



FILMSKE VRSTE I RODOVI

NIKICA GILIĆ



SADRŽAJ

PREDGOVOR	1
1. UVOD	3
2. FILMSKI RODOVI	12
2. 1. Igrani film	13
2. 2. Dokumentarni film	21
2. 3. Eksperimentalni film	35
3. FILMSKI ŽANROVI	43
3. 1. Žanrovi igranog filma	45
3. 2. Žanrovi dokumentarnog i eksperimentalnog filma	90
4. FILMSKE VRSTE	100
5. ZAKLJUČAK	108
LITERATURA	112

O autoru	121
Impresum	122

PREDGOVOR

Knjiga *Filmske vrste i rodovi*, namijenjena studentima, kritičarima i svima ostalima koji se ozbiljno zanimaju za film, napisana je na temelju niza znanstvenih i stručnih istraživanja, ali i rasprava s kolegama filmolozima. Pokušao sam sistematizirati znanje o filmskim rodovima, vrstama i žanrovima, jer je riječ o važnom segmentu znanja o filmskoj umjetnosti, ali se ta sistematizacija u mnogim značajkama razlikuje od većine dosadašnjih. Stoga je riječ i o autorskoj koncepciji sinteze, nužno utemeljene na prethodnim istraživanjima i argumentima drugih filmologa, kao i drugih humanističkih znanstvenika (komparatistička perspektiva sastavni je dio takvog proučavanja umjetničkog stvaralaštva). U slučaju kada postoji nekoliko sličnih izvora koji sistematiziraju građu i obrađuju temeljne probleme, trudio sam se uputiti na izvor najdostupniji čitateljima – najčešće noviji izvor.

Toplo se zahvaljujem svima koji su stručnom i prijateljskom podrškom potpomogli nastanak knjige ili omogućili istraživanja što su joj prethodila, a ponajviše višegodišnjem mentoru Anti Peterliću. Posebno se zahvaljujem i filmolozima Brunu Kragiću i Hrvoju Turkoviću, uvijek spremnima za razgovor i konstruktivnu kritiku, kao i profesorima te kolegama Gordani Slabinac, Borisu Senkeru, Milivoju Solaru i Željani Vučini s Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta.[1] Među dragim prijateljima i kolegama koji su mi pomogli u radu (odveć brojnim da bi svi ovdje bili spomenuti) želio bih ipak istaknuti i Marka Špikića i Jelenu Šesnić – oni su mi uvijek bili pri ruci; dobrim savjetom i raznim drugim oblicima podrške.

Nikica Gilić

BILJEŠKA

1. U ovom internetskom izdanju malobrojne su ispravke u odnosu na tiskano. No, zahvaljujem se filozofi Ljubiši Prici na terminološkim primjedbama, ali i čitateljima koji su me upozorili da sam pogrešno shvatio film *Ime majke: Naranča* Jasne Zastavniković kao

lažni dokumentarni film. Taj sam navod, dakako, ovdje izostavio. Također, čitatelje dublje zainteresirane za temu ove knjige uputio bih i na bitno drukčiju koncepciju filmske genologije Hrvoja Turkovića izloženu u knjizi *Nacrt filmske genologije* iz 2010. godine.

1. UVOD

Filmske vrste, rodovi i žanrovi spadaju među najčešće teme razgovora o filmu; od svakodnevnih komunikacija – npr. iskaza kao što su „(ne) volim horore“ ili „(ne) volim dokumentarce“ – do prilično ozbiljnih rasprava; primjerice o tome što oblikuje rod eksperimentalnog ili dokumentarnog filma. Također se raspravlja i o tome što konstituira žanrove općenito, kako možemo definirati pojedine filmske žanrove (pomoću fabule, ikonografije, odnosa publike i industrije...),[1] pa čak i o tome ima li neki filmski žanr sam po sebi veću umjetničku ili društvenu vrijednost, odnosno ima li barem veće potencijale za umjetničku ili neku drugu vrijednost od drugih žanrova.

Upravo su, međutim, filmovi smješteni na granicama vrsta i rodova, ili filmovi u kojima se ta granica tematizira – poput *Zeliga* Woodyja Allena iz 1983. godine ili *Bez sunca* (*Sans soleil*) Chrisa Markera iz 1982. – često ponajbolji poticaji za najrazličitije vrste teorijskih rasprava, katkada u potpunosti onkraj ambicija i opsega ove knjige. Bilo da se raspravlja o epohama i stilovima u umjetnosti općenito i filmskoj umjetnosti pojedinačno, ili o problemima reprezentacije i subjektivnosti, potom o mijenama u društvu i drugim zanimljivim temama, teze se često dokazuju primjerima iz sve bogatije žanrovske filmske baštine.

Klasifikacija pojedinačnih djela u skupine ili razrede, međutim, iznimno je važna u govoru o svakoj umjetnosti. Stoga *Zelig*, *Bez sunca* ili, uostalom, dokumentarni film *Tijelo Ante Babaje* (1965), između ostalih vrlina, privlače pozornost idejama što ih sugeriraju, a ne samo slikama što ih prikazuju, pa, u nedostatku sigurnosti je li riječ o dokumentarnim, eksperimentalnim ili igranim filmovima (o čemu će biti riječi u ovoj knjizi) kritičari i povjesničari pribjegavaju naizgled neutralnim kategorizacijama kao što su „filmski esej“ ili „lažni dokumentarni film“.

Nema nikakvih dvojbi da klasifikacija ima i snažno povratno djelovanje na umjetničko stvaralaštvo. Katkada upravo filmovi koji nečim odskaču od normi svoje epohe (npr. *Oktobar /Oktjabr*, S. Ejzenštejn, 1925; *Noć i magla /Nuit et brouillard*, A. Resnais, 1955; *Do posljednjeg daha /A bout du souffle*, J-L. Godard, 1960; potom *Lomeći valove /Breaking the Waves*, 1996. i *Dogville*, 2003. Larsa von Triera) daju najsnažnije poticaje umjetničkom stvaralaštvu i stvaralačkoj filmskoj kritici, dok katkada filmovi koji unutar okvira normi svoje

epohe ili žanra ostvaruju neočekivane, jedinstvene i neponovljive učinke (npr. *Duboki san /The Big Sleep*, 1946/ ili *Muškarci više vole plavuše /Gentlemen Prefere Blondes*, 1953/ Howarda Hawksa, kao i *Tragači /The Searchers*, 1956. Johna Forda) katkad ostavljaju najdublji trag.

No, znanost o filmu u načelu nije tom problemu posvećivala dovoljno pozornosti, pa se filmskim vrstama i žanrovima stoga vrijedi podrobnije pozabaviti, a među filmolozima koji su se ipak bavili klasifikacijskom problematikom (ponajviše u okvirima igranog filma) ističu se, primjerice, Rick Altman (1999) i Raphaëlle Moine (2006).[2] Pritom ne treba zaboraviti ni dosadašnje pokušaje da se filmske vrste definiraju pomoću tipova izlaganja (primjerice u Peterlić, 2001), kao niti pokušaje da se opišu ili definiraju pojedini tipovi izlaganja.[3] Naposljetku, unutar filmologije se javljaju i tendencije sveobuhvatnih klasifikacija, poput onih u kojima Hrvoje Turković (npr. u Turković, 2006) pokušava sistematizirati sve fenomene filma i srodnih medija, pri čemu stvara jedan široki medijski sklop pokretnih slika. [4]

Na tragu književnoznanstvene ideje o „književnoj genologiji“ kao nazivu za književno-teorijsku disciplinu koja bi se bavila problemima klasifikacije književnih djela, u području kojem pripada ova knjiga može se govoriti o filmskoj genologiji (o čemu je u nas prvi pisao Turković, usp. 1991) kao nazivu za znanstveno proučavanje filmske klasifikacije, odnosno filmskih „vrsta“ (shvaćenih u najširem smislu).

Neki će stručnjaci, međutim, reći da žanrovi ili vrste, strogo gledano, zapravo ni ne postoje, pozivajući se pritom i na književnoznanstvene (a, dakako, i filozofske)[5] argumente. No, nasuprot tim argumentima zanimljivo je uočiti da se filmski pobunjenici i revolucionari često bune upravo protiv filmskih žanrova i vrsta - ne samo da ih smatraju postojećim, nego se upravo protiv njih i „bune“, što navodi na zaključak da se radi o pitanjima temeljnim za razumijevanje filmske kulture u kojoj se formiraju i revolucionari i ostali filmski stvaraoci. Estetička se (kao ni bilo koja druga) pobuna, dakako, nipošto ne može shvatiti bez poznavanja konteksta, okoline iz koje se pobunjenici nekim činom ili nizom činova žele izdvojiti.[6] Dakako, pobuna jasno definira okolinu, baš kao što okolina definira svoje pobunjenike. Međutim, promatrači iz desetljeća što uslijede nakon pobune često imaju poteškoće u prepoznavanju osobina prethodnih djela koje su toliko iritirale pobunjenike a, ako ih i prepoznaju, često ih cijene koliko i osobine „pobunjeničkih“ djela.

„Zavjet čistoće“ danske filmske grupe i pokreta Dogma 95 dobar je primjer tog mehanizma jer, uz zahtjeve o zabrani odvojenog snimanja slike i zvuka i uporabe dodatnih rasvjetnih

tijela, navodi i uobičajeno strog zahtjev broj 8: „žanrovski je film neprihvatljiv“ (Pavičić, 1998: 100). Usputno, „dogmaši“ su tražili i ukidanje autorstva, no danas svejedno vrlo dobro znamo koji je „Dogmin“ film režirao Lars von Trier, koji Thomas Vinterberg, a koji, primjerice, Amerikanac Harmony Korine (ili, kako on voli napisati, *harmony korine*). No, autorskom se kritikom knjiga neće baviti. Shvatimo li, međutim, žanr kao kategoriju čvrsto utemeljenu u umjetničkoj komunikaciji, na tragu koncepcije sistematizirane u knjizi književnog teoretičara i povjesničara Pavla Pavličića (1983), jasnim se čini da žanrovi itekako postoje, a kada se spomenu u najrazličitijim tipovima govora o umjetnosti, često se praktički podrazumijeva što bi trebali značiti (no, ovom konstatacijom nije još ni načeta tema genološkog sustava koji bi uz žanr sadržavao još neke komponente ili razine).

S druge strane (o čemu također postoje različita mišljenja), premda su veze raznih medija umjetničkog stvaralaštva nedvojbene, ipak nema smisla negirati zasebne tradicije pojedinih umjetnosti. Da bi fenomeni bili povezani, polazna je pretpostavka *Filmskih vrsta i rodova*, u prvom redu moraju biti različiti, pa tek onda prema nekim svojstvima mogu biti i slični ili kompatibilni. Stoga se ne čini korisnim zahvaćati cjelokupnost pokretnih slika u ovakvim pokušajima genološke sistematizacije. U kinematografskoj instituciji filmske umjetnosti, znanosti o filmu i filmske kritike, svijest o zasebnosti polja filma i potrebi dijakronijskog i sinkronijskog proučavanja te zasebnosti još je vrlo snažna, premda (a možda dijelom i upravo stoga što) u povijesti ili klasifikaciji filmskog stvaralaštva nalazimo podosta problema s definicijama u pojedinim razdobljima ili kategorijama stvaralaštva čak i ako ne pokušavamo filmsko stvaralaštvo uklopiti u šire (i ekspanzionalno heterogenije) polje svih pokretnih slika. No, kada, metaforički rečeno, svatko pomete ispred svojih vrata, dinamika međumedijske interakcije jasnije će se ocrtati u punini svoje složenosti ili, opet rečeno u higijenskoj metaforici, u svoj svojoj nečistoći.

Zbog komparatističke metodološke komponente u knjizi *Filmske vrste i rodovi* često će se, međutim, vući paralele s raznim medijima i umjetničkim granama, katkada zato da bi se prema njima povukla granična crta, a katkada zato da bi se naznačilo objašnjenje veze koja takve crte često i rado prelazi.

Međutim, kako su filmski „žanrovi“ u općem i sve raširenijem govoru o filmu praktički odmijenili filmske „vrste“ kao najneodređeniji, predklasifikacijski pojam, moglo bi se korisnim činiti uvođenje novog naziva za najopćenitiju jedinicu klasifikacije. Primjerice, pomoću odrednice „filmski tip“ možda bi se mogao lakše razraditi „tipološki“ sustav rodova vrsta i žanrova kao preciznije određenih kategorija.

Teško je, međutim, imati iluzija da će novi termin iskorijeniti ni manje ni više nego dvije neprecizne ali snažne terminološke tradicije – prvu filmološku koja hipostazira „žanr“ kao naziv za nesavladivo široke i neodređene filmske (i kulturne) fenomene, te drugu, šire humanističku i općekulturnu, kojoj filmologija ipak (i dalje) pripada, a u kojoj je, uz termin žanr, i termin vrsta još operativan kao temeljna, predklasifikacijska i predkategorijalna oznaka. Stoga možemo u najširem smislu govoriti i o vrstama i o tipovima, ali termin žanr doima se najnepreciznijim u ovom kontekstu i bolje ga je izbjegavati. U svakom se od naznačenih terminoloških izbora ne može, međutim, raditi o čvrsto određenim i neupitno definiranim kategorijama – klasifikacije na vrste ili žanrova i kada se provode izvan filmoloških okvira (u znanosti o književnosti, itd.) često se, naime, mogu shvatiti upravo kao tipologije.

Tipologije, kao što je poznato, ne bi trebale podrazumijevati ni čistoću granica niti neupitnu pripadnost svakog razmatranog fenomena nekom raspoznatljivom tipu, što se ne odnosi samo na umjetničko stvaralaštvo. Primjerice, dok demokratske zemlje u Europi i SAD tipično imaju dosta jasno razdvojene religijsko-crkvene i državne institucije i organe vlasti, u Iranu to nije slučaj, premda se teško može reći da Iran nije demokratska zemlja. U široj geopolitičkoj regiji od Pakistana do Maroka, u kojoj su države različitih unutarnjih uređenja i dominantnih ideologija uglavnom manje ili više bliske saveznice liberalno-demokratskog Zapada, upravo je Iran jedna od rijetkih zemalja iole uhodanog demokratskog društvenog uređenja.

U Iranu tako predsjednik itekako mora voditi računa o ponašanju oporbe[7] i o predstojećim izborima, na kojima ga birači mogu zamijeniti (ako je riječ o predsjedničkim izborima), a njegov smjer politike mogu korigirati ili podržati izborom umjerenijeg ili radikalnijeg predstavničko-religijskog tijela. S druge strane, od prototipa razdvojenosti religije i države na Zapadu svakako barem donekle odudaraju primjeri poput Velike Britanije, u kojoj je monarh istodobno i crkveni poglavar, ili SAD-a, u kojem se predsjednici (i predsjednički kandidati) relativno često pozivaju na Božju volju i inspiraciju u svojoj politici. Velika Britanija i SAD zacijelo su ipak demokratskije od Irana, ali je Iran zato znatno demokratskiji od bliskih zapadnih saveznika kao što su Saudijska Arabija, Egipat ili Jordan.

Ipak, nije potrebno odlutati predaleko, u sfere politike ili gospodarstva, da bi se pokazalo kako je besmisleno nekim tipologijama i klasifikacijama imputirati apsolutnu iscrpnost i čvrstoću kategorija. I bliže domeni umjetničkog stvaralaštva naći će se brojni primjeri složenosti tog problema. Skulpture su, primjerice, tipično nepomične, ali u 20. stoljeću su se

relativno često pojavljivali tzv. mobili („žanr“ pomičnih skulptura), a konceptualno orijentirana likovnost već desetljećima uobičajeno ruši granicu skulpture i slikarstva (baš kao i granicu pomične i nepomične slike) te druge granice o kojima će još biti govora. Nadalje, dok romani obično imaju više likova od tipične novele, u Beckettovim romanima (kao što je *Malone umire*) to nije slučaj; zbog osjećaja važnosti i cjelovitosti (istina, „raspršenog“) svjetovnog ili životnog iskustva predočenog u takvu tekstu, većina će stručnjaka vjerojatno reći da je djelo bliže romanu nego noveli, ali malo tko će reći da je riječ o tipičnom primjeru romana.

Dok dokumentarni film obično ne rabi narativnu animaciju, prilično je česta u žanru informativnih filmskih žurnala, filmskih novosti (npr. animirane karte Europe i Azije s prikazom kretanja trupa u filmskim novostima iz razdoblja Drugog svjetskog rata). Takvu animaciju, nadalje, ipak koriste i neki dokumentaristi, primjerice populist Michael Moore u čijem filmu služi za ismijavanje straha kao temeljne značajke (bjelačkog) američkog društva - riječ je, dakako, o filmu *Kuglati za Columbine (Bowling for Columbine, 2002)*.^[8]

Dakle, shvate li se „vrste“ u naznačenom najopćenitijem terminološkom smislu kao tipologija, jasnija će biti i pretpostavka fleksibilnosti kategorija, zbog koje nije nimalo neobično da iz istog poetičkog i ideološkog (a tek donekle i estetskog) impulsa „usputno“ mogu nastajati sjajni dokumentarni i sjajni animirani filmovi,^[9] a to da (veliki) dokumentarni filmovi teže tome da postanu igrani i obratno više nije obična istina - ta je Godardova krilatica već postala kliše. Filmske se tipologije, dakako, strukturno otvaraju izvan granica filmskog medija, pa tako eksperimentalni film često graniči s animiranim, primjerice u digitalnim tehnikama ili, u najrazličitijim razdobljima filmske povijesti, u tehnikama grebanja filmske vrpce ili crtanja po njoj. Televizija i film uspostavili su pak toliko produkcijskih, recepcijskih i stilskih veza da je, uz pisanje zasebnih povijesti ta dva medija (i umjetničkog stvaralaštva u njima), sasvim moguć i poticajan zahvat pisanja njihove paralelne povijesti, u kojoj bi naglašene bile upravo stalne veze i kontakti.^[10]

Budući da je knjiga naslovljena upravo *Filmske vrste i rodovi*, nakon uvodnih razmatranja potrebno je ukratko obrazložiti i upravo takav izbor i redosljed termina. „Vrste“ iz naslova odnose se, naime, na filmske tipove shvaćene u naznačenom predklasifikacijskom smislu, pa ta riječ obuhvaća najšire područje knjige, a rodovima je naslovom pridano prvenstvo nad ostalim „razinama“ klasifikacije iz dva razloga.

Prvi je razlog taj što je riječ o uvelike temeljnoj i najopćenitijoj klasifikacijskoj razini, izbjegavajući strogu hijerarhiju (jer se žanrovi prostiru i izvan granica filma), u sklopu

filmske umjetnosti rod se može shvatiti kao dobar temelj za definiranje filmskog žanra. Drugi se razlog temelji na kontekstu suvremene svjetske (ili barem zapadne) filmologije. Naime, pišući na malom jeziku, u kojem je k tome filmološka klasifikacija sustavnošću odavno nadišla razinu nekih jezično i stručno razgranatih sredina i tradicija, u kojima još dominira govor o pojedinim žanrovima, autor ipak uvijek mora imati na umu referencijalni okvir potencijalnih čitatelja. Taj je okvir u novije vrijeme, dakako, u sve većoj mjeri omeđen okvirima engleskog jezika, uvjerljivo dominantnog medija sporazumijevanja na internetu, ali i jezika najvećeg broja filmskih časopisa i knjiga što u našu kulturnu sredinu dolaze iz inozemstva. Filmski rod u tom smislu treba jasno naglasiti kao ideju na kojoj se plodno mogu temeljiti diskusije naizgled lako apsolvirane govorom o dokumentarnom filmu kao o jednom od filmskih „žanrova“ (uz, primjerice, triler, vestern, komediju i „avangardni“, odnosno eksperimentalni film, također shvaćene kao žanrove).

Dakle, temeljnom i najopćenitijom razinom klasifikacije u ovom se pokušaju usustavljiivanja filmskih klasifikacijskih znanja smatra filmski rod, a filmski su rodovi dokumentarni, igrani i eksperimentalni film. Na temelju tih rodova jasnije se može razabrati zašto i kako, poigravajući se na granicama rodova (često zbijenih u granice istoga filma) visok umjetnički status grade autori poput Jean-Luca Godarda ili Chrisa Markera, odnosno zašto je, poigravajući se dokumentarizmom i tragovima fikcionalnosti, tolike pohvale stekao dokumentarni film *Bil jedon* (2002) hrvatskog redatelja srednje generacije Hrvoja Hribara (široj javnosti najpoznatijeg po velikoj gledanosti uspjele te, dakako, fikcionalne, komedije *Što je muškarac bez brkova* iz 2005. godine).

U novije je vrijeme, dakako, u audiovizualnim medijima općenito (u već spominjanoj kategoriji „pokretnih slika“) uočljivo snažno miješanje dokumentarističkog i fikcijskog (igranog) modusa izražavanja; na televiziji su iznimno popularne pseudodokumentarne forme (*Big Brother*, *Survivor*, *Mijenjam ženu* i slične elementarne nepogode),[11] dok dokumentarno-informativne, pa čak i čisto informativne emisije sve češće pribjegavaju tipično fikcionalnim razradama prikazanih ljudi (pretvara ih se u karaktere; najčešće malih ljudi sred životnih nedaća). U filmu je pak veliku popularnost stekla komedija *Borat: učenje o Amerika kultura za boljitak veličanstveno država Kazahstan* (*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*, L. Charles, 2006).

Dakako, naslovni junak Borat Sadžijev i njegov pristup naivnim američkim sugovornicima (među kojima, usput rečeno, nisu samo tipični „primitivci“, nego i neki visokoobrazovani intelektualci) temelji se na višestrukom ironijskom kodiranju televizijskih humoristično-

novinarskih skečeva britanskog komičara Sacha Barona Cohena, dok su prizori koji se zbivaju u Kazahstanu ipak upadljivo fikcionalni. Zanimljivo je, međutim, da se u tom filmu koriste i neke metode aktivističkog (modernističkog!) dokumentarnog filma sredine 20. stoljeća, uobičajene na televiziji kraja 20. stoljeća, a sve to u svrhu gradnje fikcionalne tvorbe. *Borat: učenje o Amerika (itd.)*, sa svojim izmišljenim Kazahstanom i junakom kakav (valja se nadati) ne hoda planetom, ili barem to ne radi kao novinar, pripada rodu igranog filma.

Ukratko: nakon „Uvoda“, u drugom poglavlju knjige obrađuju se filmski rodovi; u poglavlju 2. 1. igranofilmski rod, u poglavlju 2. 2. dokumentarni film, dok će u poglavlju 2. 3. biti obrađen treći filmski rod – eksperimentalni film. U trećem će pak poglavlju biti obrađena kategorija filmskog žanra, pri čemu treba imati na umu da žanrovi postoje u sklopu pojedinih rodova, premda se protežu izvan granica pojedinih medija. Poglavlje 3. 1. govori općenito o igranofilmskim žanrovima, a poglavlje 3. 1. 1. pokušava barem okvirno katalogizirati najvažnije žanrove u najpopularnijem filmskom rodu. Poglavlje 3. 2. obrađuje ukratko žanrove dokumentarnog i eksperimentalnog filma.

Četvrto poglavlje obrađuje filmske vrste zajedničke za sva tri filmska roda – cjelovečernji film i kratki film, kao i filmsku seriju i filmski serijal (uz mogući dodatak jednominutnog filma kao zasebne vrste). U Zaključku su ukratko rekapitulirane temeljne postavke i zaključci cijele knjige.

Napokon, čitateljima sam dužan i nekoliko općenitih, metodoloških i terminoloških napomena. S obzirom na raširenost i opću prihvaćenost terminologije što ju je predano razvijao utemeljitelj hrvatske filmologije, Ante Peterlić u *Osnovama teorije filma* (definirano u drugom izdanju iz 1980-ih, ponavljanom bez većih izmjena 2000. i 2001.), te u *Filmskoj enciklopediji* JLZ „Miroslav Krleža“ i u drugim filmološkim knjigama i studijama, moja knjiga neće posebnu pozornost posvećivati definiranju temeljnih filmoloških pojmova. Poznavanje termina kao što su kadar, plan, montaža, oblici filmskog zapisa, čimbenici sličnosti ili razlike pretpostavka je na kojoj se temelji pripadnost sve široj filmskoj interpretativnoj zajednici kojoj se knjiga ponajprije obraća. Također treba naglasiti da se priklanja tradiciji identificiranja filmova imenom redatelja, premda podatak o imenu redatelja ne može biti podjednako važan za svaki film.

Primjerice, producent David O. Selznick svoju je „autorsku“ volju uspijevao nametnuti čak i takvim autorskim osobenjacija kao što je Alfred Hitchcock, pa se *Rebecca* iz 1940. godine s razlogom ne smatra posve tipičnim Hitchcockovim ostvarenjem, i to upravo zbog

Selznickovog „autorskog“ doprinosa. Inače, na mnogim je „Selznickovim“ igranim filmovima radilo nekoliko, na kraju često nepotpisanih redatelja (o scenaristima da i ne govorimo), a sam se producent rado uplitao u sve probleme i procese u stvaranju filma.

Brojni su i drugi primjeri relativne vrijednosti navođenja filmskog redatelja: vjerojatno najpoznatiju scenu iz klasičnog povijesnog spektakla *Ben-Hur* (1959) redatelja Williama Wylera, pogibeljnu utrku kočija, zapravo je režirao redatelj druge ekipe. Nadalje, Hawksov montažer Nyby redateljski potpisuje *Stvar* (*The Thing*, 1951), klasično ostvarenje američke žanrovske produkcije stilski izrazito nalik na redateljska ostvarenja producenta (i Nybyjeva mentora) Howarda Hawksa. No, ime redatelja, čak i kada uopće ne može pretendirati na označavanje dominantne autorske osobe nekog filma, svejedno je nezamjenjiv podatak za snalaženje u najrazličitijim vrstama knjiga i internetskih stranica, nezamjenjiv orijentir u šumi filmskih podataka.

BILJEŠKE

1. Pojedine rodove definiraju, primjerice, Grierson (1978), Turković (1981) i Peterlić (2001); o žanrovima općenito pišu Berry-Flint (2004), Turković (2005) i drugi. Definicije pojedinih žanrova vidi, primjerice, u Altman, 1989, 1999. i 2000, Carroll, 1990, Bratton et al., 1994, Kragić, 1997. i 1998, Russell, 1998, Peterlić, 2000.

2. U novije vrijeme klasifikacije baš i nisu u modi u humanističkim znanostima i u umjetničkoj kritici.

3. Vidi, primjerice, u Bordwell, 2005. i 2006. O pojedinim segmentima i načelima izlaganja osobito su nadahnuto pisali, primjerice Peterlić (1983, 1988, 1995), Turković (1996, 2006b) te, u pojedinim poglavljima navedenih i drugih knjiga, David Bordwell.

4. Lev Manovich (2006) definira cjelokupne problematike žanrova vrsta i medija umjetničkog stvaralaštva na temelju trenutnog stanja u razvoju tehnologije; taj razvoj, prema njegovu shvaćanju, stalno redefinira temeljne medijske parametre.

5. Vidi npr. u Croce, 1991.

6. Radi li se o „pravoj“ pobuni ili o pozi, *brandu* i marketinškom triku, za ovaj je argument

nevažno; francuski je Novi val bio prava umjetnička revolucija premda Claude Chabrol kaže da su ih mediji prodavali kao marku sapuna, u skladu s dominantnom degolističkom vizijom (ideologijom) nove i revitalizirane Francuske (Neupert, 2002: 3).

7. Dakako, iranska oporba nije institucionalizirana ni zakonom zaštićena na isti način pa ni u istoj mjeri kao oporbene stranke u zapadnim demokracijama; medijske slobode (i, primjerice, položaj žena) u Iranu ne odgovaraju liberalnim zapadnim standardima, ali je Iran svejedno bliže i tim vrijednostima i odrednicama od većine američkih i europskih saveznika na Bliskom istoku i u sjevernoj Africi.

8. Film je u nas u kino i video-distribuciji preveden kao *Ludi za oružjem*. Usputno; premda tipični igrani film ponajprije uzima ljude kao glumce, neki igrani filmovi služe se životinjama, primjerice parodija *Bagdadskog lopova* (*The Thief of Bagdad*, 1924) Raoula Walsha, kratki igrani film *Bagdadski jad* (*Grief in Bagdad*) iz 1925. u kojem su majmuni prilično uvjerljivi glumci. Film je, bez informacije o redatelju sadržan kao dodatak DVD izdanju *Bagdadskog lopova* iz 2000. godine (tvrтка „arte video“).

9. O tome piše Ajanović (2004) u studiji o animaciji i realizmu u svjetlu djelovanja Johna Griersona.

10. Načelno, može se reći da se umjetničko stvaralaštvo u televizijskom mediju nije ni približno toliko razvilo kao umjetničko stvaralaštvo u filmskom mediju, a ono što bi se moglo proučavati kao televizijska umjetnost često se tek sociološki promatra kao aspekt masovne ili popularne kulture.

11. O pošasti „reality“ televizije u Sjedinjenim Američkim Državama piše i hrvatski kulturolog Borislav Knežević (2006).

2. FILMSKI RODOVI

Polazeći od roda kao temeljne kategorije filmske komunikacije, moći će se vjerojatno doći i do korisnih zaključaka o drugim kategorijama filmske umjetničke komunikacije, pri čemu se neće preširoko i odveć ambiciozno poimati rod kao temeljni ljudski stav ili općeniti komunikacijski modus. Naime, televizija, animirani film i ostali mediji, sa specifičnim repertoarom rodova, vrsta i žanrova ostaju izvan granica ove knjige. Ipak, i dalje uvodno, nije naodmet napomenuti da se, primjerice, temeljno usmjerenje animiranog filma prema parodiji a televizije prema ulančanosti („serijalnosti“) vjerojatno mogu barem djelomično obrazložiti na temelju opisa tih medija, baš kao što će se i neke temeljne komponente filmskih rodova moći shvatiti kao realizacija nekih od temeljnih medijskih značajki filma.

Govoreći konkretno – poglavlja o filmskim rodovima treba čitati imajući na umu temeljna filmološka zapažanja o čimbenicima sličnosti i čimbenicima razlike kao ključnim značajkama filmskog medija. Neki će se rodovi moći shvatiti na podlozi jedne od tih komponenti filmskog medija, no pritom ne treba zaboraviti da filmski medij stalno i neumoljivo manipulira sa svojom dvostrukom prirodom. I kada se najsnažnije naglašavaju čimbenici sličnosti, čimbenici razlike nisu nikada potpuno odsutni (uokvirenost, montažni diskontinuitet...), i kada se najsnažnije naglašavaju čimbenici razlike, kao u apstraktnom eksperimentalnom filmu, i čimbenici sličnosti negdje su barem na margini gledateljeve percepcije (npr. u percipiranju oblika i ploha).

Navedene značajke treba imati u vidu i kada se razmišlja o igranom filmu kao rodu koji se ne može shvatiti kao realizacija jednog od aspekata filmskog medija. Naime, da čimbenici sličnosti nisu tako dojmivi, teško bi filmska fantastika i druge stilizacije bile tako uvjerljive, a da nema čimbenika razlike, filmski bi se svjetovi redovito i nepovratno gubili u maglama realizma...

2. 1. IGRANI FILM

S obzirom na filmološku tradiciju naznačenu u uvodu, valja započeti od pitanja može li priča biti temeljno određene igranoga filma? Takvo se rješenje genološkog problema može pronaći u stručnoj literaturi, a Hawksov *Duboki san*, Fordovi *Tragači* ili, uostalom, Hribarov *Što je muškarac bez brkova* ili Sviličićev *Oprosti za kung-fu* iz 2004. (inače jedna od najboljih hrvatskih komedija uopće) ne ostavljaju mnogo prostora sumnji - riječ je o nedvojbeno narativnim ostvarenjima, a svi će ih sudionici filmske komunikacije bez problema klasificirati kao igrane filmove. No, teško je narativnošću odrediti igrani film; prije svega zato što priču, shvaćenu najopćenitije kao uzročno-posljedično nizanje događaja, također poznaje i često koristi i dokumentarni film (temeljno usmjeren prema zbilji).

Primjerice, američki dokumentarni film *Plug koji je pokorio ravnice* (*The Plow That Broke the Plains*, 1936) Parea Lorentza, već spomenuti Hribarov *Bil jedon* ili *Carsko putovanje* (*Le marche de l'empereur*, 2005) Luca Jacqueta uvelike su narativna ostvarenja, a zbog izrazite i temeljne referencije na zbilju teško bismo ih mogli nazvati igranim filmovima - premda su u njima uočljivi i brojni (mnogi bi rekli - tipično fikcionalni) postupci kao što su pokušaji profiliranja likova. Posljednja se napomena odnosi na Hribarov dokumentarni film te na Jacquetovo *Carsko putovanje*, pomalo monotonu dokumentarnu priču o egzistencijalno potresnom maršu carskih pingvina. No, takvi postupci ne doimaju se kao znakovi odstupanja od prikaza tipičnih pingvinskih doživljaja, doimaju se samo kao znakovi narativnosti, koja tek ilustrira tipične životne situacije pingvina (odnosno, u Hribarovom filmu, ribara s otoka Visa). Uostalom, pripovijedanje se i u verbalnom mediju često koristi nefikcionalno - u verbalnim i pisanim svjedočenjima na sudu, u svakodnevnim razgovorima, sportskim izvješćima, kuharicama, znanstvenim i filozofskim spisima, i tako dalje.

S druge pak strane (u najboljem slučaju djelomično narativne) filmove poput *Žive istine* (1972) Tomislava Radića ili, kao što s pravom ističe Turković (2006: 6), poput *Sjena* (*Shadows*, 1959) Johna Cassavetes, gledatelji ipak doživljavaju kao u biti fikcionalne, unatoč mnogim tipično dokumentarističkim postupcima na svim razinama oblikovanja. Ako priča nije dovoljna, pa čak ni potrebna za prepoznavanje i definiranje igranog filma, očito je, dakle, potreban bitno drugačiji kriterij. Pripadnost rodu igranog filma, s druge strane, može se odrediti kriterijem fikcionalnosti; stvaranjem zatvorenog svijeta u kojem se događaji i likovi slažu u cjelovit sustav, složenosti svakako usporediv sa stvarnim svijetom, prema brojnim značajkama sličan stvarnom svijetu, ali od njega nedvojbeno odvojen

referencijalnim zidom. Priča je („samo“) najčešći i najvažniji tip izlaganja u fikcionalnom (igranom) filmu.

Taj je problem, primjerice, naćeo i Turković koji u *Umijeću filma* (1996b: 47) ističe da se „igrani film“ može sastojati i od dokumentarnih dijelova, a gluma u njemu može biti sasvim nezamjetna, ćak je ne mora ni biti. Stoga Turković naglašava važnost odrednice „fikcionalnosti“; nasuprot „činjeničnim ili nefikcionalnim filmovima“ kojima je „prvenstvena težnja utvrditi ćinjenice“ (isto). U toj fazi Turković je izjednaćavao fikcionalnost sa znatno širom kategorijom „imaginativnosti“, no imaginativnost, odnosno maštovitost, moguće je obilježje svih vrsta filmova; i dokumentarnih i eksperimentalnih i igranih. Vestern Raoula Walsha ili Anthonyja Manna može biti maštovit u manipuliranju gledateljvim emocionalnim reakcijama ili u psihološkoj razradi junaka barem onoliko koliko najapstraktniji eksperimentalni film može biti maštovit u stvaranju apstraktnih i zaćudnih struktura, a dokumentarni film u ogoljivanju skrivenih aspekata stvarnosti.[1] U kasnijoj studiji, međutim, u kojoj razraćuje i širi svoju koncepciju filmske klasifikacije, Turković (2006: 9) navodi u kojim se tekstovima fikcionalni filmovi nazivaju imaginativnim, pa citira, između ostalog, kategoriju *suppositional imagination* (u približnom znaćenju zamišljanja uvjetnih situacija) Noëla Carrola, ćime se približava temeljnim postavkama ove knjige u definiranju igranog filma.

Otpor spram strožeg teorijskog distingviranja fikcionalnog i nefikcionalnog filma katkada se obrazlaže argumentom nejasnih granica tih dviju kategorija. No, filmski teoretićar Plantinga, pozivajući se i na rad Johna Searla, s pravom upozorava da malo koja kategorija ima jasne granice, a distinkcije smiju dopuštati varijacije i marginalne slućajeve (Plantinga, 1997: 12-3). Searlea citira i filmski teoretićar Edward Branigan (2001: 193) kada želi objasniti ćime se fikcija razlikuje od laganja. Prema Umberto Ecu (1998: 75), autor se pretvara da govori istinu, odnosno da obavlja razne govorne ćinove,[2] pa se i ćitatelj pretvara da je to što ćita istinito, odnosno da su ti govorni ćinovi pravi. Rijećima književnog teoretićara Wolfganga Isera (1994: 87-96), tekstualni se svijet „mora gledati ne kao stvarnost, nego *kao da je stvarnost*“.

Dakako, Eco u razgovoru o fikcionalnim tvorbama ne misli toliko na zbiljskog autora koliko na tekstualnu instancu otprilike adekvatnu naratološkoj kategoriji implicitnog autora. Takvi će iskazi biti još precizniji ukoliko kažemo da se tekst (a ne autor) „pretvara“ da iznosi istinite dogaćaje i od svojih ćitatelja traži uvjetno vjerovanje da je rijeć o istinitim dogaćajima.

Plantinga u spomenutoj knjizi ukratko objašnjava i koncepciju „projiciranih svjetova“ („projected worlds“)[3] kao kriterija fikcionalnosti, sasvim usporedivu s utjecajnom književnoznanstvenom (i filozofskom) kategorijom mogućih svjetova.[4] Važno je istaknuti Plantingino zapažanje da fikcionalni pristup ne pretpostavlja „istinitost“ ni potrebu za istinitošću prikazanih ili izloženih događaja, dok s druge strane nefikcionalni film ima „ustvrđujući“ („assertive“) pristup. Dokumentarni film, naime, tvrdi (odnosno, uvjerava gledatelja) da su se prikazani događaji i bića doista i dogodili ili postojali i u stvarnom svijetu, odnosno, dokumentarni film tvrdi da ta bića postoje, a događaji se uobičajeno zbivaju, i to upravo na način na koji su prikazani (Plantinga, 1997: 18). Dakle, može se reći da samo dokumentarni film može u punoj mjeri lagati ili govoriti istinu u odnosu na izvanfilmski svijet, dok za igrani film prvenstveno možemo utvrditi je li prikazani fenomen nalik na neki fenomen iz stvarnog svijeta. Tvrdnjama iz igranog filma primarni kontekst nije stvarni svijet nego izmišljen svijet stvoren filmom.

Budući da se razlika između fikcionalnog i nefikcionalnog ne može definirati pomoću ideja o imitaciji ili o zapisu stvarnosti, Plantinga se u navedenu djelu zalaže za analizu cjelokupne (sociokulturne) situacije u kojoj se film nalazi, a s osobitim naglaskom na indekse (ne)fikcionalnosti i na gledateljske reakcije na tekstualne podražaje (isto: 18-9). Taj se zahtjev u krajnjoj liniji može svesti na potrebu interpretiranja cjeline „teksta“, kako bismo mi gledatelji mogli razlučiti je li taj tekst fikcionalan ili je nefikcionalan, a kada je film u pitanju, u tom ga kontekstu nije pogrešno shvatiti kao tekst.[5]

Estetičar i filmolog Noël Carroll[6] govori, nadalje, o indeksima, dakle o pokazateljima fikcionalnosti i nefikcionalnosti – o špici, natpisima, reklamama, potom o glasinama što kruže o filmu i, dakako, o tekstualnim indeksima, pokazateljima (ne)fikcionalnosti sadržanima u samom tekstu. Primjerice, lik novinara kojem pripada glas komentara obično upućuje na nefikcionalnu audiovizualnu strukturu u filmu, ali i na televiziji, što međutim ne znači da fikcionalni filmovi neće katkada oponašati taj postupak. Tek u cjelini filmskog djela može se govoriti o važnosti i točnoj ulozi pojedinih pokazatelja (ne)fikcionalnosti što, između ostalog, znači da film treba gledati od početka do kraja, po mogućnosti s prethodnim poznavanjem što većeg broja filmova, kako bi se mogli prepoznati slični filmovi, njihov logičan (genološki; rodovski) kontekst.

U nedvojbeno fikcionalnim bajkama i u trivijalnim žanrovskim djelima informiranje o psihologiji likova često je dokinuto, ili se svodi na nekoliko klišeja, dok neki dokumentarni filmovi zalaze i u to, za dokumentarizam na prvi pogled netipično područje. Primjerice, u

dokumentarnim (referencijalnim) filmovima o prirodi Branka Marjanovića glas komentara koji (pomalo senzacionalistički) objašnjava ponašanje životinja zadire čak i u psihologiju životinja kao što su medo („jedna snaga“) i vepar („druga snaga“) koji su se jednog dana susreli i sukobili u divljini. Nadalje, Mooreov *Fahrenheit 11. 9.* (*Fahrenheit 9/11*, 2004) trudi se, i glasom komentara i izborom prizora, ocrtati prilično jasan psihološki profil američkog predsjednika Busha, sasvim na tragu dokumentarnog filma *Predsjednički predizbori* (*Primary*, R. Drew, 1960), u kojem se kandidat John F. Kennedy priprema za televizijski nastup te u interakciji s kamerama i suradnicima otkriva dobar dio svog karizmatičnog karaktera (pri čemu se suptilno razotkriva i priroda politike).[7]

Budući da se u rubnih pripadnika neke kategorije često najbolje mogu uočiti značajke te kategorije (i značajke tipičnih predstavnika), posebnu bi pozornost bilo dobro posvetiti „lažnim dokumentarnim filmovima“, svakako fikcionalnim ostvarenjima, ali izrazito različitim od prototipskih odrednica igranog filma. Obično je riječ o parodijama, no baš je iz tog razloga posebno znakovit slučaj nimalo parodijskog filma strave *Projekt vještica iz Blaira* (*The Blair Witch Project*, D. Myrick, E. Sánchez, 1999). Taj film izlaže zbivanja kao da je riječ o dokumentarnom zapisu ekipe koja istražuje slučaj vještice iz Blaira, a lucidnom je reklamnom strategijom (pri čemu je osobito efektno iskorišten internet, s lažno referencijalnom stranicom o vješticama iz Blaira) u znatnog dijela potencijalne kino-publike stvoreno očekivanje pravog dokumentarnog filma.[8]

Već spomenuti *Borat* većinom je parodija dokumentarnog filma, a među filmovima koji su u cijelosti igrane parodije ovog roda, dakle lažni dokumentarni filmovi, tipičan je primjer *Ovo je Spinal Tap* (*This is Spinal Tap*, R. Reiner, 1984), o temi nepostojeće rock-grupe „Punktiranje kraljeznice“ („Spinal Tap“). „Lažna“ grupa *Spinal Tap* osnovana je, međutim, i u zbiljskom svijetu, no ona je dio stvarnog multimedijskog glazbeno-komičarskog projekta, pa je treba shvatiti kao kazališnu trupu komičara, kao izvođače čiji se likovi pozivaju na navedeni film, odnosno na televizijski skeč u kojem se grupa *Spinal Tap* prvi put pojavila.

