. Polusubjektivna slika definirana je točkom gledišta, koja nije junakova nego pripada oku bića filma, i „stvarnim“ objektom gledanja, ali i ona integrira dijegetski prostor filma i mentalni prostor junaka (a može sadržavati i „imaginarnu komponentu“); junak je prisutan u kadru. Čista mentalna slika nije uopće definirana gledanjem, ne prikazuje „stvarni“ objekt gledanja, izmaštana je i kao takva postoji samo u mentalnom prostoru junaka; junak može i ne mora biti vidljiv u kadru. Zanimljivo je da sva tri tipa slike uključuju mentalni prostor junaka što znači da i svaka slika-pogled u sebi sadrži klicu misli.

Ovakav pristup proizlazi iz dosadašnje analize impresionističkog filmskog teksta, a u skladu je s teoretskim zaključcima kognitivne znanosti, ali i intuitivnim promišljanjem filmske slike impresionističkih teoretičara. Istražujući prirodu apstraktnog mišljenja Danesi (1990) ovaj kognitivni proces nedvojbeno povezuje s vizualnom percepcijom i metaforom ZNATI JE VIDJETI. Na temelju velikog broja jezičnih izraza u engleskom jeziku koji u sebi sadrže koncept „gledanja“ Danesi¹³⁹ zaključuje kako u anglo-saksonskom svijetu postoji kulturološka sklonost vizualnoj percepciji. Kontinuirana uporaba ovih metafora koje se iz najrazličitijih područja vizualne percepcije primjenjuju na još raznovrsnije domene značenja potvrđuje kako je riječ o podsvjesnoj kognitivnoj strategiji koja mapira fiziologiju vizualne percepcije na apstraktno mišljenje. Danesi zaključuje kako su ove tzv. vizualne metafore i osjetilne metafore općenito vjerojatno univerzalna kategorija mišljenja. Danesi naglašava kako su vizualne metafore posebno zanimljive jer se odnose na mentalni prostor i referira se na Jaynesa. Jaynes (2000: 55) kaže da je subjektivni svjesni um analogan stvarnom svijetu: „Tvore ga vokabular i leksička polja čiji termini su mahom metafore i analogije za ponašanja u fizičkom svijetu.“ (prevela S.D.). Drugim riječima, naša iskustva u fizičkom okolišu mapiraju se kroz metaforičke procese na apstraktne kategorije i pojmove u umu organizirajući naš mentalni prostor prema podacima koje primamo kroz naša osjetila. Danesi, kao i Jaynes prije njega, primjećuje kako se u jeziku za opisivanje mentalnih pojmova i procesa najviše koristi vokabular koji dolazi iz područja vizualnog. Mi *sagledavamo* problem na različite način, prilazimo problemu s druge *točke gledišta*, *vidimo* rješenje problema – samo su neki od izraza koji naglašavaju važnost vizualne percepcije za konceptualizaciju mentalnih procesa kroz analogiju s fizičkim iskustvom: „Sve

¹³⁹ Kognitivna lingvistika je već ranije istražila konceptualnu povezanost između vizualne percepcije i ljudskog znanja, odnosno pogleda i mišljenja (cf. Danesi 1990)

ove riječi su metafore, a mentalni prostor na kojeg se odnose je metafora za stvarni prostor.“ (Jaynes 1976: 55, prevela S.D.).

Povezujući vizualnu percepciju kroz kognitivne procese s apstraktnim mišljenjem i zaključivanjem metafora ZNATI JE VIDJETI uspostavlja se kao ključna za razvoj metafore slike-pogleda kao misli i filma kao bića koje vidi i razmišlja. Tekstovi impresionističkih teoretičara pokazuju intuitivnu svijest o kognitivnoj povezanosti slike-pogled i slike-misli. Porte (1924a: 8) pogled izjednačava s mišlju: „Film koji zapravo svoj pogled može prenijeti gdje god želi, omogućuje nam da vidimo ono što vide njegovi junaci, omogućuje nam stoga da razumijemo i razmišljamo zajedno s njima.“ (prevela S.D.). U članku indikativno naslovljenom „Suggérer...“ Michel Goréloff (1927: 23) kaže kako „Slika ne smije samo pokazati nešto, već također, iznad svega, upućivati [*suggérer*] na nešto.“ Ideja da film nije samo prikaz vanjske stvarnosti (nije samo pogled) već i da ima moć sugestije ukazuje na zametak ideje filma kao misli, filma koji može izraziti i ono što nije „viđeno“ u slici. Tu leži značajan doprinos impresionizma ideji filma kao bića. To znači da slika sama po sebi ima sposobnost izazvati dodatne konotacije kod gledatelja odnosno predodžbe vizualnog podražaja povezati s drugim osjetilnim predodžbama i s apstraktnim konceptima u našem umu. Iz tog proizlazi kako film može procesirati metaforičko-metonimijske modele kakvi postoje i u jeziku. Prema Epsteinu (1921a: 169-180) film se baš kao i književnost temelji na sugestivnosti slike i metafori koje aktiviraju naše mišljenje. Epstein povezuje brzinu filmske radnje s brzinom obrade misli u ljudskom mozgu te vrlo šovinistički zaključuje kako su talijanski filmovi sporiji od francuskih jer je talijanskom umu potrebno duže vrijeme povezivanja činjenica i zaključivanja nego francuskom. Ako zanemarimo političku nekorektnost i znanstvenu neutemeljenost ovakve izjave, ostaje ideja o tome kako film „bilježi i mjeri“ brzinu misli: „Filmovi brzog ritma nas tjeraju da mislimo brzo.“ (1921a: 174). Epstein kaže kako upravo brzina našeg mišljenja dijelom objašnjava estetiku sugestije i sukcesije koja je prisutna ne samo u filmu nego i u književnosti. Vođen idejom filma kao misli Epstein je među prvim teoretičarima govorio o filozofiji filma i filmu kao filozofiji te svoju knjigu simbolički nazvao *Inteligencija stroja* (1946). Pojam inteligencije koji Epstein koristi značajno mijenja ideju filma kao aparata za registraciju stvarnosti ili stroja za proizvodnju slika. U poglavlju naslovljenom „Filozofija kinematografije“ film naziva jednim od „intelektualnih robota, još uvijek nedovršenih, koji pomoću dvosmislene fotografije, elektromehanike i fotokemijske memorije za snimanje, proizvodi reprezentacije, odnosno misli, u kojima se prepoznaju prvotni modeli razuma [...]“. No, Epstein smatra kako film-robot nadilazi funkciju stroja za registraciju ljudskih modela

mišljenja: „Ovaj rezultat bio bi vrijedan pozornosti čak i kad bi se kinematografska misao, poput one koju proizvodi računalni stroj, svodila isključivo na to da ponizno služi imitaciji ljudske misli. No, mi znamo da kinematografija, naprotiv, u svoju reprezentaciju svemira utiskuje vlastiti karakter, originalnost koja tu interpretaciju ne pretvara u odraz niti u običnu kopiju ideja organske razum-majke, već u sustav koji je na različite načine individualiziran, dijelom neovisan, i koji sadrži u sebi klicu razvoja filozofije koja se udaljava od aktualnog mišljenja toliko da je možemo možda nazvati antifilozofskom.“ (Epstein 1946: 48-49, prevela S.D.).

Canudo (1993) prepoznaje sposobnost filmske slike da prikaže nematerijalno i podsvjesno kroz sliku junakovih misli ili sjećanja. Kazalište može prikazati podsvjesnu sliku samo riječima ili igrom svjetla, ali uvijek ostaje „unutar točnih proporcija svakodnevne stvarnosti“ (1993: 301, prevela S.D.). Film međutim može „izmijeniti vizualni registar pomoću stilskih sredstava kao što su iskrivljenja, dvostruke ekspozicije, te efekti gaza i maski“ kako bi predočio nematerijalno. Naglašavajući potrebu da se različitošću filmska mentalna ili nematerijalna slika vizualno odvoji od slike-pogled, Canudo istovremeno potvrđuje njihovo zajedničko izvorište u optičkoj percepciji izvanjske stvarnosti. Čista mentalna slika se tako protivno Bordwellovoj definiciji prvenstveno konstruira kao slika-pogled koja će se pomoću filmskih stilskih izražajnih sredstava transformirati u sliku-misao pri čemu impresionizam koristi ista izražajna sredstva kao i za naglašavanje subjektivnog aspekta slike-pogled i iste montažne obrasce. Problem distinkcije između optičke slike i mentalne slike međutim nadilazi pitanje njihove provenijencije (je li njihovo izvorište u točki gledišta i optičkoj percepciji ili nije) kao i pitanje njihovog vizualnog obliča (mogućnost transformacije slike putem tehničke intervencije) ili njihovog pozicioniranja unutar filmske strukturne jedinice (može li se slika-misao prenijeti unutar ABA obrasca kao i slika-pogled). Naime, u nekim situacijama ista slika može se semiotički kodirati jednom kao slika-pogled, drugi put kao slika-misao. Prije nego se osvrnemo na vrste mentalne slike koju slika-misao može sadržavati, potrebno je stoga odgovoriti na pitanje kako se slika-misao uspostavlja u impresionističkom filmskom tekstu u odnosu na sliku-pogled s obzirom na kriterij semantičkog, slikovnog i sintaktičkog obilježja.

Semantički i vizualno optički subjektivna slika i čista mentalna slika se mogu i ne moraju razlikovati. U primjeru niže optički zamućen detalj ruke (slika 63) je optički subjektivna slika Sizifa koji gubi vid (dakle stvarna slika-pogled), a optički izoštren detalj ruke koja hvata ptičicu (slika 64) je čista mentalna slika negativca Freda Rycea.



Slika 63.
Kotlač



Slika 64.
Deseta simfonija

Što se tiče sintaktičkog pozicioniranja slike-pogled, ona se kao optički subjektivna slika tipično uspostavlja kao središnji kadar montažne sekvence ABA. To međutim ne znači da svaka montažna sekvenca tipa ABA nužno u kadru B ima optički subjektivnu sliku jer se i čista mentalna slika može pojaviti na istom mjestu. Štoviše, čista mentalna slika svojim vizualnim obilježjem se ne mora uopće razlikovati od optički subjektivne slike, može čak biti vizualno bliža stvarnosti u odnosu na optički subjektivnu sliku, ili joj može biti identična (slika 65).



A



B



A

Slika 65. *Vjerno srce*

Sekvenca ABA iz filma *Vjerno srce* koja se sastoji od krupnog plana junakinje u kadru A i detalja razbijenih bočica ni montažnom strukturom ni izgledom kadra se ne razlikuje od montažnog obrasca gledano-gledanje u kojem se tipično uspostavlja slika-pogled. Štoviše, kadar B se u istom filmu pojavio već dvaput: jednom kao objektivna filmska slika (slika-pogled bića filma) u slobodnoj montažnoj strukturi i drugi put u montažnom obrascu ABA kao kadar B, slika-pogled junakinje.



A

Petit Paul rukom odgurne bočice sa stola.



B1

Film biće vidi razbijene bočice na podu.



C1

Marie u nevjerici gleda Petit Paula.



C1

Marie gleda prema razbijenim bočicama



B2

Slika-pogled junakinje ili slika-misao filma



C2

Marie gleda prema razbijenim bočicama

Slika 66. *Vjerno srce*

Kako je moguće da isti kadar u filmu jednom bude objektivna slika, drugi put subjektivna slika-pogled, a treći put čista mentalna slika? Kada je Petit Paul rukom odgurnuo bočice sa stola u prvom kadru (A) i one su pale na pod i razbile se, film biće je svjesno usmjerilo svoj pogled na detalj razbijenih bočica (B1) kako bi nam ih *pokazalo*. Potom je usmjerilo pogled prema Marie (C) kako bi nam *pokazalo* da je ona vidjela što se dogodilo. U istom kadru vidimo kako Marie usmjerava svoj pogled prema dolje, znamo da su *dolje* razbijene bočice, ali film biće nas dodatno na to podsjeća reprizom kadra B1 (sada označen kao B2). Kadar B2 uspostavlja se kao slika-pogled junakinje, ali on to realno nije jer Marie s pozicije koju zauzima u prostoru nema perspektivu koja bi odgovarala optici kadra B2. Kadar B2 nije ni čista mentalna slika jer Marie s pozicije koju zauzima u prostoru zaista gleda (i vidi) razbijene bočice, ali ne kao detalj. Detalj B2 se stoga uspostavlja kao slika-misao filma koju nam film *pokazuje* da bi nam *sugerirao* junakinjinu emociju zbog razbijenih bočica s lijekom. Kada se kadar B treći put pojavi u filmu (sada označen kao B3) on se javlja ponovo u strukturi ABA, smješten između dva krupna kadra Marie. (Nije semantički nebitno da se kamera približila junakinjinom licu i da je kadar A postao krupni plan, ali nije ni indikativno za definiranje kadra B kao slike-misao.) Vidjeli smo u ranijim primjerima kako u sekvenci gledanje-gledano kadar A često bude krupni plan junakinjinog lica. No, kadar B sada nije niti slika-pogled bića filma koje gleda razbijene bočice, niti slika-pogled

junakinje - s obzirom na prethodni kadar (O1) znamo da junakinja sada gleda prema Petit Paulu koji prekapa po ladicama u potrazi za novcem. Kada nam film po treći put *pokaže* detalj razbijenih bočica, *sugerira* nam zapravo o čemu junakinja razmišlja: Novac koji Paul uzima bio je namijenjen za kupnju lijeka za dijete, a sada više nema ni lijeka, ni novca.



Slika 67. *Vjerno srce*

Problematiku distinkcije subjektivne i objektivne filmske slike ilustrira nam na sličan način i primjer iz filma *Čovjek s pučine* gdje se polusubjektivni kadar jednom uspostavlja kao slika-pogled, a drugi put kao slika-misao. U sekvenci strukture ABA u kojoj Michel kroz prozor promatra sestru kako broji majčin novac, prema Bordwellovoj klasifikaciji kadar B uspostavlja se kao polusubjektivni kadar, a ne čista optička slika, jer se u kadru vidi i Michelova glava. S obzirom da kamera snima iz gornjeg rakursa odnosno iz točke gledišta koja je vrlo blizu točki na kojoj se nalazi Michel očito je da kadar integrira junakovu perspektivu i da ima funkciju njegove slike-pogleda (slika 68). Štoviše kada se gotovo isti kadar pojavi kasnije u filmu, on će se pojaviti kao čisto mentalna slika odnosno Michelova slika-misao i vizualno će se razlikovati od gornjeg polusubjektivnog kadra samo utoliko što se Michelova glava ne pojavljuje u kadru.



Slika 68. *Čovjek s pučine*

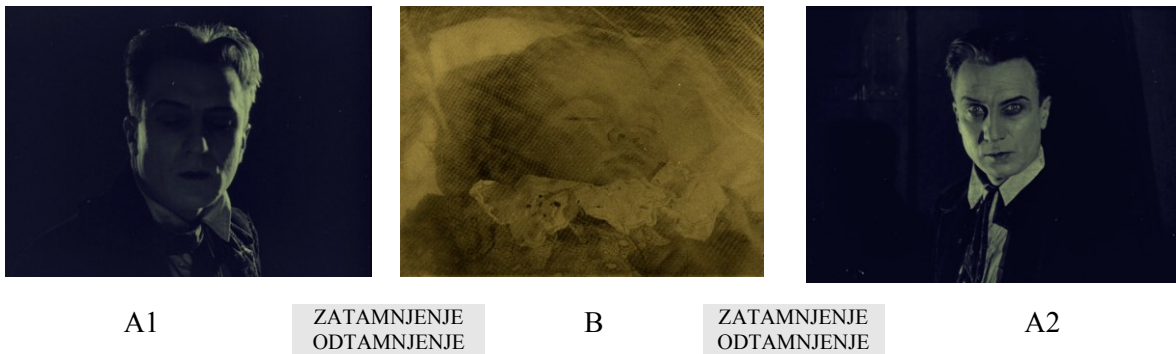
Navedeni primjeri zorno pokazuju kako gledatelj jednu te istu filmsku sliku (koja je sadržajno, sintaktički i vizualno svaki put ista u primjeru 1 ili se sintaktički i vizualno djelomično razlikuje u primjeru 2) tumači na različite načine zbog toga što je komunikacijsko-pragmatična intencija filma svaki puta drugačija. Možemo zaključiti kako subjektivnost i materijalnost kao odrednice filmske slike nisu njezino inherentno obilježje već proizlaze iz komunikacijskog i pragmatičnog konteksta koji filmski znak iz njegove prirodne polivalentnosti usmjerava ka jednoznačnosti ovisno o intenciji filma bića. Film biće je dakle intencionalno biće.

7.3.2. Strukturalni obrasci

7.3.2.1. Mentalna slika kao realistična slika

U gore navedenom primjeru iz filma *Vjerno srce* prikazano je kako se čista mentalna slika u montažnoj sekvenci može pojaviti na istom mjestu kao i optički subjektivna slika odnosno na poziciji kadra B u obrascu ABA pri čemu je veza između kadrova čisti montažni rez. Kao što prema kognitivnoj znanosti naše iskustvo iz stvarne okoline strukturira našu apstraktnu misao, tako se i obrazac ABA koji strukturira sekvencu gledanje-gledano mapira na sekvencu apstraktnog mišljenja na način da na poziciji B sliku-pogled zamjenjuje slika-misao. Čisti montažni rez kojim je u navedenom primjeru ostvaren prijelaz između objektivnog i subjektivnog kadra nije tipičan za sekvencu mišljenja. U impresionističkom filmu češće se u ovoj funkciji prijelaza koriste optički trikovi kao što su zatamnjenje i odtamnjenje, zatvaranje i otvaranje irisa, pretapanje, zavjese, promjene fokusa i drugo. Primjer iz filma *Čovjek s pučine* to pokazuje: Slika-pogled (B1) je u prvoj sekvenci uklopljena u ABA obrazac čistim montažnim rezom, ali je slika-misao (B2) u drugoj sekvenci uvedena u radnju zatvaranjem irisa u prvom kadru, odnosno završena otvaranjem irisa u trećem kadru. U oba navedena primjera slika-misao u kadru B upućuje na stvarni događaj iz dijegetskog svijeta filma koji je u nekom trenutku junak zaista percipirao. U idućem primjeru iz filma *Deseta simfonija* slika-misao u kadru B izgleda kao čista optička slika. Ona ne predstavlja dijegetski događaj iz filma već je tipična vizualizacija metafore „kula od karata“ koja u hrvatskom, ali i francuskom jeziku (*château de cartes*) kao jeziku izvorniku filma, verbalizira krhku, nestabilnu strukturu koju je lako srušiti.

očiju isključujemo najveći dio naše osjetilne percepcije i time se praktički senzorno odvajamo od vanjskog svijeta i usmjeravamo pozornost na unutarnji mentalni prostor - sjećanje. To izvrsno dočarava primjer iz filma *Pokojni Matija Pascale* u kojem se Matijina slika-misao o njegovom netom umrlom djetetu ostvaruje kroz ABA sekvencu. Nakon što je Matija shvatio da mu je dijete umrlo u kadru A1 u blizom planu Matija zaklapa oči; kroz zatamnjenje-odtamnjenje prelazi se na kadar djeteta koje leži u kolijevci iza gaze (B); natrag kroz zatamnjenje-odtamnjenje na nešto drugačiji blizi plan u kojem Matija trepće očima u nevjerici i tuzi (A2).



