

Krunoslav Lučić

## FILMSKA GENOLOGIJA I STILISTIKA

UDK: 791.2

Izvorni znanstveni rad

Krunoslav Lučić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Rad obrazlaže dodirne točke i interferencije dviju filmoloških disciplina, filmske genologije i stilistike te njihovih predmeta proučavanja, filmskoga stila, vrsta, rodova i žanrova u različitim tipovima svjetskih i hrvatskih djela. Nakon isticanja općih pitanja stilskih i primjerice žanrovskih miješanja, rad u prvome poglavlju obrađuje spomenute interferencije u povijesti filmskih teorija, dok drugo poglavlje specifičnije razrađuje miješanje stila i roda te stila i žanra, a također i s time povezana preklapanja autorskoga i žanrovskoga filma. Posljednje poglavlje istražuje stilsko-žanrovske i druge interferencije na konkretnim igranim, dokumentarnim i eksperimentalnim filmovima različitih žanrovskih i stilskih određenja.

Ključne riječi: filmska genologija; filmska stilistika; stil; žanr; rod

### UVOD

Iako se iz perspektive suvremene filmološke prakse, koja naizgled jasno razlučuje stilska od pitanja genološke problematike filmskih rodova, vrsta, žanrova, tipova, kategorija i slično,<sup>1</sup> može činiti kako su stilistika i genologija nekompatibilne discipline jer se bave različitim pitanjima filmskih pojava, to niti je povijesno bio slučaj niti je tako nedvosmisleno artikulirano u novijim istraživanjima.

---

<sup>1</sup> Pitanje ovih genoloških pojmova filmolozi različito konceptualiziraju. Uobičajeno se rodovima drže igrani, dokumentarni i eksperimentalni film (usp. Gilić, 2007.) iako se ovdje često mogu naći i animirani i znanstveno-obrazovni te propagandni film (usp. Turković, 2010.). Vrsta je zapravo najopćenitiji pojam kategorizacije (podudarna tipu) iako se specifično može koristiti za razlikovanje dugometražnih i kratkometražnih filmova ili filmske serije i serijala. Žanr se uobičajeno odnosi na podvrste igranih filmova iako bilo koji filmski rod može imati svoje podvrste, odnosno žanrove. Dodatne probleme genologiji predstavljaju vrste filmova koje se određuju funkcionalno, prema društvenoj svrsi koju obavljaju, poput namjenskog filma (usp. Gilić, 2006.c: 30-38).

Za problematiku općih genoloških pitanja usp. Gilić, 2005.b: 229-241; Turković, 1996: 47-57; Turković, 1988.: 11-14, 69-72.

Naime, i filmska stilistika i filmska genologija novije su filmološke discipline omogućene tek pošto je klasična istraživačka praksa (okvirno dominantna do 60-ih godina prošlog stoljeća) napustila metafizički skup pitanja oko filmskih pojava, poput pitanja prirode filma, njegova razlikovanja od drugih umjetničkih oblika, pitanja realističke ili nerealističke naravi medija, umjetničkoga pozicioniranja itd. No, usprkos ovoj disciplinarnoj specifičnosti, pitanja filmskoga stila, filmskih vrsta i žanrova neprestano su cirkulirala filmskom istraživačkom praksom čak i kada to nije bilo eksplicitno izrečeno. Naravno, kao i teorijski vidokrug, ni filmska praksa nikada u potpunosti nije poznavala tako čvrsto razlučivanje stilskih i vrstovnih (žanrovskih) pitanja.

Jedan od razloga zašto možemo doći u iskušenje miješati stilska i genološka pitanja svakako je djelomična podudarnost njihova, barem uopćenoga, određenja.<sup>2</sup> I stil i vrsta/žanr moraju zadovoljiti stanovite kriterije kako bi se kvalificirali na adekvatan način, poput postojanja dostatnoga broja *zajedničkih* crta između pojedinih (različitih) filmskih pojava (tzv. unutarfilmska konzistentnost), ali i postojanja dostatnoga broja *različitih* svojstava između pojedinih filmova ili korpusa. Ovako uopćeni kriteriji, nužni za bilo koji početni potez klasifikacije, i nisu od prevelike koristi u govoru o stilu i/ili žanru. Iz ovakve perspektive ne bi postojala neka prevelika razlika između *filma strave* (horor žanra) i *realističkoga stila* iako je očito da horor može biti realiziran i u realističkom i u ekspresionističkom stilu, kao što je očito da filmovi ekspresionističkoga stila mogu biti i kriminalistički i fantastični i horori i melodrame itd.

Zapravo, kako su se stilističke i genološke kvalifikacije već dostatno stabilizirale u suvremenoj filmologiji, bilo bi krajnje neobično za *Tragače* (*The Searchers*, 1956.) Johna Forda reći da je to povijesni film snimljen u vestern stilu iako žanrovska oznaka vesterna i dalje može biti upotrijebljena u stilskom smislu, poput parodirane scene »dvoboja« u Hitchcockovom klasiku *Sjever-sjeverozapad* (*North by Northwest*, 1959.) koja je izvedena upravo u ključu vesterna.

