

DOI 10.51558/2490-3647.2023.8.3.413

UDK 791.43

Primljeno: 03. 10. 2023.

Pregledni rad
Review paper

Srebrenka Mačković

VIZIONARSKA TEORIJSKA PROMIŠLJANJA O FILMU VACHELA LINDSAYJA

Iako decenijama zanemarivan, američki pjesnik, novinar i slikar Nicholas Vachel Lindsay (1879-1931) dao je značajan doprinos filmskoj teoriji u nastanku u knjizi *The Art of The Moving Picture*, prvoj američkoj knjizi na tu temu, objavljenoj 1915. Budući je zapazio široku popularnost nijemih filmova među milionima Amerikanaca, Lindsay je smatrao da ova nova vizuelna umjetnička forma, koja, po njemu, predstavlja kombinaciju tradicionalnog teatarskog komada sa različitim elementima slikarstva, kiparstva, arhitekture i drugih oblika vizuelnih iskaza i koju je nazvao *photoplay*, može, s vremenom, postati istinski američki umjetnički proizvod, te se iz tog razloga i zalagao za uspostavljanje filmskih škola, biblioteka i arhiva, kao i korištenje filma u edukativne svrhe. Ovaj rad analizira Lindsayjeve temeljne teorijske postavke o filmu kao važnoj lijepoj umjetnosti koje je iznio u spomenutoj knjizi, kao i njegovo vizionarsko predviđanje kasnijeg razvoja filma, pa i televizije, kao unosnih komercijalnih aktivnosti, ali i interesantnog naučnog polja izučavanja.

Ključne riječi: *photoplay*; (nijemi) film; filmska teorija; umjetnost; phonoplay

1. ZAMALO ZABORAVLJENI ZAČETNIK FILMSKE TEORIJE U SAD

U svojoj knjizi *A Viewer's Guide to Film Theory and Criticism* (1979) Robert Eberwein je izvukao iz zaborava pjesnika, novinara, talentiranog slikara i vjerovatno jednog od prvih teoretičara filma Nicholasa Vachela Lindsayja (1879-1931). Lindsay je napisao prvu knjigu filmske kritike pod nazivom *The Art of the Moving Picture* koju

je objavio ugledni izdavač Macmillan u New Yorku 1915. godine, a smatra se i jednim od prvih obrazovanih Amerikanaca koji je isticao vrijednosti nove umjetničke forme u vidu nijemog filma. Revidirano i dopunjeno izdanje ove knjige je objavio izdavač Liveright (New York 1922), a 1970. je objavljen reprint i na njega su se, uglavnom, referirali oni rijetki poštovaoci Lindsayjevog djela, uključujući i Eberweina. Posljednje izdanje iz 2000. godine je uredio poznati američki pisac i filmski kritičar Stanley Kauffmann, napisavši i opširni Predgovor u kojem je, pred uobičajenih detaljnih biografskih podataka, ukazao na to da je ta knjiga nestala iz vida pjesnikovih biografa, poput Edgara Lee Mastersa 1935. ili Eleanor Ruggles 1959. godine. Kod nas je Eberwein poznat zahvaljujući prevodu knjige koju su objavile *Filmske sveske* 1985. pod naslovom *Vodič kroz teoriju i kritiku filma* (1985). Nekako u isto vrijeme (1986) izlazi u *Fimskim sveskama* i članak poljskog historičara filma Zbigniewa Czczot-Gawraka (1911-2009) „Nepoznati počeci teorije filma u SAD - Vejšel Lindzi i Hugo Münsterberg”, izvorno objavljen 1978. godine u njegovoj studiji *Proby nowej interpretacji historii myśli filmowej*.

U ovom preglednom članku Czczot-Gawrak (1986: 196) poredi Lindsayja i Hugoa Münsterberga, te tvrdi: „... koliko je Münsterberg povezivao filmsku estetiku, pre svega, sa psihologijom, toliko je Vejšel Lindzi krenuo od njenog povezivanja sa sociologijom i (kako bismo danas rekli) sa kulturologijom filma“, ali, u fusnoti jasno kaže da ih ne pominju ni poznati historičari filma Guido Aristarco ni Henri Agel u svojim studijama iz 1950-ih godina.

U tekstu je dato jednako prostora Lindsayju (potpoglavlje II) i Münsterbergu (potpoglavlje III), za koje kaže da su se u oblasti filmske misli u Americi pojavila kao dva meteora, „... a onda se ova naglo ugasila, tako da je sledećih nekoliko decenija, ako se zanemari filmska misao emigranata iz Evrope, u američkoj teoriji filma vladao mrak” (Ibid. 195). Ne treba da čudi što ovaj ugledni filmski historičar dovodi u vezu neke ideje Vachela Lindsayja sa idejama svog zemljaka Boleslava Matuszewskog, kao i Ricciotta Canudoa, ali korektno navodi da su tekstovi ove dvojice ranih filmskih teoretičara, ipak, kraće rasprave u odnosu na cjelovite knjige dvojice američkih autora koji su u svojim promišljanjima „... bar do pola, bile posvećene esteticima nove umetnosti, znači: istraživanjima strukturne ili dramaturške specifičnosti filmskog dela, a istovremeno su tu estetiku širile u dva različita pravca, kao da su intuitivno osećale potrebu za kompleksnošću” (ibid. 195).

Iako je, dakle, tek šačica filmskih entuzijasta i kritičara znala što za njega, što za njegovu knjigu, Eberwein Lindsayja naziva jednim od “... pionira [...] i vodećih teoretičara moderne filmske kritike” (1979: vii), te ga stavlja rame uz rame sa

imenima kao što su Béla Balázs, Siegfried Kracauer, André Bazin i Rudolf Arnheim. Prema Eberweinu, njihova promišljanja o filmu „pružaju osnovne formulacije glavnih pitanja u teoriji filma“ (ibid.), a za knjigu *The Art of the Moving Picture* kaže da je „... zadržavajuća u svom rasponu interesovanja, kao i svojoj osebujnoj mješavini bizarnih preporuka i značajnih spoznaja“ (ibid. 3), pri čemu Lindsay postavlja „mnogo godina prije André Bazina, rudimentarnu teoriju o filmskom redatelju kao autoru filma“ (ibid.). Istog mišljenja je bio i Stanley Kauffmann koji, u dokumentarnom filmu *For the Love of Movies: The Story of American Film Criticism* (2009), razložno tvrdi kako je *The Art of the Moving Picture* iznimno važna studija jer se radi o prvoj knjizi koja je tretirala film kao umjetnost, te naglašava kako je Lindsay bio vizionar koji je predvidio budućnost razvoja ne samo filmske kritike, nego i cjelokupne filmske industrije (Peary 2009).