U Reinerovu filmu do samog se kraja (do odjavne špice) tek na temelju ironije i parodijskih pretjerivanja može zaključiti da je riječ o lažnoj grupi. *Ovo je Spinal Tap* oponaša postupke dokumentarnog filma o pravim rock-grupama, uključujući i najavnu špicu na kojoj je kao redatelj potpisan fikcionalni lik Marti DiBergi, koji se pojavljuje u prvom kadru, predstavlja se gledajući u kameru (anketna metoda!) i govori o sebi kao o redatelju dokumentarnog filma *Ovo je Spinal Tap* (usput, glumi ga stvarni redatelj Rob Reiner). Tek na kraju filma, kada se pojavi odjavna špica, vide se imena stvarnih autora i glumaca, a prizori preko kojih

se ta špica kreće i dalje su fikcionalni (riječ je o komičnim intervjuima s fikcionalnim junacima). Dakako, kao i stvarni dokumentarni filmovi o rock-zvijezdama, i ovaj se odlikuje uvelike kronološkim uzročno-posljedičnim nizanjem događaja, tako da se mogu uočiti i narativni elementi, ali riječ je o parodiji uobičajenog dokumentarističkog tipa pripovijedanja.

Takvi su (dokumentaristički) pripovjedni elementi još uočljiviji u komediji *Zelig* Woodyja Allena, parodiji dokumentarnog filma koja, međutim, u nešto većoj mjeri od Reinerova filma, ostavlja dojam da se pripovijeda o stvarnim događajima, većom pozornošću uklapa svoje izmišljene događaje u stvarna zbivanja i odnose, izlažući kronologiju slučaja fenomenalnog Zeliga, traumatiziranog Židova koji spontano i protiv svoje volje poprima osobine svih skupina ljudi s kojima ga stave u fizički ili društveni kontakt (psihijatri, nacisti, Indijanci, Crnci...). Glas komentara u *Zeligu* u velikoj se mjeri naslanja na patetični glas komentara uobičajen u filmskim žurnalima i drugim dokumentarnim filmovima. *Projekt vještica iz Blaira*, *Zelig* i *Ovo je Spinal Tap* ne referiraju se temeljno na stvarni svijet nego stvaraju vlastiti, pa likovi i događaji temeljno stupaju u odnose unutar fikcionalnog filmskog svijeta. Dakako, kao i svaki izmišljen svijet, i ovaj je zasnovan na nekim događajima i značajkama iz stvarnog svijeta.

Kod igranog filma postavljamo, dakle, temeljno pitanje nastajanja cjelovitog izmišljenog svijeta, autonomnog (odvojenog) od stvarnog svijeta. Izmišljeni svijet, dakako, može biti sličniji stvarnom (svjetovi talijanskog neorealizma ili britanskih socijalnih drama) ili mu može biti manje sličan (filmovi fantastike), a brojne filmske i filmsko-televizijske serije, serijali i ciklusi (*Zvezdani ratovi /Star Wars/*, *Zvezdane staze /Star Trek/*, *Batman* i tako dalje) tek u svojoj (načelno beskrajnoj) cjelokupnosti stvaraju više ili manje cjelovite svjetove. No, može se govoriti i o cjelovitosti svijeta unutar pojedine epizode. Isprekidanost događajnog slijeda, tipična za serijal, nipošto ne podrazumijeva sumnju u dosljednost ili čvrstoću fikcionalnog svijeta.

Kad je riječ o dugotrajnim (osobito multimedijским) serijama i ciklusima događa se, međutim, tendencija rasipanja cjelovitosti prikazanog svijeta, pa su, gledano fabulativno (dakle, prema redosljedu događaja u fikcionalnom svijetu) Klingonci iz *Zvezdanih staza* dvaput mijenjali fizički izgled, ovisno o sižejnem rasporedu, odnosno vremenu nastanka i emitiranja neke epizode ili serije. Dakako, zbog težnje spram fikcionalne cjelovitosti, osobito vidljive, može se pretpostaviti, u (re)akcijama upornih obožavatelja, ta je „rasutost“ s vremenom obrazložena.[9]

Igrani film, dakle, nema pretenzije na izvanfilmsku istinitost iznesenih tvrdnji ništa više nego

što na takvu istinitost mogu pretendirati fiktionalna književna djela (romani, novele...) ili, primjerice, fiktionalni stripovi. Igrani film stoga ne može zapravo lagati, jer se svaka u njemu iznesena tvrdnja odnosi prvenstveno i temeljno na izmišljeni filmski svijet; može se samo govoriti o posljedicama takve „pseudotvrdnje“ u stvarnom svijetu. Dakako, poneki gledatelji neće znati uočiti razliku fiktionalnog i nefiktionalnog iskaza, oni neće razlikovati TV dnevnik i dokumentarni film od igranog filma ili serije, no to je nevažno za opisanu distinkciju.

Uzgred, čak i kada je naracija dominantna, pa makar bila riječ i o modernistički razmrvljenoj naraciji, u igranom se filmu javljaju izrazito nenarativne sekvence, primjerice pseudo-reklamna sekvenca u kojoj se Slava Raškaj reklamira kao robna marka (*brand*) u filmu *Sto minuta slave* (2004)[10] Dalibora Matanića. U struji političkog filma 1970-ih godina i u pokretima kao što su talijanski neorealizam ili danska (a potom međunarodna) Dogma 95, segmenti filmova, pa čak i neki filmovi u cjelini, često pokušavaju oponašati postupke tipične za dokumentarizam – anketnu metodu u prikazu likova i razotkrivanju događaja, prateću kameru...

No, zanimljivo je da i filmovi koji su izričito i očigledno igrani, poput Wellesova *Gradanina Kanea* (*Citizen Kane*, 1941), ili *Trećeg čovjeka* (*The Third Man*, 1949) Carola Reeda, često koriste svojevrstu imitaciju ili persiflažu filmskih novosti na samome početku ili ubrzo nakon njega kako bi svoju (očigledno fiktionalnu, „izmaštanu“ priču) uklopili u izvanfilmski društveni kontekst. *Tajna Nikole Tesle* (1980) Krste Papića služi se dokumentarističkim početkom (sa šarmantnim američkim sljedbenicima kulta Nikole Tesle-mistika) na način koji nas može podsjetiti na prirodnoznanstvene citate na početku znamenita Melvillea „velikog američkog“ romana *Moby Dick*. [11] Dokumentarizam u *Tajni Nikole Tesle* podređen je građenju fiktionalnog lika jer sugerira da je Nikola Tesla kao čovjek ipak nepoznatljiv nakon svih naših diskurzivnih pokušaja da ga pojмимо, baš kao što je znanost (u Melvilleovoj epohi i inače) nemoćna pojmiti sve tajne prirode. Dakle, „dokumentarni“ segmenti Papićevog filma ilustracija su i retorički označitelj ustroja fiktionalnog lika i fiktionalnog svijeta, baš kao i „znanstveni“ (zapravo, također dokumentaristički) citati na početku *Mobyja Dicka*.

Naposlijetku, pseudodokumentaristički prikaz junakovih posljednjih godina na kraju *Tajne Nikole Tesle* zatvara strukturni krug. Nasuprot tome, u filmu *W. R. misterije organizma* (1971) Dušana Makavejeva izrazito dokumentarističke snimke sljedbenika Wilhelma Reicha i suvremenih seksualnih praksi u SAD-u nisu podređene fiktionalnom aspektu filma. Čak se i

tobože igrane sekvence služe glumačkom tehnikom naslijeđenom od kazališne avangarde, onemogućivši da gledatelj povjeruje u koherenciju likova i događaja, da se s njima suosjeća ili se identificira. Osobito je upadljiv odmak od lika Milene Dravić i Zorana Radmilovića, ali podjednako je „uvjerljiv“ i melankoličan sovjetski „zaslužni umjetnik“ (Ivica Vidović), parodijska metaumjetnička struktura utemeljena, između ostalog, na konvencijama onodobne službene (državne) sovjetske i, općenito, socijalističke umjetnosti.

Fikcionalnom (igranom) filmu, dakle, uistinu ne treba vjerovati, a u domeni umjetničkog filma k tome nema smisla preduboko proučavati reakcije medijski neosvještenih gledatelja koji su čak i fikcionalnom filmu spremni posve vjerovati. Pritajene ili manje pritajene (ali katkada iznimno zlokobne) mehanizme kojima evidentno fikcionalan svijet ostavlja neupitno stvarne učinke u stvarnom svijetu ova knjiga ne negira, samo se njima ne bavi.[12] A filmski pismen gledatelj, primjerice, liberal ili socijalist, ionako neće postati fašist ako odgleda propagandom obilježen fikcionalni film iz ere njemačkog nacizma, baš kao što filmski pismen demokršćanin neće postati komunist čim odgleda neko fikcionalno djelo sovjetske montažne škole ili socrealizma.

Unutar područja igranog filma, dakako, mogu se razlikovati različite vrste i žanrovi, o čemu će dalje biti riječi.

BILJEŠKE

1. Za razliku od klasičnih filmskih teoretičara realističke škole, Jean-Marie Schaeffer (2001: 302-3) fikcionalni film smatra temeljnim zbog kinematografske dominacije fikcionalnih ostvarenja, u nastavku uvjerljivo obrazlažući zašto ne možemo u punoj mjeri reći da filmovi uistinu pripovijedaju, premda koriste mnoge narativne tehnike.
2. Usp. i Searle, 1989. Eco malo pojednostavljuje Searla, no za naše se potrebe svođenje Searleove tipologije govornih činova na „govorenje istine“ ne čini pogrešnim.
3. Poziva se na koncepciju fikcionalnosti Nicholasa Wolterstorffa, srodnu teoriji govornih činova, te upućuje na Wolterstorffove knjige *Works and Worlds of Art* (Oxford: Clarendon Press, 1984) i *Art in Action* (Grand Rapids: Erdmans, 1980).
4. O teoriji mogućih svjetova vidi u Peleš, 1999. i 1989.

5. Detaljniji pregled novije teorije dokumentarnog filma vidi u Plantinga, 2005.
6. Usp. Carrollovu studiju „From Real to Reel: Entangled in Nonfiction film“ (Carroll, 1996: 224-252).
7. *Predsjednički predizbori*, dakako, znatno je manje angažiran („tendenciozan“) film od dokumentarnih filmova Michaela Moorea. Usputno, može se reći da dinamična, često trzava kamera u novijim policijskim, liječničkim ili političkim televizijskim igranim serijama (*Newyorški plavci /NYPD Blue*, 1993-2005; *Hitna služba /E. R.*, 1994-2009; *Zapadno krilo /The West Wing*, 1999-2006) ima i dokumentarističke implikacije, jer te izrazito fiktionalne serije pokušavaju sugerirati gledateljima nepredvidljivost izvanfilmskog i izvantelevizijskog života.
8. U novije su vrijeme takve internetske reklame prilično uobičajene, ali samim tim i znatno manje učinkovite.
9. U epizodi iz televizijskih *Zvezdanih staza: Duboki svemir 9*, Klingonac Worf se nakon putovanja kroz vrijeme suočava s više antropomorfnim Klingoncima iz fabularnog razdoblja kapetana Kirka. U kasnije snimljenom (a fabularno prethodnom) ciklusu *Zvezdane staze: Enterprise* Klingonci, međutim, izgledaju kao oni iz kasnijeg (Worfovog) vremena, no eksperimentima s mutiranim ljudskim genima izazovu zarazu zbog koje postaju sličniji ljudima.
10. Naslov je dvoznačan: slava se može shvatiti kao imenica (pisana malim slovom) i kao ime junakinje.
11. Nasuprot tumačenjima koja bi usporedila Melvilleovu tehniku s avangardnim ili (donedavno poprilično pomodnim) postmodernističkim modelima, prirodnoznanstvene citate na početku *Mobyja Dicka* najbolje je shvatiti funkcionalnim za dubinski romantičarsku sliku nesavladive i emocionalno iznimno poticajne prirode kao odraza (i, recimo, objektivnog korelativa) čovjekovih dubinskih strasti. Pritom je mahnuti kapetan Ahab „ljudskiji“, odnosno psihološki zaobljeniji i uvjerljiviji nego što bi se to na prvi pogled možda moglo pomisliti.
12. O nekim propagandnim učincima fiktionalnih djela usp. Rentschler, 1998.

2. 2. DOKUMENTARNI FILM

Klasična je filmska teorija često smatrala dokumentarni film temeljnim filmskim rodom; rane su filmske snimke često bile atraktivne jer su „bilježile stvarnost“, a tzv. realistička teorija filma (Bazin, Kracauer, poetičari talijanskog neorealizma...) imala je dalekosežan utjecaj kojeg se nije riješila ni najnovija, ne samo marksistička i politička filmska kritika i teorija. Naime, i danas se neočekivano često postavlja pitanje odražava li neki (često nedvojbeno fikcionalan!) film stvarnost na mimetički i/ili politički ispravan način, temeljeći na odgovoru na to pitanje estetski te, dakako, politički sud o nekom filmu.

No, mnogi su rani filmovi bili tek uvjetno rečeno mimetički (npr. prikaz boksačkog meča između čovjeka i klokana); prema nekim je utjecajnim istraživanjima nijemi film u razdoblju prije fiksiranja narativnih, montažnih te drugih i danas uglavnom dominantnih konvencija u velikoj mjeri bio „film atrakcije“ (Gunning, 1998). Čak se i rane putopise i druge na prvi pogled primarno dokumentarističke filmove može shvatiti ponajprije kao onodobne spektakle. Svejedno, budući da odrednica temeljnog roda ne bi ni bila razlog za pridavanje posebne važnosti dokumentarnom filmu u ovakvoj knjizi, to što je danas uglavnom napuštena ne ostavlja posljedice na suvremena razmišljanja o vrijednosti dokumentarnog filma. On je u umjetničkim dometima apsolutno ravnopravan ostalim filmskim rodovima, premda se od njih nekim značajkama jasno razlikuje.

Potrebno je, međutim, stalno isticati činjenicu na koju čak i filmolozi katkada znaju zaboraviti: premda referira na stvarnost, dokumentarni joj film ne pripada više od ostalih filmskih rodova - on samo uspostavlja drugačiji odnos sa stvarnošću ili, preciznije, s izvanfilmskim pojavama. Dakako, može se pratiti i nezavisna povijest tog filmskog roda, povezana sa zbivanjima u drugim rodovima, ali od njih ipak razlučiva (usp. Barnouw, 1993).[1] Modernistički dokumentarni filmovi *Kronika jednog ljeta* (*Chronique d'un été*, 1961) Jeana Roucha i Edgara Morina ili *Bez sunca* Chrisa Markera odstupaju od normi dokumentarizma klasične epohe (dominantnih otprilike od zrelog nijemog filma do kraja 1950-ih), ostajući svejedno u referencijalnoj domeni dokumentarnog filma, baš kao što od brojnih normi igranoga filma odstupaju cjelovečernji klasik *2001: Odiseja u svemiru* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) Stanleyja Kubricka ili Markerovo još izrazitije modernističko kratkometražno remek-djelo *Terminal* (*La jetée*, 1962),[2] ne dovodeći pritom u pitanje svoju pripadnost rodu igranog filma.

Kada je u pitanju istodobno (umjetnički) cijenjeni i (politički i etički) zloglasni dokumentarni film *Trijuf volje* Leni Riefenstahl (*Triumph des Willens*, 1934) mnogi su komentatori, pod utjecajem Siegfrieda Kracauera, isticali da je autorica režirala i sam nacistički partijski kongres prikazan u filmu, premda je danas u stručnim krugovima u načelu potpuno prihvaćeno tumačenje da je tek manji dio zbivanja uistinu bio orkestriran za kameru – kongres Hitlerove stranke su ipak režirali drugi nacisti (usp., primjerice, Hinton, 2000: 40-2).[3] No čak da je Kongres bio koreografiran specijalno za film, svejedno bi se radilo o dokumentarnom ostvarenju, zapisu stvarnog događaja, važnog za politički život onodobne Njemačke.

Anketna metoda modernističkog dokumentarnog filma (film istine, direktni film...), primjerice u *Kronici jednog ljeta* ili *Krasnom svibnju* (*Le joli mai*, Ch. Marker, P. L'Homme, 1963), uspostavila je normu što je i danas slijede brojni dokumentarni filmovi: ne samo da se događaji „orkestriraju“ za kameru, nego je i samo snimanje događaj što ga bilježi dokumentarni film! Tako u nešto novijem dokumentarnom filmu *Sve o Evi* (2002) Silvestra Kolbasa junakinja Nataša (autorova supruga!) priča u kameru (pokazuje, dakle, jasnu svijest o situaciji snimanja) kako je naporna medicinski potpomognuta oplodnja, a u filmu *Od jutra do mraka* (D. Žarković, 2005), prikazu performansa Tomislava Gotovca (koji je već tada promijenio ime u Antonio Lauer), „junak“ u jednom trenutku pita snimatelja smije li se okrenuti (gledatelj jasno razbire da je čovjeku njegovih godina naporno dugo ležati na jednom boku).

Scene Lauerove tjelovježbe među građanima Zagreba u Žarkovićevu filmu također se doimaju orkestriranima za snimanje, ne umanjujući time osjećaj referencije filma na „umjetničku akciju“ (Gotovčev/Lauerov performans za kameru i slučajne prolaznike), shvaćenu kao izvanfilmski čin. Na snimanju takvih filmova nastaju dakle dva umjetnička djela (neovisne vrijednosti): performans koji obuhvaća snimanje kamerom i film što svjedoči o tom umjetničkom djelu. Medij prvog djela očito je izvedbeni medij, dok je medij drugog djela neupitno filmski.

Može se, dakle, reći da je dokumentarni film široko prihvaćen naziv za skupinu filmova koji prikazuju prizore iz zbilje, koji se trude ostaviti dojam izravne referencije na stvarni svijet. Za razliku od tvrdnji iz igranog filma, tvrdnjama iz dokumentarnog filma primarni kontekst je zbiljski, odnosno stvarni svijet; prema njemu se mjeri istinitost svih tvrdnji. „Zbilju“ i „stvarni svijet“ u filmološkoj raspravi treba, dakako, shvatiti kao izvanfilmsku stvarnost (sve što je izvan upravo gledanog filma), kao splet fenomena što ih gledatelj doživljava neovisno o

filmskim podražajima. Praktički svi filmovi u većoj ili manjoj mjeri upućuju na izvanfilmske pojave; čak i u igranim filmovima izrazito fantastične tematike iskustvo filmskog prostora podsjeća gledatelja na iskustvo stvarnog prostora. Čak i SF-čudovišta iz dubokog svemira često izravno podsjećaju na zemaljske životinje (hobotnice, paukove, rakove...) ili na bića iz bajki i legendi (zmajevi, duhovi, vampiri...)! No, kod dokumentarnog filma veza s izvanfilmskom stvarnošću temeljna je odrednica cjelokupne rodovske poetike, pa se poetika svakog pojedinog dokumentarnog filma zasniva na toj, u krajnjoj liniji i retoričkoj odrednici odnosa prema izvanfilmskoj stvarnosti. Budući da film može sadržavati fikcionalne elemente, a svejedno biti dokumentaran, potrebno je sagledavati cjelinu filmskog djela.

No, na koji način tijekom filmskog izlaganja nastaje dojam temeljne značajke referencije, dakle izravnog i temeljnog odnošenja filma prema izvanfilmskoj zbilji, kako izvanfilmska stvarnost postaje temeljni kontekst filmskih tvrdnji? Dokumentarni film svakako naglašava mimetičke potencijale filmske slike (tzv. čimbenike sličnosti), ali to ne može biti jedini odgovor na postavljeno pitanje.

Dakako, dokumentarni se film legitimira i već spominjanim indeksima, pokazateljima (ne)fikcionalnosti, odnosno referencije na zbilju – često već samim naslovom te drugim odrednicama s „rubova“ teksta (primjerice, izgledom najavne i odjavne špice na kojima se ne navode imena glumaca i likova). I novinske, internetske i druge medijske najave (fenomeni izvan samog teksta) pozivaju gledatelje na vjerovanje u prikazane događaje kao slike zbiljskih, izvanfilmskih događaja, baš kao što reklame i najave igranih filmova upućuju na fikcionalni svijet.[4]

Premda ni približno nije riječ o potpuno pouzdanim odrednicama, ipak postoje i neki izlagački postupci (indeksi) tipični za dokumentarni film, postupci kojima filmovi tog roda priopćuju gledatelju važnost vjerovanja u izravnost referencije na izvanjski svijet. U takve postupke, uz primjerice, glas komentara (koji često nedvojbeno ukazuje na dokumentarističnu prirodu filma), spada i neuredna kompozicija filmske slike, pa čak i crno-bijela fotografija (osobito ali ne i isključivo u epohi u kojoj je film u boji norma za fikcionalni film). Čak i ako se nigdje u filmu ne čuje i ne vidi tekst kojim će se filmsko djelo izravno deklarirati kao dokumentarni film, ti tipični izlagački postupci služe kao snažan indikator pripadnosti tom rodu. U svjetlu teorijskog koncepta prepoznavanja prototipskih značajki, može se reći da su naznačeni postupci značajka prototipskog dokumentarnog filma.[5]

I nenarativno (asocijativno) izlaganje jedan je od takvih postupaka, ali ne treba zaboraviti na postojanje specifične, tipično dokumentarističke naracije, koja često uključuje i spomenuti

glas komentara kojim se vidno regulira izlaganje. Takva je naracija bila česta u dokumentarističkom žanru filmskih novosti, vidi se i u *Plugu koji je pokorio ravnice*, a lako se mogla imitirati u fikcionalnom pripovijedanju, primjerice u fikcionalno-biografskom Allenovu *Zeligu* ili u segmentu filmskog žurnala (filmskih novosti) o naslovnom junaku odmah nakon početka Wellesova *Građanina Kanea*.

Filmska slika u dokumentarnom filmu često je, nadalje, upravo kaotično komponirana, k tome je često nedovoljno ili na druge načine neprikladno osvijetljena,[6] pa i igrani film koristi takvu („nepreglednu“) fotografiju kada želi svoj fikcionalni svijet približiti dokumentarističkim prikazima stvarnosti. Spajanje tih indikatora dokumentarnosti često rezultira temeljnim dojmom dokumentarizma, ali za taj je dojam svakako važan i prikazani sadržaj. Naime, ukoliko je sadržaj filma (događaji, izgled likova, društveni odnosi...) izrazito različit od gledateljeva izvanfilmskog iskustva, primjerice, ako se prikazuju leteći ljudi ili seciranje vanzemaljskih trupala, unatoč drugim indikatorima dokumentarizma, većina će gledatelja (čast iznimkama) barem naslutiti da bi ipak moglo biti riječ o fikcionalnom a ne o referencijalnom prikazu pojavne stvarnosti.[7]

Određenje dokumentarnog filma kao djela što prikazuje izvanfilmsku stvarnost, dakako, ne isključuje mogućnost dokumentarističke intervencije u zbilju, za što su dobar primjer snimke događaja nastalog isključivo zbog uočljivosti pojavljivanja filmske ekipe, primjerice u spominjanim filmovima američkog redatelja Michaela Moorea. U dokumentarnom filmu *Kuglati za Columbine* vidimo tako prizore u kojima žrtve američke kulture oružja upravo zbog pratnje Mooreove filmsko-televizijske ekipe postižu izrazito dojmljiv izvanfilmski ustupak od velikog lanaca trgovina – obećanje o prestanku nekontrolirane prodaje streljiva. Dakako, za gledatelje filma taj ustupak nije izvanfilmska, nego filmska činjenica, ali ona vrsta filmske činjenice koja se izravno odnosi na zbivanja u izvanfilmskom svijetu te se može provjeriti, primjerice, pretraživanjem tragova u američkim medija pomoću interneta ili uspostavljanjem kontakta s prikazanim sudionicima i svjedocima događaja.

Sam pojam dokumentarnog filma obično se pripisuje velikom dokumentaristu, publicistu i organizatoru filmske proizvodnje Johnu Griersonu, odnosno njegovoj kritici Flahertyjeva filma *Moana* (1926),[8] a potječe od francuske riječi *documentaire*, nekoć uobičajena naziva poglavito za putopisne filmove (inače vrlo popularan žanr u ranom razdoblju nijemog filma). Dakako, ti su putopisni filmovi bili popularni u specifičnom razdoblju prvotne fascinacije mimetičkim potencijalima pokretnih slika, prije burnog razvoja igranog filma, a to što je dokumentarni film bio popularan prije igranog svakako je jedan od razloga zašto se taj tip

filmova često smatrao temeljnim za filmsku umjetnost ili/i za filmski medij u cjelini. Kao što kaže Grierson (1978: 302), Francuzi su „dokumentarnim“ filmom isprva uglavnom nazivali samo putopisne filmove, ali s vremenom se činjenično, odnosno referencijalno filmsko stvaralaštvo znatno razgranalo.[9]

Klasični filmski povjesničar Barsam (1973) piše pak povijest „nefikcionalnog filma“ („nonfiction film“), a autor kratkog predgovora knjizi Dyer MacCann (1973), s veseljem govori o važnosti i ljepotama dokumentarnog filma („documentary“), da bi potom, usred izlaganja prešao na termin „nefikcionalni film“. Dyer MacCann očito smatra da je riječ o sinonimima, a Barsam, definirajući predmet svoje knjige (nefikcionalni film), ističe kako se pojam dokumentarizam („documentary“) nekritički koristi za širok raspon filmskog izražavanja; „od filmskih novosti do nastavnih filmova, filmskih putopisa i posebnih televizijskih emisija“ (Barsam, 1973: 1).[10]

Još prilično utjecajan, ali u novije vrijeme sve više populistički povjesničar Peter Biskind ipak i dalje zna doći i do nekih korisnih uvida, primjerice kada lakonski objašnjava zašto su distributeri dokumentarnog filma *Tanka plava linija* (*The Thin Blue Line*, E. Morris, 1988), koji govori o kontroverznom zločinu i suđenju u SAD-u, u reklamama izbjegavali riječ „dokumentarni“: „Riječ na d htjeli su izbjeći po svaku cijenu, pa su film prodavali kao *nefikcionalni cjelovečernji film*, što god to značilo (...)“ (Biskind, 2005: 60).[11] Dakle, uz razdoblja u povijesti filma kad je dokumentarni modus bio najpopularniji (kad je bio glavna atrakcija), postojala su razdoblja kad je i samu riječ „dokumentarizam“ trebalo izbjegavati poradi komercijalnih interesa. No, to ne znači da svijest o zasebnosti dokumentarnog filma ne postoji - u tim razdobljima samo ima (barem potencijalno) izrazito negativne posljedice na učinak nekog filma na međunarodnom tržištu.

Kako se genologija, odnosno ideja (filmske, književne...) vrste u najširem smislu uglavnom gradi i na pretpostavci konsenzusa o postojanju određene kategorije u nekoj interpretativnoj (ili komunikacijskoj) zajednici, znakovitim se čini i to što dokumentarni film iznimno podrobno obrađuje popularna Katzova (2001) filmska enciklopedija, koja međutim ne sadrži definicije poprilično poznatih te također široko prihvaćenih kategorija filmske komunikacije kao što su „žanr“, „komedija“, „vestern“, ili „horor“.[12] Očito iznimno važan, termin dokumentarni film se i u hrvatskom jeziku najčešće odnosi na dokumentiranje ili bilježenje stvarnosti, a srodni se terminološki izbori, premda znatno rjeđe, javljaju i u znanosti o književnosti: „Zbilja nije i ne može biti subjektom književnog događanja. A riječ *dokument* vraća svoja izvorna značenja: dokaz, potvrda, primjer“ (Zlatar, 1995: 8).

Dakle, ovdje je naglašena tekstualnost književnog „dokumentarizma“. No, zanimljivo je da, unatoč očitoj svijesti o važnosti dokumentarizma (u filmu i izvan njega), teoretičar dokumentarnog filma Bill Nichols iskazuje neobičan strah već od samog pokušaja definiranja dokumentarnog filma. Tvrdi da je „dokumentarni film“ („documentary“) podjednako teško definirati kao i „ljubav“ i „kulturu“ (Nichols, 2001: 20).

Strah pred teškim problemom lako je razumjeti (barem katkada ga osjećaju svi proučavatelji neke umjetnosti), ali i teške probleme treba rješavati; brojni su čak i pokušaji definiranja ljubavi i kulture, što je svakako teži pothvat od pokušaja definiranja dokumentarnog filma. Čak je i sam Nichols, protivno prethodnoj najavi, ipak ponudio korektno polazište definicije; slično Katzu, smatra da dokumentarni filmovi „nude zvučnu i vizualnu sličnost ili predstavljanje dijela povijesnog svijeta“ (Nichols, 2001: 5).[13] Richard Meran Barsam citira pak definiciju dokumentarnog filma („documentary film“) iz građe Svjetskog dokumentarističkog saveza (World Union of Documentary) prema kojoj je riječ o svim *metodama bilježenja na filmsku vrpcu svih aspekata stvarnosti, interpretirane bilo kroz stvarno snimanje događaja bilo kroz istinsku i opravdanu rekonstrukciju, u svrhu djelovanja bilo na razum bilo na emocije, kako bi se potaknula želja za znanjem i razumijevanjem kao i širenje tog znanja i razumijevanja, te u svrhu istinitog postavljanja rješavanja problema u domeni gospodarstva, kulture i međuljudskih odnosa* (prijevod prema Barsam, 1973: 1).[14]

Dakako, u novije vrijeme se „aspekti stvarnosti“ najčešće ne bilježe na filmsku vrpcu. Tehnologija se poprilično izmijenila, ali poetika dokumentarnog filma živi i dalje u novim - digitalnim - medijima. S druge se strane teško složiti s potpunim izostavljanjem estetske komponente iz citirane definicije: ova je knjige pisana iz perspektive u kojoj se dokumentarni film primarno promatra kao sastavni (i k tome važan) dio umjetničke komunikacije, a spoznaja i ostali učinci kojima može uroditi gledanje dokumentarnog filma od manje su važnosti.

Širi termin nefikcionalnog filma kod Barsama pokriva veći dio onog što se (i u hrvatskoj terminologiji) uobičajeno naziva dokumentarnim filmom, ali i ono što se često naziva obrazovnim filmom. Tu su, uz griersonovski shvaćene „dokumentarne filmove“, također i činjenični, putopisni i obrazovni filmovi te obučni i nastavni filmovi i filmske novosti (isto: 10 i dalje).[15]

Uostalom, dokumentarni film se, kaže i Peterlić (2001: 232), temelji na onom što klasična realistička teorija naziva čimbenicima sličnosti, te se logično nastavlja na težnju za reprodukcijom zbilje, ključnu za nastanak filma. No, filmski medij zbog čimbenika razlike

nije jednostavan zapis zbilje, a kada je riječ o pravom filmskom djelu (pa čak i o dokumentarnom filmu), a ne o nestrukturiranom ili necjelovitom dokumentarističkom (primjerice, arhivskom) zapisu, osjećaj razlike od iskustva izvanfilmske stvarnosti još je veći. Razlog je tome, dakako, kohezija filmskog djela, strukturiranost (mnogi bi teoretičari rekli - sugestija „intencionalnog“, odnosno motiviranog rasporeda oblika filmskog zapisa), s jasno raspoznatljivim početkom i krajem, s ritmom te, primjerice, očitom podjelom na dijelove (na strukturne komponente). Izrazito (može se reći: prototipski) dokumentaristička struktura *Male seoske priredbe* Krste Papića (1971) tako započinje i završava prizorima sa seoskim glasnikom (strukturni okvir!), a prikaz priredbe uokvirene na taj način jasno se dijeli na prikaz „pop-kulturnih“ elemenata i na prikaz folklorno-pučkih elemenata.[16]

Pop-kulturni segment fascinantne priredbe iz ovog duhovitog filma dijeli se, nadalje, na natjecanje pjevača i na izbor najljepše djevojke, a folklorno-pučki segment filma dijeli se na nastup plesno-tamburaške skupine i nastup humorista. Ti se dijelovi k tome ritmički izmjenjuju, a ritma ima na raznim razinama i unutar pojedinih strukturnih dijelova. Sasvim je drugačije organiziran poetski dokumentarni film *Mirila* (1997) Vlade Zrnića, ali i u njemu možemo vidjeti izrazito asocijativna načela organizacije građe, izrazito ritmička ponavljanja filmskih postupaka, slika i zvukova, što dovodi do snažne sugestije prirodnih ritmova kao temeljnog podteksta prikaza života posljednjih stanovnika planinske pustoši nacionalnog parka na Velebitu.

Filmolozi najrazličitijih orijentacija i škola iskazuju svijest o tom „artificijelnom“, medijskom aspektu dokumentarizma, a ta se spoznaja može razvijati u raznim semantičkim i metodološkim smjerovima. Primjerice, feministička kritičarka Aleksandra Juhasz naglašava opasnost od izjednačavanja dokumentarizma i zbilje, odnosno od brisanja granica između filmskog dokumentarizma i (izvanfilmske) stvarnosti. Juhasz (1994: 175-6) upozorava kako i dokumentaristički „realizam“ ima svoje konvencije.

Budući da ti pokazatelji nefikcionalnosti nisu sami po sebi pouzdani (lako ih je imitirati), a treba voditi računa i o sadržajnom aspektu filma, Peterlić (2001: 232) s pravom ističe da se „dokumentarističnost“ (slobodno se može reći i „referencijalnost“) dokumentarnog filma, dakle njegovo obilježje prikazivanja „stvarnih ljudi i događaja“, ostvaruje „samo na razini dovršene cjeline, dakle na razini djela“. S tom je tezom u načelu sukladna čak i poznata Griersonova ideja o utvrđivanju stvaralačke „nakane“ svakog dokumentarnog filma (Grierson, 1978: 306). Dakle, i dokumentarni je film struktura, pa je stoga besmisleno vrednovati ga samo na osnovu teme (barem kada razgovaramo o filmskoj umjetnosti). I

doista, iz izdvojenih dijelova nekog filma često je sasvim nemoguće utvrditi je li riječ o dokumentarnom filmu ili o djelu koje kao cjelina ne upućuje temeljno i izravno na zbilju.[17] Kao što je u citiranom tekstu Hrvoje Turković isticao postojanje „dokumentarističkih“ prizora u igranom filmu, može se reći da se u mnogim eksperimentalnim i igranim filmovima mogu naći pojedini prizori koji izgledaju kao da bi mogli biti dio nekog dokumentarnog filma.

Grierson je, međutim, zagovarao dokumentarni film prije svega zato što se zalagao za angažirani film; bio je zapravo više propagandist nego estetičar, premda njegova razmišljanja o radu redatelja kao što su De Mille (oličenje holivudskog majstorstva žanrovske fikcije) i Flaherty, odaju snažnu estetičarsku crtu (usp. Grierson, 1967). Dakle, Griersonov je rodovski izbor dokumentarnog filma pretežito kulturno-politički; on najradije propisuje ispravne filmske protokole za ostvarivanje društvene svrhe koju smatra najvažnijom prilikom uporabe filmskog medija; time se njegov rad, kao i rad mnogih suvremenih analitičara kulture, razlikuje od pokušaja izloženog u ovoj knjizi (o nekim klasičnim aspektima ideje o društvenoj odgovornosti dokumentarnog filma usp. i Grierson, 1978, Sremec, 1979: 255, Aristarco, 1974: 253-8).[18]

U okvirima ove knjige mogu, dakako, biti zahvaćene samo neke značajke kontakta umjetničkih filmova s drugim društvenim sistemima, samo neki aspekti propagandnog ili, primjerice, gospodarskog učinka filmskog djela, pa se stoga može govoriti o radu sukladnom Bordwellovom konceptu „istraživanja srednje razine“ (Bordwell, 1996: 26-30). No, kako je film iznimno važan fenomen u brojnim i sve utjecajnijim neumjetničkim društvenim sistemima, a dokumentarni je film k tome čest ogledni primjer teorijskim radovima sklonim naglašavanju spomenutih kontakata, i tim bi problemima trebalo posvetiti ponešto pozornosti. Razni segmenti društvene zajednice očekuju, naime, reprodukciju vlastite ideologije u filmu (često je i glasno zahtijevaju), a veza filma i zbilje ionako je nedvojbeno povratna; i fikcionalni i nefikcionalni filmski prikazi snažno djeluju na izvanfilmske pojave.

Poznata je tako činjenica da su stvarni američki gangsteri iz razdoblja klasičnog Hollywooda oponašali filmske gangstere (likove što su ih glumili James Cagney, Edward G. Robinson, George Raft...), a filmovi poput *Dogodilo se jedne noći* (*It Happened One Night*, F. Capra, 1934) ili *Slatki život* (*La dolce vita*, F. Fellini, 1960) utjecali su i na modno-tekstilnu industriju - u prvom su slučaju potkošulje Gableova lika postale modni hit među američkim muškarcima, prema drugom filmu nazvana je pak popularna vrsta majica.[19] Napokon, novi sovjetski vođa Nikita Sergejevič Hruščov u svom je znamenitom tajnom referatu na

dvadesetom kongresu Komunističke partije Sovjetskog Saveza ustvrdio: „Selo i poljoprivredu poznavao je / Staljin / samo iz filmova. A ti filmovi su jako uljepšavali stvarnost. Mnogi su filmovi tako slikali kolhozni život da se vidjelo stolove koji su se savijali od težine purana i gusaka. Staljin je mislio da to tako stvarno i jest.“ (*Avangardni film*, 1984: 95).

Ako čak i igrani film može tako snažno utjecati na nečiju sliku izvanfilmskog svijeta, ne čudi da zbrku u percepciji stvarnosti kod šireg gledateljstva može izazvati i filmski rod definiran upravo izravnim odnosom filmskih znakova prema zbilji. Među najcitiranijim su autorima novije teorijske struje koja naglašava čvrstoću veze filma i izvanfilmske stvarnosti svakako Brian Winston i Bill Nichols, koji često pretjerano ističu (i upitno kategoriziraju) poetičku ambiciju dokumentarnog filma da prikazuje stvarnost, odnosno da raspravlja o stvarnosti, ali čak ni oni ne zanemaruju u potpunosti probleme filmske forme. Gary MacLennan (2004) zalaže se, nadalje, za kritiku koja će se zasnivati i na društvenom aktivizmu i na poštivanju autonomije estetske domene,[20] premda je teško zamisliti kako se dva toliko disparatna kriterija dovesti u iole skladan odnos. Osobito cijeneći dokumentarističku formu, koja može ponuditi pomirenje „filozofskog“ i „estetskog“ aspekta filmskog stvaranja, MacLennan pod filozofijom, čini se, ponajprije podrazumijeva marksizam, pa mu zato i jest toliko važan upravo dokumentarni film, koji prikazuje „stvarni svijet“. U svojim raznim inačicama (filozofija prakse, teorija odraza, postmarksizam itd.) marksizam se, naime, najčešće određuje kao „aktivistička“ ili barem društveno-kritička metoda mišljenja, a i inače postoji i poseban afinitet između marksističke teorije umjetnosti i „realističkih“ tendencija i poetičkih zahtjeva za realizmom.

Dakako, premda se o pripadnosti dokumentarnom filmu može ozbiljno govoriti tek na razini cjeline djela, taj se klasifikacijski zadatak (kao i ostali srodni zadaci) i zadaje i razrješava praktički istodobno, u kontinuiranom procesu gledanja filma. Gledatelj katkada, sve duže gledajući film, sve je više uvjeren u referencijalne značajke prikazanih prizora, a katkada je u to čvrsto uvjeren od samog početka, od naslova, najavnice i prvih kadrova. Pritom je svakako od velike važnosti i prethodno gledateljsko iskustvo – klasifikacija će se uvelike voditi time kojim je filmovima neki dokumentarni film sličan. Stoga će gledatelj koji relativno dobro poznaje igrane filmove a nije se susretao s dokumentarnim filmovima, u dokumentarnom filmu lako „prepoznati“ igrani film (klasifikaciju će, dakle, provesti prema proizvoljnim i izrazito neprimjerenim pravilima).

Međutim, gledatelj siromašnijih filmskih ali i općumjetničkih iskustava u svojim će gledateljskim klasifikacijama najvjerojatnije odlutati upravo u pravcu referencijalnih rješenja

filmske zagonetke, dok će filmski slabije opismenjen a umjetničkom literaturom formiran gledatelj pokušati „čitati“ filmove kao da su romani.