Dakako, usprkos razlikovanju stila i žanra/vrste, ponajprije motiviranom potrebom za terminološkom preciznošću, pojedini autori imaju nešto fleksibilniji stav prema tim pitanjima svejedno razlučujući obje pojave. Primjerice, hrvatski filmolog Hrvoje Turković u *Nacrtu filmske genologije* (2010.) zauzima prilično liberalan stav prema pitanjima opće klasifikacije filmova, naznačujući kako je stilsko vrednovanje u naravi jednako genološko kao i ono između igranog i dokumentarnog filma, ili mjuzikla i znanstvene fantastike, ili crno-bijeloga i filma

---

<sup>2</sup> Primjerice, Turković (2003: 646) stil definira kao »[s]plet crta koje određuju prepoznatljivu posebnost, individualnost i jedinstvenost neke film. pojave. U njega ulaze podjednako tematski izbori (...), izbor izlagačkih postupaka (...) te pojedinačni predočavalački postupci«. S druge strane, Lacey (2000: 132) žanr određuje kao obrazac, formu, stil, strukturu koja nadilazi pojedinačne umjetničke proizvode. Nešto specifičnije određenje žanra može se naći u Altman (1999: 207-226). U svakom slučaju, obje su definicije (i stila i žanra) relativno široko formulirane.

u boji. Takav stav nećemo pronaći u drugoj genološki orijentiranoj knjizi, onoj Nikice Gilića *Filmske vrste i rodovi* (2007.), koja je u tom smislu disciplinarno konzervativnija (što svakako nije njezina negativna značajka).

Slično povezivanje kao i Turkovićevo možemo pronaći na suprotnoj strani filmološkog spektra, u studiji koja se bavi isključivo pitanjima stila. Tako, sada već klasik suvremene filmske teorije analitičko-filozofskog usmjerenja, Noël Carroll (2000: 163-164; 2003: 127-130; 2009: 268-271) jasno ističe, razlučujući različita područja stilističkog istraživanja, kako u tzv. generalnom stilu (koji uključuje stil razdoblja, opći stil i stil škole ili pokreta) postoji i »žanrovski stil«, poput horor stila ili stila komedije.

S druge strane, jedan od razloga oštrog razlučivanja stila i žanra/vrste proizlazi iz njihova povijesno stabiliziranog shvaćanja gdje se stil uobičajeno veže uz individualnost osobnog tipa (često autora/redatelja), a žanr se uobičajeno drži nadindividualnom kategorijom, proizvodom industrijskoga ustroja primarno hollywoodske kinematografije i njezine težnje za formulaičnošću i standardizacijom.

U svakom slučaju, moj je glavni cilj ovdje problematizirati taj odnos stilističkih i genoloških pojava, naznačiti njihove teorijske i praktične interferencije te vidjeti je li njihovo strogo razlučivanje (ako je ono uopće i moguće) samo stvar znanstvene i terminološke ekonomičnosti ili stvarnog stanja u raznovrsnim filmskim pojavama.

## ŽANR, VRSTA I/ILI STIL U POVIJESTI FILMSKIH TEORIJA

Prije no što su filmska stilistika i genologija koliko-toliko razlučile vlastite predmete proučavanja i stabilizirale vlastitu terminološku praksu, filmska teorija u širem smislu često je vrlo slobodno miješala stilske i vrstovne/žanrovske aspekte filmova. Primjerice, u jednom od najranijih pokušaja uspostavljanja univerzalnih kriterija procjene filmske umjetnosti, karakterističnoga poteza rane teorije filma do Drugoga svjetskog rata, dugo marginalizirana knjiga Vachela Lindsaya (1970.) *The Art of the Moving Picture* iz 1915. nudi nacrt jedne impresionistički orijentirane filmske klasifikacije. Lindsay tako nudi nacrt tri glavne vrste filmova i neke podvrste koje bismo iz današnje perspektive mogli nazvati filmskim žanrovima. Tako, prema Lindsayu, postoje filmovi akcije (*the photoplay of action*), intime (*the intimate photoplay*) i raskoši (*splendor* [u varijantama bajke, masovnoga, patriotskoga i religijskoga filma]), tipovi/vrste koji su većinom izlučeni iz vrlo ograničenoga korpusa, primarno filmova Davida W. Griffitha. No, usprkos »žanrovskom« određenju, i uz to što svaki od tipova kvalificira u književnoteorijskim terminima (pa su filmovi raskoši zapravo epski, akcijski su dramski, a intimni su lirski), način njihova izlučivanja samo je dijelom tipičan za suvremeno razumijevanje žanra i u suštini je stilistički orijentiran. Pa tako, primjerice, intimni »žanr«

karakterizira snimanje u interijeru, bližim filmskim planovima s razrađenijim odnosom prema likovima (za razliku od akcijskoga ili filma raskoši).