Kauffmann je na kraju svog Uvoda za izdanje iz 2000. godine (u kome je svoj stavove pune divljenja iznio i čuveni reditelj Martin Scorsese, inače urednik ove edicije, a svoj opširni prilog na kraju izdanja je dao i filmski kritičar Kent Jones) sumirao sve one pretpostavke o razvoju filmske teorije i kritike, kao i uspostave budućih institucionalnih kulturnih okvira gdje će se filmska umjetnost naći ravnopravno sa književnošću, slikarstvom, muzikom i svim drugim umjetnostima:

“Lindsay uvida, još 1915. godine, suštinsku bit autorske teorije u filmskoj kritici, koja će biti formulirana četrdeset godina kasnije: “Umjetnički photoplay ... nije samo neki serijski fabrički proizvod, nego produkt kreativne snage iz jedne duše, cvjetanje duha koji ima naviku da se vječito obnavlja u samom sebi”. On predviđa filmske škole, filmske biblioteke i arhive, dokumentarce, upotrebu filma u obrazovne svrhe. On predviđa potrebu za uspostavljanjem američke tradicije ozbiljnog filma. On čak predviđa filmske uspješnice koje će donijeti veliku zaradu i TV reklame: “Neki gotovi proizvodi će biti privlačniji ako se pokaže kako ih koriste filmski glumci u svakodnevnoj upotrebi.” (Kaufmann 2000: 12)

2. RAZNOVRSNI PRISTUP TUMAČENJA I PREVOĐENJA TERMINA *PHOTOPLAY*

Pada u oči Lindsayjeva upotreba kovanice *photoplay*, koja se, po odluci *United States Copyright Office* (*Ured za zaštitu autorskih prava SAD*), već od 1912. godine koristi kao izraz za nijemi filmski uradak određene vrste. Naime, tada su se počele razlikovati dvije vrste dugometražnih filmova (*feature films*) – nasuprot nefikcijskim i animiranim filmovima, fikijski filmovi su nazivani *photoplay*. Uskoro su tim

terminom označavani i tekstovi koji su pisani za stvaranje filma. Na našim nekadašnjim zajedničkim prostorima taj izraz je različito shvatan i tumačen pa su takvi bili i pokušaji da mu se nađe odgovarajući ekvivalent. U nedostatku boljeg termina mogao bi se prevesti kao “filmovana drama”/“filmodrama”, “slikodrama”, pa i “fotodrama”¹, ili čak i “svjetlosni komad” pa i “svjetlodrama”, ako bismo se doslovno držali grčke osnove *photo-* koja upravo znači “svjetlo”. Svojevremeno je istaknuti jugoslavenski filmski teoretičar Vladimir Petrić, kasnije dugogodišnji profesor filmske historije i teorije na Univerzitetu Harvard (1973-1997), ponudio i svoj prevod kao “foto-igra” ili “fotografisani komad” (*photo-play*) ukazujući na to da je u Americi, čim se pojavio film, „kinematograf smatran za isključivo tehničku ekstenziju pozorišta” (1970: 33). Petrićev prevod je ponešto doslovan, jer se drži poveznice sa riječju *photograph* (fotografija ili “pisanje svjetlom”) kao stvarne osnove niza uokvirenih sličica (*frames, framed pictures*) koje ubrzanim kretanjem postaju “pokretne slike” (*moving pictures*). S druge strane, riječ *play* doista označava “igru”, ali i pozorišni komad, te bi se njegova sintagma “fotografisani komad” danas prije mogla shvatiti kao pojedinačna fotografija nekog pozorišnog komada (*still photograph/picture*, ili samo *still/s/*), najčešće u reklamne svrhe. Petrić u svojoj knjizi *Kako se razvijao film* razmatra, između ostalog, i sintagmu “umjetnički film”:

„Tako se već u najranijem razvoju kinematografije rodilo “snimljeno pozorište” (théâtre filmé), u kome je film postao “sluškinja” jedne druge umjetnosti. Kao zahvalnost za tu ulogu, ceo ovaj pravac u istoriji kinematografije dobio je naziv “umetnički film” (film d’art), što će reći da je film stekao odlike umetnosti tek kada se stavio u službu pozorišta!“ (ibid. 33)

Prema Petriću, umjetnički film je snimljena teatarska pantomima u kojoj tada istaknuti pozorišni glumci, ponajviše u Italiji i Francuskoj, igraju pred kamerom likove iz predstave kao da su na pozornici u teatru. On pominje *La Mort du duc de Guise* iz 1908. kao prvi “umjetnički film”, nakon kojeg su ekranizirana i druga dramska djela istaknutih evropskih pisaca poput Shakespearea, Molièrea, Dantea ili Goethea. Važno je uočiti da je već tada film smatran inferiornim (“sluškinja”), i to pretežno tehničkim medijem u odnosu na tradicionalnu “klasičnu” dramu, baš kao što su i dotadašnji dometi američke umjetnosti u odnosu na evropsku, ma kakvog kvaliteta bili, potpadali pod istu kategoriju. I to je upravo razlog Lindsayjeve borbe za pozicioniranje filma kao lijepe umjetnosti; njegov krajnji cilj je bio da u tek

1 Ovako je ovaj termin preveden u odabrana dva poglavlja iz Lindsayjeve knjige, koja su objavljena u *Filmskim sveskama* 1980. godine (vol. 12, br. 4, str. 321-334). Radi se o odlomcima iz “Trideset razlika između foto drame i pozorišta” i “Hijeroglifi”, iako se u prevodu koristi i “foto drama” i “fotodrama”, pa i “super-fotodrama”. (Lindzi 1980: 321-327)

otvorenom prostoru novog medija pronade uporište za legitimiranje filma kao izrazito američkog kulturnog proizvoda i da ga situira u područje vizuelnih umjetnosti na tragu nespornih dometa evropske likovne tradicije, koja se u tom trenutku već okrenula ka apstraktnom izrazu i odmakla od figurativnog predstavljanja prirode i ljudi. Baš iz ovih razloga, termin “filmovana drama” ili “filmodrama” (*photoplay*) je zasigurno bliži suštinskom karakteru filmskog umjetničkog iskaza od Petrićeve “foto-igre” ili “foto-komada”, a tako ga je, na koncu, razumijevao i sam Vachel Lindsay. Kako niti jedan od mogućih prevoda na b/h/s nije cjelovit², u nastavku teksta će se, ipak, koristiti Lindsayjev termin *photoplay* kao centralni pojam njegove filmske teorije u nastanku.

3. RANI TEORETIČARI FILMA U EVROPI – MATUSZEWSKI I CANUDO

Za širenje ideje o filmu kao umjetnosti sa druge strane okeana je zaslužan dugogodišnji fotograf i snimatelj za firmu braće Lumière Ricciotto Canudo (1879-1923) kao jedan od prvih italijansko-francuskih, a uz poljskog fotografa, a potom i filmskog snimatelja i zagovornika osnivanja filmskih arhiva Bolesława Matuszewskog (1856-1943/44), i evropskih teoretičara filma. O Matuszewskom se malo toga zna, iako su, kako to navodi Srđan Knežević (1984), poljski historičari filma Władysław Jewsiewicki i Zbigniew Czeczot-Gawrak pomno istražili raspoložive podatke o njihovom sunarodniku koji je tvrdio da je bio lični fotograf ruskog cara Nikolaja II, za koga je snimio prve filmove tokom posjete francuskog predsjednika Félixu Faureu Rusiji 1897 (Knežević 1984). Matuszewski je vjerovao da film predstavlja savršeni izraz dinamičnog modernog života, kao i

„... najdivniju pobjedu koju je čovek ikad ostvario nad zaboravom; ona čuva i ponovo uspostavlja ono čemu nije moglo da vrati život obično sećanje, a još manje njegova pomagala: rukopis, crtež, fotografija“ (Matuszewski 1984: 13).