Slika 71. *Pokojni Matija Pascal*

Kada je riječ o snu, u koji „polako tonemo“, uobičajeno je očekivati kao prijelaz između jave i sna zatamnjenje-odtamnjenje ili pretapanje. Čisti montažni rez koji konstruira sliku-misao o razbijenim bočicama lijeka u primjeru iz filma *Vjerno srce* je razumljiv utoliko što je riječ o mentalnoj slici koja ima snažno uporište u slici-pogledu jer se razbijeni predmeti još uvijek nalaze u junakinjinom vidokrugu (u prostoru *tamo*). Slično objašnjenje može se primijeniti i na primjer iz filma *Lica djece* u kojem su kadrovi povezani montažnim rezom po principu sekvence gledanje-gledano:



Slika 72. *Lica djece*

U kadru A Jean se u svojoj sobi odijeva, oblači cipele i planira se iskrasti iz kuće da ga roditelji ne opaze, okreće se prema desnom rubu okvira gdje su smještena vrata sobe (ne vide se u kadru).

U kadru B u srednjem planu sjede otac i pomajka. Zanimljivost je scene u tome što kadar B iako izgleda kao slika-pogled nije slika-pogled jer smo već ranije upoznati s činjenicom da se Jeanova soba nalazi na katu (u prostoru *ovdje*), a da su roditelji u prizemlju (prostor *tamo*), i da ih Jean iz svoje sobe ne može vidjeti. Međutim, on ih može čuti – vidjet ćemo kasnije kako kadar B može kroz sliku-pogled metonimijski stajati za zvuk ili neki drugi vid osjetilnog podražaja.

Ovisno o tome obuhvaća li slika-misao jedan ili više kadrova, ili čitave sekvence ili scene unutar filma, mogu se koristiti različiti montažni obrasci, ali uobičajeno je da svaka slika-misao bude obuhvaćena uvodnim i završnim kadrom koji će joj dati prostorno-vremenski odmak tako što će je prenijeti u mentalni prostor bez obzira veže li se na prošli ili budući događaj ili je atemporalna.

U dosadašnjim primjerima vidjeli smo kako se slika-misao svojim vizualnim karakteristikama ne mora razlikovati od slike-pogled, ili čak može biti realističnija od nje (slika 63. i 64.). Ipak, u njezinom imaginarnom porijeklu naći će impresionisti narativno opravdanje da slobodno eksperimentiraju s vizualnim karakteristikama slike u svrhu prikaza različitih mentalnih stanja baš kao što se neke teme i motivi (vlak, automobil, avion, glazba, ples...) opetovano ponavljaju kroz impresionističke filmove jer omogućavaju eksperimentiranje s dinamikom slike-pogled. Za sugeriranje misli impresionizam najviše koristi optičke trikove bilo kao montažne prijelaze koji sugeriraju prijenos u drugi (mentalni) prostor ili vrijeme ili vizualno mijenjaju objektivnu sliku kako bi je učinili „nestvarnom“, nalik mišlju.

Tri temeljna oblika mišljenja koja Bordwell navodi, a za čiji prikaz se u impresionističkom filmu koristi čista mentalna slika su: sjećanje, maštanje i san. Uz navedene treba dodati i pripovijedanje koje uključuje naraciju nekog događaja iz tuđeg iskustva, prepričavanje vlastitog iskustva (sjećanja), vizualizaciju jezičnog teksta i slično. Sve ostale slike-misao se mogu svesti pod ove četiri grupe. U impresionističkom filmu najčešće se mentalne slike koriste za vizualizaciju maštanja, a najmanje se koriste za vizualizaciju sna. Bordwell navodi kako se mentalna slika pojavljuje i u neimpresionističkom narativnom filmu, ali tada gotovo uvijek u funkciji sna. Kod impresionističkog filma vrijedi obratno: mentalna slika se najrjeđe koristi u svrhu prikaza sna.

7.3.2.2. Slika-misao kao vizualna integracija

Vidjeli smo da se slika-misao uspostavlja kroz temeljni obrazac ABA pri čemu veza između kadrova može biti montažni rez ili optički trik, ali i unutar same ABA strukture može doći do

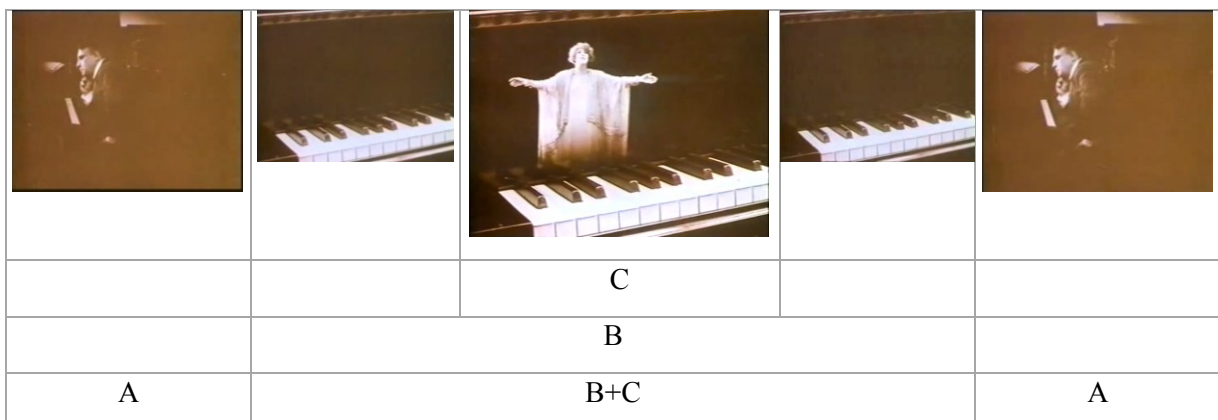
odmaka od tipičnog kadra gledano-gledanje kada se na poziciji B nađe jedan ili više kadrova koji ulaze u vizualne integracije i pretapanja. Podloga mentalne slike obično je slika-pogled (junaka ili filma), a na nju se kroz dvostruku ekspoziciju suponira slika-misao.

Kako nije sputana stvarnosnim sponama izvanjskog svijeta, slika-misao omogućuje spektar najrazličitijih vizualizacija bilo kroz optičke trikove ili montažne strukture. Dva temeljna obrasca koja uključuju vizualnu integraciju u kadru su $A(B+C)A$ i $A=A(A+B)A$.

$A(B+C)A$ – vizualna integracija kao prostor *drugdje*

Obrazac $A(B+C)A$ zadržava elemente temeljnog obrasca gledano-gledanje, ali se središnji kadar vizualno udaljava od stvarnosnog aspekta i uključuje različite oblike pretapanja, dvostrukih ekspozicija, promjene fokusa, zamagljenja, usporavanja, animaciju, zamrzavanje kadra, ubacivanje jezičnih elemenata (npr. u *Optužujem* se preko blizog plana Jeana pojavljuje natpis „J'accuse“ („Optužujem“) kao izraz Jeanovih misli) i slično. Kadar A kao okvirni kadar je obično objektivna filmska slika (slika pogled filma) u kojoj je prikazan junak u nekoj reakciji koja npr. upućuje na zamišljenost, a slika-misao se ostvaruje kao vizualna integracija (dvostruka ekspozicija) kadra B koji može biti slika-pogled filma ili slika-pogled junaka i kadra C koji je čista mentalna slika.

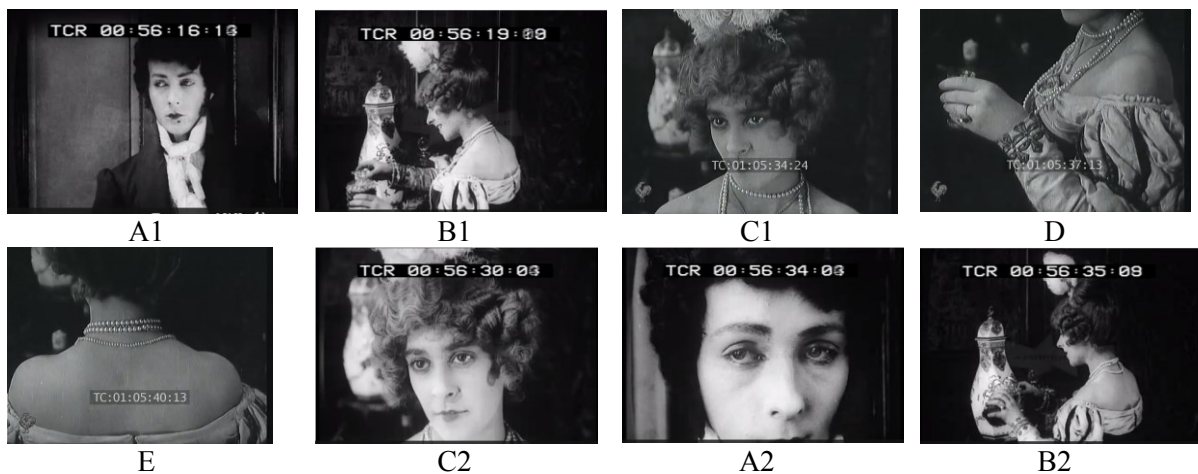
U *Desetoj simfoniji* kompozitor Eric Damor kroz dvostruku ekspoziciju razmišlja o supruzi Ève: u prvom i zadnjem kadru Enric zamišljeno sjedi za klavirom, a središnji kadar-misao se sastoji od vizualne integracije detalja tipki klavira (subjektivna optička slika B) na koju se u jednom dijelu pretapa kadar Ève u američkom planu (mentalna slika C). Kadrovi A i B te B i A su povezani montažnim rezom što dodatno ukazuje na uporište slike-misli u slici-pogled, ali i ukazuje na konceptualnu integraciju Ève i glazbe u kompozitorovom umu.



Slika 73. *Deseta simfonija*

Vrlo slična scena se pojavljuje u *Kotaču* kada Eli koji izrađuje glazbene instrumente promatra violinu na zidu i na njoj se u dvostrukoj ekspoziciji pojavljuje lik Norme.

Čak i kad se slika-misao ostvaruje kroz niz kadrova montiranih u linearni slijed (montažnu sekvencu) ili u simultane slojeve (vizualne integracije) ili u linearni slijed simultanih slojeva u načelu se zadržava obrazac u kojem je uokvirena određenom situacijom iz dijegetskog svijeta filma pri čemu okvirni planovi mogu i ne moraju biti identični. U filmu *Crvena krčma* u blizom planu André promatra (A1) svoju zaručnicu Victorine (B1) za čijeg je ujaka upravo saznao da je lopov i ubojica i u dilemi je hoće li ga razotkriti. Andréova slika-pogled (B1) pretvara se u sliku-misao na način da se pretapa na krupni kadar Victorine (C1), koji se pretapa na detalj ruke (D), koji se pretapa na detalj ramena (E), koji se pretapa na krupni kadar (C2) pa se sekvenca vraća na detalj Andréova lica (A2) i tek onda ponovo natrag na sliku-pogled (B2). Sekvenca misli (C1DEC2) se potom ponavlja još jednom, ali su pretapanja brža, kao da André prevrće istu misao po glavi.



Slika 74. *Crvena krčma*

Na sličan način funkcionira i scena iz filma *Vjerno srce* u kojoj Jean uzalud iščekuje Marie na njihovom uobičajenom mjestu susreta pored mora. Sekvenca počinje s kadrom Jeana u srednjem planu, a potom slijede kadrovi obale i mora koji se ne predstavljaju kao Jeanova optički subjektivna slika već eventualno kao slika-pogled filma. Preko kadrova mora pretapa se u višestrukim ekspozicijama krupni plan Marie koji se kreće s lijeva na desno preko temeljnog kadra mora i valova što sve skupa simulira nemir i bujicu Jeanovih misli i osjećaja.

U filmu *Kotač* nakon što se Norma udala i otišla, a Sizif svojoj lokomotivi dao Normino ime, konceptualna integracija dviju njegovih opsesija i vizualno se manifestira u slici-misao u kojoj se u dimu iznad lokomotive (B) Normin lik (C) pojavljuje u višestrukoj ekspoziciji (analogno

primjeru metaforizacije žene kroz glazbu u Ganceovom prethodnom gore spomenutom filmu). U ovom slučaju kadar dimnjaka lokomotive (B) ne upućuje na sliku-pogled junaka jer ih on iz svoje perspektive ne može vidjeti, ali ih može čuti. Sekvenca počinje uvodnim međunaslovom u kojem se najavljuju asocijacije koje slijede: "I začut ćete njezinu eteričnu melankoliju u pjesmi mojih kotača, u grozničavoj buci mojih klipnjača i mojih dimom zagušenih uzdaha."¹⁴⁰ Slijedi Sizifov kadar (A) u kojem on podiže pogled prema gore – prema krovu lokomotive. Kadar B s detaljem dimnjaka lokomotive koji ispuhuje dim ne označava prizor koji Siziif vidi već sugerira ono što on čuje. Kadar B nije slika-pogled već slika-zvuk (nalik Vertovljevim kadrovima radio-usta i radio-uho) - vizualna predodžba zvučnog podražaja odnosno pištanja dima iz dimnjaka lokomotive („dimom zagušenih uzdaha“). Kadar C je mentalna slika sjećanja na Normu u višestrukim ekspozicijama. Obrazac A(B+C)A se ponavlja u sekvenci nekoliko puta.



Slika 75. *Kotlač*

U sekvenci koja vizualizira metaforu iz podnaslova filma (*La Rose du rail*), a koja Normu označava kao Siziifovu „ružu s tračnica“, detalj ruže se pretapa na krupni plan Norme. I detalj ruže i krupni plan Norme su mentalne slike koje se formiraju u Siziifovom umu dok pripovijeda svoju priču budućem Norminu suprugu Hersanu.

U navedenim primjerima slika-misao se ostvaruje u posebnom kadru ili sekvenci kroz lineranu i/ili simultanu montažu pri čemu se rjeđe kao prijelaz između kadrova koristi montažni rez, a češće zatamnjenje-odtamnjenje, pretapanje ili iris koji naglašavaju transfer u neki drugi prostorno-vremenski okvir – to je prostor *drugdje* koji se nalazi van granica vidnog polja ustanovljenog kadrom A. Taj prostor *drugdje* je mentalni prostor u kojem vrijede drugačiji

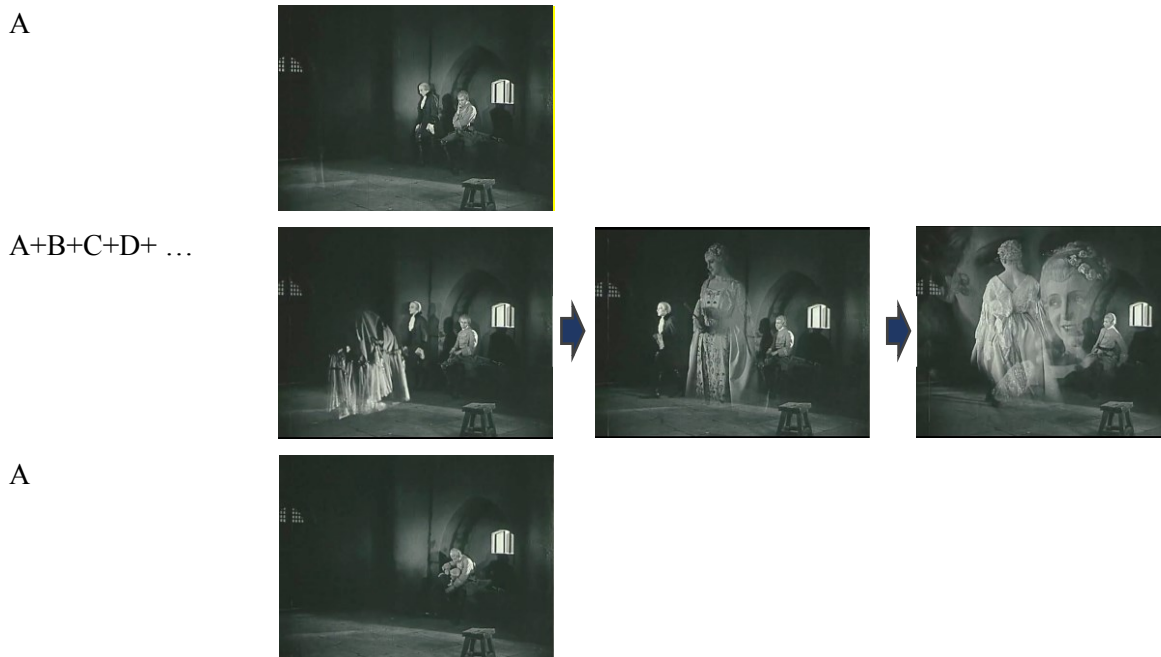
¹⁴⁰ Prevela S.D. prema međunaslovu na engleskom jeziku: *And you will hear her ethereal melancholy in the song of my wheels, in the feverish pounding of my connecting rods and my smoke-filled sighs.*

zakoni percepcije i motorike. Obrazac $A(B+C)A$ fizičkom granicom razdvaja mentalni prostor junaka od dijegetskog svijeta filma.