S druge strane, kada pokušava ocrtati varijabilnost filmskih stilova do Drugoga svjetskog rata, klasik filmske teorije, mađarski filmolog Béla Balázs u *Filmskoj kulturi* (1948: 147-178, 245-261) podjednako miješa i pitanja filmskih rodova i stilova i žanrova. Za Balázsa se promjene stilova u predratnom filmu ponajprije očituju u privilegiranju dokumentarnih i eksperimentalnih (avangardnih) filmskih tendencija, odnosno u težnji ka pretjeranom realizmu i/ili formalizmu (što je očita stilistička kvalifikacija). No, vrlo brzo će sadržaj tih Balázsevih uvida kao svoje teorijsko uporište uzeti filmske žanrove kao odlučujući dokaz stilskih promjena, poput taksonomskog navođenja žanrova/vrsta dokumentarnog i eksperimentalnog filma, npr. filmskih žurnala, kulturnih (zapravo etnografskih) filmova, ratnih, znanstvenih te apstraktnih, nadrealističkih, apsolutnih i drugih avangardnih filmskih žanrova.<sup>3</sup>

Načelno prepoznavanje da je pojam stila važan pri vrstovnom razlučivanju filmskih pojava možemo pronaći i u tekstovima ruskih formalista, poput Jurija Tinjanova (usp. Tynjanov, 1981: 81-100, osobito 95-100) koji jasno ističe kako je pitanje odnosa fabule, njezine kompozicije (sižea) i stila (filmskih postupaka u užem smislu) ključno za prepoznavanje specifičnosti npr. *slapstick* komedije (kao žanrovske podvrste). U sličnoj maniri ruski kritičar A. Piotrovskij (1981: 131-146), eksplicitno govoreći baš o filmskim žanrovima, ističe važnost, između ostalog, i stilskih elemenata pomoću kojih se oni konstituiraju ili pak navodeći pojedine »prave« filmske žanrove u uobičajeno stilskim terminima poput lirskog žanra koji krasi nefabularna i poetska faktura.<sup>4</sup>

Čak i kada se neki autor uopće ne bavi pitanjima stila, poput britanskoga dokumentarista Johna Griersona (1978: 302-309), već temeljnim načelima pojedinoga filmskog roda, vrstovne kvalifikacije postaju krajnje dvojbene i povijesno uvjetovane. Tako, primjerice, ono što se danas uobičajeno drži dokumentarnim filmom u početnim je fazama filmskog stvaralaštva bilo rezervirano za tek jedan vid filmova usmjerenih ka činjeničnosti, poput putopisnog filma ili u nekim slučajevima filmskih aktualnosti (usp. *ibid.*).

U nešto novijem obzoru razumijevanja problema filmskih stilova i žanrova, čak i kada temeljno usmjerenje istraživanja ima sasvim druge, poglavito općeteorijske ciljeve, nemoguće je izbjeći stilsko-žanrovsku interferenciju. Dovoljno

---

<sup>3</sup> Balázs (1948: 253-261) je mnogo bliži suvremenom shvaćanju stila kada se bavi pitanjima filmske stilizacije i realizma te pri razlučivanju monumentalnog i intimnog stila, iako ističe kako se pojedini stilovi mogu realizirati samo u određenim filmskim vrstama.

<sup>4</sup> Naravno, prema Piotrovskom (1981.), nepoželjni ili nefilmski žanrovi su oni koji su preuzeti iz filma srodnih umjetnosti, kazališta i književnosti, tj. drama i filmski roman (osobito psihološkog tipa). Zaziranje od utjecaja kazališta i književnosti te pokušaj da se filmska umjetnost emancipira od njihova nasljeđa karakteristično je za rano i klasično razdoblje filmske teorije.

ilustrativan prilog ovoj tezi je i pokušaj francuskog filmologa Christiana Metza da opiše mehanizam semiotičkog funkcioniranja iznimno prepoznatljivoga, autohtono američkoga filmskog žanra klasičnog vesterna čija se specifičnost može objasniti pozivanjem na niz svojstava stilskoga predznaka, kao uostalom i specifičnost nežanrovske kategorije poput *Kammerspiel* filma (usp. Metz, 1975: 96-99).

## SUVREMENE INTERFERENCIJE GENOLOGIJE I STILISTIKE

Ni u suvremenim istraživanjima situacija nije mnogo teorijski čišća kako bi se na prvi pogled moglo činiti uslijed relativno stabiliziranog razdvajanja stilističkih i genoloških pitanja. Iako bi malo koji istraživač došao u iskušenje povući znak jednakosti između filmske komedije (kao žanra) i humornoga (komičnoga) filma (kao njegove stilske odrednice), teorijski je razvidno kako su njihove granice dijelom porodne te kako je humornost komedije njezin nužni, ali ne i dovoljni uvjet, isto kao što ona može biti sastavnicom niza drugih filmskih žanrova vrlo širokog spektra (usp. Turković, 2010: 38-45; Turković, 2006.). S druge strane, iz perspektive proučavanja većih formata filmskostilskih konfiguracija, poput klasičnog stila ili stila razdoblja, žanrovski su čimbenici jednako važni za njihovo funkcioniranje iako još uvijek ne i dovoljni za njihovo adekvatno objašnjenje.