2 Czeczot-Gawrak navodi nedostatak odgovarajućeg prevoda za termin *photoplay* i u poljskom jeziku: “Termin *photoplay* nema precizniji, odgovarajući izraz u poljskom jeziku i prevodimo ga sa “film”, jer novo izdanje iz 1970. godine nosi naslov *The Film, A Psychological Study* (Njujork). Termin *photoplay*, široko korišćen još u vreme prvog svetskog rata, u poljskoj predmetnoj literaturi je bio preveden sa *dramat kinowy* (“filmska drama”, “bioskopska drama”)“ (Čečot-Gavrak 1986: 194).

Smatra se da je bio autor prva dva teksta ikad objavljena o filmu, a oba su izvorno objavljena na francuskom jeziku. Prvi tekst „Une nouvelle source de l’histoire“³ objavljen je u martu 1898. godine, a u njemu je istakao dokumentarnu funkciju kinematografije, što ga je potaklo i da predloži stvaranje prvih arhiva (on ih zove muzejima i bibliotekama, a nudi i naziv tog budućeg depozitorija historijskog filma: *Dépôt de cinématographie historique*) u kojima bi se sakupljali, obrađivali i čuvali vizuelni zapisi. On je i autor brošure *La Photographie animée*⁴, koja je objavljena u avgustu iste 1898. godine, a u njoj je razmatrao primjenu filma u lijepim umjetnostima, ali i industriji, medicini, obrazovanju, nauci i vojsci (Matushevski 1984). U ovim publikacijama je prvi spomenuo i potrebu za razvrstavanjem filmova u budućim arhivama po tematskim okvirima (*théâtre filmé* /filmovani teatar/ i *film policier* /policijski film/), pa se može smatrati i svojevrsnim rodonačelnikom ideje o filmskim žanrovima.

Bez obzira na to da li je bio upoznat sa idejama Matuszewskog – a prije bi se reklo da nije – i Lindsay u *The Art of the Moving Picture* dijeli filmove u tri kategorije – akcioni filmovi (*Photoplay of Action*), psihološki, intimistički filmovi (*The Intimate Photoplay*) i filmovi spektakla (*Photoplay of Splendor*). Na svojevrsan način Lindsay se ne samo nadovezao na ono što je još 1898. predložio Matuszewski, nego je otišao i nekoliko koraka dalje uspostavivši jednu od prvih, cjelovitijih, žanrovskih podjela filma.

Iako je Lindsay pokušavao da prati šta se događalo u modernističkim raspravama o prirodi umjetnosti u prve dvije decenije 20. stoljeća u Evropi, malo je vjerovatno da je znao za stavove Ricciotta Canudoa o filmu, koje je ovaj iznio 1908. godine u tekstu “Lettere d’arte. Trionfo del cinematografo” objavljenom u časopisu *Il Nuovo giornale* u kojem govori o ”trijumfu kinematografa” (Macovaz 2013). Uostalom, Canudo je, nakon završenih studija u rodnoj zemlji, još 1902. prešao u Francusku, gdje je u svojim narednim radovima kao što je druga verzija spomenutog teksta na tri stranice, sada pod naslovom *L’avvenire del cinematografo* (Budućnost kinematografa), bliže razradio zamisli kako bi, u konačnici, u trećoj verziji teksta, pokušao podići ovu tehnološku novotariju na višu, umjetničku razinu (Macovaz

3 Kinoteka Poljske je prevela i objavila ovaj tekst za vrijeme održavanja kongresa FIAF-a (Međunarodnog udruženja kinoteka) u Varšavi 1955 kao: *Nove Źródło Historii* (Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1955), dok je na našim prostorima objavljen u *Filmskim sveskama* 1984. godine kao „Novi istorijski izvor (stvaranje depoa istorijske kinematografije)” (Matushevski 1984).

4 Jewswiewicki i Czczot-Gawrak su 1980. godine objavili prevod na poljski u knjizi *Boleslaw Matuszewski i jego pionierska mysl filmowa (dokumenti i wstepne komentarze)*, dok je na našim prostorima objavljen u *Filmskim sveskama* 1984. godine kao „Oživljena fotografija, šta ona jeste, šta treba da bude” (Matushevski 1984).

2013). Canudo je to učinio 1911. godine u manifestu „Naissance d'une sixième art” („Rađanje sedme umjetnosti”), gdje je ustvrdio da je film nova umjetnost, odnosno, plastična umjetnost u pokretu: „... šesta umjetnost nametnut će se nemirnom i znatiželjnom duhu. Bit će to izvanredna pomirba Ritmova Prostora (Plastičnih umjetnosti) i Ritmova Vremena (Glazbe i Poezije)” (u MacKenzie 2014: 595). Većina historičara filma se slaže da je taj manifest jedno od prvih teorijskih promišljanja o filmu, ali je ostao dugo vremena nepoznat, osim što su ga sporadično pominjali Jean Epstein i Léon Moussinac.

Treba imati na umu da je Canudo 1922 u „Manifeste des Sept Arts”⁵ revidirao svoje mišljenje o redosljedju, odnosno, mjestu filma u hijerarhiji umjetnosti, te je na šesto mjesto stavio ples, a film na sedmo. Razlog je, možda, moguće otkriti već u njegovom ranijem povezivanju kinematografije s plesom, jer je umjesto ritmične, pažnju usmjerio na slikovnu komponentu u pokretu baš da bi otvorio put “pokretnim filmskim slikama” kao, u tom trenutku, posljednjem, još nepotvrđenom mjestu u hijerarhiji umjetnosti: „To još uvijek nije umjetnost, jer joj nedostaje sloboda izbora koja je svojstvena plastičnim interpretacijama, uslovljena time da je kopija predmeta, uslov koji sprečava fotografiju da postane umjetnost” (ibid. 598).

Svoje ideje Canudo je dalje razvijao u avangardnom dvomjesečniku *Montjoie!, organe de l'impérialisme artistique Français*, a nakon svršetka I. svjetskog rata pokrenuo je novi avangardni časopis *Le gazette de sept ars* i filmski klub CASA N (*Club des amis du septième art*) 1921. godine. Dvije godine kasnije objavio je svoj najpoznatiji tekst „Réflexions sur le septième art”. Pored toga, Canudo je pisao i teorijske članke o dokumentarnom filmu, kao i o “čistom filmu” (*cinéma pure/pure film*) čiji je krajnji cilj vidio u prikazivanju osobnosti unutrašnjeg života kroz stvaranje visokih estetskih i poetskih emocija. Prerana smrt u dobi od 46 godina je zaustavila ovog kreativnog mislioca, ali su njegove ideje opstale neko vrijeme među francuskim i španjolskim filmofilima i teoretičarima filma. Zaslužan je i za prve klasifikacije dokumentarnog filma, jer razlikuje biografski film, ratni dokumentarni film, propagandni film i znanstveni film (Aitken 2013). U angloameričkom kritičko-teorijskom okruženju bio je, kao, uostalom i Bolesław Matuszewski, skoro pa nepoznat. O njemu je, pored spomenute studije o filmskim žanrovima Vlade Petrića iz 1970. godine, tridesetak godina kasnije pisao i David Bordwell (1997: 29): „Canudo je vjerovao da su tri ritmičke umjetnosti (glazba, poezija i ples) i tri plastične

5 “Manifeste des Sept Arts” (“Manifest sedam umjetnosti”) je preveden na engleski jezik kao “Manifesto of the Seven Arts”. Tekst je preveo Steven Philip Kramer, a objavljen je u *Literature/Film Quarterly*, 3, No. 3 (Summer 1975), str. 252-254. Kod nas se taj tekst pojavio u prevodu Dušana Stojanovića sa francuskog kao “Teorija sedam umjetnosti” u okviru knjige *Teorija filma* (u Stojanović 1978: 51-54).

umjetnosti (arhitektura, slikarstvo i kiparstvo) pronašle svoju sintezu u kinematografiji, sedmoj umjetnosti“.