$A=A(A+B)A$ – vizualna integracija kao prostor *ovdje*

Obrazac $A=A(A+B)A$ rezultira sasvim drugačijim oblikovanjem filmskog prostora jer ruši granice između slike objektivnog filmskog svijeta i mentalne slike junaka integrirajući ih u prostor istog vidnog polja – prostor *ovdje*. Vizualna integracije odvija se kroz dvostruku ekspoziciju objektivnog filmskog kadra i kadra mentalne slike junaka tako da zajedno čine strukturu $A=A(A+B)A$ gdje se jedan te isti kadar (A) od objektivne slike pretvara u sliku-misao (A+B) i vraća na objektivni kadar (A). Ovakvi primjeri su brojni u različitim filmovima, a naročito u primjerima kada se scena odnosi na romantično razmišljanje ili sanjarenje junaka o dragoj osobi.

U *Maupratu* glavni junak Bernard i njegov sluga Marcasse su u zatvoru (A). U istom kadru iznenada se u dvostrukoj ekspoziciji pojavljuje silueta Bernardove ljubavi Edmée i Bernard kao ošinit skače joj u susret. Marcasse promatra u čudu Bernarda i ništa mu nije jasno. Kadrovi Edmée se multipliciraju u višestrukim ekspozicijama (B+C+D+ ...) sugerirajući nemir Bernardovih misli te na koncu nestaju iz temeljnog kadra A. Na taj način kadar funkcionira kao polusubjektivni kadar, prema Bordwellovoj definiciji, jer sadrži „imaginarnu komponentu“: slika-pogled filma integrira se sa slikom-misli junaka.



Slika 76. *Mauprat*

U *Novcu* je na sličan način prikazano i Saccardovo razmišljanje o bivšoj ljubavnici barunici Sandorf i o Lini Hamelin koju želi za ljubavnicu. Razlika je što se ovdje mentalna slika pretapa na objektivni filmski prostor i junaka koji se u njemu kreće. Kadrovi djevojaka se kao Saccardova mentalna slika u dvostrukoj ekspoziciji pretapaju preko objektivnog kadra u kojem on korača. U *Čovjeku s pučine* Michelove misli o plesačici ili Djennino razmišljanje o bolesnoj majci također se vizualiziraju dvostrukim ekspozicijama. U *Lijepoj Nivernežanki* Victor sjedi na klupici u školskom dvorištu i otvara svoj zemljopisni atlas. Kadar se iz srednjeg plana mijenja u krupni u kojem se pogled kamere s Victorova lica spušta prema knjizi. Idući kadar je detalj zemljopisne karte iz atlasa kao Viktorov optički subjektivni kadar. Sljedećih par kadrova je pretapanje s jednog detalja karte na drugi pa na površinu vode pa na dim i na koncu na kadar Victora i Clare na teglenici Clarina oca – pretapanja ukazuju da se sa slike-pogled prešlo na sliku-misao. Nakon par sve bližih kadrova Clare i Victora u dvostrukoj ekspoziciji s vodom i dimom sekvenca se odvija retroaktivnim slijedom – pretapanje natrag na dim i vodu pa na kartu. Slijedi krupni kadar atlasa u Victorovu krilu s kojeg se pogled kamere podiže natrag do njegovog lica. U blizom planu iz razmišljanja ga prene lopta koja mu doleti u krilo i Victor zaklopi atlas. U sceni Keanovog pijanstva i divljeg plesa događa se vizualna integracija s Keanovim sjećanjem na nedavni događaj u kojem je susreo groficu Elenu. U totalu vidimo Keana iza leđa kako pleše s prijateljima iz krčme. Kadar se podijeli na dva dijela i lijevi dio se u dvostrukoj ekspoziciji pretapa sa Keanovim sjećanjem na događaj kada je grofica s princom dojahala prema njemu. Scena koja je ranije prikazana kao spoj objektivne slike i slike-pogled sada se ponavlja kao slika-sjećanje, ali se nadograđuje imaginarnim elementom jer pijani Kean počinje zamišljati kako konji jure prema njemu u namjeri da ga pregaze. U međuvremenu se mijenja i objektivni kadar u podlozi pa film iz totala prelazi u krupne planove Keana, ali dvostruka ekspozicija je čitavo vrijeme prisutna. U Keanovom umu dolazi do integracije slike-pogled i mašte što rezultira integracijom stvarnog i sadašnjeg (ples u krčmi), stvarnog i prošlog (susret s groficom) i nestvarnog (konji koji nezaustavljivo jure prema junaku).



podijeljeni ekran i dvostruka ekspozicija



dvostruka ekspozicija

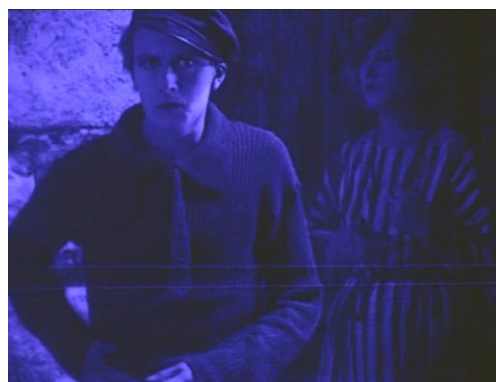
Slika 77. *Kean*

Štoviše, mentalna slika utječe na stvarnu reakciju junaka pa će se on u strahu udaljavati od kamere (kadar se mijenja od detalja čela i očiju do blizog plana) kao da je kamera postala portal kroz koji svijet slike-misao može prodrijeti u „stvarni“ (dijegetski) filmski svijet. Vizualna integracija stvarnog i zamišljenog ukazuje i na konceptualnu integraciju mentalnog i filmskog prostora.

Čovjek s pučine sadrži sličnu integraciju junakovog stvarnog i mentalnog prostora. Michel u srednjem planu dolazi pred vrata kuće i okreće se kao da ga netko prati, vidimo da se promišlja i znamo da hoće ukrasti majčin novac. U istom kadru mu se iza leđa pojavi silueta djevojke zbog koje želi počiniti pljačku. Iako je djevojka očito rezultat njegovih misli, on se okreće prema njoj i promatra je kao da se s njom nalazi u istom prostoru. Kada Michel konačno uđe u kuću, prikaza ostaje gledati za njim, čak i kada on zatvori vrata i sasvim nestane iz kadra. Mentalni prostor lika se postvario, postao je dio dijegetskog svijeta filma. Filmski prostor je postao mentalni prostor.



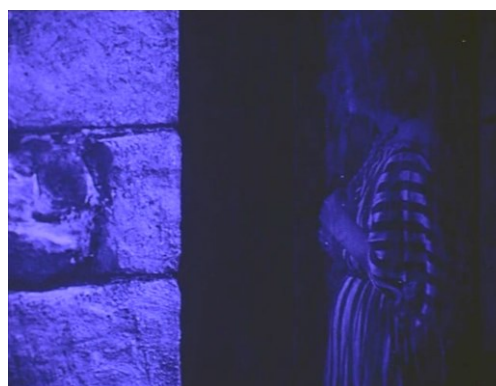
Michel u blizom planu razmišlja.



Iza leđa mu se u dvostrukoj ekspoziciji pojavi prikaza djevojke.



Michel se u istom kadru okreće kao da gleda prema prikazi.



Kad Michel uđe u kuću, prikaza ostaje u kadru. Mentalni prostor lika se postvario.

Slika 78. *Čovjek s pučine*

Slika-misao može se ostvariti u montažnoj sekvenci temeljnog tipa ABA pri čemu mentalna slika može a) u potpunosti zadržati sve aspekte realnog filmskog prostora ili b) mentalna slika se može vizualno integrirati s temeljnom slikom realnog filmskog prostora (obrazac $A(B+C)A$). Montažna spona između A i B te B i A može biti rez, ali puno češće je to neki od optički vidljivih prijelaza kao što su zatvaranje-otvaranje kadra, pretapanje ili sužavanje-širenje irisa koji označavaju transfer iz filmskog prostora *ovdje* u prostor *drugdje*. Slika-misao se može ostvariti i unutar jednog kadra tijekom kojeg se kroz pretapanja i dvostruke ekspozicije događaju vizualne integracije s drugim kadrovima (obrazac $A=A(A+B)A$). Zbog svoje imaginarne prirode slika-misao može se ostvariti i kroz najrazličitije druge montažne strukture i optičke iluzije koje filmska slika dozvoljava.

7.3.2.3. Vrste procesa mišljenja u slici-misao

Slika-misao u impresionističkom filmu može prikazati različite oblike mišljenja kao što su pomisao, sjećanje, maštanje, san, pripovijedanje i ilustracija, a vrlo često se u istoj slici-misao povezuju dva ili više procesa, primjerice sjećanje može uključivati san ili maštanje, a san ili maštanje mogu uključivati sjećanje i slično. U gore navedenim primjerima već su analizirani primjeri jednostavne misli kao što su pomisao na nedavni događaj u primjeru razbijenih bočica s lijekom iz *Vjernog srca* ili na majčin novac u *Čovjeku s pučine* ili pomisao na metaforičku situaciju kao što su kule od karata u *Desetoj simfoniji* ili pomisao na „opasnost“ kao što su roditelji u prizemlju u *Licima djece* ili primjeri maštanja kao što je razmišljanje ili sanjarenje o voljenoj osobi u *Kotaču*, *Crvenoj krčmi*, *Novcu*, *Maupratu* i *Lijepoj Nivernežanki* ili halucinacija uzrokovana pijanstvom u *Keanu*.

Bordwell (1987) kaže kako impresionizam voli mentalne slike koje nastaju u budnom stanju kao što su sjećanja ili sanjarenja, a puno rjeđe koriste sliku-san za razliku od ostalih narativnih filmova njegovog korpusa. Naime, ukoliko neimpresionistički narativni film koristi mentalnu sliku, to je gotovo uvijek u funkciji prikaza sna. U impresionizmu se slika-san pojavljuje u samo nekoliko filmova: u *Maupratu* Bernard u krupnom planu sanja ubojicu na način da se kadar ubojice pojavljuje u višestrukim ekspozicijama preko krupnog plana Bernarda koji spava; u *Avanturama Roberta Macairea* Bertrand spava u sjenu u američkom planu, kadar se istovremeno pretvara u neku vrstu šireg srednjeg plana preko kojeg se u većem dijelu ekrana u neobičnim višestrukim ekspozicijama pojavljuje kadar s hranom te kadrovi žandara, Bertrand se vidno uznemiren budi u kadru istovjetnom prvom; za razliku od ovih kratkih oniričkih isječaka, *Zamišljeno putovanje* sadrži sekvencu sna koja obuhvaća veliki dio filma, a u kojoj bankovni službenik zaljubljen u tajnicu odlazi u fantastični svijet čarobnica da bi se pred kraj

filma probudio za radnim stolom i razriješio svoj ljubavni problem, početak sna je ostvaren na način da se ne primjećuje prijelaz iz jave u san, a povratak iz sna pretapanjem na krupni plan junaka koji spava za svojim radnim stolom; *Žeravica* počinje otprilike desetominutnom scenom sna koja po stilu zapravo ne odudara od ostatka filma jer je cijeli film čak i za impresionizam poprilično avangardan, san završava pretapanjem na kadar u kojem se junakinja nazvana samo Elle („Ona“) budi u svom krevetu i shvaća da je san bio rezultat knjige koju je čitala, a u kojoj se u raznim ulogama pojavljuje misteriozni detektiv Z i koji će se kasnije i stvarno pojaviti u filmu kao njezin ljubavnik – film tako na neobičan način isprepliće san, literaturu i stvarnost. U *Zamišljenom putovanju* i *Žeravici* onirička sekvenca dakle obuhvaća značajniji dio trajanja filma i narativno je strukturirana na način da je junak fizički prisutan u kadru kao akter vlastite oniričke drame. Formalno se stoga filmska slika oblikuje više kao objektivna filmska slika (slika-pogled filma) nego mentalna slika junaka odnosno film se sam po sebi kao oblik naracije uspostavlja kao slika-misao junaka. S obzirom na iracionalnu komponentu koju san ima kao mentalna aktivnost, u oba filma onirička sekvenca sadrži elemente fantastičnog ili čak nadrealnog čime se uz narativni postupak upućuje i na iracionalne mehanizme ljudske podsvijesti. U oba filma za odvajanje sna od jave koristi se stil kao oblik metafilske reference. U *Zamišljenom putovanju* to su elementi francuske burleske i američke tradicije *slapsticka* kojima je prožeta sekvenca sna, a otjelovljeni su i u liku Charlota koji se pojavljuje u nekoliko kadrova, dok se u *Žeravici* slika oslanja na stil njemačkog ekspresionizma, a naracijom se film približava više eksperimentalnom nego klasičnom narativnom stilu. Originalnost filma je u tome što se atmosfera i stilske oznake uvodne oniričke sekvence prelijevaju na ostatak filma pretvarajući tako onirički i dijegetski prostor u zajednički mentalni prostor.

Za razliku od sekvenci sna koje se javljaju u filmu kao neposredan uvid u podsvijest junaka, sjećanja na složenije događaje koja uključuju i proces komunikacije prema drugoj osobi strukturirana su kao posredna mentalna slika odnosno pripovijedanje. Pripovijedanje ili prepričavanje je poseban oblik slike-misli koji u sebi integrira mentalne procese kao što su sjećanje, maštanje ili san s domenom naracije kao posebnim modusom pripovjednoga teksta u kojem se uz korištenje specifičnih tehnika izlaže neki događaj „u kronološki kauzalnom ili kakvu složenijem, umjetnički organiziranom obliku.“ (*Hrvatska enciklopedija*: 2019. Pripovijedanje). Vidjeli smo u ranijim poglavljima kako su se pod utjecajem književnosti na domenu filma metaforički mapirale narativne strukture proznog teksta pri čemu je domena jezika bila značajan aktivacijski čimbenik. S obzirom na karakteristike medija nijemog filma, i verbalna komunikacija među likovima odvija se prvenstveno vizualnim, a rjeđe verbalnim

modom. U potonjem slučaju se osim rjeđih primjera integracije slike i teksta u kadru-slici, u filmovima češće koriste međunaslovi. Jedan od zahtjeva impresionizma bio je međutim redukcija korištenja jezika i međunaslova u filmu. Scene pripovijedanja, kao prvenstveno verbalnog oblika komunikacije, se stoga u impresionističkom filmu odvijaju primarno kroz slikovni modus, a tek se sekundarno može primijeniti verbalni kod u međunaslovima. Pri tom se koriste uobičajeni postupci u kojima se ostvaruje slika-misao neovisno o izvorištu ili sadržaju pripovjedne sekvence.

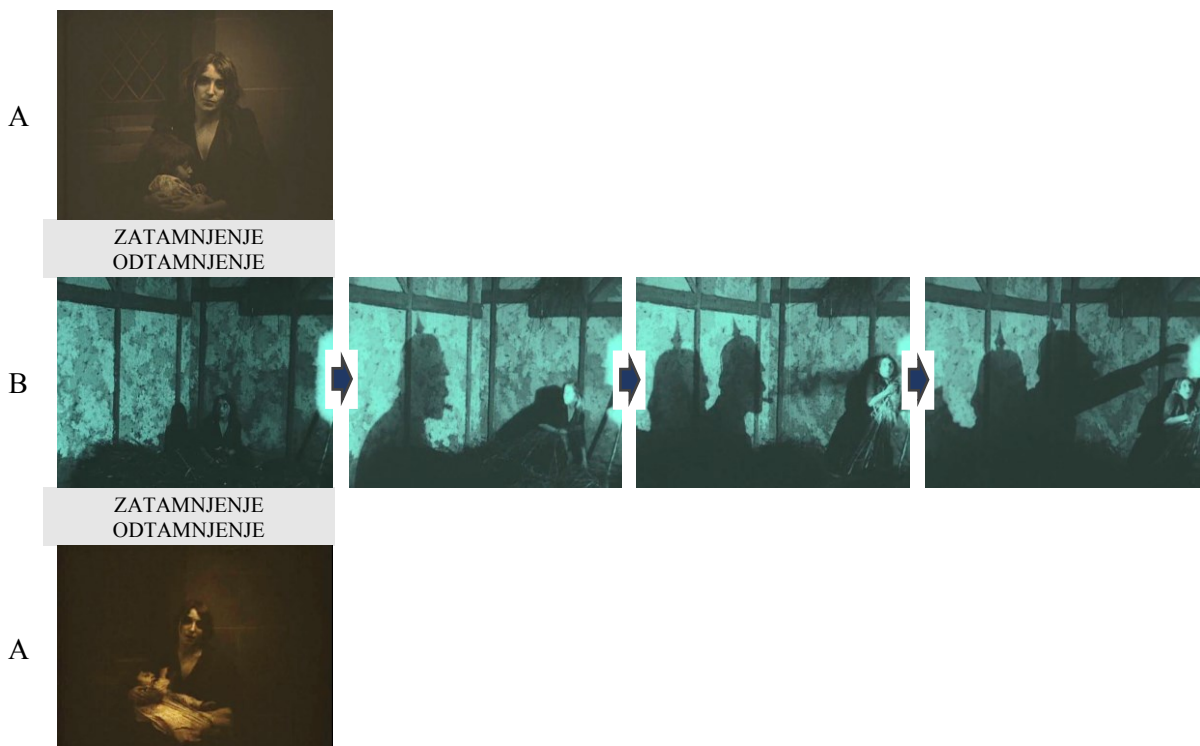
U Epsteinovom filmu *Avanture Roberta Macairea* u domu jedne seljačke obitelji baka unucima pripovijeda o strašnim zlodjelima koja su počinili omraženi banditi Robert Macaire i njegov sudrug Bertrand. Uz prethodnu najavu putem međunaslova sekvenca pripovijedanja se formira po pravilima obrasca gledanje-gledano: Započinje krupnim planom bake, a nakon zatamnjavanja i odtamnjavanja slijede kadrovi u kojima Robert i Bertand pod krinkom noći upadaju u tuđi dom te pretuku i opljačkaju vlasnika kojeg su zatekli u snu pa se kroz zatamnjavanje i odtamnjavanje ponovo vraćamo na krupni kadar bake. Pripovjedna sekvenca nosi karakteristike filma u filmu i odlikuje se specifičnim stilom koji je odvaja od okvirne scene: obilježena je posebnim koloritom zelenkaste tinkture dok je okvirna scena u crvenoj čime se prostor pripovijedanja dodatno odvaja od dijegetskog prostora filma (kao što se prostor filma razlikuje od realnog prostora gledatelja); naglašena je stilizacija kadra kroz vizualne efekte (maske) i pokret junaka u kadru koji vode u karikaturu čime se postiže humoristični odmak i naglašava raskorak između „zastrašujuće“ bakine priče i stvarnog života Roberta i Bertranda, a dodatno burlesknim stilom Epstein odaje počast filmskim serijalima prvog desetljeća francuske kinematografije i kratkom danas izgubljenom Méliès-ovom filmu iz 1906. *Robert Macaire i Bertrand, kraljevi lopova*.

