

David Bordwell

Revidirana ranija povijest montaže^a

Revizionisti^b su gledanjem velikog broja filmova postigli daleko detaljniji prikaz promjena u filmskoj tehnici nego što je to bilo dotada dostupno. Na primjer, pregledavši tisuće filmova, Barry Salt je konstruirao kronologiju stilskih inovacija koje su se pojavile u europskom i američkom filmu od njegova najranijeg doba. U trenutku kada su studije filma tek ušle u fazu sustavnog prikupljanja temeljnih informacija (najkorisnije referentne knjige pojavile su se tijekom 1970-ih), Saltov je prethodni rad predstavljao neprocjenjivu podlogu. Ukazao je i na neke provjerljive tvrdnje ranijih pisaca i potražio svježije dokaze kojima bi ih pobio. Ova mu je strategija omogućila da otkrije nekoliko prethodnika Griffithove paralelne montaže, poput *Sto i jedan kadar ?* (*The 100 to One Shot*, Vitagraph, 1906.). Salt je također otkrio obrasce promjena učestalosti rezova kroz filmove, redatelje i razdoblja. Za filmsku je povijest važan podatak da se prosječna dužina kadra u američkim filmovima postojano smanjivala od dolaska zvuka; u novije vrijeme običan film može sadržavati više od desetak rezova u minuti.¹

[...]

Katkad se činilo da su mlade trupe istraživača ranog filma zauvijek potukle staru gardu. Svakih se nekoliko mjeseci pojavio novi izazov ortodoksi. Saznali smo da krupni planovi nisu uvedeni postupno; obilno su korišteni vrlo rano da bi ih se zatim uglavnom napustilo na neko vrijeme. Originalna kopija Porterovog *Života američkog vatrogasca* (*Life of an American Fireman*) koju su koristili povjesničari standardne verzije pokazalo se da je bila iskrivljena, dok je originalna verzija očitovala načela montaže koja ne izgledaju dalekovidna nego regresivna. U stvari, mnogi su rani filmovi odavali montažne navike koje su modernim očima djelovale neobično. A daleko od toga da je izumio uporabu urezivanja krupnog plana, Griffith je to prihvatio u isto vrijeme kao i ostali redatelji.

Proučavatelji ranog filma doveli su u pitanje gotovo sve temeljne postavke standardne i dijalektičke verzije. Sada se ispostavilo da tijekom prvih dvadeset i pet godina filma tehničke promjene nisu išle glatkom linijom napretka. Prije se tu radilo o fragmentiranim naporima, lažnim putevima, jednokratnim eksperimentima, rivalskim tradicijama. Tražeći samo prethodnike sadašnjosti i zanemarujući ostatak ranog filma, stariji su povjesničari previdjeli idiosinkratske norme koje su vladale filmom prije 1915. Nije tu bilo nikakve biti medija što strpljivo čeka da je otkriju poduzetni pojedinci. Mladi su istraživači preispitali ideju da je pričanje priče bilo od najveće važnosti od samih početaka filma te da je utjecalo na razvoj tehnike na prilično jednoznačan način. Umjesto toga, oni su ponudili ideju da se većina ranih tehnika razvila nenarativnim smjerovima; te da su za uspon pripovjedačkog filma najviše zaslužni producenti koji su imali potrebu regulirati produkciju na predvidljiv način; stoga, umjesto da bude rezultat kumulativnih otkrića, prepoznatljiv je pripovjedački

^a Ovo je ulomak iz 5. poglavlja (potpoglavlje: 'Parcijalistička povijest') Bordwellove knjige *On the History of Film Style* (*O povijesti filmskog stila*) koja je objavljena u izdanju Hrvatskog filmskog saveza u prijevodu Mirele Pintarić-Škarice. Ovdje Bordwell razmatra nove spoznaje o povijesnom razvoju montaže. Naslov ovom ulomku i popratne bilješke dao je H.T.

^b Riječ je o tzv. 'revizionističkim povjesničarima' koji su temeljitim proučavanjem golemog broja ranih filmova ustanovili kako većina tvrdnji o povijesnom slijedu 'otkrića' filmskih postupaka što se mogu naći u tradicionalnim povijestima filma nije točna. Temeljila se na svojedobnim mistifikacijama, selektivnom prisjećanju i na preuzimanju neprovjerenih tvrdnji prethodnika. Opaska redaktora.

film konsolidiran iz niza starijih tehnika, od kojih su mnoge bile izbačene iz uporabe. Sve u svemu, revizionisti su tvrdili da je pojava 'našeg filma' bila manje neizbježna nego što se to možda čini; samo malom prilagodbom okolnosti i današnji su filmovi mogli izgledati veoma drukčije.

Pomno proučavanje prvih godina filma otkriva mnogo veću heterogenost nego što su to uočili raniji povjesničari. Na primjer, umjesto da razvoj tehnike vide kao ujedinjujući blok što obuhvaća sve filmove, revizionisti su istaknuli da se u sklopu različitih filmskih vrsta^c razvijaju različiti stilovi. Prema povjesničarima standardne verzije, Méliès je propustio priliku da uvede promjenu s krupnim planom; međutim krupni plan nije se uklapao u filmove koji su predstavljali filmske transpozicije kazališne *féerie*, s naglaskom na čarobnom, specijalnim efektima i ekstravagantnim scenografijama.² Ipak, dok je Méliès snimao svoje filmove, u onoj vrsti filmova od jednog kadra u kojima je bio naglasak na 'izrazu lica' oslanjalo se doista na krupni plan.³ Filmovi potjere razvili su rezove na ulazak i izlazak iz kadra, dok drugi žanrovi nisu toliko koristili ovaj postupak. Pathéovi povijesni spektakli iz 1908. bili su stilski daleko staromodniji nego njihove drame iz suvremenog života snimljene nekoliko godina ranije.⁴ Štoviše, bilo je i razloga da se proučavanje filmskog stila proširi i na nefikcijske vrste. Stephen Bottomore je ustvrdio da su mnoge montažne prakse koje se javljaju u fikcijskim filmovima između 1900. i 1903. ustanovljene u još ranijim dokumentarnim *actualités*.⁵

Čini se da su rani filmaši vjerovali da su određene tehnike djelotvorne samo u određenim situacijama. Radnja snimana vani uglavnom je inscenirana s više dubine nego interijerne scene. Ben Brewster iznosi nekoliko stereotipnih uporaba bližeg kadriranja u ranim američkim filmovima: prilikom udvaranja, kada lik govori u telefon, prilikom vjenčanja parova pred svećenikom.⁶ Ako se radnja odvijala za vrijeme kazališne izvedbe, bilo je rezova s publike na radnju na sceni i natrag – vjerojatno zato što total nije mogao istovremeno prikazati glumca i izraze lica gledatelja. Slično tome, scene lova u kojima se glumci nisu mogli doista približiti plijenu više su se oslanjale na praćenje smjera pogleda i druge indikatore Kulješovljevog efekta. Kako je Meyer Shapiro pisao o srednjevjekovnoj umjetnosti: «U osnovi različiti modusi kompozicije koegzistiraju u istom razdoblju ili kolektivnom stilu, prilagođeni različitim tipovima sadržaja.»⁷ S ovog stajališta, pojava 'klasičnog' filmskog stvaralaštva ne djeluje toliko kao postupno nakupljanje tehničkih pomaka, koliko kao nastojanje oko standardizacije. Filmski su stvaratelji počeli svakoj vrsti filma ili tipu scene nametati određeni skup stilskih procedura.

Povjesničari su često prikazivali rane godine homogenim pretpostavljajući da su termini i pojmovi utvrđeni. Pa ipak naša su poimanja tehnike često strana prvim filmašima. Neprekinut zapis jedinstvenog vremena i prostora koji danas nazivamo kadrom, u Engleskoj je desetljećima bio poznat kao 'scena'^d (u francuskom *tableau*^e).⁸ Tijekom 1910-ih, udaljeni se plan nazivao 'široka' ili 'velika' scena^f, a uvećani su kadrovi detalja mogli biti 'inserti'^g (novine, pisma ili neki drugi pisani materijal) ili

^c Kako se na engleskom području termin *genre* upotrebljava dvoznačno, jednom za bilo koju filmsku vrstu, drugi put samo za posebne podvrste igranih filmova poput filmova potjere, komedija, melodrama, vesterna i sl., a u nas se teži tu razliku strože terminološki razlučivati, to smo prema kontekstualnome smislu eng. *genre* prevodili negdje s *vrsta* (gdje se misli na bilo koju vrstu filmova), a drugdje sa *žanr* (gdje se misli na posebne podvrste igranog filma). Op. red. (H.T.)