Uspriko ovakvim interferencijama do kojih dolazi prilikom objašnjavanja genoloških i stilističkih aspekata filmskih djela, njihovo će razdvajanje prije svega biti stvar istraživačke pogodnosti, ali i povijesne smještenosti.

Primjerice, iako će određeni filmovi biti realizirani na razmeđu dokumentarnoga, igranoga i eksperimentalnoga filmskog roda, poput *Noći i magle* (*Nuit et brouillard*, 1955.) Alaina Resnaisa, *Dobrog jutra* (2007.) Ante Babaje, *Zeliga* (1983.) Woodyja Allena, *Andaluzijskog psa* (*Un chien andalou*, 1928.) Buñuela i Dalíja, *Čovjeka s filmskom kamerom* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929.) Dzige Vertova, *Posljednjeg podviga diverzanta Oblaka* (1978.) Vatroslava Mimice ili filma *Poslije podnel/Puška* (1971.) Lordana Zafranovića, otežavajući jasno kategoriziranje, stilističke će odrednice u pravilu biti nižeg stupnja općenitosti od onih rodovskih ili žanrovskih. Ukoliko dva filma iz Glenn Miller serije Toma Gotovca opišemo kao dokumentarno-eksperimentalne, jasno je da dokumentarni aspekt čini njihovu stilsku, a ne rodovsku odrednicu. Kao što bi eksperimentalno-dokumentarni *Berlin, simfonija velegrada* (*Berlin, Symphonie einer Großstadt*, 1927.) Waltera Ruttmanna očito bio stilska varijanta osobitoga tipa dokumentarnog filma tog vremena, slično kao i poetsko-dokumentarni Resnaisov film. Doduše, u povijesti filma, kada u njenom ranom nijemom razdoblju još nisu bili jasno specificirani filmski rodovi (a ni žanrovi) kako ih danas percipiramo, stilske su odrednice bile odlučujuće za njihovo razlikovanje. Tako je, primjerice, prenaplašeni tip glume, složeniije fabuliranje i/ili razrađeniije prikazivačko detaljiziranje kao obilježje primitivnoga igranog filma ujedno postalo kriterijem za njegovo distingviranje

od dokumentarnog filma u kojem tih (stilskih) elemenata nije bilo (usp. Turković, 2006: 26-27). No, to i dalje nije značilo da su pitanja nekog aspekta filmskoga stila isključivo stvar rodovskog diferenciranja.

Slična se situacija ponavlja i u odnosu žanra i stila. Naime, kada je već povijesno stabiliziran, pojedini će žanr (igranog) filma načelno prolaziti kroz određene mijene koje će se očitovati upravo kao njegov stilski razvoj (usp. Turković, 2005: 59), a s druge će strane i pojedini žanrovi privilegirati određenu varijantu stila, poput specifičnog stila osvjetljenja u hororu nasuprot komedije. U ovom će slučaju promjena formalne fakture filma, koja se konzervativno drži stilskom, značiti i žanrovsko pomicanje kao u slučaju prisustva osvjetljenja u visokom ključu u hororu, prisustva komičnih scena ili lakonskog pristupa životno ozbiljnim situacijama poput životne ugroze, primjerice u filmu *Bal vampira (The Fearless Vampire Killers, 1967.)* Romana Polanskoga ili *Krvopijcima (1989.)* Dejana Šorka.

Također, iz perspektive proučavanja univerzalnih stilskih značajki, poput klasičnog ili modernističkog stila, žanrovske će odrednice ponekad biti jednako determinirajuće jer će se klasični film oslanjati na sustav žanrovskih standarda dok će modernistički to činiti u manjoj mjeri ili na znatno drukčiji način. Naime, konvencionalna teza o klasičnome filmu kao »žanrovskom« nije bez svoje povijesne i teorijske osnove s obzirom na to da su filmovi toga globalnog stila u većoj mjeri skloni oslanjati se na provjerene i prepoznatljive strukturne standarde uvjetovane komercijalnom osnovom svoje proizvodnje. No, u jednakoj se mjeri i modernistički film može služiti provjerenim žanrovskim obrascima, bilo da je riječ o njihovom potpunom preuzimanju, razradi ili miješanju, poput Kubrickove *2001: Odiseje u svemiru (2001: A Space Odyssey, 1968.)*, Godardova *Ludog Pierrota (Pierrot le fou, 1965.)* ili Fassbinderovih melodrama (usp. Gilić, 2006.b: 135-148), bilo da je riječ o razvijanju vlastitih »modernističkih žanrova« (usp. Kovács, 2007.).<sup>5</sup>

U svakom slučaju, strogo odvajanje žanra i stila rezultat je duge tradicije razumijevanja stila kao individualnog aspekta filmskih djela, a žanra kao svojevrsne nadindividualne, nestilske tvorevine (usp. Tudor, 1979: 60-75). Tako se ustalilo govoriti o tzv. »autorskom« i »žanrovskom« filmu kao dvjema oprečnim vrstama filmova gdje autorsko podrazumijeva prepoznatljivu stilsku obilježnost, a žanrovsko ne. Iako, dakako, i autorski filmovi pretežito modernističkog usmjerenja mogu biti pripadni jednom ili više žanrova, kao što i žanrovski mogu posjedovati prepoznatljivi autorski pečat.