Kako je ovakvo Canudovo uvrštavanje filma u umjetnost s rednim brojem sedma na izvjestan način i legitimiralo ne samo sve veću popularnost filma nego i njegove nesporne kvalitete i domete, potonji razvoj televizije kao sve dominantnijeg vizuelnog i zabavnog medija priskrbio je, putem analogije i inercije dodjeljivanja “zvučnih” odrednica, toj tehnološkoj novotariji status “osme sile”. Pri tome se analogija odnosila na novinarstvo kao djelatnost koje je od ranije, u doba svakolike vladavine štampe, označena kao “sedma sila”. U historijskom kontekstu, za ovakvu odrednicu je zaslužan njemački “željezni kancelar” Otto von Bismarck, koji je jednom prilikom 1870. godine izjavio da u svijetu postoji šest velikih sila (*Great Powers*): Engleska, Italija, Francuska, Njemačka, Austro-Ugarska i Rusija, ali da se sve više nameće i štampa (*the press*) kao “sedma sila”. Zanimljivo je da je, stotinjak godina kasnije, već spomenuti teoretičar filma Vladimir Petrić ukazao na televiziju kao na sljedeću veliku silu u knjizi pod znakovitim naslovom *Osma sila – Televizija*, koju je objavila tadašnja Radio-televizija Beograd 1971. godine. Tu je naveo mišljenje britanskog autora nekoliko dokumentarnih filmova, historičara i kritičara po imenu Paul Roth (1907-1984) izrečeno još 1956. godine o važnosti televizije: “Televiziju shvaćam kao nerazlučivi dio života suvremenog čovjeka, kao veoma važan društveni faktor današnjeg svijeta, jer su ogromne i raznolike mogućnosti njenog korištenja i djelovanja“ (prema Petrić 1971: 11). Pedeset godina nakon Petrićeve *Osme sile* na televiziju se i dalje gleda gleda kao na „veoma važan društveni faktor“ i “nerazlučivi dio života savremenog čovjeka“, danas vjerovatno i više nego što je to bio slučaj ranije, te se na tu temu pišu nebrojene studije.

4. OSOBENI PRISTUP SLIKOVNIM I SIMBOLIČKIM VRIJEDNOSTIMA HIJEROGLIFA I IDEOGRAMA

Kao odličan poznavalac likovne umjetnosti Lindsay u *The Art of The Moving Picture* razvija teoriju filma koju dovodi u vezu sa egipatskim hijeroglifima. Budući da su ta “sveta slova” (*hieroglyphs*, iako on koristi riječ *hieroglyphics*) davno nestale visoke kulture starog svijeta dešifrirana tek stotinu godina ranije (1822) briljantnim naporom mladog francuskog egiptologa Jean-François Champolliona, čini se da je Lindsay naslutio njihovu simboličku vrijednost kao znaka *σημειῶ* (*sēmeiō*) u procesu označavanja (*σημείωσις*, *semiosis*), te je na taj način skoro pa predvidio potonje izuzetno produktivne semiotičke studije. Lindsay je prvenstveno pjesnik koji u

hijeroglifima vidi ogroman prostor prenošenja njihove slikovne, piktografske vrijednosti (iako su kao sistem bilježenja znakova ti uokvireni foto-ramovi istovremeno i ideogrami i način fonetskog bilježenja apstraktnih pojmova) u poetski svijet mističnih alegorija. Tim mogućnostima su bili naprosto opsjednuti romantičarski pjesnici, koji su se zanosili mišlju da postoji oblik pisanja u kojem su sadržane magične moći putem kojih se mogu otkriti duboke tajne prirode. Sličan pristup, navodi Lindsay, imao je Ezra Pound i drugi zagovornici imažističke poezije (*The Imagists*), koji su smatrali da usmjerenost ogromnog sistema japanskog znakovlja ka idejama umjesto zvukovima povećava mogućnost pluralizma u pisanju, a ujedno povećava njihove pjesničke mogućnosti (Lindsay 2000). Sve ovo ukazuje na izuzetno dobru obaviještenost samog Lindsayja i o prošlim, ali i veoma savremenim pjesničkim kretanjima. Iako su njegovi originalni stavovi dugo vremena ostali nepoznati američkoj ali i široj svjetskoj kritičkoj misli, Lindsay je otvorio prostor za dalje promišljanje o tim slikovnim mogućnostima filma, što su, na svoj način, tumačili i neki kasniji teoretičari. Četrnaest godina nakon Lindsayja (1929. godine) poznati sovjetski reditelj i teoretičar filma Sergei Mihajlovič Eisenstein (1898-1948) je u svoja tri eseja „Razmišljanje nad kadrom“, „Dramaturgija filmske forme“ i „Četvrta dimenzija u filmu“ postavio temelje „intelektualne montaže“, te pokušao da od simboličkog izražavanja napravi važan oblik filmskog jezika. On tvrdi kako „niz slika može, kada ih ispravno posloži reditelj, a, potom, protumači gledalac, proizvesti apstraktan koncept koji nije strogo prisutan u svakoj pojedinačnoj slici“ (prema Lindop 2007), a ovaj proces objašnjava primjenjujući na film dinamiku koju je pronašao u hijeroglifima za koje se, baš kao i Lindsay, veoma zanimao:

„Spoj dva najobičnija hijerogliifa ne treba smatrati njihovim zbirom, već proizvodom, to jest veličinom druge dimenzije, drugog stepena; svaki hijeroglif pojedinačno odgovara nekom predmetu ili činjenici, a njihovo upoređivanje pojmu. Spajanjem dve stvari koje se 'mogu slikovno prikazati' dobija se crtež nečega što se grafički ne može prikazati. Na primer, slika vode i oka znači 'plakati'...'” (prema Joskjevič: 69-70)

Bitno je spomenuti da Lindop naglašava kako ova tri eseja „prije djeluju kao sesije *brainstorminga* nego prezentacije jasno formuliranih ideja“ iz razloga što Eisenstein „ne podvrgava ni vrste značenja ni proces kojim se značenje proizvodi ovim ideogramima posebno rigoroznoj analizi, već iznosi opće tvrdnje koje, nakon pažljivog razmatranja, izgledaju problematično“ (Lindop 2007). Eisenstein nije krio ni svoje oduševljenje Kabuki teatrom i, baš kao i Lindsay, japanskim ideogramima, te je smatrao „da postoji načelna srodnost između kabukijevske glume, japanskog

pisanog ideograma i njegovog velikog otkrića – montaže“ (Volen 1972: 65)⁶. Iako se ne može pouzdano utvrditi da se u svojim promišljanjima oslanjao na Lindsayja ili referirao na njegovu teoriju, nekom dubljom analizom lako se može uočiti mnogo sličnosti u načinu na koji obojica ističu slikovnost kao veoma važan element filmskog izraza. U svakom slučaju, ostaje činjenica da je u historiji filmskih teorija Eisenstein bio (a i dan danas jeste) dosta poznatiji, kao i da se ideja o povezanosti piktoograma, ideograma i pokretnih slika dugo vremena pripisivala upravo njemu, a ne Lindsayju.

