

Robert Stam
TEORIJA FILMA
Uvod

Robert Stam

TEORIJA FILMA

Uvod

S engleskoga preveo
Damjan Lalović

Zagreb, 2019.



SADRŽAJ

Proslov	7
Uvod	9
Preteče teorije filma	16
Film i teorija filma: počeci	24
Rana teorija nijemog filma	27
Bit filma	36
Sovjetski teoretičari montaže	40
Ruski formalizam i Bahtinova škola	48
Povijesne avangarde	55
Debata nakon uvođenja zvuka	58
Frankfurtska škola	63
Fenomenologija realizma	70
Kult autora	79
Amerikanizacija autorske teorije	84
Film i teorija Trećeg svijeta	87
Dolazak strukturalizma	95
Pitanje filmskog jezika	99
Ponovno usredotočenje na filmsku specifičnost	109
Preispitivanje autorstva i žanra	113
1968. i ljevičarski zaokret	119

Klasični realistički tekst	127
Brechtova prisutnost	131
Politika refleksivnosti	136
Potruga za alternativnom estetikom	139
Od lingvistike do psihoanalize	143
Feministička intervencija	151
Poststrukturalistička mutacija	159
Tekstualna analiza	164
Interpretacija i s njome povezana nezadovoljstva	170
Od teksta do interteksta	177
Pojačavanje zvuka	186
Uspon kulturalnih studija	194
Rođenje gledatelja	199
Kognitivna i analitička teorija	203
Ponovno usredotočenje na semiotiku	213
U posljednji čas: Deleuzeov utjecaj	220
<i>Queer</i> teorija izlazi iz ormara	225
Multikulturalizam, rasa i reprezentacija	230
Ponovno usredotočenje na treću kinematografiju	241
Film i postkolonijalno	250
Poetika i politika postmodernizma	255
Društvena valencija masovne kulture	263
Postfilm: digitalna teorija i novi mediji	269
Pluralizacija teorije filma	280
IZABRANA BIBLIOGRAFIJA	283
KAZALO	311
PREVODITELJEVA NAPOMENA	327

Proslov

Teorija filma: uvod zamišljena je kao dio knjižne trilogije u izdanju Blackwella posvećene suvremenoj teoriji filma, a koja obuhvaća i dva zbornika (oba sam uredio s Tobyjem Millerom): antologiju teorijskih članaka od 1970-ih do danas pod naslovom *Film i teorija (Film and Theory)* te *Priručnik teorije filma (A Companion to Film Theory)* u kojem vodeći proučavatelji ocrtavaju područja za koja su stručni i ujedno prognoziraju budući razvoj.

Premda je literatura iz teorije filma golema i premda postoje brojne antologije filmske teorije i kritike (Nichols, 1985; Rosen, 1986), relativno je malo povijesnih pregleda teorije filma kao međunarodnog pothvata. *Povijest teorije filma (Storia delle teoriche del film)* Guida Aristarca objavljena je 1951, prije gotovo pola stoljeća. I *Glavne teorije filma (Major Film Theories)* Dudleyja Andrewa i *Teorije filma (Theories of Film)* Andrewa Tudora, unatoč mnogim vrlinama, napisane su sredinom 1970-ih te stoga ne pokrivaju recentne razvoje kao što sam to ja pokušao ovdje. (Tek kad je *Teorija filma: uvod* već bila u tisku, doznao sam za francuski prijevod sjajne knjige Francesca Casettija *Teorije filma od 1945. do 1990. [Teorie del cinema 1945-1990]* koja je na talijanskom objavljena 1993, a na francuskom 1999.)

Ne smatram sebe takvim teoretičarom; prije nekim tko rabi teoriju i kritički je čita, *sugovornikom* teorije. Moje posezanje za teorijom u pravilu nije samo sebi svrha, nego služi za analizu konkretnih filmskih tekstova (npr. *Dvorišni prozor, Zelig*) ili konkretnih pitanja (npr. uloga jezika u filmu, uloga kulturalnog narcizma u gledanju).

Moj dijalog s teorijom počeo je sredinom 1960-ih kad sam živio i podučavao u Tunisu u sjevernoj Africi. Ondje sam počeo čitati, na francuskom jeziku, teoriju filma povezanu s počecima semiologije filma, a sudjelovao sam i u vrlo živoj tuniškoj filmskoj kulturi kinoklubova i kinoteka. Godine 1968. otišao sam u Pariz studirati na Sorboni gdje sam proučavanje francuske literature i teorije spojio sa svakodnevnim odlascima (često i triput na dan) u Kinoteku te s pohađanjem predavanja o filmu, uključujući ona koja su držali Éric Rohmer, Henri Langlois i Jean Mitry. Kad sam se 1969. vratio kao postdiplomant u SAD, na Odsjek za komparativnu književnost Ka-

