

## Tvorila filmskih značenja

David Bordwell

---

David Bordwell profesor je filma na Sveučilištu Wisconsin (University of Wisconsin-Madison), te autor nekoliko knjiga iz područja kritike, povijesti i teorije filma: *The Films of Carl-Theodor Dreyer* (University of California Press, 1981); *Narration in the Fiction Film* (Methuen, 1987); s Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (Knopf, 1985); s Janet Staiger i Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (Routledge, 1985); *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Harvard University Press, 1989); s Noelom Carrollom, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (University of Wisconsin Press, 1996).

»Ne znam«, primjećuje Roland Barthes, »nije li čitanje, u osnovi, mnoštveno polje raspršenih iskustava, nesvodivih utisaka, i nije li, kao posljedica toga, čitanje čitanja, meta-čitanje, samo po sebi tek provala ideja, strahova, želja, užitaka, potištenosti.«<sup>1</sup> Barthesova dvojba čini mi se pretjeranom; sustavna metakritika interpretacije uvjerljiv je projekt. Ipak, ta zadaća traži određeno razjašnjavanje predmeta.

### Interpretacija kao konstrukcija

Govorenje o »interpretaciji« od početka izaziva nesporazum. Latinski *interpretatio* znaci »tumačenje« i potječe od *interpres*, što znači pregovarač ili prevodilac ili posrednik. Interpretacija je, dakle, vrsta tumačenja umetnuta između dva teksta ili posrednika. Izvorno, interpretacija se shvacala kao potpuno verbalan proces, no, u tekućoj uporabi termin može označiti gotovo svaki čin koji tvori ili prenosi značenje. Kompjutor tumači upute, dirigent tumači partituru. Prorok tumači volju bogova, dok tumač u Ujedinjenim Narodima prevodi s jednoga na drugi jezik. U kritici umjetnosti, interpretacija se može postaviti kao opreka deskripciji i analizi; kao alternativna, kritika u cjelini ponekad se identificira s interpretacijom. Psiholog koji se bavi percepcijom može opisati jednostavan čin slušanja ili gledanja kao interpretaciju osjetilnih podataka, dok filozof može govoriti o interpretaciji kao o vrhunskom činu rasuđivanja. Naš prvi problem je, dakle, interpretirati »interpretaciju«.

Počeo sam uvjetovanjem nekih isključenja. Neki pisci smatraju da je »interpretacija« sinonim za svaku proizvodnju značenja.<sup>2</sup> Iza te široke uporabe leži osnovno shvaćanje da je svaki čin razumijevanja posredovan; čak i najjednostavniji čin percepcijskog prepoznavanja je »interpretativan« jer predstavlja nešto više od jednostavnog bilježenja osjetilnih podataka. Ako niti jedna vrsta spoznaje nije izravna, svaka spoznaja proistječe iz »interpretacije«. Slažem se s premisom ali ne vidim nikakvog razloga da poduprem zaključak. U psihološkom i društvenom pogledu, spoznaja uključuje *izvođenje zaključaka*. U poglavljima koja slijede upotrebljavat ću pojam *interpretacija* da bih označio samo određene vrste zaključivanja o značenju. Iz gotovo istog razloga, *čitanje* neću rabiti kao sinonim za svako zaključivanje o značenju, čak ni za interpretativna zaključivanja o značenjima filmova. Termin 'čitanje' čuvam za interpretaciju književnih tekstova.<sup>3</sup>

Predstavljanje koncepta izvođenja zaključaka omogućuje nam da istaknemo opću konceptualnu distinkciju. Mnogi kritičari prave razliku između *razumijevanja* filma i njegova *tumačenja*, premda će često sporiti o tome gdje treba povući graničnu liniju. Ta distinkcija slijedi klasičnu hermeneutičku podjelu između *ars intelligendi*, umijeća razumijevanja, i *ars explicandi*, umijeća tumačenja.<sup>4</sup> Grubo govoreći, netko može razumijeti radnju filma o

Jamesu Bondu a da istodobno uopće nije svjestan njegova apstraktnijeg mitskog, religioznog, ideološkog ili psihoseksualnog značenja. Na temelju distinkcije razumijevanje/tumačenje, tradicija prepoznaje dvije vrste značenja ukratko izložene u definiciji Paula Ricoeura prema kojoj je interpretacija »djelo mišljenja koje se sastoji u odgonetanju skrivenog značenja u prividnom značenju, u otkrivanju razina značenja koje uključuje doslovno značenje.«<sup>5</sup> Tako se razumijevanje bavi prividnim, očitim ili izravnim značenjima, dok se tumačenje bavi otkrivanjem skrivenih, nejasnih značenja.<sup>6</sup>

Govorenje o *skrivenim* značenjima, *razinama* značenja i *otkrivanju* značenja proizvodi dominantan okvir unutar kojega kritičari shvaćaju interpretaciju. Umjetničko djelo ili tekst shvaća se kao kontejner u koji je umjetnik natrpao značenja da bi ih promatrač izvukao van. Kao alternativa, arheološka analogija polazi od toga da tekst ima slojeve, s naslagama i nanosima značenja koji se moraju iskopati. U svakom slučaju, od razumijevanja i tumačenja se očekuje da otvore tekst, probiju njegovu površinu, te da na javu iznesu značenja. Kao što kaže Frank Kermode: »Moderna kritička tradicija, usprkos svoj svojoj raznolikosti, ima jedan trajan element, traženje skrovitog smisla u tekstovima iz bilo kojeg razdoblja.«<sup>7</sup>

Pa ipak, tvrditi da se smisao nalazi »u« tekstu znači opredmetiti ono što može biti samo rezultat procesa. Razumijevanje i tumačenje književnog teksta, slike, drame ili filma čini djelatnost u kojoj promatrač igra središnju ulogu. Tekst je trom dok čitalac, slušalac ili promatrač nešto ne učine njemu ili s njim. K tome, u svakom činu opažanja, podaci »premalu ravnaju« dojmovima: ono što E. H. Gombrich naziva »udjelom opažача« sastoji se u odabiranju i strukturiranju perceptivnog polja. Razumijevanje se posreduje postupcima preobrazbe jednako »odozdo prema gore« — mandatnim, automatskim psihološkim procesima, i »odozgo prema dolje«, konceptulanim i strateškim. Osjetilni podaci filma koji se gleda pribavljaju građu iz koje zaključivalački procesi percepcije i spoznaje grade značenja. Značenja se ne pronalaze nego stvaraju.<sup>8</sup>

Razumijevanje i tumačenje tako uključuju *konstrukciju* značenja iz tekstualnih signala. U tom pogledu, tvorba značenja je psihološka i društvena aktivnost temeljno srodna drugim spoznajnim procesima. Promatrač nije pasivni primalac podataka, već aktivni mobilizator struktura i procesa koji mu omogućuju da traga za informacijama koje su relevantne za zadaću i podatke pri ruci. Gledajući film, promatrač prepoznaje određene signale koji ga potiču da obavi više djelatnosti zaključivanja — u rasponu od obveznih i vrlo brzih aktivnosti opažanja vidljivog pokreta, preko »kognitivno prodornijeg« procesa konstrukcije, primjerice, veza među scenama, do još otvorenijeg procesa pripisivanja apstraktnih značenja filmu. U većini slučajeva, gledatelj primjenjuje strukture spoznaje na signale koje je prepoznao unutar filma.

## **Stvoreno značenje**

Kad gledatelj ili kritičar tvore značenje filma, značenja koja grade imaju samo četiri moguća tipa:

1. Promatrač može izgraditi konkretni »svijet«, bio on otvoreno fikcionalan ili navodno stvaran. U tvorbi značenja narativnog filma, gledatelj gradi neku verziju *diegesisa*, ili prostorno-vremenskog svijeta, te stvara tekuću priču (fabula) koja se unutar njega događa.<sup>9</sup> Gledatelj može konstruirati nenarativne forme, kao što su retoričke ili taksonomijske, predlažući tako svijet koji odaje strukture logičke i kategoričke prirode.<sup>10</sup> Gradeći filmski svijet, gledatelj crpi ne samo znanje filmskih i izvanfilmskih konvencija nego i koncepcija

uzročnosti, prostora i vremena, te konkretnih informacija (primjerice, kako izgleda Empire State Building). Taj veoma opširan proces ima kao konačnu posljedicu ono što ću nazvati *referencijalno* značenje s referentima koji su imaginarni ili stvarni. I u Ozu i o Kansasu u filmu *Čarobnjak iz Oza* možemo govoriti kao o aspektima referencijalnog značenja: Oz je intertekstualni referent, Kansas ekstratekstualni.<sup>11</sup>

2. Promatrač može podići razinu apstrakcije i pripisati konceptualno značenje ili »poantu« fabuli i dijegezi koju konstruira. Da bi to učinio, može odabrati eksplicitne signale različitih vrsta, pretpostavljajući da »intencionalnost« filma pokazuje kako ga treba shvatiti. Smatra se da film »govori izravno«. Za verbalni pokazatelj kao što je rečenica: »Nijedno mjesto nije kao dom« na kraju filma *Čarobnjak iz Oza*, ili stereotipnu sliku kao što je vaga Pravde, može se reći da pribavljaju takve signale. Kad gledatelj ili kritičar smatra da film, na ovaj ili onaj način, »iznosi« apstraktna značenja, on konstruira ono što ću nazvati *eksplicitno* značenje.<sup>12</sup> Referencijalno i eksplicitno značenje sačinjavaju ono što se obično smatra »doslovnim« značenjima.