O posebnim „podvrstama“, dakle o žanrovima i vrstama dokumentarnog filma bit će, dakako, riječi u sljedećim poglavljima, ali vrijedi upozoriti na jedan poznati pokušaj specifične klasifikacije dokumentarnih filmova, impliciran i u spomenutoj definiciji Svjetskog dokumentarističkog saveza. Hrvoje Turković tako razlikuje „zaticajni“ i „priređivački“ dokumentarizam (1996b: 57-61), a o sličnoj temi govore i Bordwell i Thompson (2002: 111). Taj se klasifikacijski pokušaj zasniva na neupitnoj činjenici da neki dokumentarni filmovi nastaju kada se kamerom bilježe događaji što se načelno odigravaju i bez prisustva kamere, dok drugi dokumentarni filmovi nastaju uz veliki stupanj priređivanja građe, odnosno rekonstruiranja tipičnih ili važnih događaja. Prvu bi skupinu filmova činili zaticajni dokumentarni filmovi, a drugu priređivački, koji nastaju tako da filmska ekipa, primjerice, zamoli seljake da specijalno za potrebe snimanja „odglume“ svakodnevni lov na ribe, ili čak da za potrebe snimanja obnove odavno napuštene metode ribolova.[21]

No, ta je distinkcija zasnovana na „proizvodnji“; na uvjetima nastanka filmskog djela, pa je stoga primjerenija za neke izrazitije pragmatične svrhe, poput naobrazbe filmskih redatelja, nego za klasifikacije. Istina je da filmovi kao što je Miletićev *Barok u Hrvatskoj* iz 1942. i Hribarov *Bil jedon* iz 2002. godine dojmljivost zasnivaju na upadljivoj rekonstrukciji događaja o kojima film govori, ali te rekonstrukcije uistinu ne moraju biti upadljive i najčešće to nisu – ukazivanje na priređenost zbivanja tek je jedan mogući izbor u filmskom izlaganju. U Papićevoj *Maloj seoskoj priredbi* teško je (ili čak sasvim nemoguće) uočiti da je priredba iz naslova uprizorena za potrebe snimanja, a iz Plantingine (1997: 34-5), pa i iz Turkovićeve analize Flahertyjeva rada jasno je zašto filmska genologija ne treba prihvatiti obrazloženu distinkciju. Premda je, čini se, u Flahertyjevu *Čovjeku s Arana* (*Man of Aran*, 1934)[22] uistinu „iskorištena“ (snimljena) grupa ljudi koji u zbilji nisu obitelj, a stvarni lov na morske pse u tom je filmu prikazan kao lov na kitove, nema načina da gledatelj koji nije bio u prikazanoj regiji u doba nastanka filma (a nije ni stručan etnolog ili antropolog) prepozna da filmska obitelj nije zbiljska.

Kod dokumentarnog filma najčešće je praktički nemoguće razlučiti u kojoj je mjeri snimanje organizirano u suradnji s ljudima i drugim predmetima snimanja, a u kojoj je mjeri kamera bilježila potpuno autonomno nastale događaje (često se, dakako, u stvaranju filmova kombiniraju obje metode). Jedini je način da se takva distinkcija uistinu napravi pomnjivo historiografsko istraživanje, razgovor s članovima ekipe i snimljenim ljudima, proučavanje

tekstualnih dokaza priređenosti (sinopsisi, scenariji, novinska izvješća, intervjui...) i tome slično, a to teško može biti dobar temelj klasifikacije - ni gledatelji ni kritičari ni proizvođači filmova ne pridaju genološku važnost objašnjenim modusima filmske proizvodnje.

Zaključno, vrijedi istaknuti da ponajprije raspravljački dokumentarni filmovi (primjerice Godardovi, Markerovi ili Mooreovi) nisu prototipski dokumentarni filmovi, kojima pak pripadaju čak i narativnija djela, poput *Nanooka sa sjevera*, kao i izrazitije aktivistička djela poput filmova *Predsjednički predizbori* (*Primary*, R. Drew, 1960), *Ne osvrći se* (*Don't Look Back*, D. A. Pennebaker, 1967) ili *Novo novo vrijeme* (R. Grlić, I. Mirković, 2000). Premda je zbog upućivanja gledatelja na intenzivniju idejno-simboličku obradu izloženih i sugeriranih teza (i tvrdnji) u raspravljačkim filmovima referencija manje upadljiva, i oni se temeljno odnose prema stvarnosti, jer ozbiljno raspravljaju neke zbiljske teme i probleme, primjerice pomamamu za vatrenim oružjem u SAD-u, odnos umjetnosti i politike i tome slično.

S druge se strane poetski dokumentarizam filmova kao što su *Mirila Vlade Zrnica* i *Prije kiše* Marija Papića (2004) približava rodu eksperimentalnog filma u onoj mjeri u kojoj je dojam prikaza pojavne stvarnosti manje izrazit, a uočljivost umjetničke forme jače dolazi do izražaja.

Kada pak dokumentarni film koristi naizgled igrane (fikcionalne pa i fikcionalno-narativne) elemente, primjerice u slučaju ribolova u filmovima *Bil jedon* Hrvoja Hribara i *Čovjek s Arana* Roberta Flahertyja, ti „igrani“ segmenti ilustracija su kameri nedostupnih segmenata stvarnosti (kao što je prošlost), argumentiraju teze o stvarnom svijetu ili/i umjetničkom obogaćivanju dokumentarnog filma, naglašavaju da ipak nije puki zapis stvarnosti, nego artefakt, filmsko umjetničko djelo. Dakako, brojne povijesne i suvremene angažirane i aktivističke filmske poetike ne vode previše računa o estetskim kategorijama, ali kao što se iz njihove perspektive bilo koji film može promatrati kao politički, tako se iz estetičke perspektive svaki aktivistički i angažirani film može mjeriti umjetničkim kriterijima.

BILJEŠKE

1. Usputno, Schaeffer (2001), baš kao i neki stariji teoretičari književnosti (primjerice Frye, 2000), preveliku pozornost pridaju komercijalnoj dominantni filmskog stvaralaštva. Oni zaboravljaju da umjetnički usmjereni segment publike ne formira svoje recepcijske

mehanizme isključivo na najpopularnijim filmovima; dapače, često ih djelomično ili čak u potpunosti i ignorira! Reakcije estetski neosvijestjenog gledatelja ne mogu biti presudne u govoru o nekoj umjetnosti.

2. U hrvatskoj se literaturi *Terminal* donedavno obično navodio preveden kao *Nasip* ili kao *Stup*, pa zahvaljujem Sanji Šoštarčić za pomoć oko ovog prijevoda. Inače, o modernizmu *Odiseje* možda ponajbolje svjedoči suptilna uporaba glazbe (usp. Paulus, 2006).

3. Kracauer je do zaključka o redateljčinu utjecaju na pripremu Kongresa, uvjerljivo obrazlaže Hinton, došao na temelju potpisa pod slikom u knjizi što ju je Riefenstahl samo potpisala, a napisao ju je netko drugi pod njenim imenom. Dakako, ove napomene ne lišavaju autoricu filma odgovornosti za političko djelovanje – ovdje se samo raščišćavaju genološke kategorije.

4. Poseban je, premda u posljednje vrijeme čest slučaj kada (kao što je u prethodnom poglavlju i spomenuto) reklame lažu, predstavljajući fenomen iz fikcionalnog svijeta kao nešto zbiljsko.

5. Kognitivni psiholozi mehanizam usporedbe s prototipskim kategorijama drže temeljem cjelokupne recepcije i kognitivne obrade svijeta, a kako sve kategorije imaju bolje i slabije primjere, vestern je, s pravom ističe Hrvoje Turković, bolji primjer kategorije žanra od povijesnog filma. Lakoff naglašava da učinak prototipa može nastati iz „stereotipa, tipičnih primjera, idealnih slika i drugih vrsta uzoraka“ (usp. Bordwell, 1991: 137).

6. O kriteriju „dovoljnosti“, odnosno „prikladnosti“ osvjetljenja, odnosno o jasnom razabiranju prikazanih predmeta, usp. Turković, 2004.

7. Dakako, ti indikatori nisu podjednako tipični ni za sva razdoblja povijesti nekog filmskog roda, kao ni za sve autorske (ili čak nacionalne) poetike u određenom razdoblju.

8. Usp., primjerice, Aristarco (1974: 253).

9. Grierson u istom tekstu iz vrste dokumentarnog filma isključuje umjetnički ili strukturno nerazrađene filmske novosti i reportaže.

10. „...applied to everything from newsreels to instructional films to travelogues and television specials.“

11. „The *D-word* had to be avoided at all costs, and it was sold as a *nonfiction feature*,

whatever that meant(...).“ Morrisov je film inače imao stvarnih, izvanfilmskih učinaka u američkom pravosudnom sustavu.

12. Bizarno ali istinito, Katz, međutim, definira ne samo pojam „horse opera“ („kaubojski film“; uglavnom B-vestern), nego i tako marginalne fenomene kao što su „kutije jabuka“ („apple boxes“; Katz, 2001: 45); kutije koje se na snimanju koriste za povisivanje ljudi i predmeta (primjerice niskih glumaca).

13. „...offer aural and visual likeness or representations of some part of the historical world.“ „*Representations*“ se može prevesti i kao reprezentacija, ali osobito u govoru o vizualnim medijima termin predstavljanje često se doima pogodnijim.

14. Barsam citira knjigu Paula Rothe *Documentary Film* iz 1952. (New York: Hastings House, str. 30-1).

15. Dokumentarni film Barsam shvaća alternativnim većinskom (tipičnom) sadržaju komercijalnog kino-repertoara, pa u tu kategoriju uvrštava čak i animirane filmove, što iz drugih razloga čini i Vjekoslav Majcen (2001) kada piše svoju studiju o hrvatskom obrazovnom filmu.

16. Uzgred, redatelj Papić u znatno kasnijem intervjuu, objavljenom u novinama za kulturu *Vijenac* (Vidačković, 2005: 3), ističe da je filmska ekipa, potaknuta društvenim trendovima, sama organizirala „tipičan“ izbor ljepotice u selu Orahovica kod Čakovca, kako bi ga mogla snimiti. No, *Mala seoska priredba* svejedno bi bila dokumentarni film čak i kada bi sadržavala jasne indikatore takve organizacije priredbe.

17. Odnosno, ne odlikuje se temeljno retorikom uvjeravanja u vlastitu autentičnost, izmjerljivu usporedbom filmskog prikaza s izvanfilmskim doživljajima stvarnosti.

18. Sremec je istaknuti autor (često društveno angažiranih) dokumentarnih filmova, u kojima se mogu vidjeti utjecaji raznih dokumentarističkih škola. Među najpoznatijim su njegovim djelima *Ljudi na točkovima* (1963) i *Zelena ljubav* (1968).

19. Fellinijev nam je klasik ostavio i termin *paparazzo*.

20. „...inspired both by a vision of an emancipated word and a respect for the autonomy of the aesthetic.“

21. Ili, svejedno, zamole učenike i nastavnike neke škole da odglume nastavni sat iz kemije

ili francuskog jezika.

22. Vidi i u *Filmskom leksikonu* (str. 103-4).

2. 3. EKSPERIMENTALNI FILM

Definiranje eksperimentalnog filma kao jednog od rodova filmske umjetnosti nekom će izgledati kao razmjerno lagana zadaća; barem bi eksperiment i inovacija lako mogle biti prepoznatljivije značajke u moru filmskih klišeja i industrijalizirano-globaliziranih konvencija. Međutim, tko god se imalo ozbiljnije zadubio u povijest eksperimentalnog filma, iznenadila ga je repetitivnost i manjak invencije u mnogih (pa i nekih uglednih i nagrađivanih) filmskih eksperimentalista. Razmjerno često pretpostavka o inovativnosti nastaje samo zato što kritičar, umjetnik ili gledatelj ne poznaju dovoljno dobro avangardna filmska kretanja 20-ih i 30-ih godina prošloga stoljeća, a tim se desetljećima mogu pribrojiti i 1940-te godine, pogotovu ako se ima u vidu stvaralaštvo Maye Deren i druga filmska zbivanja u Sjedinjenim Američkim Državama.

Od izravnih intervencija na filmsku vrpcu, preko apstraktne ili „čiste“ filmske atrakcije[1] i provokacije do multimedijskog konteksta filmske projekcije, eksperimentalni film stalno iznova dolazi do istih granica filmskog medija, prelazeći ih na sličan način, a posljednjih desetljeća s osobito velikim optimizmom prati razvoj tehnologije (isprva video, a potom digitalne tehnologije).[2] Stoga se postavlja pitanje – kako definirati eksperimentalni film? Sklonost prema inovaciji tek je jedan aspekt stvaralaštva u ovom rodu, izrazitiji u razdoblju avangarde nego, primjerice, u pretposljednjoj četvrtini dvadesetog stoljeća.

Ako se kriterij referencije na zbilju – temeljna odrednica dokumentarnog filma – shvati kao ostvarenje registracijskog, mimetičkog potencijala (pa čak i težnje) filmskog medija, eksperimentalni se film može shvatiti kao ostvarenje suprotnog impulsa, utemeljenog u onome što klasična (formalistička) filmska teorija naziva čimbenicima razlike – za razliku od čimbenika sličnosti na kojima počiva registracijsko-mimetički potencijal filma.

Eksperimentalni film stoga ne ostavlja dojam cjelovitosti mogućeg filmskog svijeta, kao ni dojam prikaza pojavne stvarnosti, a dijelovi ljudi i predmeta u djelima kao što je nijemofilmski klasik *Mehanički balet* (*Ballet mécanique*, F. Léger, 1924) kadriranjem, montažnim vezama i ponavljanjem istih pokretnih slika gube konkretnu pojavnu prirodu i postaju apstraktni fenomeni.

Eksperimentalni se film, čak i kada nije apstraktan na razini pojedinih prizora (kao što je apstraktan film *Onkraj* Damira Čučića i Borisa Poljaka iz 2002. godine), temeljno prepoznaje po tome što nestaje pojavna cjelovitost prikazanih likova, predmeta i prostora. Budući da je

riječ o iznimno upadljivom (prema dojmu gledatelja često temeljnom) obilježju, tu bi negdje mogao ležati i potencijal za definiranje tog filmskog roda. U monotonu prikazu spavača u filmu *Spavanje* (*Sleep*, 1963) Andyja Warhola u duljini je kadrova tako razvidna težnja za transformacijom pojavne stvarnosti. Sam čin prikazivanja i duljina trajanja postaju ključnim mjestima strukture, a u širem kontekstu (primjerice, u kontekstu „umjetnosti“ pop-arta) može se govoriti o metaumjetničkom filmu, djelu koje tematizira granice umjetničkog izražavanja izrazito naglašavajući čimbenike sličnosti umjesto da, kao u klasičnom apstraktnom filmu (primjerice, iz razdoblja avangarde), naglašava čimbenike razlike.

Znatno drugačiji, ali i dalje metafilmski i metaumjetnički dojam ostavlja film Mihovila Pansinija iz istog razdoblja filmske povijesti, *Scusa signorina* (1963), snimljen metodom što je, prema muzikološkom uzoru, možemo nazvati aleatoričkom, dakle metodom slučajnosti: kamera privezana na snimateljeva leđa bilježila je okolne sadržaje bez ikakve vidljive autorske kontrole. No, taj figuralan, ali vizualno izrazito nepregledan film, nastao je na istoj poetici utemeljenoj na važnosti filmskog postupka, a nasuprot ideji uklapanja filma (pa čak i modernističkog igranog filma Bergmana i Antonionija) u umjetničku i intelektualnu tradiciju Zapada. Postavljena na snimateljeva leđa, filmska kamera bilježi ono što joj je slučajno dano, a zbog kaotičnosti prizora možemo reći da *Scusa signorina* stvara dojam kako kamera zapravo nije snimila ništa konkretno.

Početak filma *Fatamorgana* (*Fata Morgana*, 1971) Wenera Herzoga u tom je smislu sličniji spomenutom Warholovom filmu – ponavljanje monotonog prizora spuštanja aviona stvara dojam nadilaženja pojavne stvarnosti kakvim se odlikuje *Spavanje*. No, premda se često smatra eksperimentalnim, osebujan Herzogov filmski esej ipak se referira na stanje suvremene civilizacije, bilo izravno bilo metaforički; prikazujući nove, kao i stare te zahrđale materijalne tragove kolonizacije Afrike, kontrastirajući sliku s glasom komentara (uključujući i glas čuvene povjesničarke filma Lotte Eisner koja prepričava dojmljiv drevni mit o postanku), *Fatamorgana* stvara umjetnički bogat, liričan i metaforičan ali nedvojbeno referencijalan iskaz o krizi zapadne civilizacije i njezinih vrijednosti.[3] Riječ je, dakle ipak o dokumentarnom filmu, unatoč jakim eksperimentalističkim odlikama – klasifikacijski je presudan, kao i u već opisanim slučajevima, dojam što ga ostavlja cjelina djela.

Da bi naglasak eksperimentalnog filma na filmskom mediju i činjenici filmske (umjetničke) komunikacije bio što jasniji, vrijedi navesti još nekoliko primjera. Kapitalna ostvarenja hrvatskog eksperimentalnog filma kao što su *Water Pulu 1869-1896* (I. L. Galeta, 1988) i

Multiplication (M. Bukovac, 1994) temelje se na izrazito antireferencijalnoj optičkoj i zvučnoj obradi registrirane građe.[4] pa je, primjerice, snimka vaterpolo utakmice u Galetinu filmu iskorištena za stvaranje praktički apstraktne strukture. Lopta za vaterpolo postala je u filmu nešto između lopte i sunca, te je k tome stalno u središtu prizora, a igrači i sve ostalo izrazito su zamučeni i neprepoznatljivi. Stoga čak nije nužno poznavati brojne kulturološke (umjetničke) reference kojima je taj film obogaćen da bi se doživjela njegova filmična slikovnost i shvatio naglasak na filmsku formu i umjetničku komunikaciju. U Bukovčevom se pak filmu *Multiplication* zamaskirane ljudske figure provlače kroz neobični labirint, ali zbog duljine trajanja kadrova i zbog trikova umnožene slike (pa i zbog maskiranosti) te „figure“ postupno gube čak i figurativnost, o referencijalnosti ili razradi likova da i ne govorimo.[5]

Iz tih se zapažanja s pravom može zaključiti da su eksperimentalni i dokumentarni film najizrazitije različiti filmski rodovi, zbog čega je lakše i poredbeno uočavanje njihovih temeljnih osobina. Dokumentarni film, naime, naglašava filmski dojam registracije pojavne stvarnosti, predstavljajući prikazane predmete i bića kao slike iz izvanfilmske stvarnosti, dok eksperimentalni film u svom temelju nastoji poništiti takve, mimetičke konotacije prizora. Eksperimentalni filmovi i nijemi filmovi kao što su *Mehanički balet*, *Andaluzijski pas (Un chien andalou)*, L. Buñuel, S. Dalí, 1928), *Spavanje, Scusa signorina, Water Pulu 1869-1896, Izgubljena cesta (Lost Highway)*, D. Lynch, 1996), *Proroci* (T. Gotovac, 2004), *Mind Games* (M. Bukovac, 2005) ili *Remake* (A. G. Lauer, 2007), ne stvaraju cjelovit prikaz autonomnog fikcionalnog svijeta, niti se odlikuju temeljnom referencijom na zbiljski svijet, pa čak ni na taj način da samo formuliraju neke važne društvene probleme koji muče stvarne ljude.

Proroci, doduše, barataju brojnim motivima i ideologemima poznatima iz izvanfilmskog iskustva (simbolika crvene boje, slikarstvo Frida Kahlo, izgled vođa Oktobarske revolucije, itd.), ali sve te „prepoznatljive“ motive taj eksperimentalni film stavlja u kontekst koji ide onkraj referencije na zbiljski svijet. Tema *Proroka* nisu ni Trocki ni Oktobarska revolucija, pa čak niti meksičko slikarstvo; Gotovčevo djelo stvara začudnu asocijativnu strukturu koja mu je zapravo i tema.

Dakako, eksperimentalni filmovi poput *Andaluzijskog psa* ili Lynchove *Izgubljene ceste* odlikuju se znatnim elementima fikcionalnosti: u mnogim se segmentima takvih ostvarenja može govoriti o likovima ili o naznakama likova, potom o psihološkoj ili drugoj motivaciji tih „likova“ i njihova djelovanja, kao i o elementarnoj uvjerljivosti i cjelovitosti društvenih odnosa ili fizikalnih zakona. No, sve se te iluzije koherencije tijekom gledanja filma ruše; u

Andaluzijskom psu veoma brzo, često u istoj sceni u kojoj se i uspostave, a u *Izgubljenoj cesti* nešto sporije, ali podjednako konačno. Kada su uočljivi tek elementi fikcionalnosti, još se može govoriti o eksperimentalnom filmu, jer je opisana metafilmska ili metaumjetnička struktura dominantna, ona onemogućuje nastanak cjelovitog fikcionalnog svijeta.

S druge strane postoje i eksperimentalni filmovi s uočljivim referencijalnim elementima; Warholovo *Spavanje* iznimno dugim kadrovima potiče gledateljevo odustajanje od pozornog promatranja i u konačnici izrazito derealizira prizore koji bi, izdvojeni iz cjeline djela, mogli upućivati na poetiku dokumentarnog filmskog roda. Dok su, dakle, slike stvarnih osoba i stvarnih slika (i murala) u *Prorocima* dio metamedijske strukture koja raspršuje referenciju na zbiljski svijet, vrlo dugi kadrovi u *Remakeu*, premda bilježe prizore iz zbiljskog Beograda, metafilmski komentiraju i citiraju ranije Lauerove/Gotovčeve filmove. Primjeri su brojni – *Mörder unter uns* (2004) Ivana Faktora izrazito je potresna lirska posveta filmskom stvaralaštvu Fritza Langa i iskaz užasa pred svijetom i egzistencijom općenito, u kojoj su prizori ratne zbilje tek mali segment dominante atmosfere i složenog tematskog sklopa filma. Pojedini se kadrovi mogu smatrati dokumentaristički usmjerenim (poput prizora vojnikova samoranjavanja nožem), ali retorički začini filma, poput zvučnog podstavljanja gradskih prizora vrištećom sudskom „odbranom“ ubojice Franza Beckerta,[6] definitivno onemogućavaju stvaranje temeljno referencijalne strukture.

No, u ovom poglavlju svakako je potrebno ukratko se osvrnuti i na termin „avangardni film“ koji se, primjerice u anglo-američkoj filmologiji, često koristi u opsegu značenja otprilike podudarnom ovdje naznačenom opsegu značenja termina „eksperimentalni film“, s tim da se često izrazitije ističe, i to u samom temelju te kategorije, opreka između „avangardnog“ (kao alternativnog) i „komercijalnog“ (kao dominantnog) filma (usp. Rees, 2002: vi).

Pojednostavljeno, mnogi zapadni kritičari danas avangardnim filmom nazivaju djela izrazito različita od prosjeka kino-ponude, odnosno od dominantne komercijalne kinematografije, ali ne obraćaju dovoljnu pozornost na stvarne značajke tih filmova. K tome se uz odrednicu „avangardni“, u manje-više istom značenju rabe i druge odrednice, primjerice pridjev i imenica „underground“ (Le Grice, 2001).

U skladu s nekim dobro utemeljenim konvencijama hrvatske znanosti o književnosti i drugih humanističkih znanosti (pa tako i filmologije), termin „avangardni“ najbolje bi, međutim, bilo koristiti kao naziv za (tzv. visokomodernističke) pokrete i pravce u književnosti, slikarstvu i drugim umjetnostima, uglavnom tijekom desetih, dvadesetih i tridesetih godina dvadesetog stoljeća, odnosno za epohu u kojoj su ti pravci nastajali (usp. i Solar, 2006: 31-2).[7] No, kao

što kaže književni i kulturni povjesničar i komparatist Aleksandar Flaker, to što se pojam avangarde „primjenjuje na suvremenost sedamdesetih godina (...) ili postaje *reklamnom parolom*, nije kriv toliko sam pojam i njegovo semantičko opterećenje koliko činjenica da živimo – *iza avangarde*, kao što su, recimo, tridesete evropske godine živjele (...) *iza realizma*“ (Flaker, 1984: 11). Termin „avangarda“ najkorisniji je ako se shvati u poetičkim i vremenskim koordinatama izloženim u Flakerovim klasičnim radovima, s reprezentativnim avangardnim pokretima kao što su futurizam, dadaizam, ekspresionizam ili nadrealizam pri samom središtu opsega značenja pojma. Uostalom, u povijesnu avangardu, uz eksperimentalne, nedvojbeno pripadaju i igrani filmovi kao što je glasoviti *Kabinet doktora Caligarija* redatelja Roberta Wienea (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920).[8]

Rod eksperimentalnog filma u novije se vrijeme sve češće i sve čvršće povezuje i s videoumjetnošću, pa bi i to trebalo ukratko prokomentirati. Videoumjetnost je uvriježen naziv za umjetničko stvaralaštvo nastalo u zasebnom stvaralačkom mediju kontaktne zone eksperimentalnog filma, slikarstva, konceptualne umjetnosti i tzv. novih tehnologija. U novije se vrijeme, dakako, ulogu video-tehnologije preuzela digitalna tehnologija, ali i dalje se najčešće za prikazivački, kompaktan te neinteraktivan zapis koristi naziv video. Promatrano iz perspektive videoumjetnosti, eksperimentalni je film sastavni dio njezine tradicije (usp. Rush, 1999). No, promatrano iz perspektive eksperimentalnog filma, videoumjetnost se često može shvatiti tek kao zaseban žanr ili smjer filmskog eksperimentalizma, prostor daljnjeg razvijanja eminentno eksperimenalističkih filmskih ideja i postupaka.

Tom interdisciplinarnom problemu očito se može pristupiti iz različitih perspektiva (oprečnijih nego u nekih drugih genoloških problema obrađenih u ovoj knjizi), a iz filmske se perspektive može reći da tamo gdje videoumjetnost prestaje biti i film (osobito tamo gdje se naglašava njezina konceptualistička dimenzija), ona veoma brzo postaje temeljno likovna umjetnost, odnosno gubi video-(polu)autonomiju na raskrižju umjetničkih disciplina i teorija, izvorenu radom uglednih umjetnika kao što su Dalibor Martinis i Sanja Iveković (ili, od novijih autora, Milan Bukovac, Tanja Golić, Simon Bogojević Narath, Vladislav Knežević i Vlasta Žanić).[9] Mnogi autori, kao što su Tomislav Gotovac/Antonio Lauer, Ivan Ladislav Galeta, Bukovac ili Ivan Faktor, video medij koriste na način sličan onom na koji su ranije koristili filmski medij, pa je između mnogih videodjela i filmskih djela ovih eksperimentalista teško uočiti neku bitniju poetičku ili strukturnu razliku.

Zaključno se može rezimirati kako eksperimentalni film, premda je temeljno nefikcionalan,

ne tvori samostalni mogući svijet; od dokumentarnog se filma jasno razlikuje izostankom temeljne odrednice referencije na izvanfilmsku zbilju, pa bi dvostruko negativna definicija eksperimentalnog filma glasila otprilike ovako: eksperimentalni je film nefikcionalan film koji, međutim, ne teži referenciji na stvarni svijet. Primjerice, u *Arabeski* (2004) Damira Čučića prizori zbiljskog grada ritmički su „onepoznačeni“, iskorišteni kao dio apstraktne strukture, dok su u *Ukidanju jabuke* Vlaste Žanić iz iste godine slike umnožavanjem na platnu (ili ekranu) izgubile pojedinačnu autonomiju. No, kako su pozitivne definicije ipak korisnije od negativnih, eksperimentalni bi film trebalo shvatiti kao filmski rod koji u temelju raspršuje referenciju na izvanjski, pojavni svijet, prikazujući nekada tek fragmente filmskog svijeta ili svjetova. Čak i kada je figuralan, eksperimentalni film predmete izvlači iz prirodnog (izvanfilmskog) konteksta.[10] Eksperimentalni film referira se na sebe kao djelo (kao strukturu), kao medij, kao dio umjetnosti ili kao trag svoga autora; eksperimentalni se film može shvatiti kao autoreferencijalni rod.

Raspravljачko-asocijativni filmovi (spominje ih i Peterlić, 2002b: 241) koji u znatnoj mjeri referiraju na stvarnost, unatoč indikatorima eksperimentalističke usmjerenosti, nalaze se blizu granice eksperimentalnog i dokumentarnog filma, a jesu li je prešli ili se možda istodobno nalaze na obje strane granice – teško je reći: za svaki je zaseban slučaj potrebno proučiti cjelinu djela. Primjeri su takvih graničnih filmova svakako *Zahod* Mihovila Pansinija iz 1963. godine i *Čovjek s filmskom kamerom* (*Čelovek s kinoapparatom*)[11] Dzige Vertova iz 1929. godine.

Dakako, analitičar koji bi uvjerljivo dokazao da je, unatoč brojnim začudnim ili metafilmskim (i metaumjetničkim) elementima, temelj strukture Pansinijeva ili Vertovljeva filma prikaz nekog segmenta zbilje, odnosno prikaz nekih njezinih međusobno nepovezanih segmenata (a *Čovjek s filmskom kamerom* se osobito često smatra filmom o zbilji), time bi pokazao da je ipak riječ o dokumentarnim a ne o eksperimentalnim filmovima.

BILJEŠKE

1. Filmska se „čistoća“ u ovom rodu javlja kao zahtjev i u razdoblju avangardnog eksperimentalnog filma (tzv. „čisti film“ kao forma filmske apstrakcije) i, primjerice, u doba zagrebačkog GEFF-a, kao podjednako oštar zahtjev za čišćenjem filma od literarne,

kazališne, slikarske i ostalih nefilmskih tradicija. Kao što je to jednom simpatično formulirao legendarni hrvatski eksperimentalist Mihovil Pansini, film bi trebao biti građen kao dinosaur (npr. diplodok ili brontosaur; op. N. G.): s velikim tijelom a malom glavom. Dakle, ne bi trebao biti opterećen intelektualno-kulturnim tradicijama (glava) a morao bi što jače razvijati svoje zasebne filmske značajke (tijelo).

2. To, dakako, ne znači da eksperimentalisti nemaju osjećaj za tradiciju – *Izgubljena cesta* (*Lost Highway*, 1997) Davida Lyncha može se shvatiti kao kreativna parafraza temeljnih značajki američkog avangardnog klasika *Mreže popodneva* (*Meshes of the Afternoon*, 1943) Maye Deren.

3. Barem konotacije ove teme mogu se naći i u mnogim igranim filmovima istog redatelja, primjerice *I patuljci počinju mali* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970), *Aguirre, gnjev božji* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) ili, primjerice, *Stroszek* (1977).

4. Na tome se, dakako, temelje i brojni drugi eksperimentalni filmovi, primjerice *Time Machine* (D. Tunguz, 1996) i *Valcer* (N. Hewitt, 2005).

5. Projekcija filma *Multiplication* na Danima hrvatskog filma popraćena je glasnim komentarima publike koja od filma očekuje fabulu, pa je završni izlazak „ljudskih figura“ iz labirinta popraćen ironičnim aplauzom koji, međutim, ne znači da su gledatelji iskazali nadmoć nad začudnom umjetničkom tvorbom nego, upravo suprotno, da je *Multiplication* uspješno zatitrao na rubu očekivanja gledatelja (i filmskih konvencija). Slične je poetike, primjerice, *Tour-Retour* (1999) Tomislave Vereš i Milana Bukovca, a isti je autorski dvojac 1995. godine realizirao i eksperimentalni film znakovitog naslova: *Gdje je film*.

6. Dakako, riječ je o ubojici iz Langovog filma *M*, ali film se i u drugim prizorima referira na Langove i druge filmove, pa se neugodni glas Petera Lorrea uklapa u izrazito autoreferencijalnu metaumjetničku poetiku.

7. Stvaralačke tendencije poetički i formalno nalik na avangardu u sljedećim se desetljećima katkada nazivaju „neoavangardom“, „drugom avangardom“ i „trećom avangardom“ (dalje od „treće“ avangarde otići će samo najvatreniji ljubitelji mistike numeriranja).

8. Njemački filmski klasik i, zanimljivo je usput napomenuti, veliki izvozni uspjeh. Prema filmskom povjesničaru Elsaesseru (2000), tržišni uspjeh tog filma u inozemstvu postavljen je kao (nedosegnuti) uzor pred produkciju *Metropolis* (1927) velikog redatelja Fritza Langa. Dakako, u umjetničkom sistemu oba su djela klasici njemačke nijeme epohe, premda se u

gospodarskom smislu nalaze na suprotnim krajevima ljestvice financijske uspješnosti. Kasniji porast „isplativosti“ *Metropolisa* omogućio je složen splet povijesnih okolnosti, u kojem važnu ulogu igra integriranje *Metropolisa* u svojevrstan kanon elitne kulture.

9. Da bi zbivanja na tim granicama bila još zanimljivija, likovna se umjetnost u konceptualističkom krilu preko videoumjetnosti prelijeva i na područje filma, a Tanja Golić je nakon pretežitog bavljenja videoumjetnošću svoj repertoar proširila u smjeru prototipskog, primjerice, igranog filma. Zanimljivo je, međutim, da je Vladimir Petek, jedan od najboljih klasičnih filmskih eksperimentalista, veoma brzo prigrlio video-tehnologiju, ali u njoj nikada nije postigao uspjehe slične onima iz filmske faze.

10. Usporedi i film *Grad, gradovi* (2004) Vedrana Šamanovića.

11. To se ostvarenje određuje kao „eksperiment o sinematičkoj komunikaciji vizualnih događaja“, utemeljen k tome na konstruktivističkoj ideji „umjetnosti fakta ili činjenice“ (*Filmska enciklopedija*, 1986: 104). O *Zahodu i Čovjeku s filmskom kamerom* vidi i članke u *Filmskom leksikonu* (str. 757 i 104).

3. FILMSKI ŽANROVI

Brojni su filmski autori ostvarili zavidne umjetničke rezultate s odmakom se pozivajući na naslijeđe tradicionalno popularnih žanrova, primjerice braća Coen ili Pedro Almodóvar, koji u mnogim od najboljih ostvarenja kombinira obrasce melodrame i komedije (katkada i još pokojeg žanra), a mnogi su umjetnici (R. Altman, S. Peckinpah, W. Wenders i drugi) ugled stekli upravo preispitivanjem granica žanrova. Uostalom, programatsko remek-djelo filmskog modernizma, Godardov *Do posljednjeg daha*, posvećen je „siromašnom“ američkom filmskom studiju (tvornici B-filmova), a velik se dio fabule tog filma može shvatiti i kao parafraza (te posveta) ne nužno američkoga gangsterskog filma. Sama činjenica promjene žanra usred priče *Od sumraka do zore (From Dusk Till Dawn, 1996)* nakratko je bila potakla mnoge kritičare na špekulacije o golemim potencijalima redatelja Roberta Rodrigueza.[1]

Kad je riječ o filmovima, nadalje, pogotovo ako pripadaju rodu igranog filma, žanrovske se strukture često dovode u prvi plan. Suvremene su kritike tako često navodile da je *Planina Brokeback (Brokeback Mountain, A. Lee, 2005)* nekakav *gay western* (ili barem kritička revizija žanra vesterna), premda je jedini argument da taj film ima išta zajedničkog s vesternom ikonografski – junaci nose šešire i traperice, jašu konje, nose puške... Pa ipak, tijekom gledanja filma teško se mogu uočiti etička pitanja ključna za tipičnu društvenu zajednicu svijeta vesterna, a nema govora ni o organiziranju akcije tipične za svijet tog žanra. Umjesto transporta stoke, potjere, opsade i sličnih aktivnosti, ovi se stočari (koji k tome čuvaju ovce a ne krave!) prepuštaju aktivnostima kojima se klasični vestern nikada ne bi prikazivački i problemski bavio. U središtu svijeta *Planine Brokeback* očito su emocije te ono što junaci jedan drugom pružaju i ono što očekuju jedan od drugoga, odnosno jaz između tih vrijednosti.[2]

Iz ovog slučaja (a sličnih nije malo) dalo bi se zaključiti kako, premda sveprisutni i iznimno živi, razgovori i analize žanrovskih struktura (te određivanje žanrovske pripadnosti filmova) često dovode do zbrke mjesto da unose red u filmsku ponudu. No, to nipošto ne znači da treba odustati od razmišljanja o žanrovima; to samo znači da je potreban oprez u analizi, a ionako se o svakom, a ne samo o filmskom fenomenu često piše na krajnje neprimjeren način. Opusi hermetičnih pjesnika pokušavaju se tako približiti široj publici isticanjem za njihovo stvaralaštvo sporednih, primjerice erotskih tema, slikarske veličine analizirane su

kroz živopisnu biografiju (obično punu alkohola, bolesti i seksa), pa ne čudi da se filmove analizira pomoću navodne dnevne ideologije autora, ili kroz prizmu pripadnosti žanru s kojim baš nema mnogo toga zajedničkog.

Kada se, međutim, pokušava razabrati što kategorija filmskog žanra uopće jest, najbolje je započeti sa žanrovima igranog filma, jer se u tom filmskom rodu žanrovske komponente najjasnije ocrtavaju, žanrovske su strukture – premda dinamične, stalno nastajuće i nestajuće u međuočnosu stvaraoca, industrije i publike – ipak najčvršće i najuočljivije. Na prvi je pogled svakako privlačno pokušati odrediti žanrove igranoga filma pomoću specifičnih tipova pripovijedanja ili tipičnih oblika filmskog zapisa, no to ipak nije moguće. Postoje i klasični i modernistički (i postmodernistički) vesterni, kriminalistički filmovi, komedije ili znanstveno-fantastički filmovi, a i ideje poput usmjerenja vesterna prema često uporabi totala, a drame prema uporabi krupnog plana odavno su napuštene kao nedostatne ili neutemeljene za ozbiljniju analizu filmskog žanra.

No, premda se i dokumentarni i eksperimentalni film u međunarodnoj (osobito u anglofonij) filmologiji smatraju „žanrovima“, važno je napomenuti da se i međunarodna teorija žanra ipak uglavnom formira na fenomenima i primjerima iz igranog filma.

BILJEŠKE

1. Nakon kriminalističkog početka (s podtekstom filma ceste), film naglo postaje vampirski horor. Neki su kritičari, međutim, odmah upozorili na infantilnost Rodriguezove autorske imaginacije (usp. citat kritičarke časopisa *Sight and Sound* u Walker, 1998: 291), potvrđenu i kasnijom ekranizacijom stripa *Sin City* Franka Millera.

2. Premda junaci Jack i Ennis ne čuvaju krave, kritika ih je često lakonski nazivala kaubojima, npr. u sažetku fabule uz kritiku Dragana Rubeše (2006: 98), a zanimljivo je da feministička kritičarka Vivijana Radman (2007) smatra da se taj film i ne može smatrati „homoseksualnim“.

3. 1. ŽANROVI IGRANOG FILMA

S obzirom na raznovrsnost igranofilmskih žanrova, za početak je najbolje iskušati tek provizornu i radnu definiciju prema kojoj je filmski žanr naziv za skupinu filmova sličnog sadržaja, odnosno teme, a često i forme, pri čemu je i prepoznavanje tih sličnosti u interpretativnoj zajednici (gledatelja, stvaratelja, kritičara...) od presudne važnosti. Ili, riječima Hrvoja Turkovića iz natuknice u *Filmskom leksikonu* (str. 775), filmovi određenog žanra „dočaravaju neki očekivano poseban tip svijeta, u njemu poznate tipove ambijenata, zapleta i likova, predočenih pretežito na narativno očekivane načine.“ U toj se definiciji utjecaj filmske interpretativne zajednice svakako podrazumijeva u aspektu „očekivanosti“ nekog posebnog tipa svijeta, a gledatelji su ti koji očekuju žanrovske strukture dijelom i na temelju produkcijskih, reklamnih i drugih društvenih čimbenika. To, dakako, otvara posebna pitanja kod pojave žanrovskih filmova izvan tipičnih produkcijskih i ostalih društvenih struktura, kao u slučaju socijalističkih žanrovskih ostvarenja hrvatskog filmskog klasika Branka Bauera.

No, žanrove je teško definirati pukim zbrajanjem određenog broja sličnih filmova; mnoge su žanrovske strukture nedvojbeno starije i od filmskog medija (horor, melodrama...), a protežu se i kroz medije novije od filma (televizija, video-igre...), pa otud i pokušaj definicije Toma Ryalla: „Žanrovi se mogu definirati kao sheme/oblici/stilovi/strukture koje nadilaze pojedina umjetnička djela, a nadziru i umjetnikovo stvaranje djela i način na koji ih publika čita.“ (prema: Lacey, 2000: 132).[1] Dakle, žanr se često ne shvaća kao skup filmova, nego kao nad-filmska struktura, i to je aspekt prema kojem je Ryallova definicija doista korisna i važna; ideje autorske i žanrovske kritike uspostavile su se sredinom prošlog stoljeća u vrijeme kada se i u drugim humanističkim granama rastakala ideja cjelovitog (i zatvorenog) djela. Ta definicija, međutim, u određenoj mjeri zapravo izbjegava problem „sadržaja“, no čak je i prema njoj jedna od temeljnih odrednica što nadilaze pojedina djela svakako tema, temeljno jedinstvo motiva sadržanih u nekom filmu.

I posredovanjem teme kao najviše razine sadržajne organizacije nekog filma kritika (ne nužno dominantno žanrovska) i publika prepoznaju žanrove kao filmove o nekoj određenoj temi (o kriminalu, o osvajanju Divljeg zapada, o spolnim odnosima, i tako dalje).

Tradicionalno, žanr se uistinu često određivao isključivo prema kriteriju tematskog jedinstva, bez uzimanja u obzir nižih razina sadržajne organizacije, pa se vesternima u tom smislu nazivaju svi filmovi s radnjom na Divljem zapadu SAD-a, u točno određenom

povijesnom trenutku druge polovice 19. stoljeća. Takva su određenja, međutim, nedovoljno precizna.

Kao što ističe još klasični filmski teoretičar Andrew Tudor (1979), kritičari najčešće polaze od prešutne pretpostavke o postojanju žanra (John Kitses je, primjerice, bio osobito poznat zbog tekstova o vesternu), a na temelju te pretpostavke se i odlučuju za klasifikacije. Teorija filmskog žanra (i žanrovska kritika) često se potom usredotočuje i na ikonografske aspekte žanra, prelazeći time postupno granicu sadržajne i formalne analize, pa postavlja, primjerice, pitanje o izgledu tipičnih prizora vesterna. Drugi je čest predmet analize prepoznatljiv fabularni žanrovski model: teorija se može pitati kakve su fabule prepoznatljivo „vesternske“, temelju na osnovu kakvih fabula gledatelj, teoretičar ili kritičar može prepoznati pripadnost filma određenom žanru.

Najkraće, kao što objašnjavaju Tudor i noviji autori (poput Turkovića), klasična ikonografska koncepcija žanra polazi od prvotne važnosti prepoznatljivih vizualnih motiva za konstrukciju žanra. Gradići Divljeg zapada međusobno su izrazito slični (imaju prepoznatljive drvene trijemove kako građani ne bi gazili po blatu), junaci vesterna nose tipične šešire i čizme, a Indijanci u većini vesterna boje lice na isti način, bez obzira kojem plemenu pripadali, dok se glavna zbivanja često odvijaju u totalima, u impresivnim prostranstvima Zapada. Međutim, vesterni poput Hawksova *Rio Brava* (1959), u kojima se može pronaći jedva pokoji polutotal, dubinskom oštrinom i fabularnim sugestijama postižu dojam prostranosti kakav se u mnogim drugim vesternima često postiže totalom,[2] pa je jasno da su užeformalna, stilska određenja ikonografije manje učinkovit aspekt definiranja žanra.