U istom Epsteinovom filmu Robert i Bertrand se nakon izlaska iz zatvora prisjećaju šest mjeseci koje su proveli na slobodi. Sekvenca sjećanja kao uvod ima kadrove u kojima Robert u američkom planu vadi iz džepa novčić i pita Bertranda kroz međunaslov sjeća li se dana provedenih na slobodi. Nakon detalja novčića i zatamnjavanja međunaslov najavljuje Bertrandovo sjećanje („Bertrand naravno nije zaboravio vrijeme velikih pothvata i fantastičnih špekulacija.“¹⁴¹). Sekvenca koja slijedi se tinkturom također razlikuje od okvirne scene (crno-bijela tehnika nasuprot crvenkastog kolorita uvodne scene), ali je u potpunosti snimljena realističnim stilom koji odgovara općem stilu filma uz korištenje objektivnih i subjektivnih (čitanje dokumenata) kadrova i uobičajenih pravila naracije. Nakon zatamnjavanja slijedi

¹⁴¹ Prijevod S.D. prema međunaslovu na francuskom jeziku.

međunaslov s upravnim govorom (Bertranda ili Roberta – nije naznačeno) i preko detalja novčića u Robertovoj ruci vraćamo se na njegov sada blizi plan.

Za razliku od realističnog prikaza događaja iz prošlosti (pri čemu se misli na prikaz koji se stilom ne razlikuje od ostatka filma kao u gore navedenoj sekvenci) pripovijedanje osobnog iskustva može otjeloviti emotivno stanje junaka, kao što je u slučaju bakine priče stil burleske naglasio raskorak između mašte i stvarnosti što rezultira humorističnim odmakom. U *Optužujem* Édith dva puta komunicira osobno iskustvo silovanja. Sekvenca sna kao uvod sadrži Édithin upravni govor kojim započinje pripovijedati. Nakon uvodnog blizog plana u kojem Édith držeći dijete u krilu počinje pomicati usne slijedi zatamnjenje i odtamnjenje na kadar sjećanja koji nevjerojatnom ekspresivnošću i ekonomičnošću kroz jednu mentalnu sliku uspijeva prenijeti Édithino mučno iskustvo prije nego nas zatamnjenje i odtamnjenje vrate na Édithin kadar i u filmsku stvarnost.



Slika 79. *Optužujem*

Sekvenca sjećanja u ovom primjeru je zanimljiva jer u jednom kadru integrira nekoliko domena. Vizualno i stilski kadar sadrži elemente njemačkog ekspresionizma koji direktno mapira mentalni prostor junaka na mizanscenu pri čemu se iskrivljuju oznake realnosti onako kako i um prerađuje kategorije izvanjskog svijeta i pretvara ih u apstraktne mentalne koncepte. Neprijateljski vojnici prikazani su kao sjene, pomalo po uzoru na kazalište sjena koje je bilo

vrlo popularno u Parizu u 19. stoljeću. Sjene ovisno o kutu svjetla iskrivljavaju odraz stvarnosti čime se naglašava izopačenost napadača i njihova *drugost*, ali i upućuje na Édithin strah koji izobličava njezinu optičku percepciju. Prostor kadra tako postaje u potpunosti mentalni prostor junakinje. Tijekom kadra okvir se ne mijenja, a Édith iz središta kadra bježi prema desnom rubu koji je ujedno granica njezinog fizičkog i filmskog ovdje. Ona doslovno nema kamo. Okvir filma se kao nepomična granica filmskog prostora metaforički mapira na stvarni prostor u kojem se junakinja kreće, ali i na njezin mentalni prostor. Prijetnja dolazi izvana – sjene koje iz prostora tamo ulaze u filmski prostor ovdje i time aktiviraju opasnost koja se krije izvan vidnog polja gledatelja, i na taj način je uvode u kadar, metonimijski se referiraju na mnogo toga: neprijateljske vojnike koji osvajaju teritorij tuđe zemlje, strance koji upadaju u prostor Édithina utočišta, mučitelje koji prodiru u njezin mentalni prostor, i na koncu stoje kao eufemizam za njezino fizičko silovanje. Sjene ruku koje padaju preko Édithina tijela i grabe je metafora su fizičkog silovanja kao „uzimanja“ osobe, njezinog fizičkog i mentalnog jedinstva. Kada Édith ovo isto iskustvo nešto kasnije pripovijeda Sizifu završni čin silovanja je dodatno naglašen kroz ubacivanje blizog plana u kojem Édith doslovno nestaje pod sjenama neprijateljskih ruku. Sužavanjem okvira smanjuje se njezin mentalni prostor, a njezino lice dobija neposredniji izraz čime se dodatno naglašava njezin užas koji ovog puta uključuje i strah od Sizifove reakcije.

Drugačiji prikaz sjećanja pojavljuje se u filmu *Žeravica* u sceni u kojoj se Elle prisjeća kako se udala za sadašnjeg bogatog supruga. Okidač za sjećanje je, po principu Proustove *madeleine*, negativ fotografije koji Elle vraća u trenutak kada je upoznala budućeg supruga. Sekvenca počinje kao statičan zamrznuti kadar koji simulira negativ fotografije. Odjednom siluete na negativu ožive i počinju se kretati, a negativ fotografije se pretvara u negativ filma. Slijedi pretapanje na novi kadar, ovog puta pozitiv, a nakon toga niz kadrova koji prikazuju događaj tijekom kojeg je Elle upoznala supruga. Potom slijede isjecci trenutaka iz njihovog zajedničkog života – poput pokretnih fotografija koje prikazuju scene u kojima krojači Elle šiju odjeću, učitelji je podučavaju zemljopis, potom scene vjenčanja, putovanja supružnika u Pariz i slično. Zadnji kadar se pretapa na negativ, koji se zamrzava, i rezom se vraćamo na kadar u kojem Elle promatra negativ prije nego ga pohrani natrag u kutijicu. Sjećanje je ovdje jednostran proces i nije u funkciji komunikacije misli prema drugome, štoviše vođeno je izvanjskim okidačem asocijativnih veza – nizom osobnih fotografskih zapisa junakinje - što rezultira i bitno modernijim predstavjačkim modusom od klasičnog narativnog stila.

U navedenim primjerima sjećanja se prikazuju iz perspektive likova pa sekvence uključuju i njihov mentalni prostor. Film međutim može ponuditi prikaz sjećanja junaka kao referencu na vlastito (filmsko) biće. Ève se prisjeća događaja u kojem je od supruga Enrica sakrila pisamece i pri tom nije sigurna je li suprug primijetio taj njezin čin: Ève dotrči do prozora, pogleda kroza nj pa odmiče pogled i zamišljeno ga usmjerava prema gornjem rubu okvira (A). Zatamnjenje i otvaranje irisa nas vraćaju na ranije prikazanu scenu kao objektivnu filmsku sliku (pogled-filma) koja sada postaje čista mentalna slika (prisjećanje). Mentalna slika ponavlja obrazac ABA izvorne scene u kojem je B slika-riječ u obliku međunaslova („Je li vidio?“). Slijedi zatvaranje irisa i odmračenje kojim se vraćamo u kadar A.



Slika 80. *Deseta simfonija*

Ista se scena pisma ponavlja kasnije u filmu, ali kao dio Enricove sekvence prisjećanja. Nakon Enricova kadra A i zatamnjenja-odtamnjenja slijedi kadar B koji sadrži skraćenu scenu u kojoj Ève vadi ceduljicu iz knjige i skriva je iza leđa pred suprugom.



Slika 81. *Deseta simfonija*

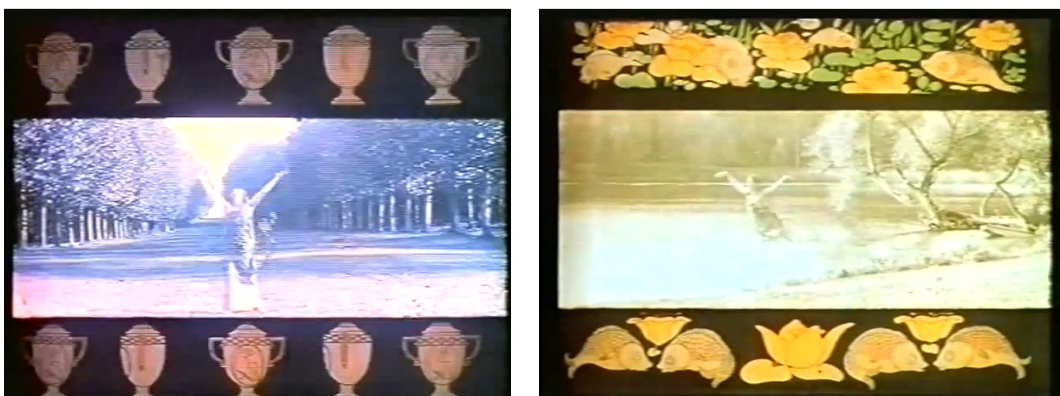
Na ovaj način scena koja se objektivno dogodila u filmu postaje zajednička mentalna slika-sjećanje dvoje junaka koji su bili akteri događaja ili njegovi svjedoci, ali koji izvorno nije prikazan iz perspektive ni jednoga od njih već kroz pogled-filma. Objektivni kadar tako postaje subjektivni kadar dvoje različitih likova iz filma kao svojevrsna metafilska referenca, kao da je film sam po sebi postao sjećanje. Slika-misao Enrica i Ève integrira elemente čiste mentalne slike kao subjektivnog kadra, ali istovremeno odudara od pojma subjektivnog kadra jer nema izvorište u subjektivnoj percepciji junaka već u slici koja je viđena „objektivnim“ okom, okom filma. Izvorište ove slike-misao je film sam po sebi koji se tako uspostavlja kao metafizički oblik registracije izvanjske stvarnosti i mehanizam za njezino prevođenje u mentalni sadržaj koji u svakom trenutku u svoj mentalni prostor može integrirati ne samo gledatelj već i junak filma. Model sjećanja se uspostavlja kao ponovno „vrćenje filma“, gdje film zapravo „glumi“ sjećanje junaka uklopljeno u obrazac ABA, a misao-junaka se izjednačava s mišlju gledatelja. Sva tri oka susreću se u istoj točki gledišta: kamera-oko, junakovo oko i oko gledatelja. Prostor filma se tako postavlja kao superiorni mentalni prostor, a film biće pogleda postaje ujedno i biće memorije.

Sličan model mišljenja kroz autoreferencijalnost povezuje i uvodnu scenu filma s krajem filma. Kada pred kraj filma Ève pripovijeda Claire svoju tužnu sudbinu prije braka s Enricom, to je prikazano kroz elipsu kojom se film metonimijski referira na samoga sebe: Ève u kadru upire prstom prema desnom rubu okvira. Slika se pretapa na kadar prozora, a potom na početni kadar filma u kojem Ève stoji pred prozorom s pištoljem u ruci (nakon što je ubila Fredovu sestru). Ovaj kadar s kojim Ève počinje pripovijedati svoja sjećanja metonimijski stoji za sekvencu kojom je započeo i sam film i u kojoj je kao filmska radnja prikazana ta epizoda iz Evina života.

Scene pripovijedanja, kao prvenstveno verbalnog oblika komunikacije, se u impresionističkom filmu odvijaju uglavnom kroz slikovni modus (uz manju ili veću podršku međunaslova) i korištenje postupaka slike-misli bilo da je riječ o prepričavanju događaja iz junakovog osobnog

ili tuđeg iskustva ili izmišljenog događaja ili sadržaja pisma, književnog pa čak i glazbenog djela, i slično. Pripovijedanje ovakvih sadržaja u nijemom filmu stoga možemo nazvati i ilustracijom jer se zapravo radi o vizualizaciji sadržaja koji je mentalna slika junaka i organizira se kroz narativne tehnike. Impresionistički film je sklon težiti idealu „totalne umjetnosti“ te sadrži pokušaje da se u medij pokretne slike adaptira sadržaj koji je već predstavljen u nekom drugom kodu kao što je jezik ili čak glazba.

U sceni čitanja knjige pred kraj filma *Avanture Roberta Macairea* pojavljuju se kadrovi u kojima se u višestrukim ekspozicijama integrira okvirni kadar u kojem Jeanne i njezin zaručnik listaju roman s kadrom detalja knjige i ruke koja okreće stranice i kadrom detalja ilustracije sadržaja knjige. *Optužujem* sadrži nekoliko scena u kojima Jean piše i recitira svoju poemu *Les pacifiques*. U scenama se izmjenjuju kadrovi Jeana (koji piše/recitira) kao okvirni kadrovi s kadrovima koji su ilustracija stihova bilo kao statični crteži iz života seljaka animirani pretapanjima, ili kao kadrovi morskih krajolika i zalazaka sunca, ili kao dvostruke ekspozicije statičnih pejzaža i kadra djevojke koja njima prolazi i pleše. Na sličan je način ostvarena i ilustracija naslovne Enricove *Desete simfonije* prilikom premijernog izvođenja. Sekvenca koja vizualizira „sadržaj“ te zvučne i ritmičke karakteristike glazbene kompozicije uklopljena je između kadrova u kojima se autor, dok na klaviru pred uzvanicima izvodi svoju skladbu, pretapanjem i fizički pretvara u Beethovena te kadrova zanesenih uzvanika. Ilustracija kombinira grafičke elemente te dvostruku ekspoziciju kadrova pejzaža i djevojke koja pleše u ritmu Enricove glazbe.



Primjeri ilustracije Enricove simfonije.

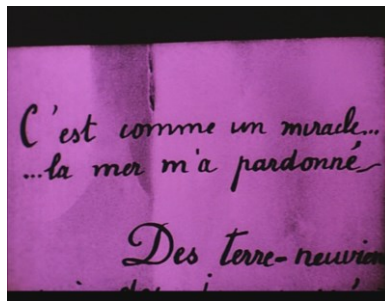
Slika 82. *Deseta simfonija*

Čitanje Michelova pisma se u filmu *Čovjek s pučine* u dvije odvojene scene ilustrira na različite načine što ima značenjske konotacije. U prvoj sceni Michelovo pismo čita Djenna koja je otišla

među redovnice. Prvi dio sekvence je tipičan obrazac ABA gdje je kadar A1 blizi plan Djenne koja čita pismo, a kadar B1 detalj pisma; kadrovi su povezani rezom. Nakon toga slijedi zatamnjenje pa odtamnjenje na kadar Michela na jedrilici (C1), pa rez na detalj pisma (B2) i rez na blizi plan Michela na jedrilici (C2). Kroz zatamnjenje-odtamnjenje se vraćamo na kadar Djenne (A3). Naglašeni prijelazi odvajaju kadrove koji predstavljaju različite prostore – kadrovi A i B pripadaju prostoru *ovdje* u kojem Djenna čita pismo. Kadrovi C1 i C2 pripadaju prostoru *drugdje* odnosno Djeninom mentalnom prostoru jer su vizualizacija sadržaja Michelovog pisma, a ne objektivna slika i stoga su odvojeni prijelazima. Kadar B2 je s njima povezan rezom jer ih zapravo sadrži – C1 i C2 ilustracija su sadržaja pisma. Sekvenca dakle slijedi elemente konceptualne strukture na kojoj se temelji.



A1



B1



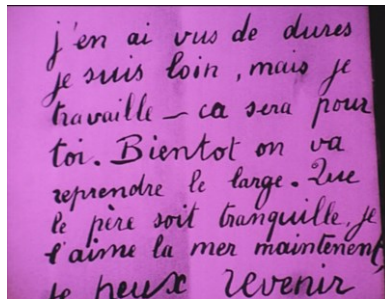
A2

ZATAMNJENJE



C1

ODTAMNJENJE



B2



C2

ZATAMNJENJE



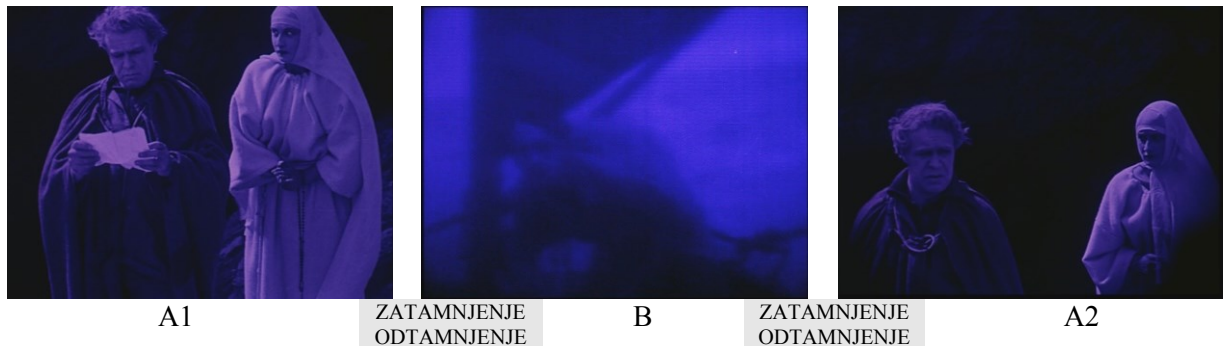
A3

ODTAMNJENJE

Slika 83. Čovjek s pučine

Sadržaj Michelova pisma se pojavljuje u bitno drugačijoj vizualizaciji u sceni u kojoj ga čita Nolff. Osim što je razumljivo kraća, sekvenca kao sliku B sadrži kadar Michela na brodu koji

je u potpunosti mutan. Može li razlog biti taj što Nolff ne vjeruje dovoljno u istinitost Michelova pisma ili mogućnost da se Michel zaista promijeni pa u Nolffovom mentalnom prostoru sadržaj pisma ostaje nedovoljno jasan?