3. Promatrač može također izgraditi prikrivena, simbolička, ili implicitna značenja. Za film se sada pretpostavlja da »govori neizravno«. <sup>13</sup> Primjerice, može se poći od toga da se referencijalno značenje filma *Psiho* sastoji od njegove fabule i dijegeze (putovanje Marion Crane od Phoenixa do Fairvalea i ono što se tamo događa), a kao njegovo eksplicitno značenje uzeti ideja da ludilo može svladati zdrav razum. Potom se može tvrditi da se implicitno značenje *Psiha* sastoji u tome da se zdrav razum i ludilo ne mogu lako razlikovati. Jedinice implicitnog značenja obično se zovu »teme«, premda se također mogu identificirati kao »problemi«, »predmeti« ili »pitanja«. <sup>14</sup> Gledatelj može ići za tim da konstruira implicitna značenja kada ne može iznaći način da nepravilan element pomiri s referencijalnim ili eksplicitnim aspektom djela; ili se može unijeti »simbolički impuls« da bi se opravdala hipoteza kako svaki element, bio nepravilan ili ne, može služiti kao osnova implicitnih značenja. Nadalje, kritičar može poći od toga da su implicitna značenja, na određenoj razini, u skladu s referencijalnim i eksplicitnim značenjima koja se pripisuju djelu. Ili, kao kod postupka ironije, može se pretpostaviti da implicitno značenje proturječi ostalim vrstama značenja. Na primjer, ako se uzme da završni govor psihijatra u *Psihu* eksplicitno povlači liniju između zdravog razuma i ludila, implicitno negiranje takva razgraničenja u filmu može se doživjeti kao stvaranje ironičnog učinka.

4. U tvorbi značenja gledatelj pretpostavlja da film manje-više »zna« što čini. No, promatrač može također izgraditi *potisnuta* ili *simptomatska* značenja koja djelo iznosi na vidjelo »nehotično«. Osim toga, smatra se da su takva značenja u raskoraku s referencijalnim, eksplicitnim i implicitnim značenjima. Ako je eksplicitno značenje poput prozirne odjeće, a implicitno poput poluprozirnog vela, simptomatsko značenje može se usporediti s maskom. Shvaćeno kao individualni izraz, simptomatsko značenje može se smatrati posljedicom umjetnikovih opsesija (primjerice, *Psiho* kao ponavljanje Hitchcockovih fantazija). Shvaćeno kao dio društvene dinamike, ono se može pripisati ekonomskim, političkim i ideološkim procesima (primjerice, *Psiho* kao skrivanje muškog straha od ženske seksualnosti).

U onome što slijedi, poći ću od toga da djelatnost razumijevanja gradi referencijalna značenja, dok proces tumačenja tvori implicitna i simptomatska značenja. Nemam namjeru stvarati analogiju između para razumijevanje/tumačenje i distinkcije između »nevinog gledanja« naivnog gledaoca i »aktivnog« ili »kreativnog« čitanja obrazovanog gledaoca. Gledatelj koji prvi put vidi film u »normalnim« uvjetima lako bi mogao ići za tim da stvara implicitna i simptomatska značenja, dok kritičar koji interpretira, razmišljajući o filmu nakon gledanja još

uvijek može zaključiti da su referencijalna i eksplicitna značenja relevantna. Ipak, u ovoj se knjizi neću mnogo baviti razumijevanjem.<sup>15</sup> Moj naglasak je na interpretaciji koju shvaćam kao spoznajnu djelatnost što se odvija unutar pojedinih institucija.<sup>16</sup>

(...)

Treba naglasiti da su te četiri kategorije tvorbe značenja *funkcionalne* i *heurističke*, a ne samostalne. Korištene u procesu razumijevanja i tumačenja, one tvore distinkcije s kojima promatrač prilazi filmovima, one su pretpostavke koje mogu stvoriti hipoteze o zasebnim značenjima. Istom tekstualnom elementu, različiti kritičari pripisuju ne samo različita značenja nego i različite vrste značenja. Seksualno značenje nebodera ili bušilice u filmu *Buntovnik (The Fountainhead)* može se smatrati eksplicitnim, implicitnim ili simptomatskim, ovisno o argumentaciji kritičara.

To je jedan od razloga zašto interpretacija može stvoriti ciklus proizvodnje značenja. Kritičar A može određena referencijalna i eksplicitna značenja uzeti kao doslovna značenja, i nastojati tumačiti film kao da on ima druga, implicitna značenja. Kritičar B može uzeti ista implicitna značenja kao polazišnu točku i izgraditi simptomatsku interpretaciju o tome što implicitna, referencijalna i eksplicitna značenja potiskuju. No, sljedeća interpretacija može progutati onu kritičara B. Kritičar C može ponuditi novi niz simptomatskih značenja, možda smatrajući da interpretacija kritičara B zatamljuje stvarnu dinamiku teksta. Ili, kritičar C može cijelu konfiguraciju značenja smatrati implicitnom, tako da djelo hotimice simbolizira vezu potisnutog s manifestnim sadržajem.<sup>17</sup>

Razmotrimo kontroverzu koja je nastala 1955. oko kritike u kojoj se Lindsey Anderson bavi svršetkom filma *Na dokovima New Yorka (On the Waterfront)*. Premda najavni natpis najavljuje da film prikazuje kako »vitalna demokracija« može poraziti »samoimenovane tirane«, Anderson tvrdi da film zapravo slavi nedemokratsku akciju. On tvrdi da tijekom filma Terry u potpunosti djeluje po svome, gonjen sebičnošću i osvetom. Anderson također tvrdi da završna scena, koja govori o tome kako pretučeni Terry ljude s doka vodi natrag na posao, skriva fašističko značenje, ono o potrebi da se slijedi jaki vođa. Anderson gradi eksplicitno značenje {demokratski moral} koje pripisuje »osviještenosti« filma i potisnuto značenje (totalitarna vjera u nadčovjeka) koje radi protiv prvoga. Potonje značenje pojavljuje se u završnom prizoru kada se spušta velika čelična ograda koja ljude odvaja od svjetine. »Bio on hotimičan ili ne«, zamjećuje Anderson, »simbolizam je jasan«. Ljudi su zaključani u mračnom svijetu oruđa, a Terryjeva žrtva nije im donijela nikakvo stvarno oslobođenje.<sup>18</sup>

Nekoliko čitatelja časopisa *Sight and Sound* javilo se pismom kako bi osporili Andersonovu simptomatsku interpretaciju. Neki su njegove podatke preinačili u referencijalne kategorije: radnici slijede Terryja jer priznaju njegovo pravo na posao; oni ga prihvaćaju kao svoga predstavnika i puštaju ga da ide naprijed »iz učtivosti i poštovanja«. Drugi su predložili implicitna značenja: Terryjevo koraćanje simbolizira njegov ponovno rođeni moral i priziva Kristov Via Dolorosa.<sup>19</sup> Najopsežnije pobijanje ponudio je Robert Hughes koji smatra da Terryja psihički razvoj vodi izolaciji od skupine Johnnyja Frenleya i drugova radnika. Hughes ističe da prije klimak-tične borbe Terry odgovara na ujedljivo bockanje skupine radnika riječima: »Stojim tu upravo sada«. Hughes dodaje: »Njegovo se stajalište promijenilo.« To jest, Hughes se igra riječju *stajalište* da bi u Terryjev psihički razdor uključio »psihičku neovisnost...«<sup>20</sup> Tako Terryjevo završno koraćanje ne postaje maršem vođe gomile, nego signalom da je on odbacio skupinu, odlukom koja potiče dokere da se okupe oko njega. Hughes pobija Andersonovu simptomatsku interpretaciju onom koja počiva na

implicitnim značenjima. Oduvijek znamo da kritičari mogu mijenjati fokus interpretacije s podatka na podatak (u ovom slučaju sa slike željezne ograde na važnu rečenicu dijaloga); trebali bi uočiti da oni također mogu mijenjati tipove značenja.

