

Boris Vidović

## Povijest(i) filma

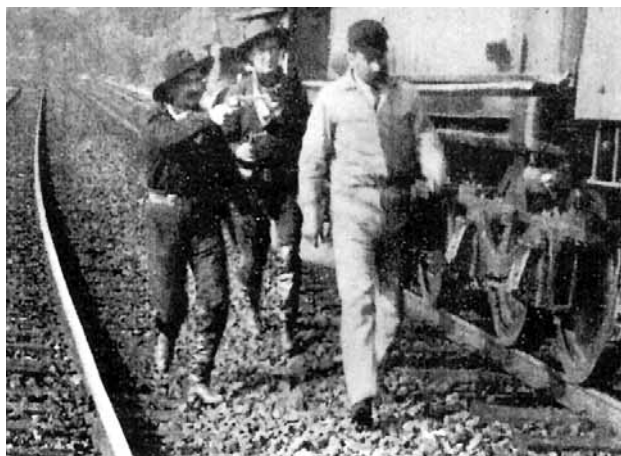
**U** Brightonu je 1978. godine u sklopu 34. godišnje skupštine FIAF-a održan simpozij *Cinema 1900.-1906.* koji je označio prekretnicu u pristupu povijesti filma. Tom su prigodom, osim djelatnika filmskih arhiva, bili prisutni i filmski teoretičari i povjesničari, te je prvi put na jednom mjestu prikazano stotinjak ranih filmova. Tada je također dogovoreno da će arhivi omogućiti lakši pristup rijetko viđenim (ponajprije ranim) filmovima. Četiri godine poslije u talijanskom je gradiću Pordenoneu osnovan godišnji festival ranog filma, manifestacija koja je ubrzo postala *must* za filmske povjesničare diljem svijeta. Naravno, plodovi ove tješnje suradnje između povjesničara i filmskih arhiva mogli su se ubrzo vidjeti.

Prije svega, došlo je do revizije povijesnog pristupa filmu, a posebice ranom filmu. Ubrzo se otkrilo da ranije povijesti

filma nisu primjerene kompleksnosti filmskog medija i njegove povijesne recepcije. Povijesti filma pisane su kao pripovijesti s junacima (najčešće redateljima) i negativcima (najčešće producentima), naglim obratima i iznenadnim stilskim i tehničkim »otkrićima«.<sup>1</sup> Kako je to primijetio Douglas Gomery, mnogi povijesni pregledi prepuni su bioloških termina: »rođenje« filma, »očevi« pojedinih filmskih tehnika, »uspon« filmske umjetnosti, njezin »razvoj« i neizbježan »pad«, »dekadencija«. Takav rječnik pomaže pri dramatizaciji i personifikaciji fenomena filma kako bi se zadovoljila uredna kronologija povijesti kao pripovijesti. Osim toga, nastavlja Gomery, u starijim historijama filma prisutan je jako naglašeni ali prešutni teleološki pristup: povijesne se promjene shvaćaju kao »kretanje prema ispunjenju konačne svrhe«. Umjesto pomnog ispitivanja uzroka konkretnih tehnoloških



E. Porter: Velika pljačka vlaka (1903.)



E. Porter: Velika pljačka vlaka (1903.)

i stilskih promjena ili gledateljskih navika, unaprijed se polazi od pretpostavke kako je u filmskom mediju »ugrađena« samoregularajuća komponenta težnje ispunjenju vlastite svrhe. »Čemu uopće tražiti uzroke ako neki film ili pokret sadrži vlastitu unutarnju motivaciju?« pita se Gomery.<sup>2</sup>

Puko nabranje naslova i imena neprikladno je pri proučavanju tako složenog umjetničkog, društvenog i ekonomskog fenomena kao što je to film, a u većini povijesnih pregleda uočene su i mnoge (poslije često prenošene) faktografske pogreške. Te su pogreške donekle i razumljive obzirom da su mnoge povijesti filma pisane po sjećanju: Kracauer je svoju historiju njemačkog filma pisao u izbjeglištvu u SAD, Sadowul za vrijeme i neposredno nakon II. svjetskog rata, a Mitry se oslanjao na svoju fascinantnu memoriju. Ali jednom kad su stari filmovi postali dostupni, došlo je vrijeme za pedantniji pristup.

### Revizija metodologije

Metodološki pristup filmskoj historiografiji također se promijenio, a u razdoblju nakon brightonskog simpozija mogu se razlučiti dvije faze. Prva, do otprilike sredine 1980-ih, još je bila pod jakim utjecajem dominantnog usmjerenja unutar teorije filma 1960-ih i 1970-ih kad se glavni oslonac tražio u althusserovskom marksizmu, lacanovskoj psihoanalizi, te u strukturalizmu (u prvom redu post-saussureovskoj lingvistici i Barthesovim tekstualnim analizama). Druga faza polako je počela preuzimati primat sredinom 1980-ih, a karakterizira je u prvom redu pomnije istraživanje mnoštva raznolikog povijesnog materijala, pri čemu je sama filmska vrpca tek jedan dio. Posebno zanimljivima pokazali su se razni pisani dokumenti na koje se prije nije obraćala pozornost: zapisi sa sudskih parnica (rani su se filmaši, a pogotovo američki, često parničili oko izuma pojedinih dijelova kamera i/ili projektor, a tu su praksu nastavili i kasniji holivudski producenti), poslovne zabilješke filmskih proizvođača, distributera i prikazivača, prepiske između banakra i proizvođača filmova, itd. Ta se druga faza metodološki približila zahtjevima suvremene historije.<sup>3</sup>

Govoreći o pristupu objektu istraživanja, Philip Beck pravi razliku između historicizma i historizma u suvremenoj film-

skoj historiografiji.<sup>4</sup> Revizija tradicionalnih preguća nije odbacila samo oblike diskurza koji bi mogli »iskriviti« pravo stanje stvari naglašavajući nebitne čimbenike i izvlačeći pogrešne zaključke, nego je dovela u pitanje čitav sklop pretpostavki i uvjerenja na kojima počiva tradicionalno proučavanje povijesti filma, a koje Beck naziva historicizmom.<sup>5</sup> Historicizam je uvjerenje kako se neki povijesni događaj ili fenomen može razumjeti samo prema mjestu koje zauzima u slijedu povijesnih događaja, dakle unutar dijakronije.

Revizionistički historizam, pak (prema Becku), nadahnut Althusserovom filozofijom, stavlja težiste na proučavanje sinkronijskog povijesnog trenutka, na društvene, ekonomske i povijesne silnice čije se djelovanje očituje u određenom, povijesno ograničenom trenutku.

U literaturi koja se bavi filozofijom historije historicizam je definiran na razne, često kontradiktorne načine. Kao što to primjećuje Michael Stanford, većina je mislilaca koristila taj pojam kako bi označila »pogled prema kojem su svi društveni i kulturni fenomeni povijesno determinirani, pa ih treba razumijevati u skladu s vlastitim dobom.«<sup>6</sup> S obzirom da je historicizam ipak ograničen na povijesno razdoblje koje počinje otprilike s Johannom Gotfriedom Herderom (i Giambatistom Vicoom kao pretečom) i završava sredinom ovog stoljeća s R. G. Collingwoodom, za proučavanje povijesti filma presudniji je neohistoricizam koji se javio u okviru teorijskog pristupa književnosti. Neohistoricizam, ukratko, nastoji osvijetliti sveukupnu društveno-povijesnu situaciju u kojoj se javlja neko djelo. Tako Stephen Greenblatt, jedan od glavnih predstavnika tog pristupa, u raspravi *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Calderon Press, London, 1988.) nastoji dati što potpuniju sliku društvene i povijesne pozadine nastanka Shakespeareovih djela, tj. svijet renesansne, elizabetanske Engleske.

Da je Beck svoj esej pisao koju godinu kasnije, vjerojatno bi umjesto pojma historizam koristio neohistoricizam, a pojam historicizma morao bi odrediti malo preciznije.<sup>7</sup> Svejedno, njegov zaključak kako »historicizam« počiva na dijakroniji (proučavanje nacionalnih kinematografija, razvoja stilova i/ili stilskih razdoblja, opusa nekog filmaša i sl.), a »histori-

zam« (=neohistoricizam) na sinkronijskom propitivanju društveno-povijesnih okolnosti pojave nekog filma ili filmskog fenomena, uglavnom dobro ocrtava stanje unutar filmske historiografije.

Trenutačno je, ipak, dominantno sinkronijsko proučavanje povijesti filma, i to prije svega na području studija recepcije. Barbara Klinger nastoji pokriti što šire područje kako bi se postigla »sveobuhvatna historija« (engl.: *total history*) nekog filma.<sup>8</sup> Na tragu suvremenih kretanja unutar teorije književnosti i *cultural studies*, ona navodi sinkronijska i dijakronijska područja proučavanja. U sinkronijsko područje spadaju filmska praksa (proizvodnja, distribucija, prikazivanje), intertekstualne zone (veze filma s drugim poslovima, industrijskim granama, medijima, umjetnostima, te novinstvo), te društveni i povijesni kontekst (ekonomija, zakonodavstvo, vjera, politika, klasa, rasa, spol, spolne razlike, obitelj, ideologija i međukulturalna recepcija). U dijakronijsko područje Klingerova uvrštava one prakse i područja unutar kojih se film pojavljuje izvan svojeg primarnog i »prirodnog« povijesnog okružja, a to su retrospektive, recenzije starijih filmova prigodom njihova ponovnog prikazivanja, sveučilišna filmska teorija, historija i kritika, pojavljivanje filmova na nacionalnoj, kabelskoj i satelitskoj televiziji, te na televizijama izvan matične zemlje, raspačavanje filmova putem videokasete i laserskih diskova, ponovno čitanje filmova od strane obožavatelja (često okupljenih u klubove), te utjecaj legende o autoru na ponovno gledanje filmova. Promatrajući film iz svih ovih kutova, moguće je očitati značenje koje određena povijesna publika daje nekom filmu. To je značenje, prema Klingerovoj, povijesno, društveno, psihološki i kulturalno određeno i podložno je znatnim promjenama.