^d Eng. *scene*. Op. prev.

^e Fr. *tableaux*. Op. prev.

^f Eng. 'large', 'big' *scene*. Op. prev.

^g Eng. *inserts*. Op. prev.

‘kadrovi poprsja’^h (uvećane vizure glumaca). Iako kadar poprsja prototipski pokazuje osobu od prsa na gore, može u kadru imati više osoba, ili se usredotočiti samo na ruku ili nogu.⁹ Poistovjetivši kadar sa ‘scenom’ (onim što bismo danas nazvali *temeljnim kadrom*ⁱ ili *masterom*^j), redatelji su radnju doživljavali kao neprekinutu cjelinu, stalnu orijentiranost gledatelja. Montaža je možda mogla povećati dio koji je bio premalen da bi se vidio na velikom planu, ali nije korištena za seciranje radnje na brojne kadrove. Tek u stanovitim okolnostima, kao što su bile kazališne izvedbe, scene lova, masovne scene ili scene radnje na velikom prostoru, redatelj bi se odlučio radnju u potpunosti konstruirati od bližih vizura.

Negdje poslije 1912. godine izraz ‘*close up*’^k čini se da je ušao u širu uporabu u engleskom jeziku. S vremenom je zamijenio izraz ‘*bust shot*’^l, međutim u početku je bio pomalo dvosmislen. Danas nazivom ‘*close up*’ smatramo kadar jedne osobe u kojemu se vidi glava i ramena^m, ili možda samo liceⁿ, ruke ili noge. U povijestima standardne verzije živopisnim se prototipom ovog kadra smatrao kadar tjeskobe Mae Marsh u sudskoj sceni filma *Netrpeljivost* (Slike 5.1, 5.2). No, tijekom 1910-ih ovakve su slike držane za ‘*bust shot*’. U godini u kojoj je *Netrpeljivost* puštena u promet, jedan je komentator ustvrdio da ‘*close up*’ «prikazuje veći dio figure ili figura» dok *bust shot* «pokazuje samo dio figura.»¹⁰ U ovoj uporabi ‘*close up*’ se pretvara u prilično udaljen plan.¹¹

No ovdje je u pitanju više od terminologije. Mnogi su filmaši smatrali da ‘*close up*’ smješta jednog ili više likova u prvi plan kadra koji istovremeno može uključivati i dosta pozadine. Ovakvo poimanje veže pojavu krupnog-blizu plana s dubinskom inscenacijom, a ne s razvojem montaže, kao što se to smatralo u standardnoj verziji. Približavajući glumce kameri za trajanja jednog kadra, redatelji su možda smatrali da stvaraju krupni plan (za razliku od kadra poprsja, tj. ona povećanja plana što su dobivena rezom). Kadar poput onog na slici 5.3 možda je smatran krupnim planom 1915. zato što kadrira glumca od struka naviše^o, iako ne izdvaja

^h Eng. *bust shots*. Postoji stanovita nepodudarnost između suvremenog američkog i suvremenog hrvatskog filmsko-terminološkog razgraničenja planova. U hrvatskoj filmskoj terminologiji arhaični termin *bust shot* ima poseban suvremeni naziv: *blizu* (poprsje osobe zauzima cijeli kadar), odnosno *polublizu* (izrez kadra obuhvaća osobu od pojasa do nešto iznad glave), a ovaj posljednji kadar terminološki odgovara suvremenom američkom *medium shot*, ali taj također obuhvaća i onaj dio osobe za koji mi rabimo poseban naziv – *američki plan* (osoba je obuhvaćena od koljena do iznad glave). Za ovog posljednjeg, opet, Amerikanci nemaju poseban naziv, nego, ga, kad to trebaju poput Bordwella, identificiraju pomoću francuskog *plan américain*. Opet, *srednji plan* (kako bi bili skloni doslovce, a neupućeno, prevesti eng. *medium shot*) u našoj terminološkoj praksi podrazumijeva puno širi plan od američkog *medium shot* – *srednji se plan* odnosi se na izrez koji obuhvaća osobu viđenu u cjelini, s nešto prostora ispod nogu i iznad glave. Takav se pak plan (kao i oni ponešto širi od njega) naziva američki – *long shot*. Na suvremenom američkom terminološkom području naš nešto uži *blizu* tipično se naziva *close up* (narezana ramena i glava osobe zauzimaju cijeli kadar). Američki, dakle, *close up* ne podudara se s našim *krupnim planom* jer je taj nešto uži od *close up*-a. Opet, naš *krupni plan* obuhvaća samo glavu osobe što zauzima cijeli kadar, bez narezanih ramena u kadru. Američki *extreme close up* nešto je uži od našeg *krupnog plana* – obuhvaća glavu u izrezu kadra, ali uže, tipično s narezanom bradom i narezanim vrhom glave. S druge strane, američki *detail* odgovara našem *detalju glave* (npr. samo oči, ili samo usta osobe u izrezu kadra). Da bi prevoditeljska situacija bilo još kompliciranija, na britanskom terminološkom terenu, nazivi koji su istovjetni s američkim imaju u Britaniji obuhvate koji odgovaraju našim, tj. jače su pod utjecajem francuskih mjerila nego američkih. Op. red. (H.T.)

ⁱ Eng. *establishing shot*. Op. prev.

^j Eng. *master shot*. Op. prev.

^k Hrv. *blizu* ili/i *krupni plan*. Op. red.

^l Hrv. *blizu* ili/i *polublizu*. Op. red.

^m U hrv. terminologiji - *blizu*. Op. red.

ⁿ U hrv. terminologiji - *krupni plan*. Op. red.

^o Takav se plan u hrv. terminologiji naziva *blizu*.

detalje onako kako to vidimo u prototipskim kadrovima iz filma *Netrpeljivosti*. Povjesničari standardne verzije, pišući sa stajališta one montaže u sklopu koje se krupni plan definirao kao povećanje, izdvajanje detalja, možda su to shvaćanje primijenili na 1910-e te propustili primijetiti važnost dubinske inscenacije u tom razdoblju.

Usredotočavanje na kraće vremensko razdoblje, uz pregledavanje gomile filmova i traganje za promjenama terminologije i pojmova, omogućilo je revizionističkim povjesničarima da konstruiraju svježije kontekste za objašnjenje kontinuiteta i promjene stila. Jedan od najvažnijih konteksta bilo je prikazivanje. Povjesničari standardne i dijalektičke verzije obično su filmove težili osloboditi od uvjeta njihove recepcije, redajući ih u evolucijsku povorku filmske umjetnosti. Naprotiv, povjesničari revizionisti često su tražili uzroke stilskih promjena u publici i okolnostima projekcije filma.

Na primjer, u nizu zahtjevnih studija, Charles Musser je tvrdio da je tijekom prvih pet godina američkog filma prikazivač istovremeno bio i montažer. Planirajući program za vodvilj ili muzej, prikazivač bi od producenta kupio filmove od jednog kadra i posložio ih u sekvence za koje je smatrao da će se svidjeti njegovim gledateljima. Dakle, pripadao je dugoj tradiciji onoga što Musser naziva 'ekranskom praksom' što seže do lanterne magicae i lutkarskog kazališta sjena. A i nije bilo potrebe film smatrati integralnim predmetom; scene Kristove muke ili puta u Kinu mogle su biti isprekidane predavanjima ili dijapozitivima.¹²

Okolo 1900. godine nadzor nad prikazivanjem preuzele su proizvodna poduzeća, kao kada je Edison films počeo povezivati scene rezovima ili pretapanjima.¹³ Uskoro je fiksijska naracija smijenila dokumentarac s mjesta dominantnog roda, dijelom i zato što je povećana potražnja za filmovima obvezala producente da filmove proizvode po standardiziranom rasporedu.¹⁴ No, snimajući duže filmove s više kadrova poduzeća su se suočila s problemom. Kako da film ispriča relativno dugu priču na razumljiv način? Musser ističe da su filmaši istraživali nekoliko rješenja. Neki su se oslanjali na poznati materijal poput biblijskih priča, ilustriranih pjesama, bajki i popularne poezije. Druga je strategija uključivala upotrebu predavača koji je objašnjavao radnju. Ovu su strategiju revizionistički povjesničari podrobnije rasvijetlili.¹⁵ Ali nakon što su se filmovi dužinom približili jednoj roli, a zatim je i premašili, najproširenije je rješenje bilo da se film učini što je moguće samodostatnijim. To se postizalo pomoću takvih taktika kao što su međutitlovi i montažnih metoda koje su specificirale prostorne i vremenske veze. Poput drugih revizionista i Musser rane godine filmskog pripovijedanja promatra kao reakciju na konkretne i slučajne okolnosti. Ništa unutar samog medija nije sprječavalo filmove da i dalje postoje kao sastojci prolazne multimedijalne mješavine koja je varirala od jednog do drugog mjesta.