Tijekom povijesti svakog pojedinog žanra ikonografija se, jasno, mijenja, pa tako nakon Drugog svjetskog rata u ikonografiji vesterna, pa i mnogih drugih žanrova,[3] sve više do izražaja dolazi tzv. realizam. Junaci i prostori vesterna sve češće su prljavi i zapušteni, a kostimi, šminka i scenografija sve više se trude približiti autentičnom izgledu ljudi i prostora kojima su se ti ljudi kretali u povijesnom, izvanfilmskom razdoblju osvajanja Divljeg zapada.

No, i unutar tog žanra mogu se uočiti manje skupine filmova ili nadfilmske strukture, tek dijelom vezane uz povijesni razvoj žanra; tada se obično govori o podžanrovima. Primjerice, unutar vesterna postoji podžanr obilježen izrazito shematiziranim likovima, obiljem akcije i sretnim svršetkom („kaubojski film“), a tom je podžanru srodan i „glazbeni kaubojski film“ [4] u kojem, obično izrazito „ulickano“ odjeveni junaci Divljeg zapada, pojednostavljeno, pucaju i pjevaju. Za umjetnički aspekt filmske historiografije od veće je, međutim, važnosti takozvani „supervestern“, podžanr vesterna iznimno razvijene psihološke razrade likova i

složenih društvenih odnosa. Zapažen je i podžanr filmova o razdoblju neposredno prije ključnog naleta kolonizacije („predvestern“), potom podžanr filmova o samom kraju kolonizacije i o razdoblju nakon nje („postvestern“), kao i podžanr filmova o putovanjima karavana („karavanski vestern“). Svi ti podžanrovi imaju donekle specifičnu ikonografiju, vezanu dakako i uz teme, a kombinacijom tih (i možda još ponekih) obilježja se i izdvajaju u zasebnu podvrstu unutar žanra.

Ne treba izjednačavati podžanrovske fenomene s dijakronijom, dakle s neakvim logičnim slijedom u povijesnom razvoju žanra – film Clinta Eastwooda *Nepomirljivi* (*Unforgiven*, 1992) obnavlja psihološku razrađenost i težinu etičkih izbora iz supervesterna u razdoblju nakon dekadencije „špageti vesterna“ te nakon što su čak i Eastwoodovi filmovi pružali argumente u prilog tvrdnji da se vestern kao žanr iscrpio pa vizualni motivi (ikonografija), likovi i temeljne situacije seli u druge filmske žanrove. U nekim se filmovima tipična fabula vesterna sele u svemir ili u američku suvremenost, a ne treba zaboraviti ni Eastwoodovu sjajnu melodramu *Barski pjevač* (*Honkytonk Man*) iz 1982. godine, s redateljem u naslovnoj ulozi, neprilagođenoga modernog „revolveraša“, koji umjesto pištolja ima gitaru, kojom čak može sudjelovati i u pravim (glazbenim) obračunima.[5]

Razdoblje zbivanja u tom filmu doba je ekonomske depresije u prvoj polovici 20. stoljeća u SAD-u, pa junak unatoč tuberkulozi snima pjesmu u studiju kako bi se iskupio pred svojom najbližom rodbinom (jer prave obitelji, kao svaki pravi kauboj-lutalica, ni nema; dovoljno se sjetiti završne scene odlaska Ethana, „junaka“ Fordovih *Tragača*). Zbog toga će mu se drastično pogoršati zdravstveno stanje, ali njegovo je pjevanje (i žrtva) etički izbor, baš kao i okršaji u klasičnim vesternima, u kojima se junaci, u ime viših načela, često suprotstavljaju brojnijim i moćnijim neprijateljima.

Fabularni modeli također su se često smatrali ključnima za definiranje žanra; linearni slijed događaja, potom njihova preglednost i jasna uzročnopsljedična određenost od velike su važnosti za mnoge žanrove, dok u detektivskom filmu ili hororu fabularni model mora ostavljati prostora za tajnu ili šok (što nipošto ne treba shvatiti kao odustajanje od klasičnog fabularnog stila). Tradicionalno određenje pričom obuhvaća i filmski sadržaj i formu. Prema navedenim izvorima, vesternu tako pripada svaka pripovijest o pretvaranju divljine u vrt, o civiliziranju koje obavljaju tek napola civilizirani (naoružani) muškarci i znatno civiliziranije žene koje ih, razumljivo, motiviraju na daljnje civiliziranje. Wyatt Earp (Henry Fonda), junak *Moje drage Klementine* redatelja Johna Forda (*My Darling Clementine*, 1946), u sklopu procesa civiliziranja spreman je čak i namirisati se parfemom (ugrozivši time vlastito

muževno dostojanstvo), kako bi bio dostojan plesni partner naslovne junakinje. Vestern se dakle definira i odnosom likova i tipičnim događajima i prostorno-vremenskim odrednicama...

Žanrovske klasifikacije, dakako, bez obzira na kriterij, neizbježno zapadaju u zatvoreni krug, genološki *circulus vitiosus* na koji ukazuje književni teoretičar Milivoj Solar, koji objašnjava da se ne može tražiti novela među različitim tekstovima bez operativnog pojma novele, koji nastaje na temelju prethodnog čitanja tekstova. Taj naizgled nepremostiv problem Solar, međutim, smatra rješivim (i, zapravo, lažnim), jer prethodna klasifikacija „uvijek teorijski preteže i nakon što se stvarno stanje u žanrovima promijenilo, pa ona, ali isključivo ona, čini hipotezu koja se može pokušati potvrditi i na novoj građi“ (Solar, 2000: 269). Upravo stoga, premda barem na prvi pogled nikako ne možemo izbjeći zamku nedostatka fiksne definicije, ipak možemo govoriti o postojanju žanra, pa tako i filmskog žanra, kao i o njegovu povijesnom razvoju.

Sve dok budemo mogli novonastale vesterne ili mjuzikle prepoznati kao vesterne ili mjuzikle, ti će žanrovi i dalje postojati, pa makar u određenom razdoblju gubili važnost u nekoj kinematografiji ili u čitavom međunarodnom sustavu žanrova. Ideja prepoznavanja filma kao vesterne (ili kao trilera, melodrame...) pritom je temeljna pretpostavka održive teorije filmskog žanra. Razne društvene institucije i centri moći žele klasificirati filmove – industrija ih na određeni način reklamira, mediji ih na određeni način predstavljaju, trgovci ih (putem medija) „preprodaju“, i sami ih dalje opremajućim i drugim reklamnim odrednicama. No, sve je to uzaludno ukoliko gledatelj, jednom kada ga u kino privuče neki segment reklamne kampanje (ili filmske kritike) ne prepozna da je riječ o vesteru. Neke reklamne kampanje i klasifikacije uspijevaju ostaviti traga, a neke, dakako, budu odmah zaboravljene.

Preduvjet za prepoznavanje svakako je prethodno gledanje filmova: mora postojati nekoliko upadljivo sličnih filmova da bi se moglo govoriti o pripadnosti žanru, a podrazumijeva se da gledatelj o kojem je ovdje riječ posjeduje znatno gledateljsko iskustvo – filmski neiskusni gledatelj nije dio strukture. Stoga čak i ako gledatelj „zaluta“ na neku projekciju (ili ako posjeti projekciju iznenađenja u kakvu multipleks kinu), ipak bi trebao moći prepoznati žanr. Ukoliko reklama iz komercijalnih ili drugih razloga u najavi socijalnu dramu predstavi kao triler, gledatelj koji kupi kino-ulaznicu zato što voli trilere s pravom će se smatrati prevarenim.

Zbog takve složenosti fenomena žanra, kao što ističe i David Bordwell, mnogi autori

jednostavno odustaju od određivanja temeljnih načela te kategorije, pa i od definiranja pojedinačnog žanra (Bordwell, 1991: 146-7). Bordwell, međutim, ispravno smatra mišljenje klasika književne teorije Borisa Tomaševskog, koji je ustvrdio da nije moguće „logički i kruto“ definirati (književne) žanrove, jer je razgraničavanje „uvijek povijesno, tj. istinito je samo za određen povijesni trenutak“ (Tomaševski, 1998: 48), a k tome su i prirode tih razgraničavanja (putem teme, stila i tako dalje) međusobno različite. Bordwell se poziva na filozofsko-logičko-matematički koncept „fuzzy“ logike, dakle „nejasne“ (ili mutne) logike, te objašnjava žanr kao „nejasnu“ kategoriju, koja se ne odlikuje nužnim i dovoljnim uvjetima kao ni čvrstim granicama. Takve se kategorije ne stvaraju strogim definiranjem, nego stvaranjem sustava očekivanja koja se mogu hijerarhijski razdvojiti na ključno važna i na rubna očekivanja za nastanak kategorije. U tom je smislu etički izrazito obilježen okršaj u precizno određenoj epohi povijesti SAD-a ključno ili središnje očekivanja žanra vesterna, dok je točan oblik šešira, ili veličina i model pištolja od sekundarne važnosti, sporedno očekivanje.

Uistinu, *Vruća sedla* (*Blazing Saddles*, 1974) Mela Brooksa nisu vestern unatoč ikonografskim pa čak i nekim fabularnim elementima, dok s druge strane, *Zlatna muda* (*Huevos de oro*, 1993) Bigasa Lune svoju postmodernističku kolažnu naraciju organiziraju oko kostura tradicionalne priče gangsterskog (ali katkada i biografskog) filma. Riječ je, dakako, o modelu prikaza uspona i pada glavnog junaka, s tim da se Lunin junak uspinje prema sasvim drugačijem kriteriju od junaka gangsterskih filmova Raoula Walsha ili Williama Wellmana, a prevladavajuća groteska i ironijsko kodiranje onemogućuju nastanak čvrsto profiliranog junaka, važnog i za gangsterski i za biografski film.

Uostalom, još je književni teoretičar Medvedev (1976: 198-9), odnosno Mihail Bahtin,[6] u tekstu iz 1928. godine, naglašavao cjelokupnost komunikacije i društvenih interakcija u nastanku žanra, a filmologinja Berry-Flint (2004: 25) je, u polemici s poznatim tezama filozofa Crocea, objašnjavala i tekstualne i društvene argumente specifičnosti žanrova. No, zbog složenosti i teške svladivosti cjelokupne žanrovske komunikacije teoretičari često bježe u anegdote ili lakonski definiraju društva i tekstove te njihove međuodnose, rečenicama koje često ne uspijevaju ni zagrebat i ispod površine tako složenog fenomena. Žanrovska je teorija, također, u stalnoj opasnosti da postane obična sociologija filma, ali fenomen žanra ne može se svesti na samo jednu od sastavnica, baš kao što se dojam pokretnih slika ne može iščitati iz pojedinih sličica kojima filmska projekcija stvara filmski pokret.

U tom se smislu osobito poticajnom doima tzv. svjetotvorna teorija žanra, na koju se u

znatnoj mjeri mogu svesti i ikonografske (vizualne) studije filmskog žanra i analize motiva tipičnih za pojedina žanrove, kao i potraga za fabularnim formama, kao što Hrvoje Turković detaljno pojašnjava u svojoj studiji o filmskom žanru (Turković, 2005: 92-125). Pobrojene tri tradicionalne metode koncipiranja prepoznatljivosti žanrova dijele problem promjenjivosti izdvojenih struktura i ograničavanja prepoznatih konstanti tek na neke podžanrovske cikluse. Turković, međutim, obrazlaže koncepciju svijeta igranog filma kako bi predočio način na koji se u narativnom filmu kodira to „svjetotvorstvo“ putem fabule ili, uostalom, ideologije (isto; usp. i Turković, 2000b). Te se napomene svakako mogu usporediti sa spomenutim Medvedevljevim, odnosno Bahtinovim, zapažanjima o književnom žanru (Medvedev, 1976: 199-206), u kojima se izražava i svijest o kompleksnoj prirodi žanra, kategorije smještene na sjecištu tekstualnih i kontekstualnih silnica: „svaki žanr ima samo njemu dostupna sredstva viđenja i shvaćanja stvarnosti“ (isto: 199).

Stoga lirski žanrovi, nastavlja Medvedev/Bahtin, podrazumijevaju drugačije shvaćanje stvarnosti nego roman i novela, što se uspoređuje i s likovnim umjetnostima, u kojima grafika i slikarstvo zahvaćaju različite aspekte prostornosti. Kada je o književnosti riječ, primjerena analiza tog aspekta žanrovske teorije, ističe Medvedev/Bahtin, nije razina rečenice, nego razina iskaza, specifičnih kompleksa kojima mislimo i razumijevamo. Prema Medvedevu/Bahtinu, književni žanrovi obogaćuju svijest novim postupcima razumijevanja stvarnosti, dok žanrovi u likovnim umjetnostima obogaćuju vizualnu domenu naše svijesti (isto: 201).[7] Film će, promotri li se u svjetlu poznatih teorijskih zapažanja o složenoj mu sintetskoj prirodi, vjerojatno zahvatiti i jedan i drugi aspekt žanrovske proširivanja gledateljske svijesti.

Turkovićeva je svjetotvorna teorija žanra sukladna, dakako, tezama filozofsko-književne teorije mogućih svjetova zasnovane na Leibnizovim filozofskim spisima (Doležel, 1991: 51-7);[8] u okviru rasprave o teoriji mogućih svjetova taj je utjecajni filozof navodio romane kao primjere mogućih svjetova, jasno razgraničivši moguće književne svjetove od stvarnog svijeta, a u našoj je humanistici na važnost te teorije najviše upozoravao Gajo Peleš (osobito razrađeno u Peleš 1989; usp. i Peleš, 1999: 153-180). Taj istaknuti književni teoretičar upućuje i na rad Alvina Plantinge (Peleš, 1989: 197-8), koji ističe da mogući svijet mora biti cjelovit, bez kršenja logičkih pravila,[9] pa se iščitava „prema unutrašnjem rasporedu semantičkih jedinica, odnosno, kako Leibniz tvrdi: prema identitetu, relaciji i komposibilnosti potpunih individualnih pojmova“ (isto: 205).

Kategorija komposibilnosti (sumogućnosti) pojmova najbolje se može shvatiti kao već

spomenuti zahtjev poštivanja široko shvaćenih logičkih pravila i cjelovitosti u stvaranju izmišljenih svjetova. Sastavni elementi pojedinog izmišljenog svijeta moraju biti međusobno usuglašeni, što ističe i Turković: „Podrazumijevamo također - a to je sugerirano i podrazumijevanjem sveukupnosti - da je svijet *uređen*, koherentan, kontigvitetan, razmjerno postojan, zakonomjeren...” (Turković, 2005: 95). Filmski se žanrovi javljaju kao specifična mogućnost povezivanja srodnih (doleželovski ili pelešovski rečeno - mogućih) filmskih svjetova, što uključuje i tipične događaje, likove, odjeću i tako dalje, što dakako ne znači da su sve varijacije svjetova potencijalno pogodne za nastanak žanra.

Pokušavajući odgovoriti na pitanje koje su varijacije svjetova bitne za nastanak žanra, Turković (isto: 124) daje veliku važnost toj genološkoj kategoriji: „...latentno je žanrorodan onaj svijet koji je *spoznajno-priopćajno relevantan*, tj. koji ima zamjetne posljedice na naš svjetonazor, tj. na (društveno poduprto) poimanje našega matičnog, svakodnevnog životnog svijeta“. Srodni žanrovski svjetovi, ili bliske varijante istoga svijeta, očito čine (filmski) žanr, i to tada kada su te bliske varijante važne za gledatelje.

Primjerice, u žanr strave (ili horora) grupiraju se filmski, književni, stripovski ili kazališni mogući svjetovi kojima dominira temeljno zastrašujući fenomen - bilo da je riječ o nekoj nevidljivoj sili, o vidljivim živim mrtvacima ili o kakvu manijakalnom ubojici. U žanr vesterna grupiraju se nadalje oni mogući svjetovi od kojih nam je kroz sukobe (zakona i nereda, civilizacije i divljine, dobra i zla...) predložen prostor „Divljeg zapada“ SAD-a, što podrazumijeva vremensko razdoblje bjelačke kolonizacije, bez obzira na utemeljenost pojedinih motiva (događaja, likova...) u stvarnom povijesnom razdoblju kolonizacije Zapada SAD-a. Temeljna je problematika stanovnika tih svjetova etička, nalazi se u domeni sređivanja etičkog nereda, odnosno izbora čina koji će pozitivno djelovati i na junaka i na zajednicu, pa se zato može reći da je etička problematika najvažnija za cijele svjetove filmova tog žanra.

Dakako, takva se koncepcija žanra svejedno temelji i na ikonografiji i na fabularnim strukturama[10] tipičnim za svaki pojedini žanr, a iz nje, na drugoj razini, nipošto nije isključena ni publika koja će moći prepoznati žanrovsku pripadnost nekog filma, kao ni kinematografska institucija (filmsko tržište, sustav zvijezda, žanrovski sustav) - bez publike i cjelokupne kinematografije teško se može shvatiti nastanak, trajanje, nestanak i ponovno pojavljivanje žanra.

Napokon, treba reći da podžanrovski elementi filmske komunikacije, kod kojih je teško (premda ne nužno nemoguće) govoriti o posebnom modeliranju (ili „podmodeliranju“)

svijeta, upućuju ipak na funkcionalnost tradicionalnije teorije žanra. Naime, ikonografski, tematski i fabularno uglavnom se mogu sasvim zadovoljavajuće klasificirati podžanrovi ili žanrovi ciklusi, baš kao i pojave koje nisu nužno vezane uz žanr, nego uz opus pojedinih autora (primjerice „ciklus“ filmova o Héléne redatelja Claudea Chabrola).

3. 1. 1. Složenost žanrovske komunikacije

Također, kada je riječ o nastanku, razvoju (pa, uostalom, i potencijalnom nestanku) nekog žanra ili žanrova, svakako treba stalno imati na umu složenost i višestrukost žanrovske komunikacije. Nastanak i razvoj žanra prečesto se lakonski objašnjava očekivanjima publike i industrijalcima koji joj podilaze, kao i komunikacijom o filmu (kritika, novinarstvo, financijska izvješća...), koja utječe i na gledanje i na stvaranje filmova. No, interakcija producenata, filmova i publike koja utječe na „životni ciklus“ nekog žanra iznimno je složena i u slučaju igranog filma prožeta ekonomskom komponentom, pa se o žanrovima dokumentarnog i eksperimentalnog filma (žanrovima nastalim u brojno manjoj te načinom organizacije drugačijoj filmskoj zajednici) znatno rjeđe govori. Kod dokumentarnih i eksperimentalnih filmova stvaraocima je u tom obično ipak ostavljeno više slobode.

Dakle, gledateljsko iskustvo važno je za nastanak, održavanje i mijene žanra, ili svijesti o žanru, a to iskustvo nastaje i u kontaktu publike s filmom, ali nisu bez utjecaja ni novinske informacije (reklame, vijesti, kritike i sl.). S druge strane, odaziv publike na filmove pojedinog žanra regulira ponašanje industrije na barem dva načina: kao prvo, utječe na tematske i druge značajke filmova što će ih industrija promicati u idućem razdoblju te, kao drugo, izravno utječe na metode reklamiranja filmova koji su upravo snimljeni ili će se snimati u bližoj budućnosti.

Međutim, na veliku žalost filmskih producenata i trgovaca (pa i nekih izrazito pozitivistički usmjerenih proučavatelja filma), u tim mehanizmima nema čvrstih pravila, nema nikakvih jamstava da će jučerašnji recepti i danas (a kamoli sutra) uroditi tržišnim uspjehom. Publika katkad bolje a katkad slabije reagira na poticaje iz industrije ili iz medija koji se bave filmom, pa je dobro poznato da je komercijalni uspjeh mnogih filmova (a komercijalni uspjeh ne objašnjava u potpunosti ponašanje industrije) ponajviše ovisio o usmenoj predaji.[11] U novije vrijeme, dakako, ulogu usmene predaje u sve većoj mjeri preuzima internet, ali načelo je isto - internetska se (sub)kultura u velikoj mjeri ponaša kao usmena kultura, a unatoč golemom utjecaju velikih korporacija na nove tehnologije, internet se na različite načine

ipak pokušava oduprijeti reklamama, cenzuri i monopolističkom položaju nekih ideja, korporacija ili roba.

Ovdje je teško, ako ne i nemoguće, postavljati izrazito čvrste definicije, ali se opisno može reći kako na nastanak filmova što ih publika, kritika i industrija prepoznaju kao žanrovska djela utječe vrlo složena interakcija, koja se grafički može prikazati trokutom. Taj se trokut može shvatiti kao grafički prikaz okvira u kojem se filmski žanrovi razvijaju, traju, dolaze u krizu te (postupno ili naglo) propadaju:



(prema Lacey, 2000: 133)

U trokutu (kinematografske) institucije, publike i teksta, nastaje žanr, pri čemu je instituciju najkorisnije shvatiti kao cjelokupnu kinematografiju, društvenu interakciju s filmom i o filmu, konstituiranu i konstantno održavanu kroz povijest medija i umjetnosti. Pritom se publika i tekst tek uvjetno mogu razdvojiti od kinematografske institucije; takav grafički prikaz samo naglašava primat nad ostalim čimbenicima. Nick Lacey u opisu tih problema osobitu važnost pridaje žanrovskoj kritici (kao dijelu institucije kinematografije) koja se, za razliku od autorske kritike često obojene pretjeranim intencionalizmom (idejom o prepoznavanju autorskih namjera u filmskim djelima), ipak dominantno bavi tekstovima.[12] Žanrovska kritika, ističe Lacey, ne smatra povlaštenim nijednu od svoje tri temeljne komponente, odnosno nijedan od tri aspekta kojima se bavi:

1. (žanrovska kritika) pridaje dužnu pozornost činjenici da umjetnici, radeći u institucionalnom kontekstu, proizvode žanrovski medijski tekst poznavajući pravila i

konvencije tog žanra i sa sviješću da se od publike može očekivati posjedovanje istih znanja;

2. publika koristi žanr kako bi kategorizirala tekst;

3. institucije se služe žanrom kako bi opremile tekst na način koji će olakšati njegovo plasiranje gledateljima (prevedeno iz Lacey, 2000: 134).

Kada je o razvoju žanrova riječ, međutim, još su Wellek i Warren (1985: 264) isticali kako se književni žanrovi (i vrste) mijenjaju ulaskom novih djela u generički sustav, a taj se mehanizam čini komplementarnim (možda čak i istovrsnim) znamenitoj Eliotovoj koncepciji mehanizma ulaska novih velikih djela u umjetničku tradiciju, jer je postojeći poredak cjelovit, potpun i prije nego što u njega uđe neko novo djelo:

Cijeli postojeći poredak mora se, makar neznatno, izmijeniti; i tako su odnosi, razmjeri i vrijednosti svakog pojedinog umjetničkog djela ponovno u suglasju s cjelinom (...) Tko se slaže s ovom idejom o poretku, o formi europske (...) književnosti, neće smatrati neprirodnim što sadašnjost mijenja prošlost jednako kao što prošlost upravlja sadašnjošću. (Eliot, 1999: 7-8).

Izrazito sličan razvojni mehanizam opisuje Lacey (2000: 211-213) govoreći o filmskim žanrovima.

U skladu s Bordwellovim razmišljanjima o žanru kao kategoriji određenoj glavnim ili sporednim očekivanjima,[13] očigledno je riječ o povijesno promjenjivoj strukturi. Hijerarhija se očekivanja, naime, smatra relevantnom dok je neka nova informacija ne modificira ili pobije, pa se takvo shvaćanje razvoja žanra može povezati i s temeljnim Solarovim zapažanjima o važnosti klasifikacija i prethodnim klasifikacijama kao regulativnom mehanizmu sljedećih klasifikacija. Promjena u filmskoj ponudi, promjena u prevladavajućem sadržaju ili u formi filmova u nekom razdoblju može izravno utjecati na iduće klasifikacije, odnosno na očekivanja publike na temelju kojih će ona prepoznavati žanrovski film. Stoga je potreban stalan oprez kako bi se vidjelo je li u novom žanrovskom djelu došlo do tolikih odmaka od temeljne, prototipske slike žanra da bi bilo moguće govoriti čak i o novom žanru, ili barem o bitnoj promjeni u žanrovskim strukturama.

Složenost tog mehanizma valja ukratko ilustrirati. Premda je i, primjerice, znanstvena fantastika, kao i zapravo svi drugi žanrovi, transmedijska pojava, koja k tome neke važne korijene vuče iz Europe,[14] ipak i za razvoj znanstvenofantastičnog filma najvažniji je Hollywood, odnosno američki žanrovski sustav. Čak se i britanska kinematografija u

najvećem dijelu svoje povijesti može shvatiti kao (poluautonomni) podsustav američkog (ili zapadnog, dominantno američkog) žanrovskog sustava. Zbog tolike važnosti američke filmske industrije, veoma je znakovito Laceyjevo (2000: 170) zapažanje da „Hollywood“ rijetko plasira znanstvenofantastičan film na tržište s tom žanrovskom oznakom – obično se u promidžbi naglašava akcijska priroda filma i spektakularnost, kao i velike zvijezde ako se pojavljuju u filmu...

Uostalom, još je australsko-britanski publicist John Baxter tvrdio da znanstvenofantastičan film zapravo ne pripada istoj instituciji kao i znanstvenofantastična književnost:[15]

Publika znanstvenofantastičnog filma nije "znanstvenofantastička publika", ona je tek dio opće, masovne filmske publike. Također, stvaraoci SF filmova nisu ljubitelji žanra nego stručnjaci zaposleni u jednom segmentu proizvodnje filma za mase. Zanimanja i stajališta jednaka su im kao i u opće publike, posve drukčija od onih u SF publike. Tek rijetko se okrznu, iznimno rijetko slučajno podudaraju (prevedeno iz Baxter, 1970: 8)[16]

Dakle, premda se publika obično smatra ključnom za žanrovske fenomene, jedan od najdugovječnijih žanrova kao da se u reklamama kriomice provlači kroz industrijske, ne nužno žanrovske oznake (akcijski film). Doduše, već i plasiranjem ikonografskih (vizualnih) signala žanrovske pripadnosti (svemirska prostranstva, letjelice, lasersko oružje...), reklama privlači i „žanrovsku“ publiku, ali ipak je samo dio opće publike takvih velikih hitova, pa bi Lacey mogao imati pravo kada tvrdi kako bi privlačenje isključivo publike orijentirane na znanstvenofantastičan žanr najvjerojatnije uzrokovalo tržišni podbačaj.

Jedan od vodećih stručnjaka za žanrovski film i teoretičar filmskog žanra, Rick Altman, pomno objašnjava kako američka filmska industrija oglašava filmove s obzirom na žanr. Prije svega, mnoga je klasična i rana žanrovska djela u vrijeme nastanka industrija promicala u kontekstu drugačijih filmova od onih s kojima bismo ih danas uspoređivali. Rani „biografski filmovi“ s Georgeom Arlissom u glavnoj ulozi, bili su reklamirani kao obrade tema iz britanske povijesti (kao svojevrzni „povijesni filmovi“), pa je očita potreba za oprezom kada se govori o tome da industrija u određenom razdoblju „izbjegava“ neku žanrovsku odrednicu (Altman, 1999: 40).

Altman je i sam bio iznenađen spoznajom da industrija obično ne oprema svoje filmove preciznim žanrovskim određenjima. Film mora privući što šire slojeve publike, pa tako reklama za film *Samo anđeli imaju krila* (*Only Angels Have Wings*, H. Hawks, 1939)[17] ništa konkretno ne govori o tom filmskom djelu ali se izravno obraća „svima“ (isto: 54-

9).[18] Unatoč snižavanju prosječne dobi kino-publike u novije vrijeme, i dalje se filmovi jednako plasiraju, što, dakako, podrazumijeva i daljnje distingviranje filmova i žanrova dominantno usmjerenih raznim uzrastima, spolu, nacionalnim, regionalnim i drugim identitetima. Altman (isto: 133-8) posebno obrazlaže reklamiranje ni po čemu iznimnog filma *Koktel* (*Cocktail*, R. Donaldson, 1988); film su reklamirali kao priču o mladiću koji želi uspjeti u velikom gradu, kao priču o prijateljstvu dvojice muškaraca (od kojih je jedan, dakako, „mentor“), kao ljubavnu priču te, napokon, kao priča o sukobu ljubavi i poslovnog uspjeha.[19]

Filmovi svrstani u žanr znanstvene fantastike u kontekstu filmske industrije smatraju se, dakle, robom istovrsnom filmovima drugih žanrova, ali s druge je strane znanstvenofantastička filmska publika ipak, čini se, nešto čvršće organizirana nego publika vesterna, melodrame ili komedije. Upravo ta organiziranost vjerojatno dijelom pridonosi dugotrajnosti tog žanra, ali vjerojatno je riječ samo o simptomima dubljih razloga zbog kojeg znanstvenofantastičan žanr spada među najizdržljivije.

Međutim, žanrovi se prostiru preko granica pojedinih medija, pa i ti fenomeni moraju djelovati na žanrovske mijene ili na popularnost nekog žanra. U nekim se razdobljima najutjecajnija žanrovska djela pojavljuju na televiziji, a u nekim se razdobljima najutjecajnija djela istog žanra mogu naći u kinima.[20] Adaptacije i obrade žanrovskih tekstova, dakako, često se inspiriraju upravo tim transmedijskim kontaktima. Veliki je broj uspješnih televizijskih SF serija imao barem jednu filmsku (kino) obradu, iz televizijskih *Zvezdanih staza* (*Star Trek*) nastala je čitava filmska serija (koja je povratno potaknula nove televizijske sezone *Zvezdanih staza*), a mnogi su popularni SF filmovi potaknuli nastanak istoimenih televizijskih serija, primjerice film *Zvezdana vrata* (*Stargate*, R. Emmerich, 1994).

Unutar pojedinih medija žanrovsko je stvaralaštvo razgranato na različite vrste, pa tako uz znanstvenofantastičan roman postoji i znanstvenofantastična novela (Ray Bradbury i neki drugi autori poznati su upravo po novelama), a prema nekim mišljenjima postoji čak i znanstvenofantastična lirika. Međutim, dok se znanstvenofantastičan podžanr „svemirske opere“ može povezati s prethodnim razdobljima iz povijesti žanra, kiberpunk (*cyberpunk*) se razvio tek u književnosti osamdesetih godina dvadesetog stoljeća, pod utjecajem pisanja Williama Gibsona, a potom je taj ponajprije književni podžanr utjecao i na znanstvenofantastični film (primjerice *Matrix*, L. i A. Wachowski, 1999).

Svijet znanstvenofantastičnog ciklusa *Zvezdane staze* svakako je znakovit i za važnost kontakata među stvaralaštvom u različitim medijima, a u njemu se također može vidjeti i

povijesna logika razvoja žanra. Televizijske *Zvezdane staze* započete su 1965. (prema nekim izvorima 1964) godine probnom epizodom („pilot-epizodom“) *Zvezdane staze: Kavez (Star Trek: The Cage)*, a poslije se, osim u televizijskim serijama,[21] „isti“ svijet razrađivao i u filmovima, u novelama i u romanima (u književnoj se seriji okušao i jedan od cjenjenijih autora SF žanra, James Blish), kao i u stripu, a vjerojatno bi se našao još pokoji (narativni) medij kojim su letjeli Kirk, Spock, Picard i ostalo multikulturalno društvo iz *Zvezdane flote*.

Znanstvena fantastika, kao i brojni drugi žanrovi (možda čak kao i svi žanrovi), u svim medijima (Lacey, 2000: 169) pokazuje očitu tendenciju prema serijalnosti i ulančavanju, izrazitiju vjerojatno čak i od srodne tendencije u žanru melodrame, u kojem su iznimno popularne televizijske (prije radijske) „sapunice“ (sapunске opere; „soap opera“). Brojni su autori upućivali na industrijsku narav (ili tendenciju industrije prema) serijalnosti (isto: 37, Eco, 1990: 84-7),[22] a u srodan tematski kompleks Umberto Eco (1989: 186) zadire i kada objašnjava težnju masovne proizvodnje prema kiču. No, ne treba zaboraviti da je sklonost ka nastavljanju i ulančavanju priča veoma stara (antički mitovi, Šeherezada, germanske sage i legende i slično) i veoma raširena (tračevi, vicevi, potom romani Gorana Tribusona, Franka Herberta ili Phillipa Rotha, filmovi Françoisa Truffauta ili Larsa von Triera).

S vremenom se, međutim, mijenjaju (Lacey, 2000: 170-180) i žanrovska ikonografija, motivacija i karakterizacija likova te druge odrednice. Primjerice, Vulkanac Spock je u probnoj epizodi *Zvezdanih staza* još nerazrađen lik (uši mu jesu šiljaste, ali nema prepoznatljivu emocionalnu hladnoću), a junak nije Kirk nego kapetan Pike (glumi ga Jeffrey Hunter), koji se ponovno pojavljuje još samo u jednoj dvodijelnoj epizodi iz serije s klasičnom postavom (navodno je Hunterov agent bio zaključio da je uloga u SF seriji loša za njegovu karijeru). Lacey ima pravo kada kaže da su izvorne *Zvezdane staze* prikazivale multikulturalni svijet budućnosti kao prostor „sjevernoameričkih“ vrijednosti, u kojem, kao i u Ujedinjenim narodima, svi rade zajedno, ali u biti SAD promiču svoje interese (Lacey, 2000: 187).

U velikom vremenskom rasponu nastanka pojedinih epizoda, međutim, ideologija se mijenjala. U izvornoj je seriji (1966-1969) kapetan Kirk bio zagovornik onodobnih vrijednosti dominantne američke kulture, pa je u jednoj epizodi vatreno objašnjavao zašto je važno naoružavati nerazvijeno pleme vanzemaljaca, kako bi se postigla ravnoteža sa susjednim, agresivnijim plemenom. Neugodne susjede, naime, naoružavaju neprijateljski (izgledom izrazito istočnjački) Klingonci, pa se samo naoružavanjem, tvrdio je Kirk, može održati mir.

Time je posredovanjem ideologije glavnog junaka ta serija iznosila ideologiju blokovske

konfrontacije i hladnog rata, sasvim konvencionalnu s obzirom na mjesto i vrijeme nastanka: u to je doba veliki američki neprijatelj bio Sovjetski Savez, a dva su golema vojnopolitička bloka gomilala naoružanje diljem svijeta, kako bi prijetnjom odvratila protivnika od napada (starije generacije čitatelja možda će se još prisjećati znamenite kubanske krize iz vremena Kennedyja i Hruščova, novijim generacijama poznate uglavnom iz TV serija). U epizodama i ciklusima iz sljedećih desetljeća - *Zvezdane staze: Sljedeća generacija* (*Star Trek: The Next Generation*, 1987-1994) i *Zvezdane staze: Voyager* (*Star Trek: Voyager*, 1995-2001), Zvezdana flota, međutim, promiče nemiješanje u unutarnje poslove nerazvijenih naroda i zagovara mirno rješavanje svih problema, slijedeći prvu zapovijed o nemiješanju u unutarnje stvari civilizacija koje nisu razvile nadsvjetlosni pogon (kako im se ne bi omeo prirodni razvoj).[23]

Nadalje, u povijesnom se razvoju filmske umjetnosti žanrovske strukture često povezuju s modernističkim stilom, koj im u određenoj mjeri onemogućuje potpunu realizaciju, pa znaju ostati na razini interteksta, ne organizirajući temeljno strukturu filma. Ipak, umjetnički najuspjeliji primjerci znanstveno-fantastičnog žanra katkada su upravo modernistička djela. Distancirana i kontemplativna *2001: Odiseja u svemiru*[24] film je dugih kadrova i izrazito anti-pustolovni prikaz začudnih događaja (potpuna suprotnost trivijalnoj „svemirskoj operi“), bez vidljivijih mehanizama klasične identifikacije s junacima.[25]

Preoblikovanje žanrovskih struktura u strukturu koja će žanr transcendirati jedan je od temeljnih (ne samo filmskih) umjetničkih postupaka. Uspjele su žanrovske varijacije, primjerice, izvodili i hrvatski književni (Pavličić, Tribuson) i filmski „fantastičari“, poput Zorana Tadića,[26] koji su često spajali kriminalistički zaplet sa socijalnom tematikom, oplemenjujući katkada taj spoj i ponekim dojmljivim fantastičnim motivom. Postavljen na podlogu socijalne drame, taj fantastični motiv dobiva realističnu uvjerljivost, a u kontaktu sa strukturama kriminalističkog žanra (s junacima istražiteljima ili/i ubojicama) njime su naglašeni elementi koji podsjećaju na *film noir* i njegove cinične, nemoćne i zbunjene junake.

Tipičan je, a k tome i vrhunski film iz te struje u hrvatskoj kulturi *Ritam zločina* (1981) Zorana Tadića,[27] dok se Papićev *Izbavitelj* (1976), film nastao u istom razdoblju, izravnije nadovezuje na tradiciju devetnaestostoljetne (romantičarske), ali i dvadesetostoljetne avangardne fantastike.[28] U znanstvenofantastičnom filmu žanrovske strukture transcendiraju filmovi kao što su, primjerice, *Solaris* (A. Tarkovski, 1972), *Tuđinci* (*Aliens*, J. Cameron, 1986)[29] i *Istrebljivač* (*Blade Runner*, R. Scott, 1982).

Televizija i film već desetljećima postoje jedno uz drugo, kao dva audiovizualna medija, pa možda i ponajviše izmjenjuju utjecaje u tematskom, stilskom i žanrovskom smislu. Međutim, i radio je imao svoje žanrove, serijale i serije, baš kao i strip i književnost (tzv. „pulp“ magazini), pa se u govoru o transmedijskim strukturama treba čuvati olakog zaključivanja. Metodologija ove knjige može dovesti do zaključaka ponajprije primjenljivih na filmski medij u njegovoj klasičnoj formi (u kino-orijentiranom aspektu), a tek djelomično primjenjivih na nijemi film, televiziju i na druge srodne medije.

3. 1. 2. Pregled žanrova igranog filma

Imajući u vidu izrečeno, očita je korist kratkog navođenja glavnih filmskih žanrova zapadnog kinematografskog kruga, bez pretenzija na iscrpnost, ali uz napomene o žanrovskim svjetovima oko kojih i pomoću kojih se ti žanrovi konstituiraju. Žanrovi istočnjačkih kinematografija predstavljaju zaseban problem. *Sumrak samuraja (Tasogare seibei, 2002)* redatelja Yojija Yamade plod je žanrovske tradicije podjednako bogate kao i tradicije bilo kojeg zapadnog žanra, a sustavi žanrova na istoku, koliko god imali veze sa zapadnima (te koliko god im u nekim aspektima bili slični), imaju brojna zasebna svojstva i međuodnose.[30]

Najočitiji je primjer zasebnog modeliranja svjetova žanr dječjeg filma (odnosno filma za djecu), čak i kada je na prvi pogled (dakle, ikonografski) izrazito sličan svijetu znanstvenofantastičnog ili kriminalističkog filma, ili čak filma strave, svijet dječjih filmova uvijek je temeljno obilježen dječjim mentalnim značajkama i intelektualnim dosezima, često s djecom u središtu a odraslima na margini. Kada su pak junaci odrasli likovi, svojim su interesima i reakcijama često uvelike svedeni na djecu, poput simpatično zaigranog naslovnog junaka u izvrsnom filmu *Rastreseni profesor (The Absent-minded Professor, R. Stevenson, 1961)* i njegova osuvremenjenog pandana u sasvim solidnom remakeu *Flubber* (L. Mayfield, 1997).

Uz navedene značajke, emocije u uobičajenu dječjem rasponu važno su obilježje svijeta dječjeg filma, kao i pojednostavljena slika društvenih zakona, što se lijepo može vidjeti u tako različitim filmovima kao što su *Emil i detektivi (Emil and the Detectives, P. Tewksbury, 1964)*, *Sedmi kontinent* (D. Vukotić, 1966), *Tajna starog tavana* (V. Tadej, 1984), *Gooniesi* (The Goonies, R. Donner, 1985), ili *Duh u močvari* (B. Ištvančić, 2006). Dječji film, kao što se vidi iz tih primjera, lako i nedvojbeno apsorbira elemente drugih žanrova (detektivski film,

znanstvena fantastika i slično) a, ovisno o dobu i produkcijsko-kinematografskim specifičnostima, može čak imati i vidljive značajke modernističkog stila pripovijedanja (*Sedmi kontinent*).

O vesternu je već dosta rečeno, ali ipak vrijedi podsjetiti da su prototipskoj žanrovskoj strukturi svijeta vesterna bliski Fordova *Poštanska kočija* (*Stagecoach*, 1939), potom *Moja draga Klementina*, *Zinnemannov Točno u podne* (*High noon*, 1952) i Hawksov *Rio Bravo*. Etički problem vezan uz temelje društvene zajednice u formiranju moderne Amerike, ključan za vestern, u sva tri navedena filma vidi se u sukobu snaga zakona i snaga bezakonja,[31] a i vesterni s putovanjem karavana imaju zapravo istu temu – obitelji naseljenika putuju prema zapadu, noseći sa sobom svu svoju etiku i društvene zakone i suočavaju se sa silama koje će te zakone dovesti u pitanje.

Premda se radnja vesterna zbiva u (američkoj) povijesti, u razdoblju kada su se formirali temelji američke države, vestern ipak ne pripada žanru povijesnog filma, u kojem se razrađeno predočava povijesno udaljen svijet kao poprište snažnih melodramatskih i/ili vojnih konfrontacija važnih i/ili paradigmatičkih (pseudo)povijesnih likova. Svijet povijesnog filma atraktivnost dobija ponajviše minucioznom razradom povijesne („različite“) scenografije, kostimografije i društvenih običaja, pa se povijesni film može smatrati povijesnim spektaklom; kada povijesni film nije dominantno spektakularan, tada se može govoriti primjerice o povijesnoj drami (kao podžanru drame) ili povijesnoj komediji (kao podžanru komedije).