Ono što odmah upada u oči kod većine sinkronijskih povijesti filma (pa tako i kod Klingerove) jest njihova paradoksalna nepovijesnost. Unatoč mnoštvu vrijednih podataka koje takav pristup povijesti filma iznosi na vidjelo, njemu nedostaje razvojna, povijesna dimenzija. Sinkronijska historija filma promatra film kao sjecište društvenih, ekonomskih, povijesnih i drugih silnica, kao točku u vremenu kroz koju se može očitavati značenje samog filma, utjecaj filma na društvenu sredinu, te način na koji se ta društvena sredina ogleda u konkretnom filmu. Naglašavajući povijesnu nestabilnost značenja nekog filma, ova vrsta historijskog pristupa i ne pokušava utvrditi, npr., koje značajke, stilska sredstva ili narativni oblici imaju transkulturalnu kvalitetu i koja značenja ne ovise o društveno-povijesnim okolnostima u kojima se film gleda. Razvitak filmu imanentnih svojstava i tehnika (npr. stilskih sredstava ili narativnih oblika) često ostaje po strani, a veća se pozornost posvećuje interakciji filma s okolinom. Tako npr., nastojeći utvrditi značenje koje Judy Garland kao zvijezda ima kod homoseksualne publike, Richard Dyer i ne pokušava dati sveobuhvatnu sliku eventualne promjene ikoničkog statusa ove zvijezde od 1940-ih do danas kako kod heteroseksualnog, tako i kod homoseksualnog gledateljstva.<sup>9</sup> Odgovor na te primjedbe mogao bi biti kako spomenutim teoretičarima i povjesničarima i nije cilj pratiti razvojni put nekog fenomena, nego otkriti što više činjenica vezanih za određeni film, autora, stilsku školu ili nacionalnu kinematografiju u danom povijesnom trenutku. To je, narav-

no, izbor svakog pojedinca, ali je sigurno upadljivo kako među novijim povjesničarima koji se bave filmom kao društvenim fenomenom malo tko pokušava pratiti imanentni povijesni razvoj predmeta svojeg proučavanja.

### Teorija i praksa filmske historiografije

Počeci teorijskog promišljanja filma javljaju se ubrzo nakon nagle ekspanzije novog medija. Zajednička crta svih ranijih pokušaja – od Ricciotta Canuda, pa sve do Andréa Bazina – jest uvrštavanje filma u Pantheon umjetnosti ravnopravne s ostalima, tradicionalno prihvaćenim umjetnostima. Na uvrštavanje teorijskog proučavanja filma u visokoškolske programe trebalo je ipak čekati do 1960-ih. Novi se predmet prvo pojavio u okviru katedri za književnost i kazalište, a nakon iznimno brzog razvoja počele su se osnivati i samostalne katedre za proučavanje filma. Danas na svakom većem sveučilištu u SAD, Kanadi i Velikoj Britaniji postoji i katedra za *cinema studies* na kojima se, osim teorije filma (a sve češće i televizije) predaje i povijest filma. Osim toga, film je posljednjih desetljeća vjerojatno najproduktivnija disciplina unutar humanističkih znanosti – kako po broju studenata, tako i po broju objavljenih studija. Takav akademski pristup svjedoči o konačnom prihvaćanju filma ne samo kao umjetnosti, nego i kao predmeta vrijednog ozbiljnog pristupa.

Robert C. Allen i Douglas Gomery objavili su vrlo utjecajnu studiju iz područja metodologije proučavanja povijesti filma.<sup>10</sup> U njoj se zalažu za metodološki pluralizam, a razlučuju nekoliko tradicionalnih pristupa koje, djelomice preformulirane, nastoje objediniti na pojedinim *case studies*.



G. Méliès: 20.000 milja pod morem (1906.)

D. W. Griffith: *Rođenje nacije* (1915.)

### Estetska povijest filma

Prvi od tradicionalnih pristupa povijesnom materijalu jest ono što Allen i Gomery nazivaju estetskom poviješću filma. To je vjerojatno najrasprostranjeniji pristup, a njime je prožeta i većina teorijskih i kritičkih stajališta prema filmu. Kao što rekoh, korijen ovom polazištu još je u davnom nastojanju davanja filmu statusa umjetnosti, a teorijska je osnova u nastojanju utvrđivanja specifičnih svojstava filma. Dudley Andrews je podijelio teorijske pristupe filmu u dva glavna smjera: formativni teoretičari (npr. Hugo Münsterberg, Sergej M. Eisenstein i Rudolf Arnheim) smatrali su da je film samo bilježenje stvarnosti, pa mora, kako bi pridobio status umjetnosti, oblikovati tu stvarnost na medijski prikladan način (npr. pomoću pokreta kamere, montaže, organiziranjem elemenata u kadru); s druge strane teoretičari realizma (prije svega André Bazin) smatraju kako je film konačno ostvarenje stoljetnog čovjekova sna o neposrednom bilježenju stvarnosti, te da je najveće estetičko postignuće filma upravo težnja što potpunijem ostvarenju toga sna, za što su najpogodnije filmske tehnike dubinskog i dugog kadra.<sup>11</sup>

Osim ovih tradicionalnih teorijskih pristupa (koji su dominantni otprilike do 1960-ih), estetski pogled osnova je i autorske kritike, pogotovo u onom dijelu koji Allen i Gomery nazivaju »tradicijom remek-djela«.<sup>12</sup> Izdvajanje pojedinih ljudi uključenih u stvaranje filmova (najčešće redatelja), navođenje pojedinih filmova kao »remek-djela« ili pravljenje lista najboljih filmova zgodne su poštapalice pri pisanju dnevnih filmskih kritika, ali to nikako ne može biti temeljem za ozbiljniji teorijski ili historijski pristup filmu. Suvremeni pristup stalno ističe društvenu uvjetovanost filmskog fenomena: značenje i estetsko vrednovanje nekog djela nije dano jednom za svagda, nego se mijenja zajedno s društveno-povijesnim promjenama. Osim toga, »tradicija remek-djela« uzima u obzir samo one aspekte (estetske, zanatske i sl.) koji su imanentni određenom filmu, a zanemaruje sve ostale (ponajprije ekonomske i socijalne). Prva sustavna kritika tog estetskog pristupa filmu došla je od semiotičara. Oni su počeli gledati film kao sječište raznih značenja, a ne kao statičan umjetnički objekt. I premda se Christian Metz i drugi predstavnici ove vrlo utjecajne teorijske škole 1960-ih i 1970-ih nisu posebno bavili poviješću, utrlji su put sinkronijskom proučavanju povijesti filma.

### Tehnološka povijest filma

Obzirom da je film bitno ovisan o tehnološkoj osnovi, proučavanje razvitka tehničkih sredstava uključenih u filmsku proizvodnju i prikazivanje čini jedno od osnovnih područja svakog povijesnog pristupa filmu. Osnovni problem kod tradicionalne tehnološke povijesti filma jest sličan kao i kod tradicionalne estetičke povijesti – povjesničari su bili skloni teoriji »velikana«, tehnološke determiniranosti i velikih, često spektakularnih tehnoloških inovacija. Premda je neporeciva činjenica da su ljudi poput Thomasa Edisona, W. K. L. Dicksona i Maxa Skladanowskog znatno pridonijeli tehničkom usavršavanju filma, ovaj pristup zanemaruje jedno važno pitanje: kakva je bila društvena klima koja je posljednjih desetljeća prošlog stoljeća potaknula istraživanja upravo na području snimanja i projiciranja pokretne slike? Osim toga, pogledaju li se doprinosi »velikana«, često se vidi da je riječ ili o timskom radu (sâm Edison teško da je mnogo pridonio razvitku filmske tehnike), ili o manjem usavršavanju nekog uređaja.

Ta vrsta pristupa povijesti filma rijetko uzima u obzir širu povijesnu motivaciju tehnoloških promjena. Kao što je to Gomery primijetio pišući o pojavi zvučnog filma i filma u boji, »nova se tehnologija ne može prihvatiti prije nego za njom postoji ekonomska potreba. Ali istina je i to da promjena ne može uspjeti ako ne zadovoljava ideološki uspostavljenu potrebu.« (Gomery, 1982. : 56) Premda su tehnološki uvjeti za uvođenje zvuka postojali više godina prije njegova prihvaćanja, tek je ekonomska potreba kompanija Warner i Fox (koje su u vrijeme dolaska zvuka sredinom 1920-ih spadale u red manjih proizvođača) za proširenjem i uvrštenjem u red velikih producenških kuća bitno utjecala na odlučujući razvoj zvučnog filma.<sup>13</sup> Slično je bilo i s uvođenjem boje. Osnovne tehnološke poteškoće prevladane su još 1920-ih, ali film u bojama postao je dominantan u Hollywoodu tek 1950-ih kad se počela širiti i televizija u boji, pa je cijena po kojoj su se televizijskim postajama prodavali crno-bijeli filmovi naglo pala. Osim toga »ideologija realizma« (kako je Gomery naziva) po kojoj su filmovi u boji realističniji od crno-bijelih javila se tek poslije; boja se prvo koristila u najmanje realističnim žanrovima – komedijama, musicalima i kostimiranim povijesnim dramama.<sup>14</sup>

### Ekonomska povijest filma

Proučavanje ekonomskih uvjeta nastanka filmova Allen i Gomery dijele na dva osnovna pristupa: prvi se bavi društveno-ekonomskim okolnostima filmske proizvodnje i najčešće se temelji na marksističkoj filozofiji, a drugi podvrgava analizi kinematografsku industriju u svim njezinim dijelovima (tj. proizvodnju, distribuciju i prikazivalaštvo). Unatoč nekim zanimljivim i vrijednim opažanjima, marksistička analiza ekonomskih odnosa koji vladaju na filmskom polju<sup>15</sup> bila je sklona ideološkim pojednostavljenjima i pravocrtnom objašnjavanju razvitka i međusobnih utjecaja pojedinih kinematografija. Premda se radi o području koje je lišeno *glamora*, pa je samim tim proučavateljima filma manje »zabavno«, analiza filmske industrije, ekonomskih čimbenika i stanja na filmskom tržištu svakako je važan dio povijesti kojem vrijedi posvetiti više pozornosti nego što se to obično čini.