Vjerojatno najutjecajnije istraživanje 'predklasičnog' filmskog stvaralaštva napravio je Tom Gunning u razradi pojma kojeg je prvi puta predložio u suradnji s Andréom Gaudreaultom.¹⁶ Gunning postavlja tezu da je razdoblje filmskog stvaralaštva prije 1908. čini relativno odjelit period koji on naziva *atrakcijskim filmom*. Pretpostavka povjesničara standardne verzije bila je da su redatelji otpočeta težili pričati priču, dok Gunning sugerira da je atrakcijski film prvenstveno trebao gledateljima ponuditi niz vizura. Filmovi su gledatelje privlačili svojim iluzijama prostora i pokreta, naglim pružanjem i povlačenjem vizualnih efekata, novim i katkad skandaloznim temama, te zadivljujućim demonstracijama tehnike. Na primjer, u Hepworthovom *Eksploziji auta* (*Explosion of a Motor Car*, 1900.) surovo je prekinut miran izlet (Slike 5.4, 5.5). Film agresivno suočava gledatelja s iznenadnim šokom,

groznim gegom i iluzijom da je auto doista eksplodirao uzrokovavši kišu dijelova tijela.

Gunning tvrdi da rani filmaši nisu nesigurno tapkali prema ideji o filmu priče, prema napetoj pripovjetci ispunjenoj psihološki ocrtanim likovima što djeluju u sklopu koherentnog fiktivnog svijeta. Prema tom standardu filmovi poput Hepworthovog mogli su se jedino smatrati 'primitivnima'. Umjesto toga, prvo je desetljeće filma izvlačilo korist iz nerazrađenih događaja, iznenađenja, prolaznog angažmana i s armaturom kaskaderskih točaka, gegova i trikova – upravo onih draži koje je Ejzenštejn kasnije ugradio u svoju *montažu atrakcija*.¹⁷ Naglasak na zabavnim trenutnim efektima približio je rani film vodviljskoj vrsti zabave prije nego 'filmu narativne integracije' koji je postao dominantnim nakon 1908. Ali dok je Burch sklon tvrdnji da rani filmovi decentriraju pažnju (poput cirkusa s tri arene koji je bio zabava radničke klase), Gunning tvrdi da atrakcije postavljaju jak zahtjev nad pozornošću, gotovo u tolikoj mjeri da isključuju sve ostalo na platnu.

Ovakav smjer argumentacije stavlja izazov pred neka tradicionalna shvaćanja tehničkog napretka. Filmaši nisu postupno otkrili krupni plan, pokrete kamere i montažu; Gunning ističe da su sve ove tehnike istražene u prvom desetljeću filma. Međutim u atrakcijskom filmu ova sredstva služe da naglase prolazne prizore predložene publici. U filmovima posvećenim jednostavno pokazivanju izraza lica, ono što danas nazivamo krupnim planom moglo je funkcionirati kao živopisan vizualni trenutak koji izaziva znatiželju ili iznenađenje. S tog stajališta kadar razbojnika koji puca u kameru u *Velikoj pljački vlaka (The Great Train Robbery)* manje djeluje kao najava krupnog plana u narativnom filmu glavne struje, a više kao atrakcija od koje će publika poskočiti na sjedalima. (Slika 5.6).¹⁸ I sama filmska tehnika može postati atrakcijom, kao zamjena lažnih udova uporabom stop fotografije u *Eksploziji auta*. Slično, rani subjektivni kadar ne služi za ograničavanje naracije ili naglašavanje stanja uma lika kao što će to činiti u budućem pripovjedačkom filmu. Umjesto toga, subjektivni kadar često služi kao osnova za voajerstvo, kao u slučaju kada voajer špijunira ženu koja se razodijeva.¹⁹

Gunning tvrdi da ovi primjeri upućuju na to da se nakon 1908. Griffith i njegovi suvremenici nisu bavili otkrivanjem jedinstvene biti filma. Umjesto toga, oni su redefinirali filmove kao psihološke naracije te su dodijelili nove funkcije sredstvima prije korištenim kao atrakcije. Očekivano, neke tehnike o središnje važnosti za atrakcijski film nisu odgovarale novim potrebama. Gunning ističe da su se glumci u ranim filmovima često obraćali kameri, okrećući se gledatelju da bi ovaj vidio reakciju ili oponašanje drugog glumca. Ova je tehnika odgovarala 'egzibicionističkoj' strani ranog filma. S usponom narativnog filma takve su digresije uglavnom nestale jer su uništavale iluziju samostojnog svijeta priče.²⁰ Izravno se obraćanje ponovno pojavilo u komičnim trenucima ili glazbenim točkama – upravo u onim situacijama koje su mogle biti 'atrakcijama' čak i u razvijenom narativnom kontekstu.

Zamisao o atrakcijskom filmu vezana je, barem polazno, uz povijesno razdoblje. Prema Gunningu, atrakcije su dominirale do otprilike 1903, nakon čega je nastupila tranzicijska faza koja je trajala sve do 1908. Blizu 1910. prevladali su narativno integrirani filmovi.²¹ Mnogi filmovi snimljeni prije 1908. godine pričaju priču, ali Gunning smatra da su takve priče često služile jednostavno kao podloga za atrakcije. Uz to, i narativna im je struktura bila posve drukčija od budućeg holivudskog zapleta. U komedijama 'pakosnog gega' likovi su samo vijci u stroju gegova; dječak koji staje na crijevo da bi spriječio dotok vode najobičniji je deran, a ne lik s psihološkom dubinom (Slika 4.19). Gunning dodaje da temporalnost

evocirana u atrakcijskim filmovima nije nimalo bliska onoj budućih klasičnih naracija. Temeljene na shvaćanju predočavanja po načelu sad vidiš – sad ne vidiš, atrakcije su onemogućavale gladak razvoj radnje filma. Gledatelj se navikne na «nepredvidivost trenutka, nizanje uzbuđenja i frustracija čiju se pojavu ne može predvidjeti narativnom logikom i za čije užitke nikad ne zna hoće li potrajati.»²² Iza atrakcijskog filma nije uslijedio tek film naracije, već film s narativnom integracijom koji je apsorbirao filmske tehnike i dirljive trenutke u samostojan svijet ujedinjen u vremenu i prostoru.

Iako dominantno, filmsko stvaralaštvo temeljeno na atrakcijama čini samo jedan niz normi toga razdoblja, stoga bi bilo za očekivati da su se neki filmovi ili redatelji smjestili negdje između. Ovdje Gunning ponavlja Burchev argument o janusovskoj prirodi stvaralaštva Portera i drugih ranih redatelja. Na primjer, pasionski filmovi išli su u smjeru linearne naracije, međutim davali su i tabloe zasnovane na atrakcijama.²³ Sagledavši rani film kao ispresijecan suprotnim tendencijama, Gunning iznosi shvaćanje filmske povijesti koje raskida s idejom o postupnom otkrivanju suštine medija, o konačnom cilju stilske promjene, i o stalnoj težnji za jasnim i koherentnim pripovijedanjem.²⁴

Gunningovo djelo oličava revizionističko shvaćanje stilske povijesti kao dinamizma takmičarskih sila, «iskidana ritma rivalskih praksi... čiji modusi i modeli nisu neminovno skice kasnijeg filma ili približavanja njemu.»²⁵ Ova ideja mnogo duguje Burchevoj sugestiji da je ‘primitivan modus reprezentacije’ predstavljao općenito uniformiranu praksu. Ali bez Bazinova postavljanja dva rivalska trenda što se provlače duž stilske povijesti bilo bi teže raskinuti s unitarnim shvaćanjem povijesnog razvoja kakvog je nudila standardna verzija. Štoviše, poput Burcha, Gunning i drugi proučavatelji ranog filma bili su spremni za pojavu miješanog ili tranzicijskog korpusa filmova, čiju je mogućnost najavio Bazin u svojoj raspravi o ‘hibridnim’ formama poput *Građanina Kanea*. I Mussera i Gunninga moglo bi se u određenoj mjeri doživjeti i kao istraživače teritorija koji su već iscertali povjesničari standardne verzije, koji su ocrnjivali ‘primitivni film’ sirovih trikova i gegova. Revizionisti nisu samo revidirali interpretacije povijesnih zapisa, već su odbacili i pojmovne sheme koje su naslijedili od svojih istraživačkih tradicija.