5. LINDSAYJEVO ZALAGANJE ZA *PICTURE-WRITING* ILI SLIKOPIS KAO NOVI SISTEM FILMSKOG ALFABETA

Film kao tehnološka novotarija bio je otvoren za sve ljude bez obzira na stepen njihovog obrazovanja ili društveni status, jer je komunicirao isključivo slikama a ne riječima. Te slike je mogao shvatiti doslovno svako. I Lindsay smatra da ljudska bića lakše doživljavaju svijet u slikama nego u zvukovima, riječima ili u pisanom tekstu u knjigama. Zbog toga se protivio i upotrebi prateće muzike za vrijeme projekcije nijemih filmova, a bio je sklon i potpunom isključivanju međunatpisa (*intertitles*) na ekranu, koji su se pojavljivali kao poveznica između pojedinih scena. Iz istih razloga se protivio i budućem zvučnom filmu (*phonoplay*), jer bi se time slikovni karakter filma stavio u drugi plan. S druge strane, vidio je opasnost u dužini nijemih filmova, koji su negdje od 1913. već dosegli i do sat vremena u odnosu na skromnih izvornih 15 minuta, jer je shvatio da će književne forme, roman ili drama, pogodne kao adaptirani predlošci za filmsku priču upravo zbog svoje dužine uticati na sve veću dužinu nijemih filmova. Lindsay je smatrao da predugo gledanje filmova može pogubno uticati na zdravlje – i na oči i na mozak gledaoca – čime je predvidio savremenu opsjednutost zurenja u ekran televizora, računara ili mobitela. Istovremeno, bio je veoma svjestan da je moderna američka kultura sve više okrenuta tom slikovnom elementu kroz stripove u novinama, plakatiranje u malim i ogromnim formatima (*billboard*) i ilustrirane reklame u novinama i časopisima. Moglo bi se s pravom reći da se Lindsay zalaže za novi sistem razmišljanja zasnovan na slikovnim asocijacijama koji će se razviti u neku novu vrstu savremenog alfabeta. On je naziva *picture-writing*, ili slikopis, te je poredi sa fascinacijom drevnih pećinskih ljudi slikama. Kasniji, sve složeniji razvoj ljudske kulture, kada su riječi u nizu počele da se pretvaraju u priče, pjesme, mitove, a naposljetku i u religijske predodžbe, stavio

6 Ovdje je korišten prevod poglavlja o Sergeiu Eisensteinu ("Eisenstein's Aesthetics"), koji je izvorno objavljen na engleskom jeziku u knjizi Petera Wollena (1969).

je u prvi plan dominaciju *Logosa* – božanske riječi prenesene kao vječna istina ljudima. Time je neminovno došlo do društvenog raslojavanja, jer su tek pripadnici vladajuće klase (svećenici i vladari) imali pristup tom magičnom svijetu, dok su narodne mase tek u novije vrijeme i same počele da čitaju i pišu i na taj način prevladaju višestoljetnu isključenost iz pisane riječi. Tu Lindsay povlači paralelu sa slikama, odnosno onom dijelu strukturnih elemenata filma koji i sami dobijaju neku vrstu uloge. Riječ je o predmetima, pa čak i krajolicima, koji efektno dopunjavaju filmski narativ, jer pružaju dodatno objašnjenje radnje koja se odvija kroz glumu. Na taj način nijemi film oživljava nežive predmete, pa i prirodu, te kroz slike uobličene u filmske hijerogliffe/znakove spaja i ono doslovno, neposredno vizuelno i ono simboličko, više apstraktno značenje. To je bitan dio filmske iluzije, nalik na onu Čehovljevu opasku da, ako se puška okačena na zidu pojavi u prvom činu drame, ona mora opaliti u kritičnom trenutku na kraju drame. Kada se u određenom trenutku u filmu kamera zaustavi na nekom predmetu koji u sebi krije mogući odgovor nagoviješten u zapletu, ona ga, potom, direktno ili indirektno povezuje sa daljim odvijanjem radnje i likovima koji je određuju, te taj predmet poprima sasvim određenu ulogu u integralnom filmskom narativu. On postaje neka vrsta *smoking gun* – pištolja koji se puši nakon počinjenog ubistva i daje odgovor na pitanje *who's dunit?* – ko je počinitelj. Međutim, jedna od ključnih magija filmske priče nalazi se u odlaganju rješenja, što i jeste jasan uticaj književne strukture na koju se oslanjaju scenaristi. U romanu ili drami to odlaganje se postiže postepenim stvaranjem zapleta, izgradnjom glavnih i sporednih likova, te njihovim dovodenjem u međusobnu vezu. Autoru su na raspolaganju i brojne druge mogućnosti – kompozicija i kretanje radnje, brojni opisi, monolozi i dijalozi, komentari, kretanje kroz vrijeme i prostor, te mnoga sredstva koja književno djelo produžavaju i na više desetina, pa i stotina stranica. Pisac u knjizi mora riječima iskazati svu tu složenost narativnog tkiva, dok se u filmu ona može sažeti upravo kroz nizanje slika, gdje ponavljanjem i fokusiranjem na određene predmete, oni postaju naglašeni i dobijaju važnost. Osim onog doslovnog značenja ti predmeti sadrže i osobine metaforičkog značenja, što otvara brojne mogućnosti daljeg tumačenja. Na taj način naizgled jednostavni predmet (*object*) postaje mnogo složeniji, ali, istovremeno, i lakši za shvatanje. Iz tih razloga se Lindsay i zalaže da se i scenario za film bazira na tim pretpostavkama. Kao što lucidno zaključuje Tom Gunning (2015: 27): „Idealni scenario će međusobno spojiti obična, doslovna značenja, sa povremenim ali duboko značajnim apstraktnim ili misterioznim značenjem“.

6. BUDUĆNOST FILMA KAO VISOKE UMJETNIČKE FORME

Nesporno je da je Lindsay iskreno vjerovao kako filmska umjetnost istinski spada u tzv. "visoku" umjetničku formu, jer je svrstava uz bok najvećih dostignuća u književnosti, slikarstvu i muzici:

„UMJETNOST POKRETNIH SLIKA JE VELIKA VISOKA UMJETNOST, A NE PROCES KOMERCIJALNE PROIZVODNJE. Ljudi koje se nadam da ću uvjeriti u ovo su (1) Veliki muzeji umjetnosti Amerike, uključujući ljude koji ih podupiru na bilo koji način, ljudi koji tamo postavljaju svoje izložbe ili idu da ih posjete, studenti umjetničkih škola koji se nalaze u hodnicima ispod tih muzeja u istoj djelatnosti; (2) odsjeci za engleski jezik, historiju drame, dramsku praksu, te historiju "umjetnosti" na iznenađujuće dugoj listi naših koledža i univerziteta – koja se može pronaći, na primjer, u World Almanacu; (3) općenito, kritičarski i književni svijet. Negdje u toj ogromnoj djelatnosti, u kojoj ima toliko zadužbina visokih kao planina, bit će moguće da se uspostavi teorija i praksa photoplayja kao lijepe umjetnosti." (Lindsay 2000: 71)

U preplitanju ovih kulturnih institucija najvišeg ranga on vidi i mogućnost zasnivanja teorije i prakse filma kao lijepe umjetnosti (*fine art*), a da će se njegovim zalaganjem utrti put za uspostavljanje kritičkog standarda na osnovu koga će se ocjenjivati vrijednost filma [„Moja sirota mala propovijed se bavi velikim pitanjima, da raščisti put za kritički standard po kojima se definitivna filmodrama može procjenjivati“ (ibid. 72)].