(...)

Nadalje, kao što slučaj filma *Na dokovima New Yorka* pokazuje, ne postoji uvijek konsenzus o eksplicitnim i referentnim značenjima filma. Većina gledatelja kao da se slaže da film *Invazija tjelokradica* (*Invasion of Body Snatchers*) nudi »poruku«, no postoji priličan spor baš o tome je li on antikomunistički, antiamerički ili antikonformistički. Što je još gore, gledaoci se također mogu ne složiti oko toga »što se događa« u dijegezi — oko konkretnih zbivanja, motiva likova, jasnoće raspleta i mnogih drugih aspekata. Kritičar može podržati svoju tvorbu bilo traženjem informacija izvan teksta, kao što su intervjui s redateljem, bilo traženjem više dokaza na referencijalnoj razini. Nijedan pravac neće nužno uroditi čvrstim rezultatima. Filmski gledatelj piše kolumnistu:

»Dragi Pat,

Gotovo sam dobio srčani udar kada je pisac u filmu *Ostani uz mene* (*Stand By Me*) kojega igra Richard Dreyfuss, isključio kompjutor a da prethodno nije pritisnuo tipku »SAVE« da sačuva priču. Prijatelj tvrdi da bi to trebalo imati simbolično značenje, jer on time briše svoju prošlost. O čemu je riječ?«

Hacker, Mamie del Roy, California

»Dear Hacker,

Riječ je o neznanju a ne o filozofskim motivima. Ni redatelj Rob Reiner ni Dreifuss ne upotrebljavaju kompjutore — a po svemu sudeći, ni nitko drugi povezan s filmom.«21

Hackerov prijatelj slijedi kritičarevo priručno pravilo prema kojemu referencijalne nepravilnosti daju valjane signale za implicitno značenje. U jednako uobičajenom protupotezu, Pat traži izvantekstualne izvore kako bi objasnio referencijalnu neizvjesnost. Prva taktika potiče kritičara na pitanje: Što referencijalna nepravilnost pridonosi tekstu? (Je li to, na primjer, pozivanje »simboličke« ili »filozofske« refleksije?) Druga taktika izaziva kritičara na pitanje: Kako se ta anomalija ugurala u tekst? (Je li umjetnik napravio grešku? Jesu li se umiješali cenzori?) Riječ je o opreci između funkcionalnih i uzročnih objašnjenja i, još poznatijoj, između »formalističke« i »povijesne« kritike.

Shvaćenje tvorbe značenja kao konstruktivne djelatnosti vodi nas svježem modelu interpretacije filmova. Kritičar ne ruje po tekstu, ne iskušava ga, ne ulazi iza njegove fasade, ne kopa da bi razotkrio njegova skrivena značenja; metafora površine/dubine ne zahvaća proces zaključivanja u interpretaciji. Za račun konstruktivizma, kritičar počinje s aspektima filma (»signalima«) kojima se pripisuju određena značenja. Tumačenje se gradi prema izvoru, dobivajući čvrstoću i stupnjevitost dok se uvode drugi tekstualni materijali i odgovarajući potpornji (analogije, vanjski dokaz, teorijske doktrine). Drugi kritičar može se pridružiti, dodati improvizaciju i priču, odvojiti dijelove za uporabu u drukčijem projektu, ili izgraditi veću građevinu koja kani uključiti onu prijašnju, ili oboriti prvu i ponovo započeti. Ipak se svaki kritičar, kao što ću pokušati pokazati, poziva na zanatske tradicije koje propisuju kako se gradi pravo tumačenje.

## Rutine i prakse

Koncept konvencija podrazumijeva da društvenu skupinu, široko govoreći, instituciju — zanima definiranje zajedničkih ciljeva i, prema tome, ravnanje akcijama članova. Kao djelatnost koja je ograničena konvencijama, tvorba filmskih značenja može se smatrati institucionalnim procesom. Filmsku kritiku, kao i kritiku drugih umjetnosti ili medija u ovom stoljeću, razmatrat ću kao kritiku kojom upravljaju tri »makroinstitucije«: novinarstvo, esejistika i akademski stipendij.<sup>22</sup> Svaka od njih ima svoje karakteristične »podinstitucije«, i formalne i neformalne.

Sociološko istraživanje je izvan mojih sposobnosti, no trebalo bi biti jasno da je svaki od ovdje naznačenih faktora, u jednom ili drugom vremenu, oblikovao razvoj filmske kritike. Na primjer, formalne institucije poput sveučilišta Columbia u četrdesetim godinama ili Britanskog filmskog instituta (BFI) od 60-ih, služile su za poticanje ili širenje važnih kritičkih ideja.

Krugovi suradnika, poput onih okupljenih oko časopisa *Cahiers du cinema*, *Screen* i *Jump Cut*, podupirali su interpretative projekte. »Nevidljivi kolege« također su odigrali veliku ulogu: ovdje se prijatelji, studenti i poznanici povezuju u krug koji ne treba poštovati zemljopisne, teorijske i metodološke granice. Posebno u akademskom području, krajnji stranci mogu pripadati istoj »školi« na temelju toga što dijele istu kritičku teoriju ili metodu. Koncept »škole« korisno pokazuje kako su određena implicitna i simptomatska značenja dragocjena, živa i vidljiva samo određenim intepretima.

Različiti stupnjevi čvrstine koji se mogu pronaći među institucijama, trebali bi nas podsjetiti da makroinstitucija može udomiti skupine koje slijede znatno različite interese. Srenjovjekovnu kršćansku crkvu kidali su sporovi između redovničkih škola. Samosvjesnija »demokratska« institucija, kao što je suvremena književna kritika, pretpostavlja da unutarnja složenost građe koja se istražuje i nemogućnost da joj se konačno odredi značenje, dopuštaju širok raspon tumačenja. Osim toga, budući da se »škole« natječu u proizvodnji tumačenja, ono što ih uvezuje u jednu instituciju nisu stroga i izričita pravila, već prije prešutna i pragmatična načela. (Da su pravila bila izričita, netko bi već zacijelo osnovao novu školu utemeljenu na njihovu narušavanju.) Kritičari koji se razlikuju po teoriji i metodi ostaju srodni po konkretnim rutinama koje primjenjuju.

## Interpretacija, s ograničenim jamstvom

Filmska je kritika nastala iz osvrta, a najraniji prototipi »filmskog kritičara« bili su novinari koji su, na dnevnoj ili tjednoj osnovi, raspravljali o tekućoj produkciji filmske industrije. Prikazivač je mogao biti profesionalni novinar ili intelektualac slobodnog statusa kao što su bili Louis Delluc, Riccioto Canudo, Sigfried Kracauer, Otis Ferguson, James Agee, Parker Tyler ili Graham Greene. Tijekom prvog desetljeća i dvadesetih godina ovoga stoljeća, također su se pojavili filmske novine koje su se obraćale filmofilskoj publici i objavljivale beletrističke eseje. Nakon Drugog svjetskog rata, najznačanije nove škole teorije i interpretacije proizašle su iz takvih koterijskih časopisa: *L'ecrain francais*, *La revue du cinema*, *Raccords*, *Cahiers du cinema*, *Positif* i *Cineteque* u Francuskoj; *Sequence*, *Sight and Sound* i *Movie* u Engleskoj i *Artforum* u Americi. Negdje prije 1970., unatoč važnosti obrazovnih odjela Britanskog filmskog instituta u Londonu tijekom kasnih 60-ih, većina trendova u interpretaciji filma javila se izvan akademskih krugova.

No, kako su se filmski tečajevi počeli pojavljivati u nastavnim planovima škola visokoga ranga, pojavile su se profesionalne udruge filmskih predavača kao što su Društvo za filmsku i televizijsku naobrazbu (SEFT) u Engleskoj i Društvo za filmologiju (SCS) u Sjedinjenim Državama. Tijekom 70-ih godina, obrazovni i akademski časopisi poput britanskog *Screena* (koji je izdavao SEFT) i američkog *Cinema Journal* (u izdanju SCS-a) i *The Journal of the University Film Association* počeli su se sve više usredotočavati na teoriju i kritiku. Godine 1973. Arno Press pokrenuo je seriju pretisaka američkih doktorskih disertacija iz područja filma, a kada su te serije propale, UMI Research Press nastavio je s projektom, osiguravajući tako stabilan optjecaj stručnih monografija. Negdje istodobno, američki sveučilišni nakladnici počeli su se više zanimati za film, ne samo zato što je knjiga o filmu obećavala prodaju većeg broja primjeraka od obične akademske titule. Sad je autor knjige o filmu akademski obrazovan stručnjak čija profesionalna karijera zahtijeva publikacije koje nose stručnu dozvolu za tiskanje. Sve u svemu, akademizacija filmskog nakladništva stvorila je široku institucionalnu osnovu za interpretativnu kritiku.