Tako, na primjer, studija Kristin Thompson<sup>16</sup> pokazuje kako su društveno-povijesno-ekonomski uvjeti rezultirali postupnim osvajanjem svjetskog tržišta od strane američkih proizvođača u vrijeme neposredno nakon I. svjetskog rata. U prvoj polovici 1910-ih američki su proizvođači podijelili »kolač« domaće tržišta i krenuli u svjetsku ekspanziju. Američko filmsko tržište bilo je dovoljno veliko ne samo za pokrivanje troškova proizvodnje, nego i za postizanje značajnog profita i ulaganje u globalno širenje poslova. U vrijeme I. svjetskog rata mnoge europske zemlje gotovo su potpuno obustavile filmsku proizvodnju (npr. Francuska, a nakon ulaska u rat 1916. i Italija), pa su Amerikanci polako osvojili ne samo europsko, nego i mnoga veća tržišta na drugim kontinentima (npr. latinskoameričko, australsko i dalekistočno) na kojima se više nisu pojavljivali novi europski filmovi. Pojedine europske kinematografije ubrzo su se počele oporavljati, ali više nikada nisu dostigle razinu proizvodnje iz »zlatnog« razdoblja s početka desetljeća. Govoreći o prednostima američkog filma (počevši od sredine 1910-ih) prema konkurentima iz drugih zemalja, Thompsonova i Bordwell na jednom mjestu zaključuju: »prosječni je produkcijski budžet bio viši u Hollywoodu nego bilo gdje drugdje na svijetu, a uvoz američkog filma još je uvijek jeftiniji od lokalne proizvodnje.«<sup>17</sup> Pridodamo li tome dobru poslovnu organiziranost američke filmske industrije,<sup>18</sup> možemo vidjeti kako je uspješno izveden holivudski pohod na svjetska tržišta.

### Društvena povijest filma

Društvena povijest filma vjerojatno je najproduktivnije područje filmske povijesti. Allen i Gomery navode nekoliko pitanja na koja odgovara ova grana historiografije:

Tko je snimao filmove i zašto? Tko je gledao filmove, u kakvim uvjetima i zašto? Kako su filmovi prikazivani i kako su gledatelji tumačili viđeno? Što je bilo rečeno i napisano o filmovima, tko je to govorio/pisao, za koga i iz kojih pobuda? Kakav je bio odnos između filma kao društvene institucije i ostalih društvenih institucija? I tu smo najvećim dijelom na području studija povijesne recepcije filma za kakvu se, kao što smo već vidjeli, zalaže i Barbara Klinger.

Jedno od mogućih područja jest pisanje lokalnih povijesti kinematografskih djelatnosti.<sup>19</sup> Takve studije često iznose na vidjelo mnoge nove činjenice. Tako članak Douglasa Gomerija otkriva kako je pogrešna generalizacija prema kojoj je američka filmska publika bilo pretežno radničkog i imigrantskog podrijetla.<sup>20</sup> Odnosno, to je bila istina u vrijeme *nickelodeona*, ali film je nakon toga postao zabavom nove publike srednje klase: istodobno je počela selidba pripadnika imućnije srednje klase u kuće s okućnicom u prigradu. Nove, velike kino dvorane počele su se graditi upravo u tim predgrađima, prema čemu su neki povjesničari, neupućeni u promjene u urbanoj geografiji gradova, zaključili da su ta prigradska kina opsluživala uglavnom niži sloj građana.

Među najzapaženije studije recepcije filma spada rad Janet Staiger.<sup>21</sup> Staigerova se zalaže za teoriju recepcije (engl.: *reception studies*) kao proučavanje interakcije između gledatelja i filmskog teksta. Umjesto interpretacije teksta, proučava-

nje recepcije nudi razumijevanje kako se interpretacija povijesno mijenjala. Tekst sam po sebi nema fiksirano značenje, nego je ono povijesno, društveno i psihološki uvjetovano. Drugi su teorijski pristupi tekstualno orijentirani, pa imaju za cilj pronaći značenje imanentno tekstu. Čitatelj/gledatelj (ako se uopće uzima u obzir) shvaća se kao netko tko očitava unaprijed dano značenje. Proučavanje recepcije pak nastoji utvrditi čimbenike koji određuju gledateljev odnos prema tekstu i promjenu značenja nekog teksta kroz povijest. Težište je na odnosu gledatelja i filmskog teksta, te Staigerova naglašava kako je za razumijevanje povijesnog značenja važan i kontekst. Za primjer navodi Porterov film *Uncle Tom's Cabin* (1903., Edison). Knjiga Harriet Beecher Stowe objavljena je 1852., a iste je godine postavljena i uspješna scenska adaptacija Georgea A. Aikena. Kazališna predstava postala je dio folklor, pa je igrana diljem SAD punih 90 godina bez prestanka. Publika je 1903. poznavala knjigu, ali kazališna je predstava svima bila u svježem sjećanju. Porterov je film iz današnje perspektive prilično teško pratiti: nedostaje narativne motivacije, a odnosi među likovima su nejasni. Međutim, gledatelji s početka stoljeća gledali su film bez poteškoća i s punim razumijevanjem, s obzirom da su ove tekstualne nezgrapnosti mogli »premostiti« općepoznatim intertekstualnim znanjem.

Unatoč sjajnim opažanjima, kod Staigerove (kao i kod većine teoretičara recepcije), postoji jedan bitan problem: u kojoj je mjeri utvrdivo što je publika mislila i osjećala gledajući neki film? Proučavanje recepcije usredotočeno je na gledatelja. Ali gledatelji, a pogotovo gledatelji ranog filma, nužno moraju biti konstrukcijom. Ne postoje ankete s početka stoljeća iz kojih bi se vidjelo kako su gledatelji doživljavali neki film. Naravno, dio zaključaka moguće je deducirati prema pisanim dokumentima, novinskim kritikama i općoj kulturnoj klimi koja je vladala u određenom vremenu na određenom prostoru. Međutim, kod novinske kritike javlja se bitan problem – kritičar je profesionalac i ne zastupa prosječnog filmskog gledatelja. Tko, dakle, čini publiku o kojoj pišu proučavatelji recepcije? U kojoj je mjeri moguće pisati o tome što je doživljavala prosječna domaćica s početka stoljeća gledajući neki film? Tako se studiji povijesne recepcije najčešće svode na studij povijesne novinske recepcije filma s obzirom da su glavni izvori pri recepcijskoj konstrukciji gledatelja filmska kritika, popularni napisi o glumcima i filmovima i rijetka »pisma čitatelja«.

### Područja proučavanja

Jedno od najživljih područja proučavanja novije filmske historiografije jest povijest ranog filma, prvenstveno filma do pojave koliko-toliko razvijenog dugog narativnog filma (otprilike do 1912.-1914.). Charles Musser, jedan od vodećih američkih povjesničara ranog filma, argumentirano tvrdi kako je izum filma (tj. projicirane pokretne slike, odnosno onoga što on zove *screen practice*) rezultat zbira različitih praksi, u prvom redu one projiciranja slike (koju je detaljnije opisao još 1646. Athanasius Kircher u knjizi *Ars magna lucis et umbrae*), ilustriranih predavanja, raznih zabavljčkih naprava za proizvodnju pokretnih slika, te fotografije.<sup>22</sup> Riječ je, dakle, o logičnom razvoju koji nije motiviran genijal-

nošću pojedinaca, nego cijelim nizom povijesnih, tehnoloških i društvenih čimbenika. Jednom kad je izum fotografije omogućio vjernu reprodukciju isječaka stvarnosti, bilo je samo pitanje vremena kad će fotografija »oživjeti«. Komercijalni potencijal Edisonova *kinetoscopea* (naprave koja nikad nije postigla osobitu popularnost) mogao se ostvariti tek kad je usavršen stroj za projekciju prethodno snimljenih pokretnih slika – a na toj su stvari u prvoj polovici 1890-ih užurbano radili mnogi izumitelji u SAD, Britaniji, Francuskoj i Njemačkoj.

Na primjer, premda je nedavno slavljena »stogodišnjica filma«, doprinos braće Lumière uvelike počiva na mitu.<sup>23</sup> Već sama riječ koja se obično upotrebljava za izum ove dvojice Francuza krivo je atribuirana: *le Cinématographe* skovao je Léon Guillaume Bouly za svoj kronofotografski stroj patentiran u dva dijela 1892. i 1893. Slava braće Lumière temelji se djelomično na povijesnim (npr. Francuska je bila pobjednica u I. svjetskom ratu) i kulturnim okolnostima (Francuska kao zemlja visoke kulture koja je »izmisllila« film, umjetnost primjerenu galskom duhu).