Ogledni su primjeri žanra povijesnog filma, primjerice, *Cabiria* (G. Pastrone, 1914), *Quo Vadis* (M. Le Roy, 1913), *Ben-Hur* (W. Wyler, 1925), *Julije Cezar* (*Julius Caesar*, J. L. Mankiewicz, 1953), *Kleopatrine legije/Legije nila* (*Le legioni di Cleopatra/Legions of the Nile*, V. Cottafavi, 1960),[32] *Seljačka buna* (V. Mimica, 1975), kao i *Konjanik* (2003) Branka Ivande i *Kraljevstvo nebesko* (*Kingdom of Heaven*, 2005) Ridleyja Scotta. Kao što se vidi iz popisa, i u povijesnom su filmu mogući elementi modernističkog stila (*Seljačka buna*), premda oni, kao u slučaju Griffithove veličanstvene *Netrpeljivosti* (*Intolerance*, 1916), mogu uroditi velikim problemima u području distribucije i utrška. Stoga se modernistički povijesni film svakako lakše može ostvariti izvan čvrstih okvira kapitalističkih kinematografija, s časnim iznimkama unutar nekih europskih kinematografija.

Kada povijesni spektakli imaju važnu vjersku ili religijsku komponentu, poput filmova *Quo Vadis* i *Ben-Hur*, može se govoriti i o zasebnom podžanru religijskog povijesnog spektakla, a kada su junaci bića i likovi preuzeti iz grčke ili rimske mitologije, primjerice Herkul ili Jazon

i Argonauti, kao u filmovima *Herkul osvaja Atlantidu* (*Ercole alla conquista di Atlantide*, V. Cottafavi, 1961) ili *Sukob titana* (*Clash of the Titans*, D. Davis, 1981), može se govoriti i o podžanru pseudomitološkog spektakla.

Međutim, filmovi o Isusovu životu i stradanju, kao što je *Pasija* (ili *Isusova muka* - *The Passion of Christ*) Mela Gibsona iz 2004. godine, pripadaju skupini filmova iznimno duge tradicije, proizvodno, recepcijski i prikazivački odvojenih od glavnih tokova filmskog poslovanja, tako da se svakako može govoriti o zasebnom vjerskom (*kristografskom*) filmskom žanru, u kojem je dominantno kršćansko shvaćanje svijeta, sa svim katoličkim, protestantskim i inim varijacijama.[33] Dakako, u usporedbi s povijesnim filmom, očito je riječ o izrazito srodnim žanrovima, sa znatnim sličnostima i čestim preklapanjima. I nekršćanske religije načelno omogućuju stvaranje filmskih žanrova ali, bez boljeg poznavanja istočnjačke tradicije, primjerice tradicije „budističkog“ filma,[34] u takva se razmatranja opasno upuštati.

Junaci poput Nerona, Kleopatre ili Marka Antonija (proto)tipični su „važni“ likovi, dakle glavni likovi za cijeli svijet povijesnih filmova, pomoću i oko kojih gledatelji modeliraju taj „udaljeni“ povijesni svijet, dok su pomoćnici, sluge i robovi tih likova, ali i poneki junaci (Ivandin Revač, Kubrickov Barry Lyndon), odlični primjeri tzv. paradigmatičkih likova, osoba koje nisu u središtu pozornosti drugih žitelja svoga doba, ali to doba suvremenu gledatelju jasno predstavljaju svojim osobinama i ponašanjem (junaštvo, ambicija društvenog uspona...). Osobito će modernistički povijesni film, poput Mimičine *Seljačke bune*, veću pozornost dati paradigmatičkim nego „važnim“ likovima - da bi to bilo jasno dovoljno je usporediti tretman potencijalnog junaka Matije Gubca i putujućih zabavljača koji su čak važniji od legendarnog vođe pobunjenika.[35]

Svijet povijesnih filmova izrazito je udaljen od suvremenosti, što dodatno opravdava snagu emocija, vizualne i ostale stilizacije, a *Barry Lyndon* (S. Kubrick, 1975) primjer je ostvarenja što kreativno mijenja očekivanja od vizualnosti povijesnog filma. No, ta je tendencija povijesnog filma u izravnoj suprotnosti s spomenutim problemom financiranja u načelu nekomornog te samim tim skupljeg žanra - Kubrick, kao i obično, i ovdje predstavlja poseban slučaj: on je neobičan primjer autora u europskom (modernističkom) smislu koji je uspio svojim vizijama podrediti preostale mehanizme u to doba natrule američke (žanrovske) filmske industrije.

Ratni film predočava pak povijesno bliže svjetove (uglavnom ipak smještene u prošlost, ali dosta često i suvremene), konstruirane oko i kroz ratna zbivanja, kao prostor provjere

temeljnih ideoloških postavki neke zemlje ili čitave civilizacije, te prostor rješavanja osobnih i etičkih dilema, a često i sazrijevanja likova - usporedi *Najduži dan* (*The Longest Day*, A. Marton, K. Annakin, B. Wicki, 1962), *Bitku na Neretvi* (V. Bulajić, 1969) i *Spašavanje vojnika Ryana* (*Saving Private Ryan*, S. Spielberg, 1998). Svijet ratnog filma nasilan je, omeđen vojničkim institucijama i crtama bojišnice, ograničen na pretežito muška prijateljstva i muška pravila ponašanja, s tek povremenim slučajevima žena koje se priključuju borbi, odnosno sa sporednim likovima žena za kojima vojnici čeznu ili žude.[36]

Dakako, moguće su i lokalne verzije žanrova; svjetovno-tematske te geografske. U socijalističkoj se Jugoslaviji tako *Bitka na Neretvi* Veljka Bulajića smatrala prototipskim djelom „partizanskog filma“ kao zasebnog žanra, premda Škrabalo (1998: 163-4) ističe kako je prema mnogim značajkama uzor partizanskog filma bio već film *Živjeće ovaj narod* (1947) Nikole Popovića. Dakako, u međunarodnoj je distribuciji u zemljama Zapada *Bitka na Neretvi* vjerojatno doživljavana kao klasični ratni film (čemu su pridonijela i mnoga međunarodno poznata glumačka lica), premda s nekim uočljivim lokalnim specifičnostima. U distribuciji na socijalističkom Istoku (primjerice u NR Kini), gdje su se partizanski filmovi češće prikazivali, a zapadni ratni filmovi rjeđe ili nikada, moguće je da je publika partizanske filmove prepoznavala ne tek kao zaseban žanr, nego čak kao temeljna, prototipska ostvarenja žanra ratnog filma.

Mnogi se ratni filmovi, ali i kriminalistički, znanstvenofantastični, povijesni pa i drugi, često nazivaju i akcijskim filmovima, pri čemu se akcijski film shvaća kao naziv za skupinu žanrova. No, takva odrednica preveliku važnost pridaje žanrovskim djelima nastalim u razdoblju dominacije klasičnog stila - u razdoblju procvata modernističkog stila znanstvenofantastični ili ratni filmovi manje su akcijski a više psihološki, ugodajni ili čak kontemplativni, primjerice sjajni ratni (partizanski) filmovi Antuna Vrdoljaka *Kad čuješ zvona* iz 1968. i *U gori raste zelen bor* iz 1971. godine. Akcijska je dimenzija tih žanrovskih filmova više oznaka stila kakav se može zamijetiti u brojnim žanrovima, ali ne u svim povijesnim razdobljima u podjednakoj mjeri. Akcijski aspekt ratnih ili SF filmova nije temeljno obilježje njihovih svjetova, a k tome ne obuhvaća cjelokupne žanrove, samo neke segmente.

Akcijski se film može pak shvatiti kao zaseban žanr, u kojem je svijet dominantno obilježen društvenim zakonom razrješavanja sukoba akcijskim (nasilnim) djelovanjem, a temeljno je određen suvremenošću zbivanja, za što su tipični primjeri *Umri muški* (*Die Hard*, J. McTiernan, 1988; s nastavcima) ili brojni B-filmovi s glumačkim zvijezdama kao što su

Steven Seagal, Jean-Claude Van Damme ili Chuck Norris. U novije vrijeme akcijski žanr na Zapadu rado uvozi zvijezde (Jackie Chan, Jet Li), ikonografiju, fabularne modele i druge značajke dalekoistočnih akcijskih filmova.

Pustolovni film se, s druge strane, također može shvatiti kao nadžanrovska kategorija, kao skupina izrazito akcijskih filmova o zanimljivim događajima (pustolovine), koji su često bizarni (fantastični, kriminalistički, ratni), odnosno bitno različiti od svakodnevnog iskustva, kao u *King Kongu* (2005) Petera Jacksona te u prethodnim obradama u temelju „iste“ priče (*King Kong*, M. C. Cooper, E. B. Schoedsack, 1933; također i J. Guillermin, 1976). No, pustolovni se film može smatrati i zasebnim žanrom, a mnogi među prototipskim pustolovnim filmovima upućuju na shvaćanje da bi se moglo raditi i o zasebnom podžanru povijesnog filma: *Pustolovine Robina Hooda* (*The Adventures of Robin Hood*, W. Keighley, M. Curtiz, 1938), *Tigar od Ešnapura* (*Der Tiger von Eschnapur*, F. Lang, 1958), *Otimači izgubljenog kovčega* (*Raiders of the Lost Ark*, S. Spielberg, 1981), i tako dalje. Shvaćen kao žanr, pustolovni film može obuhvaćati i podžanrove kao što je gusarski film (*Grimizni pirat /Crimson Pirate*, R. Siodmak, 1952) ili, primjerice, kolonijalni film (*Gunga Din*, G. Stevens, 1939; *Tigar od Ešnapura*), a često ima i elemente fantastike.

Svijet filmskih komedija predstavlja osobito složen problem. Jedan mogući model svijeta tog žanra uglavnom je nalik na izvanfilmski svijet (odnosno svijet mimetičkih, „realističkih“ žanrova kao što je drama), a jedan ili više likova svojom nespretnošću ili pomaknutošću u taj svijet unose nered, na zgražanje ili čuđenje okoline. Primjeri se tog modela mogu naći u američkim *screwball* komedijama, potom u *Zabavi* (*The Party*, B. Edwards, 1986), kao i u filmovima *Pink Panther* (*The Pink Panther*, 1964; Edwardsovo prvo ostvarenje iz popularne serije o inspektoru Clouseauu),^[37] potom *Martin u oblacima* (1961) Branka Bauera i znamenita *Annie Hall* (1977) Woodyja Allena. *Oprosti za kung-fu* Ognjena Sviličića još je jedan primjer – junakinja se vrati u patrijarhalnu sredinu nesposobna ili nespremna poštivati pravila – zatrudnjela je izvan braka (i to s pripadnikom druge rase), a čak nije ni naročito raspoložena prihvatiti dogovoreni brak kojim otac pokušava spasiti ugled obitelji (odnosno svoj ugled) pred zajednicom.

No, bitno je drugačiji model komedije onaj potpuno pomaknutog svijeta – često i preko granice apsurdna, s likovima koji se takvim pravilima prilagođuju s različitim uspjehom, kao u Chaplinovoj komediji *Moderna vremena* (*Modern Times*, 1936) ili u *Spavaču* (*Sleeper*, 1973)^[38] Woodyja Allena. Dakako, često je i kombiniranje ta dva svjetotvorna modela, u određenoj mjeri u komediji *Šutnja je zlato* (*Le silence est d'or*, R. Clair, 1947) i u Allenovu

Zeligu, a izrazitije u komedijama Jacquesa Tatija. Primjerice, u Tatijevim filmovima *Moj ujak* (*Mon oncle*, 1958) i *Vrijeme igre* (*Playtime*, 1968)[39] svijet jest apsurdan, ali gospodin Hulot i drugi likovi iskazuju autonomne sposobnosti za stvaranje nereda kakav sama pravila svijeta ne potiču (ili to barem ne čine izravno). Također se može reći da je Kazahstan iz komedije *Borat: učenje o Amerika kulutra za boljitak veličanstveno država Kazahstan* primjer potpuno pomaknutog svijeta, ali u toj se državi odvija tek manji dio zbivanja u filmu. Predstavnik kazahstanskih pravila, Borat unosi, međutim, potpuni nered u naizgled mimetički svijet SAD-a, zato što se ponaša u skladu sa svojim paranoičnim antisemitizmom, stavom da pristanak žene nije bitan za sklapanje braka i drugim ekstremnim idejama.

Posebni su tematsko-ikonografski podžanrovi komedije, primjerice, u novije vrijeme rjeđe oživljavana *screwball* komedija (ili komedija o ratu među spolovima), kao što je *Njegova djevojka Petko* (*His Girl Friday*, H. Hawks, 1940), potom i u novije vrijeme veoma popularna romantična komedija, primjerice *Četiri vjenčanja i sprovod* (*Four Weddings and a Funeral*, M. Newell, 1994), satirična komedija, primjerice *Dobrodošli gospodine Chance* (*Being There*, H. Ashby, 1973), zatim adolescentska (tinejdžerska) komedija, kao što je *Američka pita* (*American Pie*, P. Weitz, 1999), i tako dalje.

Drama[40] je još jedan važan i popularan žanr (prema logici temeljne mimetičnosti u znatnoj mjeri suprotan komediji), u kojem se teži ostvariti „dramatičan“ svijet, pun ozbiljnih problema i egzistencijalnih situacija kušnje, i to u nekoliko podžanrovskih modela. Usredotočivši se na odnose među likovima, drama lako ostvaruje dojam svijeta izrazito sličnog zbiljskom, jer su međuljudski odnosi jedan od središnjih aspekata svakodnevnog (izvanfilmskog) iskustva svijeta. Jedan je utjecajan model drame svakako psihološka razrada, dakle podžanr psihološke drame, primjerice, *Čovjek sa zlatnom rukom* (*Man With the Golden Arm*, O. Preminger, 1955; o narkomanu), *Tri Ane* (B. Bauer, 1959; o ocu koji traži izgubljenu kćer), *Pomrčina* (*L'eclisse*, M. Antonioni, 1962; o nemogućnosti komunikacije u suvremenu svijetu), kao i *Putovanje na mjesto nesreće* (Z. Berković, 1971), *Zatvoreni obiteljski krug* (*Gruppo di famiglia in un interno*, L. Visconti, 1974), *Jesenja sonata* (*Höstsonaten*, I. Bergman, 1978), *Godišnja doba* (P. Krelja, 1979) i *Na kraju dana* (*Remains of the Day*, J. Ivory, 1993).

Utjecajan je, međutim, i model socijalne drame, model svijeta u kojem se ljudske sudbine definiraju društvenim problemima, bez obzira da li se ti problemi u filmu samo prikazuju ili svijet takve drame nudi i modele rješavanja. No, ovdje nije na djelu utjecaj sociologije, kako se to često navodi (primjerice, u *Filmskoj enciklopediji*), nego se vjerojatnije radi o modelu

društveno angažirane publicistike (i književnosti), kao što se vidi u *Ulici bez izlaza* (*Dead End*, W. Wyler, 1937), *Anđelima garavih lica* (*Angels with dirty Faces*, M. Curtiz, 1938; svojevsnom nastavku *Ulice bez izlaza*), *Kući* (B. Žižić, 1975), *Novinaru* (F. Hadžić, 1979) i *Babelu* (A. Gonzáles Iñárritu, 2006). Kada je pak dramski svijet politiziran a junaci svoje sudbine (intimne drame) izrazito čvrsto vežu uz političke spletke, ili razrješuju probleme na način na koji bi to činili političari, može se govoriti o političkoj drami kao što su *Licem u lice* (B. Bauer, 1963; drama s temom partijsko-gospodarskog sukoba iz danas izrazito egzotičnog razdoblja socijalističkog gospodarstva), *Svi predsjednikovi ljudi* (*All the President's Men*, A. J. Pakula, 1976) ili, uostalom, *Zlatne godine* (D. Žmegač, 1993).

Iz dramskog se svijeta može izdvojiti svijet temeljno određen nabijenošću emocijama. Melodrama je naziv za žanr obilježen takvom ekstremnom emocionalnošću, u kojem psihološka i socijalna mimetičnost nisu od temeljne važnosti, a snaga filmske forme služi kako bi gledatelja uvukla u emocionalno jedinstvo s tankočutnim likovima – ili svedenim na emocionalni aspekt, ili pod prevladavajućim utjecajem emocija. Sjajni filmovi kao što su *Zora* (*Sunrise*, F. W. Murnau, 1927), *Imitacija života* (*Imitation of Life*, J. M. Stahl, 1934), *Kratak susret* (*Brief Encounter*, D. Lean, 1946), *Pismo nepoznate žene* (*Letter from an Unknown Woman*, M. Ophüls, 1948), *Samo ljudi* (B. Bauer, 1957), *Čaj i simpatija* (*Tea and Sympathy*, V. Minnelli, 1956), *Imitacija života* (D. Sirk, 1959; remake Stahlova filma), ali i *Cvijet moje tajne* (*La flor di mi secreto*, P. Almodóvar, 1995),^[41] prototipski su primjeri tog žanra. Inače, poznato je da se žanrovski sustav nijemog filma znatno razlikovao od sustava zvučnog filma, a upravo su melodramske strukture i uloga melodrame u panorami žanrova u nijemom filmu jedan od boljih ključeva za razumijevanje tih razlika.

Glazba u zvučnofilmskoj melodrami često igra važnu ulogu uza stvaranje emocionalnog ugođaja. Vrhunski je primjer takve uporabe glazbe pojava velike pjevačice gospela Mahalie Jackson u sceni sprovoda plemenite crne sluškinje Annie u Sirkovoj *Imitaciji života*, a slična je uloga i radijskog slušanja glazbe koja podsjeća na prošlu ljubav u Bauerovu filmu *Samo ljudi*, ili brojnih glazbenih točaka u Almodóvarovim melodramama i pseudo-melodramama – bilo da su junaci ili, preciznije, junakinje Španjolčevih filmova izvođači tih pjesama, bilo da tu ganutljivu glazbu samo slušaju.

Na model psihološke, a katkada i socijalne ili političke drame često se naslanja žanr biografskog filma, u kojem se čitav filmski svijet modelira oko (dakako, iznimnog) pojedinca u središtu, primjerice u filmovima *Malcolm X* (S. Lee, 1992) i *Nixon* (O. Stone, 1995), ali katkada se biografski film naslanja i na druge žanrove, primjerice na komediju, kao u

biografiji „najlošijeg redatelja svih vremena“, filmu *Ed Wood* (1994) Tima Burtona, ili na glazbeni film, kao u *Velikom valceru* (*The Great Waltz*, J. Duvivier, 1938; o J. Straussu), *Fićfiriću sa sjevera* (*Yankee Doodle Dandy*, M. Curtiz, 1942), filmu o životu velike kazališne zvijezde G. M. Cohana, ili u filmu *Ray* (T. Hackford, 2004), o životu velikana popularne glazbe (rocka, soula, countryja) Raya Charlesa. Kod biografija obilježenih izrazito tragičnim događajima i situacijama, kao što su biografije velikana jazza Billie Holiday i Charlieja Parkera, glazbeni se segment biografskih filmova često i upadljivo isprepliće sa socijalnim i psihološkim motivima (*Dama pjeva blues /Lady Sings the Blues*, S. J. Furie, 1972; *Bird*, C. Eastwood, 1988), premda je *Dama pjeva blues* izrazito prožeta melodramskim elementima, o čemu piše i Ankica Knezović (2007). No, to što film *Zemlja sjenki* (*Shadowlands*, R. Attenborough, 1993) fabulu temelji na stvarnim događajima iz života poznatog pisca i znanstvenika C. S. Lewisa, ne čini taj film biografskim: svijet *Zemlje sjenki* ne modelira se oko središnjeg junaka nego oko dominantne emocionalnosti. (Tragična) ljubav kao tema filma i središte fikcionalnog svijeta *Zemlju sjenki* čine melodramom.

U glazbenim filmovima svjetovi se temeljno strukturiraju pomoću glazbe i oko glazbe; zbog utjecaja „nefiguralnog“ medija glazbe svijet je tih filmova tipično stiliziran, artificijelan, često na rubu fantastičnih modela kao što je bajka (otud i česte optužbe za eskapizam od strane dijela intelektualne ljevice), u kojima nikoga od likova u načelu neće začuditi čak ni najneobičnije manifestacije tzv. čudesnih moći, primjerice, izmicanje sili teže. Naime, emocije, pa čak i najobičnije informacije i postupci, iskazuju se pjesmom ili/i plesom, a stupanj je različitosti od zbiljskoga iskustva toliki da se likovi katkad zapute u šetnju po stropu, a katkad zaplešu s animiranim likovima kao što je Jerry iz popularne crtane serije *Tom i Jerry*.

Glazbeni film se tipično djeli na podžanrove među kojima je mjuzikl (alternativni naziv: glazbena komedija) svakako najpoznatiji i povijesno najpopularniji, a u njemu je nastalo i najviše remek-djela, kao što su raskalašena *Viktor i Viktorija* (*Viktor und Viktoria*, R. Schünzel, 1933),[42] fragmentarizirane *Priče s Broadwaya* (ili *Ziegfeldove ludorije /Ziegfeld Follies*, V. Minnelli, 1945) te neobično kompaktan i dinamikom iznimno bogat mjuzikl *Pjevajmo na kiši* (*Singin' in the Rain*, S. Donen, G. Kelly, 1952), a od hrvatskih filmova mjuziklom se svakako može nazvati *Tko pjeva zlo ne misli* (1970) Kreše Golika. U svijetu glazbene komedije likovi pridaju veliku važnost svjetotvornom aspektu ljubavnih odnosa, a zbog komedijskog aspekta stječe se dojam da je taj svijet, inače uvelike određen glazbenom stilizacijom i komikom, prema nekim drugim značajkama smješten negdje između melodrame i komedije.

Podžanr je glazbenog filma, primjerice i baletni film (iznimno popularne *Crvene cipelice* /*Red Shoes*, M. Powell, E. Pressburger, 1948), u kojem je svijet opterećen hipertrofiranom emotivnošću tzv. bijelog baleta usporedivom s emotivnošću melodrame, a poseban su primjer filmovi poput *Diži zavjesu* (*The Band Wagon*, V. Minnelli, 1953) i *Plesačica u tami* (*Dancer in the Dark*, L. von Trier, 2000), glazbene drame u kojima se kroz vizualno-zvučne stilizacije očituje svijet sličan svijetu drame. Egzistencijalna tjeskoba u Minnellijevom se filmu tako očituje u nelagodnim, hiperstiliziranim kombinacijama boja, glazbe i pokreta (primjerice u sceni s čistačem cipela ili u sceni „moderne“ kazališne produkcije), dok u von Trierovu filmu prizorni šumovi, scenografija i likovi netipični za glazbene filmove stvaraju začudnu glazbenu strukturu, po stilskim i poetičkim značajkama također izrazito odmaknutu od konvencija glazbenog filma. Svjetovi glazbenog filma u kojima nije snažno izražen komičan aspekt ni gegovi kao organski temeljan dio fabule (primjerice u baletnom filmu, odnosno u glazbenoj drami) očito se po temeljnim značajkama približavaju svijetu melodrame, odnosno drame.

Kriminalistički film stvara pak svijet izrazito obojen cinizmom, u kojem su zločin i nepovjerenje (ne samo prema službeno osumnjičenima) ključni semantički fenomeni. U kriminalističkim se filmovima često očituje i opće nepovjerenje prema bližnjima, s prototipskim primjerima u klasičnim ostvarenjima Johna Hustona *Malteški sokol* (*The Maltese Falcon*, 1941) i *Džungla na asfaltu* (*The Asphalt Jungle*, 1950), u kojima ljubavni partneri i/ili suučesnici u kriminalu imaju dobrih razloga ne vjerovati jedno drugome. Modernističku (i postmodernističku) hipertrofiju kriminalističkih modela nalazimo u *Kineskoj četvrti* (*Chinatown*, R. Polanski, 1974) te u filmovima Quentina Tarantina *Psi iz rezervoara* (*Reservoir Dogs*, 1992) i *Pakleni šund* (*Pulp Fiction*, 1994).

Filmska enciklopedija (1986: 724) unutar šire skupine kriminalističkog filma razlikuje tri glavna „žanra“, u kojima su naglašeni tematski aspekti istrage, pljačke, odnosno ugroženosti, a te se teme očito mogu shvatiti kao žarišta oko kojih se modeliraju filmski svjetovi. Oko temeljnog motiva istrage uobličuje se tako svijet detektivskog filma, primjerice *Malteškog sokola* i drugih ekranizacija djela Dashiella Hametta, kao i ekranizacija djela Raymonda Chandlera (primjerice *Duboki san* /*The Big Sleep*, H. Hawks, 1946). Pritom detektiv ne mora doći do razrješenja cjelokupne enigme; *Duboki san* je u povijesti filma ostao znamenit ne samo zbog iznimne originalnosti i umjetničke vrijednosti, nego i (možda čak i pretežito) zbog temeljne nemoći junaka i gledatelja da pohvataju sve narativne konce.[43]

Gangsterski film usredotočen je na nasilje u zločinačkoj sredini (čak bi se moglo reći u subkulturi kriminalaca), pa se svijet modelira prema „subkulturnim“ vrijednostima i preokupacijama zajednice kriminalaca, koje uglavnom ipak dolaze u sukob s vanjskim, dominantnim društvenim vrijednostima, primjerice u *Licu s ožiljkom* (*Scarface*, H. Hawks, 1932) i istoimenom remakeu toga remek-djela iz 1983. godine (B. De Palma),[44] a vrhuncem takvog modeliranja svijeta može se shvatiti i jedan od najpopularnijih gangsterskih filmova uopće – *Kum* (*The Godfather*, 1972) Francisa Forda Coppole (usporedi i nastavke).

U novije se vrijeme gangsterski film, uvelike pod utjecajem *Kuma*, razvija u mafijaški film, sa snažnije obilježenom etničkom komponentom, pa Martin Scorsese i Brian De Palma u nekim prilozima propituju što se dobije multikulturalnim obogaćivanjem tipično talijanskih (odnosno italo-američkih) svjetova utjecajem irskog ili židovskog etničkog elementa (tom se temom na margini glavnih događaja, ali ipak uočljivo, bavio i Coppola u *Kumu*). Možda su najuspjeliji primjer tog trenda *Dobri momci* (*Goodfellas*, 1990) i *Casino* (1995) Martina Scorseseja, a noviji gangsterski film istražuje i svjetove portorikanske i drugih etničkih mafija, primjerice u sjajnom *Carlitovom načinu* (*Carlito's Way*, 1993) Briana De Palme. Inače, klasičan fabularni model (uspon i pad gangstera) iz ranog razdoblja žanra nije napušten ali, primjerice, u *Kumu* se donekle netipično razvija: tek u drugom nastavku vidimo uspon velikog šefa don Corleonea (M. Brando) iz prvog dijela, ali zato pratimo daljnji uspon sina (A. Pacino), koji u prvom filmu isprva nije iskazivao interes za nasljeđivanje obiteljskog posla. Kada nasljednik stekne ugled u kriminalnom svijetu sličan očevu (pri čemu je prihvatio i njegov svjetonazor) svijet *Kuma* izričito se bliži svijetu psihološke drame.

Triler, s prototipskim i vrhunskim primjerima iz Hitchcockova opusa (*Sjever-sjeverozapad* /*North by Northwest*, 1959), formira svijet oko temeljne ugroženosti junaka. Ključno je pritom izazivanje suosjećanja s junakom pomoću niza dramaturških ikonografskih i fokalizacijskih mehanizama (gledatelj mora vidjeti ono što junak vidi, osjetiti njegove ugone i nelagode), kombinirano s djelomično „sveznajućim“ postupnim odavanjem informacija koje junak ne zna, a koje gledatelju pojašnjavaju opasnost situacije. Primjerice, dok Thornhille (C. Grant), junak filma *Sjever-sjeverozapad*, još nema pojma što se zapravo zbiva oko njega, gledateljima je prikazan sastanak u tajnoj službi na kojem su predstavnici vlasti, bez veće grižnje savjesti, odlučili iskoristiti njegovu nevolju, kako bi ostvarili svoje ciljeve.[45] Slične su strukture i rijetke hrvatske varijante trilera, u kojima je slabije naglašen aspekt trilera kao kriminalističkog filma: u *H-8...* (1956) Nikole Tanhoferu, u kojem gledatelji znaju što čeka putnike i uzbuđuju se oko njihova gibanja po autobusu (tko će sjesti na mjesta

predviđena za pogibiju?) glavni je negativac ipak sudbina,[46] dok se u *Noći za slušanje* (1995) Jelene Rajković može govoriti o ratnoj epohi kao o glavnom krivcu za nesretne događaje.

Dakako, i triler može imati modernističke inačice; među francuskim se novovalovcima tako kreativnim interesom za ovaj žanr ističe Claude Chabrol. Primjerice, u *Izvršenju* (*La cérémonie*, 1995) svijet filma (i njegove aktantske sastavnice) izravno upućuju na ugroženost kao temeljnu oznaku trilera, ali junaci nisu oni koji bi to na prvi pogled svakako trebali biti – članovi izravno ugrožene simpatične i dobrostojeće građanske obitelji Lelièvre. Disleksična i po svoj prilici homicidalna kućna pomoćnica Sophie (S. Bonnaire) te njezina nova prijateljica iz pošte, Jeanne (I. Huppert) – podjednako antipatična osoba, također mračne prošlosti – nalaze se u središtu izlaganja i ometaju razvijanje identifikacijskih mehanizama sa simpatičnim buržujima.

Hladne, nepredvidljive i često zastrašujuće reakcije i raspoloženja dviju anti-junakinja u središtu su svijeta *Izvršenja*; dobar je primjer za to scena u kojoj Sophie u bližem planu pokušava uz pomoć početnice za disleksičare protumačiti banalnu poruku – prizor graniči s jezom iz filma strave.[47] Gledatelj je k tome izložen tipično chabrolovskim suptilnim stilskim zahvatima (kao što kritika ističe, pod utjecajem Fritza Langa) kojima je ugrožena i temeljna identifikacija s filmskim svijetom, pa završna „kazna“ junakinja upućuje na temeljnu iracionalnost svijeta pred kojom su antipatične junakinje toliko nemoćne da gledatelj ne može ne interiorizirati dio njihova svjetonazora (za što je, dakako, zaslužna i izlagačka usredotočenost na njih, a ne na žrtve).[48]

S obzirom na stanovitu različitost ugođaja i tradicije detektivskog filma i trilera, *Filmska enciklopedija* zagovara i tezu da su ti podžanrovi zapravo samosvojni žanrovi ali, s obzirom na osobito jak afinitet za međusobna prožimanja značajki, mogla bi se zagovarati i suprotna teza, prema kojoj bi se radilo o podžanrovima (čemu, doduše, ne idu u prilog spomenute hrvatske inačice trilera). Teško je, međutim, reći može li se, u skladu s klasifikacijom u *Filmskoj enciklopediji*, sudska drama uopće uklopiti u kategoriju kriminalističkih filmova; zbog naglaska na karakternim osobinama, psihološkoj razradi likova i sukobima snažnih osobnosti, prije bi se moglo reći da je riječ o podžanru drame, što je najrazvidnije u klasičnim primjerima sudske drame kao što su *Dvanaest gnjevnih ljudi* (*12 Angry Men*, S. Lumet, 1957) i *Požanji vjetar* (*Inherit the Wind*, S. Kramer, 1960). Kao poseban podžanr kriminalističkog filma teško se može izostaviti erotski triler (npr. *Razotkrivanje* /*Disclosure*, B. Levinson, 1994), koji se tek u novije vrijeme razvio iz trilera, a *Sirove strasti* (*Basic*

Instinct, 1992) Paula Verhoevena ključno su ostvarenje za formiranje te podskupine kriminalističkih filmova.

U našoj se filmološkoj tradiciji filmovi fantastike često dijele na horore, fantaziju, bajku i znanstvenu fantastiku, ali unatoč čestom prožimanju tih žanrova (serijal *Zvezdani ratovi* /*Star Wars* blizak je tako bajci i fantaziji koliko i SF-u), znanstvena fantastika ne zadovoljava temeljnu premisu fantastike, mogućnost događaja koji krši pravila i zakone mogućeg svijeta shvaćenog srodnim izvanfiktionalnom, stvarnom svijetu. Drugim riječima, kako to precizno sistematizira Milivoj Solar, fantastična je književnost zasebni žanr „zasnovan na čitateljevoj sumnji da se opisane pojave mogu racionalno objasniti“ (Solar, 2006: 96). Fantastika je, dakako, kao i drugi žanrovi, izrazito multimedijски fenomen, a naznačena se definicija lako može primijeniti i na filmsku fantastiku.

Žanr SF-a zasniva se pak na poštivanju temeljnih (fizikalnih, društvenih, u manjoj mjeri i psiholoških) pravila stvarnoga svijeta pri stvaranju inovativnih situacija na rubovima važenja tih zakona – u budućnosti (*Metropolis*, F. Lang, 1927, *Zardoz*, J. Boorman, 1973), na udaljenim svjetovima, kao na *Zabranjenom planetu* (*Forbidden Planet*, F. M. Wilcox, 1956), u drugim dimenzijama, i tako dalje. Katkada se, jasno, svjetovi SF djela približavaju rubovima važenja tih zakona zbog dolaska vanzemaljskog elementa (predstavnik tuđinske civilizacije) na fiktionalni „naš“ svijet (gledatelj se mora osjetiti osobno pogođenim mogućnošću dolaska stranog elementa), kao u *Danu kada je Zemlja stala* (*The Day the Earth Stood Still*, R. Wise, 1951), *Čovjeku koji je pao na Zemlju* (*The Man Who Fell to Earth*, N. Roeg, 1976) ili *Bratu s drugog planeta* (*Brother From Another Planet*, J. Sayles, 1984).

Znanstvena fantastika u temelju je racionalistički žanr, u prototipskoj varijanti određen izrazito prosvjetiteljskim idejama; možda više nego bilo koji drugi žanr. Stoga ne čudi to što se njegovi svjetovi lako obogaćuju elementima socijalne ili političke drame, kao u *Bratu s drugog planeta* (činjenica da je simpatični vanzemaljac Crnac nesposoban govoriti ali moralan i čestit može se poimati političnom čak i da nije završnih prizora filma), *Čovjeku koji je pao na Zemlju* ili *Zelenom soylentu* (*Soylent Green*, R. Fleischer, 1973). Taj je film socijalna SF drama o raspadajućoj civilizaciji iz budućnosti do te mjere lišenoj moralnih vrijednosti[49] da vladajuća elita stječe bogatstvo, između ostalog, prodajom hrane iz naslova filma načinjene od prerađenog ljudskog mesa.

Tamo gdje znanstvenofantastični film, primjerice u Kubrickovoj *2001: Odiseji u svemiru*, prilazi rubu znanosti (to se očito ponajprije odnosi na maštovite prizore transformacije astronauta Bowmana u post-ljudsko biće, ali i na fenomen monolita), neobični će događaji

biti shvaćeni kao misterije napredne, ljudima neshvatljive znanosti, znanosti kakva sada možda ne postoji, ali očito može postojati. Dakle, znanstvenofantastični film razrađuje svijet u kojem neka znanstveno utemeljena inovacija ili pretpostavka stvara nove, gledateljima nepoznate situacije. Ta inovacija može biti izum kojim je izazvana drastična promjena u organizaciji društva ili u pojedinčevu životu (teleportacija, vremeplov i slično), a maštalački je osobito atraktivna inovacija (izumljena ili na drugi način dovedena u kontakt s čovjekom) neljudska inteligentna svijest. Uglavnom se radi o vanzemalcima i strojevima, kao u *Danu kada je Zemlja stala, Zabranjenom planetu*, [50] *2001: Odiseji u svemiru* ili *Bratu s drugog planeta*, a katkada su te neljudske inteligencije i potomci današnjih životinja, kao u *Planetu majmuna* (*Planet of the Apes*, F. J. Schaffner, 1968; usporedi i remake redatelja Tima Burtona iz 2001).

Film fantastike pak, za razliku od znanstvenofantastičnog filma, stvara svjetove kojima vladaju zakoni temeljno različiti od zakona izvanfilmskog svijeta. Djelima pripadnim žanru „čiste“ fantastike mogu se nazvati filmovi poput *Posljednjeg vala* (*The Last Wave*, 1977) Petera Weira, *Trećeg ključa* (1983) Zorana Tadića, *Noći poslije smrti* (1984) Branka Ivande ili *Braće Grimm* (*The Brothers Grimm*, 2005) Terryja Gilliama, premda, primjerice, *Treći ključ* koristi elemente socijalne drame, pa čak i horora, dok se *Braća Grimm* poigravaju s nekim konvencijama bajke. Film fantastike, čini se, ipak se najčešće modelira kroz podžanrovske varijante, koje se, međutim, zbog različitih značajki svjetova ipak mogu shvatiti i kao legitimni žanrovi.

U (pod)žanru bajke, prema značajkama svijeta sličnom usmenoj i književnoj bajci, čak i kada se rješavaju sudbine golemih kraljevstava, čitav svijet je usredotočen na specifičan tip junaka. Oni katarzički razrješuju svoje probleme u prilično shematiziranoj fabuli, uvjerljivo objašnjivoj alegorijama temeljnih obiteljskih odnosa i procesa odrastanja. Dakako, mnoge filmske bajke, kao što su *Ljepotica i zvijer* (*La belle et la bête*, J. Cocteau, 1946) i *Carevo novo ruho* (A. Babaja, 1961), predstavljaju preradu strukture (kako bi to Jolles rekao) jednostavnog oblika bajke, a ta prerada svakako podsjeća na način na koji su književne (umjetničke) bajke njemačkih romantičara prihvaćale i mijenjale odrednice usmene bajke. *Ljepotica i zvijer* koristi tako elemente jednostavnog oblika s upadljivim začinom nadrealističke poetike, *Carevo novo ruho*, s obzirom na vrijeme i društvene okolnosti nastanka filma, lako je shvatiti kao političku alegoriju.

Naravno, vrijeme nastanka nekog djela nije bezazlen podatak za žanrovsku klasifikaciju, a za te je žanrove taj podatak još važniji. Prirodoslovci iz 19. stoljeća (o onima prije da i ne

govorimo) teško bi shvatili suvremenu kvantnu fiziku, načela kloniranja ili oživljavanje mrtve bakterije. Mnogi bi među njima, iz vjerskih i drugih razloga, odbili čak i pokušati shvatiti o čemu se tu zapravo radi, premda neki od novijih uspjeha prirodnih znanosti imaju preteča u staroj znanosti, pa čak i u paranznanosti i pseudoznanosti.[51] U tom smislu, da se književni žanr znanstvene fantastike uistinu formirao već u 19. stoljeću, rekli bismo kako mu pripada i roman *Frankenstein* Mary Shelley, jer se uvelike temelji na do tada poznatim svojstvima elektriciteta: ako, kao u znamenitom Voltinom eksperimentu može pokrenuti krakove mrtve žabe, električna struja možda može, samo u dovoljnim količinama, udahnuti život i čitavom mrtvom organizmu. Međutim, filmovi o čudovištu nastalom u laboratoriju dr. Frankensteina, „modernog Prometeja“, nastaju u vrijeme kada se već rađa pravi žanr znanstvene fantastike, ali su spoznaje znanosti uvelike odmakle od postavki na kojima se priča tih filmova zasniva. Stoga su ekranizacije romana koji bi se u svoje vrijeme mogao shvatiti znanstvenofantastičnim ipak ponajprije filmovi strave ili filmovi fantastike.

Filmska fantastika često se pojavljuje i kao svijet fantazije („fantasy“), utemeljen na tzv. mitološkoj svijesti (i pripadajućem svjetonazoru), sa specifičnim (cikličkim) shvaćanjem vremena i uzročno-posljedičnih veza, koji se barem djelomično razvio iz bajke.[52] No na razvoj fantazije kao (pod)žanra očito je utjecalo i izravno zahvaćanje u baštinu mitova i legendi – primjerice u Langovu remek-djelu *Nibelunzi (Die Nibelungen, 1924)* – kao i zahvaćanje u baštinu stripova i tzv. trivijalne književnosti, kao u *Conanu barbaru (Conan the Barbarian, J. Milius, 1982)*. U novije vrijeme taj podmodel fantastike slijedi i popularna trilogija (umjetnički ne pretjerano uspjela) u kojoj je ekraniziran Tolkienov romaneskni ciklus, započeta filmom *Gospodar prstenova: Prstenova družina (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, 2001)* novozelandskog redatelja Petera Jacksona.

Unatoč bajkovitim elementima, fantazija svoje svjetove temeljno gradi na mitološkom naslijeđu, pa se (za razliku od temeljno infantilnih bajkovitih svjetova) struktura filma fantazije teško može u cijelosti svesti na elementarne obiteljske odnose ili na metaforu odrastanja. Svijet fantazije je ipak dominantno svijet odraslih; brutalnog Conana, među ostalim vrlinama, rese i mržnja, okrutnost i pohota, a čak i djetinjasti Jacksonov junak Frodo (nalik malom krojaču ili najmlađem sinu iz bajke) ima odraslog mentora, čarobnjaka Gandalfa koji ga promatra s doslovne i metaforičke visine. Čarobnjak se požrtvovno brine o sudbini svijeta i temeljnim sukobima dobra i zla, a djetinjasti Hobiti i patuljci, koliko god u *Gospodaru prstenova* bili važni, ipak su tek oruđe u borbi dobra i zla, ne i središte svijeta fantazije.

Iz svega iznesenog jasnim se čini zašto nije opravdano znanstveno-fantastičan film smatrati tek jednim od žanrova filma fantastike. Premda su, dakako, prijelazni i hibridni slučajevi brojni, u temelju znanstvene fantastike, unatoč hrvatskoj terminologiji koja može navoditi na pogrešan zaključak,[53] uopće nije fantastika. Prototipski mogući svijet SF-a, za razliku od svjetova kojima haraju vile, patuljci i čarobnjaci, ima podjednako čvrste prirodne zakone kakve ima i izvanfilmski svijet, a začudni odmaci od svakodnevnog (izvanfilmskog) iskustva i izvanfilmskih zakona mogu se opravdati nekom znanstveno utemeljenom hipotezom ili teorijom. Fantastični svjetovi imaju neke sasvim drugačije zakone od stvarnog svijeta.

Film strave ili horor često pak graniči sa znanstvenom fantastikom ili s filmom čiste fantastike, no za svijet je horora nevažno ono što razlikuje znanstvenofantastični film od filma fantastike. Naime, sasvim je svejedno ugrožava li junake sotona, mutantsko stvorenje (primjerice pauk ili virus), vampir, manijakalni ubojica ili duh ubijenih – svijet horora definiran je užasom kao temeljnom značajkom oko koje se mogu organizirati sve druge značajke svijeta i svi ostali odnosi. Stoga su u podjednakoj mjeri prototipski horori, primjerice, *U raljama ludila (In the Mouth of Madness, 1995)* Johna Carpentera i *28 dana poslije (28 Days Later, 2002)* Dannyja Boylea. U prvom od tih svjetova čudovišta i pravila iz serije fantastičkih horor romana prodiru u stvarni svijet, što je prototipska fantastična pretpostavka, u drugome svijetu virus mutira, izazivajući, barem naizgled, propast civilizacije, što se, barem iz perspektive potpunog virulološkog neznanja, čini znanstveno prilično utemeljenom, ili barem znanstveno utemeljivom pretpostavkom.