Tako dugo dok je filmska kritika bila vezana za masovno novinarstvo, interpretacija u smislu u kojem upotrebljavam taj pojam, nije mogla procvasti. Novine i popularni magazini nisu trpjeli tumačenje. No, na stranicama časopisa kao što je *Cahiers du cinema* ili *Movie* ili *Film Culture*, kritičar je mogao igrati ulogu tumača. Uglavnom su postojala dva modela pisanja: refleksivni beletristički esej (koji su uglavnom njegovali francuski časopisi) i »temeljito čitanje« (kao u radu skupine oko *Movie*-ja). I kao što su književne revije poput *La Nouvelle revue française*, *The Criterion*, *Scrutiny*, *The Sewance Review* i *Partisan Review* ugošćavale eseje akademskih znalaca i poticale razvoj novih škola kritike, tako su filmski časopisi odjednom selektivno oponašali akademski diskurz i utjecali na pojavu akademskih škola interpretacije.

Pojavu su poticali mnogi materijalni uvjeti, kao što je ekspanzija akademskog nakladništva nakon Drugog svjetskog rata, brojčani rast i prestiž koji su uživala sveučilišta u Zapadnoj Europi i Sjevernoj Americi, te šira pristupačnost medijske tehnologije kao što je 16mm filmska projekcija u 50-ima, Steenback montažni stolovi u 60-ima i videokasete u 70-ima. Određenije, neki aspekti akademske institucije gurnuli su kritiku ka bavljenju interpretacijom. Kao što sam sugerirao na kraju prethodnog poglavlja, istraživanje filma na sveučilištima pojavilo se unutar odjela za književnost, dramu i povijest umjetnosti, disciplina koje su se već posvećivale objašnjavanju i tumačenju. Istodobno se također pojavio kanon koji je mogao poslužiti kao referentna točka za akademski diskurz.<sup>23</sup> Sve veća dostupnost 16mm kopija klasičnih filmova koje su distribuirali Muzej moderne umjetnosti i privatna poduzeća kao što je Audio-Brandon, učinile su predavanja izvedivijima. Počeli su se pojavljivati priručnici o inter-pretativnim tehnikama, a jedna od najuspješnijih bila je otvoreno naslovljena *Kako čitati film*.<sup>24</sup> Nastavnik filma, ograničen budžetom i vremenom za projekciju, uskoro počinje primjenjivati obrazac predavanja o jednom ili dva filma tjedno. Kada je pojedinačni film postao jedinicom proučavanja, interpretacija je postala najpogodnija djelatnost. Ako je imao malo sreće, profesor je mogao testirati neke ideje na predavanjima, dobiti reakciju studenta, a potom se u vlastitom filmskom eseju usredotočiti na pojedinačni film. Poput *Nove kritike*, akademska filmska kritika pokazala se lako prilagodljivom sveučilišnim zahtjevima za nastavnim tehnikama, profesionalnom specijalizacijom i brzom produkcijom publikacija.<sup>25</sup>

Svaka institucija, podsjeća nas Mary Douglas, mora stvoriti stabilan kontekst za uvjerenja svojih članova. Ona mora temeljiti ta uvjerenja na prirodi predmeta i argumentima; mora osigurati čvrste kategorije; mora stvoriti selektivnu javnu memoriju; i mora voditi svoje

članove prema rutinskim analogijama.<sup>26</sup> Povijesna situacija angloameričke Nove kritike osigurala je takav kontekst za filmsku interpretaciju.

(...)

Za akademskog znalca koji djeluje u sjeni *Nove kritike*, kao i za filmskog analitičara, predmet proučavanja je tekst ili skupina tekstova koji posjeduju skrivena značenja. U tim značenjima leži važnost jednog ili više djela. Interpretacija želi biti nova i pokazati kritičarevo vladanje vještinama pomnog, obično »potankog« razmatranja.<sup>27</sup> Tumačiti djelo znači proizvoditi »čitanje« koje opravdava zanimanje djela za nas danas, a jednako tako brani kritičareve sveukupne tvrdnje o njemu. Najbolji dokaz da svatko, od kritičara mita do dekonstrukcionista, prihvaća ove pretpostavke kao prirodne i prihvatljive, jest u tome što gotovo nitko s njima ne spori. One su postale temeljem književne kritike kao takve.<sup>28</sup> Te pretpostavke oblikuju razmještaj specijalizacija u području, prirodu odjela, obrasce akademskih konferencija, vrste knjiga i časopisa koji se izdaju, način na koji ljudi pronalaze posao te dobivaju dotacije i stimulacije. S istim opsegom, iste pretpostavke i institucionalne snage su na djelu u akademskoj filmskoj kritici.

Svaka institucija piše svoju vlastitu povijest, pa se tako i akademska filmska kritika ugleda na svoj književni pandan. Zanimajući mjeru u kojoj je Nova kritika postala, naprosto, kritika, studiji književnosti konstruiraju povijest »pristupa« — manje ili više razrađene teorijske doktrine o tome što tekstovi mogu značiti i kako se o njima može govoriti. Trenutno dominantna verzija ide ovako: Najprije je postojala *Nova kritika* (u užem smislu), koju su slijedili kritika mita, psihoanalitička kritika, marksistička kritika, feministička, kritika usmjerena na reakciju čitaoca, dekonstrukcija, postmodernistička kritika, i tako dalje. Za svaki se pristup pretpostavljalo da će stvoriti »školu«, zajednicu unutar institucije kritike, koja ima svoje vlastite časopise, specijalizirane konferencije i društvene mreže.

Legitimacija institucije, također sugerira Mary Douglas, zahtijeva uporabu analogije.<sup>29</sup> Na razini književnih škola, to je lako zamijetiti: kritičar koji se bavi »biti« djela, uspoređuje pjesmu s organizmom, kritičar mita odnosi se prema njoj kao prema sastavnom dijelu folkloru, frejdovci je uspoređuju s potanko ispričanim snom pacijenta. Ali temeljni je analogije često se ne prepoznaju. Književna interpretacija rijetko priznaje u kolikoj mjeri se oblikuje (...) prema mitološkoj i biblijskoj egzegezi. Na mnogo načina ona je svjetovna verzija biblijske kritike.<sup>30</sup> Na sličan način, interpretacija filma slobodno priznaje da posuđuje od ovog ili onog književnog pristupa, ali zanemaruje mjeru u kojoj njezine premise proizlaze iz fundamentalnih analogija koje je postavila poslijeratna književna kritika.

Institucija mora iz dana u dan stabilizirati uvjerenje svojih članova, a to se prije postiže preko konkretnih čimbenika, nego zakletvom privrženosti apstraktnoj doktrini skupine. Interepretov egzemplar<sup>31</sup> kanonska je studija — esej ili knjiga koja utjecajno kristalizira pristup ili strategiju iznošenja argumenata. U književnoj kritici, primjeri su djela kao što je esej Iana Watta *The First Paragraph of the Ambassadors* ili *Seminar on The Purloined Letter'* Jacquesa Lacana ili Bartesovo djelo *S/Z*. Drugi primjeri će se ponovo pojaviti kroz stranice koje slijede: Kracauerov o njemačkom filmu, Bazinov o Renoiru i Wellesu, Woodov o Hitchcocku, Wollenov o autorskoj teoriji, urednika *Cahiersa o Mladom g. Lincolnu*, Laure Mulvey o reprezentaciji spolova. Egzemplarni se eseji često antologiziraju, naširoko podučavaju i stalno citiraju. Ako egzemplarna knjiga izađe iz tiska, ona vodi podzemni život, ljubomorno je čuvaju u profesorskim uredima, revni postdiplomanti je fotokopiraju. Egzemplar pokazuje »čime se područje bavi«: ako je progresivan, on oblikuje budući rad, ako ga se učinilo



bespredmetnim, još uvijek ga se mora priznati, napadati i s njime polemizirati. Esejistički i akademski kritičari pišu u sjeni egzemplara.