Ovaj je proces osobito očit kada nova generacija preispituje kanonizirane redatelje. Predvidljivo, nijedan istraživač nije zaključio da Méliès, Porter i Griffith nisu više važni za filmsku povijest. Ali, promijenila se priroda njihove važnosti. Umjesto da predstavljaju korak u smjeru usavršavanja filmskog pripovijedanja, svaki od njih sada je istovremeno još idiosinkratičniji i još tipičniji predstavnik svog razdoblja nego što se to prije mislilo.

Pogledajmo Mélièsa. Mnogim autorima standardne verzije činio se teatralnim jer je sasvim reducirao rezove dok je uživao u kazališnim efektima. Međutim, suvremeni su učenjaci pokazali da je koristio montažu daleko više nego što se mislilo.²⁶ Njegovi slavni trikovi sa stop fotografijom zahtijevali su rezanje i lijepljenje jer je morao izrezati nekoliko preeksponiranih sličica pred zaustavljanjem kamere i nakon njezina uključivanja.²⁷ (Tragovi spajanja vidljivi su u gornjem dijelu sličice na slici 2.4). Štoviše, Mélièsovo povezivanje tabloa može se na određen način smatrati vještima prema modernim standardima. Više od svojih suvremenika on se oslanja na dosljedan ekranski smjer kada likovi prelaze iz jednog ambijenta u susjedni.²⁸ Méliès je čak znao postići i brzu montažu; Gaudreault ističe da je lansiranje i prizemljenje svemirske kapsule u *Putu na mjesec* (*A Trip to the Moon*, 1902.) s četiri kadra u manje od 20 sekunda, najbrže montirana poznata sekvenca iz razdoblja prije 1908.²⁹ Ponovno napominjem, ove tehnike nisu neminovno značile korak prema usavršavanju

filmske naracije; pripovijedanje je bilo samo jedna od svrha Méliès-ovih *bajki*, a njegova montaža često je služila da pojača trikove i kazališni spektakl.³⁰

Godine 1915. Edwin S. Porter je izjavio da je «*prvi čovjek koji je pokretnim slikama ispričao cjelovitu priču*»,³¹ i generacije filmskih povjesničara su mu vjerovala na riječ. Slavljen je kao otac filmske naracije. No, u rukama Mussera i drugih revizionističkih povjesničara Porter je postao nešto mnogo neobičnije i zanimljivije – takvim, ponovno, putem potpunijeg razumijevanja prevladavajućih stilskih norma.

Musser napominje da je glavni stilski problem s kojim su se suočavali rani filmaši uključivao kontinuitet odvijanja. Već su postojali modeli za prostorni kontinuitet u projekcijama sličica lanterne magicae, no novi je medij filma zahtijevao da se radnja koja se prenosi s ambijenta na ambijent uskladi s vremenom koje teče na platnu.³² U *Putu na mjesec* Méliès se suočio s izazovom vremenskog preklapanja: raketa prizemljuje u jako dalekom planu, pogodivši mjesec u oko, a zatim u sljedećem kadru na mjesечеvoj površini ponovno vidimo kako raketa slijeće. Čini se vjerojatnim da je Porter ovu ideju posudio. U *Kako to rade u Boweryju* (*How They Do Things on the Bowery*, 1902), barmen izbacuje seljačinu Ujka Josha na ulicu, a čitavu radnju prvo vidimo iz bara, a zatim ponovno s ulice.³³ Iako nama ovakva ponavljanja djeluju čudno, ovakvi se rezovi u tom razdoblju pojavljuju dovoljno često da ustvrdimo da redatelji i publika onoga doba nisu smatrali osobito neophodnim gladak vremenski kontinuitet radnje.³⁴

Potvrda ove tendencije došla je na sasvim neočekivan način. Sačuvane su dvije verzije *Života američkog vatrogasca* (*Life of an American Fireman*, 1903). Verzija opće prihvaćena kao autentična uključivala je sekvencu u kojoj vatrogasac stiže na mjesto požara i prvo spašava majku, a zatim njezino dijete. Spašavanja su prikazana izmjeničnim kadrovima koji nas premještaju s položaja ispred zgrade u sobu u plamenu, a zatim ponovno van. Druga je verzija filma predstavila istu radnju u samo dva kadra. U prvom su kadru prikazana oba spašavanja sa stajališta unutar sobe, dok sljedeći kadar ponovno prikazuje istu radnju s pogledom izvana. Ova verzija koja je bila deponirana zbog autorskih prava smatrala se grubom montažom koja sadržava dva snimateljska kadra što će biti razrezana i naizmjenično montirana u konačnome filmu.

Ali, arhivskim istraživanjem otkrilo se da je verzija s dva kadra vjerojatno bliža izvorniku. Najvjerojatnije je *Život američkog vatrogasca* spašavanje pokazao dvaput, prvi puta viđeno iz unutrašnjosti zgrade, a onda izvana.³⁵ Kako se moglo dogoditi da se napravi tako neobičan film? Musser tvrdi da je Porter generalizirao svoje iskustvo s projekcijama lanternae magicae u kojima je svaka slika samostojna i s drugom se povezuje ponavljanjem radnje.³⁶ «*Ironično,*» piše Musser, «*inovacije koje su mnogi povjesničari pripisali Porteru na temelju modernizirane verzije Life of an American Fireman – paralelnu montažu i usaglašavanje zbivanja – upravo su postupci s kojima je Porter imao najvećih poteškoća.*» Da je Porter ovim filmom i *Velikom pljačkom vlaka* uistinu otkrio paralelnu montažu i kontinuiranu montažu, očekivali bismo da će upotrijebiti iste tehnike u svojim kasnijim djelima suočen sa sličnim pripovjedačkim zadacima. No Musser ističe da je Porter i u kasnijim filmovima nastavio ponavljati radnju u različitim scenama i kadrovima, te da pravu paralelnu montažu nije uporabio sve do 1907. godine, kada su je i drugi redatelji počeli upotrebljavati.³⁷

Porterova montaža nije bila posve anakronistična; neke od inovacija pripisanih *Životu američkog vatrogasca* mogu se vidjeti u *Jacku i stabljici graha* (*Jack and the Beanstalk*, 1902). U *Čiča Tominoj kolibi* (*Uncle Tom's Cabin*, 1903) bljeskovi munje su hrabro simulirani izmjenom pet ili šest preekspoziranih kadrova s normalno

eksponiranim dijelovima iste slike. Međutim, općenito govoreći, povjesničari revizionisti bili su skloni smatrati Portera, kao i Mélièsa, redateljem koji je rabio tehnike koje su se prema teleološkim mjerilima ranijih pristupa činile čudnim, no u određenoj su produkciji ili prikazivačkom kontekstu imale smisla.