Nešto dalje u knjizi Lindsay se osvrće i na razloge zbog kojih gledaoci odlaze u kino i, ponovo proročanski, nagovještava brojna potonja teorijska i kritička promišljanja o privlačnosti filmova zbog načina njihovog projiciranja na platno:

„Mi idemo da gledamo photoplay da uživamo u pravilnim i sjajnim pokretima slika, da osjetimo određeno uzbuđenje kada dijelovi kaleidoskopskog stakla kliznu na novo mjesto. Umjesto pravolinjskog kretanja, kao što se događa u mehaničkoj igrački, one se kreću u čudnim krivuljama koje su dio istih tih oblika u koje upadaju. Razmislite: prvo se pojavila fotografija. Onda je dodan pokret fotografiji. Pri našem prosuđivanju, moramo se koristiti ovim redoslijedom. Ako se [photoplay] ikada razvije u umjetnost na državnoj razini, prvo mora postojati dobra slika, a onda i dobar pokret.“ (Lindsay 2000: 154-155)

On ukazuje i na povezanost između drame i *photoplaya* kao dva povezana umjetnička izraza, čiju će prirodu moći odrediti najbolji umjetnici, ali upozorava da „ono što se adaptira da bi upotpunilo iskaz u jednoj vrsti umjetnosti, tek napola osigurava isti taj iskaz u drugoj (...) najbolji *photoplay* će biti u stanju da prikaže u

cijelosti one stvari koje su tek napola iskazane u drugim medijima koji su s njom povezani“ (ibid. 210-211). Lindsay je svjestan da između ta dva medija postoji “slijepi i zavidni rat” (ibid. 211), ali insistira na tome da se to nesretno stanje može prevazići naporima ljudi koji se interesiraju i za eksperimentalnu dramu i za vrhunsku formu filma koju on naziva *super-photoplay*. Rješenje sukoba između drame i filma vidi u ukazivanju na sličnosti i razlike, koje su u tom trenutku, za šire gledateljstvo skoro pa nevidljive, pa upravo ti odabrani poznavatelji i jednog i drugog medija, kao što je i on sam, mogu pomoći da se shvati prava priroda onoga što *photoplay* jeste, ali i šta nije. Poziva se na dobar primjer univerzitetskih studija historije i engleskog jezika i književnosti, koji na prijateljski način rasvjetljavaju temelje i jedne i druge akademske discipline i posmatraju jedni druge u lijepom i prijateljskom kontrastiranju, kao što bi trebalo da čine i ova dva umjetnička oblika:

„Kad se jednom usvoji ovaj princip, postoji mnogo razloga zašto bi isti ljudi koji su bili zainteresirani za naprednu eksperimentalnu dramu, trebalo da podrže ovaj super-photoplay. Dobri građani koji veoma lako mogu da shvate tu razliku, treba da se pobrinu za višu dobrobit tih institucija. Ovaj paralelni razvoj bi trebalo da se desi, ako ništa drugo zbog toga, jer su ove dvije umjetnosti i dalje veoma bliske po grubom mišljenju publike. Odabrani mogu naučiti publiku o tome što je drama tako da im precizno pokažu šta jeste a što nije photoplay. Baš kao što univerzitet ima odsjeke i za Historiju i za Engleski, koji prijateljski podučavaju svoje predmete, a svaki od njih razjašnjava rad onog drugog, tako bi i ova dva oblika trebalo da opstaju u međusobnom vidokrugu u lijepom i prijateljskom kontrastu.“ (ibid. 211)

Zalaže se i za to da se film prikazuje u dvoranama posebno sagrađenim za tu namjenu, jer projekcije u neprikladnim prostorima, u kojima se odvijaju jeftine vodviljske predstave, narušavaju integritet filma i svode ga na cirkusku zabavu, a na isti način se protivi i muzičkoj pratnji za vrijeme prikazivanja nijemog filma i insistira na tome da se u toj namjenskoj dvorani za prikazivanje čuje samo prigušeni šum razgovora koji vode gledaoci (Lindsay 2000). I tu je vidljiva Lindsayjeva sklonost ka slikarstvu, odnosno slici kao primarnom mediju u kojem se može uživati isključivo u direktnom kontaktu, a bez posredovanja bilo čega drugog što može da odvuče pažnju od tog totalnog doživljaja slike. Iz tih razloga predlaže kao kompromis da se muzika izvodi samo u intervalima između predstava, jer tada je uloga zvuka svedena na onu vrstu “muzičke zavjese” (*music curtain*) kakva se u novije vrijeme čuje u hotelskim liftovima, ili poslovnim zgradama kao sredstvo za smirivanje straha od zatvorenih prostora. Tek izuzetno bi dozvolio pažljivo odabranu muzičku pratnju „koja bi bila direktno povezana sa radnjom, kao što je i sama radnja prema

scenografiji u pozadini“ (ibid. 231). U suprotnom bi zvuk postao uljez (*intruder*) i doveo bi slike u podređeni položaj, pa nudi rješenje u vidu nekog imaginarnog, briljantnog brata blizanca nekog filmskog stvaraoča, koji bi bio u stanju da podredi zvuk slici u cilju izvjesne standardizacije širom zemlje. I tu se Lindsay zalaže za stvaranje nacionalne, američke umjetnosti, jer vidi u nijemom filmu sjajne mogućnosti pariranja dotadašnjim visokim dosezima likovne umjetnosti Evrope, koja je za njega ideal i mjerilo stvari:

„Ako postoji nešto što producent treba učiniti da bi film rekao nešto više, neka to onda bude dublja studija slikovnog uređivanja gdje bi tonovi bili pažljivije uravnoteženi, a skulptura revitalizirana. Ovo je, svakako, bolje nego da se film kao sirovi proizvod siluje sa muzičkim programom, koji je namijenjen da premosti slabe strane strukture. Film se ne bi smio uopće prikazivati dok se o njemu ne promisli u cijelosti. Producent koji ima pred sobom ovakav cilj neće imati ni vremena ni mozga na bacanje kako bi napisao muziku tako blisko i delikatno povezanu sa radnjom u pozadini. A ako melodije nisu istovetne sa odvijanjem radnje, onda one predstavljaju uljeza. Možda kada bi filmski stvaralac imao brata blizanca koji je je skoro pa isto tako sposoban za muziku, koji posjeduje kvalitet da potčini svoja kreativna djela ostvarenju svog briljantnijeg saradnika.“ (ibid. 231)

