

KLASIČNI HOLIVUDSKI FILM I NJEGOVE MODIFIKACIJE POSLE 1960. GODINE

Sažetak: *Široko je rasprostranjeno gledište da je klasični holivudski film, kao splet narativnih i stilističkih odlika, bio formiran već oko 1917. godine i da je relativno nepromenjen ostao do 60-ih godina prošlog veka. Šta se desilo posle toga? Postoje oprečna mišljenja među teoretičarima i istoričarima filma po ovom pitanju. Ovaj rad će izložiti osnovne karakteristike klasičnog holivudskog filma i na nekoliko primera objasniti kako on funkcioniše. Videćemo šta je bilo presudno za popularnost ove forme ne samo u SAD već i širom sveta. Takođe, osvrnućemo se na razvoj holivudskog narativnog filma u nekoliko poslednjih decenija i prikazati različite teorijske pristupe promenama koje su nastale u ovom periodu i pokušati da damo naše viđenje njihovih odlika.*

Ključne reči: *Holivud, klasični film, narativ, stil, Bordvel*

U ovom radu naš cilj je da prikazemo ujediniujuća stilska svojstva koja se danas široko upotrebljavaju i koje nazivamo „klasičnim holivudskim filmom“. Ova odrednica nije skorog porekla. Još 1925. godine, jedan francuski novinar je, pišući o Čaplinovom (Chaplin) filmu *Pay Day* iz 1922.¹ godine, napisao da je taj film predstavnik „filmskog klasicizma“. Kasnije, Žan Renoar (Jean Renoir) govori o radu Čaplina, Lubiča (Lubitsch) i Klarena Brauna (Clarence Brown) i o njihovom značajnom doprinosu „klasičnom filmu“.² Najverovatnije najznačajniji kredibilitet ovom terminu je dao Andre Bazin (André Bazin), kada je napisao da je do 1939. godine holivudska produkcija

1 Haut-Pré A., Les moving pictures américaines, *Ciné-revue* br. 32, 1925, str. 10.

2 Zahar M. i Burret D., Une visite à Jean Renoir, *Cinéa-Ciné pour tous*, br. 59, 1926, str. 15.

poprimila „sve osobine klasične umetnosti“.³ U poslednje tri decenije najveći doprinos proučavanju holivudske proizvodnje kao „klasičnog filma“ dao je, bez sumnje, engleski proučavalac filma koji radi u SAD Dejvid Bordvel (David Bordwell). Naše izlaganje oslanja se uglavnom na njegovo viđenje holivudskog klasicizma koje je on, pored niza članaka, iskazao u knjigama *The Classical Hollywood Cinema (Klasični holivudski film)* iz 1985.⁴ godine (koautori Dženet Stajger (Janet Staiger) i Kristin Tompson (Kristin Thompson)), *Narration in the Fiction Film (Naracija u igranom filmu)*,⁵ takođe iz 1985, i *The Way Hollywood Tells It (Kako Holivud priča priču)* iz 2006. godine.⁶

Bordvel koristi termin „klasični film“ zbog toga što se po njemu principi koje je Holivud usvojio oslanjaju na osobine kao što su osećaj za primerenost, proporcija, formalna harmonija, poštovanje tradicije, mimeza, nenametljivo umetničko umeće i dobra kontrola gledaочеve reakcije, što su osobine koje kritičari u svim medijima uglavnom nazivaju klasičnim.

U istoriji umetnosti termin „grupni stil“ se koristi da bi se opis stilskih odlika određene grupe umetničkih dela smestio u istorijski kontekst u kom su ta dela nastala. Klasicizam i barok u muzici, impresionizam ili kubizam u slikarstvu, simbolizam u poeziji, svi ovi termini opisuju grupe umetnika i njihovih dela nastalih u određenom vremenskom periodu, koji imaju određene manje-više koherentne stilske karakteristike. U istoriji filma mi govorimo o poznatim grupnim stilovima kao što su nemački ekspresionizam, sovjetska montažna škola, francuski Novi talas itd. Ali, opisati tako dugotrajnu i veliku pojavu, kao što je holivudski film, kao stilski određenu grupu filmova, rizično je i ne lako izvodljivo.

Prva knjiga Bordvela, Stajgerove i Tompsonove koja se bavi klasičnim holivudskim filmom kao okvir uzima godine od 1917-1960. Dok je 1917. godina manje problematična, budući da veliki broj istoričara smatra da je u tom periodu došlo do koagulacije većeg broja stilskih karakteristika holivudskih filmova u igranom dugometražnom filmu u jednu prepoznatljivu formu, 1960. godina kao poslednja godina Bordvelovog istraživanja je mnogo više upitna. Drugim rečima, šta je to što je posle četiri i po decenije uslovalo, ako ne potpuno, onda toliko značajnu promenu holivudskog stila da je opravdano uzeti tu godinu kao

3 Bazin A., La Politique des auteurs, in: *The New Wave*, eds. Graham P., New York 1967, str. 143,154.

4 Bordwell D., Steiger J. i Thompson K., *The Classical Hollywood Cinema*, London 1991.

5 Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, London 1988.