Griffithov je slučaj daleko kompleksniji. Dosad smo se već upoznali s ekstravagantnim izjavama o Griffithu, a nimalo zanemarivo i u njegovoj samopromidžbi. U publicističkoj biografiji iz 1916. godine uspoređuju ga s Edisonom, Galileom, Pasteurom, Molièreom i Tolstojem.³⁸ Ljudi manje upoznati s filmskom poviješću vjeruju i do današnjeg dana da je on izumio krupni plan, analitičku montažu i druge postupke. «Svaki filmaš koji je išao njegovim stopama», gundao je Orson Welles, «činio je upravo to: slijedio ga je. On je snimio prvi krupni plan i prvi pokrenuo kameru.»³⁹

U razdoblju između 1908. i 1912. montaža u Griffithovim Biographovim filmovima doista je privukla pozornost, ali ne zbog bilo kakve sklonosti razlamanju scene na bliže planove, kao što su to vjerovali povjesničari standardne verzije. Griffithova je tehnika bila zloglasna po, kako ih je jedan suvremenik nazvao, «nepotrebnoj količini ponavljanja i zbunjujućem broju promjena scena».⁴⁰ Griffith je donosio velik broj 'odlaženja i dolaženja', kadrova likova koji hitaju niz ulice, tumaraju hodnicima, ulijeću u salone. Griffith je bjelodano smatrao da će gledateljevu pozornost najbolje moći zadržati povećanim brojem kadrova i stalnim hrljenjem likova u nove ambijente.

Praćenje putanje jednog lika kroz roj kadrova uklopilo se u slavnu Griffithovu sklonost 'naizmjeničnim scenama', tehnici koja je poslije nazvana naizmjeničnom ili paralelnom montažom. Tipično, paralelna montaža izmjenjuje kadrove istodobnih radnji koje se odvijaju na odmaknutim mjestima. U *Rođenju nacije*, prizor klanovaca kako jašu u pomoć izmjenjuje se s kadrovima bijelaca u opkoljenoj brvnari. No, čini se da su se u američkom filmu 'izmjenične scene' prvenstveno razvile kako bi predočile dva događaja koja se odvijaju u uzajamnoj blizini, na primjer, u zgradi i ispred nje.⁴¹ Uskoro je bilo moguće prikazati istodobne radnje na većim udaljenostima. Griffith nije izumio ovaj postupak, koji je on zvao *switchback*^p, ali proslavile su ga brojne promjene kojima ga je nakitio.⁴² Počevši s *Usamljenom vilom* (*The Lonely Villa*, 1909) pa nadalje paralelnu je montažu vezivao sa spasom u posljednji trenutak. Umnožavao je linije radnje, sjeckao ih na sve više i više kadrova, smišljao odgode koje će pojačati zanimanje publike. Njegovi su rezovi prekidal i gestikulaciju i tijek pokreta. Kompoziciju naizmjenično montiranih kadrova oblikovao je tako da sugerira konvergentne sile, kao kad sin juri ulijevo kroz seoski krajolik da bi konačno stigao do očeva doma, gdje je starac čitavo vrijeme postojano gledao udesno.⁴³ Griffith je istodobno upotrebljavao naizmjeničnu montažu na situacije koje nisu bile ovisne o napetosti. U filmu kao što je *Kutak u žitu ?* (*A Corner in Wheat*, 1908.) gdje je implicirao moralne sudove usporedbom likova i situacija.⁴⁴

Revizionističke stilske analize izoštrile su našu svijest o tome na koje je sve načine Griffith razradio paralelnu montažu. Porazniji su bili rezultati njihova istraživanja drugog stupa njegove glasovitosti. «Moje prvo anakrono nastojanje», ustvrdio je Griffith 1916. godine, «bilo je ono je što danas nazivamo 'krupnim planom'».⁴⁵ Ipak, krupni plan kakvoga danas poznajemo može se vidjeti u ranim 'povećanjima', u filmovima poput *Bakina povećala* (*Grandma's Reading Glass*, G. A. Smith, 1900.). No, kao što smo već vidjeli, u ranim 1910-im termin se počeo koristiti da opiše dovođenje nekih likova bliže kameri tijekom neke skupne scene. Zarana je u

^p *Switchback* – hrv. 'prebacivanje unatrag'

svojoj karijeri Griffith počeo glumce pomicati u prednji plan, najčešće polublizu (slika 5.3); baš kao što su to činili i drugi redatelji iste godine. Ono što je poslije postalo prototipom krupnog plana, rez na kadar lica ili nekog detalja (slika 5.1, 5.2), nije se u njegovom djelu isticao sve do otprilike 1912., a tek je nešto kasnije postalo uobičajeno.⁴⁶ Rijetkost ovog postupka potcrtana je kanonskim primjerom. U *Telegrafistica iz Londalea (Lonedale Operater, 1911; slika 2.8, 2.9)* Griffithov urezan kadar otkriva nam da se junakinja obranila od napadača francuskim ključem, koji su i lopovi i publika smatrali pištoljem. Ovdje iznenađenje scene ovisi o uskraćivanju informacije koju se moglo dati samo krupnim planom. U filmovima iz ovoga razdoblja Griffith istražuje druge načine na koje bi moglo naglasiti neke sastojke kadra, kao kada maskom zakloni dio slike (slika 5.7). Općenito govoreći, Griffith upotrebljava rezove na krupni plan manje više isto kao i njegovi suvremenici (slika 5.8, 5.9).⁴⁷ Čini se da je tijesan krupni plan lica ili objekta bio prava rijetkost u filmovima između 1908. i 1915., nije se češće pojavljivao sve do 1920-ih.

Osim poboljšavanja i ispravljana prihvaćenih stajališta o tome koliko je Griffith postigao, revizionistički učenjaci na svjetlo su iznijeli i neke neobičnosti koje djeluju kao slijepe ulice ako se trasira 'evolucija filmskog jezika'. Na primjer, Griffith je naginjao ambivalentnom obliku paralelne montaže. Lik stoji na jednom mjestu, s pogledom uprtim u naglašenu smjeru. Zatim Griffith reže na drugi lik na udaljenom mjestu, također u statičnom položaju. Kako tumačimo vezni pogled? Lik A možda misli na lik B. Ili Griffith možda sugerira da između njih postoji simpatija ili naklonost. Ili u nekom polu-nadnaravnom smislu A nekako vidi B. U *Pijaničin preobraćaj (Drunkard's Reformation, 1909.)*, majka i dijete gledaju 'u' oca na nekom udaljenom mjestu.⁴⁸ Čini se da je Griffith smatrao da ovim sredstvom sugerira da A misli na B, ali moć indikatora smjera pogleda i činjenica da je B obično prikazan u situaciji za koju A baš i ne može znati razlog su da ovakav kadar otklona ne djeluje tek kao neki subjektivni umetak. U svakom slučaju, ovaj 'rez po zamišljanju'^q, kako ga naziva Joyce Jesniowski, nije postao normativ u holivudskom stilu glavne struje.⁴⁹

Griffith je također razvio sklonost da scene interijera postavlja okomito na os kamere. Na njegovim scenografskim objektima nalik kući lutaka bočna su vrata izravnati s rubom kadra a tada bi ispaljivaoe likova preko linije okvira.⁵⁰ Čovjek hita prema vratima točno na lijevom rubu okvira. Kako pređe prag Griffith reže na susjednu sobu, prisilivši naše oko da skače na desni rub kako bi uhvatilo čovjekov ulazak. Griffithovo oduševljavanje umnožavanjem i ponavljanjem ovakvih lateralnih rezova, produžavanjem kretanja slaganjem prostorija poput vagona, navlačenjem likova naprijed nazad uzduž linije gledateljevog pogleda, dijelio je vrlo mali broj njegovih vršnjaka. Većina je redatelja bila sklonija interijere postaviti u dubinu, smještajući vrata na stražnji zid te zatim likove staloženo dovesti u prednji plan.

Ne izgubivši ništa od svoje glasovitosti, Griffith se počeo doimati atipično. Gunning je tvrdio da u stvari i nije bio toliko tvorac holivudskog filmskog jezika, koliko tranzicijski redatelj koji je redefinirao tehnike razvijene u atrakcijskom filmu u svrhu narativne integracije.⁵¹ Blizu 1914. ili 1915. drugi su redatelji snimali filmove koji nam danas djeluju 'naprednijima' nego *Rođenje nacije*. Besprijeekorno postavljeni i montirani, Raoul Walshev *Regeneracija (Regeneration)*, Maurice Tourneurov *Prsten želja (The Wishing Ring)* i *Inače zvan Jimmy Valentine (Alias Jimmy Valentine)* te Cecil B. De Milleov *Prijevara (The Cheat)* djeluju nam kao holivudski filmovi kakve poznajemo, dok Griffithovo remek djelo djeluje prilično idiosinkratično.⁵²

^q Eng. 'ruminative' eyeline cut.