Dakako, znameniti *Psiho (Psycho, A. Hitchcock, 1960)* zbog furioznog stila naizgled stvara svijet u kojem su užasi u velikoj mjeri izvan racionalne domene, a zapravo se osjećaj groze tu temelji na medicinski prilično plauzibilnim pretpostavkama; ono što Norman Bates radi svojim žrtvama samo po sebi nije ništa natprirodnije od onoga što su radili Charles Manson i drugi stvarni vođe luđačkih sekta, izvanfilmske serijske ubojice i njihovi sljedbenici i imitatori. S obzirom da je u tom smislu tematsko-fabularni naglasak u *Psihu* na psihološkim devijacijama, može se reći da je Hitchcockov film snažno utjecao na formiranje podžanra psihološkog horora.

Podžanrovi su horora, sukladno ponajprije ikonografiji, a samo manjim dijelom modeliranju svijeta, primjerice, gotički horor (npr. *Frankenstein, J. Whale, 1931*),[54] a iz gotičkog se horora, prema mnogim mišljenjima razvio zaseban podžanr vampirskog filma (*Drakula /Dracula, T. Browning, 1931; Drakula Brama Stokera /Bram Stoker's Dracula, F. F. Coppola, 1992*), premda je filmova o vampirima bilo i prije tog izdvajanja (Murnauov nijemi klasik

Nosferatu iz 1922). Izdvojio se, nadalje, i „sotonistički“ horor (*Rosemaryno dijete* /*Rosemary's Baby*, R. Polanski, 1968; *Anđeosko srce* /*Angel Heart*, A. Parker, 1987; *Dan zvijeri* /*El día de la bestia*, A. de la Iglesia, 1995; *Deveta vrata* /*The Ninth Gate*, R. Polanski, 2000), potom već spomenuti psihološki horor (*Psiho*; *Odvratnost* /*Repulsion*, R. Polanski, 1965), adolescentski ili koljački (slasher) horor (*Petak, trinaesti* /*Friday the 13th*, S. S. Cunningham, 1980; *Noćna mora u Ulici brijestova* /*A Nightmare on Elm Street*, W. Craven, 1984; *Znam što si radila prošlog ljeta* /*I Know What You Did Last Summer*, J. Gillespie, 1997),[55] kao i, primjerice, horor o zombijima (*Noć živih mrtvaca* /*Night of the Living Dead*, G. A. Romero, 1968; *Zora mrtvaca* /*Dawn of the Dead*, Z. Snyder, 2004) i tako dalje.[56]

Da bi razlika ikonografije i svjetotvorstva kao potencijalnih razlikovnih mehanizama filmskih žanrova bila jasnija, dovoljno se prisjetiti filma *Edward Škaroruki* (*Edward Scissorhands*, 1990) Tima Burtona, u kojem se koristi veći dio naslijeđa ikonografije gotičkog podžanra strave (uključujući i lik glumca Vincenta Pricea u ulozi znanstvenika koji sklapa Edwarda), ali koji ipak nije horor. Temeljni su, naime, ugođaji i emocije svijeta Burtonovog postmodernističkog filma melankolija i sjeta, a ne strah i ugroženost.

Erotski film, dakako, stvara svijet u kojem je erotski aspekt osoba i njihovih odnosa središte svih ostalih društvenih odnosa i psiholoških mehanizama (*Emanuelle*, J. Jaecin, 1974), a pornografski film, primjerice *Duboko grlo* (*Deep Throat*, J. Gerard, 1972)[57] može se shvatiti kao podžanr erotskog filma u kojem je seksualni čin (nedvojbeno važan aspekt erotike) načelo na kojem počiva filmski svijet – temeljni interes likova i glavna sastavnica njihovih međusobnih odnosa. U pornografskom filmu i najbanalniji postupci i događaji (kupovanje u trgovini, susret na hodniku zgrade, popravljavanje automobila...) povod su i poticaj za neobuzdano spolno općenje; originalnost ili razrađenost priče nije ni potrebna ni pretjerano poželjna. Kako je k tome obično riječ o financijski i kreativno razmjerno siromašnim produkcijama, ne iznenađuje snažna težnja obrade otprije dobro poznatih priča. Iznimno su brojne, primjerice, pornografske travestije antičkih mitova, ali i bajki, kao i popularnih kino-hitova i drugih znamenitih popularnih priča, kao što su biografije poznatih osoba, osobito ako je riječ o poznatim zavodnicima ili zavodnicama (Rudolf Valentino, Casanova, Mata Hari...).

Većina pobrojanih žanrova poprilično su dugotrajni, ali nastajanje novih žanrova ni u jednom se trenutku ne može isključiti. Zasebnim se žanrom tako može smatrati i film katastrofe; premda mu strukturom sličan još *San Francisco* (W. S. Van Dyke, 1936), a kao što je već rečeno, čak u određenoj mjeri i Tanhoferov *H-8...*, vjerojatno se formirao tek sedamdesetih,

uvelike zbog uspjeha filmova kao što je *Pakleni toranj* (*The Towering Inferno*, J. Guillermin, 1974). Riječ je o fatalističnim svjetovima modeliranim oko isprva predstojeće, a potom tekuće katastrofe, tako da se ponašanje likova svodi na golo preživljavanje, otežano popriličnim (no često predvidljivim) preprekama.

Nadalje, s porastom samosvijesti crnačke zajednice u SAD-u prema mnogim se mišljenjima razvio sasvim novi žanr – crnački film (npr. *Dečki u kvartu* /*Boyz n the Hood*, J. Singleton, 1991), a najpoznatiji je autor tog žanra svakako Spike Lee (*Učini pravu stvar* /*Do The Right Thing*, 1989; *Bolji blues* /*Mo' Better Blues*, 1990).[58] Unatoč tzv. „rasnim“ filmovima iz razdoblja klasičnog Hollywooda (dakle, i ovaj žanr ima strukturnih preteča), crnački film kao žanr o kakvom danas ima smisla govoriti vjerojatno je formiran tek ciklusom akcijskih kriminalističkih filmova sa samosvjesnim crnim junacima sedamdesetih godina prošlog stoljeća (*Shaft*, G. Parks, 1971),[59] s kojima se crnačka publika lakše mogla poistovjetiti, pogotovo stoga što su se često brutalno obračunavali s bijelim negativcima.

Svijet crnačkih filmova modeliran je, dakako, prema interesima i ideologiji crnačke zajednice u SAD-u, s rasnim sukobima, pitanjima integracije i otpora i ostalim ključnim problemima te zajednice u temelju većine odnosa i sukoba. Budući da u novije vrijeme u SAD-a jača i samosvijest i platežna moć crnačke publike, filmovi često suptilnije prikazuju društvene odnose prelomljene kroz pitanja rase – pred mlade se pripadnike zajednice tako postavljaju vrlo teški životni izbori između, kao prvo, karijere u kriminalu, potom karijere u glazbi ili sportu, ili, naposljetku u svijetu dominantne bjelačke kulture (što podrazumijeva odustajanje od vlastitih korijena i autonomnih crnačkih vrijednosti; usp. Knezović, 2007: 116-9).

Usputno, sedamdesete su godine prošlog stoljeća, čini se, bile pogodne za nastanak novih žanrova vjerojatno dijelom i stoga što je nakon velike krize klasičnih žanrova i klasične industrije 60-ih, te nakon iscrpljivanja ionako ograničenih financijskih potencijala filmova ostvarenih modernističkim stilom, postojala svijest o potrebi pronalaženja novih mehanizama za privlačenje nove publike.

Nadalje, porastom utjecaja feminističke kritike[60] i stvaranjem specifične, tomu orijentirane publike, čini se da nastaje i zaseban žanr feminističkog filma, kao što je *Rasturi me* (*Baise moi*, C. Trinh Thi, V. Despentès, 2000) – prema riječima kritičara, svojevrsna feministička parafraza postmodernog (i barem potencijalno feminističkog) filma ceste *Thelma i Louise* (1991) Ridleyja Scotta. Prototipski svijet feminističkog filma polariziran je na muška i ženska načela, a problematičan međudodnos tih načela (koji oblikuje sve ostale

društvene odnose) uobličen je u skladu s ideologijom pojedinih aspekata ili smjerova feminističkoga pokreta, odnosno u skladu s idejama feminističke kritike. Tendencija da se taj žanr nazove i „ženskim“ filmom dolazi, dakako, u sukob sa starijom praksom u kojoj se taj termin rabio za filmove ponajprije namijenjene ženama, pogotovu ako su većina likova žene - primjerice u filmovima *Male žene (Little Women)* G. Cukora (1933), M. LeRoya (1949) i G. Armstrong (1994).

Ako su crnački film i feministički film zasebni žanrovi (a nije naodmet napomenuti kako uz zasebne modele svijeta imaju i svoju publiku i produkcijske modele), tada se zasebnim žanrom zacijelo može smatrati i homoseksualni film, ili „queer film“, primjerice *Moj privatni Idaho (My Own Private Idaho)*, 1991) Gusa Van Santa ili, barem prema nekim mišljenjima, *Fine mrtve djevojke* (2002) Dalibora Matanića i već spominjana *Planina Brokeback* Anga Leeja. I taj žanr zadovoljava potrebe homoseksualne zajednice stvarajući svjetove kojima su homoseksualni odnosi semantičko središte (usputno, može se reći kako i Matanić i Lee uvode homoseksualne svjetove u glavnu struju kulture), pa, bez obzira na komunikacijske specifičnosti što se uz te žanrove vežu, vjerojatno zadovoljavaju kriterij modeliranja specifično homoseksualnih (biseksualnih, transrodnih, itd.) svjetova.

Premda se elementi pojedinih žanrova i inače često isprepliću, crnački, feministički i homoseksualni film odlikuju se osobito snažnom moći apsorpiranja apsolutno svih žanrovskih modela - i tematsko-svjetotvornih i ikonografskih i fabularnih - u rasponu od vesterna i drame do pornografskog žanra.[61] Naime, ti su žanrovi vezani uz pogled na svijet koji se može nazvati izrazito politiziranim, pri čemu ideju primarne važnosti spolne orijentacije također shvaćamo kao političko usmjerenje u širem smislu, pa tako snažna ideologija može djelovati na sve žanrove i rodove, s krajnjim ciljem nastanka sasvim autonomnog sustava kinematografije, koji s dominantnom kinematografijom i žanrovima neće imati važnijih dodirnih točaka. U tom je smislu znakovito da se, u znatno većoj mjeri nego kada je riječ o drugim žanrovima, može govoriti o protezanju crnačkog, feminističkog i homoseksualnog filma čak i kroz eksperimentalni i kroz dokumentarni film - druge filmske rodove.[62]

Napokon, korisnim se čini govoriti o još jednom specifičnom žanru - na tragu prijašnjih razmišljanja Hrvoja Turkovića koji je, međutim, u novije vrijeme odustao od ideje da bi se i filmovi nepripadni klasičnim, industrijski usidrenim žanrovima mogli smatrati žanrovskima. Može se govoriti barem o mogućnosti postojanja žanra art-filma, o čemu je razmišljao i Andrew Tudor (1979), ističući da obrazovani gledatelji iz „srednjega građanskog sloja“

umjetničkim filmom nazivaju poseban tip filma koji im se osobito sviđa. Možemo reći da su obilježja svjetova art-filma tjeskoba, usamljenost, seksualna otuđenost ili devijacije, te izrazita emocionalna hladnoća i nemogućnost uspostavljanja komunikacije između načelno obrazovanih i intelektualno obično natprosječnih junaka (pisaca, filmskih umjetnika, novinara...), ili pak onih izrazito ispod prosjeka (npr. mentalno hendikepirani).

Noviji je i umjetnički izrazito uspio primjer art-filma *Skriveno (Caché)*, M. Haneke, 2005), a povremeno se javljaju i varijante naznačene tjeskobe u svjetovima prošlosti, kao u Bergmanovu *Sedmom pečatu (Det sjunde inseglet)*, 1956), u kojem se melankolični srednjovjekovni vitez Antonius Block pita o smislu života koliko i egzistencijalistički filozofi iz epohe nastanka filma. Dakako, slobodno se može reći da se art-film, ukoliko postoji kao žanr, ponajprije razvio iz elemenata svjetova drame, odnosno psihološke drame, ali u art-filmu je došlo do hipostaziranja pojedinih elemenata modernističkog stila kao sastavnice privlačne određenim slojevima publike (utjecajnijim u Europi nego u SAD), a neki su aspekti psiholoških stanja postali prototipskim za žanr, čvrsto usidren u Europu, s malobrojnijim američkim predstavnicima.

Kao temeljne (odnosno prototipske) predstavnike art-filma Tudor u navedenom djelu nabroja Bergmanov *Sedmi pečat*, Antonionijevu *Avanturu (L'Avventura)*, 1960), Resnaisov *Hirošima, ljubavi moja (Hiroshima, mon amour)*, 1959), kao i Fellinijeve filmove *Slatki život (La dolce vita)*, 1960) i *Osam i pol (Otto e mezzo)*, 1963). Među hrvatskim filmovima modelu art-filma odgovara veći dio „autorskog filma“ 1960-ih i 1970-ih, primjerice *Prometej s otoka Viševice* (V. Mimica, 1964), *Rondo* (Z. Berković, 1966) i *Timon* (T. Radić, 1973), ali također i mnoga novija ostvarenja, primjerice *Izgubljeni zavičaj* (A. Babaja, 1980), *Kiklop* (A. Vrdoljak, 1982), *Kontesa Dora* (Z. Berković, 1993), *Sami* (L. Nola, 2001), *Svjetsko čudovište* (G. Rušinović, 2001) ili *Tu* (2003) Zrinka Ogreste.

S obzirom da manje talentirani autori koriste sve žanrovske modele, ne čudi to što postoje i loši art-filmovi. Tudor tako navodi primjer filma *More (Il Mare)*, 1962) Giuseppea Patronija Griffija (Tudor, 1979: 72-3). Tome vrijedi dodati da se u posljednjoj četvrtini prošlog stoljeća film *Posljednji tango u Parizu (L'ultimo tango a Parigi)*, B. Bertolucci 1972) nametnuo kao paradigmatičko, odnosno prototipsko djelo art-filma, koje utječe na žanr do današnjih dana. Premda je riječ o vrijednom ostvarenju, to nije presudna značajka (i sam je Bertolucci snimio neke još bolje, ali ni približno tako utjecajne filmove). *Posljednji tango u Parizu* stekao je prototipski status dijelom zbog vizualnog esteticizma, zbog škrte, ali sugestivno-aluzivne karakterizacije te, možda i više od svega toga, zbog „provokativne“ obrade erotskih

motiva;[63] uostalom, filmski povjesničari (primjerice Biskind 2005) često naglašavaju kako aura skandaloznosti može znatno pripomoći javnom odjeku nekog filma (a gledanost je samo jedan od aspekata tog odjeka).

Dalekosežnost utjecaja Bertoluccijsva djela vidi se i u *Romansi* redateljice Catherine Breillat (*Romance*, 1999), umjetnički potpuno neuspjelu odbljescu Bertoluccijsva art-hita, u kojem junakinja doživljava različite erotske pustolovine (jednoga od partnera glumi i zvijezda pornografskih filmova Rocco Siffredi). Srodnu junakinju ima i umjetnički iznimno uspio art-film *Pijanistica* (*La Pianiste*, M. Haneke, 2001), tjeskobna priča o ljubavnom i seksualnom životu frustrirane pijanistice i glazbene pedagoginje sklone samoranjavanju, mazohizmu, voajerizmu i drugim izvanstandardnim seksualnim praksama (uz narcisoidni način egoistične manipulacije vlastitim studentima, što vjerojatno krši etičke norme svih fakulteta, konzervatorija i akademija).

Ta vrsta „provokativnosti“ (ponajprije, ali ne isključivo seksualna) jedno je od temeljnih obilježja svijeta art-filma, ali od novijih art-hitova može se istaknuti vrijednosno i prema provokativnosti znatno suzdržanija (odnosno tradicionalnije humanistički usmjerena) trilogija *Tri boje* (*Trois couleurs*, 1993-4) Krzysztofa Kieślowskog, utjecajnija od ostatka autorova opusa premda se prema kriteriju umjetničke vrijednosti teško može ravnopravno mjeriti s *Dekalogom* (1987-8) i nekim drugim (često televizijski produciranim) Kieślowskijsvim filmovima. Trilogija *Tri boje* u europskom se, naime, kontekstu nametnula kao prototipsko ostvarenje art-filma, jer smješta motiv izgubljenog Zapadnjaka u izrazito suvremeni (ili čak pomodni) kontekst dekadentne, ali multikulturalne i upravo ujedinjavajuće Europe,[64] s egzotičnim načinom vitalnije istočnoeuropske perspektive na međuljudske odnose, i to u vrijeme kada Poljska još nije bila ušla u Europsku uniju.[65] Dakako, unatoč dominantno europskoj situiranosti art-filmova, i SAD znaju iznjedrili vrijedne primjere žanra, kao što je *Američki sjaj* (ili, barem u našim kinima, *Američki san* /*American Splendor*, S. Springer Berman, R. Pulcini, 2003), metatekstualna igra utemeljena na stripovskom *underground* stvaralaštvu scenarista i crtača Harveyja Pekara (između ostalog, riječ je o jednom od suradnika središnje figure američkog art-stripa Roberta Crumba).

3. 1. 3. Žanrovi i ciklusi - zaključne napomene

Termin „žanrovski ciklus“ u angloameričkoj se literaturi često koristi u značenju trajanja

žanra, razdoblja u kojem dosegne vrhunce, a potom postupno ili naglo propada, da bi se poslije opet pojavio u novom ciklusu. No, Bordwell i Thompson (2002) s pravom ističu pogrešnost organicističke ili biološke razvojne metaforike žanra. Taj se filmski fenomen, naime, često uspoređuje s biljkom ili životinjom, koja raste pa potom propada (a često se, poput Feniksa, podiže iz pepela). Takvu grešku često ponavljaju historiografske analize pojedinih žanrova, pri kraju života žanra uočavajući pojavu rastakanja tipičnih formi – primjerice, kada nastaju parodije umjesto pravih žanrovskih ostvarenja. Zapravo su i u prethodnim razdobljima povijesti žanra često nastajale parodije žanrovskih struktura (usp. Bordwell, Thompson, isto: 98), pa se teško može reći da parodije nastaju kao simptom propadanja žanra – eventualno se može govoriti o različitoj važnosti i ulozi tih parodija u žanrovskom sustavu u određenoj epohi. Također se može pretpostaviti da se, umjesto o rastakanju ili degradiranju žanra parodijskim strukturama, u početnim razdobljima vjerojatno često radilo tek o („običnim“, „nedvojbenim“) komedijama, koje koriste samo neke žanrovske strukture (primjerice strukture vesterna ili horora).

Kao što je već rečeno, žanrovi se dalje mogu raslojavati na podžanrove, skupine slabije koherencije od kategorije žanra,[66] a na postojanje tih skupina još se uvjerljivije mogu primijeniti napomene o kategorijama fluidnih granica u klasifikacijama. Nick Lacey tako ističe „vampirski film“ u filmu strave. Povjesničar znanstvenofantastičnog filma Baxter (1970), napominjući kako žanr filmova strave (horor) crpi temeljne motive iz bogate europske (književne) tradicije, upozorava da SF-film nema tako bogatu tradiciju na koju bi se mogao nadovezati, pa ima manje temeljnih motiva, od kojih je jedan gubitak individualnosti (npr. Langov *Dr. Mabuse, kockar /Dr. Mabuse der Spieler*, 1922, Truffautov *Fahrenheit 451* iz 1966. godine),[67] a drugi je motiv opasnost od tehnologije (Langov *Metropolis* ili Kubrickova *2001: Odiseja u svemiru*).

No, postoje i skupine filmova koje nisu dovoljno čvrsto povezane ni prepoznatljive da bi ih se moglo nazvati čak ni podžanrom, ili se kreću na razmeđu nekoliko žanrova. Često su kraćeg vijeka i lokalnije prirode (proizvodi ih samo jedna država, jedna kompanija, jedan autor...), a katkada se mogu razviti u podžanrove i žanrove. Hrvoje Turković (2005: 56) upravo takve skupine naziva „filmskim ciklusima“, dakle „protožanrovskim“ filmskim nizovima kraće trajnosti i lokalnije pojave („njeguje se u jednoj sredini, jednoj proizvodnoj kući, a ponekad je glavni nosilac tek jedan autor“; isto) te navodi sljedeće primjere: boksački film, podmornički film, film ceste, tinejdžerski film i tako dalje. Turković navodi i mogućnost da se ciklusom nazovu i tzv. psihološki filmovi (psihološke drame), socijalni filmovi (socijalne drame) i neke druge kategorije (nizovi filmova). Konceptcija ciklusa doima se dobrim načinom za dopunu

govora o filmskim žanrovima, kako bi se barem dijelom nadoknadila neupitna (i imanentna) nepreciznost određivanja granica pojedinih žanrova.

Važno je, napokon, napomenuti kako se, javljajući se u sklopu industrijskih kinematografija zapada, žanrovski sustavi logično vežu uz sustav filmskih zvijezda,[68] no premda ta dva sustava imaju brojne zajedničke značajke i međusobno se dodiruju na najrazličitijim tekstualnim i društvenim razinama, zanimljivo je uočiti da, kada je riječ o žanrovima, nije bilo uvjerljivih pokušaja sistematizacije kakvi su se pojavili u proučavanju filmskih zvijezda. Strogo gledano, sustav zvijezda u znatno je većoj mjeri sustav od žanrovskog „sustava“, pa premda mnogi žanrovi imaju tipične „žanrovske“ zvijezde, a mnoge zvijezde se ograničuju samo na neke žanrove (često protiv svoje volje), kao da se ipak ne radi o posve istovrsnim fenomenima.

Taj je problem odveć složen da bi bio obrađen u ovakvoj knjizi, ali kao natuknicu za buduća proučavanja može se ukratko naznačiti hipoteza: zvijezda je važnija za individualni doživljaj i gledateljev stav prema filmskom djelu, pa se „ponuda“ filmskih zvijezda i međudodnosi čvršće strukturiraju u skladu s potrebama stvorenim u datom kinematografskom povijesnom trenutku, a temeljeno znatnim dijelom na nekim kognitivnim značajkama publike koja u tom trenutku ide u kino (tj. - treba biti precizan - kupuje kino-ulaznice). No, jednom kada gledatelj uđe na filmsku projekciju (ili, uostalom, iznajmi ili kupi DVD), žanrovske su strukture po svoj prilici važnije od zvijezda za praćenje i razumijevanje filma - zvijezde su tek jedan (premda nimalo nevažan) aspekt nastanka svijeta i karakterizacije likova. Govori li se o umjetničkoj vrijednosti filmova, odnos svakog pojedinog djela prema mogućem žanrovskom kontekstu obično je (premda ni izdaleka uvijek) važniji od uloge zvijezde u istom djelu.

BILJEŠKE

1. „Genres can be defined as patterns/forms/styles/structures which transcend individual art products, and which supervise both their construction by artist and their reading by audience.“ Citat je preuzet iz Ryallova članka „Teaching Through Genre“ (1975, u *Screen Education*, broj 17). Inače, u krugovima amaterskog filma (međunarodna udruga je UNICA), „žanr film“ označava eksperimentalni film. Zagrebačkim GEFF-om (Genre Film Festival;

1963-1970) hrvatski i jugoslavenski eksperimentalni film priključio se dominantnim svjetskim tendencijama, ali ta se uporaba termina žanr nije raširila i održala izvan manjeg dijela ionako uskih amaterskih i eksperimentalističkih krugova, a novije su je generacije u tim krugovima potpuno napustile.

2. Za prizore iz vesterna osobito je često i uspješno korištena tzv. Dolina spomenika, prototipski prostor filmskog Divljeg zapada (iz brojnih vesterna Johna Forda i drugih autora), potpuno netipična za stvarni prostor američkog Zapada.

3. Snimanje u eksterijerima i fotografski realizam javljaju se čak i unutar žanra mjuzikla često optuživanog za „eskapizam“. Inače, navodno je producent Goldwyn, protivno redateljskoj koncepciji, svojedobno osobno uklanjao smeće sa seta sirotinjske četvrti u *Ulici bez izlaza* (*Dead End*, W. Wyler, 1937), pokazujući time svoj „dobar ukus“ (usp. Giddins, 1996: 32).

4. „Horse opera“ je „slang naziv za western, obično primijenjen na rutinski B-film“ (Katz, 2001: 648). Prijevodu „kaubojski film“ treba dati prednost pred doslovnim prijevodom („konjska opera“) jer je preuzet iz slenga. Nezgrapnan prijevod „filmovi konjske jurnjave“ (*Filmska enciklopedija*, 1990: 679) nije zaživio upravo stoga što nije prije bio u široj uporabi. Kičastu ikonografiju kaubojskog filma izravno su inače imitirali klasični pjevači country glazbe (blještavo sjajne čizme, pažljivo ispeglana odijela...).

5. Eastwoodovi *Mostovi okruga Madison* (*Bridges of Madison County*, 1995), nastali nakon *Nepomirljivih*, ikonografske elemente vesterna integriraju u melodramu (junak je ovog puta lutajući fotograf), a Eastwoodov film o ostarjelim astronautima zove se, znakovito, *Svemirski kaubojski* (*Space Cowboys*, 2000) ali, kao djelomično i *Barski pjevač*, taj film upućuje i na postwestern.

6. Tema autorstva „Medvedevljeve“ knjige vrijedna je snimanja političkog trilera, jer je genijalni ali politički nepoćudni teoretičar Bahtin bio prisiljen blisko surađivati s drugim autorima, koji su mu činili uslugu dopuštajući mu da koristi njihovo ime za svoje ideje.

7. O učinku vizualnih medija i o žanru Medvedev/Bahtin nastavlja: „...viđenje i predstavljanje se uglavnom spajaju. Novi načini viđenja pomažu nam da vidimo nove strane vizualne stvarnosti, a nove strane vizualnog ne mogu se razjasniti i ne mogu postati bitni dio našeg horizonta bez novih načina njihova fiksiranja. Jedno je čvrsto povezano s drugim. Tako stoji stvar i u književnosti. Umjetnik mora naučiti stvarnost gledati očima žanra. Stanovite

strane stvarnosti mogu se razumjeti samo u vezi s određenim načinima izražavanja stvarnosti.“

8. Doležel citira izdanja G. W. Leibniza iz 1875 - *Die philosophischen Schriften*, 1-7, Berlin - te iz 1857 - *Nouvelles lettres et Opuscules inédits de Leibniz*, Pariz (reprint, 1975, New York). Peleš (1989: 303) navodi hrvatsko izdanje iz 1980. godine (*Izabrani filozofski spisi*).

9. A. Plantinga, 1977, „Transworld Identity of Worldbound Individuals?“ u St. P. Schwartz (ur.) *Naming, Necessity and Natural Kinds*, Ithaca/London: Cornell UP, str. 245-266.

10. Uvjerljivo je, primjerice, Altmanovo (2000: 5-6) obrazloženje načina na koje se mjuzikl *Cilindar (Top Hat*, M. Sandrich, 1935), s Fredom Astaireom i Ginger Rogers u glavnim ulogama, poigrava s očekivanjima tipične žanrovske fabule, nakon što je već najavnom špicom uspostavio jasna žanrovska očekivanja.

11. Međuigri kinematografskih silnica nema kraja. Primjerice, ako producent očekuje da će neki skupi film loše proći u glasinama i usmenim preporukama, tada će uložiti veće svote novca u početnu reklamu, kako bi što veći dio ciljane publike platio ulaznicu prije nego što se počnu širiti negativne glasine. Male filmske tvrtke traže pak način za poticanje pozitivnih glasina - dodvoravaju se nezavisnim medijima, pa čak katkada same izazivaju skandale kako bi privukle napade konzervativnijih društvenih institucija.

12. Utjecaj autorske kritike na neke novije struje u filmskoj teoriji i kritici uočava Boris Vidović (2002). No, i u kritici koja se metodološki teško može nazvati žanrovskom (ili dosljedno žanrovskom), žanrovske su odrednice izrazito česte - postale su dio općeg repertoara kritike, te i feministička i psihoanalitička i marksistička, pa i tzv. novinska (često merkantilistička) kritika barata žanrovskim pitanjima.

13. Bordwell tako napominje da su gledatelji očekivali od mjuzikla komične elemente, ali *Zvijezda je rođena (A Star is Born*, G. Cukor 1954) natjerala je gledatelje da modificiraju svoja očekivanja (Bordwell, 1991: 147-8). Na stranu možda malo upitan izbor primjera, mehanizam se čini dobro opisanim. Bordwell ovakvu fleksibilnu, čak „otvorenu“ genologiju potkrjepljuje citatima filmologa (Rick Altman), filozofa (Ludwig Wittgenstein, Ronald Dworkin), lingvista (George Lakoff) i teoretičara književnosti (Alistair Fowler).

14. Mišljenja o postanku znanstvene fantastike razlikuju se, no čak i kada se nastanak smješta u SAD u dvadesete godine 20. stoljeća (u eru šund časopisa), njenim se začetnikom svejedno smatra francuski pisac Jules Verne (Živković, 1990/II: 783). Britanski pisac H. G.

Wells osmislio je pak krajem 19. stoljeća poetički model koji se u dvadesetom stoljeću pokazao najplodnijim za znanstvenofantastično stvaralaštvo (isto: 775-6).

15. Taj žanr 1970. za filmsko tržište čak nije bio važan kao što je to postao u novije vrijeme.

16. Taj citat anticipira neke kasnije uvide, premda Baxter njime zapravo objašnjava svoju prilično upitnu procjenu da je umjetnička razina filmova tog žanra niža od razine znanstvenofantastičnih književnih djela.

17. Film je kombinacija „pustolovne drame i romantične komedije“ (*Filmski leksikon*: 599).

18. Peterlić (2000: 39) upozorava na tipičnu holivudsku spektakularnu reklamnu atribuciju „stopostotno govoren, pjevan i plesan“ iznesenu unutar filma *Pjevajmo na kiši* (*Singin' in the Rain*, S. Donen, G. Kelly, 1952).

19. Altman citira studije Josepha Farrella o reklamnim strategijama i reakcijama publike: „*Cocktail: Advertising Strategy*“, „*Cocktail: Recruited Audience Surveys in Granada Hills on 6/30/88*“, „*Cocktail: Trailer Test*“, „*Cocktail: TV Commercial Test*“ sve iz 1988, Los Angeles: National Research Group, Inc. Taj se primjer čini reprezentativnim i za najsuvremenije reklamne strategije.

20. Bela Lugosi je prvo postao kazališna, a tek potom filmska zvijezda horora u ulozi Drakule. Priče i predstave o transilvanijskom vampiru nadahnjuju se književnim djelom Brama Stokera.

21. U televizijskim *Zvezdanim stazama* isprva dominira model serije (zaključena fabula unutar epizode), u kasnijim se ciklusima nešto češće javlja i model serijala.

22. Eco govori o serijama koje u (potrošačkoj) eri ponavljanja u umjetnosti zadovoljavaju djetinjastu potrebu za ponavljanjem uvijek istih priča.

23. U nekim, osobito novijim epizodama ciklusa *Voyager*, junaci odustaju od tolerantnog načela nemiješanja.

24. Vidi Peterlić, 2002b: 176-197.

25. Zanimljivo je da s Kubrickovim vizualno raskošnim ali preciznim stilom po toj značajki srodan izrazito minimalistički stil Roberta Bresona.

26. Hrvatski književni i filmski fantastičari uglavnom su samo u počecima svoga fikcionalnog

stvaralaštva redovitije radili u naznačenim žanrovskim okvirima.

27. Scenarist je Pavao Pavličić.

28. Ivandin film *Notturmo /Noć poslije smrti* (1974/1983), ekranizacija Gjalskijeve fantastične novele, vizualnom se elegancijom (suprotnom grozničavu stilu književnog predloška) također približava tendencijama hrvatske kulture te epohe.

29. *Tuđinac* (*Alien*, R. Scott, 1979) je spoj SF-a i horora, a temeljnim dojmom groze vjerojatno ipak bliži hororu.

30. K tome su razlike između Indije, Japana, Kine, Hong Konga, Tajvana, Filipina i drugih azijskih kinematografija tolike da bi razmatranje tih problema uistinu tražilo preveliku pozornost.

31. U opisu vesterna bolje je govoriti o bezakonju nego o kriminalu, jer jer kriminal konotira odmetanje od okvira pravnog sustava, a vestern kao žanr tematizira razdoblje u kojem se pravni sustav tek uspostavlja.

32. Kao što je dobro poznato, mnoge svjetske filmske industrije odavno proizvode verzije sinhronizirane na engleski jezik, neke još od samih početaka zvučnog filma. Ovdje se spominje engleska verzija talijanskog filma zato što je nedavno prikazana na hrvatskoj državnoj televiziji. Talijanska je tradicija povijesnih filmova iznimno bogata - od nijemog razdoblja preko ere kinematografije pod fašizmom (kada su likovi ponosnih rimskih osvajača tadašnjeg poznatog svijeta imali prilično jasne političke konotacije), do poratnih konkuriranja holivudskim spektaklima.

33. Primjerice, Gibsonov film više naglašava Isusovu muku nego ljubav i praštanje, no te se dvije značajke kršćanskog svjetonazora (i na tom temelju uobličjenih svjetova) međusobno ne isključuju u žanrovskom smislu, baš kao što se međusobno ne isključuju cinične značajke svjetova kasnih Fordovih vesterna s romantizmom ranije *Poštanske kočije*.

34. Ako taj žanr postoji, pripada mu, primjerice, film *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće* (*Bom yeorum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003) Kima Ki-Duka.

35. Razlika između likova temeljenih na stvarnim osobama i likova temeljenim na književnim likovima u tom žanru nije osobito važna; čak i junaci koji sa stvarnim (povijesnim) osobama dijele barem ime (Cezar, Neron) u tom su žanru uglavnom utemeljeni na književnim djelima (Shakespeare i Sienkiewicz prototipski su pisci pseudohistorijskih književnih predložaka) ili,

uostalom, na prethodnim filmovima, npr. na koncepciji infantilnog Nerona (Peter Ustinov) iz Le Royevog filma. Dakako, u istom su djelu često izmiješani potpuno izmaštani likovi s onima koji barem neke osobine preuzimaju od povijesnih osoba.

36. Raskalašeno ponašanje junaka Altmanovog anti-ratnog filma *M.A.S.H.* (1970) parodira asketsku dimenziju ratnog žanra.

37. U kasnijim se filmovima serije čitav svijet postupno „deformira“, prilagođava se značajkama junaka koji je u prvom filmu bio sporedan, premda najdojmljiviji lik.

38. Film je u kino-distribuciji preveden kao *Povampireni Miles*.

39. Zapravo bi najbolji hrvatski prijevod ovog naslova bio *Playtime*. Tati, naime, kao što ističe i Neupert (2002) ismijava amerikanizacijski trend francuske kulture i društva svog vremena.

40. O drami općenito vidi u Turković, 2004b.

41. U Almodóvarovom opusu može se pratiti svojevrsan razvoj poetike; započevši tipično postmodernistički razbarušenom ironijom, s relativno jasnim šavovima kojima se spajaju žanrovske strukture (u rasponu od melodrame do filma fantastike), autor se u novije vrijeme znatno više usmjerio na snagu emocija i dojmljivost međuljudskih odnosa, zadržavši dobar dio ikonografije i narativnih struktura prethodnih filmova.

42. Od tog je filma tek nešto slabiji američki remake *Viktor-Viktorija* (*Victor/Victoria*, B. Edwards, 1982).

43. Obično se čak tvrdi da ni redatelj ni scenaristi nisu znali raspetljati zamršenu kriminalističku intrigu filma, što je samo jedan od razloga zašto kritika ističe artifičijelost djela, promišljenu površnost u tretiranju priče, kombiniranu s iznimnom preciznošću u gradnji pojedinih scena (npr. Thomson, 2000: 63-4).

44. Hawksov je film *Lice s ožiljkom*, zanimljivo je podsjetiti, u kino-distribuciju pušten s podnaslovom *Shame of the Nation* (*Sramota nacije*).

45. O Hitchcockovim redateljskim strategijama za reguliranje gledateljske pristranosti usp. i Turković, 1996. te Peterlić, 2002b.

46. Pomnu analizu filma *H-8...* vidi u studiji Ante Peterlića (2005). Tanhoferov se film, inače,

iz današnje perspektive može smatrati i pretečom filma katastrofe, koji se u to doba kao žanr nije bio razvio ni u zapadnim kinematografijama.

47. Šaka kojom si znakovnim jezikom Sophie uzalud pokušava protumačiti slova okvirom filmskog prizora odsječena je od ostatka tijela i time dobiva i vizualnu potvrdu otpora vlasničinoj volji. Budući da je kadar dovoljno blizak da se vide i emocije na „junakinjinom“ inače hladnom licu, prizor je s jedne strane izvor nelagode koji se prelijeva na barem nekoliko idućih scena, a s druge strane dijabolički ironičan uvid u junakinjin unutarnji svijet, nakon kojeg je intelektualna ili emocionalna identifikacija s njezinom pozicijom praktički nemoguća.

48. Slične je strukture i modernistički triler *Završni udarac (Match Point, 2005)* Woodyja Allena - iznimno hladni junak beskrupulozni je slabić, no film, s jedne strane, svejedno gledatelja dovodi u poziciju u kojoj može donekle razumjeti njegove porive, a s druge strane privlači pozornost na vlastitu filmičnost i artificioznost, donoseći scenu sna koja se izlagački pripíše sasvim neočekivanom i sporednom liku, uspoređujući pokret, oslanjajući se na (na prvi pogled pretjeranu) simboliku tenisa, i tako dalje.

49. Simptom je raspada društvenih vrijednosti u svijetu *Zelenog soylenta* i potpuna društvena prihvatljivost prostitucije.

50. Ambiciozni znanstvenik (često sumnjiv ljudski soj, osobito u SF filmovima iz razdoblja Hladnog rata), jedan od protagonista *Zabranjenog planeta* koristi vanzemaljske strojeve i postaje nadljudsko biće, odnosno prava vanzemaljska inteligencija, pri čemu se kao popratna pojava iz njegove podsvijesti materijalizira zastrašujuće i neljudsko Čudovište iz *Ida*.

51. Alkemičari su se trudili stvarati nova bića pomoću mandragore, sjemene tekućine i drugih sastojaka, stručnjaci (i „stručnjaci“) za elektricitet eksperimentirali su s električnim podražavanjem (oživljavanjem) mrtvih bića ili dijelova.

52. Ključna je kulturna činjenica za nastanak tog (pod)žanra vjerojatno književni ciklus *Gospodar prstenova* J. R. R. Tolkiena iz sredine pedesetih godina dvadesetog stoljeća, premda je u književnosti i prije bilo mogućih strukturnih uzora, kao što su pripovijesti Roberta E. Howarda o Conanu. Danas se u tom žanrovskom kontekstu mogu čitati i hrvatski književni klasici *Priče iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić te *Veli Jože* i *Pastir Loda* Vladimira Nazora.

53. Uvriježen i sasvim prihvatljiv, hrvatski termin „znanstvena fantastika“ ne odražava već na prvi pogled značenje engleske sintagme „science fiction“ (opisni bi prijevod, primjerice, mogao biti: „fikcionalna proza utemeljena na znansvenim dostignućima“).

54. Na gotički se horor u mnogim prizorima poziva i Hitchcockov *Psiho* – osobito u motivu kuće na osami koja krije izmučenu dušu Normanove mame.

55. Sugestiju da se adolescentski horor u određenoj mjeri razlikuje od žanrovske matice može pružiti i natprosječna sklonost nastavcima – primjerice: *Noćna mora u Ulici brijestova, 2. dio: Freddyjeva osveta* (*A Nightmare on Elm Street Part 2: Freddy's Revenge*, J. Sholder, 1985), *Noćna mora u Ulici brijestova 3: ratnici sna* (*A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors*, Ch. Russell, 1987), *Noćna mora u Ulici brijestova 4: gospodar snova* (*A Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master*, R. Harlin, 1988), i tako dalje. Posebna je žanrovska tendencija pokušaj spajanja serijala kada industrija zaključi da je svaki od njih iscrpio komercijalne potencijale, pa tako film *Freddy protiv Jasona* (*Freddy vs Jason*, R. Yu, 2003) spaja *Noćnu moru* sa serijalom *Petak 13* (npr. *Petak, trinaesti, 2. dio* /*Friday the 13th Part 2*, S. Miner, 1981; *Petak, trinaesti, 3. dio* /*Friday the 13th Part III*, S. Miner, 1983, i tako dalje).

56. Prodor horora u urbanu („dramsku“) suvremenost (*Rosemaryno dijete*), ili prodor komedije u horor (*Vrisak* /*Scream*, W. Craven, 1996. i *Dan zvijeri*), mogu se shvatiti i kao stilske oznake epohe. U postmodernim je strujanjima osamdesetih i devedesetih, primjerice, komedija iznimno snažno prodrla i u horor i u kriminalistički film (Tarantinov *Pakleni šund*), no u novije su vrijeme sve češći i sve tipičniji „čisti“ primjeri kriminalističkog filma ili horora (primjerice oni pod utjecajem azijske škole filmova strave koju predstavlja *Priča o dvije sestre* /*Janghwa*, *Hongryeon*, K. Ji-Woon, 2003).

57. Redatelj je poznatiji kao G. Damiano.

58. *Učini pravu stvar*, međutim, kao i još neki Leejevi filmovi, transcendiraju žanr, uvodeći i druge etničke i ostale socijalne teme.

59. S tim se slaže i Knezović (2007). Prema nekim su mišljenjima, međutim, već filmovi o crncima i za crnačku publiku Oscara Micheauxa iz razdoblja klasičnog Hollywooda dio tog žanra, samo što je između razdoblja klasičnog Hollywooda i 1970-ih žanr bio zamro.