Svjestan ogromnih mogućnosti filma kao novog medija u nastajanju, Lindsay predviđa i pojavu zvučnog filma, s tim što ostaje vjeran svojim načelima primata “nijeme” slike. Za njega slika svojim vizuelnim osobenostima predstavlja istovremeno i temeljnu informaciju o onome što prikazuje, ali i stvara uzvišeni estetski, umjetnički užitak koji se ne da iskazati niti riječima niti bilo kojim drugim zvukovima, makar to bili i skladni muzički tonovi. On se boji da bi upravo uvođenje ljudskog glasa razorilo umjetničku, slikovnu vrijednost nijemog filma, jer bi zvučni film počeo odveć da liči na stvarnost. Jasno je da se Lindsay zalaže za umjetnički, a ne i za dokumentarni karakter filma, što je odjek onih suprotstavljenih stavova braće Lumière i Georges Méliès u prvoj deceniji nastanka i razvoja filma. Ujedno se određuje i prema nazivu te buduće inovacije, jer je naziva “zvučna drama” ili “zvukodrama” (*phonoplay*):

„Ako zvučna pokretna slika postane vjerno ogledalo ljudskog glasa i lika, onda će to postati osnova za posve odvojenu umjetnost na koju se neće moći primjeniti ništa od njenih dotadašnjih prethodnika. To će biti phonoplay, a ne photoplay. I neće biti ugodna za gledanje dugi niz godina.“ (Lindsay 2000: 234)

Ne bi se moglo reći da je Lindsay bio nesvjestan mogućnosti koju bi filmska tehnologija mogla da razvije u bliskoj budućnosti, uključujući i film u boji i na širokom platnu (*cinemascope*), jer bi to predstavljalo krupan iskorak u njegovom poimanju slike kao vrhunskog kriterija umjetničkog iskaza. On se samo pridržavao vlastitih metodoloških i teorijskih načela, koja je na prilično koherentan i uvjerljiv način predstavio u svojoj knjizi, i koja je nastojao dopuniti u narednom pokušaju, 1925. godine⁷, da se odredi prema onome što se na tom planu dogodilo u međuvremenu. Upravo se u tom vremenskom rasponu njegova strasna umjetnička strana, kombinirana sa nespornim darom za kritička promišljanja, sudarila sa grubom realnošću vremena u kojem je živio. Naime, u neku ruku je Lindsay, doslovno, bio “crna ovca” među svojim američkim sunarodnicima, jer nije bio spreman da se odrekne svojih stavova i mišljenja o visokoj estetskoj vrijednosti te nove umjetnosti zarad nekog višeg, kolektivnog političkog cilja komercijalizacije kojom bi se film sveo na jeftinu, a profitabilnu zabavu. Time je još jednom pokazao koliko je bio ispred svog vremena i nagovijestio da će se desiti ono što je filmska industrija (*Hollywood*) nesporno u međuvremenu i postala. U to spada i navođenje brojnih naoko nevažnih činjenica koje danas prate filmsku produkciju, a odnose se na intimne detalje iz života filmskih zvijezda, odnosno filmadžija uopće.

U duhu tih omiljenih trivijalnih podataka, kojima obiluje današnja tekuća novinska filmska kritika i bezbrojni internetski blogovi i podcasti, valja spomenuti da je Lindsay rođen u Springfieldu, koji je i rodno mjesto predsjednika SAD Abrahama Lincolna kao i glavni grad savezne države Illinois, ali i mjesto učestalih rasnih nemira 1907. Vrlo je interesantno to da je Lindsay, u skladu sa svojim estetskim kriterijima, u svojoj knjizi s oduševljenjem pozdravio film *The Birth of A Nation* Davida Warda Griffitha, uprkos vidljivim nedostacima koje je i sam zapazio:

„*The Birth of a Nation* je slika društva u trostrukom smislu. Na filmu, kao i među publikom, pretvara masu u rulju koja je ili za ili protiv otrovne mržnje velečasnog Thomasa Dixona prema crncima. Griffith je kameleon u tumačenju svojih autora. Gdje god scenario pokazuje tragove književnog predloška *The Clansman* autora Thomasa Dixona, to je loše. Gdje god se nametnula Griffithova umjetnička estetika, što je polovina filma, to je dobro.” (Lindsay 2000: 98-99)

Pravo je pitanje koliko je Lindsay mogao da brani svoju kritičku ocjenu ovog nesumnjivo bitnog Griffithovog filmskog ostvarenja, o kome je opširnu studiju

7 Neobjavljeni Lindsayjev rukopis iz 1925. godine pod nazivom *The Progress and Poetry of the Movies*, koji je svojevrsan nastavak *The Art of the Moving Picture*, priredio je i objavio Myron Lounsbury 1995. godine. Ni to izdanje nije potaklo veće zanimanje za Lindsayja, sa izuzetkom Toma Gunninga, koji ga spominje u svom preglednom tekstu o Lindsayjevim teorijskim razmatranjima (Gunning 2015).

napisao Tom Gunning (1991) jer su ga aktivisti Pokreta za unapređenje prava obojenih ljudi (*The National Association for the Advancement of Colored People - NAACP*), s pravom, žestoko napali 1915. godine kao neprimjeren i rasistički prikaz ljudi crne boje kože. I nije to bila jedina kontroverza koju je za života izazivao Lindsay, nesporno dobri poznavalac umjetnosti i književnosti, koji se dopisivao s W. B. Yeatsom, a koji je, opet, cijenio njegovu poeziju; dok je, istovremeno, kao bijelac, bio kritiziran od svojih crnih sunarodnika za ponešto stereotipne i primitivne prikaze Afroamerikanaca u svojoj poeziji. U njegovom pjesničkom opusu te su teme bile prilično česte, ali nedovoljno dobro artikulirane da bi izbjegle takve opravdane kritike.

7. ZAKLJUČAK

Na žalost, Lindsay nije imao sreće u privatnom životu i bez obzira na izdašnu finansijsku pomoć koju je za života dobio od *Poetry Magazine*, zapao je u dugove i depresiju. Sve to je pogubno uticalo na njegovo zdravlje i psihu pa je izvršio samoubistvo 5. decembra 1931. godine popivši bocu luga (*lye*), rastvorenog drvenog pepela u vodi. Dvadesetak godina kasnije izašao je prilično korektan prikaz njegovog doprinosa filmskoj kritici u časopisu indikativnog naziva *IMAGE*:

„Lindsayjevo razmatranje filma u knjizi iz 1915. godine je prva rasprava te vrste koja je nastala iz pera nekog eminentnog pisca. Kada je Lindsay pisao o umjetnosti pokretnih slika, taj termin je bio tek nešto više od lirskog iskaza nekog pjesnika, jer je Lindsay bio energičan istraživač umjetnosti. Bio mu je poznat svaki kutak Instituta umjetnosti u Chicagou i Metropolitan muzeju umjetnosti u New Yorku, a bio je jednako poštavan zbog svog kritičarskog rada kao i zbog poezije.