Ovakvim istraživanjima, tekstovi parcijalističke povijesti omogućili su nam da shvatimo porijeklo same standardne verzije. Eileen Bowser iznosi stajalište da je ideja da bi film mogao biti umjetnost proizašla iz razvoja igranog filma nakon 1908.⁵³ Unajmljujući pisce i izvođače s pozornice te modelirajući kadrove prema slavim slikama ili fotografijama, filmske su tvrtke tražile način da ozakone masovni medij. U isto vrijeme, komentatori su počeli diskutirati o tome posjeduje li film estetska sredstva što su različita od kazališnih ili od likovno-umjetničkih. Kao što smo vidjeli u drugom poglavlju, u razdoblju nakon 1909. pojavljuje se posvuda u Europi nova spremnost da se film razmatra kao osobit oblik izražavanja. Griffith je stoga mogao istupiti kao prvi pravi umjetnik filma; njegov krepak stil, kao i talent za samopromidžbu, pojavio se u trenutku kada je publika bila pripravna pronaći dokaz da je rođena nova umjetnost.

Ova su istraživanja ranog filma također pomogla raščistiti porijeklo onoga što je postalo fikcijsko stvaralaštvo glavne struje – Bazinov i *Cahiersov* 'klasičan film', Burchev 'institucionalni modus reprezentacije'. I standardna verzija i Bazinov dijalektički prikaz izdvojili su montažu kao primarni indeks promjene, stoga su boljim razumijevanjem 'primitivnog' filma povjesničari mogli ukazati na promjene u ovoj tehnici. Takav je primjer ponudila Kristin Thompson u svojoj studiji o pojavi holivudskih konvencija montažnog kontinuiteta.

Prema Thompsonovoj, sastavnice klasične holivudske montaže – analitička montaža, rez po liniji pogleda, paralelna montaža i slično – razvili su se poprilično neovisno jedno od drugog. Stopili su se u skup normi u drugoj polovici 1910-ih.⁵⁴ Ona sugerira da je potražnja za dužim filmovima, prvo od nekoliko kadrova, a uskoro i od nekoliko kolutova, ohrabrila redatelje da svladavaju montažu. Kontinuirana montaža mogla je podržati uvjerljiv i ujedinjen doživljaj vremena i prostora upravo kada su naracije postajale sve duže i zapletenije.⁵⁵ Filmovi Thomasa Incea, Douglasa Fairbanksa i drugih pokazali su kako montaža može ubrzati tempo i točno implicirati prostorne odnose i vremenske informacije priče.⁵⁶ Uz to, oko 1915. redatelji su započeli naizmjenično montirati između različitih linija zapleta, dijelom i zato što je ova taktika mogla rastegnuti radnju da ispuni zadano vrijeme trajanja filma. Zapleti su se mogli produžiti i bavljenoj psihološkim stanjima lika, a montaža je mogla pomoći da ih se portretira. U Fairbanksovom filmu *Moderni mušketir (A Modern Musketeer, 1917.)*, suspregnuta igra pogleda preko izoliranih kadrova stvara pauzu u radnji omogućivši gledatelju da uoči dublje slojeve drame (slike 5.10-5.15).

Poput Gunninga, Thompsonova montažu u sklopu glavne struje ne smatra zamjenom za 'primitivna' sredstva, kao što bi to htjela standardna verzija, već kao probranu mješavinu postojećih tehnika u sklopu novog shvaćanja pripovijedanja. Redatelji su posegnuli za tehničkim izborima prisutnim od prvih dana filma, zauzdali ih u određene svrhe prikladne za format dužeg filma, te ih rutinizirali tako da daju kontroliranu, učinkovitu i standardiziranu produkciju. Thompsonova sugerira da je sama ideja i termin 'kontinuitet' ušao u uporabu upravo u to vrijeme kao svojevrsno priznanje da filmske tehnike trebaju ispričati vizualno koherentnu priču od kadra do kadra.⁵⁷

Većina se povjesničara slaže da je između 1909. i 1920. sustav kontinuirane montaže zavladao američkim filmom. No što je zamijenio? I što se događalo izvan američkih studija? Bazinova pojmovna shema potaknula je revizionističke povjesničare da iscrtaju alternativni stilski sustav na djelu 1910-ih godina.

Mitry je već sugerirao da je američki film koji se temeljio na montaži imao kao konkurenta 'teatralniju' europsku tendenciju. Ova se teatralnost značajno razlikovala od neosvještenog zapisivanja kazališnih predstava karakterističnih za

najranije filmsko stvaralaštvo. Od 1909. godine scenografije se više nisu sastojale od ravnih zastora već su postali voluminozniji, s namještajem razmještenim po različitim dubinskim planovima. Glumci su se približili kameri i njihova je izvedba postala nešto suptilnijom. Kamera je mogla panoramirati ili vožnjom pratiti likove, a redatelji su se počeli više baviti kompozicijom kadra. Mitry tvrdi da su mnogi talijanski, skandinavski, ruski i njemački redatelji bili prvaci ove 'slikarske' teatralnosti.⁵⁸

Njegovo opažanje kasnije je razrađeno uz pomoć shema izvedenih iz Bazina. Negdje 1980-ih povjesničari su počeli sugerirati da je izbjegavanjem kontinuirane montaže koju su eksploatirali američki studiji, 'teatarski' pristup europskih stvaratelja u stvari izgradio dobro razvijenu tradiciju snimanja s oštrinom u dubinu i s dugim kadrovima. Burch je europski film 1910-ih promatrao kao 'primitivni' tablo, međutim revizionisti su ga počeli zamišljati kao nešto kompleksnije – možda čak i kao zaseban stil razdoblja. U Pordenoneu, maratonske su projekcije skandinavskih (1986. godine), ruskih (1989) i njemačkih filmova (1990.) ponudile bogatu alternativu holivudskom kontinuitetu (slike 5.16, 5.17).⁵⁹

Analiza i objašnjenje ove tendencije na rasporedu su sljedećeg poglavlja. Dovoljno je podsjetiti da su 1910-ih Europljani prepoznali ključne razlike između njihovih i američkih filmova. Neki su američki kontinuirani stil proglasili isjeckanim i zbunjujućim. Redatelj Urban Gad prigovorio je da kratki bljeskovi u američkim filmovima ne ostavljaju dosta vremena gledatelju da shvati priču, dok se Colette tužila da rezovi s lica na lice uskraćuju gledatelju mogućnost da uspoređuje izraze lica u sklopu jednog kadra.⁶⁰ Svejedno, europski su redatelji počeli uključivati postupke montažnog kontinuiteta, rasjecajući svoje tabloe na bliže planove i češće koristeći paralelnu montažu. Konačna, iako neujednačena i povremeno čudna, asimilacija američkih postupaka montažnog kontinuiteta, čini se da je postala prevladavajućom tendencijom u svjetskom nijemom filmu.⁶¹ Svjedočanstvo moćne privlačnosti klasične montaže svakako je činjenica da je redatelj poput Victora Sjöstroma, koji je 1913. iskazao suptilno vladanje dubinskom scenom od jednog kadra, šest godina poslije posegnuo za prednostima u tempiranju i naglašavanju koje su pružali profinjeni komplementarni kutovi i usaglašavanje po smjerovima gledanja (slike 5.18-5.25).⁶² Godine 1917. jedan se drugi majstor tabloa, Louis Feuillade, osjetio mutno obveznim da jednostavnu radnju razlomi na simetričan nisku kadrova (slike 5.26-5.30). Dvije godine ranije on bi, bez sumnje, istu bi radnju prikazao u jednom kadru. Prateći zajedničke pretpostavke i objašnjavačke okosnice parcijalističke povijesti ranog filma, neizbježno sam umanjio razlike i neslaganja. Na primjer, vrijedilo bi detaljnije istražiti različita shvaćanja promjene koje su zastupali istraživači ranog filma. Na različite načine Burch i Gunning sugeriraju da je jedan prilično osobit stilski režim (PMR, atrakcijski film) zamijenjen drugim (IMR-om, narativno integriranim filmom). Za razliku od toga, Musser i Thompsonova smatraju da se početna raznolikost (film prije 1917) postupno stopila u dugoročnu, prilično stabilnu cjelinu. Vrijedilo bi se, također, osvrnuti i na Musserovu argumentaciju da je atrakcijski film dominirao puno kraće nego što to Gunning sugerira.⁶³ Na nešto lokalnijoj razini, Salt iznosi da je montaža s ponavljanjem radnje koju Musser pripisuje Porterovim suvremenicima atipična za to razdoblje.⁶⁴ Takve su rasprave u toku. Revizionistički je istraživački program još u razvoju i velik dio ovoga što sam obradio nesumnjivo će biti prerađeno i obogaćeno.