Ranije su generacije povjesničara gledale na rani film kao na primitivni stadij u razvoju narativnog filma. Takvo shvaćanje polazi od postavke kako je prirodni razvoj filma kao umjetnosti strogo vezan za razvoj narativnih filmskih oblika. S druge strane, noviji povjesničari drže da proučavanje ranog filma zahtijeva i pokušaj rekonstrukcije tadašnje prikazivačke prakse. Ljudi na prijelazu stoljeća nisu tražili ili očekivali filmsku pripovijest. Filmove se išlo gledati kako bi se doživjelo nešto zanimljivo, novo i spektakularno, odnosno kako bi se vidjele *atrakcije*. Stoga je Tom Gunning rani film nazvao filmom atrakcija. Premda atrakcije često zahtijevaju nekakvu vrstu proto-narativne strukture i vremenske artikulacije, glavne su značajke ranog filma pokazivanje, odnosno ono što kanadski teoretičar i povjesničar André Gaudrault zove *monstracijom* (fr. i engl.: *monstration*), te *ne-kontinuitet* (engl.: *non-continuity*); umjesto pripovijedanja, glavna je zadaća ranog filma pokazivanje nekog atraktivnog zbivanja (bilo stvarnog, kao, npr. u Lumièreovim filmovima, bilo čarobnjakog trika, kao, npr. kod Mélièsa, bilo djelomično narativno uobličeno, kao, npr. kod Portera), a atraktivna može biti i sama situacija u kojoj se film prikazuje (tu je važna uloga prikazivača-zabavljača).<sup>24</sup> Ne-kontinuitet ukazuje na strukturiranost atrakcija unutar programa filmova. Pojedine atrakcije nisu međusobno povezane, a njihov redosljed najčešće je posljedica prikazivačevog izbora, a ne proizvođačeva smišljenog oblikovanja. Po ovim značajkama rani je film atrakcija, zaključuje Gunning, blizak mnogim oblicima kasnije prakse avangardnog i eksperimentalnog filma, pa i ne čudi zanimanje avangardista za rane filmske oblike. Osim toga, atrakcije ne nestaju razvojem narativnog filma, nego se samo mijenja redosljed važnosti: na prvom su mjestu narativne strukture, a atrakcije nalaze svoje mjesto unutar pripovijesti. Neki kasniji žanrovi (npr. musical, komedija i povijesni/kostimirani filmovi) daju gotovo podjednako važno mjesto atrakcijama i priči.

Ovdje je zanimljivo i jedno teorijsko pitanje; kada, kako i zašto se dogodio odlučujući prijelaz s filma atrakcija na klasi-

ni holivudski narativni film? U kojem je trenutku naracija postala važnijom od *monstracije*? Gunning locira tu promjenu u Griffithovim ranim filmovima snimljenima za kompaniju Biograph između 1908. i 1913. godine.<sup>25</sup> Uprkos činjenici što su mnogi povjesničari vjerovali Griffithu na riječ<sup>26</sup> i pisali kako je upravo on »otkrio« krupni plan, paralelnu montažu i mnoga druga stilska izražajna sredstva koja su ubrzo postala standardnim repertoarom klasične filmske naracije, to nije točno. Griffith je zaslužan prije svega za ingeniozno objedinjavanje već poznatih postupaka prije svega u narativne svrhe. I upravo u njegovim filmovima za Biograph Gunning vidi definitivan prijelaz s filmova atrakcije na ono što naziva »filmom narativne integracije«.

Film narativne integracije u kojem su svi stilski i tehnički elementi podređeni pripovijedanju u to je vrijeme bio jedan od mogućih odgovora na poteškoće industrije u nastajanju. U prvo vrijeme, otprilike do 1900., prikazivači su bili i autori: kupovali bi filmove na metre (najčešće u jednom kadru) i onda ih sami »montirali« tvoreći program koji su prikazivali. Ubrzo nakon toga, proizvođači su postali organiziraniji: kapital ulagan u pravljenje filmova bivao je sve veći, pa se htjelo imati veću kontrolu nad gotovim proizvodom. Ali prikazivači su još imali priličan nadzor nad konačnim oblikom proizvoda: glasoviti kadar čovjeka koji »puca u publiku« u Porterovom filmu *The Great Train Robbery* (Edison, 1903.) svaki je vlasnik dvorane mogao, prema vlastitom odabiru, staviti na početak ili na kraj filma.<sup>27</sup> Kako je raslo zanimanje za novi medij, rasla je i potreba za novim načinima za privlačenje publike. Osim toga, film se prestao prikazivati kao sajmišna zabava ili jedna od točki u *vaudevilleu*, pa je trebalo naći način organizacije snimljenog materijala koji bi omogućavao oblikovanje duljih filmova/programa. Pripovjedno eksperimentiranje ubrzo je postalo nemoguće unutar samo jednog ili svega nekoliko kadrova, pa su se filmaši suočili s problemom kako predočiti pripovjedni prostorno-vremenski kontinuitet.<sup>28</sup>

Ono što je ovdje važno napomenuti, jest razlika između novijih istraživača poput Gunninga i Mussera i ranijih povjesničara. Kao prvo, ne radi se o pokušaju dokazivanja kako ljudi poput Portera, Mélièsa ili Griffitha nisu bili važni – prije je riječ o proučavanju pravih zasluga i stavljanja pojava u njihovu povijesnu perspektivu. Mnogo se ljudi u otprilike isto vrijeme u raznim zemljama bavilo istim problemima (npr. montažnim prijelazima, kretanjem glumaca unutar kadra itd.), pa je nemoguće reći »tko je bio prvi«. Druga važna razlika jest odstnost jake teleološke komponente zastupljene u djelima ranijih povjesničara. Film nema svoju jednu i isključivu »svrhu«, »cilj« prema kojem vodi cjelokupni povijesni razvoj medija. Film se ne može svesti čak ni na »fotografsko bilježenje«, obzirom da postoje crtani filmovi, filmovi rađeni izravno na vrpcu, te filmovi nastali pomoću računala. Mnogo je plodonosnije promatrati razvitak filma kroz pokušaje i pogreške, nastojanje da se riješe praktični problemi koji su se pojavljivali kroz povijest. Gunning, Musser, Gomery i drugi revizionisti pri tome ne zaboravljaju niti širi društveno-ekonomski kontekst u kojem se povijesne promjene odigravaju.

Ipak, neki pristupi (npr. Klingerove ili Staigerove) mogu se učiniti bližima sociologiji ili ekonomiji razvitka filmske proizvodnje nego li proučavanju samog filma. Ponekad se čini kako bi mnogi radovi iz područja teorije recepcije mogli biti napisani bez gledanja filmova. Premda i takav pristup ima svoje mjesto u okviru povijesti filma, film često služi više kao ilustracija unutar nekih drugih diskurza. Drugi se pak autori (npr. Gunning, Musser ili Gomery) usredotočuju na kratke povijesne odsječke i pojedinačne probleme. Tu je najopsežnija literatura posvećena ponajprije američkom, te britanskom, francuskom, njemačkom i talijanskom ranom filmu. S novim metodološkim pretpostavkama kao da je napuštena ideja kako je moguće napisati sveobuhvatnu historiju svjetskog filma, pa se proučavatelji bave ograničenim problemima koje su u stanju proučiti s više strana i verificirati. Općeniti povijesni pregledi koriste se ipak na sveučilištima kao okvir, ali se od studenata očekuje da se posvete nekom određenijem, užem problemu i detaljnije ga prouče. Okvirna slika područja nastoji se popuniti finijim, konkretnim analizama. Osjećajući sva ova proturječja s kojima se suočava svatko tko se danas imalo ozbiljnije želi baviti poviješću filma, vodeći američki teoretičar David Bordwell nedavno je objavio knjigu koja je djelomice metahistorijski prikaz tradicionalnih i novijih pristupa povijesti filma, a djelomično pregled nekih problema filmske stilistike.<sup>29</sup> On povijest proučavanja stilistike dijeli u nekoliko razdoblja. Prvo, koje je i danas vrlo utjecajno, naziva »standardnom verzijom«, a prvu značajniju promjenu donosi André Bazin. Standardna verzija počiva na neohegelijanskoj postavci da svaka umjetnost

ima svoju bit, svoja izražajna sredstva i ograničenja po kojima se razlikuje od drugih umjetnosti. Premda uvelike izrasta iz ove tradicije, Bazin je svojim suptilnim analizama razvoja nekih stilskih značajki, formalnih obilježja (prvenstveno dubinskog kadra) i zanatske kakvoće klasičnog holivudskog filma ujedno utro put sljedećoj generaciji koja s jedne strane radikalizira značenje forme, a s druge naglašava društvenu ulogu filma. Suvremenu historiografiju Bordwell naziva revizionističkom, a nju karakterizira odustajanje od nastojanja da se obuhvati cjelokupna povijest filma. Revizionisti ne shvaćaju povijest filma kao logičan, pravocrtni razvoj, nego žele pokazati koji su sve čimbenici utjecali na pojavu nekog fenomena vezanog za film. Tako i Bordwell na kraju svoje knjige ne pokušava dati pregled cjelokupne filmske stilistike, nego analizira povijesni razvitak dubinske inscenacije kadra. Tu je riječ prije svega o organizaciji *mise-en scène* i rješavanju praktičnog problema kretanja glumaca, postavljanja predmeta i preglednosti unutar kadra. U današnje vrijeme, kad većina radova iz teorije i historije filma obraća više pozornosti na gledatelje i društveno-ekonomski kontekst kinematografije, ovakva usredotočenost na sam film svakako je dobrodošla. Bordwell slijedi konkretne probleme i rješenja filmske inscenacije s kojima su se susretali redatelji narativnih filmova, a za čiju se analizu ne mora i/ili ne može pozivati na šire društveno-kulturno okruženje. Za primjere uzima različite filmove iz različitih kinematografija, od SAD, do Senegala i Japana pokazujući kako organizacija dubinskog kadra nije uvjetovana kulturnim okruženjem i navikama gledatelja.