Naime, postoje najmanje dva obzora u kojima se ovakvo razdvajanje čini neodrživo. Jedan je obzor filmske prakse, a drugi njezina filmološkog proučavanja.

---

<sup>5</sup> Detaljnija razrada problema odnosa modernizma i žanra može se naći u Gilić (2006.b), a razrada različitih stilova i žanrova modernističkog filma u Kovács (2007.). S druge strane, govor o modernističkom filmu uopće ne mora uključivati žanrovske elemente, kao što stilistički orijentirani Bordwell (2008.) čini u analizi tzv. art filma 60-ih godina prošlog stoljeća.

(1) Iz perspektive filmske prakse autorski će se film odlikovati kako određenom stilskom fakturom, poput modernističke, tako i sklonošću ka određenim žanrovima kao u slučaju generičkog naziva art drame ili art/umjetničkog filma općenito. U tom slučaju umjetnička kvalifikacija filma njegovo je stilsko, a drama žanrovsko obilježje.<sup>6</sup> Usprkos svojoj »ozbiljnosti«, drame postoje i u neumjetničkim filmovima jednako kao što umjetnički film može aktivirati bilo koji žanr iz spektra dostupnih žanrova tim više što je umjetnički orijentirana kultura sklonija integrirati žanrove primarno razvijene u okrilju popularne kulture (usp. Turković, 1985: 123-126).

Jednako tako, i žanrovski će se film, često shvaćen u neumjetničkim i populističkim okvirima, tumačiti iz autorske perspektive, odnosno uz naglašavanje snažnoga redateljskog pečata. Nakon razvoja autorske filmske kritike 50-ih i 60-ih godina prošlog stoljeća, to je postala gotovo uobičajena manira razumijevanja američkih redatelja, poput Hitchcocka. Pa tako možemo govoriti o specifičnom autorskom žanru hitchcockovskoga trilera, wilderovske komedije ili, u domaćim okvirima, bauerovske melodrame itd. Isto tako, pojedini su redatelji svoju autorsku/umjetničku reputaciju izgradili upravo na kritičkom odnosu prema populističkim igranofilmским žanrovima vesterna, kriminalističkog filma, znanstvene fantastike, ratnog filma ili mjuzikla, poput Altmana, Kubricka ili Godarda.

(2) Iz perspektive proučavanja filma također postoji slična tendencija autorsko-žanrovskog miješanja. Pa se tako i sâm umjetnički film autorskoga predznaka počeo dijelom shvaćati kao specifičan filmski »žanr« s vlastitim ponavljajućim standardima i odnosom prema filmskom sadržaju, primjerice Mimičini filmovi, poput *Seljačke bune* iz 1975. nasuprot Bulajićevim, poput *Atentata u Sarajevu* iz iste godine (usp. Tudor, 1979: 60-75; Turković 1985: 111-126).<sup>7</sup> A slična se tendencija pojavila i razvojem autorske i žanrovske kritike u drugoj polovici 60-ih i u 70-ima kada se pod utjecajem strukturalizma i autorske opuse prestalo shvaćati u okvirima izraza redateljskih osobnosti. U tom kontekstu postalo je jednako opravdano tražiti nadindividualne strukture kod Johna Forda ili Howarda Hawksa kao i vestern filmova (usp. Wollen, 1970: 74-115; Tudor, 1979: 74-75; Stam, 2000: 123-130; Hayward, 2000: 19-27).<sup>8</sup>

U tim okvirima pitanja stila pojedinih redatelja postala su ključna za razumijevanje razvoja njihova opusa, ali i pojedinog žanra u cjelini, isto kao što su pitanja žanra postala ključna za razumijevanje funkcioniranja hollywoodske kinematografije, ali i niza njezinih plodonosnih stilskih varijacija.

---

<sup>6</sup> O drami kao privilegiranom žanru umjetničkog filma usp. Turković, 2005: 224-225.

<sup>7</sup> Turković (1996: 92-99) čak u jednom trenutku govori i o žanru »remek-djela«.

<sup>8</sup> Za svojevrsnu napetost između autorskoga i žanrovskoga pristupa usp. Collins, 1976: 158-163.