60. Feministička je kritika crnačkom filmu – od tzv. crnačkih eksploatacijskih filmova 1970-ih do Spikea Leeja – često zamjerala inzistiranje na konzervativnim i patrijarhalnim prikazima spolova i međusobnih odnosa, a film je u tom smislu samo jedan aspekt

afroameričke (popularne) kulture oko koje se lome koplja na američkoj intelektualnoj ljevici.

61. Zanimljivo je, međutim, da se sličnom fleksibilnošću odlikuju i erotski te pornografski film, koji također često teže i uspostavljanju nezavisnih prikazivačkih, produkcijskih i ostalih kinematografskih institucija, neovisnih o tzv. dominantnoj kinematografiji. Dječji pak film, prema značajkama svijeta izrazito suprotstavljen već spomenutim žanrovima, ima i neke slične značajke – sposobnost apsorpcije drugih žanrovskih modela, izrazitu stiliziranost svijeta, proizvodno-recepcijske zasebnosti od kinematografske dominante.

62. Razlog je tome osebujna institucionalna prožetost adekvatnih filmskih zajednica s političkim i intelektualnim elitama (aktivisti, profesori, kritičari, novinari, likovni umjetnici, itd.). Zbog svih navedenih značajki, ako i jest riječ o žanrovima, nije u potpunosti riječ o žanrovima u klasičnom smislu, nije riječ o prototipskim žanrovima (za razliku od vesterna ili znanstvene fantastike).

63. Sporedni lik Tom (J.-P. Léaud) prizornom pojavnošću i naznačenom karakternom pomaknutošću zanimljiviji je od Paula (M. Brando), no Paul je ipak poduzetni junak, makar bio i ranjiv i makar se njegove bezglave radnje svodile na animalno parenje s nepoznatom partnericom netom nakon suprugine smrti. Uostalom, upravo se uz njegov lik veže „provokativna“ uporaba maslaca, što je podiglo toliko buke. Kum F. F. Coppole, kao najgledaniji film godine u Sjevernoj Americi, svakako je učinio Branda „gledanijim“ nego što je to mogao učiniti *Tango*, ali Brando je i prije ta dva filma bio ekscesna zvijezda, pa mu je kontroverza oko *Tanga* pomogla da bude zanimljiviji široj publici koja njegove art-hitove vjerojatno ne bi htjela gledati ni na televiziji.

64. Tema Europe i identiteta od iznimne je važnosti za europske intelektualce u epohi nastanka trilogije.

65. Najslabiji, prvi dio trilogije *Plavo* (*Trois couleurs: bleu*, 1993), najbolje zadovoljava te kulturološke zahtjeve. Junak *Bijelog*, Poljak, tek povratkom u domovinu uspijeva vratiti seksualnu i društvenu moć, pa zapadnjačkoj partnerici dokazuje svoju ravnopravnost uzvrćajući joj na poniženje i maltretiranje istom mjerom, ali s kamatama.

66. U tom se smislu prikladnijim često mogu činiti manje obvezujući (slabije usustavljeni, a produkcijski obično lokalniji) termini kao što su „struja“ (film noir), „tendencija“ (realistične tendencije u mjuziklu) i „ciklus“ („filmovi o predgrađu“, „filmovi generacije X“). No, i film noir se, osobito noviji, kao što je, primjerice, *L. A. Povjerljivo* (*L. A. Confidential*, C. Hanson,

1997), može shvatiti kao žanr (Lacey, 2000: 143-163). Hansonov film prema slikovnoj komponenti se može shvatiti kao kolor-varijanta artifičnosti noira, s prilično vjernim slijeđenjem ideologije, ugođaja i karakterizacije likova u toj filmskoj struji klasičnog Hollywoda.

67. Znanstvenofantastični motiv *Dr. Mabusea* je, prema Baxterovu mišljenju, hipnoza, no hipnoza ne iscrpljuje popis posebnih moći Dr. Mabusea. Inače, Truffautov *Fahrenheit* britanska je produkcija.

68. O sustavu zvijezda usp., primjerice, Kragić, 2005. i 2006. Nick Lacey (2002: 70) u preglednoj sistematizaciji znanja o publici i medijima s pravom razlikuje prave filmske ili televizijske *zvijezde (stars)*, potom *slavne osobe (celebrities)*, poznate po tome što su nešto postigle u bilo čemu te, napokon, *poznate (ili javne) osobe (personalities)* poznate samo po tome što su poznate.

3. 2. ŽANROVI DOKUMENTARNOG I EKSPERIMENTALNOG FILMA

Budući da je društvena komunikacija usredotočena na dokumentarni ili eksperimentalni film ipak drugačija od komunikacije usredotočene na igrani film, mnogi autori smatraju da se o žanru može govoriti samo kad je riječ o igranom filmu (Turković, 2000: 52). No, iz aspekta tematskih ili/i strukturnih specifičnosti, ali i iz aspekta složene komunikacije između stvaralaca i djela s jedne a publike s druge strane (sa svim pripadajućim posrednicima ili sudionicima te komunikacije),[1] i u dokumentarnom i u eksperimentalnom filmu vjerojatno je ipak opravdano govoriti o žanrovima. Name, elitistička zajednica gledatelja, kritičara i proizvođača dokumentarnog (a u znatnoj mjeri i eksperimentalnog) filma, ipak stvara i svoj metajezik i gledateljska očekivanja i druge osobine žanrovske komunikacije, zbog kojih se i stvaranje i gledanje dokumentarnih filmova ipak fragmentira. Nadalje, i institucije (filmska kritika, filmski klubovi, najrazličitiji fondovi, država kao financijer i tako dalje) ponašaju se prema tim marginalnim rodovima na način usporediv s postupcima raznih kinematografskih institucija prema igranom filmu.

Napokon, kako je u ovoj knjizi žanr u igranom filmu ponajprije označen kao podvarijanta temeljne odrednice filmskog roda (dakle, varijanta mogućeg svijeta), valja iskušati mogućnost shvaćanja žanrova u drugim rodovima kao varijanti njihovih temeljnih rodovskih načela.

3. 2. 1. Žanrovi dokumentarnog filma

S obzirom na temeljnu poetičku odrednicu odnosa dokumentarnog filma prema stvarnosti (za razliku od modeliranja mogućih svjetova u igranom filmu), čini se logičnim uspostaviti čvršće tematsku klasifikaciju dokumentarističkih žanrova, odnosno podjelu na temelju prikazanih (obuhvaćenih) segmenata stvarnosti. Postoji tako žanr filma o kulturi, primjerice *Barok u Hrvatskoj* (1942)[2] Oktavijana Miletića i filmovi Petra Krelje *Tinov povratak u Vrgorac* (1995) i *Spaljeno sunce* (2001), potom *Ivan Meštrović* (Š. Šimatović, 1962) ili *Tokyo-Ga* (W. Wenders, 1985), zatim *I palača rodi grad* (M. Mateljan, 1996), *Crkve i dvorci Hrvatskog zagorja* (R. Ivančević, 2000), *Goli otok 2000: realnost-entropija-novi hrvatski turizam* (S. Stilinović, D. Čargonja, B. Cerovac, 2000) ili, među novijim ostvarenjima, *Dragi Vincent* (B. Žižić, 2007), u kojem se na poetski način prikazuje neobičan odnos mjesnog

(odnosno hrvatskog) umjetnika s davno preminulim svjetskim velikanom kista i platna.

Filmovi o pojedinim umjetnicima, za razliku od filmova o kulturi općenito, ili o nekom razdoblju kulture/umjetnosti, mogu se shvatiti i kao utjecajan i raširen žanr dokumentarnih filmova, ali i kao podžanr filmova o kulturi, a pripadaju im, uz neka već spomenuta ostvarenja, primjerice i filmovi *Cesar Franck-Wolf Wostell* (A. G. Lauer, 2005) te *Od jutra do mraka* Dražena Žarkovića iz iste godine; oba su djela posvećena stvaralaštvu (performansima) Tomislava Gotovca /Antonija (G.) Lauera.

Lako je prepoznati i važan žanr socijalnog filma - *Od 3 do 22* (K. Golik, 1966), *Trgovački putnik* (*Salesman*, A. Maysles, D. Maysles, 1969), *Druge* (Z. Tadić, 1972), *Splendid Isolation* (P. Krelja, 1973), *Četvrta smjena* (D. Čučić, 1999), *Šalter* (D. Žarković, 2000), *Dobro došao kući, brate* (I. Juka, 2005), *Što sa sobom preko dana* (I. Juka, 2006), *Burza* (S. Mirošničenko, 2006). Postoji potom i politički film, socijalnom filmu često srodan - *Noć i magla* (*Nuit et brouillard*, A. Resnais, 1955), *Predsjednički predizbori*, *Pitka voda i sloboda III* (R. Grlić, 1999), *Poezija i revolucija* (B. Ivanda, 2000), *Oluja nad krajinom* (B. Knežević, 2001), *Kuglati za Columbine*.

Zanimljivo je, međutim, uočiti da je u novije vrijeme i socijalni i politički dokumentarni film često obilježen modernističkim stilom, oslonjenim na postupke filma istine i direktnog filma kao temeljnih odrednica formalnog ekvivalenta tematske revolucije u dokumentarnom filmu sredinom prošlog stoljeća. U novije vrijeme, dakako, sve šira dostupnost (i sve manja kilaža) digitalne tehnologije ohrabruje neke od aspekata takvog stila, analogno zbivanjima u filmskoj tehnici polovicom prošlog stoljeća, a iz političkog i socijalnog dokumentarnog filma se, na sličnim poetičkim pretpostavkama, razvio i zaseban žanr filmova o ljudskim pravima, primjerice *Soske* (R. Šešić, 2001), *Vragovi crveni, žuti, zeleni* (M. Globočnik, 2007) i *Na ovom radnom mjestu nema mjesta za vas* (S. Žimbrek, 2007).

Zasebnim se žanrom dokumentarnog filma, također dijelom pod utjecajem političkog i socijalnog filma može smatrati i ratni dokumentarni film, primjerice *Hotel Sunja* (I. Salaj, 1992), *Naši dečki* (N. Hitrec, 1992), *Vukovarski memento* (B. Schmidt, 1993), *Dečko kojem se žurilo* (B. Čakić-Veselić, 2001), s posebnim podžanrom filmova o prognanicima, na rubu prema žanru socijalnog filma - primjerice *Na sporednom kolosijeku* (1992) i *Kukuruzni put* (1993) Petra Krelje.

Poetski dokumentarni filmovi bliže se svojim značajkama eksperimentalnom filmu i ne bez razloga uspoređuju s lirskom poezijom, jer unatoč referenciji na zbilju naglašavaju i

medijske i artificijelne aspekte svoje strukture, osobitu pozornost posvećujući ugođaju (daleko od citirane definicije dokumentarnog filma Svjetske dokumentarističke udruge). Dakako, time što, uz referenciju, ističu i karakter umjetničkog djela, ti filmovi nisu vrjedniji od pripadnika drugih dokumentarističkih žanrova, oni samo ogoljuju svoju estetsku funkciju! Riječ je o filmovima kao što su *Tijelo* Ante Babaje, *Mirila* Vlade Zrnića, *Bug* (1999) Stanislava Tomića, Dalibora Matanića i Tomislava Rukavine, *Prije kiše* Marija Papića, *Delta* (2006) Stanislava Tomića, *City Killer* (2007) Damira Čučića ili *Povjetarac* (2007) Željka Radivoja. Elemente poetskog dokumentarnog filma imaju i filmovi drugih žanrova, primjerice politički film *Noć i magla* ili etnografski filmovi *Pogačica, ročelica, mendulica* (1996) Vlatke Vorkapić i *La strada* (2004) Damira Čučića.

Međutim, oznaka „poetičnosti“ kao temelja asocijativnog izlaganja u tom dokumentarističkom žanru ne podrazumijeva, dakako, ugodu gledatelja. Ritmizirani krupni planovi i detalji, kao i ponavljanje smijeha u filmu *Mirila*, dugi uvodni kadar ljuštenja kore jaja koja štiti pile nesposobno za samostalan život u filmu *Prije kiše* ili prizori razrušenih i ruševnih zgrada u filmu *City Killer* sve su samo ne ugodni. No, takva je, na kraju krajeva, često i poezija s kojom se, pomalo metaforički, uspoređuje žanr.

Filmovi izrazito usmjereni na razvijanje ideja, na asocijativne komplekse, poput Markerovog *Bez sunca*, potom *Kronike jednog ljeta* Roucha i *Morina* ili dokumentarnih filmova Jean-Luca Godarda često se nazivaju filmskim esejima i mogu se smatrati zasebnim žanrom čak i u tematskom smilu. Tema im nije ni čovjek ni priroda ni kultura nego njihov složeni odnos: riječ je o dokumentarnim filmovima koji tematiziraju neki filozofski ili socijalni problem, filmovima o nečem što je sastavni dio intelektualne kulture.

Postoje, potom, etnografski filmovi, primjerice upravo spomenuta *Pogačica, ročelica, mendulica*, *Družba plemenitog dima* (Ž. Belić, 1996), *Dedek, batek i bakica* (V. Vorkapić, 1999), *La strada*, kao i filmovi o prirodi, poput onih iz ciklusa *Mala čuda velike prirode* (1971-1974) Branka Marjanovića, *Parka prirode Biokovo* (J. Gobac, 1994) *Mikrosvijeta (Le Microcosmos*, C. Nuridsany, M. Pérennaou, 1996) ili Jacquetovog *Carskog putovanja*. Može se govoriti i o žanru sportskih dokumentarnih filmova – *Olimpija (Olympia*, L. Riefenstahl, 1938), [3] *Maratonac* (P. Krelja, 2004) te, primjerice, o žanru dokumentarnih filmova o glazbi (ili o glazbenom dokumentarnom filmu), kao što su *Jazz u ljetnom danu (Jazz on a Summer's Day*, B. Stern, 1958), *Woodstock* (M. Wadleigh, 1970), *Mariška band* (P. Krelja, 1986), *Buena vista social club* (W. Wenders, 1999), *Čovjekova duša (The Soul of a Man*, W. Wenders, 2002), *Sretno dijete* (I. Mirković, 2004).

Glazbeni dokumentarni film, dakako, ima onoliko podžanrova koliko je glazbenih vrsta[4] potaknulo stvaranje dokumentarnih filmova - dokumentarni filmovi mogu podjednako uspješno govoriti o klasičnoj glazbi (i glazbenicima), o rocku, narodnoj glazbi i svim drugim glazbenim vrstama. Na isti način i drugi žanrovi mogu imati svoje, također tematske podžanrove - politički dokumentarni film može biti film o političarima ili film o političkim problemima, dokumentarni filmovi o prirodi mogu biti filmovi o biljkama, filmovi o životinjama ili, primjerice, filmovi o vulkanima, a moguće su i daljnje potpodjele (smislene onoliko koliko je važna i razgranata produkcija u nekom /pod/žanru) - filmovi o životinjama mogu se dijeliti na filmove o grabežljivcima, filmove o strvinarima, o biljojedima i tako dalje. Glazbeni dokumentarni film mogao bi se, doduše, smatrati i podžanrom filma o umjetnosti, no broj filmova o glazbenicima je toliko velik, a njihova je publika iznimno široka i raslojena prema glazbenim žanrovima, da su se ti dokumentarni filmovi ipak razvili u zaseban žanr.

Uz navedenu podklasifikaciju tog žanra prema glazbenim vrstama, vjerojatno se može reći da *Jazz u ljetnom danu* i *Woodstock* pripadaju podžanru festivalskih glazbenih dokumentarnih filmova, a srodan su podžanr glazbenog dokumentarnog filma i koncertni glazbeni filmovi. Koncertni filmovi često imaju samo jednoga izvođača, a festivalski filmovi nikada; budući da se festivali održavaju nekoliko dana, festivalski filmovi k tome, za razliku od koncertnih, obično obrađuju veći isječak vremena.

Dakako, u istom smislu u kojem su se glazbeni filmovi izdvojili od filmova o umjetnosti, može se reći da se i dokumentarni filmovi o filmovima, odnosno o filmskim autorima, često izdvajaju u zaseban žanr, pa se i *Tokyo-Ga* može shvatiti kao djelo tog žanra. Naime, za razliku od ostalih filmova o umjetnosti, filmovi o glazbi i filmovi o filmu na izrazito izravan način mogu dati osjećaj iskustva tematizirane umjetnosti - zvučni zapis simfonije ili rock-koncerta, odnosno insert iz filma ili cijeli film, znatno su sličniji stvarnom iskustvu recepcije umjetničkog djela nego snimka slike (ili snimka pisca koji piše roman ili prikaz teksta književnog djela na platnu). Tek rijetki filmovi o slikarima imaju strukturu koja se može smatrati filmskim ekvivalentom strukturama likovnih umjetnosti; zanimljiv je u tom smislu Žižićev *Dragi Vincent*, film specifične teme, u kojem se likovnost dinamizira i pozivanjem na konceptualističku komponentu rada slikara Trumbetaša, „junaka“ tog dokumentarnog filma.

Dokumentarističke filmske pokrete i razdoblja, dakako, ne treba brkati sa žanrovima dokumentarnog filma. Unutar razdoblja „novog dokumentarnog filma“ pedesetih javio se tako niz različitih stilskih pokreta i nastajali su međusobno veoma različiti filmovi, pa Katarina-Zrinka Matijević Veličan (2003: 24) u studiji o dokumentarnom filmu posve ima

pravo kada kritizira svođenje svih tih filmova na „film istine“.[5]

Televizijski dokumentarni film, promatran iz perspektive televizijskog žanrovskog repertoara jedna je od temeljnih kategorija, ali iz filmske je perspektive riječ o relativno rubnom žanru, koji (premda je televizija već poprilično star medij) tek u novije vrijeme snažnije utječe na poetiku dokumentarnog filma u cjelini. Taj je utjecaj možda najočiti u stilu već spominjanih filmova Michaela Moorea, a mogao bi se primijeniti i na filmove Peščenopolis (2004) Katarine-Zrinke Matijević Veličan i Sve pet! (2005) Dane Budisavljević.

Moglo bi se, dakako, nabrajati još mogućih žanrova dokumentarnog filma – primjerice, autobiografski dokumentarni film (*Dobro jutro A. Babaje iz 2007*), putopisni film, film o povijesti, biografski dokumentarni film – no kako žanrovi dokumentarnog filma nisu formirani čvrsto poput žanrova igranog filma, za njih nije potrebno raditi iscrpan katalog.

3. 2. 2. Žanrovi eksperimentalnog filma

Kada je pak riječ o specifičnim žanrovima eksperimentalnog filma, zbog usredotočenosti tog roda na začudnost i formu jasna je tendencija prema iznimno velikom rasponu izražajnih sredstava (odnosno oblika filmskog zapisa), zbog čega se i žanrovi uglavnom formiraju pomoću kriterija forme, nasuprot „sadržajnom“ kriteriju teme koji presudno formira žanrove dokumentarnoga filma. Iz istog razloga napomene o razlikovanju žanrova od stilskih formacija i postupaka primjenjivo na dokumentarni film u tom genološkom području neće imati ni približno jednaku težinu. Jasno je stoga zašto je vjerojatno najteže govoriti upravo o žanrovima eksperimentalnog filma; upravo se u tom smislu može reći da su razlike među Eggelingovom *Dijagonalnom simfonijom* (*Diagonale Symphonie*, V. Eggeling, 1924) i Warhollovim *Spavanjem* vjerojatno veće od razlika unutar drugih rodova.

Kako se eksperimentalni film može u mnogim ostvarenjima shvatiti i kao neka vrsta referencije na čovjekov unutarnji život (pa se nadrealistička koncepcija *Andaluzijskog psa* može povezati i s književnom tehnikom struje svijesti), vjerojatno bi budući istraživači tog filmskog roda veću pozornost trebali posvetiti i komparatističkim studijama eksperimentalizma, lirske književnosti i drugih adekvatnih umjetničkih fenomena (primjerice lirskog ili poetskog stripa). Koji bi, dakle, bili mogući žanrovi eksperimentalnog filma?

Strukturalni film, primjerice, odlikuje se dosljednim provođenjem malobrojnih filmskih

postupaka, pa ta upadljiva struktura čini glavninu gledateljskog dojma o filmu, nasuprot dominantnoj eksperimentalističkoj tendenciji stvaranja što bogatije i što kompleksnije (asocijativne) strukture, kao što kaže i utjecajni kritičar i teoretičar eksperimentalnog filma Sitney (2002: 227), inače najodgovornija osoba za inauguriranje ideje o strukturalnom filmu kao zasebnoj filmskoj kategoriji i zasebnoj skupini filmova. Sadržaj takvog filma minimalno se opaža te je nebitan za strukturu, ali strukturalni filmovi ipak nisu nužno apstraktni.

Ta se tendencija u novije vrijeme u eksperimentalnom filmu (i videoumjetnosti) nastavlja kao pravi žanr, a uz začetnike poput Petera Kubelke (*Arnulf Rainer*, 1958),[6] Andyja Warhola (*Spavanje*), Tonyja Conrada (*Bljeskanje /Flicker*, 1965), Michaela Snowa (*Duljina valova /Wavelength*, 1967) i Paula Sharitza (*Ray Gun Virus*, 1966), o kojima govori Sitney, može se navesti i Tomislav Gotovac s dosljednim i pojednostavljenim provođenjem postupaka kao što su vožnja i panorama u filmovima *Glenn Miller I* (1977) i *Glenn Miller 2000* (2000).[7] U većini se strukturalnih filmova, prema Sitneyjevim tvrdnjama (isto: 228) nalazi, doduše, barem jedan od postupaka koji se rjeđe mogu vidjeti u Gotovčevim filmovima: prvi je bljeskanje vrlo kratkih kadrova (od samo jedne sličice ili od malobrojnih sličica), umetnutih u monokromatske ili potpuno tamne apstraktne prizore, drugi je statična točka promatranja, a treći je tipičan postupak višestruko kopiranje istih kadrova.

Žanrom eksperimentalnog filma može se smatrati i čisti film (*Filmska enciklopedija*, 1986: 255) - nastao tijekom dvadesetih godina prošlog stoljeća u Francuskoj („cinéma pure“) - pokušaj oslobađanja filma ne samo od naracije, nego i od „sadržaja“, pri čemu opet nije uvijek riječ o apstraktnim filmovima. Ta se larpurlatistička ostvarenja odlikuju izrazitom ritmičnošću, a kao temeljna se ostvarenja žanra obično navode Légerov *Mehanički balet*, potom *Igre refleksa i brzine (Jeux de reflets et de vitesse*, 1923) Henrija Chomettea i animirani nijemi filmovi njemačke avangarde, primjerice *Dijagonalna simfonija*. Dakako, granica filma i animiranog filma, baš kao i granica nijemog filma i nijemog animiranog filma, najmanje je čvrsta kod eksperimentalnog filmskog roda. Naime, budući da taj rod ionako teži raspršivanju izravne referencije na pojavnu stvarnost, razlika u dojmu filmske i animiranofilmske slike često se u potpunosti gubi. Filmski eksperimentalisti, uostalom, koriste i klasične animacijske tehnike, a također i crtaju po vrpci, grebu je, ili lijepe po njoj razne predmete (što su tipične tehnike modernističkog animiranog filma).[8]

Prema nekim se mišljenjima nastavkom čistog filma u razdobljima poslije može smatrati hrvatski i jugoslavenski „antifilm“ iz šezdesetih godina prošlog stoljeća, primjerice apstraktni *K-3 ili čisto nebo bez oblaka* (1963) Mihovila Pansinija, koji se zbog potpune

redukcije postupka može shvatiti i kao strukturalni film, te *Scusa signorina* (1963) istog autora, u kojem kamera nekontrolirano bilježi zbivanja iza snimateljevih leđa.

Autorefleksivna i metamedijska tendencija znatnog broja eksperimentalnih filmova proizvela je, s druge strane, žanr „proširenog filma“, obilježen posebnim uvjetima projekcije (na tragu višestrukih ekrana u fikcionalnom *Napoleonu prema Abelu Ganceu /Napoléon vu par Abel Gance*, A. Gance, 1927), koji često obuhvaćaju i uvođenje drugih medija u čin projiciranja filma. Ivan Ladislav Galeta tako prati projekcije svojih filmova interaktivnim predavanjima, a projekcija filma *Na dnu* Darka Vernića Bundija (1996) na Danima hrvatskog filma popraćena je zalijevanjem publike vodom, što su dva primjera izrazito izvedbene (kazališne), dakle nefilmske komunikacije, izravno povezane s filmskom projekcijom.

Također, a dijelom i u vezi s tom konceptualističko-multimedijском crtom filmskog eksperimentalizma, može se govoriti i o posebnoj i prilično istaknutom eksperimentalističkom žanru umjetničkih autoprotreta. Primjeri su *Tomislav Gotovac* (1996) Tomislava Gotovca i *Autoportret* (2006) Ivana Faktora, a takvim se filmom vjerojatno barem djelomično može shvatiti i *Ukidanje jabuke* (2004) Vlaste Žanić. Taj se žanr nadovezuje na intimističko-lirski aspekt eksperimentalizma vidljiv, primjerice, u filmovima *Nešto osobno* (1997) Milana Bukovca i *Emit* Ane Šimičić iz iste godine.

Taj eksperimentalistički intimizam razvija ideju autorstva osobito važnu za filmsku umjetnost od razdoblja u kojem je francuska kritika 1950-ih i 1960-ih godina naglašavala autorstvo u igranom filmu. Otprilike u isto vrijeme u domeni eksperimentalnog filma, likovnih umjetnosti i kazališta naglašavane su ideje konceptualne umjetnosti preko kojih je često upravo figura autora (jedan od preživjelih komunikacijskih mehanizama „stare“ umjetnosti) postajala vezivno tkivo između ideje kao materije u umjetnosti i fizičke građe kojom se konceptualni umjetnici koriste. Često je ta fizička građa, između ostalog, upravo umjetnikovo tijelo – izloženo u javnosti ili snimljeno nekom (audio)vizualnom tehnologijom. No, filmovi poput Faktorovog *Autoportreta*, uz navedeno, svakako razvijaju i ideje i koncepte zasnovane u strukturalnom filmu.

Premda mnogi filmski eksperimentalisti (Gotovac, Faktor)[9] koriste videomedij kao sredstvo nastavljanja svoje filmske poetike, zbog drugačije osvjetljenosti, oštine i drugih značajki slike, video (još uvijek) ostavlja drugačiji dojam od filma. Uporaba videotehnologije povezana je često i s bitno drugačijim komunikacijskim („galerijskim“) kontekstom i pripadajućim mu institucijama, pa videoumjetnost treba smatrati zasebnim žanrom eksperimentalnog filma; uz poznatije radove Billa Viole, Nam June Paika, Sanje Iveković ili

Dalibora Martinisa vidi npr. i *Aleksandar Srnec – portret kipara* (V. Petek, 1997). No, čak i kada eksperimentalist koristi videotehnologiju, ako ona nije izravna tema djela, teško možemo reći da je riječ o pripadnosti tom žanru. Kako su u eksperimentalnom filmu autoreferencijalnosti i sama materija (forma) umjetničkog stvaralaštva temeljno sredstvo definiranja i klasificiranja, tek ako „film“ upućuje na video tehniku u punoj mjeri pripada žanru video-umjetnosti.

Naposlijetku, treba podsjetiti na mogućnost da se i unutar dokumentarnog i unutar eksperimentalnog filma govori o feminističkom – ili ženskom (Juhasz, 1994, Mayne, 2002), o homoseksualnom – ili queer (Suarez, 2002) žanru, kao i o crnačkom filmu. Zajednička je crta eksperimentalnog, dokumentarnog i igranog filma svakako postojanje tih „novih“ žanrova koji se protežu kroz sve rodove. Kenneth Anger, primjerice, poznati je autor homoseksualnih eksperimentalnih filmova, a takvu crtu često ima i stvaralaštvo Andyja Warhola, dok hrvatske autorice kao što su Sanja Iveković ili Renata Poljak često režiraju iznimno uspjele (pa i međunarodno zapažene) feminističke eksperimentalne[10] i dokumentarne filmove. Izrazito politizirane poetike tih žanrova dovoljno su jake da se prošire preko svih rodovskih i drugih klasifikacijskih granica.

Kako bi kompleksnost tih genoloških problema bila jasnija, na kraju poglavlja valja spomenuti i žanr simfonija velegrada, kojem su prototipska ostvarenja *Berlin, simfonija velegrada* (*Berlin, Symphonie einer Großstadt*, W. Ruttmann, 1927) i *Ljudi nedjeljom* (*Menschen am Sonntag*, R. Siodmak, E. G. Ulmer, 1929).[11] Žanr simfonija velegrada smješten je, naime, na samoj granici dokumentarnog, eksperimentalnog ali, istodobno, i igranog filma, pa rodovsko određenje tog žanra izrazito izmiče klasificiranju – osim u hibridne kategorije, upućujući k tome još jednom i na već spominjane klasifikacijske specifičnosti nijemog filma.[12]

BILJEŠKE

1. Kritičari su svakako posrednici između djela i publike, ali velik dio publike uopće ne čita kritike. Ona nije nužna kao posrednik, ali je nezaobilazna, primjerice, u stvaranju filmskog kanona, u čemu sudjeluju i obrazovanje i drugi mehanizmi neizravnog djelovanja na buduće generacije gledatelja, stvaratelja ili, dakako, kritičara.

2. *Barok u Hrvatskoj* je, unatoč fikcionalnim elementima (zbog kojih se katkada smatra svojevrsnom školom igranog filma nerazvijenog u hrvatskoj kinematografiji) ipak temeljno referencijalno ostvarenje; fikcionalni elementi služe jasnijem ilustriranju događaja; kako ljude iz razdoblja baroka nije moguće snimiti, pristupilo se rekonstrukciji života i ponašanja.
3. Osim što je umjetnički dokumentarni film o sportu, *Olimpija* je, dakako, i namjenski film, jedno od redateljičinih propagandnih djela ideje zločinačkog nacističkog režima.
4. Termin vrsta u ovom se slučaju koristi u predkategorijalnom značenju spominjanom u uvodu; u glazbenu se genologiju nećemo upuštati.
5. U sjevernoameričkom direktnom filmu („direct cinema“) – primjerice *Predsjednički predizbori, Gimnazija (High School)*, F. Wiseman, 1969) – kamera se postavlja u „situacije velike napetosti“ (politička kampanja, koncerti, društveni i politički sukobi), a autor je u načelu nevidljiv. U francuskom filmu istine („cinéma vérité“) – primjerice *Kronika jednog ljeta* – stvaraoci filma „sami provociraju postojeću krizu“ (isto) i postaju ključnim sudionikom filma.
6. O Kubelkinjoj poetici usp. Kubelka, 1978. Eksperimentalisti su među filmskim autorima najraspoloženi za pisanje manifesta, ogleđa i objašnjenja vlastite poetike (što ne znači da ti tekstovi nužno imaju veće pravo na istinitost od tekstova drugih autora o nekom umjetniku).
7. Veći dio navedenih autora radio je i izvan ovog žanra; vidi Gotovčeve asocijativno i formalno izrazito bogate filmove *Dead Man Walking* (2002) i *Proroci*.
8. Eksperimentalnim (proširenim) filmom smatra se i film koji se sastoji od paljenja filmske vrpce u projektoru, kao i „film“ sastavljen od uključivanja praznog projektora, u kojem uopće nema filmske vrpce.
9. Premda klasifikacijski nebitan, historiografski bi mogao biti zanimljiv podatak da su mnogi autori koji su poslije prigrlili videotehnologiju (opet Tomislav Gotovac!) isprva pružali velik otpor hladnoći njezine elektronske, a poslije i digitalne slike, zagovarajući toplu zrnatost filmske likovnosti. Kao što je već spomenuto, filmski eksperimentalist Petek rano je prigrlio videotehniku, u vrijeme kada su neke njegovi kolege još uvijek puristički isticale nenadoknadle prednosti filmske vrpce.
10. Usp. i eksperimentalni film *Uterus* (2004) Marije Prusine.
11. Na taj će žanr gledatelja svakako barem podsjetiti, vrijedi spomenuti, i Vertovljev *Čovjek*

s filmskom kamerom.

12. Više o simfonijama velegrada vidi u Barsam, 1973: 28.

4. FILMSKE VRSTE

Napokon, posebnu pozornost treba posvetiti i načelno najmanje problematičnim tipovima filmskih djela - filmskim vrstama. Glavne su filmske vrste svakako cjelovečernji ili dugometražni film, potom kratkometražni ili kratki film, te dvije srodne vrste - filmski serijal i filmska serija.[1] No, kao posebnost te tipologije, u odnosu na neka shvaćanja književnih vrsta (osobito ona u tradiciji genološkog sustava epike-lirike-drame), treba istaknuti da cjelovečernji film nije „dio“ igranog filma u onom smislu u kojem su roman i ep dio roda epike - iste se vrste (doduše, s različitom učestalošću) javljaju u sva tri filmska roda, a jasno je da bi se genološki model izložen ovdje teško izjednačio i s književno-genološkim modelom poezije-proze-drame, utemeljenim na formalnim odrednicama neuskladivim s logikom filmskog medija.

Ako se pođe od izložene tipologije tri temeljna filmska roda, dokumentarnog, eksperimentalnog i igranog filma, jasno je na koji se način žanrovi mogu obrazložiti polazeći od temeljnih odrednica filmskog roda. Igrani film se definira nastankom fikcionalnog (mogućeg) svijeta, pa se žanrovi igranog filma mogu shvatiti kao specifične modelacije i varijante mogućih svjetova. Dokumentarni film se definira referencijom na zbilju, pa se žanrovi dokumentarnog filma mogu definirati prema tematiziranom aspektu zbilje. Naposljetku, budući da se eksperimentalni film definira nekom vrstom autoreferencijalnosti - upućivanjem umjetničkog djela na vlastitu materijalnost, artifičijelnost, pripadnost sustavu umjetnosti, ili pak na samu ideju umjetnosti. Stoga su žanrovi eksperimentalnog filma uglavnom zasnovani na specifičnim formalnim usmjerenjima.

S obzirom na strukturnu i semantičku važnost trajanja, duljine filmskog djela, sasvim usporedivu s važnošću duljine književnog teksta, korisnim se čini zadržati i dugometražni i kratkometražni film u genološkom sustavu. Ta značajka određuje neke strukturne posebitosti umjetničkih djela (mogući broj likova i događaja, mogućnost razrade poigravanja gledateljskim emocijama i interesom...), ali ima izravne posljedice i na recepciju. Primjerice, gledatelji i kritičari koji prate kratki igrani film (npr. *Stranci u noći*, D. Jovović, 1992; *Domina*, O. Sviličić, 1996; *Leti, leti*, R. Orhel, 2004) znatno su malobrojniji od publike i kritike koja prati cjelovečernji igrani film; može se čak reći da su sličniji publici i kritici koja prati dokumentarni i eksperimentalni film, dva filmska roda u kojima je dugometražno

trajanje u načelu rjeđe i (udaljenije od prototipske slike djela pripadnog tom rodu).

Posebna je vrsta, prema strukturnom kriteriju trajanja, vjerojatno i jednominutni film, kategorija „marginalizirana“ u okviru specijaliziranih filmskih festivala – premda su na njima sudjelovali i neki od iznimno uglednih autora poput Zorana Tadića (29. 4. 1998.; 1998; u filmu inače glumi poznati glumac Ivica Vidović). No, kako se u jednominutnom igranom filmu javlja težnja prema pomalo šabloniziranom gegu čak bi se moglo govoriti o žanru igranog filma usmjerenom na prikaz malog fragmenta potencijalno grotesknog svijeta. Zanimljivo je, međutim, uočiti da se, prikazivan izvan okvira specijaliziranih festivala, jednominutni film rijetko doživljava kao zasebna vrsta – obično se doživljava kao tek nešto kraći oblik kratkometražnog filma.

Glavne produkcijske tvrtke s jedne strane nemaju tako snažan komercijalni interes jednom kad se odluče financirati kratki film, pa mogu dopustiti veću autorsku slobodu, ali zato ga, s druge strane, relativno rijetko žele financirati, pa autori češće dolaze do nužnih sredstava raznim nekomercijalnim putovima, pomoću kojih cjelovečernji filmovi relativno rijetko nastaju. Negdje u interakciji navedenih činjenica filmske komunikacije (uz možda još pokoju) dogodilo se to da su u kratkom igranom filmu modernistički stil i strukture art-filma češće nego u cjelovečernjem igranom filmu, kao i to da kratki igrani film vrlo često rade mladi autori koji nisu dobili prigodu režirati dugometražni film. Jednom kada uđu u povlašteni krug „velikih igrača“, redatelji se kratkom igranom filmu vraćaju rijetko ili čak nikada.

Duljina trajanja, kao što je već spomenuto, izravno određuje neke temeljne značajke strukture, a to što se žanrovi prostiru kroz više od jedne vrste, ipak odgovara i značajkama vrste u drugim umjetnostima. Primjerice, i roman i novela mogu pripadati istom žanru, unatoč različitoj duljini i strukturi. No, s obzirom na temeljnu razliku u strukturnoj složenosti, nedvojbeno uočljivu usporedbom dugometražnog i kratkometražnog filma, slobodno se može reći da se zasebna vrsta srednjometražnog filma nije formirala niti u produkcijskoj niti u recepcijsko-kritičkoj svijesti, vjerojatno stoga što je teško uočiti i neke strukturne specifičnosti. Katkada se na festivalima kao što su Dani hrvatskog filma pojavi i kategorija srednjometražnog filma, ali ta se podjela doima umjetnom. Srednjometražni su filmovi strukturom redovito ili više dugometražni ili više kratkometražni (ostavljaju dojam prikaza cjelovite i bogate slike svijeta ili dojam prikaza fragmenta).

Prema uzoru na Solarove (1989: 209-251) analize posljedica što ih duljina književnog djela ima na strukturu, može se ustvrditi da se slične strukturne razlike, kao što su broj i razrađenost likova, odnosno broj i razrađenost događaja, vide i u filmu, što svakako ima

izravne posljedice na značenjsko bogatstvo i zahvaćenu širinu prikazanog svijeta. Specifičan način mehaničkog, strojem određenog trajanja filma, jedan je od razloga zbog kojih filmsko djelo ima bitno različitu strukturu od književnog, ali u tom konkretnom pitanju međusobna razlika duljih i kraćih formi u filmu može se usporediti s adekvatnom razlikom duljih i kraćih formi u književnosti. Rod igranog filma ima dakle dvije glavne vrste – kratkometražni i dugometražni film: kratkometražni se film (ili kratki film) može odrediti kao vrsta filmova dugih do 60 minuta dok je dugometražni (ili cjelovečernji) film vrsta filmova duljih od 60 minuta.[2]

No, zapravo je složenost i/ili razrađenost prikaza svijeta, odnosno fabule (ako je film ima) – kao i složenost i/ili brojnost važnih likova – temeljni kriterij, kojem je trajanje tek kronološki okvir, pa je tek u tom smislu potpuno jasno da, što je film bliži okvirnoj granici od sat vremena to je veća vjerojatnost da će se moći nazvati dugometražnim. Mali isječak svijeta, mali broj događaja i likova, odnosno mali dio nečijeg života (ili nečijih života) paradigmatički je obilježje kratkometražnog igranog filma, dok dugometražni igrani film prikazuje velik ili sveobuhvatan isječak iz života lika ili likova, odnosno prikazuje velik broj događaja i likova, olakšavajući i psihološko profiliranje i snažan dojam cjelovitosti svijeta kakav ostavljaju, primjerice, cjelovečernji filmovi najvećih majstora klasičnog fabularnog stila.

Negdje na samoj granici dugometražnog i kratkometražnog filma, dakako, često nastaju i umjetnički iznimno vrijedna djela, primjerice *Kratki film o ubijanju* (*Krótki film o zabijaniu*, K. Kiesłowski, 1988; trajanje 57 minuta).[3] Kada je o igranom filmu riječ, u povijestima filma i filmskoj kritici ključno mjesto redovito zauzimaju dugometražna ostvarenja, no mnogi su veliki redatelji (osobito u mladosti) režirali vrijedne i zapažene kratkometražne igrane filmove, kao što je *Dva čovjeka i ormar* (*Dwaj ludzie z szafa*, R. Polanski, 1958). I u hrvatskom filmu znatnu pozornost znaju privući kratkometražni igrani filmovi kao što su *Noc za slušanje* (J. Rajković, 1995), *Domina* (O. Sviličić, 1996), *Nije da znam nego je to tako* (T. Golić, 2006) i *Planktoni* (Z. Mustać, 2006), pogotovu ako nastaju u razdobljima (kao što su bile 1990-te) kada broj proizvedenih dugometražnih igranih filmova nije velik, odnosno kada je odjek kod kritičara i publike relativno slab, ili je čak pretežito negativan.

Ipak, kratki igrani filmovi svejedno nastaju i u razdobljima u kojima ne privlače pretjeranu pozornost – bilo u okviru organizacije filmskog školovanja, bilo u amaterskim, odnosno tzv. neprofesijskim okvirima (u kino i video klubovima). Među brojnim rubnim slučajevima kratkometražnog i dugometražnog filma valja spomenuti i omnibuse kao što su *Ključ* (V. Kljaković, K. Papić, A. Vrdoljak, 1965) i *Godišnja doba* (P. Krelja, 1979). Riječ je, naime, o

dugometražnim filmovima sastavljenim od dva ili više kratkometražnih filmova, obično povezanih nekom tematskom ili stilsko-poetičkom odrednicom. Sastavni se dijelovi omnibusa katkad prikazuju i kao zasebni filmovi, ali ponekad se prikazuju samo u omnibusu; katkad se kratki filmovi snimaju specifično za omnibus, a drugi put se takav film sastavlja od nezavisno nastalih filmova. Primjerice, od zapaženih kratkometražnih filmova *Sigurna kuća* (K. Milić, 2001) i *Ravno do dna* (G. Kulenović, 2001) sastavljen je omnibus *24 sata* (K. Milić, G. Kulenović, 2001).