Ipak, slobodno možemo reći da naponi revizionista već označavaju prekretnicu u historiografiji stila. Bilo tko, tko danas prodaje Méliès-Porter-Griffithovu nasljednu liniju ili pjeva pjesmicu da je Griffith izumio 'filmski jezik' jednostavno nije slušao dovoljno pozorno. Poput vještih povjesničara drugih disciplina, revizionisti su izradili

detaljna objašnjenja lokalnih pojava. Prikupili su i organizirali svježije i poštene podatke. Izbjegli su teleološke obaveze standardne i dijalektičke verzije, a njihovo je razmatranje raznovrsnih praksi rezultiralo raznovrsnijim i iznijansiranim prikazima od Burchevih općih, klasno determiniranih objašnjenja. Revizionisti su bogato razradili Bazinove uvide u ono što su njemački povjesničari umjetnosti nazvali ‘nesuvremenost suvremenog’ – činjenice da u bilo kojem danom trenutku koegzistiraju vrlo različite stilske tendencije.

¹ Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, 2. izdanje (London: Starword, 1992.), str. 265-266, 283, 296.

² Vidi Katherine Singer Kovács, ‘Georges Méliès and the *Féerie*,’ u Fell, *Film before Griffith*, str. 244-257.

³ Vidi Eileen Bowser, ‘Preparation for Brighton: The American Contribution,’ u *Cinema 1900-1906: An Analytical Study by the National Film Archive (London) and the International Federation of Film Archives*, ur. Roger Holman, svezak 1 (Brussels: FIAF, 1982.), STR. 8-9.

⁴ Richard Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914* (Berkeley: University of California Press, 1944.), str. 183, 246.

⁵ Stephen Bottomore, ‘Shots in the Dark: The Real Origins of Film Editing,’ u Elsaesser, *Early Cinema*, str. 104-110.

⁶ Ben Brewster, ‘Frammenti Vitagraph alla Library of Congress,’ u *Vitagraph Co. of America: Il Cinema prima di Hollywood*, ur. Paolo Cherchi Usai (Pordenone: Studio Tesi, 1987.), str. 279-321.

⁷ Meyer Schapiro, *Words and Pictures* (The Hague: Mouton, 1973.), str. 38.

⁸ Godine 1913. scena je definirana kao ‘*sva radnja djela snimljena na jednom mjestu, u isto vrijeme bez gašenja kamere*’ (Epes Winthrop Sargent, *Technique of the Photoplay*, druga revizija [New York: Moving Picture World, 1913.], str. 164.) Henri Diamant-Berger tabloom je smatrao ‘*pogled snimljen kamerom iz fiksnog kuta*’ ‘*Le cinéma* [Pariz: Renaissance du Livre, 1919.], str. 154). Zahvalan sam za niz diskusija na ovu temu koje sam imao s Benom Brewsterom, Leom Jacobs i Kristin Thompson.

⁹ Vidi J. Berg Esenwein i Arthur Leeds, *Writing the Photoplay* (Springfield, Mass.: Home Correspondence School, 1913.), str. 201; Epes Winthrop Sargent, *The Technique of the Photoplay*, 3. izdanje (New York: Moving Picture World, 1916.), str. 148-149, 360.

¹⁰ Sargent, *Technique of the Photoplay*, treće izdanje, str. 173.

¹¹ Definicija implicira da krupni plan, umjesto da drastično izolira lik, uključuje dovoljno prostora da se vide ulasci i izlasci drugih likova; da bi se to postiglo, kadriranjem se samo trebalo odrezati noge lika. Na to je vjerojatno Griffith mislio kada je u jednom intervjuu izjavio da njegove ‘krupne planove’ kritiziraju zato što se čini ‘*kao da likovi uplivavaju u kadar*’; Robert E. Welsh, ‘David W. Griffith Speaks,’ u *Spellbound in Darkness: A History of the Silent Film*, ur. George C. Pratt (Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1966.), str. 111.

¹² Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1906* (New York: Scribner’s, 1990.), str. 193-223. Yuri Tsivian je iznio tezu da je tijekom prvog desetljeća 20. stoljeća u Rusiji program, a ne film, bio relevantna mjera za doživljaj publike; *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, preveo Alan Bodger (London: Routledge, 1994.), str. 126-133.

¹³ Musser, *Emergence of Cinema*, str. 297, 316; Charles Musser, *Thomas A. Edison and His Kinetographic Motion Pictures* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1995.), str. 31-34.

¹⁴ Robert C. Allen, *Vaudeville and Film, 1895-1915: A Study in Media Interaction* (New York: Arno Press, 1980.), str. 212-220.

¹⁵ Vidi Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company* (Berkeley: University of California Press, 1991.), str. 394-396; i André Gaudreault, ‘Showing and Telling: Image and Word in Early Cinema,’ u Elsaesser, *Early Cinema*, str. 276-277.

¹⁶ Gaudreault i Gunning, ‘Le cinéma des premiers temps.’

¹⁷ Tom Gunning, ‘The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde,’ u Elsaesser, *Early Cinema*, str. 56-60.

¹⁸ Tom Gunning, ‘Cinéma des attractions et modernité,’ *Cinémathèque* br. 5 (proljeće 1994.): 130.

¹⁹ Tom Gunning, ‘What I Saw from the Rear Window of the Hotel des Folies-Dramatiques, or the Story Point of View Films Told,’ u *Ce que je vois de mon ciné*, ur. André Gaudreault (Pariz: Klincksieck, 1988.), str. 36-38.

²⁰ Gunning, ‘Cinema of Attractions,’ str. 57-58.