Slika 84. *Čovjek s pučine*

7.4. Pogled kao metonimija za druge vrste percepcije

Usprkos tvrdnji da nijemi film nikad nije bio nijem jer je uvijek uza sebe imao neku zvučnu ili glazbenu pratnju, ona je ipak komunicirala samo na afektivnoj razini i nije bila u funkciji prijenosa drugačijih vrsta sadržaja. Film je bio „isključivo vizualan i nečujan izraz“ (Dulac 2018d: u 2. odlomku). Sve što je htio reći, mogao je izreći samo slikom, a gledatelj je mogao zaprimiti jedino okom. Film kao totalna umjetnost koja objedinjuje sve druge umjetnosti i može prenijeti cjelokupno ljudsko iskustvo svodio se zapravo na pokretnu sliku. I to sliku čiji je pokret u osnovi iluzija.

Totalna umjetnost težila je ostvariti iluziju perceptivne cjelovitosti. Cjelovitosti koja nije ništa više od metonimije. Ekran je sinegdoha ukupnog filmskog prostora koji je u datom trenutku dostupan oku, i to oku isključivo. Slika je metonimija svega ostalog. „Samo je slika kraljica [...]“ (Dulac 2018f: u 5. odlomku). Osim što se slikom mogu prenijeti misli kao apstraktni koncepti, njome se mogu prenijeti i informacije koje dobijamo kroz druga osjetila našeg tijela. Metonimijskim transferom iz domene vizualnog podražaja moguće se slikom referirati na druge osjetilno-perceptivne domene, prvenstveno zvuk, ali i osjećaj topline, gladi itd. Totalna umjetnost je zapravo metonimijska umjetnost.

Slika-pogled tako može biti i slika-zvuk, slika-govor, slika-miris, slika-okus i slično. Slika metonimijski stoji za sve ono što se može vizualno sugerirati, a obrazac gledanje-gledano metaforički se mapira na druge perceptivne domene. Vidjeli smo kako je u impresionističkom filmu jedna od najznačajnijih domena konceptualizacije filma glazba i kako se ritam u glazbi

mapira na montažni ritam kadrova u filmu. Iluzija percepcije glazbe dodatno se ostvaruje metonimijskim kadrovima plesa, pjevanja ili naročito sviranja glazbenih instrumenata. Impresionistički instrumentarij nudi širok raspon glazbala od violine, trube, bubnja, harmonike do klavira, harfe i slično. Gramofon je isto tako čest metonimijski izvor glazbe u impresionističkom filmu. Mnogi drugi predmeti često ukazuju na zvuk, a ne na sliku ili i na sliku i na zvuk istovremeno: telefon, zvučnik, mikrofoni, pištolj, puška i slično.

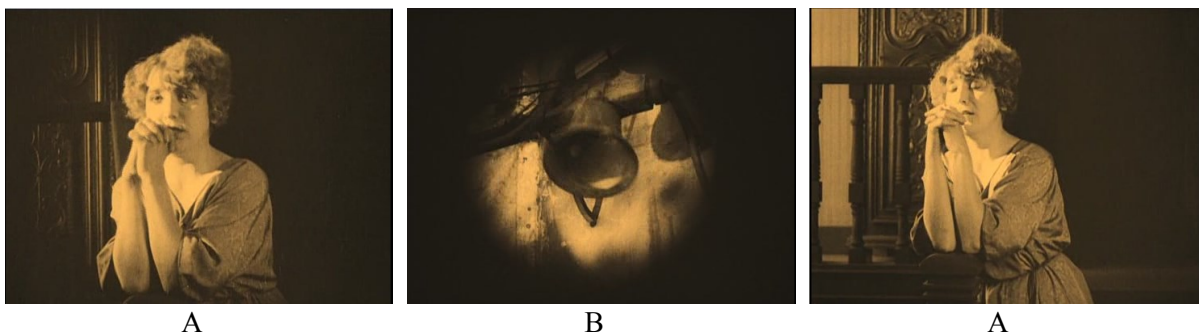
Tipična i najčešća je domena auditivnog podražaja. Tipični trodijelni obrazac ABA kroz koji se konstruira slika-pogled primjenjuje se i na konstrukciju domene zvuka na način da središnja slika-pogled metonimijski stoji za zvučni podražaj prema asocijativnim obrascima koji su već formirani u umu.

A1 = kadar junaka koji reagira kao da je nešto čuo

B = kadar predmeta koji je metonimijski povezan sa zvukom

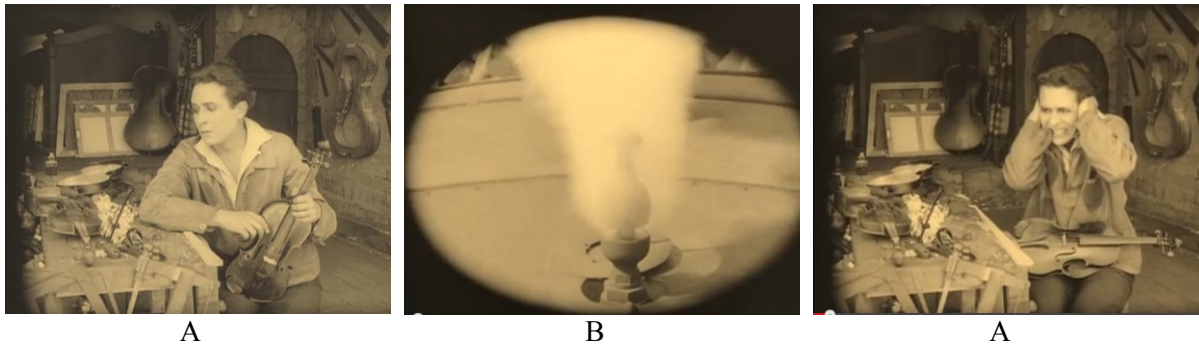
A2 = kadar istovjetan kadru A1 u kojem se dalje odvija junakova reakcija

U sekvenci iz filma *Optužujem* zvučna percepcija ostvaruje se metonimijskim transferom sa slike-pogled kroz isti ABA obrazac kao i sekvenca gledanje-gledano i montažni rez kao prijelaz koji označava istovremenost. U kadru A Édith u blizom planu sjedi kraj prozora i moli se, kadar B je detalj zvona, dodatno apstrahiran iz okoliša maskom. Na temelju iskustvenog znanja gledatelj može zaključiti kako detalj zvona ne sugerira ono što Édith vidi već ono što ona čuje – zvučni, a ne vizualni podražaj.



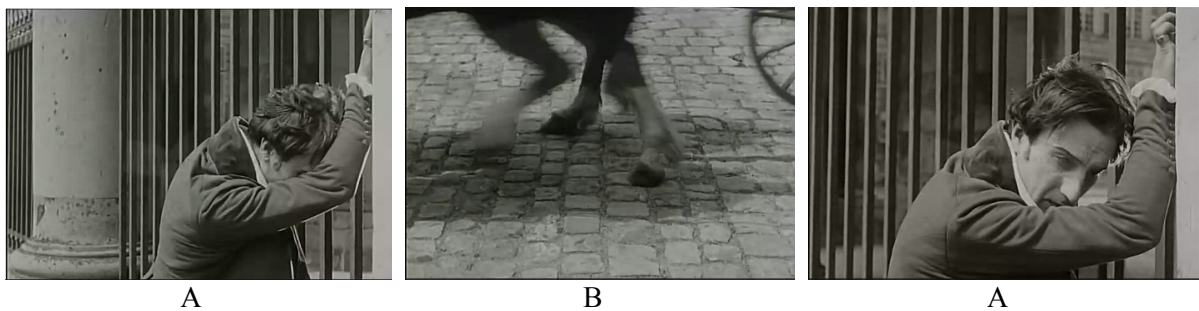
Slika 85. *Optužujem*

U filmu *Kotač* Élie pripovijeda Normi svoju maštariju u kojoj njih dvoje pripadaju visokom rodu i žive u prekrasnom dvorcu. Kada se priča dovrši i vrata se iz svijeta mašte u stvarnost, pištanje omražene željeznice Éliju dodatno podcrtava surovu zbilju. Kao i u primjeru iz filma *Optužujem* detalj pištanja pare metonimijski ukazuje na zvuk, a ne na predmet sam po sebi.



Slika 86. *Kotlač*

Ponekad tek iz konteksta okolnih kadrova je moguće zaključiti radi li se o slici-pogled ili slici-zvuku, čak i ako se radi o ABA obrascu. U sceni u kojoj dolazi pred vrata grofice Kean ne uspjevši doći do nje, očajava naslonjen na ogradu (A1). U detalju (B) prolaze kopita konja i kotači kočije. Kean se naglo trgne i okrene (A2). Znajući da je nije mogao vidjeti, gledatelj promptno zaključuje da je Kean čuo zvuk kočije koja prolazi.



Slika 87. *Kean*

U filmu *Avanture Roberta Macairea* Marcasse se preodjeven u djevojku skriva od žandara i markizina brata iza harfe. U detalju vidimo kako Marcasse neoprezno stavlja prste preko žica harfe. U idućem kadru markizin brat se naglo trgne i okrene – čuo je zvuk harfe.

Metonimija SLIKA ZA ZVUK osim što u umu stvara poveznicu između dvije osjetilne domene na temelju njihove fizičke povezanosti u izvanjskoj stvarnosti, i aktivira auditivne predodžbe tamo gdje zvučnog podražaja zapravo nema. Tako dodatno ukazuje i na neka specifična svojstva filmske slika. Ono što u filmu daje metonimijska obilježja slici koje ona sama po sebi nema je POKRET. Fotografija crkvenih zvona neće sama po sebi u umu asociirati na zvuk. Dok se filmska slika zahvaljujući iluziji pokreta odvija u vremenu, fotografija je beskonačna zaustavljenost vremena. Za razliku od fotografije koja je podjednako efemerna koliko i vječna jer djelić vremena proteže u beskonačnost, ali ne produžujući pri tom njegovo trajanje, zvuk ne

može postojati van vremena, ni van trajanja, i upravo pokret omogućuje metonimijsku kvalitetu filmske slike kojom ona može u umu prizvati zvuk.

Slika-pogled u funkciji metonimije za zvuk stoga u nijemom filmu može vršiti gotovo sve funkcije koje u zvučnom filmu ima zvuk, pa tako u kadar može uvesti novi filmski prostor ili novo filmsko vrijeme. Nakon noći pijanstva i raskalašenog plesa Kean spava na stolu krčme (A), slijedi detalj bubnja (B1), pa total ulice na kojoj putujući svirači sviraju, pocupkuju i pjevaju (C), detalj blizog plana Keana koji spava (D1), ponovo detalj bubnja (B2), detalj blizog plana Keana koji spava (D2), američki plan svirača (E1), američki plan Keana koji se pridiže sa stola u krčmi i pokazuje rukom Solomonu prema rubu okvira (F1), ponovo kadar svirača (F3) i povratak na F1. Scena je formirana na isti način kao da Kean i Solomon vide svirače, ali zapravo oni percipiraju samo zvuk. Zvuk je prikazan metonimijski, posredstvom slike bubnja, a potom i svirača. Nakon što je zvuk u kadru generiran slikom i sam poprima metonimijska obilježja jer preko zvuka Jean i Salomon percipiraju odnosno zamišljaju ono što mi slikom i vidimo – svirače na ulici. Svojevrsni asocijativno-perceptivni krug je zatvoren. a sve slike-pogled u ovoj sekvenci pripadaju filmu biću. Slika-zvuk iako ostvaruje percepciju posredno kroz sliku-pogled gradi filmski prostor drugačije nego što to radi slika-pogled. Slika-zvuk ima osobine zvuka, a ne slike odnosno označava slušanje, a ne gledanje pa prostor gradi na isti način na koji bi to radio zvuk u zvučnom filmu – slika-pogled ne može imati izvorište van okvira, slika-zvuk može. Kada Kean pokaže rukom Solomonu prema rubu okvira on pokazuje na prostor koji se nalazi izvan okvira i izvan krčme: slika-zvuk baš kao i zvuk može probiti granice okvira i aktivirati prostor koji se nalazi izvan vidnog polja kao prostor ovdje, ali to ne može napraviti u istom kadru – montaža je ta koja će staviti sliku-zvuk u relacijski odnos s drugim slikama i dati joj „zvučnu“ dimenziju.



Slika 88. *Kean*

U filmu *Avanture Roberta Macairea* seljaci sjede za stolom u kući i večeraju. Odjednom gazdarica se trgne. Slijedi kadar u kojem se pas otima na lancu u dvorištu ispred kuće i laje. Na sličan način reagiraju ukućani i na detalj ruke koja kuca o vrata.

Osim slike predmeta koji proizvode zvuk, i ljudsko tijelo može biti izvorište zvuka obično kroz gestu ili pokret tijela kao metonimijsko obilježje. U gornjem primjeru to je ruka koja kuca na vrata, a u *Maupratu* Edméeino pućenje usana sugerira zvižduk kojim ona doziva konja, a koji će u idućem kadru dalje začuti slučajni prolaznik što će se ponoviti kroz nekoliko daljnjih kadrova.



Slika 89. *Mauprat*

Zvuk je najkompleksnije osjetilno iskustvo koje slika može referencijalno označiti, a koje može prijeći granice filmskog okvira i metonimijski upućivati na prostor van vidnog polja. U nijemom filmu riječ je o složenoj metonimiji jer može obuhvaćati dvostruki prijenos, sa slike na zvuk, sa zvuka na predmet ili osobu kao izvor zvuka. Na sličan način slika-pogled može metonimijskim transferom upućivati na osjećaj hladnoće, topline, gladi i slično (npr. u filmu *Kotač vatra* u ognjištu upućuje na toplinu odnosno na Normin osjećaj hladnoće, a detalj kruha na stolu za kojim posežu Normine ruke upućuje na njezinu glad).

Za razliku od svih drugih zvukova ljudski govor osim slikom češće je predodčen kroz međunaslove i medij pisanog jezika. U tom slučaju međunaslovi se obično pojavljuju na poziciji kadra B u temeljnoj strukturi koja odgovara ABA obrascu sekvence gledanje-gledano, gdje se u A obično nalazi kadar osobe koja govori.

8. Zaključak

Primarni ciljevi rada bili su obraditi pojavnosti konceptualnih metafora i u manjem dijelu metonimija u odabranom korpusu filmova i istražiti kako se film konceptualizira u tekstovima filmskih teoretičara te na temelju toga kroz primjer francuskog impresionističkog filma, iz razdoblja 1918. - 1929. godine, definirati izvorne značenjske domene koje ulaze u neposrednu integraciju s domenom filma i na taj način je strukturiraju. S obzirom na postavljenu hipotezu da je film otjelovljena umjetnost poseban cilj bio je istražiti domenu tijela i detektirati njoj pripadajuće metafore.

Za korpus istraživanja je odabran povijesni stilski pravac iz razdoblja prije pojave zvuka na filmu, dvadesetih godina 20. stoljeća, a koje je bilo od izuzetnog značaja za formiranje filma kao umjetnosti. Riječ je o avangardnom razdoblju između dva rata u kojem je impresionizam odigrao središnju ulogu i snažno utjecao na druge pravce i razvoj filma općenito. Impresionizam je bio među prvim filmskim pokretima koji je ne samo uveo nove, inovativne pristupe mediju već i razvio filmsku teoriju. Impresionistički teoretičari postavljaju pitanje kako film učiniti umjetnošću i traže nove izvorne domene i metafore da bi na njega odgovorili.

U istraživanju osnovnih stilskih obilježja odnosno razina narativnog diskursa u filmovima francuskog impresionizma i Bordwell (1987) i Abel (1984, 1993) se dotiču pitanja metafore i metonimije kao izvorišta značenja. Iako Bordwell pristupa filmu s kognitivnog stanovišta, oba autora metaforu i metonimiju shvaćaju kao retoričke figure te u svom opisu ostaju na razini znaka i njegove simboličke funkcije ne uspijevajući objasniti kognitivnu podlogu procesa, niti im je to bila namjera. Bordwell u više navrata, govoreći o radu kamere i kutovima snimanja, optičkim trikovima i montaži, naglašava kako impresionistički stil karakterizira subjektivnost, ali propušta istražiti metonimijsko-metaforička izvorišta te subjektivnosti. Abel također istražuje retoričke figure kao jednu od razina filmskog diskursa koja se artikulira u okvirima mizanscene (kroz simboličke odnose među predmetima i dijelovima tijela) ili kroz obrasce korištenja okvira, pokreta kamere ili montaže, ali i njegova analiza ostaje na razini filmskog teksta. Iako oba autora spominju metaforu i metonimiju kao izražajna sredstva impresionističkog stila, ni jedan ne daje sustavnu analizu metaforičkih i metonimijskih obrazaca impresionističkog filma niti sagledava medij filma kao konceptualnu domenu te u tom smislu ovaj rad predstavlja značajan doprinos, poglavito u dijelu koje istražuje metafore pogleda.

Rad ima trostruku strukturu. U prvom dijelu rada predstavljen je teoretski okvir i dosadašnje spoznaje iz odabranog područja istraživanja. Iznijete su temeljne postavke kognitivne lingvistike i definirani osnovni teoretski pojmovi koji su korišteni u radu: hipoteza otjelovljenosti, kognitivna metafora, kognitivna metonimija i konceptualna integracija. Ukratko je prikazan razvoj kognitivnog pristupa teoriji filma i primjene postavki kognitivne lingvistike na istraživanje vizualne i multimodalne metafore u filmskom mediju. Na koncu je obrađen i sam impresionizam kao stilski pokret te su predloženi uvjeti njegova nastanka, povijesni, ekonomski i kulturološki aspekti, predstavljeni glavni predstavnici, obrađena temeljna obilježja stila onako kako su ih definirali raniji autori i opisana fotogenija kao jedan od temeljnih pojmova.

U drugom dijelu je predložena analiza tekstova o filmu koji su nastali u navedenom razdoblju te su opisane metaforičke pojavnice u jezičnim strukturama koje ukazuju na aktiviranje neke nefilmske domene značenja u promišljanju autora o filmu. Prvo je postulirana konceptualna utemeljenost takvog teoretskog obrasca u metaforičkom ili metonimijskom prijenosu elemenata i struktura među domenama te potom dodatno provjerena istraživanjem adekvatnih pojavnica u filmu. Na taj način su utvrđeni metaforički modeli konceptualizacije filma i detektirane su četiri temeljne izvorne domene kroz koje se film konceptualizirao u impresionističkom modelu teorije filma, ali i šire, s obzirom da su neke od njih prisutne kroz teoriju i povijest filma i prije i poslije navedenog razdoblja. Na temelju utvrđene četiri temeljne izvorne domene konceptualizacije filma generalizirane su četiri grupe generičkih metaforičkih prijenosa: FILM JE JEZIK, FILM JE UMJETNOST, FILM JE TEHNOLOGIJA POKRETA / PRIJEVOZNO SREDSTVO i FILM JE BIĆE. Zanimljivo je da impresionizam koristi sva četiri modela zaključivanja o filmu, ali ovisno o autorima neke su metafore više, a neke manje produktivne.