lifornijskog sveučilišta u Berkeleyju, ostao sam u doticaju s teorijom preko brojnih kolegija o filmu, raspršenih po raznim odsjecima Berkeleyja, a osobito zahvaljujući nadahnjujućem radu profesora Bertranda Augsta koji nas je neprestano upoznao s najnovijim pariškim zbivanjima. Na Berkeleyju sam bio i član skupine za raspravu o filmu u kojoj su bili Margaret Morse, Sandy Flitterman-Lewis, Janet Bergstron, Leger Grindon, Rick Prelinger i Constance Penley te u kojoj smo s gorljivom pozornošću čitali teorijske tekstove. Godine 1973. pošao sam s Augstom, svojim tadašnjim mentorom u pripremi disertacije, u Centre Américain d'Études Cinématographiques u Parizu gdje sam pohađao seminare s Christianom Metzom, Raymondom Bellourom, Michelom Marieom, Jacquesom Aumontom i Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. Iz seminara o Glauberu Rochi s Marie-Claire Ropars proizašao je zajednički napisan esej, objavljen na portugalskom, o Rochinoj *Zemlji u transu*. Moji studiji u Parizu doveli su i do duge korespondencije s Christianom Metzom, izvanredno velikodušnom osobom koja je redovito komentirala i moj i vlastiti rad.

Otad održavam dijalog s teorijom držanjem kolegija kao što su "Teorije gledanja", "Film i jezik", "Semiologija filma i televizije" i "Bahtin i mediji" te pisanjem knjiga koje su itekako protkane teorijom filma: *Refleksivnost u filmu i književnosti (Reflexivity in Film and Literature)*, *Novi vokabulari u semiotici filma (New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond)* sa Sandy Flitterman-Lewis i Bobom Burgoyneom, *Subverzivni užici: Bahtin, kulturalna kritika i film (Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film)* te *Odmišljanje eurocentrizma: multikulturalizam i mediji (Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media)* s Ellom Shohat. Dio građe u ovoj knjizi mjestimice preoblikuje i preslaguje dio rada objavljenog u tim knjigama. Odsječak o "refleksivnosti" prerađuje građu iz *Refleksivnosti u filmu i književnosti*; odsječak o "alternativnoj estetici" prerađuje građu iz *Subverzivnih užitaka*; odsječak o "intertekstualnosti" i o pitanju filmskog jezika preoblikuje građu iz *Novih vokabulara u semiotici filma*; a odsječak o "multikulturalizmu, rasi i reprezentaciji" rekapitulira dio građe iz *Odmišljanja eurocentrizma*.

Želim zahvaliti brojnim osobama na tome što su mi pomogle. Andrew McNeillie iz izdavačke kuće Blackwell pružao mi je nepokolebljivu podršku i entuzijazam. On je jedan od rijetkih urednika koji doista uspostave ljudski i intelektualni dijalog s autorima. Alison Dunnett i Jack Messenger iz Blackwella bili su divni urednici i sudionici u korespondenciji *e-mailom*. Želim zahvaliti i znanstvenim suradnicima na Njujorškom sveučilištu – a to su Elizabeth Botha, Michelle Brown i Jeff de Oca – koji su obavili neophodan istraživački rad ne samo za ovu knjigu nego i za druge dvije u nizu (*Film i teorija* i *Priručnik teorije filma*). Zahvaljujem i četirima osobama koje su me zadužile pomnim i pažljivim čitanjem rukopisa: Richardu Allenu, Jamesu Naremoreu, Elli Shohat i Ismailu Xavieru. Bolje sugovornike ne bi se moglo poželjeti. Naposlijetku hvala Zakladi Rockefeller na tome što mi je ponudila angažman u Centru Bellagio u Italiji gdje sam napravio korekturu ove knjige. Teško je zamisliti spokojniji ambijent za obavljanje takvog posla.

Uvod

Ovom knjigom nadam se pružiti razmjerno obuhvatan pregled filmske teorije tijekom “stoljeća filma” i onima koji su već upoznati s temom i onima oskudnog predznanja. Dakle ono što slijedi svojevrsna je “uputa za upotrebu” teorije filma. Uputa je vrlo osobna jer je neizbježno obojena mojim vlastitim interesima i preokupacijama. No pritom nisam osobno vezan za teorije koje sam sâm izgradio te sam, nadam se, zadržao stanovitu “ekumensku distancu” od svih teorija koje razmatram. Naravno, ne pretendiram na neutralnost (neke teorije očito su mi bliskije od drugih), ali nije mi ni do toga da branim vlastito stajalište ili da ocrnjujem ideološke protivnike. U cijeloj sam knjizi besramno eklektičan, sintetičan, čak antropofagičan. Da parafraziram Godarda, u knjigu o teoriji filma čovjek treba staviti što god hoće. Ako išta zagovaram, onda je to “teorijski kubizam”: upotrebu višestrukih kutova i načina promatranja. Svaki način ima svoje previde i uvide; svaki treba “višak viđenja” drugih. Kao sinestetičan, višekanalni medij koji je iznjedrio veoma raznovrstan korpus tekstova, film naprosto *iziskuje* višestruke okvire razumijevanja.