Veliki pjesnik mora biti poput nekog proroka, te biti i veoma blizak vječitim istinama. Stoga ne treba da čudi da prilikom čitanja knjige ovog pjesnika, napisane u samo praskozorje velike filmske umjetnosti, da su njegova predskazanja veoma tačna prema onome što tek dolazi, ali i inspiracija za budućnost. U vrijeme kada je proizvodnja filmova bila usredsređena na istok zamlje, Lindsay je pozvao svijet da gleda na Californiju, za koju je osjetio da će postati ona vrsta kulture za film, kao što je to bio Boston za književnost. Insistirao je na tome „da photoplay zadire dublje u neke slojeve društva u odnosu na predjele do kojih su ikada doprle novine ili knjige” a vidio je film kao „obnovu pisanja u slikama”, koja će oživjeti pogled na svijet pećinskog čovjeka i zbog čega je potrebna posebna pažnja društva.“ (Anonim 1953: 23)

Iz današnje historijske perspektive je prilično jasno da Lindsay, uprkos veoma preglednom iznošenju svojih ideja, nije mogao biti shvaćen za života. Kako je filmska

teorija bila tek u povoju, nije se moglo očekivati da, bar za neko dogledno vrijeme, njegove vizionarske ideje budu predmet cjelovitih analiza na tu temu. Obnovljeni interes u 21. stoljeću za njegove rane teorijsko-kritičke postavke o filmu svakako je dobar znak da će se on i njegova razmatranja naći u društvu sa drugim značajnim misliocima kao što su Béla Balázs, André Bazin, Siegfried Kracauer, Sergei Mihajlovič Eisenstein ili dugovječni Rudolf Arnheim (1904-2007), koji je bio živi svjedok razvoja i uticaja filmske umjetnosti tokom 20. stoljeća. Eberwein (1985: 6) čak tvrdi da Lindsay „anticipira Ejzenštejnovu teoriju intelektualne montaže i kasniju analizu znakova Ervina Panofskog (Erwin Panofsky) i Kristijana Meza (Christiana Metza)”, ali, budući da svi ovi navedeni teoretičari nisu bili upoznati sa njegovim promišljanjima o filmu, kao i mnogi drugi proučavatelji filmske umjetnosti u SAD-u i svijetu do ranih 1970-ih, poređenje sa njihovim teorijsko-kritičkim stavovima bi zahtijevalo zasebno istraživanje. Ovaj rad je bio pokušaj da se i u našem kulturnom prostoru osvijetli nešto od tih ideja i potakne mogući daljnji interes za ovu temu.

LITERATURA

1. Aitken, Ian (ed.) (2013), *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, Routledge, London & New York
2. Anonim (April 1953), "Vachel Lindsay on Film", *IMAGE - The Journal of Photography of the George Eastman House*, 2(4), 23-24.
3. Bordwell, David (1997), *On the history of film style*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
4. Canudo, Ricciotto (1911), "The Birth of the Sixth Art", u: Scott MacKenzie (2014), *Film manifestos and global cinema cultures: a critical anthology*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 595-603.
5. Čečot-Gavrak, Zbignjev (1986), "Nepoznati počeci teorije filma u SAD – Vejšel Lindzi i Hugo Minsterberg", *Filmske sveske*, 18(4), 193-204.
6. Ebervejn, Robert T. (1985), "Vodič kroz teoriju i kritiku filma", *Filmske sveske*, 17(1), 1-143.
7. Eberwein, Robert T. (1979), *A viewer's guide to film theory and criticism*, Scarecrow Press, Metuchen, N. J.
8. Gunning, Tom (1991), *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana, Illinois

9. Gunning, Tom (2015), "Vachel Lindsay: Theory of Movie Hieroglyphics", u: Murray Pomerance and R. Barton Palmer (eds.), *Thinking in the Dark: Cinema, Theory, Practice*, Rutgers University Press, Ithaca, NY, 19-30.
10. Joskjevič, Jakov (1981), "Problemi filmološke analize u Ejzenštejnovom teorijskom nasleđu", *Filmske sveske*, 13(1), 65-76.
11. Kanudo, Ričoto (1978), "Teorija sedam umetnosti", s francuskog preveo Dušan Stojanović, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 51-54.
12. Kauffmann, Stanley (2000) "Introduction", u: Vachel Lindsay, *The Art of The Moving Picture*, Modern Library, New York, 7-13.
13. Knežević, Srdan (1984), "Film kao istorijski izvor – dosadašnja teorijska razmišljanja", *Filmske sveske*, 16(1), 1-8.
14. Lindop, Jason (2007), "Eisenstein: 'Intellectual Montage', Poststructuralism, and Ideology", *Off Screen*, 11(1); dostupno na: https://offscreen.com/view/eisenstein_intellectual_montage_poststructuralism_and_ideology.
15. Lindsay, Vachel (2000), *The Art of The Moving Picture*, 3. izdanje, Modern Library, New York
16. Lindsay, Vachel (1995), *The Progress and Poetry of the Movies*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland, USA
17. Lindzi, Vejšel (1980), "Iz »umetnosti pokretne slike« (1915)", *Filmske sveske*, 12(4), 321-334.
18. Macovaz, Paul (2013), "Ricciotto Canudo: Cinema Art Language", *Screening the Past*, Issue 38; dostupno na: <http://www.screeningthepast.com/issue-38-cinematic-thinking/ricciotto-canudo-cinema-art-language/>.
19. Matuševski, Boleslav (1984), "Novi istorijski izvor (stvaranje depoa istorijske kinematografije)", *Filmske sveske*, 16(1), 9-12.
20. Matuševski, Boleslav (1984), "Oživljena fotografija, šta ona jeste, šta treba da bude", *Filmske sveske*, 16(1), 13-31.
21. Peary, Gerald (2009), *For the Love of Movies: The Story of American Film Criticism*, narration by Patricia Clarkson, AG Films LLC, Cambridge, MA. Distributed by Bullfrog Films, 80 minutes
22. Petrić, Vladimir (1970), *Razvoj filmskih vrsta: kako se razvijao film*, Umetnička akademija Beograd, Beograd
23. Petrić, Vladimir (1971), *Osma sila – Televizija*, Radio-televizija Beograd, Beograd

24. Stojanović, Dušan (1978), "Misao stara sedam decenija – film", u: Dušan Stojanović (ur.), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, str. 11-45.
25. Volen, Piter (1972). "Znaci i značenje u filmu", *Filmske sveske*, 4(1), 53-92.
26. Wollen, Peter (1969), *Signs and Meaning in the Cinema*, British Film Institute, London

VACHEL LINDSAY'S VISIONARY THEORETICAL REFLECTIONS ON FILM

Summary

Although neglected for decades, American poet, journalist, and painter Nicholas Vachel Lindsay (1879-1931) made a significant contribution to the rising film theory with his book *The Art of The Moving Picture*, the first American study of a kind, published in 1915. Having noticed the widespread popularity of silent movies among the millions of film lovers in the USA, Lindsay proposed that this new visual art form, which, according to him, represented a combination of a traditional theatre play and diverse elements of painting, sculpture, architecture and other forms of visual expression that he called *photoplay*, could, in due time, become a true American art brand. For that reason, he advocated the establishment of film schools, film libraries and archives, as well as the use of film for educational purposes in schools. This paper analyzes Lindsay's key theoretical tenets of film as an important fine art as presented in his book *The Art of The Moving Picture*, as well as his visionary predictions regarding the later development of film (and later television) as not just lucrative, commercial products, but also an interesting field of academic study.

Keywords: *photoplay*; (silent) film; film theory; art; *phonoplay*

Adresa autorice

Author's address

Srebrenka Mačković
Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet
srebrenka.mackovic@ff.unsa.ba