## Bilješke

- 1 Terry Ramsaye objavio je 1926. godine vjerojatno prvu povijest američkog filma *A Million and One Night: A History of the Motion Picture* (Simon and Shuster, New York; objavljeno u dvije knjige, a drugo izdanje iz 1964. u jednoj knjizi), a ubrzo je slijedila i knjiga Lewisa Jacobsa *The Rise of the American Film* (Teachers College Press, New York, 1939.). Paul Rotha objavio je 1930. u Velikoj Britaniji *The Film till Now: A Survey of World Cinema* (Jonathan Cape, London; drugo izdanje, objavljeno 1967., nadopunio je Richard Griffith). Francuski simpatizeri fašizma Robert Brasillach (strijeljan nakon oslobođenja kao kolaboracionist) i Maurice Bardèche objavili su vjerojatno najutjecajniji historiografski rad *Histoire du cinéma* (Denoël & Steele, Paris). Prvo izdanje izašlo je 1935. godine u 2 knjige, a nova, proširena i ponešto preradena izdanja objavljena su 1943. (s jakim antisemitskim »dodacima«) i 1948. (u Bardècheovoj ponešto tolerantnijoj redakaturi). Georges Sadoul poceo je objavljivati svoj detaljni višetomni pregled razvoja filma *Histoire générale du cinéma* (Denoël, Paris odmah nakon rata. Prva tri dijela objavljena su 1946., 1952. i 1954., a dva zadnja dijela tek posthumno 1975. Sadoul je objavio i više kraćih i popularnih verzija ovog djela, a jedna je prevedena na hrvatski i objavljena u Zagrebu 1962. godine: *Povijest filmske umjetnosti: od prvih početaka do naših dana*. Arthur Knight objavio je svoju povijest svjetskog filma 1957. godine: *The Liveliest Art: A Panoramic History of the Movies* (The Macmillan Company, New York). Prvu opsežniju povijest filma u Njemačkoj objavio je 1956. Heinrich Fraenkel: *Unsterblicher Film: Die grosse Chronik: Von der Laterna magica bis zum Tonfilm* (Kindler Verlag, München) U Poljskoj je Jerzy Toeplitz sredinom 1950-tih počeo objavljivati *Historia sztuki filmowej* (Filmowa agencja wydawnicza, Warszawa, 1955.-1959. [prve tri knjige]) koja je objavljena i u Istočnoj Njemačkoj u pet opsežnih knjiga pod nazivom *Geschichte des Films* (Henschel Verlag, Berlin, 1972.-1991.). Talijan Lino Lionello Ghirardini objavio je 1959. *Storia generale del cinema (1895-1959)* (Carlo Marzorati Editore, Milano) u dvije knjige. René Jeanne i Charles Ford objavili su i/ili uredili više raznih povijesnih pregleda, filmskih rječnika i enciklopedija. *Histoire encyclopédique du cinéma* (S. E. D. E., Paris, 1947.-1958.) u tri knjige najopsežniji im je rad koji je kasnije nadopunjavao. Jean Mirty napisao je *Histoire du cinéma* (Editions universitaire, Paris) u pet knjiga. Prva je izašla 1967., druga 1969., treća 1973., a četvrta i peta 1980. Ulrich Gregor i Enno Patalas objavili su prvo 1962. *Geschichte des Films*, zatim 1965. *Geschichte des modernen Films* (obje Sigbert Mohn Verlag, Güntersloh), te nadopune 1978 godine.
- 2 Douglas Gomery (1982.), *History of the (Film) World, Part II, American film* 8: 53-54.
- 3 Ovdje uzimam u obzir razlikovanje povijesti, historije i historiografije: povijest je autentično zbivanje u vremenu, historija je opća znanost koja se bavi proučavanjem događaja i činjenica iz prošlosti, a historiografija je metodičko, diskurzivno uobličavanje povijesnog materijala. Historija je širi pojam i od povijesti i od historiografije, te uključuje metodološke i filozofske osnove prikupljanja, interpretacije i izlaganja povijesne građe. Ova je distinkcija prisutna kod mnogih autora (od domaćih, npr. kod Branka Bošnjaka i Vanje Sutlića, a u SAD je vjerojatno najutjecajniji rad Williama H. Draya *Philosophy of History* (Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1964.) koji se bavi metahistorijskom problematikom, ali u današnje vrijeme jezičnih čistki mnogi su je skloni zaboraviti.
- 4 Philip Beck (1985.), *Historicism and Historism in recent film Historiography, Journal of Film and Video* 37.1 : 5-20.
- 5 Premda je literatura o historicizmu povećala, pa se i definicije ponešto razlikuju, Beck se poziva na Mauricea Mandelbauma i njegov rad *History, Man and Reason* (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1971.). Zanimljivo je napomenuti kako je ovaj pojam uveo Karl R. Popper u radu *The Poverty of Historicism* (Routledge & Kegan Paul, London, 1944.-45.), a on ga upotrebljava upravo u suprotnom značenju od onog koji se poslije uvriježio. Prema Popperu historicizam je nastojanje da se pronađu »ritmovi«, »zakoni« i »trendovi« prema kojima teče evolucija povijesti.
- 6 Michael Stanford (1998.), *An Introduction to the Philosophy of History*, Blackwell, Oxford : 155.
- 7 Treba svakako napomenuti kako većina suvremenih povjesničara filma (kao i teoretičara književnosti) ničime, nažalost, ne pokazuje kako pozna je djela iz filozofije povijesti, pa tako neohistoricizam često »otkriva toplu vodu« na polju historiografije. Stanford (ibid.) naglašava kako neohistoricizam treba prije svega shvatiti kao smjer unutar proučavanja književnosti i kulturne proizvodnje, a manje kao dio historije. Historija je davno usvojila većinu neohistoricističkih »postavki«, pa se one Stanfordu i mnogim drugim povjesničarima čine kao »otkrivanje tople vode«.
- 8 Barbara Klinger (1997.), *Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies, Screen* 38. 2.
- 9 Richard Dyer (1986.), *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, St Martin's Press, New York.
- 10 Robert C. Allen i Douglas Gomery (1985.), *Film History: Theory and Practice*, Alfred A. Knopf, New York.
- 11 Dudley Andrews (1976.), *Major Film Theories*, Oxford University Press, New York.
- 12 Ovdje koristim kod nas udomaćeni pojam »autorska kritika«, premda je riječ o dvostrukom prekraganju izvornog pojma. U početku se radilo o politici autora (fr.: *politique des auteurs*), a skovali su je mladi kritičari (a kasnije ugledni redatelji francuskog Novog vala) u okrilju Bazinovog *Cahiers du cinéma* 1950-tih. Početkom 1960-tih prihvatio ju je u ponešto razblaženom obliku Amerikanac Andrew Sarris i prekrstio je u teoriju autora (*auteur* [zadržana je francuska riječ *theory*]), a kritički pogled koji je označavala proširio se i na Veliku Britaniju. U bivšoj Jugoslaviji sličan kritičarski pogled počeo se javljati krajem 1950-ih prvo u Beogradu, a ubrzo zatim i u Zagrebu, Ljubljani i drugim krajevima. Pregnuće je ubrzo kršteno autorskom kritikom, a najveća mu je zasluga njegovanje novog senzibiliteta koji je, naspram dogmatski ideologizirane službene kritike, nedvosmisleno favorizirao američki film, žanrove i individualni utjecaj pri nastanku umjetničkog djela. Nažalost, to je kod nas i dan-danas dominantni oblik filmske esejistike, te je »autorska kritika« sukrivcem za čitav niz negativnih pojava u i oko filma u Hrvatskoj – od činjenice da 95 % kinorepertoara čine američki filmovi, pa do nepostojanja sustavne teorije filma. Bilo bi svakako korisno napraviti argumentiranu analizu zasluga i krivnji autorske kritike u Hrvatskoj, ali o tome drugom prigodom.
- 13 Douglas Gomery doktorirao je 1975. tezom *The Coming of Sound to the American Cinema* (University of Wisconsin, Madison), a zainteresirane za problematiku prelaska na zvučni film u SAD upućujem i na 4. knjigu velikog višesvečanog projekta povijesti američkog filma: Donald Crafton (1997.), *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*, Charles Scribner's Sons, New York, kao i na odličnu, ponešto popularnije pisanu studiju Scotta Eymana, *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution*, (Simon & Schuster, New York, 1997.). Tezu o bankrotu Warner Brosa i »očajničkom« prelasku na zvučni film koja se provlači kroz većinu filmskih povijesti (počevši od Jacobsa [1939.]), Gomery oštro i argumentirano pobija u tekstu *Writing the History of the American Film Industry: Warner Bros and Sound* (*Screen* 17. 1, 1976.).
- 14 Vidi: Edward Buscombe (1978.), *Sound and Color, Jump Cut* 17.
- 15 Vidi, npr. glasovitu analizu grupe urednika časopisa *Cahiers du cinéma* filma Johna Forda *Young Mr. Lincoln* (br. 223, 1970.) ili knjigu Thomasa H. Gubacka (1969.) *The International Film Industry: Western Europe and America Since 1945* (Indiana University Press, Bloomngton).
- 16 Kristin Thompson (1985.), *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907-1934*, BFI, London.
- 17 David Bordwell i Kristin Thompson (1994.), *Film History: An Introduction*, MacGraw-Hill, New York : 56.