- ²¹ Tom Gunning, 'I film Vitagraph e il cinema dell'integrazione narrativa,' u Cherchi Usai, *Vitagraph Co. of America*, str. 225-239.
- ²² Tom Gunning, 'Now You See It, Now You Don't: Temporality of the Cinema of Attractions,' *Velvet Light Trap* br. 32 (1993.): 10-11.
- ²³ Tom Gunning, 'Passion Play as Palimpsest: The Nature of the Text in the History of Early Cinema,' u *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, ur. Roland Cosandey, André Gaudreault, i Tom Gunning (Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval/Lausanne: Payot, 1992.), str. 107.
- ²⁴ Gunning iznosi izuzetno eksplicitan prikaz ovih pretpostavki u 'Now You See It,' str. 3-4.
- ²⁵ Tom Gunning, 'The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity,' *Yale Journal of Criticism* 7, br. 2 (1994.): 189.
- ²⁶ For a review of research vidi Pierre Jenn, *Georges Méliès cinéaste: Le montage cinématographique chez Georges Méliès* (Pariz: Albatros, 1984.), str. 15-93, 116-126. Vidi također Abel, *Ciné Goes to Town*, str. 71-86.
- ²⁷ Jacques Malthête, 'Méliès, technicien du collage,' u *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, ur. Madeleine Malthête-Méliès (Pariz: Klincksieck, 1984.), str. 171-184; idem, 'Georges Méliès: Montage... et collage,' *CinémaAction* br. 72 (1994.): 16-20.
- ²⁸ Barry Salt, 'The Evolution of Film Form up to 1906,' u Holman, *Cinema 1900-1906*, 1: 286; Pierre Jenn, 'Le cinéma selon Georges Méliès,' u Malthête-Méliès, *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, str. 143-148.
- ²⁹ André Gaudreault, 'Théatralité et 'narrativité' de G. Méliès,' u Malthête-Méliès, *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, str. 212-218.
- ³⁰ Vidi Tom Gunning, 'Le récit filmé et l'idéal théâtral: Griffith et les 'films d'art' français,' u *Les premiers ans du cinéma français*, ur. Pierre Guibbert (Perpignan: Institut Jean Vigo, 1985.), str. 128; idem, 'Primitive' Cinema: A Frame Up? Or, the Trick's on Us,' u Elsaesser, *Early Cinema*, str. 97-100.
- ³¹ Portera je citirao Musser u *Before the Nickelodeon*, str. 230.
- ³² Charles Musser, 'The Early Cinema of Edwin S. Porter,' u Holman, *Cinema 1900-1906*, 1: 273-278. Vidi također Musser, *Before the Nickelodeon*, str. 100.
- ³³ Musser, *Before the Nickelodeon*, str. 205-211.
- ³⁴ Marguerite Engberg ističe pojavu sličnih ponavljanja u ranom danskom filmu u 'Le cinéma de fiction au Danemark avant 1908,' *Iris* 2, br. 1 (1984.): 128.
- ³⁵ Vidi André Gaudreault, 'Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting,' u Elsaesser, *Early Cinema*, str. 133-144. Kako je netočna verzija ušla u kanon? Sačuvao ju je Muzej moderne umjetnosti a Lewis Jacobs je upravo tu kopiju upotrijebio za svoj utjecajan prikaz Portera u *The Rise of American Film* (New York: Harcourt Brace, 1939.), str. 43-46. Općenito se smatra da je ova kopija rezultat ponovno montaže negdje iza 1910. godine, kada je ortodoksna paralelna montaža postala nešto uobičajenijom. Prije nekoliko godina Jacques Deslandes je istakao neslaganje između opisa u Edisonovom katalogu i trake sličica objavljene u Jacobsovom *Rise of the American Film*; vidi Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, svezak 2: *Du cinématographe au cinéma 1896-1906* (Pariz: Casterman, 1968.), str. 372-375, 385-386.
- ³⁶ Musser, *Before the Nickelodeon*, str. 226. Za suprotno stajalište, koje Porterovo predstavljanje radnje dvaput sagledava kao korak naprijed u smjeru naizmjenične montaže vidi Gaudreaulta, 'Detours', str. 144.
- ³⁷ Musser, *Before the Nickelodeon*, str. 416, 403-405.
- ³⁸ Henry Stephen Gordon, 'The Story of D. W. Griffith', 1.dio, *Photoplay* 10, br. 1 (lipanj, 1916.): 30.
- ³⁹ Orson Welles i Peter Bogdanovich, *This is Orson Welles*, ur. Jonathan Rosenbaum (New York: Harper Collins, 1992.), str. 21.
- ⁴⁰ Review of *Enoch Arden*, *Motography* 6, br. 1 (srpanj, 1911.): 38.
- ⁴¹ Vidi Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema: 1907-1915*. (New York: Scribner's, 1990.), str. 60-62.
- ⁴² Za raspravu i ilustraciju mogućeg izvora za Griffitha vidi Barry Salt, 'The Physician of the Castle', *Sight and Sound* 54, br. 4 (jesen, 1985.): 284-285.
- ⁴³ Primjer je preuzet iz *The House of His Family* (1909.), a obrađen je u Joyce E. Jesniowski, *Thinking in Pictures: Dramatic Structure in D. W. Griffith's Biograph Films* (Berkeley: University of California Press, 1987.), str. 67-71.
- ⁴⁴ Za Griffithovu paralelnu montažu vidi André Gaudreault, 'De 'L'arrivée d'un train' à 'The Lonedale Operator': Une trajectoire à parcourir', u *D. W. Griffith*, ur. Jean Mottet (Pariz: L'Harmattan, 1984.), str. 57-71; Jesniowski, *Thinking in Pictures*, str. 127-137, 176-179; Bowser, *Transformation of*

Cinema, str. 258-266; i Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film; The Early Years at Biograph* (Urbana: University of Illinois Press, 1991.), str. 95-103, 130-138, 190-206.

⁴⁵ Henry Stephen Gordon, 'Story of D. W. Griffith', 3. dio, *Photoplay* 10, br. 3 (kolovoz 1916.): 87-88.

⁴⁶ Vidi Gunning, *D. W. Griffith*, str. 189, 265-270; Jesniowski, *Thinking in Pictures*, str. 34-39; Bowser, *Transformation of Cinema*, str. 95-98. Charles Keil raspravlja o Griffithovim filmovima iz 1913. u 'Transition through Tension: Stylistic Diversity in the Late Griffith Biographs', *Cinema Journal* 28, br. 3 (proljeće 1989.): 22-41.

⁴⁷ Na primjer, Danac Benjamin Christensen upotrijebio je niz krupnih planova da bi prikazao vjetar kako zatvara vrata u *Mysterious X* (1913.). Razvoj montaže u danskim filmovima iz ovoga razdoblja obrađuje Ron Mottram u *The Danish Cinema before Dreyer* (Metuchen, N.J.: Scarecrow, 1988.), str. 85, 104, 116, 142, 175.

⁴⁸ Jesniowski, *Thinking in Pictures*, str. 117-118, 126. Vidi također Jacques Aumont 'Griffith, le cadre, la figure', u *Le cinéma américain: Analyses de films*, ur. Raymond Bellour (Pariz: Flammarion, 1980.), str. 57-60; Gunning, *D. W. Griffith*, str. 109-123, 293-295; i Scott Simmon, *The Films of D. W. Griffith* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993.), str. 34-35. U jednom ranijem eseju ('Textual Analysis, Etc.', str. 134) nagađam da je ovo sredstvo možda bilo konvencionalno u Griffithovo doba; nažalost, očito nije.

⁴⁹ Griffith raspravlja o ovoj uporabi skoka unazad (switchback) u 'Weak Points in a Strong Business', *Motion Picture News* 11, br. 18 (8. svibnja 1915.): 39.

⁵⁰ Vidi Russell Merritt, 'Mr. Griffith, *The Painted Lady*, and the Distractive Frame', *Image* 19, br. 4 (prosinac 1976.): 26-30; i Jesniowski, *Thinking in Pictures*, str. 72-75.

⁵¹ Gunning, *D. W. Griffith*, str. 35-43, 70-80.

⁵² Pronicljivi komentari o ovom razdoblju mogu se naći kod Richarda Koszarskog, ur. *The Rivals of D. W. Griffith: Alternate Auteurs, 1913-1918* (Minneapolis: Walker Art Center, 1976.)

⁵³ Bowser, *Transformation of Cinema*, str. 266-269.

⁵⁴ Kristin Thompson, 'The Formulation of the Classical Style, 1909-28' u David Bordwell, Janet Staiger i Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985.), str. 196-212.

⁵⁵ *Ibid.*, str. 161-162.

⁵⁶ Vidi, na primjer, Kristin Thompson 'Fairbanks without the Moustache: A Case for the Early Films', u *Sulla via di Hollywood*, ur. Paolo Cherchi Usai i Lorenzo Codelli (Pordenone: Biblioteca dell'Immagine, 1988.), str. 168-176.

⁵⁷ Thompson 'Formulation of the Classical Style', str. 195-196.

⁵⁸ Mitry, *Histoire du cinéma*, 1:370-400.

⁵⁹ Vidi, na primjer, Kristin Thompson 'Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production: Implications for Europe's Avant-Gardes' *Film History* 5, br. 4 (prosinac 1993.): 386-396; Miriam Tsikounas 'Russes et soviétiques: Des conceptions différentes' *CinémaAction* br. 72 (1994.): 28-30.

⁶⁰ Urban Gad, *Filmen: Dens Midler og maal* (Copenhagen: Gyldendal, 1919.), str. 129; Colette 'L'Outrage' (1917.), u *Au cinéma* ur. Alain i Odette Virmaux (Pariz: Flammarion, 1975.), str. 43.

⁶¹ Kristin Thompson otkrila je neobičnu varijantu kadar/protukadar montaže u argentinskom filmu snimljenom 1917., u kojemu je tijekom dijaloga svakom protukadru prethodi povratak na osnovno kadriranje; 'The International Exploration of Cinematic Expressivity' u *Film and the First World War*, ur. Karel Dibbets i Bert Hogenkamp (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.), str. 69-70.

⁶² Tom Gunning ističe da je Sjöström već ranije upotrebljavao takvu montažu u *The Girl from Stormycroft* (1917.); 'Notes and Queries about the Year 1913 and Film Style: National Styles and Deep Staging', 1985, special issue: 'L'année 1913 en France' (1993.): 203.

⁶³ Vidi Charles Musser, 'Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity', *Yale Journal of Criticism* 7, br. 2 (1994.): 216-225.

⁶⁴ Vidi Barry Salt, 'What We Can Learn from the First Twenty Years of Cinema', *Iris* 2, br. 1 (1984.): 83-85.