Usprkos raslojavanju u teoretskim promišljanima koje se uočava među impresionističkim autorima, postoji dovoljno elemenata koji ukazuju na postojanje zajedničkog konceptualnog okvira na višoj razini apstrakcije koji promovira određene metaforičko-metonimijske modele i integracije, često i kao negativnu reakciju na druge oblike mišljenja. Može se zaključiti kako se impresionistički filmski stil kao cjelina predstavlja kao konceptualna integracija pojedinih elemenata ove četiri grupe metafora.

Dvije su osnovne konceptualne integracije koje strukturiraju impresionistički film kao stilsku kategoriju: 1. film kao integracija svih umjetnosti gdje se profilira domena glazbe; 2. film kao kiborg odnosno integracija čovjeka i stroja/kamere. Tako se potraga za čistim filmom s jedne strane kao i potraga za totalnim film s druge strane temelje na konceptualnoj integraciji

različitih domena koja u oba slučaja upućuje film na druge, dobro poznate koncepte ljudskog znanja i njihovu otjelovljenost u psihofiziološkim strukturama i interakciji čovjeka s okolinom.

Dok relevantnost prvih triju grupa metafora vjerojatno opada kako se udaljujemo od povijesnog izvorišta medija i prvih teoretskih rasprava o njemu, hipoteza otjelovljenosti ključna je ne samo za razumijevanje ontologije filma već i za oblikovanje suvremenog semiotičkog diskursa kojim ćemo promišljati film i kojim ćemo razumjeti kako film promišlja. Domena ljudskog tijela se uspostavlja kao temeljna izvorna domena konceptualizacije filma te je struktura metafore FILM JE (LJUDSKO) BIĆE detaljno obrađena između ostalog i na primjeru filma Dzige Vertova *Čovjek s filmskom kamerom* iz 1929. godine jer je to film koji kroz vizualne integracije jasno predočava ideju personifikacije filma. Pogled je središnji koncept ove metafore kojim se ujedno uspostavljaju asocijativne veze i s drugim domenama, ali i drugim konceptima unutar domene filma kao što su pokret, prostor i vrijeme. Pogled proizvodi prostor u filmu, on je izvorište vidljivog i nevidljivog habitata filma-bića, pa se upravo semantičkim ekstenzijama pogleda kamera-okom od vanjskog usmjerava prema unutarnjem čime film od bića akcije postaje biće kontemplacije. Pri tom ključnu ulogu ima pokret jer ukazuje na porijeklo pogleda kao atributa dinamičnog promatrača i izvorište subjektiviteta. U radu se predlaže nova shema formiranja mentalnog prostora kroz pogled i pokret kamere koja uspostavlja vezu između vizualnog/filmskog i mentalnog/ljudskog te pokušava objasniti kako se u filmu konstruira značenje. Na temelju predložene sheme revidiraju se tradicionalni obrasci kroz koje se sagledava filmska povijest.

U trećoj, praktičnoj, cjelini primijenjene su teoretske postavke izložene u prethodnim poglavljima na analizu odabranog korpusa filmova te su opisane metafore pogleda u korpusu impresionističkih filmova. Analiza polazi od specifičnih obilježja impresionističkog stila koja je utvrdio Bordwell te istražuje na koji način ona sudjeluju u formiranju filmskog subjekta kroz sliku-pogled. Analiza pokazuje kako se slika-pogled temelji na metafori pogleda koja proizlazi iz identifikacije kamere s okom, a filmskog prostora odnosno okvira i ekrana s vidnim poljem. Najčešća montažna struktura u kojoj se u impresionizmu uspostavlja slika-pogled je struktura ABA, a to je obrazac kroz koji film prati čin junakova gledanja u neki objekt. Polazeći od tipičnih primjera u kojima kadar B jasno upućuje na subjektivni pogled junaka iz kadra A, pa do primjera kod kojih izostaje neposrednost takve reference, izvodi se zaključak kako slika-pogled nikad nije optički subjektivna slika junaka već je uvijek konceptualna integracija pogleda-junaka i kamere koja taj pogled istovremeno simulira i odstupa od njega te na taj način upućuje na postojanje još jednog pogleda – filma-bića. Analizirajući primjenu specifičnih

obilježja impresionističkog stila koja je utvrdio Bordwell, ustanovljuje se kako sva redom upućuju na film-biće koje postoji kao optički i umni akter unutar filmskog prostora – koji je pak integracija vizualnog i umnog prostora. Rad kamere (planovi, kut snimanja i pokret kamere) ukazuje na postojanje bića koje gleda čak i onda kada nije riječ o subjektivnoj slici, elementi mizanscene (npr. prozor, ključanica) ukazuje na fizički aspekt toga bića u prostoru čak i onda kada nije riječ o subjektivnoj slici (*Kean*), dok montaža omogućuje filmu-biću da nadiđe okvire prostorno-vremenskih koordinata koje čovjek može ostvariti jedino mišlju. Tako kamera uz specifičnu uporabu optičkih sredstava, mizanscene i montaže subjektivizira filmsku sliku na način koji ukazuje ne samo na subjektivnu vizualnu percepciju već i na neperceptivnu mentalnu sliku kao odraz misli i osjećaja junaka.

Bordwell definira čistu mentalnu sliku kao „unutarnji pogled“ i kaže kako ne nastaje kao optička percepcija junaka, ali analiza primjera je pokazala upravo suprotno - kako se čista mentalna slika konstruira prvenstveno kao slika-pogled. Naime, problem distinkcije između optičke slike i mentalne slike nadilazi pitanje je li njihovo izvorište u optičkoj percepciji ili nije već je određena i funkcionalno. Štoviše, ponekad je u vizualnom smislu razlika zanemariva pa jedna te ista slika može funkcionalno pripadati različitim tipovima odnosno može jednom imati funkciju slike-pogleda, a drugi put slike-misli.

Analiza primjera iz odabranog korpusa pokazala je kako obrazac ABA ne konstruira samo čin junakova gledanja već može prenijeti i druga subjektivna stanja. Slika tako može metonimijski stajati za sve ono što se može vizualno sugerirati, a obrazac gledanje-gledano metaforički se mapira na druge perceptivne domene – zvuk, osjećaj hladnoće, topline, gladi i slično. Metafora pogleda tako postaje izvorna domena za mnoge druge narativne strategije, a i temeljni je element konstrukcije filmskog prostora.

Možemo zaključiti kako subjektivnost i materijalnost kao odrednice filmske slike nisu njezino inherentno obilježje već proizlaze iz komunikacijskog i pragmatičnog konteksta koji filmski znak iz njegove prirodne polivalentnosti usmjerava ka jednoznačnosti ovisno o intenciji filma bića. Film-biće je dakle intencionalno biće. Iz toga proizlaze manjkavosti Bordwellove klasifikacije subjektivne filmske slike na tri strogo odvojena tipa: optički subjektivna slika, polusubjektivna slika i čista mentalna slika te se predlaže drugačija terminologija koja filmsku sliku promatra kao percepciju ili refleksiju filma-bića te slika-pogled i slika-misao uvijek integriraju više točki gledišta i više (mentalnih) prostora. Naglasak je na vizualnom aspektu slike (OKO), na optičkom i mehaničkom aspektu medija (KAMERA) i subjektivnom aspektu sadržaja (UM).

Film-biće francuskog impresionizma zaokružuje se kao spoj čovjeka i stroja, kiborg, koji u sebi integrira razne metafore: film kao totalna umjetnost koja može sintetizirati sve druge umjetnosti - kazalište, poeziju, ples; film kao umjetnost koja istovremeno i proizvodi umjetnost kroz svoje biće; film-biće kao sinteza ili surogat za druge umjetnosti koje može proizvesti senzacije kao i ostale umjetnosti, ali i predočiti senzacije koje omogućuje primjerice vožnja vlakom; film kao surogat za prijevozno sredstvo, film-biće koje integrira putnika i prijevozno sredstvo; ali i biće pogleda, ujedno i biće koje komunicira pogledom tako da pogled proizvodi misao.

Daljnja istraživanja mogla bi se usmjeriti na pojedinačne opuse impresionističkih autora kako bi se sustavnije istražila specifična uporaba metafora po autoru, što nije bilo u okviru ovoga rada. Nadalje, zanimljivo bi bilo istražiti metafore filma bića u drugim povijesnim razdobljima i stilskim pravcima, a naročito u suvremenom filmu koji se sve više usmjerava na mentalne prostore i u kojem se brišu granice između kategorija utvrđenih klasičnim filmskim teorijama, a kakav je gotovo savršen primjer film Christophera Nolana *Početak (Inception)* iz 2010. kojem u tom smislu prethodi *Memento* iz 2000., a slijedi ga *Interstellar* iz 2014. Predstavljena teorija i analiza iznesena u ovom radu su u mnogim dijelovima ukazale na mogućnost svoje primjene na reinterpretaciju delezijanske teorije filma iz kognitivne perspektive, a što ograničeni okviri ovoga rada nisu omogućili.

Popis slika

Slika 1. Osnovni dijagram procesa konceptualne integracije prema Fauconnier i Turner (2002: 46)

Slika 2. *Šest i deset i po*

Slika 3. *Optužujem*

Slika 4. *Deseta simfonija*

Slika 5. *Žeravica*

Slika 6. *Čovjek s filmskom kamerom* – montažna integracija/pretapanje objektiva i oka

Slika 7. *Čovjek s filmskom kamerom* – usporedba kamere s okom i prozorom

Slika 8. Kino-oko kao novonastala struktura u projekcijskom prostoru

Slika 9. *Čovjek s filmskom kamerom* – vizualizacija metafore FILM(SKA APARATURA) JE BIĆE

Slika 10. *Čovjek s filmskom kamerom* – zamućena, drhtava i lelujava slika sugerira pogled pijanca

Slika 11. *Čovjek s filmskom kamerom* – radio-uho

Slika 12. *Čovjek s filmskom kamerom* – „radio-usta

Slika 13. *Čovjek s filmskom kamerom* – kamera je veća od čovjeka (VAŽNOST JE VELIČINA)

Slika 14. *Čovjek s filmskom kamerom* – kinok

Slika 15. Leon Battista Alberti: vidna piramida

Slika 16. Gardiesova zrcalna kugla

Slika 17. Formiranje mentalnog prostora

Slika 18. Film kao atrakcija pokretnih slika

Slika 19. Film kao pogled Drugog

Slika 20. Film kao mentalna slika

Slika 21. Tipična struktura slike-pogled ABA (*Deseta simfonija*)

Slika 22. Kadar A1 i A2 ne moraju nužno biti identični (*Avanture Roberta Macairea*)

Slika 23. *Mauprat*

Slika 24. *Vjerno srce*

Slika 25. *Optužujem*

Slika 26. *Optužujem*

Slika 27. *Lica djece*

Slika 28. *Novac*

Slika 29. *Novac*
Slika 30. *Novac*
Slika 31. *Novac*
Slika 32. *Novac*
Slika 33. *Novac*
Slika 34. *Novac*
Slika 35. *Neljudska*
Slika 36. *Mauprat*
Slika 37. *Mauprat*
Slika 38. *Optužujem*
Slika 39. *Šest i deset i po*
Slika 40. *Lica djece*
Slika 41. *Žeravica*
Slika 42. *Optužujem*
Slika 43. *Lica djece*
Slika 44. *Neljudska*
Slika 45. *Vjerno srce*
Slika 46. *Kotač*
Slika 47. *Kotač*
Slika 48. *Pokojni Matija Pascal*
Slika 49. *Mauprat*
Slika 50. *Kean*
Slika 51. *Šest i deset i po*
Slika 52. *Optužujem* – montažni (vremenski) slijed kadrova
Slika 53. *Optužujem* – prostorni prikaz kadrova
Slika 54. *Optužujem*
Slika 55. *Ménilmontant*
Slika 56. *Optužujem*
Slika 57. *Vjerno srce*
Slika 58. *Mala prodavačica šibica*
Slika 59. *Lica djece*
Slika 60. *Pokojni Matija Pascal*
Slika 61. *Pad kuće Usher*
Slika 62. *Lijepa Nivernežanka*

Slika 63. *Kotač*
Slika 64. *Deseta simfonija*
Slika 65. *Vjerno srce*
Slika 66. *Vjerno srce*
Slika 67. *Vjerno srce*
Slika 68. *Čovjek s pučine*
Slika 69. *Deseta simfonija*
Slika 70. *Čovjek s pučine*
Slika 71. *Pokojni Matija Pascal*
Slika 72. *Lica djece*
Slika 73. *Deseta simfonija*
Slika 74. *Crvena krčma*
Slika 75. *Kotač*
Slika 76. *Mauprat*
Slika 77. *Kean*
Slika 78. *Čovjek s pučine*
Slika 79. *Optužujem*
Slika 80. *Deseta simfonija*
Slika 81. *Deseta simfonija*
Slika 82. *Deseta simfonija*
Slika 83. *Čovjek s pučine*
Slika 84. *Čovjek s pučine*
Slika 85. *Optužujem*
Slika 86. *Kotač*
Slika 87. *Kean*
Slika 88. *Kean*
Slika 89. *Mauprat*

Popis tablica

Tablica 1. Usporedba konceptualnih domena vlaka i filma

Tablica 2. Vrste subjektivne slike

Popis filmskih naslova

- Andaluzijski pas* (*Un chien Andalou*, Louis Buñuel i Salvador Dalí, 1929.)
- Anemični film* (*Anémic Cinéma*, Marchel Duchamps, 1926.)
- Apokalipsa danas* (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979)
- Avanture Roberta Macairea* (*Les Aventures de Robert Macaire*, Jean Epstein, 1925.)
- Berlin: simfonija velegrada* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, Walther Ruttmann, 1927.)
- Crvena krčma* (*L'Auberge rouge*, Jean Epstein, 1923.)
- Crvena violina* (*Le Violon rouge*, François Girard, 1998.)
- Čovjek s filmskom kamerom* (*Человек с киноаппаратом*, Dziga Vertov, 1929.)
- Čovjek s pučine* (*L'Homme du Large*, Marcel L'Herbier, 1920.)
- Deseta simfonija* (*La dixième symphonie*, Abel Gance, 1918.)
- Dijagonalna simfonija* (*Symphonie diagonale*, Victor Eggeling, 1923.)
- Disk 927* (*Disque 927*, Germaine Dulac, 1929.)
- Lica djece* (*Visages d'enfants*, Jacques Feyder, 1925.)
- Djevojka s vode* (*La Fille de l'eau*, Jean Renoir, 1925.)
- Dolazak vlaka na stanicu La Ciotat* (*Arrivé d'un train en gare de La Ciotat*, Auguste Lumière, Louis Lumière, 1896.)
- Dolazak vlaka na stanicu Vincennes* (*Arrivée d'un train en gare de Vincennes*, Georges Méliès, 1896.) **
- Dugački praznici** (*De Grote Vakantie*, Johan van der Keuken, 2000.)
- Đavao u gradu** (*Le Diable dans la ville*, Germaine Dulac, 1925.)
- El Dorado* (*El Dorado*, Marcel L'Herbier, 1922.)
- Emak-Bakia* (*Emak-Bakia*, Man Ray, 1926.)
- Fantômas* (*Fantômas*, Louis Feuillade, 1913.-1914.)
- Fantomska kočija* (*Körkarlen*, Viktora Sjöström, 1921.)
- Faust* (*Faust*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1926)
- Finis Terræ* (*Finis Terræ*, Jean Epstein, 1929.)
- Fotogenije** (*Photogénies*, Jean Epstein, 1925.)**
- General* (*The General*, Buster Keaton, 1926.)
- Golem, kako je došao na svijet* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, Paul Wegener i Carl Boese, 1920.)
- Žeravica* (*Le Brasier ardent*, Ivan Možuhin i Aleksandar Volkov, 1923.)

Gospodar prstenova (The Fellowship of the Ring, Peter Jackson, 2001.)

Groznica (Fièvre, Louis Delluc, 1921.)

Hobit: Neočakovano putovanje (The Hobbit: An Unexpected Journey, Peter Jackson, 2012.)

Horizontalno-vertikalni orkestar (Horizontal-Vertikal-Messe, Viktor Eggeling, 1919.)***

Interstellar (Interstellar, Christopher Nolan, 2014.)

Iskustvo (Experience, Georg Fitzmaurice, 1921.)*

Kabinet doktora Caligarija (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920.)

Kean (Kean, Aleksandar Volkov, 1924.)

Kineski zid (La muraglia cinese, Carl Lizzani, 1958.)

Klijanje graška (La Germination d'un haricot, Germaine Dulac, 1928.)*

Kotač (La Roue, Abel Gance, 1922.)

Kupusna vila (La Fée aux Choux, Alice Guy Blaché, 1896.)

Vampiri (Les Vampires, Louis Feuillade, 1915.)

Lijepa Nivernežanka (La Belle nivernaise, Jean Epstein, 1923.)

M (M, Fritz Lang, 1931.)

Mala prodavačica šibica (La Petite marchande d'allumettes, Jean Renoir, 1928.)

Mali Jacques (Le Petit Jacques, Georges Lannes i Georges Raulet, 1923.)*

Mauprat (Mauprat, Jean Epstein, 1927.)

Međučin (Entr'acte, René Clair, 1924.)

Mehanički balet (Ballet mécanique, Fernand Léger, 1924.)

Memento (Memento, Christopher Nolan, 2000.)

Ménilmontant (Ménilmontant, Dimitri Kirsanoff, 1926.)

Metropolis (Metropolis, Fritz Lang, 1927.)

Misterije New Yorka (Les Mystères de New York, Louis Gasnier i George B. Seitz, 1915.-1916.)*

Monolog o Splitu (Ivan Martinac, 1961./1962.)

Mreže popodneva (Meshes of the Afternoon, Maya Deren, 1943.)

Mulholland Drive (Mulholland Drive, David Lynch, 2001.)