- 18 Američka je industrija u vrijeme osvajanja svjetskog tržišta bila vertikalno integrirana – proizvodnja, distribucija i prikazivaštvo bilo je najčešće u rukama iste tvrtke, pa je i profit maksimaliziran. Anti-trustovska sudska presuda (poznata kao »slučaj Paramount«) prema kojoj su se veliki proizvođači morali odreći svojih lanaca kinodvorana donesena je 1948., ali proces »razvlašćivanja« trajao je gotovo 20 godina, sve do sredine 1960-tih, desetljeća u kojem se klasični studijski sustav i klasični holivudski film počinju mijenjati.
- 19 Vidi, npr.: Germain Lacasse (1985.), *L'historiographe: Les débuts du spectacle cinématographique au Québec*, Cinémathèque Québécoise, Montréal; Jurij Civjan (1991.), *Istorijska recepcija kina*, Zinatne, Riga (u izmijenjenom izdanju objavljeno 1994. i na engleskom kao: Yuri Tsvivan, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, Routledge, London); Jean-Jacques Meusy (1995.), *Paris-palaces au le temps de cinémas (1894-1918)*, CNRS Editions, Paris; Gregory A. Waller (1996.), *Main Street Amusements: Movies and Commercial Entertainment in a Southern City, 1896-1930*, Smithsonian Institution Press, Washington D. C.; Kathryn H. Fuller (1996.), *At the Picture Show: Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*, Smithsonian Institution Press, Washington; Rafael Jurado Arroyo (1997.), *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba (1896-1936)*, Filmoteca de Andalucía, Córdoba.
- 20 Vidi: Douglas Goemry (1982.), *Movie Audiences, Urban Geography, and the History of the American Film, The Velvet Light Trap* 23, str. 23-29.
- 21 Janet Staiger (1992.), *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, Princeton.
- 22 Charles Musser (1990.), *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, University of California Press, Berkeley.
- 23 Vidi tekst Rolanda Cosandeya *Back to Lumière, or the Dream of an Essence: Some Untimely Considerations about a French Myth* u zborniku: Christopher Williams (ur.) (1996.), *Cinema: the Beginnings and the Future*, University of Westminster Press, London, str. 82-94.
- 24 Više o filmu atrakcija, monstraciji, prikazivačkoj praksi i očekivanjima gledatelja ranog filma vidi: André Gaudreault (1984.), *Narration et monstration au cinéma, Hors-Cadre* 2. André Gaudreault i Tom Gunning, *Le Cinéma des premiers temps: Un défi a l'histoire du film?* u: J. Aumont i M. Marie (ur.) (1989.), *Histoire du cinéma: Nouvelles approches*, Paris: Publications de la Sorbonne, str. 49-63 (prvi put predstavljeno na Cerisy Colloquiumu 1985.); Tom Gunning, *The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator and the Avant Garde*, u: Thomas Elsaesser (ur.) (1990.), *Early Cinema: Space Frame Narrative*, London, BFI, str. 56-62; Tom Gunning (1993.), *Now You See It, Now You Don't: The Temporality of the Cinema of Attractions*, *The Velvet Light Trap* 32.
- 25 Vidi: Tom Gunning (1991.), *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana. To je, po mojem mišljenju, jedan od najlucidnijih primjera teorijski dobro utemeljene filmske historiografije.
- 26 Riječ je o oglasu u njujorškom listu *Dramatic Mirror* (13. prosinac 1913.) u kojem Griffith pretjeruje u svojim zaslugama. Međutim, kao što to primjećuje Gunning (u: Gunning, 1991. : 32), Griffith je nakon napuštanja Biographa tražio posao, pa je samoreklama razumljiva, premda je i kasnije u napisima i intervjuima znao isticati svoje »zasluge« za razvitak filmske umjetnosti. Ovu je legendu ubrzo nastavio prenositi Ramsaye (1926.), a nekritički su je preuzeli i mnogi kasniji povjesničari.
- 27 Onima koje zanima Porterova karijera i rani pripovjedni pokušaji preporučujem: Charles Musser (1991.), *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press, Berkeley.
- 28 Zanimljivo je spomenuti kako je nastala legenda o Porteru kao čovjeku koji je »otkrio« montažu. Naime, u optjecaju je dugo bila kopija njegovog filma *Life of an American Fireman* (Edison, 1902.-1903.), nastala prije *The Great Train Robbery*, u kojem je sekvenca dolaska vatrogasca i spašavanja prvo majke a zatim djeteta, raskadrirana na prilično moderan način. Međutim, vjerojatno je riječ o kasnijim »preradama« filma. Riječ je, prije svega, o filmu s uobičajenom temom u kojem je cijela spomenuta sekvenca snimljena u dva kadra: u prvom je prikazano događanje u zapaljenoj kući (vatrogasac dvaput ulazi u kuću i iznosi prvo majku, zatim dijete), a u drugom je čitava ponovljena radnja snimana izvana. Vidi: Musser, 1991. : 212-234.
- 29 David Bordwell (1997.), *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge.

Boris Vidović

## Film Histor/y/ies

UDC: 791.43(091)

After the seminal FIAF conference held in Brighton, England in 1978, many substantial changes have occurred in film historiography. Along with the correction of factual mistakes of the older generation of film historians, but their methodological approach has also been put to question. Revisionist historians today reject the notion of history as a story with its teleological premise which suggests that cinema as such has its intrinsic purpose and that historical development of the medium is a fulfilment of that purpose. Drawing on a wide range of historical material and evidence, they usually concentrate on a smaller problem or a shorter period in history which is then finely discussed into depth taking into account as many social, economic and cultural influences as possible. The scholars are researching all aspects of cinema: production, distribution, exhibition, audience response and social and cultural impact of the medium. In this essay are given examples from recent film historiography ranging from reception studies and discursive practices of the early cinema to the metahistorical discussions concerning the history of film style.

# Povijest filma – izabrana bibliografija

## The contemporary approach to the history of film – Selected bibliography

### Knjige

- ABEL, Richard (1984.), *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*, Princeton University Press, Princeton.
- ABEL, Richard (1988.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939* (2 knjige), Princeton University Press, Princeton, 1988.
- ABEL, Richard (1994.), *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896-1914*, University of California Press, Berkeley.
- ALLEN, Robert C. (1980.), *Vaudeville and Film, 1885-1915: A Study in Media Interaction*, Arno Press, New York.
- ALLEN, Robert C., GOMERY, Douglas (1985.), *Film History: Theory and Practice*, Alfred A. Knopf, New York.
- AUMONT, Jacques, GAUDREAU, André, MARIE, Michel (ur.) (1989.), *Histoire du cinéma: Nouvelles approches*, Publications de la Sorbonne, Paris.
- BALIO, Tino (1993.), *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939.*, Charles Scribner's Sons, New York.
- BARNES, John (1983.), *The Rise of the Cinema in Great Britain: Jubilee Year 1897*, Bishopsgate Press, London.
- BARNES, John (1989.), *Pioneers of the British Film*, Bishopsgate Press, London.
- BARRIOS, Richard (1995.), *A Song in the Dark: The Birth of the Musical Film*, Oxford University Press, New York.
- BELAYGUE, Christian, GORCE, Jean-Paul (ur.) (1988.), *Le passage du muet au parlant*, Cinémathèque de Toulouse/Éditions Milan, Toulouse.
- BELTON, John (1992.), *Widescreen Cinema*, Harvard University Press, Cambridge.
- BENDAZZI, Giannalberto (1988.), *Cartoons: Il cinema d'animazione 1888-1988*, Marsilio, Venezia, 1988.
- BORDWELL, David (1980.), *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*, Ayer, New York.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin (1985.), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin (1994.), *Film History: An Introduction*, MacGraw-Hill, New York.
- BORDWELL, David (1997.), *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge.
- BOWSER, Eileen (1990.), *The Transformation of Cinema: 1907-1915*, Charles Scribner's Sons, New York.
- BREWSTER, Ben, JACOBS, Lea (1997.), *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford University Press, Oxford.
- BROWNLOW, Kevin (1992.), *Behind the Mask of Innocence*, California University Press, Berkeley.
- BURCH, Noel (1990.), *Life to Those Shadows*, BFI, London.
- CAMPBELL, Craig W. (1985.), *Reel America and World War I: A Comprehensive Filmography and History of Motion Pictures in the United States, 1914-1920*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson.
- CHANAN, Michael (1980.), *The Dream That Kicks*, Routledge and Kegan Paul, London.
- CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. (ur.) (1995.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley.
- CHERCHI USAI, Paolo (ur.) (1986.), *Schiave bianche allo specchio: Le origini del cinema in Scandinavia*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone.
- CHERCHI USAI, Paolo (ur.) (1987.), *Vitagraph Co. of America: Il cinema prima di Hollywood*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone.
- CHERCHI USAI, Paolo (1994.), *Burning Passions: An Introduction to the Story of Silent Cinema*, BFI, London.
- CHERCHI USAI, Paolo, CODELLI, Lorenzo (ur.) (1988.), *Sulla via di Hollywood/The Path to Hollywood*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone.
- CHERCHI USAI, Paolo, CODELLI, Lorenzo (ur.) (1990.), *Prima di Caligari: Cinema tedesco 1895-1920*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone.
- CHERCHI USAI, Paolo, TSIVIAN, Yuri (ur.) (1989.), *Silent Witnesses: Russian Films 1908-1919*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine/BFI, Pordenone/London.
- COOK, David A. (1990.), *A History of Narrative Film*, W. W. Norton, New York.
- CRAFTON, Donald (1982.), *Before Mickey: The Animated Film (1899-1928)*, The MIT Press, Boston.
- CRAFTON, Donald (1990.), *Emile Cohl, Caricature, and Film*, Princeton University Press, Princeton.