Iako se često referiram na Bahtina, nisam bahtinovac (ako takvo što postoji). Ne, služim se Bahtinovim teorijskim kategorijama da objasnim ograničenja i potencijale drugih načina promatranja. Učim od mnogih teorijskih škola, ali nijedna nema monopol na istinu. Odbijam vjerovati da sam jedina osoba u disciplini koja može sa zadovoljstvom čitati i Gillesa Deleuzea i Noëla Carrolla ili, točnije, koja obojicu čita s mješavinom zadovoljstva i nezadovoljstva. Odbijam jednostran odabir među pristupima koji mi se često čine komplementarnima, a ne proturječnima.

Povijest teorije filma može se opisati na mnogo načina. To može biti trijumfalna parada “velikana i velikanki”: Munsterberg, Ejzenštejn, Arnheim, Dulac, Bazin, Mulvey. Može biti povijest orijentacijskih metafora: “kino-oko”, “film-droga”, “čarolija filma”, “prozor u svijet”, “kamera-olovka”, “filmski jezik”, “filmsko zrcalo”, “filmski san”. Može biti priča o utjecaju filozofije na teoriju: Kant i Munsterberg, Mounier i Bazin, Bergson i Deleuze. Može biti povijest uzajamnog zbližavanja filma s drugim umjetnostima (ili odbacivanja): film kao slikarstvo, film kao glazba, film kao teatar

(ili antiteatar). Može biti slijed paradigmatičkih pomaka u teorijskim/interpretativnim načinima promatranja i diskurzivnim stilovima – formalizam, semiologija, psihoanaliza, feminizam, kognitivizam, *queer* teorija, postkolonijalna teorija – svaki sa svojim talismanskim ključnim riječima, prešutnim pretpostavkama i karakterističnim žargonom.

Teorija filma: uvod kombinira elemente svih tih pristupa. Pretpostavlja, prije svega, da se evolucija teorije filma ne može ispričovijedati kao linearna progresija pokreta i faza. Obrisi teorije mijenjaju se od zemlje do zemlje i iz trenutka u trenutak te pokreti i ideje mogu biti istodobni, a ne uzastopni ili uzajamno isključivi. Ovakva knjiga mora se uhvatiti ukoštac s osupnjujućim nizom kronologija i aspekata. Mora se suočiti s istim logističkim problemom s kojim su se suočili rani filmaši poput Portera i Edisona: s problemom “u međuvremenu”, tj. problemom prenošenja istovremenih događaja koji se odvijaju na jako udaljenim mjestima. Ova knjiga mora odisati duhom “u međuvremenu, u Francuskoj”, “u međuvremenu, u teoriji žanra” ili “u međuvremenu, u Trećem svijetu”. Iako je pristup knjige više-manje kronološki, nije *strogo* takav, inače bi nam mogli promaknuti bit i potencijal danog pokreta, što bi nas, primjerice, onemogućilo da pratimo linije koje vode od Munsterberga do Metza.

Stroga kronologija može biti i varljiva. S pukom činjenicom uspostavljanja slijeda povezana je opasnost impliciranja lažne kauzalnosti: *post hoc ergo propter hoc* (poslije ovoga, dakle zbog ovoga). Ideje teoretičara koji djeluju u nekom povijesnom razdoblju mogu uroditi plodom tek mnogo kasnije. Tko bi pretpostavio da će se filozofske ideje Henrija Bergsona ponovo pojaviti poslije jednog stoljeća u radu Gillesa Deleuzea? Slično tome, rad Bahtinova kruga objavljen je 1920-ih, ali bahtinovske ideje “ušle su” u teoriju tek 1960-ih i 1970-ih, kad ga je retrospektivno prevrednovanje odredilo kao “protopoststrukturalista”. Uspostavljanje slijeda utjecaja često ovisi o slučajnosti u pogledu prijevoda: primjerice, većina spisa Dzige Vertova iz 1920-ih prevedena je na francuski tek 1960-ih i 1970-ih. Kako bilo da bilo, općenito nisam sklon “velikanskom” pristupu teoriji filma. Naslovi odsječaka u ovoj knjizi ne označavaju pojedince, nego teorijske škole i istraživačke projekte, premda pojedinci očito imaju stanovitu ulogu u školama.