Većina kritičara ne stvara egzemplare. Oni prakticiraju ono što nazivamo »običnom kritikom«. Poput »normalne znanosti« T. S. Kuhna, to je tekući program skupine istraživaca koji rabe potvrđene rutine rješavanja problema da bi proširili ili popunili područje poznatog.<sup>32</sup> Obična kritika nije nepromišljen jednoličan rad. U znanosti, dobro rješavanje zagonetke zahtijeva sposobnost opažanja relevantnih sličnosti između novog problema i paradigmatškog slučaja koju daje znanstvena izobrazba. Slično, krilatica uobičajene kritike je analogija, koja se često naziva »primjenom«. Unutar filmologije, objašnjavanje vesterna pomoću levi-straussoske dijalektike prirode i kulture ili sljubljuvanje filmova Douglasa Sirka s inačicom Brechtova »udaljavajućeg učinka«, na primjeru pokazuje kako analogije izvučene iz drugih područja mogu biti uspješne u kategorijama koje definira institucija. Snažno semantičko polje, kao što je ono refleksivnosti, može stvarati širok krug analogija (gledanje se izjednačava sa snimanjem, zrcala s kadriranjem, itd.) koje se beskrajno mogu projicirati na filmove. Što je film neposlušniji, veći je trijumf kada se on podredi poznatoj interpretacijskog shemi. Bez obzira na to o kojoj se kritičkoj školi i pristupu radilo, protokoli interpretacijske aktivnosti se potvrđuju kada se razjasni novi slučaj, a članstvo interpreta u zajednici istraživača se potvrđuje iskazivanjem interpretativne ingenioznosti.

Egzemplari i rutinske procedure prenose se kroz naobrazbu. Nova kritika dobila je pobjedu tako što je izrazito podesna za podučavanje, a ovdje opet nalazimo da akademsku filmologiju oblikuje njezin literarni analogon.<sup>33</sup> Američki ili britanski filmski kritičar vjerojatno je imao književnu naobrazbu. U srednjoj školi, učio je da je razotkrivanje implicitnog značenja središnja djelatnost u razumijevanju literature. Fakultetska naobrazba pojačava i usavršava interpretacijske vještine. »Čitanje engleskog« na britanskom sveučilištu često uključuje učenje oponašanja Richardsa, Empsona i Leavisa. Tijekom 50-ih jedan američki brucš naišao je na ovaj odlomak:

Student će dobro pročitati svaku priču ako sebi postavi pitanja kako slijede:

1. Kakvi su likovi?
2. Jesu li oni stvarni?
3. Što žele?
4. Zašto čine to što čine?
5. Proizlaze li njihovi postupci logično iz njihove naravi?
6. Što njihovi postupci govore o njihovim karakterima?
7. Kako su pojedinačni dijelovi radnje — posebne epizode — međusobno povezani?
8. Kako su međusobno povezani likovi?
9. Što je tema?
10. U kakvoj su vezi likovi i događaji s temom?<sup>34</sup>

Čak i bez takvih eksplicitnih uputa, studenti su mogli postupno ovladati interpretativnim vještinama pisanjem kritičkih eseja i prilagodbom svojih pothvata standardima čitanja koje su postavili nastavnici i udžbenici.<sup>35</sup> Institucionalna naobrazba kao što ističe Barry Barns, intezivno se oslanja na jasnu definiciju i prepuštanje neverbalnom, čak nerazjašnjivom ponašanju.<sup>36</sup> U književnim studijima, student se uči prešutnim rutinama. S kojom god se kritičkom »školom« student susretao, on stječe temeljnu logiku kritičke prakse. Povijesno je dokazano da nema velikih poteškoća u premještanju takvih interpretativnih vještina u film. Danas desetine tisuća polaznika gimnazija i dodiplomskih studija uči »kako čitati film« iz udžbenika, predavanja i pismenih zadaća.

Svakidašnja, krajnje strukturirana priroda svih tih aktivnosti, i esejističkih i akademskih, čini primamljivim da se prisjetimo kako je John Croww Ransom opisao književni studij kao »kritiku s ograničenim jamstvom«.<sup>37</sup> Interpretacija je postala unosan pothvat koji treba održavati pod svaku cijenu. Dakle, smjene u vladajućim filmskim teorijama ne mijenjaju temeljito logiku interpretativne prakse. Većina kritičara su »praktični kritičari«, što znači »pragmatični kritičari«. To nas ne bi trebalo iznenaditi: znanstvenici se ne obaziru na teorije koje mogu biti ispravne, nego ostavljaju zajednici da učini ono što se može učiniti, te se mogu držati implikacija teorija koje ne prihvaćaju svjesno.<sup>38</sup> U interpretaciji filma, kao i u drugim područjima, teorija se rijetko konstruira zbog sebe same. Teorijske doktrine se pokazuju na egzemplarima, a onda se apsorbiraju i preispituju na način koji podupire obična kritika.

(...)

Kao što ćemo vidjeti, čak i navodno najradikalnije teorije filma konvencije filmske interpretacije ostavljaju netaknutima. Konstrukcija implicitnih ili simptomatskih značenja je rutinska institucionalna djelatnost, skup trajnih zanatskih postupaka koji se poziva na apstraktnu doktrinu na *ad hoc*, utilitaran i »oportunistčki« način.

### **Logika otkrića ili rješavanje problema**

Općenito uzevši, institucija kritike postavlja interpretu filma sljedeći cilj: Proizvedi novo i uvjerljivo tumačenje jednog ili više odgovarajućih filmova. Taj cilj će oblikovati mentalni sklop, pretpostavke i očekivanja s kojima kritičar prilazi zadatku. Određeni je, kritičar se suočava s četiri problema:

1. Kako će odabrani film učiniti pravim uzorkom kritičke interpretacije? Malo kritičara analizira trilere, pornografske filmove ili industrijske dokumentarce; kada to čine, moraju argumentirati njihovu važnost. Nazovimo to problemom *prikladnosti*.
2. Kako će prilagoditi svoje kritičke koncepte i metode specifičnim značajkama filma? Je li film prikladan za primjenu određenog pristupa? Kako će se aspekti filma, isprva nepodatni za interpretaciju, na prihvatljiv način učiniti prikladnima? Nazovimo to problemom »neposlušnih« podataka.
3. Kako će dati interpretaciji dostatnu novost? Institucija odvraća kritičare od ponavljanja čitanja drugih kritičara (premda se to može dozvoliti studentima kao vježba). Od interpreta se očekuje ili da a) pokrene novu kritičku teoriju ili metodu; b) da preispita ili dotjera postojeću teoriju ili metodu; ili c) da »primjeni« postojeću teoriju ili metodu na svježem primjeru; ili da d) ako je film poznat, istakne važne aspekte koje su prethodni komentatori zanemarili ili prikazali nevažnima.

4. Kako će interpretaciju učiniti dostatno uvjerljivom? Premda sva tri prethodna problema imaju retoričke dimenzije, ovaj je nadasve retoričke prirode.

Ti problemi su čak više zastrašujući nego što se može činiti. Ono što kognitivni psiholozi nazivaju »dobro definiranim« ili »jasnim« problemima specificira početno stanje problema, željeno ciljno stanje i teoretski određenu metodu za povezivanje potonjeg. Šahovski problem daje dobar primjer. Dijagram položaja predstavlja početni položaj, instrukcija pribavlja ciljani položaj (»Mat u dva poteza«), a metoda stizanja do rješenja sastoji se od praćenja šahovskih pravila. No, četiri interpretacijska problema koje sam upravo prikazao su nejasna. Kritičar mora utvrditi početni položaj (biranjem filma ili pristupa). Željeni ciljni položaj je neodređen: institucija ne navodi potanko na koji bi način tumačenje trebalo biti novo i uvjerljivo. I ne postoji nikakvo teorijski određeno sredstvo povezivanja problemskog položaja i ciljanog stanja, budući da, strogo uzevši, ne postoje nikakva pravila filmske interpretacije. Ipak, kritičari svakodnevno rješavaju takve nejasne probleme. Što im omogućava da to čine?

Bez ulaženja u složenost onoga što je bilo jedno od najuzbudljivijih područja rasprave u suvremenoj kognitivnoj psihologiji, može se reći ovo: interpreti, poput većine onih koji svakodnevno rješavaju probleme, konstruiraju problem pridržavajući se normi institucija kojima pripadaju.<sup>39</sup> Oni i dalje upotrebljavaju pragmatične strategije koje im dopuštaju da izvedu odgovarajuće kritičke zaključke.<sup>40</sup> Te strategije sastoje se od nekih općih induktivnih sklonosti i načela, te određenih strategija koje su specifične za područje interpretacije. Dopustite mi da skiciram kako to može djelovati u pojedinačnom postupku interpretacije.