## ARTIKULACIJE STILSKO-ŽANROVSKIH I DRUGIH KONFIGURACIJA

Jedan od tipova igranih filmova koji je u većoj mjeri no ostali prošao kroz genološke neodređenosti svakako je *noir* film. Iako strukturno specifičan, povijesno kontekstualiziran i vizualno prepoznatljiv, nikada ga se u potpunosti nije jasno pozicioniralo u univerzumu filmske kategorizacije. Smatran je istovremeno i filmskim žanrom i stilom i tendencijom i pokretom u primarno američkom filmu 40-ih, a iako je stilski utjecaj njemačkoga ekspresionizma i kriminalističkoga romana njegova najočitija značajka, *noir* u jednakoj mjeri funkcionira na presjeku različitih žanrova (usp. Lacey, 2000: 143-162).

Primjerice, Wilderov *Bulevar sumraka* (*Sunset Blvd.*, 1950.), nastao u zenitu noirovskih strujanja američkog filma, žanrovski se prije može razumjeti kao crnohumorna komedija koja parodira ustaljene konvencije *noir* filma općenito i kriminalističkog filma kao njegova privilegiranog žanra uz ekstenzivno korištenje motiva horora. U tom kontekstu, Wilderov bi se film prije moglo opisati kao »noirovski« na razini stila s obzirom na zasićenost njegovim ustaljenim postupcima i motivima poput glasa komentara, kriminalističkog zapleta, *chiaroscuro* osvjetljenja ili figure fatalne žene utjelovljene u liku propale hollywoodske zvijezde nijemoga filma Norme Desmond.

Sličnu žanrovsku i stilsku neodređenost možemo pronaći i u Wilderovu filmu *Apartment* (*The Apartment*, 1960.) koji odiše noirovskom atmosferom, ali u manjoj mjeri koristeći tipične motive tog »žanra«. Iako ugođajno mračan, žanrom se više približava socijalnoj drami s humornim elementima toliko karakterističnima za Wildera.

Nešto manje nedoumice postoje prilikom govora o melodrami koja se uobičajeno drži punokrvnim filmskim žanrom. No, iako su, primjerice, filmovi Douglasa Sirka *Imitacija života* (*Imitation of Life*, 1959.) i *Sve što nebo dopušta* (*All That Heaven Allows*, 1955.) emocionalno prenaplašeni fokusirajući se na tragične obiteljske i druge međuljudske odnose kao značajke melodramskog žanra, njihova vizualna faktura svojom pretjeranom ekspresivnošću izravno (stilski) podupire središnje tematsko opredjeljenje filmova. U tom smislu, stil melodrame jednako je melodramatski kao i njezina žanrovska odrednica koliko god to zvučalo zalihosno (usp. Lacey, 2000: 197-204).

Čak i kada je predmet genološkoga proučavanja manje kompleksan od spomenutih Wilderovih filmova, njegova interpretacija ne mora biti ništa očitija. Naizgled potpuno neproblematična filmska snimka, poput Lumièreova *Ulaska vlaka u stanicu La Ciotat* (1895.) koja se određuje kao dokumentarna u podžanru aktualnosti, u suvremenoj perspektivi dobiva potpuno drugo značenje. Tako njemački filmolog Martin Loiperdinger (2004: 89-118) vrlo precizno analizira kako scena nije zabilježba zatečenog stanja stvari (već priređena, namještena za snimanje), niti je riječ o dokumentiranju nekoga javnog događaja kao ključnom aspektu toga



filmskog roda. Snimka se jednako tako može razumjeti i kao amaterski, obiteljski zapis braće Lumiere ostvaren s komičnim ciljem i izveden igranofilmskom metodom namještanja naizgled stvarne životne situacije.<sup>9</sup>

Žanrovska neodređenost krasi i drugi poznati film ranonijemog razdoblja, *Veliku pljačku vlaka* (*The Great Train Robbery*, 1903.) Edwina S. Portera. Iako se taj film, između ostalog, drži značajnim zbog narativnih i prikazivačkih inovacija te tendencija ka igranofilmskoj zrelosti, poznat je i kao jedan od prvih primjeraka western žanra. No, kako uvjerljivo pokazuje istraživač žanra Steve Neale (2000: 163-164), pozivajući se na povjesničara filma Charlesa Mussera, do 1910./1912. western se uopće nije formirao kao zaseban tip filma niti je horizont očekivanja publike ili proizvodnih standarda bio tako žanrovski postavljen. Naime, pod utjecajem stvarnih životnih događaja i drugih filmova sa sličnom tematskom osnovicom, Porterov je film i reklamiran i percipiran kao žanrovski hibrid filma potjere (*chase film*), nasilnoga kriminalističkog filma (*crime film*) i melodrame. Nealov uvid samo potvrđuje potrebu za historizacijom u proučavanju žanra čije objašnjenje mora uzeti u obzir ne samo unutrašnje strukturne značajke filma, već i povijesni kontekst gledateljevih očekivanja i institucionalnoga okvira pojedine kinematografije s vlastitim žanrovskim sustavom.