- CRAFTON, Donald (1997.), *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound 1926-1931*, Charles Scribner's Sons, New York.
- DeCORDOVA, Richard (1990.), *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*, University of Illinois Press, Urbana.
- DICKINSON, Margaret, STREET, Sarah (1985.), *Cinema and State: The Film Industry and the British Government 1927-1984*, BFI, London.
- ECKHARDT, Joseph P., KOWALL, Linda (1984.), *Peddler of Dreams: Siegmund Lubin and the Creation of the Motion Picture Industry 1896-1916*, National Museum of American Jewish History, Philadelphia.
- ELSAESSER, Thomas (ur.) (1990.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, BFI, London.
- ELSAESSER, Thomas, WEDEL, Michael (ur.) (1996.), *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- EYMAN, Scott (1997.), *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution*, Simon & Schuster, New York.
- FELL, John L. (ur.) (1983.), *Film Before Griffith*, University of California Press, Berkeley.
- FINLER, Joel W. (1997.), *Silent Cinema: World Cinema before the Coming of Sound*, Batsford, London.
- GANZ, Thomas (1994.), *Die Welt im Kasten: Von der Camera Obscura zur Audiovision*, Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich.
- GAUDREULT, André (ur.) (1988.), *Ce que je vois de mon ciné: La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, Impression Dumas, Saint-Étienne.
- GOMERY, Douglas (1986.), *The Hollywood Studio System*, St. Martin's, New York.
- GOMERY, Douglas (1992.), *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*, University of Wisconsin Press, Madison.
- GUIBBERT, Pierre (ur.) (1985.), *Les premiers ans du cinéma français*, Institut Jean Vigo, Perpignan.
- GUNNING, Tom (1991.), *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana.
- GÜTTINGER, Fritz (1984.), *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt/M.
- HAKE, Sabine (1993.), *The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany, 1907-1933*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- HANSEN, Miriam (1991.), *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge.
- HARDING, Colin, POPPLE, Simon (ur.) (1996.), *In the Kingdom of Shadows: A Companion to the Early Cinema*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, N. J.
- HERTOGS, Daan, DE KLERK, Nico (ur.) (1994.), *Nonfiction from the Teens: The 1994 Amsterdam Workshop*, Indiana University Press, Bloomington.
- HOBERMAN, J. (1995.), *Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds*, Temple University Press, Philadelphia.
- HOLMAN, Roger (ur.) (1982.), *Cinema 1900-1906: An Analytical Study*, FIAF, Bruxelles.
- HORAK, Jan-Christopher (ur.) (1995.), *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde, 1919-1945*, University of Wisconsin Press, Madison.
- JACOBS, Lea (1991.), *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film 1928-1942*, University of Wisconsin Press, Madison.
- JACOBSEN, Wolfgang, KAES, Anton, PRINZLER, Hans Helmut (ur.) (1993.), *Geschichte des deutschen Films*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart.
- JENKINS, Henry (1992.), *What Made Psitachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*, Columbia University Press, New York.
- JESIONOWSKI, Joyce E. (1987.), *Thinking in Pictures: Dramatic Structure in D. W. Griffith's Biograph Films*, University of California Press, Berkeley.
- JURADO ARROYO, Rafael (1997.), *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba (1896-1936)*, Filmoteca de Andalucía, Córdoba.
- KENEZ, Peter (1992.), *Cinema and Soviet Society 1917-1953*, Cambridge University Press, Cambridge.
- KOSANOVIĆ, Dejan (1986.), *Histoire du cinéma Yougoslave de 1896 à 1945*, Paris.
- KOSANOVIĆ, Dejan (1995.), *1896-1918: Trieste al cinema*, La Cineteca del Friuli, Gemona.
- KOSZARSKI, Richard (1990.), *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture: 1915-1928*, Charles Scribner's Sons, New York.
- KUHN, Annette (1988.), *Cinema, Censorship, and Sexuality, 1909-1925*, Routledge, London.
- LACASSE, Germain (1985.), *L'historiographe: Les débuts du spectacle cinématographique au Québec*, Cinéma-thèque Québécoise, Montréal.
- LAGNY, Michčle (1992.), *De l'histoire du cinéma: Méthode historique et histoire du cinéma*, Colin, Paris.
- LANDY, Marcia (1998.), *The Folklore of Concensus: Theatricality in the Italian Cinema 1930-1943*, State University of New York, Albany.
- LEDIG, Elfriede (ur.) (1988.), *Der Stummfilm: Konstruktion und Rekonstruktion*, Diskurs Film, Münchener Beiträge zur Filmphilologie 2, München.
- LEYDA, Jay, MUSSER, Charles (ur.) (1986.), *Before Hollywood*, American Federation of the Arts, New York.
- LOW, Rachel, RICHARDS, Jeffrey (1997.), *The History of the British Film 1896-1939*, Routledge, London.
- MALAND, Charles (1989.), *Chaplin and American Culture*, Princeton University Press, Princeton.
- MANNONI, Laurent (1994.), *Le grand art de la lumière et de l'ombre: Archéologie du cinéma*, Nathan, Paris.
- MANNONI, Laurent, PESENTI CAMPAGNONI, Donata, ROBINSON (1995.), *Light and Movement: Incunabula of the Motion Picture 1420-1896 / Luce e movimento: incunaboli dell'immagine animata 1420-1896 / Lumière et mouvement: incunabules de l'image animée 1420-1896*, Le Giornate del

- cinema muto / Cinémathèque française – Musée du cinema / Museo nazionale del cinema, Pordenone.
- MARTINEZ, Josefina (1992.), *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid 1896-1920*, Filmoteca Española, Madrid.
- MAY, Lary Linden (1980.), *Screening the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, Oxford University Press, New York.
- MAYNE, Judith (1989.), *Kino and the Woman Question: Feminism and Soviet Silent Film*, Ohio State University Press, Columbus.
- MERRITT, Russell, KAYFMAN, J. B. (1993.), *Walt in Wonderland: The Silent Films of Walt Disney*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- MEUSY, Jean-Jacques (1995.), *Paris-palaces au le temps de cinémas (1894-1918)*, CNRS Editions, Paris.
- MEUSY, Jean-Jacques (1996.), *Cinquante and d'industrie cinématographique (1906-1956)*, Fondation crédit Lyonnais / Le monde éditions (Association d'économie financière, Lyon.
- MILLER MARKS, Martin (1997.), *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies 1895-1924*, Oxford University Press, Oxford.
- MOTTRAM, Ron (1982.), *The Danish Cinema, 1896-1917*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- MOTTRAM, Ron (1988.), *The Danish Cinema before Dreyer*, Scarecrow, Metuchen.
- MÜLLER, Corinna (1994.), *Frühe deutsche Kinematographie: Formale, Wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen, 1907-1912*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart.
- MURRAY, Bruce (1990.), *Film and the German Left in the Weimar Republic: From Caligari to Kuble Wampe*, University of Texas Press, Austin.
- MUSSER, Charles (1990.), *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, University of California Press, Berkeley.
- MUSSER, Charles (1991.), *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press, Berkeley.
- MUSSER, Charles, NELSON, Carol (1990.), *High-Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition*, Princeton University Press, Princeton.
- PEARSON, Roberta (1992.), *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, University of California Press, Berkeley.
- PETRO, Patrice (1989.), *Joyless Street: Women and Melodramatic Representation in Weimar, Germany*, Princeton University Press, Princeton.
- PHILLIPS, Ray (1997.), *Edison's Kinetoscope and Its Films: A History to 1896*, Greenwood Press, Westport.
- RIBEIRO, M. Félix (1983.), *Filmes, figuras e factos da história do cinema Português 1896-1949*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa.
- RITTAUD-HUTINET, Jacques (1985.), *Le cinéma des origines: Les frères Lumière et leur opérateurs*. Éditions du Champ Vallon, Seyssel.
- ROBINSON, David (1996.), *From Peep Show to Palace: The Birth of American Film*, Columbia University Press, New York.
- RODDICK (1983.), Nick, *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the 1930s*, BFI, London.
- ROGIN, Michael (1996.), *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*, University of California Press, Berkeley.
- ROSS, Steven J. (1998.), *Working-Class Hollywood: Silent Film and the Shaping of Class in America*, Princeton University Press, Princeton.
- SALT, Barry (1983.; 1992. [2. prošireno izdanje]), *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, London.
- SIMMON, Scott (1993.), *The Films of D. W. Griffith*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SLIDE, Anthony (1994.), *Early American Cinema*, Scarecrow Press, Metuchen.
- STAIGER, Janet (1992.), *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, Princeton.
- STAIGER, Janet (1995.), *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- TAYLOR, Richard, CHRISTIE, Ian (ur.) (1991.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, Routledge, London.
- THOMPSON, Kristin (1985.), *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907-1934*, BFI, London.
- TOULET, Émmanuelle (1988.), *Cinématographe, invention du siècle*, Découverts Gallimard & Réunion des musées nationaux, Paris.
- TRYSTER, Hillel (1995.), *Israel before Israel: Silent Cinema in the Holy Land*, Steven Spielberg Jewish Film Archive, Jerusalem.
- TSIVIAN, Jurij (1991.), *Istoriceskaja recepcija kino*, Zinatne, Riga.
- TSIVIAN, Yuri (1994.), *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, Routledge, London.
- URICCHIO, William, PEARSON, Roberta E. (1993.), *Reframing Culture: the Case of Vitagraph Quality Films*, Princeton University Press, Princeton.
- WALDEKRANZ, Rune (1985./1986./1995.), *Filmens historia: De första hundra åren från zoopraxiscope till video* (3 knjige: I Pionjärtiden 1880-1920; II Guldålder 1920-1940; III Förändringens vind 1940-1990), Nordsteds, Stockholm.
- WALLER, Gregory A. (1996.), *Main Street Amusements: Movies and Commercial Entertainment in a Southern City, 1896-1930*, Smithsonian Institution Press, Washington D. C.
- WILLIAMS, Christopher (ur.) (1996.), *Cinema: The Beginnings and the Future*, University of Westminster Press, London.
- YOUNGBLOOD, Denise J. (1985.), *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- YOUNGBLOOD, Denise J. (1992.), *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920's*, Cambridge University Press, Cambridge.

\*\*\* (1994.) *Gleissende Schatten: Kamerapioniere der Zwanziger Jahre*, Henschel Verlag, Berlin.

## Eseji

ABEL, Richard, »Scenes from Domestic Life in Early French Cinema«, *Screen* 30. 3, 1989.

ALTMAN, Rick, »The Lonely Villa and Griffith's Paradigmatic Style« *Quarterly Review of Cinema Studies* 6. 2, 1981.

ALTMAN, Rick, »Dickens, Griffith, and Film Theory Today«, *South Atlantic Quarterly*, 88. 2, 1989.

ANDERSON, Tim, »Reforming 'Jackass Music': The Problematic Aesthetics of Early American Film Music Accompaniment«, *Cinema Journal* 37. 1, jesen 1997.