Odlučujem se, iz bilo kojeg razloga, za tumačenje filma. Moram izgraditi svoj vlastiti početni položaj. To se može učiniti na samo dva načina. Mogu uočiti *kompatibilnosti* koje film pruža s obzirom na koncepte koji su trenutačno u optjecaju u kritici. Mogu, primjerice, uvidjeti da on ilustrira ili potvrđuje prikaz analognih filmova kod drugih kritičara. Potom bih mogao postaviti hipotezu da je moj film primjer općih značajki koje su već prihvaćene kao relevantne unutar institucije interpretacije. Ili, mogu se uskladiti prema *anomalijama*. Scena ili neko ponašanje unutar filma možda u početku kao da nisu u skladu s ostalima; ili su možda prijašnje kritičke interpretacije zanemarile ili previdjele nešto što sam pobrao; ili možda film u cjelini nije u skladu s nekim tekućim koncepcijama žanra, stila ili forme.<sup>41</sup> Tad mogu postaviti hipotezu da će film nekako opravdati svoju različitost na temelju nekih drugih osobina koje su institucionalno prihvatljive (primjerice, unutarnje logike zapleta, tematske koherencije, ili ideoloških aspekata). Strategija anomalije suočava se s problemom neposlušnih podataka izravno, dok će pristup kompatibilnosti naići na njega prije ili poslije; no, oba pristupa daju kritici manje ili više konačan položaj inicijalnog problema iz kojeg treba izgraditi rješenje interpretacije.

Konstrukcija tumačenja uključuje temeljni kognitivni proces provjere hipoteza, na primjer, ako ta scena znači to i to, neće li ova pojednost u sceni preuzeti simboličku funkciju? Na bilo kojem mjestu mogu se suočiti s problemom neposlušnog podatka. Da bih ga riješio, mogu se pozvati na područje empirijske spoznaje — na druge filmove koji se mogu usporediti s ciljanim filmom, na kritičke tekstove koji mogu poslužiti kao egzemplari za moju interpretaciju, na apstraktnije koncepcije žanra ili forme ili narativne strukture, na još apstraktnije teorijske doktrine (feminizam, psihoanalizu), te na teme i semantička polja (aktivan/pasivan, moćan/nemoćan) važna publici kojoj se obraćam.

Pozivajući se na te podatke, također koristim različite vrste vještina. Primjerice, ako trebam usporediti film s drugim filmom istoga žanra, trebat ću upotrijebiti temeljni spoznajni sadržaj

da bih povukao analogije. Također pristupam filmu sa specijaliziranim vještinama. Učili su me da tražim *značenje*— drugim riječima, pretpostavljam da svaki film vrijedan interpretacije ima nešto važno za reći. Nadalje, pretpostavljam da to što film govori nije »doslovno« na površini, već je naprotiv značenje implicitne i simptomatske vrste; to jest, tražim mogućnost tumačenja. Također sam učio da tražim cjelovitost, ne jednostavno površna svojstva (kao što je zaplet), nego također prikrivenih značenja. Čak i kada moj kritički pristup vrednuje razjedinjenost i simptomatska značenja, takve kvalitete mogu uhvatiti samo ako se uskladim prema bilježenju cjeline. Kao intepret također razabirem *obrasce* — ponavljanja, varijacije, inverzije — koji se mogu investirati u značenje. I trebao bih se izvještiti u odabiru *istaknutih mjesta* »ključnih dijelova« koji najjasnije ili najživopisnije pokazuju na primjeru značenja koja pripisujem filmu. Pretpostavka specifičnog područja je, primjerice, da su počeci i svršeci istaknutni segmenti za interpretaciju. Rabeći takve vještine, tvrdoglave podatke mogu učiniti značajnima. Mogu pretpostaviti da takvi podaci djeluju implicitno i simptomatski, te mogu pokazati kako oni sudjeluju u sjedinjenim obrascima ili kako djeluju u povlaštenim trenucima.

Sve su to interpretacijske vještine koje mi je prenijela institucija, uglavnom preko pokazivanja i oponašanja. One nisu, naravno, specifične za filmsku kritiku. Potječu iz kritike dvadesetog stoljeća općenito, a posebno iz interpretacije književnosti — što je vjerojatno razlog da većina filmskih kritičara ima književnu naobrazbu i da studenti književnosti brzo nauče proizvoditi prihvatljive interpretacije filmova.<sup>42</sup>

Tijekom istraživanja »problemskog prostora« u filmu, oblikovat ću svoje mišljenje tako da do krajnosti povećam mogućnosti postizanja odgovarajućih stupnjeva novosti i ujerljivosti. Tako, ako su prethodni kritičari zanemarili scenu za koju mislim da je važna, ja ih mogu kazniti (blago ili oštro), istaknuti ulomak i povezati ga s drugim aspektima filma, stvorivši tako temelj za novu interpretaciju. Ako mogu istražiti kontinuitet između svojeg interpretacijskog pothvata i vrijednosti ili ideja koje cijeni moja pretpostavljena publika, bit ću bliže uvjerljivoj interpretaciji (rješenje za problem 4). Sve u svemu, čak i ako je moj problem neodređen, mogu formulirati početni položaj, postavljati hipoteze iz njega, iskoristiti odgovarajuće empirijsko znanje i mobilizirati stručne vještine kako bih uokvirio novu i uvjerljivu intepretaciju (...)

### **Logika opravdanja ili retorika**

(...) Kritičar, za razliku od običnog »čitatelja«, djeluje u skladu s konvencijama koje postavlja institucija interpretacije, te upotrebljava vještine rješavanja problema da bi došao do tumačenja. Treba skicirati još jednu etapu djelatnosti kritičara: postavljanje interpretativnih argumenata.

(...)

Retorika je, za moje potrebe, prije svega područje jezika, struktura i stil kritičkog govora.

Filmska interpretacija može se analizirati određenim procesima koji su karakteristični za svu retoričku djelatnost: *inventio*, *dispositio* i *etocutio*. Kako bih predstavio ove antičke kategorije i njihove sastavne dijelove, te ilustrirao kako kritička retorika djeluje, izvući ću svoje primjere iz načina pisanja koji neće odigrati gotovo nikakvu ulogu u ostatku knjige, ali je zanimljiv diskurzu stvorenom oko filma. Taj model je novinarsko prikazivanje tekućih filmova.

(...) Sve što želim ovdje pokazati jest to da određeni aspekti konvencionalnosti čine institucionalnu retoriku. Prikazivanje filmova je dio masovnih medija, te funkcionira kao izdanak reklamiranja filmske industrije: recenzije daju publicitet filmovima i podupiru naviku odlazanja u kino. Kao sastavni dio novinarstva, recenzija djeluje u diskurzivnoj kategoriji »novosti«; kao grana reklame, ona se poziva na građu iz diskurza filmske industrije; kao tip kritike, poziva se na određene jezične i konceptualne forme, posebice na one koje uključuju opis i vrednovanje. A kao retorika, ona jasno koristi tradicionalne strategije i taktike.

Ono što su antički pisci nazivali *invettio*, ili smišljanje samostalnih argumenata, uključuje tri zasebne vrste dokaza. *Etički* dokazi pozivaju se na vrline govornika. U prikazivanju filmova, etički dokazi služe stvaranju privlačne uloge koja će opravdati kritičareve sudove. Recenzent se može predstaviti kao revan vodič u potrošnji filmova, savjetujući čitaocu ili gledaocu što je najbolje ili najlošije u ponudi (primjerice Gene Siskel i Rober Ebert, dva televizijska recenzenta). Ili, prikazivač može imati duh strastvenog odvjetnika čudnih ili zanemarenih filmova (primjerice, J. Hoberman iz *Village Voica*). Recenzent se može predstaviti kao prost ali pravičan poklonik filma (Pauline Kael) ili kao kulturni učenjak sa strogim standardima (John Simon). U najmanju ruku, prikazivač mora igrati ulogu ili dobro upućenog stručnjaka ili predanog amatera, a svaki od njih nudi idealiziran nadomjestak za čitaoce. U svakom slučaju, privlačni aspekti kritičareva duha djeluju kao jamstvo njegovih prosudbi.

*Patetični* dokazi počivaju na emocionalnim obraćanjima publici. U želji da film predstavi kao »novosti«, prikazivač će isticati kvalitete za koje misli da će privući pažnju publike. Film koji se usredotočuje na svježije novinske naslove, vrlo cijenjeno uporište u originalnom izvoru; povratak stare zvijezde na ekran ili sjajan debi nove zvijezde — sva ta i druga svojstva mogu izazvati zanimanje. K tome, kritičar će sročiti svoj prikaz i prosudbu tako da podigne emocije, simpatično ističući emocionalne kvalitete filma ili dramatično prikazujući manjkavost, besmislenost ili pretenzije filma.

Argumente koji se odnose na samu prirodu slučaja, klasična je retorika nazvala »logičnim« ili »umjetničkim« dokazima. Zbog jednostavnosti, logične dokaze ćemo podijeliti na *primjere i entimeme*. Primjeri su induktivni ili pseudoinduktivni argumenti koji podupiru tvrdnju. Prikazivač filma može odabrati ulomak filma (bilo u verbalnom prikazu, bilo u televizijskim emisijama puštanjem odlomka nabavljenog od producenta)) te tvrditi da je taj uzorak tipičan za cijeli film. Slično, ako prikazivači presuđuju da je film loš, tvrdnju će poduprijeti oprečni primjer dobre izvedbe iz drugog filma. U prikazivanju filmova, takav dokaz ne pokazuje sklonosti da se organizira u suvisli skup spoznaja; on djeluje na stručan način; tako da ukus i iskustvo intuitivno vode prikazivača prema pravim primjerima.