No, kako modernistički film možda i u većoj mjeri koristi žanrovske, stilske i druge interferencije za svoje umjetničko pozicioniranje, nije neobično da u domaćim okvirima, primjerice, film Petra Krelje *Godišnja doba* (1979.) primjenjuje upravo takvu strategiju. Kreljin se film nalazi na razmeđu različitih utjecaja vrstovnoga, rodovskoga, žanrovskoga i stilskoga karaktera. Istovremeno omnibus triju konceptualno povezanih kratkih filmova, snimljen u dokumentarističkom stilu baštinjenom iz redateljve dokumentarne filmske prakse, glumački i mizanscenski teatralan u nekim dijelovima te u konačnici modernistički diskretan (usp. Gilić, 2006.a: 48-55), Kreljin film vrlo dobro ilustrira na koji se način i u kojoj mjeri genološka i stilistička pitanja mogu isprepletati.

Na tragu modernističkih filmskih tendencija, očitijom se nameće praksa eksperimentalnih filmova koji su u još većoj mjeri skloni i pozvani vršiti slična stilska i vrstovna preslagivanja. Dobar su primjer za to očito eksperimentalni filmovi Tomislava Gotovca. Iako se i njegova dva Glenn Miller filma (*Glenn Miller I. [Srednjoškolsko igralište I.]* iz 1977. i *Glenn Miller 2000* iz 2000.) ili tzv. »beogradska trilogija« iz 60-ih (*Pravac, Plavi jahač* i *Kružnica*, iz 1964.) koriste zatečenim, dakle dokumentarnim filmskim materijalom, puka činjeničnost filmske zabilježbe dominantno je nadiđena i (1) pretjeranom repetitivnošću sadržaja

---

<sup>9</sup> Sličan, no mnogo širi problem nastaje i kod razumijevanja tzv. *filma atrakcije* kao zasebne vrste ili tipa filma u sustavu ranonijeme filmske poetike. Iako nenarativno orijentiran i suprotstavljen ranim igranim filmovima, stilske karakteristike, koje se obično nastoje obgrliti pojmom »primitivnoga«, i dalje su im zajedničke (usp. Gunning, 1998: 131-138). Nešto šira i smjelija teza o utjecaju stila primitivnoga filma na kasniju nijemofilmsku avangardu može se naći u Burch, 1986: 483-506.

i (2) reduciranjem izlaganja na samo jedan do dva filmska postupka (npr. vožnju unaprijed u *Pravcu*) s neznatnim varijacijama i (3) pridavanjem izvanprizorne glazbe kao u slučaju spomenute trilogije. Kako je riječ o tzv. filmovima fiksacije kao domaće varijante mnogo širih tendencija u svjetskom eksperimentalnom filmu strukturalističkog tipa<sup>10</sup> (koji se može shvatiti i kao njegov žanr, ali i kao pristup, odnosno stil [usp. Obad, 2014: 17-40]), teško da bi ih ijedan ozbiljni filmolog mogao zamijeniti za dokumentarne filmove koliko god se oni oslanjali na autentični filmski materijal uobičajeno prisutan u tom nefikcionalnom filmskom rodu.<sup>11</sup>

\*\*\*

Dakle, usprkos ovakvim upravo ocrtanim istraživačkim i filmskopraktičnim interferencijama, ipak je poželjno zadržati relativno stabilizirane pojmove roda, vrste, žanra i stila koliko god se oni miješali u filmovima i bili podložni rastezljivoj uporabi. Naime, bez njihova razdvajanja teško da bismo uopće mogli adekvatno opisati bilo koju od tih pojava kako se konkretno pojavljuju u nekim više ili manje specifičnim filmskim ostvarenjima i strukturiraju njihov genološki i/ili stilistički oblik. Odnosno, kao što će stilska pitanja biti dijelom opisa pojedinoga filmskog žanra, tako će i pitanja žanra biti dijelom stilističkoga opisa, osobito kada se govori o tzv. skupnim stilovima, poput autorskoga, klasičnoga ili stila razdoblja.

---

<sup>10</sup> Naznačenom i krajnje minimalističkim Warholovim filmovima.

<sup>11</sup> Za dodatne specifičnosti Gotovčevih filmova usp. Gilić, 2005.a: 57-59 i Gilić, 2010: 71-84. Također, za novu poetiku eksperimentalnih filmova 20-ih koja se temelji na preobrazbi autentičnoga profilmskog materijala, usp. Léger, 1978: 286-288.