Nana (Nana, Jean Renoir, 1926.)

Napoleon (Napoléon, Abel Gance, 1927)

Nasmiješena gospođa Beudet (La Souriante Madame Beudet, Germaine Dulac, 1922.)

Neljudska (L'Inhumaine, Marcel L'Herbier, 1924.)

Netrpeljivost (Intolerance, David Wark Griffith 1916.)

Nosferatu, simfonija užasa (Nosferatu – eine Symphonie des Grauens, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922.)

Novac (L'Argent, Marcel L'Herbier, 1928.)

Obavezan smjer (Jelena Nazor, 2002.)

Optužujem (J'accuse, Abel Gance, 1919.)

Pad kuće Usher (La Chute de la maison Usher, Jean Epstein, 1928.)

Pariz spava (Paris qui dort, René Clair, 1924.)

Pokojni Matija Pascal (Feu Mathias Pascal, Marcel L'Herbier, 1926)

Poljubac u tunelu (The Kiss in the Tunnel, George Albert Smith, 1899.)

Početak (Inception, Christopher Nolan, 2010.)

Potop (L'Inondation, Louis Delluc, 1924.)

Povijest jednog dana (Historia de un día, Rosana Matecki, 2009.)

Povodom Nice (À propos de Nice, Jean Vigo, 1930.)

Povratak razumu (Le Retour à la Raison, Man Ray, 1923.)

Poziv na putovanje (L'Invitation au Voyage, Germaine Dulac, 1927.)

Prijevvara (The Cheat, Cecil B. De Mille, 1915.)

Prošle godine u Marienbadu (L'Année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961.)

Robert Macaire i Bertrand, kraljevi lopova (Robert Macaire et Bertrand, les rois de cambrioleurs, Georges Méliès, 1906.)*

Rađanje jedne nacije (The Birth of a Nation, David Wark Griffith, 1915.)

Rondo (Zvonimir Berković, 1966.)

Rose-France (Rose-France, Marcel L'Herbier, 1919.)

Sabirači i ja (Les glaneurs et la glaneuse, Agnès Varda 2000.)*

Sabirači i sabiračica... dvije godine kasnije (Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après, Agnès Varda, 2002.)*

Samo sati (Rien que les heures, Alberto Cavalcanti, 1926.)

Shermanov Marš: Meditacija o mogućnosti romantične ljubavi na jugu za vrijeme širenja nuklearnog oružja (Sherman's March: A Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South During the Era of Nuclear Weapons Proliferation, Ross McElwee, 1986.)*

Studije o Parizu (Études sur Paris, André Sauvage, 1928.)*

Šest i deset i po (Six et demi-onze, Jean Epstein, 1927.)

Školjka i svećenik (La Coquille et le Clergyman, Germaine Dulac, 1928.)

Španjolski praznik (La Fête espagnole, Germaine Dulac, 1920.)

Tema i varijacije (*Thème et variations*, Germaine Dulac, 1928)
Tri mušketira (*Les Trois Mousquetaires*, Henri Diamant-Berger, 1921.)
Zrcalo s tri lica (*La glace à trois faces*, Jean Epstein, 1928.)
Charleston (*Sur un air de Charleston*, Jean Renoir, 1927.)
Ubojstvo vojvode od Guisea (*L'Assassinat du Duc de Guise*, André Calmettes i Charles le Bargy, 1908.)
Umorna smrt (*Der müde Tod*, Fritz Lang, 1921.)
Velika pljačka vlaka (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903.)
Veseli prodavač cipela (*The Gay Shoe Clerk*, Edwin S. Porter, 1903.)
Vjerno srce (*Cœur fidèle*, Jean Epstein, 1923.)
Zagreb u svjetlu velegrada (Oktavijan Miletić, 1933.)
Zamišljeno putovanje (*Voyage imaginaire*, René Clair, 1925.)
Zvonar crkve Notre Dame (*The Hunchback of Notre Dame*, Gary Trousdale i Kirk Wise, 1996.)
Žena niotkuda (*La Femme de nulle part*, Louis Delluc, 1922.)
*Život bez smrti** (*Life Without Death*, Frank Cole, 2000.)

* Naslove prevela S.D.

** Film je izgubljen.

Bibliografija

- Abel, Richard. 1984. *French Cinema: The First Wave. 1915–1929*. Princeton University Press. Princeton.
- Abel, Richard. 1993. *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology. 1907–1939. Volume 1: 1907–1929*. Princeton University Press. Princeton.
- Aitken, Ian. 2001. *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Indiana University Press. Bloomington – Indianapolis.
- Alberti, Leon Battista. 2008. *O slikarstvu / De pictura; O kiparstvu / De statua*. Institut za povijest umjetnosti. Zagreb.
- Altman, Charles F. 1985. Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse. *Movies and Methods, Volume II*. Ur. Nichols, Bill. 517–531. University of California Press. Berkeley – Los Angeles.
- Altman, Rick. 2004. *Silent Film Sound*. Columbia University Press.
- André, Antoine. 1990. Propos sur le cinématographe. *1895, revue d'histoire du cinéma*. 8–9. Antoine cinéaste. 27–32.
https://www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1990_num_8_1_946. Pristupljeno 13. travnja 2018.
- Aragon, Louis. 1993. On Decor. *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology. 1907–1939. Volume 1: 1907–1929*. Ur. Abel, Richard. Princeton University Press. Princeton. 165-168.
- Architecture | Film | Narrative*. Cinématique Architecture Tokyo (CAT). Tokyo. Pristupljeno: 1. lipnja 2019. <http://cinematicarchitecturetokyo.com/en/about/cinearc/arcFilmNarr>
- Arnheim, Rudolf. 1962. *Film kao umetnost*. Narodna knjiga. Beograd.
- Artaud, Antonin. 1993. Cinema and Reality. *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939, Volume 1: 1907–1929*. Ur. Abel, Richard. 410–412. Princeton University Press, Princeton.
- Astruc, Alexandre. 1992. Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo. *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo: Écrits. 1942–1984*. 324–328. L'Archipel. Pariz.
- Aumont, Jacques. 1992. Cinema and Language. *Aesthetics of Film*. Ur. Aumont, Jacques i dr. 127–134. University of Texas Press. Austin.
- Bachelard, Gaston. 1994. *The poetics of Space*. Beacon Press. Boston.
- Bloomfield, Leonard. 2005. *Language*. Motilal Banarsidass Publishers. Delhi.

- Bordwell, David. 1987. *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*. UMI. University Microfilms International. Pretisak doktorskog rada iz 1974. The University of Iowa.
- Bordwell, David. 1989. A Case for cognitivism. *Iris : revue de théorie de l'image et du son*. 9. 11-41.
- Bordwell, David. 2008. *Poetics of cinema*. Routledge Taylor and Frances Group. New York – London.
- Brunius, Jacques-Bernard. 1987. *En marge du cinéma français*. L'Age d'Homme. Lausanne.
- Buckland, Warren. 2004. *The Cognitive Semiotics of Film*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Canudo, Ricciotto. 1911. La Naissance d'un sixième Art: Essai sur le cinématographe. *Les Entretiens idéalistes*. 61. 169–179.
- Canudo, Ricciotto. 1923. Manifeste des sept arts. *Gazette des sept arts*. 2. 2.
- Carroll, Noël. 1996. A note on film metaphor. *Theorizing the Moving Image*. 212–223. Cambridge University Press. Cambridge.
- Cendrars, Blaise. 1922. Le cinéma, le cabinet du Docteur Caligari. Ciné-Opéra. *Les Feuilles libres*. 26. 150.
- Certeau, Michel de. 1984. *The Practice of Everyday Life*. University of California Press. Berkeley.
- Certeau, Michel de. 2002. *Invencija svakodnevice*. Naklada MD za hrvatsko izdanje. Zagreb.
- Chanan, Michael. 2005. *The Dream That Kicks: The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain*. Taylor and Frances e-Library. London – New York.
- Chavance, Louis. 1927. Symphonie visuelle et cinéma pur. *Cinéa-Ciné pour tous*. 89. 13.
- Clair, René. 1925. Rythme. *Les cahiers du mois*. 16/17. 13–16.
- Clair, René. 1993a. Cœur fidèle. *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939, Volume 1: 1907–1929*. Ur. Abel, Richard. 303–305. Princeton University Press, Princeton.
- Clair, René. 1993b. Pure Cinema and Commercial Cinema. *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939, Volume 1: 1907–1929*. Ur. Abel, Richard. 370–371. Princeton University Press, Princeton.
- Clausner, Timothy C.; Croft, William. 1999. Domains and image schemas. *Cognitive Linguistics* 10(1). 1–31.
- Coëgnarts, Maarten; Kravanja, Peter. 2012. Embodied Visual Meaning: Image Schemas in Film. *Projections: The Journal for Movies and Mind*. 6 (2). 84–101.

- Cohen, Annabel J. 2002. Music Cognition and the Cognitive Psychology of Film Structure. *Canadian Psychology/Psychologie canadienne*. 43(4). 215–232.
- Danesi, Marcel. 1990. Thinking is seeing: Visual metaphors and the nature of abstract thought. *Semiotica*. 80 (3–4). 221–237.
- Deleuze, Gilles. 2010. *Film 1: slika-pokret*. Bijeli val. Zagreb.
- Deleuze, Gilles. 2012. *Film 2: slika-vrijeme*. Bijeli val. Zagreb.
- Delluc, Louis. 2004. Photogénie. *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. 2004. Ur. Simpson, Philip; Utterson, Andrew; Shepherdson, Karen J. Sv. 1. 49–51. Routledge. London – New York.
- Dulac, Germaine. 1927. Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale. *L'Art cinématographique*. 2. 29–50.
- Dulac, Germaine. 2018. *Écrits sur le cinéma: 1919–1937*. Éditions Paris Expérimental. Francusko izdanje. Kindle izdanje. Preuzeto s Amazon.com.
- Dulac, Germaine. 2018a. À Propos d'âme d'artiste [Interview de René Manevy]. *Écrits sur le cinéma: 1919–1937*. Éditions Paris Expérimental. Francusko izdanje. Kindle izdanje. Preuzeto s Amazon.com.
- Dulac, Germaine. 2018b. Du sentiment à la ligne. *Écrits sur le cinéma: 1919–1937*. Éditions Paris Expérimental. Francusko izdanje. Kindle izdanje. Preuzeto s Amazon.com.
- Dulac, Germaine. 2018c. Films visuels et anti-visuels. *Écrits sur le cinéma: 1919–1937*. Éditions Paris Expérimental. Francusko izdanje. Kindle izdanje. Preuzeto s Amazon.com.
- Dulac, Germaine. 2018d. La Nouvelle évolution. *Écrits sur le cinéma: 1919–1937*. Éditions Paris Expérimental. Francusko izdanje. Kindle izdanje. Preuzeto s Amazon.com.
- Dulac, Germaine. 2018e. Le cinéma d'avant-garde. *Écrits sur le cinéma: 1919–1937*. Éditions Paris Expérimental. Francusko izdanje. Kindle izdanje. Preuzeto s Amazon.com.
- Dulac, Germaine. 2018f. Les Procédés expressifs du cinématographe. *Écrits sur le cinéma: 1919–1937*. Éditions Paris Expérimental. Francusko izdanje. Kindle izdanje. Preuzeto s Amazon.com.
- Dulac, Germaine. 2018g. L'Essence du cinéma – l'idée visuelle. *Écrits sur le cinéma: 1919–1937*. Éditions Paris Expérimental. Francusko izdanje. Kindle izdanje. Preuzeto s Amazon.com.
- Dulac, Germaine. 2018h. Quelques réflexions sur le 'cinéma pur'. *Écrits sur le cinéma: 1919–1937*. Éditions Paris Expérimental. Francusko izdanje. Kindle izdanje. Preuzeto s Amazon.com.

- Dunat, Silvana. 2009. *Eksperimentalno nadahnuće u video radovima splitskih studenata*. Završni rad. Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu. Split. 16 str.
- Dunat, Silvana. 2009. Ivan Martinac – monolog s filmom. *Hrvatski filmski ljetopis*. 57–58. 131–138.
- Eisenstein, Sergei M. 1989. Montage and Architecture. S uvodnikom Yve-Alain Bois i u prijevodu Michael Glenyja. *Assemblage*. 10. 110–131. The MIT Press. <http://www.jstor.org/stable/3171145>. Pristupljeno 3. listopada 2013.
- Eisenstein, Sergei. 1949. *Film Form – A Dialectic Approach to Film Form*. Mariner Books, New York.
- Eisenstein, Sergei. 1977. *Film Form, Essays in Film Theory*. Ur. Leyda, Jay. A Harvest/HBJ Book, Harcourt Brace Jovanovich. New York – London.
- Elsaesser, Thomas; Poppe, Emile. 1991. *Film and linguistics*. Amsterdam – Nijmegen, <http://home.hum.uva.nl/oz/elsaesser/essay-Film%20and%20Linguistics.pdf>. Pristupljeno 15. ožujka 2012.
- Ep. *Hrvatska enciklopedija*. 2019. Mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. www.enciklopedija.hr. Pristupljeno 5. rujna 2019.
- Epstein, Jean. 1921. Le cinéma et les lettres modernes. *La poésie d'aujourd'hui : un nouvel état d'intelligence : lettre de Blaise Cendrars*, Éditions de la Sirène, Pariz. 169-180.
- Epstein, Jean. 1921a. *La poésie d'aujourd'hui : un nouvel état d'intelligence : lettre de Blaise Cendrars*. Éditions de la Sirène. Pariz.
- Epstein, Jean. 1921b. Le Cinéma Mystique. *Cinéa*. 6. 12.
- Epstein, Jean. 1921c. Le sens 1 bis. *Cinéa*. 12–13. 13–14.
- Epstein, Jean. 1924a. L'Élément photogénique. *Cinéa-Ciné-pour-tous*. 12. 6–7.
- Epstein, Jean. 1924b. De quelques conditions de la photogénie. *Cinéa-Ciné-pour-tous*, 19. 6–8.
- Epstein, Jean. 1977. Magnification and Other Writings. Prev. Stuart Liebman. *October*. 3. 9–25.
- Epstein, Jean. 2002. *L'intelligence d'une machine (1946)*. Les Classiques des sciences sociales. Université du Québec. Chicoutimi. Elektroničko izdanje na temelju knjige Jean Epstein, *L'Intelligence d'une machine*, Paris, Jacques Melot, 1946. http://classiques.uqac.ca/classiques/epstein_jean/intelligence_machine/intelligence_un_e_machine.pdf. Pristupljeno: 24. lipnja 2019.

- Epstein, Jean. 2012a. The Cinema Seen from Etna. *Jean Epstein, Critical Essays and New Translations*. Ur. Keller, Sarah; Paul, Jason. N. 287–292. Amsterdam University Press. Amsterdam.
- Epstein, Jean. 2012b. The Photogenic Element. *Jean Epstein, Critical Essays and New Translations*. Ur. Keller, Sarah; Paul, Jason. N. 299–302.-Amsterdam University Press. Amsterdam
- Epstein, Jean. 2012c. For a New Avant-Garde. *Jean Epstein, Critical Essays and New Translations*. Ur. Keller, Sarah; Paul, Jason. N. 302–305. Amsterdam University Press. Amsterdam.
- Fauconnier, Gilles; Turner, Mark. 1998. Conceptual Integration Networks. *Cognitive Science* 22 (2). 133–187.
- Fauconnier, Gilles; Turner, Mark. 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Basic Books. New York.
- Faure, Élie. 1993. The Art of Cineplastics. *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939, Volume 1: 1907–1929*. Ur. Abel, Richard. 258–267. Princeton University Press, Princeton.
- Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. 2004. Ur. Simpson, Philip; Utterson, Andrew; Shepherdson, Karen J. Sv. 1. Routledge. London – New York.
- Forceville, Charles. 1996. *Pictorial metaphor in advertising*. Routledge. London – New York.
- Forceville, Charles. 2006. The source–path–goal schema in the autobiographical journey documentary: McElwee, Van der Keuken, Cole. *New Review of Film and Television Studies* 4 (3). 241–261.
- Forceville, Charles. 2010a. *A Course in Pictorial and Multimodal Metaphor: Lecture 6. Metaphor, hybrids, and blending theory*. <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/cforceville6.pdf>. Pristupljeno 17. travnja 2012.).
- Forceville, Charles. 2010b. Why and how study metaphor, metonymy and other tropes in multimodal discourse?. *Comunicação, Cognição e Media*. 1. 41–60.
- Forceville, Charles. 2011. The JOURNEY metaphor and the Source–Path–Goal schema in Agnès Varda's autobiographical gleaning documentaries. *Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor*. Ur. Fludernik, Monika. 281–297. Routledge. London.
- Forceville, Charles; Renckens, Thijs. 2013. The GOOD IS LIGHT and BAD IS DARKNESS metaphors in feature films. *Metaphor and the Social World* 3(2). 160–179.

- Frampton, Daniel. 2006. *Filmosophy*. Wallflower Press. London – New York.
- Gance, Abel. 1923. Le cinéma, c'est la musique de là lumière. *Cinéa-Ciné pour tous*. 3. 19–20.
- Gance, Abel. 1927. Le temps de l'image est venu !. *L'Art cinématographique*. 2. 83–102.
- Gance, Abel. 1993. A Sixth Art. *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939, Volume 1: 1907–1929*. Ur. Abel, Richard. 370–371. Princeton University Press, Princeton.
- Gardies, André. 1993. *L'Éspace au Cinéma*. Meridiens Klincksieck. Pariz.
- George Lakoff; Johnson, Mark. 1999. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind And Its Challenge To Western Thought*. Basic Books. New York.
- Gibbs, Jr, Raymond W. 1994. *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge University Press. Cambridge – New York.
- Goréloff, Michel. 1927. Suggérer.... *Cinéa-Ciné pour tous*. 91. 23-24.
- Grady, Joseph; Oakley, Todd; Coulson, Seana. 1999. Blending and metaphor. *Metaphor in Cognitive Linguistics: Selected papers from the 5th International Cognitive Linguistics Conference, Amsterdam, 1997*. (Amsterdam studies in the theory and history of linguistic science. Series IV, *Current issues in linguistic theory* 175.). Ur. Gibbs, Raymond W.; Steen, Gerard J. 101–124. John Benjamins. Amsterdam.
- Guido, Laurent. 2012. 'The Supremacy of the Mathematical Poem': Jean Epstein's Conceptions of Rhythm. *Jean Epstein, Critical Essays and New Translations*. Ur. Keller, Sarah; Paul, Jason. N. 143–160. Amsterdam University Press. Amsterdam.
- Gunning, Tom. 2012. Preface. *Jean Epstein, Critical Essays and New Translations*. Ur. Keller, Sarah; Paul, Jason. N. 13–21. Amsterdam University Press. Amsterdam.
- Guttman, Sharon E.; Gilroy, Lee A; Blake, Randolph. 2005. Hearing What the Eyes See. *Psychological Science*. 16(3). 228–235.
<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1431611>. Pristupljeno 17. siječnja 2013.
- Jameson, Fredric. 1981. *The Political Unconscious, Narrative as a socially symbolic act*. Cornell University Press. London – New York.
- Jaynes, Julian. 2000. *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. A Mariner Book, Houghton Mifflin Company. Boston – New York.
- Jean Epstein, Critical Essays and New Translations*. 2012. Ur. Keller, Sarah; Paul, Jason. N. Amsterdam University Press. Amsterdam.
- Johnson, Mark. 1989. Image–Schematic Bases of Meaning. *RSSI .Recherches Semiotique, Semiotic Inquiry*. 9 (1–3). 109–118.