Entimeme su deduktivni i pseudodeduktivni argumenti. U prikazivanju filmova, kanonska entimema glasi ovako:

Dobar filma ima osobinu p.

Ovaj film ima (ili nema) osobinu p.

To je dobar {ili loš} film.

Samo nekoliko osobina može popuniti mjesto p: važna tema, realistička obrada teme, logični razvoj priče, neobičan prizor, intrigantni likovi, pravomoćna poruka, novost unutar ponavljanja (obnovljene prerade filmova, važni nastavci).

Unutar područja entimeme, Aristotel izdvaja *topoi* kao zasebne stereotipne argumente koje će publika prihvatiti bez pitanja. Neki *topoi* prikazivača poprimaju oblik pro-cjenjivačkih maksima:

»Ako već trošiš novac, stavi ga na ekran.«

»Trebali bi brinuti o likovima.«

»Dobra gluma djeluje prirodno.« »Neki su filmovi samo zabava, ali drugi hrane mišljenje.«

Naravno, poput svih retora, prikazivača mogu u različitim prilikama privući logički proturječni primjeri, entimeme i *topoi*.

*Dispositio* se sastoji od razmještanja tih argumenata u privlačan poredak. Filmski se prikaz gradi od četiri komponente: zgusnutog siriopsisa radnje, s posebnim naglaskom na važne trenutke bez otkrivanja svršetka; skupa popratnih informacija o filmu (njegovu žanru, izvorima, redateljima ili glumcima, anegdota o snimanju i recepciji); skupa skraćenih argumenata, sažetog suda (dobar/loš, lijep pokušaj/pretenozna katastrofa, jedna do četiri zvjezdice, ocjena od jedan do deset) ili preporuke (palac gore/palac dolje, gledati/ne gledati). Prikazivač može razmjestiti te komponente bilo kojim redom, no čini se da je naralirenijska struktura ova: Počni sa sažetkom suda; unesi sinopsis radnje; nabavi niz zgusnutih argumenata o glumi, logici priče, neobičnom prizoru, ili drugim točkama koje se odnose na primjer; sve to ukrasi popratnom informacijom; te dovrši prikaz ponavljanjem ocjene. Organizacijskih opcija ima zapravo tako malo da je prikazivaču teško na toj osnovi stvoriti osebnost.

Mnogo više obećava treće područje retorike, ono koje nazivamo *elocutio*, ili stil. Dok je stil akademskog kritičara često na granici anonimnosti, veliki recenzenti — Baudelaire, Shaw, Virgil Thompson uglavnom su trajali. Stil je ono što potiče prikazivača na uporabu vremenom posvećenih trikova, kao što je pisanje prikaza u obliku pisma, ili potanko pričanje filma u žargonu lika. Zajedno s vještinom argumentiranja i opsegom znanja, stil je glavno sredstvo prikazivača u stvaranju ugledne osobe — amatera ili stručnjaka, elitista ili demokata — i osobnosti — zajedljive (Rex Reed), zdravorazumski ironične (Siskel i Ebert), zlobne (Simon), temperamentne (Kael), i tako dalje. Za čitatelje dnevnih novina, pisac može njegovati brz, telegrafski stil,<sup>43</sup> no, u tjednim publikacijama, mora pokazati veću verbalnu spretnost, jer se ovdje prikaz čita više zbog svojih unutarnjih interesa, kao primjer stila. Prikazivač se mora okretati od igre riječi i epigrama do prostih detalja, od metaforičkih ideja do metafizičkih izjava, od okrutne denuncijacije do lirične pohvale. Ako s godinama postane »karakter« ili čak slavna osoba koju intervjuiraju, to je nagrada dodijeljena nekome kome je impersonalna institucija dopustila da njeguje slikovit stil.

(...)

Shvaćanje interpretacije kao zaključivalačke i retoričke prakse, trebalo je, do sada, pokazati zašto ne dijelim Barthesovu sumnju da je »čitanje« nesvodivo heterogena djelatnost. Interpretacija je jedna od najkonvencionalnijih stvari koje kritičari rade. Čak i onda kada treba proizvesti »neobuzdanu« interpretaciju, kritičar će ne samo koristiti standardne strategije, nego će vrlo vjerojatno proizvesti krajnje rutinizirano čitanje, kao što se pijanist koji improvizira često utječe najbanalnijim melodijama i akordima.

Ne kažem, međutim, da želja da se interpretira nema različite izvore. Kritika nedvojbeno pruža užitke onima koji je upražnjavaju. Ona donosi intelektualno zadovoljstvo u rješavanju problema, užitak potpunijeg upoznavanja voljenog umjetničkog djela, vladanje vještinom i sigurnost pripadanja zajednici. Manje nevine interpretacije interpretacije predložila je optužba Susan Sontag da je interpret nešto poput sadista: »Interpretacija je osveta intelekta nad umjetnošću... kompliment koji mediokritet daje geniju.«<sup>44</sup> Interpret se može pokazati pomalo mazohističnim, kada koristi kritičku instituciju da bi potvrdio interpretativnu nedostatnost na koju ukazuje Frank Kormode: »Svijet i knjiga... su beznadno mnoštveni, beskrajno razočaravajući.«<sup>45</sup> Čini se očitim, dakle da mračniji nagoni kritičara ostaju uglavom sublimirani u svakoj institucionalno prihvatljivoj interpretativnoj djelatnosti.

To ne znači da treba potcjenjivati kritičare jer se pokoravaju normama. Bez obzira o kojem je stvaralaštvu riječ, rješavanje zagonetke i uvjeravanje bit će njegov dio. Ni jedna interpretacija se ne proizvodi napamet. Novak se uči konstrukciji institucionalno važnog problema. Vješt kritičar pronalazi svježu analogiju, proizvodi egzemplar ili izvlači moćan retorički učinak. U svim takvim slučajevima, vidimo kako se kreativnost ne ograničava, nego omogućuje institucionalnim praksama jezika i zaključivanja. Usporedba kojoj ću se često vraćati je usporedba sa zanatlijom. Postoje nevješti električari, dobri lončari i krajnje kreativni kuhari. Poput njih, kritičar vježba vještinu, a u tome nema ničeg što je po sebi nisko.

Vještina interpretira sastoji se uglavnom u pripisivanju implicitnih i simptomatskih značenja. *Pripisivanje* ovdje obuhvaća nekoliko važnih značenja: izvedena značenja se imputiraju filmu, ali se ona također (i načelno) »pišu«, opisuju, artikuliraju jezikom. Čin pripisivanja odigrava se unutar referentnog okvira institucije, koji određuje, obično prešutno, kako pisac treba postupati. Cilj koji se postavlja pred interpreta je da proizvede uvjerljivu i novu interpretaciju u procesu koji je istodobno psihološke, društvene i diskurzivne naravi.

(Prijevod: Diana Nenadić)

## Bilješke

\* Odabrani dijelovi iz prva dva poglavlja Bordwell ove knjige *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Harvard University Press, 1989). (Tri točkice u zagradi označavaju izostavljene dijelove teksta ili dijelovi rečenica u kojima autor upućuje na druga poglavlja knjige.)