Bez obzira na vrstu, film može pripadati bilo kojem žanru, pokretu ili stilu (osim ako u budućnosti ne zavlada neki estetsko-politički pokret koji će zabraniti, recimo, cjelovečernje filmove ili komedije), pa već i među pobrojanim kratkometražnim filmovima ima pripadnika žanrova komedije, kriminalističkog filma i drame, a također su tu, uz stilski klasična ostvarenja, navedeni i neki lijepi primjeri filmskog modernizma (*Dva čovjeka i ormar*). Neki bi se od novijih filmova (primjerice, Milićev) čak možda mogli smatrati i postmodernističkima. Pa ipak, naznačena (binarna) podjela teško može u potpunosti odraziti složenost filmskog stvaralaštva. Naime, prema istim kriterijima trajanja i strukture (te pripadajuće komunikacijske situacije) postoje i preklapajuće vrsta filmskog serijala i filmske serije, odnosno filma u nastavcima, koji može biti i dugometražni i kratkometražni. Pritom, dakako, nastavci mogu biti strukturno (primjerice, fabularno) izrazito zaokruženi, i tada je riječ o seriji, a mogu se strukturno upadljivo nadovezivati jedan na drugog i tada je riječ o serijalu. Kod serijala je uobičajeno da se junak upravo na samom kraju nastavka nađe u najvećoj zamislivoj pogibelji.

U novije se vrijeme većina serijala i serija ipak prikazuje na televiziji (serijal i serija spadaju u glavne televizijske vrste), ali i filmovi snimljeni za kino-distribuciju katkada dolaze u nastavcima, te nastavljanjem fabule privlače pozornost (pretežito dječje i adolescentske) publike. Već spomenuti *Gospodari prstenova* i *Zvezdani ratovi* izrazito su skupa i popularna serijalna ostvarenja, a u nekim su prethodnim razdobljima filmske povijesti (primjerice u klasičnom Hollywoodu), serijali obično bili niskobudžetni, te su spadali u tzv. B-film,[4] i bili prikazivani kao predigra, odnosno dopuna glavnoj projekciji.[5]

Dok se serijal u drugim rodovima nešto rjeđe susreće, u igranom je filmu razmjerno čest, a izrazito je narativno usmjeren kako bi se zadržao interes gledatelja za sljedećim nastavcima. Budući da se u serijale najčešće vežu priče s nekim elementima fantastike ili znanstvene fantastike (u prethodnom razdoblju, primjerice, priča o spasitelju zemlje Flashu Gordonu, u novije vrijeme, uz već spomenute, također i priča o Indiani Jonesu), može se pretpostaviti

kako između serijalnosti i fantastične imaginacije postoji snažna veza.[6] Najvjerojatnije se ta veza uspostavlja posredovanjem ciljane publike serijala, pretežito mlađe i u prosjeku vjerojatno slabije obrazovane čak i od publike koja gleda cjelovečernja ostvarenja istog žanra: igranofilmski serijal vjerojatno zadovoljava neke temeljne porive za pričom koje se u usmenoj kulturi zadovoljavaju ulančavanjem kakvo karakterizira tzv. jednostavne oblike usmene književnosti. Inicijalna trilogija *Zvezdanih ratova* često se komentirala kao varijacija modela bajke – „mali krojač“ (Luke Skywalker) uz pomoć pomagača (Yoda i drugi jediji, pustolov Han Solo, simpatični roboti, iritantni „medvjedići“ Ewoksi) i čarobnih pomagala (svjetlosna sablja, pseudomagijska Sila) pobjeđuje čudovište (imperator) i oslobađa začaranog oca (Darth Wader). No, kao što se vidi u Coppolinom serijalu *Kum*,[7] infantilnost ipak ne mora biti temeljena poetička pretpostavka te vrste.

Dakle, uz kratkometražni i dugometražni film može se govoriti i o vrstama seriji i serijalu, koje mogu obuhvaćati i kratkometražne i dugometražne nastavke (alternativni naziv: epizode), s različitim posljedicama po semantičke i druge značajke takvog djela u nastavcima.

Kada je riječ o vrstama dokumentarnog i igranog filma, nema neke presudne razlike u odnosu na igrani film; dugometražni (cjelovečernji) i kratkometražni (kratki) film temeljne su vrste i u rodu dokumentarnog i eksperimentalnog filma, a u oba se ta roda može eventualno govoriti i o jednom minutnom filmu kao zasebnoj vrsti.[8] Cjelovečernji dokumentarni film, u usporedbi s kratkim, može prikazati znatno složeniji događaj ili proces (odnosno taj prikaz može biti razrađeniji). Primjeri su brojni, recimo Drewovi *Predsjednički predizbori*, *Gimnazija F. Wisemana*, *Bez sunca* Ch. Markera, *Novo novo vrijeme* I. Mirkovića i R. Grlića, *Peščenopolis* K.-Z. Matijević Veličan ili, među novijim ostvarenjima, *Dobro jutro Ante Babaje*, film u kojem se stječe dojam cjelovitosti autorova iskustva života u umirovljeničkom domu i provođenja dana između mehanizama zdravstveno-socijalne skrbi o osobama treće dobi i individualnih rituala – ispijanje kave s prijateljima, razgovor o umjetnosti, kupnja novina na kiosku i slično.

Dakako, premda su i kraći dokumentarni filmovi (*Plug koji je pokorio ravnicu!*) u svoje vrijeme mogli imati nezanemariv komercijalni odjek, ipak se to događalo u vrijeme kada kino-repertoar još nije bio tako čvrsto usmjeren na cjelovečernje filmove, pa u novije vrijeme samo cjelovečernji dokumentarni filmovi imaju realne šanse barem donekle sudjelovati u podjeli komercijalnog kolača – primjerice *Pasji život* (*Mondo Cane*, P. Cavara, G. Jacopetti, 1962), *Tanka plava linija* Errola Morrisa,[9] kao i *Kuglati za Columbine* Michaela Moorea.

Dugometražni eksperimentalni film, kao što su Buñuelovo *Zlatno doba*, Warholovo *Spavanje* ili Lynchova *Izgubljena cesta*, mogu ostvariti estetske učinke drugačije od učinaka podjednako vrijednih kratkih filmova. Jedan je od načina za postizanje tih učinaka kumulativnost začudnih asocijativnih elemenata – teško je, primjerice, zamisliti podjednaku dojmljivost sporog tempa *Izgubljene ceste* svedenu na trajanje od petnaest minuta, a strukturalnim filmovima poput *Spavanja* duljina trajanja nije samo glavni postupak nego je u velikoj mjeri i tema. Filmovi poput *Izgubljene ceste*, koji imaju elemente fikcionalnog filma i poznatog redatelja,[10] mogu postići i određenu razinu komercijalnog odjeka u kinima, ali slobodno se može ustvrditi da eksperimentalni film ima slab komercijalni potencijal čak i u usporedbi s dokumentarnim filmom.

Napokon, premda se na prvi pogled može učiniti da serijala i serija teško može biti u društveno marginalnijim rodovima eksperimentalnog i dokumentarnog filma, i u njima se katkada može pojaviti ta vrsta. Osebjuna poetika ciklusa eksperimentalnih filmova *Osjećaj* Tomislava Gotovca i *Endart* Ivana Ladislava Galete primjeri su serijalnosti u najzačudnijem filmskom rodu, obilježenoj k tome i najmanjim komercijalnim potencijalima. Za razliku od serijalnosti igranog filma, koja se može u velikoj mjeri obrazložiti gospodarskim zakonitostima,[11] kod eksperimentalističkog je serijala ključna asocijativna struktura koja, u slučaju *Endarta*, pojavnu stvarnost pokušava rastočiti simboličkim poveznicama među prizorima i među nastavcima serijala.[12] Većina je eksperimentalnih filmova ipak kratkometražna i nije razdijeljena na nastavke – Gotovčevi *Proroci*, Prusinini *Uterus*, Galetin *Water Pulu*, potom *Bouquet* (1996) Zdravka Mustaća, i tako dalje.

Serijalni dokumentarni filmovi također postoje, premda nisu česta pojava, a najčešće se pojavljuju u televizijskim okvirima, iz kojih rijetko iskoračuju u filmske komunikacijske situacije. No, postoje i filmske iznimke kao što je film *Pitka voda i sloboda III* Rajka Grlića, koji prati daljnju sudbinu spomen-ploče iz prethodnih dokumentarnih filmova.

Naposlijetku, potrebno je razjasniti još jedno pitanje: može li se govoriti o čvrstoj genološkoj hijerarhiji prema kojoj bi rod bio na vrhu, srednju razinu bi činila vrsta koja (kao, uostalom, i u književnosti), obuhvaća djela najrazličitijih žanrova, a negdje na dnu te ljestvice bio bi žanr, najčvršće vezan uz svakodnevni život filmskih djela u interakciji s najokrutnijim zakonima tržišta i drugim zazornim mehanizmima svakodnevnice... Uostalom, žanrovi se ovdje definiraju pomoću temeljnih rodovskih odrednica, kao njihove varijante.

Najkraće rečeno, o takvoj „hijerarhiji“ teško može biti govora, što se možda može zaključiti već iz rasporeda poglavlja u knjizi. Ako se vrste i prostiru kroz razne žanrove i rodove,

žanrovi se zato prostiru kroz različite medije (u kojima može nastati i umjetničko stvaralaštvo), pa se triler, znanstvena fantastika, horor, vestern ili komedija mogu naći i u književnosti i u stripu i u kazalištu i u interaktivnim digitalnim medijima – dakako s posebnim medijskim specifičnostima. U tom smislu, kada bi se radio grafički prikaz rodova, vrsta i žanrova obrazloženih u ovoj knjizi, umjesto tablice, u kojoj se vidi da je nešto uneseno gore a nešto dolje, primjerenija bi bila neka vrst kružnice ili, još bolje, trodimenzionalne (holo)grafike.

Odnosi roda, vrste i žanra opisani su na način koji ne bi trebao implicirati ni simetriju: premda je rod temeljna genološka kategorija, iz njegovih se temeljnih značajki može tumačiti samo kategorija žanra (koja se, međutim, prostire izvan granica filmske ili bilo koje druge umjetnosti), dok se značajke filmske vrste jače utemeljuju u empiriji filmske komunikacije, ali zato u sebi obuhvaćaju fenomene sva tri filmska roda i, barem potencijalno svih žanrova ostvarenih u tim rodovima. Dakako, filmska genologija nije puka klasifikacija filmskih vrsta i rodova, riječ je o pokušaju analiziranja nekih važnih fenomena i sidrišta žive i uvijek promjenjive filmske umjetničke komunikacije.

BILJEŠKE

1. U ovom segmentu rada osobito mi je pomoć pružio profesor Peterlić.
2. Nekada je donja granica dugometražnog filma i 70 minuta.
3. „...jedan od (...) najboljih filmova 1980-tih, tumačen kao vrhunski filmski iskaz postavke o banalnosti ubijanja i zla, pa u tome smislu uspoređivan i s (...) romanima Dostojevskog“ (*Filmski leksikon*: 316; članak kritičara Tomislava Kurelca).
4. Vidi, primjerice serijal *Flash Gordon* (F. Beebe, F. Stephani, R. Taylor, 1936-40).
5. U razdoblju nijemog filma, prije standardizacije cjelovečernjeg filma kao dominante najpoznatiji su francuski serijali Louisa Feuilladea (primjerice *Vampiri /Les Vampires*, 1915-6).
6. Unatoč ključnoj razlici barem hipotetske znanstvene utemeljenosti začudnih segmenata, SF s fantastičkim žanrovima ipak ima zajedničku osobinu česte upadljive različitosti

temeljnih značajki fikcionalnog svijeta u odnosu na stvarni svijet.

7. Trilogija i tetralogija očito se mogu shvatiti kao mali serijali, pogotovo u tržišno razvijenim kinematografijama.

8. Impresivne je sugestivnosti, primjerice, jednominutni dokumentarni film *Susjed* (2002) Tomislave Vereš, a u knjizi je već spominjan jednominutni eksperimentalni *Tour-Retour* Vereš i Bukovca.

9. Vidi temeljne podatke o ta dva filma u leksikonu *1001 film* (Schneider, 2004: 403 i 763).

10. Lynchov *Mulholland Drive* (2002) doima se ipak nešto narativnijim i fikcionalnijim od *Izgubljene ceste*.

11. Načelo motiviranja gledatelja za kupovinu kino karte iščekivanjem sljedećih događaja u fabularnom nizu iskušano je, dakako, i u drugim medijima, primjerice u književnosti, stripu, na radiju i na televiziji.

12. Iz perspektive konceptualne umjetnosti te iz autorovih autopoetičkih iskaza, *Endart* se također može shvatiti i kao „work in progress“ („djelo u nastajanju“) a, iz perspektive gledatelja koji teško može u cijelosti ovladati Galetinim autopoetičkim idiomom, svakako je riječ (i) o serijalu.

5. ZAKLJUČAK

Polazeći, dakle, od koncepcije prema kojoj su samo dokumentarni, igrani i eksperimentalni film pravi filmski rodovi (temeljne filmske kategorije ili tipovi), dok animirani film, televizija i interaktivni digitalni mediji zaslužuju pozornost kao zasebni mediji[1] u kojima može biti ostvarena i umjetnička komunikacija, umjetničko stvaralaštvo, ova je knjiga razvila jednu moguću tipologiju umjetničkog stvaralaštva u filmskom mediju. Pritom pripadnost sustavu umjetnosti ne jamči umjetničku vrijednost te ne isključuje pripadnost istog filmskog djela najrazličitijim drugim sustavima kao što su pravni, gospodarski ili politički sustav.

Igrani se film definira fikcionalnošću, stvaranjem izmišljenog svijeta koji se prema našem odnosu kao jedan od mogućih svjetova. Dokumentarni se film definira cjelovitom referencijom na izvanfilmsku zbilju, dok eksperimentalni film tematizira svoju filmičnost, svoju strukturu, pripadnost sustavu umjetnosti ili (kao u žanru eksperimentalističkih autoportreta) osobnost vlastitog autora. Filmski se žanrovi, premda nastaju u vrlo dinamičnoj komunikaciji djela, gledatelja, stvaratelja, kritičara i drugih sudionika filmske komunikacije, ipak mogu opisati s obzirom na temeljno svojstvo roda u kojem žanr nastaje, a ta činjenica utvrđuje uvjerenje o postojanju ključnih svojstava filmskog roda kao temeljne klasifikacijske kategorije. Dakako, žanrovi se prostiru i izvan granica filmske umjetnosti i filmskog medija, postoje i neki noviji žanrovi koji se protežu kroz više rodova (feministički film) i stariji žanrovi koje je vrlo teško smjestiti u taj sustav rodova (simfonije velegrada),[2] ali ta genološka tipologija nema pretenzija na iscrpnost; samo opisuje neka važne osobine velikog dijela filmske komunikacije, mnoštva filmskih djela.

Filmska vrsta pak, kao i, primjerice, vrsta u književnosti, obuhvaća djela nastala u različitim žanrovima, a duljina kao jedno svojstvo klasifikacije u ovu kategoriju, a serijalnost kao drugo, mogu se shvatiti kao materijalni uzroci strukturnih i komunikacijskih svojstava kojima se vrste međusobno razgraničuju. Povratnom spregom, dakako, duljina i serijalnost mogu se shvatiti i kao posljedice te komunikacije, no ova knjiga nema ambiciju iscrpnije opisati složene mehanizme nastanka, mijena i nestanka pojedinih vrsta (ili, kad smo već kod toga, žanrova).

Gledatelji filma, baš kao i filmski stvaratelji, oslanjaju se na kategorije rodova, žanrova i

vrsta u najrazličitijim aspektima filmske komunikacije, primjerice, kada odlučuju koji će film iz kino-ponude pogledati, ili hoće li otići na neki (tematski ili rodovski) specijaliziran filmski festival. Nadalje, filmski stvaratelji i kritičari imaju jasnu sklonost i afinitet prema određenim rodovima, vrstama i žanrovima, pa postotak kritičara koji (primjerice, institucionalnim ili samostalnim filmskim obrazovanjem) steknu sklonost prema „marginalnom“ žanru ili vrsti može izravno utjecati na kanon kojim se definira koji će se filmovi iznova gledati i proučavati, i tako dalje, a na stvaraoce svakako djeluje činjenica njihove izloženosti djelima određene vrste, žanra ili roda.

Ti mehanizmi, dakako, ne podrazumijevaju slijepo slijeđenje nametnutih obrazaca. Gledatelj ili stvaraoc izložen nekom „dominantnom“ žanru može razviti odbojnost prema njemu već samo stoga što je žanr dominantan, a još ako je u novoj generaciji formiran drugačiji ukus od ukusa prethodne generacije (što je ne samo poželjna, nego i prirodna pojava), vrlo će se lako formirati sasvim različita ili čak suprotna poetika, kao i strategija konzumiranja dominantnih (ili donedavno dominantnih) genoloških obrazaca. Tako se, nakon upadljive prevlasti artificijelnih i stiliziranih poetika, često javljaju zahtjevi za „realizmom“ i, primjerice, primjenom tipičnih dokumentarističkih tehnika i načela u igranom filmu.

Nadalje, mnogi umjetnici stvaraju manipulirajući elementima raznih žanrova i rodova – Godardov je *Alphaville* (1965) primjerice, zasnovan na nekoliko klasičnih igranofilmskih žanrova (SF, kriminalistički film, mjuzikl i sl.) te na postupcima radikalnog modernizma kojima je eksperimentalni film nepresušna riznica i mjesto održanja i u godinama kada u igranom filmu izrazito dominiraju klasičniji obrasci. Uživavanje u takvim problemsko-graničnim filmovima (a nije bitno različit ni *Do posljednjeg daha* ni *Ludi Pierrot /Pierrot le fou*, 1965; pa čak ni *Ime Carmen /Prénom Carmen* iz 1983. godine) bez posjedovanja svijesti o žanrovima čini se izrazito nepotpunim, a ti filmovi, premda analitički i razotkrivajući u odnosu na žanrovske strukture, prema njima, čini se pokazuju i duboku ljubav i, bez ikakvih dvojbi se može reći, istinsko razumijevanje njihovih mehanizama.[3] Kad smo već kod novog vala, sličnu a opet specifičnu ljubav i razumijevanje prema žanrovima i filmskoj tradiciji pokazuju i Chabrol i Truffaut, a može se pronaći i u klasičnim ostvarenjima novog njemačkog filma (Fassbinder, Wenders) i u drugim žarištima modernizma i art-filma, o postmodernističkim strujama svjetske kinematografije (Burton, Almodóvar) da i ne govorimo.

U umjetničkom su filmskom stvaralaštvu brojni i filmovi koji izravno tematiziraju razliku i granice među rodovima, pa je gledateljska usporedba između dokumentarnog i igranog

filmskog modusa temelj užitka u klasičnoj komediji Woodyja Allena *Zelig*, sraz poetsko-eksperimentalnog i dokumentarnog sastavni je dio užitka u klasiku *Bez sunca* Chrisa Markera, dok je sraz dokumentarno-obrazovnih te modernističko i klasično fikcionalnih elemenata (dakle, sraz dokumentarnog i igranog rodovskog modela), temelj strukture *Mog ujaka iz Amerike* (*Mon oncle d'Amérique*, 1980), nezaobilazan element užitka u tom ali i u nekim drugim filmovima Alaina Resnaisa.

Napokon (kao što se i u nas sve češće kaže: na kraju, ali stoga ne manje važno), poznavanje žanrova ne otvara samo mogućnost razumijevanja raznih metažanrovskih i antižanrovskih pojava, nego i žanrovskog filma kojem su tolike posvete i epitafe spjevali velikani modernizma i art-filma. Jasno, tek poznavajući američku žanrovsku tradiciju mogu se razumjeti filmovi jednog od najzanimljivijih američkih autora - Clinta Eastwooda, a na toj se tradiciji stalno napajaju i nezavisni autori poput Abela Ferrare i Johna Saylesa, pa čak i Spikea Leeja. Ne treba pritom zaboraviti i nekoć dominantno nezavisne autore koji su cijelo vrijeme, s različitim uspjehom, zapravo tražili način da postanu „Hollywood“ (Cimino, Coppola, Scorsese...), bez prestanka se napajajući na tradiciji kojoj su žanrovske odrednice važna sastavnica, čega je Coppolin *Kum* možda najočitiiji ali zapravo tipičan primjer.

Ostaje, napokon, pretpostavka da tek poznavanje žanrova, rodova i vrsta može uistinu odškrinuti vrata poznavanju, voljenju i proučavanju filmske povijesti. Stavimo li na stranu književnost i druge umjetnosti, u kojima ideja žanra nije presudno važna i čiji umjetnici uglavnom nisu nad vratom imali tako odlučne producente i tako čvrst industrijski sustav zvijezda, žanrova i tipova izlaganja,[4] nužno je poznavati žanrove da bismo se mogli diviti onom individualnom što su Hawks, Hitchcock, Ford, Lang, Renoir, Sirk, Clair, Bauer, Anthony Mann i drugi velikani filmske umjetnosti ostvarili oslanjajući se na čvrste žanrovske strukture, mijenjajući ih, stvarajući pomoću njih te ispod, iznad i pokraj njih.

Jer, klasični fabularni stil, kao dijakronijski možda najustrajniiji estetski relevantan fenomen filmske umjetnosti općenito, uspijeva biti umjetnički iznimno fascinantno u raznim razdobljima filmske povijesti, a obično se ostvaruje u nekoj vrsti međuodnosa sa žanrovskim strukturama. Nije tu riječ o pukoj ikonografiji - igrani film ostavlja dojam zasebnog svijeta, pa klasificiranje igranofilmskih žanrova zapravo podrazumijeva klasificiranje punokrvnih svjetova, sa svim varijacijama i svom punoćom psiholoških, socijalnih i ostalih elemenata, od kojih su svi podjednako podložni autorskim, nacionalnim osebnostima ili specifičnim značajkama neke epohe, pokreta ili stilske formacije. Sustav vrsta, rodova i žanrova stoga nije tek izlika za proučavanje nekog aspekta filmske umjetnosti, već jedan od relevantnijih

načina za uvid u njezina glavna povijesna i poetička strujanja, u kojima je obuhvaćena većina vrhunaca umjetnosti koja je vjerojatno najvažnija za 20. stoljeće. Dakako, ni 21. stoljeće još nije uspjelo izjedriti umjetnost koja bi filmu predstavljala dostojnu konkurenciju.

BILJEŠKE

1. Od filmskog medija zasebni i razgraničeni, ali s njim stalno i na različite načine povezani, s područjima zone dodira koje se ne mogu rasporediti u samo jedan medij.
2. Sustav žanrova u nijemom razdoblju se, kao što je već napomenuto, znatno razlikuje od sustava u zvučnom razdoblju pokretnih slika, tako da bi se u nijemoj epohi (ili čak u sklopu medija nijemog filma) moglo naći još podjednako problematičnih žanrova.
3. Nije slučajno u *Alphavilleu* angažiran, primjerice, Akim Tamiroff, iznimno ekspresivan američki glumac koji se pojavio u nekim od najzanimljivijih žanrovskih ostvarenja Prestona Sturgesa, Orsona Wellesa, Roberta Floreyja i drugih autora.
4. O odnosu novovalovaca prema industrijskom aspektu francuske kinematografije i popularnoj kulturi svoga vremena usp. Neupert, 2002.

LITERATURA

Ajanović, Midhat, 2004, *Animacija i realizam / Animation and Realism*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Altman, Rick, 2000, „Kinematografija i žanr“, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 22 (VI), str. 3-8 (Izvornik: „Cinema and Genre“ u *The Oxford History of World Cinema*, 1996, ur. G. Nowell-Smith, Oxford, New York: Oxford University Press). Zagreb.

Altman, Rick, 1999, *Film/Genre*, London: British Film Institute.

Altman, Rick, 1989, *The American Film Musical*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press (Prvo izdanje 1987).

Aristarco, Guido [Aristarko, Gvido], 1974, *Istorija filmskih teorija*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu (Izvornik iz 1960). Preveli Jugana Stojanović i Srđan Musić.

Avangardni film 1895-1939, 1984, prir. Branko Vučićević, Beograd: radionica SIC (Studentski izdavački centar UK SSO Beograda).

The Avant-garde Film, A reader of Theory and Criticism, 1978, ur. P. Adams Sitney, New York: New York University Press.

Barnouw, Erik, 1993, *Documentary. A History of Non-fiction film*, 2nd Revised Edition, New York, Oxford: Oxford University Press.

Barsam, Richard Meran, 1973, *Nonfiction Film. A Critical History*, New York: E. P. Dutton & co.

Baxter, John, 1970, *Science Fiction in the Cinema*, New York, London: A. S. Barnes, A. Zwemmer.

Berry-Flint, Sarah, 2004, „Genre“ u *A Companion to Film Theory*, ur. Toby Miller i Robert Stam; Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing (prvo izdanje 1999), str. 25-44.

Biskind, Peter, 2005, *Down and Dirty Pictures. Miramax, Sundance, and the Rise of*

- Independent Film*, New York: Simon & Schuster Paperbacks (prvo tiskanje 2004).
- Bordwell, David, 2006, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bordwell, David, 2005, *Figures traced in light. On cinematic staging*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bordwell, David, 1996, "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory", u *Post-Theory*, str. 3-36.
- Bordwell, David, 1991, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press (prvo izdanje 1989).
- Bordwell, David, Thompson, Kristin, 2002, *Film Art. An Introduction*. Sixth Edition, New York i dr.: McGraw Hill.
- Branigan, Edward, 2001, *Narrative Comprehension and Film*, London i New York: Routledge (prvo izdanje 1992).
- Bratton, Jacky; Cook, Jim i Gledhill, Christine, ur., 1994, *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, London: British Film Institute.
- Carroll, Noël, 1996, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Carroll, Noël, 1990, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge.
- Chatman, Seymour, 1999, „*Refiguring American Film Genres* (Review)“, u *Film Quarterly*, Winter, na internetskoj stranici http://www.findarticles.com/cf_0/m1070/2_53/59210757/print.jhtml, URL pregledan 13. 4. 2004.
- Chatman, Seymour, 1990, *Coming to Terms, The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Croce, Benedetto, 1991, *Estetika*, Zagreb: Globus. Prevela Sanja Roić.

- Doležel, Lubomir, 1991, *Poetike zapada. Poglavlja iz istraživačke tradicije*, Sarajevo: Svjetlost. Prevela Radmila Popović.
- Doležel, Lubomir, 1989, „Possible Worlds and Literary Fictions“ u *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin, New York: W. de Gruyter, str. 221-242.
- Dyer MacCann, Richard, 1973, „Introduction“ u Barsam, 1973, str. xiii-xv.
- Eco, Umberto, 1998, *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge, London: Harvard University Press.
- Eco, Umberto, 1990, „Interpreting Serials“, u *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indianapolis: Indiana UP.
- Eco, Umberto, 1989, *The Open Work*, Cambridge, Massachusetts: Harvard UP. Preveli Anna Cancogni i Bruce Merry.
- Eliot, T. S., 1999, „Tradicija i individualni talent“, u *Tradicija, vrijednost i književna kritika*, Zagreb: Matica hrvatska (izvornik iz 1975.: *Selected Prose of T. S. Eliot*, London i Boston: Faber and Faber). Preveo Slaven Jurić.
- Elsaesser, Thomas, 2000, *Metropolis*, London: British Film Institute.
- Experimental Cinema, The Film Reader*, 2002, ur. Wheeler Winston Dixon i Gwendolyn Audrey Foster; London, New York: Routledge.
- Film: An Anthology. A diverse collection of outstanding writing on the film*, 1967, ur. Daniel Talbot; Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Filmski leksikon*, 2003, ur. B. Kragić i N. Gilić, Zagreb: LZ „Miroslav Krleža“.
- Flaker, Aleksandar, 1984, *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*, Zagreb: Školska knjiga.
- Frye, Northrop, 2000, *Anatomija kritike. Četiri eseja*, Zagreb: Golden marketing (izvornik iz 1957). Prevela Giga Gračan.
- Giddins, Gary, 1996, „Prince Charmless“, u *Faces in the Crowd*, New York: Da Capo Press.
- Grierson, John [Grirson, Džon], 1978. (Izvornik iz 1932), „Prva načela dokumentarnog filma“

- u *Teorija filma*, ur. Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, str. 302-309.
- Grierson, John, 1967, „Directors of the Thirties“ u *Film: An Anthology*, str. 110-129.
- Gunning, Tom, 1998, „Sad je vidiš, sad je ne vidiš. O temporalnosti filma atrakcije“, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 14 (IV), str. 131-9. Zagreb.
- Hinton, David B., 2000, *The films of Leni Riefenstahl*, Lanham, Maryland, London: The Scarecrow Press.
- Iser, Wolfgang, 1994, „Igra Teksta“, u *Republika*, 7-8 (L), srpanj-kolovoz, str. 87-96. Zagreb.
- Juhasz, Alexandra, 1994, „‘They said we were trying to show reality - all I want to show is my video’: The politics of the realist feminist documentary“, u *Screen*, 35:2, Summer, str. 171-190. London.
- Katz, Ephraim, 2001, *Film Encyclopedia*, ur. Fred Katz i Ronald Dean Nolen, London, Basingtoke, Oxford: Macmillan (Četvrto izdanje).
- Knezović, Ankica, 2007, *Utjecaj rasnog pitanja na profiliranje afroameričkih stereotipa u američkom filmu (od klasičnog američkog filma do novije američke kinematografije)*, magistarski rad, Zagreb: Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu.
- Knežević, Borislav, 2006, „Respektakularizacija natjecateljstva, mjesto reality televizije u američkom televizijskom polju“, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 45 (XII), str. 3-15. Zagreb.
- Kragić, Bruno, 2006, „Filmske zvijezde - tipovi i tipološki sustavi (na primjeru muških zvijezda američkog filma)“, u *Književna smotra*, 139 (XXXVIII), str. 37-50. Zagreb.
- Kragić, Bruno, 2005, „Tipologija ženskih zvijezda američkog filma“, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 42 (XI), str. 3-21. Zagreb.
- Kragić, Bruno, 1998, „Poetika američkog pustolovnog filma 30-ih“, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 14 (IV), str. 115-120. Zagreb.
- Kragić, Bruno, 1997, „Screwball komedija“, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 11 (III), str. 75-82. Zagreb.
- Kubelka, Peter, 1978, „The Theory of Metrical Film“, u *The Avant-garde Film*, str. 139-159.

- Lacey, Nick, 2002, *Media Institutions and Audiences. Key Concepts in Media Studies*, Basingstoke, New York: Palgrave, Houndmills.
- Lacey, Nick, 2000, *Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies*, London: Houndmills, Macmillan Press Ltd.
- Le Grice, Malcolm, 2001, *Experimental Cinema in the Digital Age*, London: British Film Institute.
- MacLennan, Gary, 2004, „On Winston’s Claiming the Real“, na <http://www.film-philosophy.com/portal/writings/macclennan2>, URL pregledan 4. 4. 2004.
- Majcen, Vjekoslav, 2001, *Obrazovni film. Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv-Hrvatska kinoteka.
- Manovich, Lev, 2006, „Novi mediji: upute za uporabu“, u *Književna smotra*, 140 (XXXVIII), str. 43-51. Zagreb.
- Matijević Veličan, Katarina-Zrinka, 2003, „Zašto biti dokumentarist“ u *Hrvatski filmski ljetopis*, 33 (IX), str. 23-33. Zagreb.
- Mayne, Judith, 2002, „Women in the Avant-Garde. Germaine Dulac, Maya Deren, Agnès Varda, Chantal Akerman and Trinh T. Minh-ha“ u *Experimental Cinema*, str. 81-111.
- Medvedev, P. N., 1976, *Formalni metod u nauci o književnosti. Kritički uvod u sociološku poetiku*, Beograd: Nolit. Preveo Đorđije Vuković.
- Moine, Raphaëlle [Moan, Rafaela], 2006, *Filmski žanrovi*, Beograd: Clio (izvornik iz 2002). Preveo Aleksandar-Luj Todorović.
- Nenadić, Diana, 2006, „Dokumentarizam kao etički izbor (o dokumentarnim filmovima Petra Krelje)“, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 48 (XII), str. 56-64, 198. Zagreb.
- Neupert, Richard, 2002, *A History of the French New Wave Cinema*, Madison, London: The University of Wisconsin Press.
- Nichols, Bill, 2001, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
- Paulus, Irena, 2006, „Glazba u filmu 2001: Odiseja u svemiru“, u 3-2-1, *KRENI! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, ur. N. Gilić, Zagreb: Filozofski fakultet -

- Odsjek za komparativnu književnost – FF press, 149-172.
- Pavičić, Jurica, 1998, „Dogma 95“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, 15 (IV), str. 97-102. Zagreb.
- Pavličić, Pavao, 1983, *Književna genologija*, Zagreb: Liber.
- Peleš, Gajo, 1999, *Tumačenje romana*, Zagreb: ArTresor.
- Peleš, Gajo, 1989, *Priča i značenje (semantika pripovjednog teksta)*, Zagreb: Naprijed.
- Peterlić, Ante, 2006, „Ritam zločina Zorana Tadića: Razmišljanja o žanru“, u *Zapis*, poseban broj, Škola medijske kulture. Zagreb.
- Peterlić, Ante, 2005, „H-8... nekad i sad“, *Hrvatski filmski ljetopis*, 44 (XI), str. 119-140.
- Peterlić, Ante, 2002, „Sustav zvijezda – u starom i novom Hollywoodu (slučaj Jodie Foster)“, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 31/2 (VIII), str. 234-246. Zagreb
- Peterlić, Ante, 2002b, *Studije o 9 filmova*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Peterlić, Ante, 2001b, „Urota kao žanr“, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 25 (VII), str. 149-160, 200-1. Zagreb.
- Peterlić, Ante, 2000, „Klasični holivudski musical“ u *Hrvatski filmski ljetopis*, 22 (VI), str. 39-44. Zagreb.
- Peterlić, Ante, 1995, „Subjektivni kadar I“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, 3-4 (I), str. 98-102. Zagreb.
- Peterlić, Ante, ur., 1986-1990, *Filmska enciklopedija 1-2*, Zagreb: JLZ „Miroslav Krleža“.
- Peterlić, Ante, 1988, „Prilog proučavanju filmskog citata“, u *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.
- Peterlić, Ante, 1983, *Ogledi o devet autora*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- Peterlić, Ante, 1975, „O filmskim žanrovima“, u *Prolog*, 22 (VII), str. 45-53. Zagreb.
- Plantinga, Carl, 2005, „What a Documentary Is, After All“, u *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63:2, Spring, str. 105-117.

- Plantinga, Carl, 1997, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, 1996, ur. David Bordwell, N. Carroll; Madison: The University of Wisconsin Press.
- Radman, Vivijana, 2007, „Kome pripada Planina Brokeback“, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 50 XIII, Zagreb.
- Rees, A. L., 2002, *A History of Experimental Film and Video. From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*, London: British Film Institute (prvo tiskanje 1999).
- Rentschler, Eric, 1998, *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife*, Cambridge, London: Harvard University Press (prvo tiskanje 1996).
- Rubeša, Dragan, 2006, „Planina Brokeback“, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 45 (XII), str. 98-9. Zagreb.
- Rubin, Martin, 2002, *Thrillers*, Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press (prvo izdanje 1999).
- Rush, Michael, 1999, *New Media in Late 20th-Century Art*, London: Thames & Hudson.
- Russell, David J., 1998, „Monster Roundup. Reintegrating the Horror Genre“ u *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, ur. Nick Browne, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, str. 233-254.
- Schaeffer, Jean-Marie [Šefer, Žan-Mari], 2001, *Zašto fikcija?*, Novi Sad: Svetovi (izvornik iz 1999). Preveli Vladimir Kapor i Branko Rakić.
- Schneider, Steven J., 2004, *1001 film koji svakako morate pogledati*, Varaždin: Stanek.
- Searle, John, 1989, „The logical status of fictional discourse“ u *Expression and Meaning, Studies in the theory of speech acts*, Cambridge, i dr.: Cambridge University Press (prvo izdanje 1979); str. 58-75.
- Sitney, Adams P., 2002, „Structural film“, u *Experimental Cinema*, str. 227-238.
- Solar, Milivoj, 2006, *Rječnik književnoga nazivlja*, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.

- Solar, Milivoj, 2000, „Interpretacija i klasifikacija književnosti“, u *Granice znanosti o književnosti, izabrani radovi*, Zagreb: Naklada Pavičić, str. 260-271.
- Solar, Milivoj, 1989, *Teorija proze*, Zagreb: Sveučilišna naklada „Liber“.
- Sremec, Rudolf, 1979, *Pogled na film. Kritike i eseji*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Suarez, Juan A., 2002, „Pop, Queer, of Fascist? The Ambiguity of Mass Culture in Kenneth Anger’s *Scorpio Rising*“ u *Experimental Cinema*, 115-138.
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896-1997*, Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Thomson, David, 2000, *The Big Sleep*, London: British Film Institute Publishing (prvo izdanje 1997). Edicija „BFI Film Classics“.
- Tomaševski, Boris, 1998, *Teorija književnosti. Tematika*, Zagreb: MH. Preveo Josip Užarević.
- Tudor, Andrew [Tjudor, Endru], 1979, *Teorije filma*, Beograd: Institut za film. Prevela Božena Kosanović.
- Turković, Hrvoje, 2006, „Tipovi filmskih vrsta“, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 47 (XII), str. 3-29, 183-5. Zagreb.
- Turković, Hrvoje, 2006b, „Pazi sad! – uporaba stilskih figura kod Hitchcocka (u filmu Mahnitost)“, u *3-2-1, KRENI! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, ur. N. Gilić, Zagreb: Filozofski fakultet – Odsjek za komparativnu književnost – FF press, str. 37-96.
- Turković, Hrvoje, 2005, *Film: zabava, stil, žanr*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Turković, Hrvoje, 2004, „Pojmovni film“, u *Hrvatski filmski ljetopis*, 39 (X), str. 65-84. Zagreb.
- Turković, Hrvoje, 2004b, „Filmska drama“, u *Zapis*, posebni broj, Škola medijske kulture (XII), ljetno, str. 3-30. Zagreb (Također u *Filmske sveske*, 4/2004, str. 85-116; Beograd).
- Turković, Hrvoje, 2000, „Raspon i povijesno podrijetlo žanrova“ u *Zapis*, 29 (VIII), str 52-6. Zagreb.

- Turković, Hrvoje, 2000b, „Kad je film žanrovski – svjetotvorna teorija žanra“ u *Hrvatski filmski ljetopis*, 22 (VI), str. 9-30. Zagreb.
- Turković, Hrvoje, 1996, „Igre pristranosti“, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, 8 (II), str. 41-7. Zagreb.
- Turković, Hrvoje, 1996b, *Umijeće filma. Esejistički uvod u film i filmologiju*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Turković, Hrvoje, 1991, „Filmske vrste – nacrt filmske genologije“, u *Republika*, 1-2, str. 77-108. Zagreb.
- Turković, Hrvoje, 1985, *Filmska opredjenja*, Zagreb: CEKADE.
- Turković, Hrvoje, 1981, „Što je to eksperimentalni film?“, *Eksperiment i avangarda, Filmske sveske*, 4 (XIII), ur. D. Stojanović, str. 253-261. Beograd.
- Vidačković, Zlatko, 2005, „Vraćam se dokumentarcu (Krstó Papić, filmski redatelj)“, u *Vijenac* (XIII), 296, 7. srpnja, str. 3-4 (intervju s K. Papićem). Zagreb.
- Vidović, Boris, 2002, „Kratki spoj između Lacana i autorske kritike. Slavoj Žižek, The Fright of Real Tears: Krzysztof Kiesłowski between Theory and Post-Theory, London: BFI“ u *Hrvatski filmski ljetopis*, 31-2 (VIII), str. 217-223. Zagreb.
- Zlatar, Andrea, 1995, „Vrijeme dokumenta ili dokumenti vremena?“, u *Dubrovnik*, Nova serija, 5 (VI), str. 7-13. Dubrovnik.
- Živković, Zoran, 1990, *Enciklopedija naučne fantastike 1-2*, Beograd: Prosveta.
- Walker, John, ur., 1998, *Halliwel's Film & Video Guide*, London: HarperCollinsPublishers.
- Wellek, René, Warren, Austin [Velek, Rene, Voren, Ostin], 1985, *Teorija književnosti*, Beograd: Nolit (izvornik iz 1956). Preveli Aleksandar I. Spasić, Slobodan Đorđević.
- Winston, Brian, 2001, *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*, London: British Film Institute (prvo tiskanje 1995).
- Winston, Brian, 2000, *Lies, Damn Lies and Documentaries*, London: British Film Institute.

Nikica Gilić

Rođen 1973. u Splitu. Izvanredni profesor na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Predaje kolegije iz teorije i povijesti filma na Odsjeku za komparativnu književnost i na Akademiji dramske umjetnosti. Voditelj Doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Sudjelovao na više međunarodnih simpozija u Hrvatskoj, Mađarskoj, Njemačkoj, Rumunjskoj, Austriji i Francuskoj te održao gostujuća predavanja na sveučilištima u Njemačkoj, Austriji i Češkoj. Glavni urednik *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, član savjeta časopisa *Ubiq* i *Autsajderski fragmenti* te član Vijeća Animafesta i Vijeća Hrvatskog društva filmskih kritičara. Dobitnik Nagrade Filozofskog fakulteta, Nagrade Vladimir Vuković i Nagrade SFERA.

Objavio: *Filmske vrste i rodovi* (2007); *Uvod u teoriju filmske priče* (2007); *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* (2010, 2011).

Uredio: *Filmski leksikon* (zajedno s Brunom Kragićem, 2003); *3-2-1, KRENI! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića* (2006); *60 godina festivala igranoga filma u Puli i hrvatski film* (zajedno sa Zlatkom Vidačkovićem, 2013); *Partisans in Yugoslavia* (zajedno s Mirandom Jakišom, 2015; u tisku).

Biblioteka Online

knjiga 100

Nikica Gilić

FILMSKE VRSTE I RODOVI

drugo, izmijenjeno izdanje

© 2013 **Nikica Gilić**

© za elektroničko izdanje: **Društvo za promicanje književnosti
na novim medijima, 2013, 2015, 2016**

Izdavač

Društvo za promicanje književnosti
na novim medijima, Zagreb

Za izdavača

Aleksandra David

Urednici

Krešimir Pintarić

Dario Grgić

Ilustracija

© Petr Vaclavek / Fotolia.com

ISBN 978-953-7669-52-2 (HTML)

ISBN 978-953-345-111-4 (EPUB bez DRM)

ISBN 978-953-345-112-1 (PDF)

ISBN 978-953-345-113-8 (MOBI)

Prvo izdanje

AGM, Zagreb, 2007.

**Knjiga je objavljena uz financijsku potporu
Grada Zagreba i Ministarstva kulture Republike Hrvatske.**