Ova knjiga također se mora nositi s poteškoćama inherentnima svim takvim pregledima. Kronologija vara, a obrasci krivotvore. Generalizacije o teorijskim “školama” ispuštaju bjelodane iznimke i anomalije. Sintetički prikazi danih teoretičara (primjerice Ejzenštejna) ne bilježe kako su se njihove teorije mijenjale s vremenom. Povrh toga rezanje teorijskog kontinuuma na jasno razdvojene pokrete i škole uvijek je donekle proizvoljno. “Feminizam”, “psihoanaliza”, “dekonstrukcija”, “postkolonijalnost” i “tekstualna analiza” ovdje se, primjerice, razmatraju zasebno i uzastopno, ali ništa ne priječi psihoanalitičku postkolonijalnu feminističku da se u sklopu tekstualne analize služi dekonstrukcijom. K tome su mnogi teorijski “momenti” – feminizam, psihoanaliza, poststrukturalizam, postkolonijalna teorija – izluđujuće me-

đusobno protkani i istodobni; linearno ih poredati podrazumijeva vremenski slijed koji ne postoji. (Hipertekst i hipermediji možda bi učinkovitije izišli na kraj s tim izazovom.)

Iako ova knjiga nastoji dati nepristran pregled područja, ona je – kao što sam već naznačio – vrlo osoban prikaz teorije filma. Stoga sam suočen s pitanjem glasa, kako ispreplesti vlastiti glas s glasovima drugih. Na jednoj razini knjiga je oblik “neupravnoga govora”, iskazni modalitet u kojem društvene evaluacije i intonacije “prepričavatelja” neizbježno boje i sjenčaju prepričavanje. Drugim riječima, knjiga je napisana, kako to nazivaju književni teoretičari, “slobodnim neupravnim diskursom”, stilom koji se kreće između upravnoga govora – primjerice, citiranja Ejzenštejna – i govora koji je više trbuhozbornački – moje verzije Ejzenštejnove misli – i sve je prošarano osobnijim promišljanjima. Da napravim književnu analogiju, to je kao da sam izmiješao autorski intervencionizam nekoga poput Balzaca s filtracijama nekoga poput Flauberta ili Henryja Jamesa. Ponekad ću prezentirati ideje drugih; ponekad ću se na njih nadovezivati ili ih razrađivati; a ponekad ću prezentirati vlastite ideje onako kako su se razvijale tijekom godina. Kad odlomak nije označen kao sažetak rada drugih, čitatelj može pretpostaviti da govorim vlastitim glasom, osobito u vezi s temama koje me oduvijek zaokupljaju: s povijesnošću teorije, teorijom intertekstualnosti, eurocentrizmom i multikulturalizmom te alternativnom estetikom.

Nije mi cilj razmotriti nijednu teoriju ili teoretičara do sitnih pojedinosti, nego pokazati općenite promjene i pomake u pogledu pitanja koja se postavljaju, preokupacija koje se izražavaju, problematike koja se istražuje. U stanovitom smislu nadam se “deprovincijalizirati” teoriju i prostorno i vremenski. U vremenskom pogledu preteče teorijskih pitanja sežu daleko u predfilmsku povijest. Primjerice, pitanja žanra prisutna su barem od Aristotelove *Poetike*. U prostornom pogledu teoriju smatram povezanom s globalnim, međunarodnim prostorom. Usto filmskoteorijske preokupacije ne prate isti slijed na svim mjestima. Iako je u angloameričkoj filmskoj teoriji feminizam itekako prisutan od 1970-ih, u francuskom je filmskokritičkom diskursu (uključujući i francuski feminizam) imao relativno malen utjecaj. Iako se teoretičari filma u zemljama kao što su Brazil ili Argentina odavno zaokupljaju pitanjima “nacionalne kinematografije”, u Europi i Americi takva su pitanja marginalnija i recentnija.

Teorija filma međunarodni je i multikulturalan pothvat, ali prečesto ostaje jednojezični, provincijalan i šovinistički. Francuski su se teoretičari tek nedavno počeli referirati na radove na engleskom, a angloamerička teorija u pravilu citira samo one radove na francuskom koji su prevedeni na engleski. Mnogi radovi na ruskom, španjolskom, portugalskom, talijanskom, poljskom, mađarskom i njemačkom, da i ne govorim o japanskom, korejskom, kineskom i arapskom, nisu prevedeni i stoga su nepravedno zanemareni, baš kao i radovi na engleskom iz zemalja poput Indije i Nigerije. Mnoštvo važnih djela, primjerice opsežni spisi o filmu Glaubera Roche – u neku ruku analogni Pasolinijevu pisanom opusu koji spaja teoriju i kritiku s