1. Roland Barthes, *On Reading (O čitanju)*, citirano iz *The Rustle of Language* (New York: Hill and Wang, 1986), str. 33
2. Vidjeti, za primjer, John Reicherl, *Making Sense of Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 1977), str. 114-115.; Cf. Paul Kiparsky, *On Theory and Interpretation*; u *The Linguistics of Wiling: Argument: between Language and Literature*, ured. Nigel Fabb (Manchester: Manchester University Press, 1987) str. 195
3. Nastavit ću se, dakle, odnositi prema predmetu interpretacije kao »tekstu«, bio to pisani tekst, slika ili film. Radije bih ga nazvao "radom", no taj je termin previše dvosmislen, jer može značiti zadaća ili rad. (...)
4. Vidi, za objašnjenje, E. D. Hirsch, Jr., *The Aims of Interpretation* (Chicago: University of Chicago Press, 1976), str. 19
5. Paul Ricoeur, *Existence and Hermeneutics*, u *Contemporary Hermeneutics: Hermeneutics as Method, Philosophy, and Critique*, ured. Josef Belicher (London: Routledge and Kegan Paul, 1980), str. 245

6. Suvremeni primjer ove dihotomije je suprotnost između strukturiranog i »gramatičkog« prijenosa poruke u filmu (doslovno značenje) i prekršajnog "iskakanja iz trancica" jasnog značenja (figuracija) koji ističe Dudley Andrew. Vidjeti *Concepts in Film Theory* (New York: Oxford University Press, 1984) str. 158, 167-169, 188
7. Frank Komode, *The Art of Telling: Essays on Fiction* (Cambridge: Harvard University Press, 1983), str. 24
8. Ono što slijedi razmotreno je opširnije u mojoj knjizi *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), str. 30-40
9. Vidi Bordwell, *Narration in the Fiction Film* str. 48-62
10. Ovi tipovi forme razmotreni su u David Bordwell i Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: Knopf, 1985), str. 44-81
11. Moja dvosjekla uporaba termina — i intratekstualno i ekstratekstualno upućivanje — ravna se prema tekućim razmišljanjima u lingvistici i književnoj semantici. Vidi Keith Allan, *Linguistic Meaning*, 1 svezak (London: Routledge and Kegan Paul, 1986), str. 68 i eseje objavljene u *On Referring in Literature*, ured. Anna Whiteside i Michael Issacharoff (Bloomington: Indiana University Press, 1987)
12. Za razmatranje načina na koji se eksplicitna značenja mogu izvesti iz referenci jalnog značenja, vidi Gerald Prince, *Narrative Pragmatics, Message and Point, Poetics* 12 (1983): 530-532
13. Za detaljne i sveobuhvatne rasprave o implicitnom značenju (iz različitih teorijskih perspektiva), vidi Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite* (Paris: Colin, 1986), i Dan Sperber i Deirdre Wilson, *Relevance: Communication and Cognition* (Cambridge: Harvard University Press, 1986)
14. Može biti da samo s eksplicitnim značenjem kao modelom možemo izgraditi shvaćanja o implicitnom značenju. Tako u životnoj priči pojedinca, učenje uočavanja pouke priče ili poante bajke može nužan korak u spoznavanju načina pronalaženja podrazumijevane teme u "visokoj" umjetnosti.
15. Model razumijevanja za fiktionalni film skiciram u knjizi *Narration in the Fiction Film*, Str. 29-47
16. Druge institucije interpretacije ne ulaze u moj vidokrug, no čini se da bi se one mogle proučavati uporabom istih kategorija značenja. Na primjer, cenzura kao interpretativna djelatnost mogla bi pripomoći u konačnom definiranju referenci jalnih i eksplicitnih značenja filma
17. Kao u tvrdnji o Godardovom filmu *Bježi tko može* {*Sauve qui peut (la vie)*: Epizode prevare su jasno prikazane kao ritualna ponižavanja, simptomatski primjeri opće depresije.« Robert Sam, *Jean-Luc Godard's Sauve qui peut (la vie)*. *Millennium Film Journal* 10/11 (1981): 197
18. Lindsay Anderson, *The Last Sequence of On the Waterfront, Sight and Sound* 24, 3 (sijecanj-ožujak 1955), str. 128.
19. *On the Waterfront: Points from Letters, Sight and Sound* 24, 4 (proljeće 1955), str. 216
20. Robert Hughes, *On the Waterfront: A Defense*. *Sight and Sound* 24/4 (proljeće 1955), str. 215
21. Pat Hilton: Ask Pat, TV Week, Wisconsin State Journal, 16. studenog 1986, str. 35
22. Vidi C.J. van Rees, *Advances in the Empirical Sociology of Literature and the Arts: The Institutional Approach, Poetics* 12(1983): 285-310. Druge društvene skupine koje prakticiraju filmsku kritiku su cenzura i obožavatelji. Ni jedna nije unutar mojeg vidokruga, premda bi proučavanje njihovih interpretativnih normi bilo korisno.
23. Janet Steiger razmatra razvoj akademskog kanona u proučavanju filma u članku *The Politics of Film Canons, Cinema Journal* 24,3 (proljeće 1985):
24. James Monaco, *How to Read the Film* (New York: Oxford University Press, 1977)



25. Vidi: Steven Mutoax, *Rhetorical Hermeneutics, Critical Inquiry* 11,4 (lipanj 1985): 634-637, i in cent B.Leitch, *American Literary Criticism from the 30s to the 80s* (New York: Columbia University Press, 1988), str 109-114, 150-151.
26. Mary Douglas, *How Institutions Think* (Syracuse: Syracuse University Press, 1986), str. 112
27. Vidi Richard Levin, *New Reading vs Old Plays: Recent Trends in the Reinterpretation of English Renaissance Drama* (Chicago: University of Chicago Press, 1979), str 2-5
28. Vidi: William E. Cain, *The Crisis in Criticism: Theory, Literature, and Reform in English Studies* Baltimore; Johns Hopkins University Press, 1984) str. 106
29. Douglas, *How Institution Think*, str. 48
30. O razvoju esteticke kritike iz biblijske kritike, vidi: Stephen Prickett, *Words and the Word: Language, Poetics, and Biblical Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986)
31. Barry Barnes, *Scientific Knowledge and Sociological Theory* (London: Routledge and Kegan Paul, 1974), str. 87-97
32. Vidi; Barry Barn«, T. 5. Kuhn and Social Science (New York; Columbia University Press, 1982), str. 45-46
33. Cain, *Crisis in Criticism* str. 101
34. Cleanth Brooks i Robert Penn Warren, *Understanding Fictfon*(New York: Appleton-Century-Crofts, 1959), str. 28
35. Teorija i ideologija književne naobrazbe proucavala se u Francuskoj nekoliko godina. Za pregled i bibliografiju, vidi: Clement Moisson, *Qu'est-ce que t'histoire literarni* (Paris: Presses univcrsitaires de France, 1987), str. 96-154,242-26S)
36. Barnes, *Scientific Knowledge* str. 21
37. John Crowe Ransom, *The World's Body* (New York: Scribncr's, 1938)
38. Barnes, *Scientific Knowledge*, srr.
39. Vidi: Sylvia Scribncr, *Thinking lit Action; Some Characteristics of Practical Thought, u Practical Intelligence: Nature and Origins of Competence in the Everyday World*, ured.: Robert J. Sternberg i Richard K. Wagner (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), sir. 21
40. Tekuca gledista su dobro obraden u Dan Sperber and Deirdre Wilson, *Relevance: Communication and Cognition* (Cambridge: Harvard University Pres, 1986), i John H. Holland, Keith J. Holyoak, Richard E. Nisbett i Paul R. Thagard, *Induction: Processes of Inference, Learning, and Discovery* (Cambridge: MIT Press, 1986)
41. Nepravilnost kao povod ia interpretaciju može temeljiti tvrdnju Dudleys Andrewa da određeni trenuci »blokiraju« naJe kretanje kroz film i izazvati -aktivnu interpretaciju-. Vidi njegov rad *Concepts in Film Theory* (New York: Oxford University Press, 1984), srr. 168
42. Teoreticari književne kritike izložili su konvencije slicne onima koje su ovdje navedene. Vidi: Johnathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study ofLiterature* (Ithaca; Cornell University Press, 1975), pogl: 6-9; Ellen Schaubcr i Ellen Spolsky, *The Bounds of Interpretation: Linguistic Theory and Literary Texts* (Stanford: Stanford University Press, 1986), pogl. 6 i 7; Peter J. Rabinowitz, *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* (Ithaca: Cornell University Press, 1987), pogl. 2-5
43. Za analizu stila prikazivanja, vidi veseli clanak *The Poetics of Affirmation; Signification and Mimesis in the Works ofLyons, Siegel, andShalit*, *Village Voice*, 12. sijecanj 1988, str. 70
44. Susan Sontag, *Against Interpretation u Against Interpretation and Other Esseys* (New York: Delta, 1966), str. 7 i 9

45. Kermode, Genesis, str. 145

David Bordwell

### **Making Films Mean**

(a translation Diana Nenadic)

UDC: 791.43.01

The paper (excerpts from two chapters of David Bordwell's book *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*) deals with the definition, logic and an anatomy of film interpretation. Bordwell shows how critical institutions, such as journalism, essay writing and academic scholarship shape and constrain film interpretation and film criticism in general.

U rubrici *Suvremena teorija u prijevodu* (Hrvatski filmski ljetopis br. 6/1996.), objavili smo tekst *Glorije Withelm: Citat u filmu*, koji je preveo Sead Ivan Muhamedagić.

Nažalost greškom je kod prijeloma ispušteno ime prevoditelja, zbog čega se gospodinu Muhamedagiću iskreno ispričavamo. Također se moramo ispričati što s tako velikim zakašnjenjem objavljujemo ispravak greške na koju smo trebali odmah reagirati.