## BIBLIOGRAFIJA

- Altman, Rick, 1999., *Film/Genre*, London: British Film Institute.
- Balázs, Béla [Balaš, Bela], 1948., *Filmska kultura*, Beograd: Filmska biblioteka.
- Bordwell, David, 2008., *Narration in the Fiction Film*, London i New York: Routledge.
- Burch, Noël, 1986., »Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach«, u: Rosen, Philip (ur.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York: Columbia University Press, str. 483-506.
- Carroll, Noël, 2000., »Filmska forma: u obranu funkcionalne teorije stila u individualnom filmu«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 24, str. 163-170.
- Carroll, Noël, 2003., »Film Form: An Argument for a Functional Theory of Style in the Individual Film«, u: *Engaging the Moving Image*, New Haven & London: Yale University Press, str. 127-146.
- Carroll, Noël, 2009., »Style«, u: Livingston, Paisley i Plantinga, Carl (ur.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London i New York: Routledge, str. 268-278.
- Collins, Richard, 1976., »Genre: A Reply to Ed Buscombe«, u: Nichols, Bill (ur.), *Movies and Methods Volume I*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, str. 158-163.
- Gilić, Nikica, 2005.a, »Asocijativno izlaganje ili o prorocima dokumentarnog i eksperimentalnog filma«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 41, str. 57-59.
- Gilić, Nikica, 2005.b, »Filmska fikcionalnost i problem klasifikacije«, *Umjetnost riječi*, vol. XLIX, br. 3-4, str. 229-241.
- Gilić, Nikica, 2006.a, »Iluzija stvarnosti: Godišnja doba Petra Krelje kao granični film«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 48, str. 48-55.
- Gilić, Nikica, 2006.b, »Modernizam i pitanje žanra«, u: Gilić, Nikica (ur.), *3-2-1, kreni! : zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost, str. 135-148.
- Gilić, Nikica, 2006.c, »Namjenski film i fenomen filmske propagande«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 47, str. 30-38.
- Gilić, Nikica, 2007., *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM.
- Gilić, Nikica, 2010., »Revolution, cinema, painting: creative recycling of images in the films of Tom Gotovac (Antonio Lauer)«, *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 1, br. 1, str. 71-84.
- Grierson, John [Grirson, Džon], 1978., »Prva načela dokumentarnog filma«, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 302-309.
- Gunning, Tom, 1998., »'Sad je vidiš, sad je ne vidiš': Temporalnost filma atrakcije«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 14, str. 131-138.
- Hayward, Susan, 2000., *Cinema Studies: The Key Concepts*, London i New York: Routledge.

- Kovács, András Bálint, 2007., *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago: University of Chicago Press.
- Lacey, Nick, 2000., *Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies*, Houndmills, London: Macmillan Press Ltd.
- Léger, Fernand [Leže, Fernan], 1978., »Novi realizam: predmet«, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 286-288.
- Lindsay, Vachel, 1970., *The Art of the Moving Picture*, New York: Liveright.
- Loiperdinger, Martin, 2004., »Lumière's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth«, *The Moving Image*, br. 1 (vol. 4), str. 89-118, URL: [http://muse.jhu.edu/journals/the\\_moving\\_image/v004/4.1loiperdinger.pdf](http://muse.jhu.edu/journals/the_moving_image/v004/4.1loiperdinger.pdf) (pregledano 4. X. 2008.)
- Metz, Christian [Mez, Kristijan], 1975., *Jezik i kinematografski medijum*, Beograd: Institut za film.
- Neale, Steve, 2000., »Questions of Genre«, u: Stam, Robert i Toby Miller (ur.), *Film and Theory. An Anthology*, Malden, Oxford i Carlton: Blackwell Publishing, str. 157-178.
- Obad, Vanja, 2014., »'Dokumentarne' tendencije u hrvatskom i svjetskom eksperimentalnom filmu«, *Umjetnost riječi*, vol. LVIII, br. 1, str. 17-40.
- Piotrovskij, A., 1981., »Toward a Theory of Cine-Genres«, u: Eagle, Herbert (ur.), *Russian Formalist Film Theory*, Michigan Slavic Publications, str. 131-146.
- Stam, Robert, 2000., *Film Theory: An Introduction*, Blackwell Publishing.
- Tudor, Andrew [Tjudor, Endru], 1979., *Teorije filma*, Beograd: Institut za film.
- Turković, Hrvoje, 1985., *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: Cekade.
- Turković, Hrvoje, 1988., *Razumijevanje filma. Ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Turković, Hrvoje, 1996., *Umijeće filma. Esejistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Turković, Hrvoje, 2003., »Stil«, u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 646.
- Turković, Hrvoje, 2005., *Film: zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Turković, Hrvoje, 2006., »Tipovi filmskih vrsta«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 47, str. 3-29.
- Turković, Hrvoje, 2010., *Nacrt filmske genologije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Tynjanov, Ju., 1981., »On the Foundations of Cinema«, u: Eagle, Herbert (ur.), *Russian Formalist Film Theory*, Michigan Slavic Publications, str. 81-100.
- Wollen, Peter, 1970., *Signs and Meaning in the Cinema*, 2. izd., London: Thames & Hudson, British Film Institute.

## FILM GENOLOGY AND STYLISTICS

### *Abstract*

The article expounds the common points and interferences of the two film studies' disciplines, film genology and stylistics, as well as of their subjects of study, film style, classes, genres and subgenres, in various types of international and Croatian film works. After highlighting the general questions of stylistic and e.g. generic mixing, the first chapter examines the aforementioned interferences in the history of film theories, whereas the second chapter elaborates more specifically the mixing of style and class as well as of style and genre, together with the related overlappings of *auteur* and genre cinema. The final chapter explores stylistic, generic and other interferences in the actual fictional, documentary and experimental films of different generic and stylistic makeup.

Keywords: film genology, film stylistics, style, genre, class