COUVARES, Francis G., »The Good Censor: Race, Sex, and Censorship in the Early Cinema«, *Yale Journal of Criticism* 7. 2, 1994.

CREMONINI, Giorgio, »Origini e sviluppo del racconto cinematografico: 1. Verso il Racconto«, *Cineforum* 307, rujan 1991.

CREMONINI, Giorgio, »Origini e sviluppo del racconto cinematografico: 2. Il caso Williamson«, *Cineforum* 308, listopad 1991.

CREMONINI, Giorgio, »Origine e sviluppo del racconto cinematografico: 3. Il racconto fantastico«, *Cineforum* 309, studeni 1991.

CREMONINI, Giorgio, »Origine e sviluppo del racconto cinematografico: 4. Verso il flash-back«, *Cineforum* 310, prosinac 1991.

CREMONINI, Giorgio, »Origine e sviluppo del racconto cinematografico: 5. Non solo spazio«, *Cineforum* 312, ožujak 1992.

CREMONINI, Giorgio, »Origini e sviluppo del racconto cinematografico: 6. Dalla figura al personaggio«, *Cineforum* 313, travanj 1992.

ELSAESSER, Thomas, »The New Film History«, *Sight and Sound* 55. 4, jesen 1986.

GARTENBERG, Jon, »Camera Movement in Edison and Biograph Films, 1900-1906«, *Cinema Journal*, 19, proljeće 1980.

GARTENBERG, Jon, »Vitagraph Before Griffith: Forging Ahead in the Nickelodeon Era«, *Studies in Visual Communication* 10, jesen 1984.

GAUDREAU, André, »Narration et monstration au cinéma«, *Hors-Cadre* 2, travanj 1984.

GOMERY, Douglas, »History of the (Film) World, Part II«, *American Film* 8, studeni 1982.

GOSSER, H. Mark, »Kircher and the Lanterna Magica: A Re-examination«, *Journal of Society of Motion Pictures and Television Engineers* 90, listopad 1981.

GOSSER, H. Mark, »The Literature of the Archeology of Cinema«, *Quarterly Review of Film Studies* 9, zima 1984.

GUNNING, Tom, »Weaving a Narrative: Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films«, *Quarterly Review of Film Studies* 6. 1, zima 1981.

GUNNING, Tom, »'Like unto a Leopard': Figurative Discourse in *Cat People* (1942) and Todorov's *The Fantastic*«, *Wide Angle* 10. 3, 1988.

GUNNING, Tom, »'Primitive' Cinema – A Frame-Up? or, The Trick's on Us«, *Cinema Journal* 28. 2, zima 1989.

GUNNING, Tom, »Heard over the Phone: *The Lonely Villa* and de Lorde Tradition of the Terrors of Technology«, *Screen* 32. 2, ljeto 1991.

GUNNING, Tom, »Essays in Mad Love«, *Sight & Sound* 3. 1, siječanj 1993.

GUNNING, Tom, »'Now You See It, Now You Don't': The Temporality of the Cinema of Attractions«, *The Velvet Light Trap* 32, jesen 1993.

GUNNING, Tom, »The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity«, *Yale Journal of Criticism* 7. 2, 1994.

GUNNING, Tom, »'Those Drawn with a Very Fine Camel's Hair Brush': The Origins of Film Genres«, *Iris* 20, jesen 1995.

GUNNING, Tom, »Buster Keaton or, The Work of Comedy in the Age of Mechanical Reproduction«, *Cineaste* 21. 3, 1995.

HANSEN, Miriam, »Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?«, *New German Critique* 29, zima 1983.

HANSEN, Miriam, »Adventures of Goldilocks: Spectatorship, Consumerism, and Public Life«, *Camera Obscura* 21, proljeće 1990.

KOMATSU, Hiroshi, MUSSER, Charles, »Benshi Search«, *Wide Angle* 9. 2, 1987.

LIEBMAN, Stuart, »French Film Theory, 1910-1921«, *Quarterly Review of Film Studies* 8. 1, zima 1983.

MANNONI, Laurent, »Philidor et les autres«, *Cinéma* 474, veljača 1991.

MANNONI, Laurent, »Du cinématographe Parisien au Cinéma-Gramo-Théâtre: Geroges Mendel, pionnier du cinéma 'muet' et sonore«, *Archives* 53, travanj 1993.

MUSSER, Charles, »Toward a History of Screen Practice«, *Quarterly Review of Film Studies* 9. 1, zima 1984.

PETRO, Patrice, »Modernity and Mass Culture in Weimar: Contours of a Discourse on Sexuality in Early Theories of Perception and Representation«, *New German Critique* 40, zima 1987.

PROUTY, Richard, »The Well-Furnished Interior of the Masses: Kirsanoff's *Menilmontant* and the Streets of Paris«, *Cinema Journal* 36. 1, jesen 1996.

PRYLICK, Calvin, »The Itinerant Movie Show and the Development of the Film Industry«, *Journal of the University Film and Video Association* 36, jesen 1983.

SALT, Barry, »The Unknown Ince«, *Sight and Sound*, 57. 4, jesen 1988.

SLAVIN, David H., »French Cinema's Other First Wave: Political and Racial Economies of *Cinéma colonial*, 1918 to 1934«, *Cinema Journal* 37. 1, jesen 1997.

STAIGER, Janet, »Combination and Litigation: Structures of U. S. Film Distribution, 1896-1917«, *Cinema Journal* 23, zima 1984.

STAIGER, Janet, »The Eyes Are Really the Focus: Photoplay Acting and Film Form and Style«, *Wide Angle* 6. 4, 1985.

STAIGER, Janet, »L'ébauche d'un film: la continuité dans l'Hollywood d'hier«, *Filméchange* 29, zima 1985.

STONEMAN, Rod, »Perspective Correction: Early Cinema to the Avant-Garde«, *Afterimage* 8-9, proljeće 1981.

TOULET, Émmanuelle, »Le cinéma à l'Exposition Universelle de 1900«, *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 33, travanj-lipanj 1986.

TSIVIAN, Yuri, »Notes historiques en marge de l'expérience de Koulechov«, *Iris* 4. 1, 1986.

### Časopisi

1895 (Francuska)

LES CAHIERS DE LA CINÉMATHÈQUE (Francuska)

CINÉMATHÈQUE (Francuska)

FILM-HISTORIA (Španjolska)

FILM HISTORY (Australija)

GRIFFITHIANA (Italija)

HISTORICAL JOURNAL OF FILM, RADIO AND TELEVISION (Velika Britanija)

KINTOP (Njemačka)

LA REVUE DE LA CINÉMATHÈQUE (Kanada)

### Tematski brojevi ostalih filmskih časopisa posvećeni povijesti filma

CAMERA OBSCURA (SAD) 22, 1990.

CINÉMACTION (Francuska) 73, 1994.

CINÉMATOGRAPHE (Francuska) 60, rujan 1980.

FILM READER (SAD) 4, 1980.

IRIS (Francuska), 2. 1, 1984.; 22, jesen 1996.

JOURNAL OF FILMA AND VIDEO (SAD) 37. 1, zima 1985.

JOURNAL OF POPULAR FILMA AND TELEVISION (SAD) 15. 3, jesen 1987.

PERSISTENCE OF VISION (SAD) 9, 1991.

QUARTERLY REVIEW OF FILM STUDIES (SAD) 9. 1, zima 1984.

REVUE BELGE DE CINEMA (Belgija) 38-39, 1995.

WIDE ANGLE (SAD) 5. 2, 1982.; 12. 3, 1990.; 13. 1, 1991.; 18. 2, 1996.; 18. 3, 1996.

THE VELVET LIGHT TRAP (SAD) 37, jesen 1996.

### Napomena uz bibliografiju

Pri izradi bibliografije vodio sam se sljedećim kriterijima:

– Navedeni su radovi objavljeni od 1980. godine naovamo.

– Težište je na radovima koji se bave poviješću ranijeg razdoblja filmske umjetnosti (otprilike do 1945.), premda je izvršeno i nekoliko novijih općih pregleda povijesti filma u kojima se osjeća utjecaj novijih metodoloških pristupa.

– Osim nekoliko iznimki (npr. popratne knjige tematskih programa *Dana nijemog filma* u talijanskom Pordenoneu), izostavljeni su razni katalozi izložbi, zbirki i arhiva, premda se i u takvim publikacijama često nalaze radovi vrijedni šire povijesno-teorijske pozornosti.

– Posebno su navedeni časopisi čija je koncepcija u cijelosti posvećena povijesnom proučavanju filma, te tematski brojevi ostalih filmskih časopisa posvećenih povijesti filma. Tekstovi objavljeni u tim časopisima nisu posebno izdvajani u rubrici *Eseji*.

– Eseji objavljeni prvo u časopisu, a zatim u nekoj od navedenih knjiga ili zbirki eseja nisu navođeni u rubrici *Eseji*.

– Posebne monografije filmaša iz ranijih razdoblja filma u principu nisu navođene, osim u slučajevima radova ključnih za poimanje povijesti ranog filma.

– Nastojao sam navesti knjige koje se bave poviješću razvoja filma, te knjige čije je težiste na metodološkim problemima filmske historiografije. Zato su izostavljeni popularni prikazi pojedinih filmaša i nacionalnih kinematografija, kao i opći kraći pregledi povijesti filma.

– U principu nisu uvršteni radovi koji se bave filmskom arheologijom, tj. tehnološkim razvojem prije pojave onoga što danas smatramo filmom, a počinje s Edisonovim *Kinetographom*, kao niti oni koji se bave isključivo razvitkom tehnoloških pomagala koja se koriste u kinematografske svrhe.

– Možda je suviše napominjati, ali svejedno: u bibliografiji nema niti radova koji se bave odnosom povijesti i filma (npr. kako se pojedini događaji prikazuju na filmu, ili kako film utječe na shvaćanje povijesnih događaja).