- Kellner, Douglas. 2004. 9/11, spectacles of terror, and media manipulation, *Critical Discourse Studies*, 1:1, 41-64. <https://doi.org/10.1080/17405900410001674515>. Pristupljeno 12. rujna 2013.
- Kock, [Charles] Paul de. 1842. *La grande ville: nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique*. Sv. 2. C. Muquardt. Bruxelles – Leipzig.
- Kövecses, Zoltán. 2002. *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford University Press. New York.
- Kövecses, Zoltán. 2005. *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Kövecses, Zoltán. 2005. *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge University Press. Cambridge – New York.
- L'Herbier, Marcel. 1918. Hermès et le silence. *Le Film*. 110–111. 7–12.
- Lakoff, George. 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. University of Chicago Press. Chicago.
- Lakoff, George; Johnson, Mark. 1980. *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press, Chicago – London.
- Liebman, Stuart (2012). „Novelty and Poiesis in the Early Writings of Jean Epstein“, *Jean Epstein, Critical Essays and New Translations*. 2012. Ur. Keller, Sarah; Paul, Jason.N. 73-91. University Press, Amsterdam.
- Macovaz, Paul. 2013. Ricciotto Canudo: Cinema Art Language. *Screening the past*. <http://www.screeningthepast.com/2013/12/ricciotto-canudo-cinema-art-language>. Pristupljeno 27. travnja 2019.
- Martinet, André. 1970. *Eléments de linguistique générale*. Armand Colin. Pariz.
- Metz, Christian. 1983. *Psychoanalysis and cinema. The imaginary Signifier*. Macmillan Press. London.
- Meusy, Jean-Jacques. 2000. La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau. 1895. *Mille huit cent quatrevingt-quinze* [En ligne]. 31. 1–37. <http://journals.openedition.org/1895/68>. Pristupljeno 19. travnja 2019.
- Mikić, Krešimir. 2001. *Film u nastavi medijske kulture*. Educa. Zagreb.
- Monaco, James. 2000. *How to Read a Film: The World of Movies, Media, Multimedia: Language, History, Theory*. 3. izd. Oxford University Press. New York – Oxford.
- Morin, Edgar. 1956. *Le cinéma ou l'homme imaginaire: Essai d'Anthropologie Sociologique*. Les éditions de minuit. Pariz.
- Moussinac, Léon. 1923. Du rythme cinématographique. *Le Crapouillot*. 16. 9–12.

- Multimodal Metaphor*. 2009. Ur. Forceville, Charles J.; Urios–Aparisi, Eduardo. Walter de Gruyter. Berlin.
- Münsterberg, Hugo. 1916. *The Photoplay, A Psychological Study*. D. Appleton and Company. New York – London.
- Paradis, Carita. 2003. Is the notion of linguistic competence relevant in cognitive linguistics?. *Annual Review of Cognitive Linguistics*. 1(1). 207–231.
- Peterlić, Ante. 1986. Kut snimanja. *Filmska enciklopedija*. Sv. 1. Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“. Zagreb.
- Peterlić, Ante. 2008. *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*. Hrvatski filmski savez. Zagreb.
- Phillips-Silver, Jessica; Trainor, Laurel J. 2007. Hearing what the body feels: Auditory encoding of rhythmic movement. *Cognition*. 105. 533–546.
- Plasseraud, Emmanuel. 2011. *L'Art des foules : Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*. Presses Universitaires du Septentrion. Villeneuve-d'Ascq. <https://books.openedition.org/septentrion/46085#tocto1n1>.
Pristupljeno: 2. ožujka 2019.
- Porte, Pierre. 1924a. Une loi du cinéma. *Cinéa-Ciné pour tous*. 8. 8–9.
- Porte, Pierre. 1924b. Une loi du cinema (suite et fin). *Cinéa-Ciné pour tous*. 9. 11–12.
- Porte, Pierre. 1926. Le Cinéma pur. *Cinéa-Ciné pour tous*. 52. 12–13.
- Powrie, Phil; Reader, Keith. 2002. *French Cinema: A Student's Guide*. Arnold/Bloomsbury. London.
- Pripovijedanje. *Hrvatska enciklopedija*. 2019. Mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. www.enciklopedija.hr Pristupljeno 5. rujna 2019.
- Ramain, Paul. 1925. De la construction thématique de films. *Cinéa-Ciné pour tous*. 44. 9–11.
- Ramain, Paul. 1926. Le Film peut traduire et créer le Rêve. *Cinéa-Ciné pour tous*. 67. 11–14.
- Ramain, Paul. 1927a. La Conception thématique des films de F. Lang 'Metropolis'. *Cinéa-Ciné pour tous*. 91. 21–22.
- Ramain, Paul. 1927b. La Conception thématique des films de F. Lang 'Metropolis' (suite). *Cinéa-Ciné pour tous*. 93. 21–24.
- Rascaroli, Laura. 2002. Oneiric Metaphor in Film Theory. *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*.
<https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/view/982/1053>.
Pristupljeno 9. rujna 2019.

- Riccio, Canudo. 1993. Reflections on the Seventh Art. *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology. 1907–1939. Volume 1: 1907–1929*. Ur. Abel, Richard. 291–303. Princeton University Press. Princeton.
- Somaini, Antonio. 2008. Slika u perspektivi i udaljenost promatrača. *Studentski časopis za književnost, književnu i kulturalnu teoriju* k. 8 (8). 114–151. Klub studenata komparativne književnosti K Filozofskog fakulteta u Sveučilišta u Zagrebu. Zagreb. S talijanskog prevela Vanja Zelić, prevedeno iz: *Il luogo dello spettatore: Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*. 2005. Ur. Somaini, Antonio. Vita e Pensiero. Milano.
- Stojanović, Dušan. 1986. Ejzenštejn, Sergej Mihajlovič. *Filmska enciklopedija*. Sv. 1. Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“. Zagreb.
- Survage, Léopold. 1993. Colored Rhythm. *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939, Volume 1: 1907–1929*. Ur. Abel, Richard. 90–92. Princeton University Press, Princeton.
- Tedesco, Jean. 1927. Le Cinéma-expression de l'esprit moderne, *Cinéa-Ciné pour tous*. 82. 9–11.
- Tedesco, Jean. 1927. Pur Cinéma, *Cinéa-Ciné pour tous*. 80. 9–11.
- Thompson, Kristin; Bordwell, David. 2010. *Film History: An Introduction*. 3. izd. McGraw Hill Higher Education.
- Tomas, David. 2004. *Beyond the Image Machine: A History of Visual Technologies*. Continuum, London – New York.
- Turković, Hrvoje. 2003a. Izrez kadra. *Filmski leksikon*. Ur. Kragić, Bruno; Gilić, Nikica Gilić. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Zagreb. <http://film.lzmk.hr/projekt.aspx>. Pristupljeno 13. veljače 2013.
- Turković, Hrvoje. 2003b. Okvir filmske slike. *Filmski leksikon*. Ur. Kragić, Bruno; Gilić, Nikica Gilić. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Zagreb. <http://film.lzmk.hr/projekt.aspx>. Pristupljeno 13. veljače 2013.
- Turković, Hrvoje. 2003c. Panorama. *Filmski leksikon*. Ur. Kragić, Bruno; Gilić, Nikica Gilić. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Zagreb. <http://film.lzmk.hr/projekt.aspx>. Pristupljeno 13. veljače 2013.
- Turković, Hrvoje. 2012. *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*. Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. Zagreb. www.elektronickeknjige.com. Pristupljeno 13. veljače 2013.

- Vertov, Dziga. 1984. The Council of Three. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Ur. Michelson, Annette. 14–21. University of California Press. Berkley – Los Angeles – London.
- Vidović, Boris. 1999. Film i jezik – metafora bez pokrića. *Hrvatski filmski ljetopis*. 19–20. 21–25.
- Viewing History. 1995.
http://cs.brown.edu/stc/summer/viewing_history/viewing_history_8.html,
 Pristupljeno 17. veljače 2013.
- Vojković, Saša. 2012. Naracija i egzibicionizam u starim i novim medijima. Centar za vizualne studije. Zagreb. <http://www.vizualni-studiji.com/pdf/vojkovic.pdf>. Pristupljeno 21. srpnja 2012.
- Vuillermoz, Émile. 1927. La musique des images. *L'Art cinématographique*. 3. 39–66.
- Vuillermoz, Émile. 1993. Before the Screen: La Dixieme Symphonie. *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939, Volume 1: 1907–1929*. Ur. Abel, Richard. 168–171. Princeton University Press, Princeton.
- Wall-Romana, Christophe. 2012. Epstein's Photogénie as Corporeal Vision: Inner Sensation, Queer Embodiment, and Ethics. *Jean Epstein, Critical Essays and New Translations*. Ur. Keller, Sarah; Paul, Jason. N. 51–71. Amsterdam University Press. Amsterdam.
- Wees, William C. 1992. *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. University of California Press.
<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft438nb2fr;brand=ucpress>.
 Pristupljeno 14. listopada 2012.
- Whitlock, Trevor. 1990. *Metaphor and Film*. Cambridge University Press. Cambridge.
www.imdb.com

Sažetak

Film kao audiovizualni medij koji se manifestira kroz integraciju različitih osjetilnih oblika kao mehanizama ekspresivnosti (slika, zvuk, govorni i pisani jezik) nameće se kao produktivno izvorište spoznaje na različitim razinama proizvodnje značenja, a tradicionalne filmske metafore koje se pojavljuju u tekstovima filmskih povjesničara, kritičara i teoretičara kao što su „film kao vizualna glazba“, „film kao pokretna slika“, „film kao prozor“, „kamera-olovka“, „film kao jezik“, „film kao san“, „kino-oko“ i druge upućuju na to da priroda i ontologija filma nisu proizvoljne te da kognitivna metafora ima ključnu ulogu u formiranju filma kao novog oblika umjetnosti, ali i nove značenjske domene. Filmu se stoga pristupa kao izuzetno složenoj ciljnoj konceptualnoj domeni, specifično u početnom razdoblju njegovog razvoja te se proučavaju mehanizmi konceptualizacije medija kroz različite izvorne domene, a posebno domenu ljudskog tijela.

Kroz teorijski okvir kognitivne semiotike obrađuju se pojavnosti konceptualnih metafora i u manjem dijelu metonimija na primjeru teoretskih tekstova i filmova autora pripadnika francuskog impresionizma, koje Bordwell (1987) smješta u razdoblje između 1918. i 1929. godine, te se definiraju izvorne značenjske domene koje ulaze u neposrednu integraciju s domenom filma i na taj način je strukturiraju. U povijesti nijemog filma francuski impresionizam, kojeg Bordwell naziva prvom avangardom, odigrao je ključnu ulogu u oblikovanju filma kao umjetnosti jer je ne samo unio eksperiment i nove, inovativne pristupe u zanatsku formu narativnog filma već i postavio temelje teoriji filma. Mnogi filmski autori su ujedno bili i teoretičari i filmski kritičari (Dulac, Delluc, Epstein, L'Herbier i drugi) što je omogućilo da se analiza metaforičkih pojava u jezičnim strukturama u radu usporedi s analizom vizualnih metafora u samim filmovima. Na taj način potvrđene su zajedničke metaforičke pojavnice što ukazuje na to da jezične i slikovne metafore ne pripadaju samo površinskim strukturama izraza već su kognitivno utemeljene u strukturama misli. Generalizirane su četiri grupe metaforičkih prijenosa: FILM JE JEZIK, FILM JE UMJETNOST, FILM JE TEHNOLOGIJA POKRETA / PRIJEVOZNO SREDSTVO i FILM JE BIĆE te su na temelju toga definirane osnovne izvorne domene konceptualizacije filma: jezik, umjetnost, komunikacija/transport i ljudsko tijelo.

Domena ljudskog tijela se uspostavlja kao temeljna izvorna domena konceptualizacije impresionističkog filma te se detaljno istražuju struktura metafore FILM JE (LJUDSKO) BIĆE i

njoj pripadajuće vizualne metafore na primjeru odabranih filmova. Obraduje se pogled kao središnji koncept ove metafore što je u skladu s naglašenom uporabom kamere i subjektivnim aspektom impresionističkog stila koje naglašava Bordwell. Pogledom se uspostavljaju asocijativne veze s drugim konceptima unutar domene filma kao što su pokret, prostor i vrijeme, te se metonimijskim procesima ostvaruje iluzija perceptivne cjelovitosti. Pogled proizvodi prostor pa se upravo semantičkim ekstenzijama pogleda kamera-oko od vanjskog usmjerava prema unutarnjem čime film od bića akcije postaje biće kontemplacije. Pri tom ključnu ulogu ima pokret jer ukazuje na porijeklo pogleda kao atributa dinamičnog promatrača i izvorište subjektiviteta. U radu se predlaže nova shema formiranja mentalnog prostora kroz pogled i pokret kamere koja uspostavlja vezu između vizualnog/filmskog i mentalnog/ljudskog te pokušava objasniti kako se u filmu konstruira značenje. Na temelju predložene sheme revidiraju se tradicionalni obrasci kroz koje se sagledava povijest filma.

Ključne riječi: vizualna metafora, multimodalna metafora, kamera-oko, film-biće, impresionistički film, mentalni prostor, nijemi film

Summary

Film as an audio-visual medium that incorporates various modes of expression (such as image, sound, written and oral language) is a productive source of knowledge when it comes to different ways in which meaning is created. Traditional film metaphors that are recurrent in the writings of film historians, critics and theoreticians, such as “film as visual music”, “film as moving image”, “film as window on the world”, “caméra-stylo”, “film as language”, “film as dream”, “kino-eye” etc., indicate that the nature and ontology of film are not arbitrary. Cognitive metaphor has played an essential role in shaping film into a new art, as well as structuring it as a new domain of meaning. Film is therefore viewed as a very complex target domain. The thesis focuses on an early period of the formation of film and investigates how it was conceptualized across various source domains, including the human body domain.

Cognitive semiotics provides the theoretical framework to investigate how conceptual metaphors, and metonymy to a smaller extent, are manifested in the theoretical writings and films belonging to the French Impressionist movement, that Bordwell (1987) places in the period between 1918 and 1929. The analysis aims to define the main source domains that directly integrate with the domain of film and structure it. In the history of film, French impressionism, also called the first avant-garde by Bordwell, played a key role in the formation of film as art because it did not only incorporate experiment and new, innovative procedures into the classical narrative paradigm of film style and narration but also set up the foundation of the theory of film. Many Impressionist film authors were also active as theoreticians and film critics (Dulac, Delluc, Epstein, L'Herbier etc.), which has made it possible to compare the analysis of verbal metaphors in language structures with the analysis of visual metaphors in films. The findings reveal common metaphorical mappings thus suggesting that both linguistic and visual metaphors are not only manifest in the surface structure of expression but are also grounded in cognitive structures. Four groups of metaphorical mappings were generalized: FILM AS LANGUAGE, FILM AS ART, FILM AS TECHNOLOGY OF MOVEMENT/TRANSPORT, FILM AS BEING. Accordingly, four source domains were defined that structure the conceptual domain of film: language, art, communication/transport and human body.

The domain of human body appears to be one of the basic source domains for the conceptualization of the Impressionist film. The metaphor FILM IS (HUMAN) BEING and

related visual metaphors are investigated in the selected Impressionist films and vision emerges as the central concept of the body metaphor. This is in accordance with the subjective aspect of the Impressionist style that was detected by Bordwell. Vision creates associative links with other concepts within the domain of film, such as space and time, and by means of metonymic processes builds the illusion of perceptual wholeness. Vision produces space. Through semantic extensions, the camera-eye is directed away from the exterior and towards the interior space thus transforming film from a being of action into a being of contemplation. Movement plays an essential role in revealing the origin of the look as an attribute of a dynamic observer and the source of subjectivity. A new schema is proposed that explains the formation of mental space by means of camera vision and movement and links the visual/filmic and the mental/human in order to explain how film creates meaning. The proposed schema is used to review the traditional models of understanding the history of film.

Key words: visual metaphor, multimodal metaphor, camera-eye, film-being, impressionist film, mental space, silent film

Životopis

Silvana Dunat rođena je u Zadru, a trenutno živi u Podstrani kraj Splita. Nakon stečene diplome profesorice engleskog jezika i književnosti i profesorice francuskog jezika i književnosti, završila je studij Filma i videa na Umjetničkoj akademiji u Splitu.

Radila je kao znanstveni novak, prevoditeljica, novinarka, stručnjak za interne komunikacije, i analitičar u financijskoj instituciji. Višegodišnja predavačka iskustva stjecala je na nekoliko visokoškolskih ustanova u zemlji gdje je predavala engleski i francuski jezik. Na Umjetničkoj akademiji u Splitu predaje povijest filmske umjetnosti.

Njezini teoretski radovi na području povijesti i teorije filma objavljuvani su u međunarodnim publikacijama. Svojim umjetničkim radovima koji obuhvaćaju fotografiju, video, poeziju, animaciju i kratki igrani film sudjelovala je na nekoliko grupnih i jednoj samostalnoj izložbi u zemlji i inozemstvu te je dobitnica nekoliko nagrada i priznanja.