6 Bordwell D., *The Way Hollywood Tells It*, Berkeley and Los Angeles 2006.

graničnu? To je pitanje na koje Bordvel daje širi odgovor u svojoj knjizi iz 2006. godine.

Da se vratimo na trenutak korenima holivudskog filma. Kako ga definišemo, tj. kako ga prepoznajemo? Ovde treba dodati da iako se zove holivudski, ovaj način pravljenja filmova nije ograničen samo na filmove tamo napravljene. Nasuprot, ovaj naziv obuhvata veliki broj filmova napravljenih širom sveta, koji poštuju principe ustanovljene tokom prve dve decenije postojanja filmske proizvodnje. Veliki broj postupaka koje smatramo odlikama klasičnog holivudskog filma potiče iz evropskog filma, koji je bio dominantan na svetskom tržištu od 1896-1914. godine.

Prvi i najvažniji korak u formulisanju pojma stila je da klasični film čini estetički sistem koji može da karakteriše istaknute osobine individualnog filma. Drugim rečima, to je problem funkcionisanja onoga što Jan Mukažovski (Jan Mukařovský) zove „estetičkim normama“.⁷ Po njemu, uloga estetičkih normi je nepraktične prirode - jedini cilj estetičke norme je da dopusti umetničkim delima da postoje. To vodi do važnih posledica: nepoštovanje umetničke norme ne predstavlja obavezno negativan čin, nasuprot, to može biti vrlo produktivno, i drugo, estetičke norme se mogu menjati brzo i u značajnom obimu.

Svaka stilska norma nudi određen broj alternativa. Klasični film nije, striktno govoreći, podložan strogim formulama; uvek postoji drugačiji način da se nešto uradi. Scena se može osvetliti jakim ili slabim osvetljenjem, može se upotrebiti švenk ili far, može se brže ili sporije montirati film itd. Stil tako uspostavlja ono što semiolozi zovu paradigmom. To je set elemenata koji se mogu, zahvaljujući pravilima, zameniti jedni drugima. Znači, stil se sastoji ne samo od elemenata koji se ponavljaju, nego i od seta funkcija i relacija koje su za njih definisane. Ove funkcije i relacije su uspostavljene uz pomoć sistema. Ovakvo definisanje uloge stilskih elemenata će kasnije poslužiti Bordvelu da zaključi da, iako se filmski stil u svom razvoju posle 1960. godine oslanja na znatno drugačije stilske elemente, oni ipak u suštini obavljaju iste ili slične funkcije kao i pre toga, tako da možemo govoriti o modifikaciji stila, a ne i o njegovoj suštinskoj promeni.

Bordvel predlaže analizu holivudskog filma na tri nivoa. Na prvom, to bi bila analiza na nivou stilskih postupaka. Na drugom, proučava se funkcija određenih stilskih elemenata na nivou

7 Mukařovský J., The aesthetic norm, in: *Structure, Sign, and Function*, eds. Burbank J. i Steiner P., New Haven 1977, str. 49-54.

funkcija i relacija kojima su definisani. On podrazumeva da svaki igrani narativni film poseduje tri sistema:

- 1) sistem narativne logike, koji zavisi od događaja u priči i uzročno-posledičnih odnosa i paralelizma između njih,
- 2) sistem filmskog vremena
- 3) sistem filmskog prostora.

Treći nivo analize odnosi se na to kako se ovi sistemi, na nivou totalnog stila, odnose jedni prema drugima. Jedna od najvažnijih karakteristika holivudskog filma je da ovi sistemi ne igraju jednakopravne uloge - vreme i prostor su gotovo bez izuzetaka sredstva za narativnu uzročnost. Kategorije kauzalnosti, vremena i prostora omogućavaju nam da postavimo individualne stilske postupke u funkcionalni kontekst, kao i da posmatramo klasični stil kao dinamičnu igru nekoliko različitih principa.

Bordvel posmatra holivudski sistem kao koherentan sistem i zbog toga objašnjava njegovu istorijsku dimenziju. Na primer, ako scena u filmu može da počne sa povlačenjem od značajne figure ili predmeta, onda možemo reći da su iris, rez, ili pokret kamere alternativni paradigmatični postupci. Ali, 1917-te, najverovatniji izbor bio bi iris, 1925-te, rez, a 1935-te pokret kamere. Ovde treba pomenuti da Bordvel insistira na tome da se razvoj filmskog stila mora dopuniti proučavanjem filmske industrije, da bi se dobila korektna periodizacija filmskog stila. Dakle, ne može se pretpostaviti da periodizacija koja se odnosi na političku ili društvenu istoriju utiče na istoriju stila. Ali zato, odlučujuću ulogu u periodizaciji imaju, pored estetičkih normi, promene u filmskoj industriji koja je najbliža i najuticajnija institucija u kreiranju, regulaciji i održanju filmskih normi. Da bi mogli da se fokusiramo na estetičke norme klasičnog stila, mi ćemo uglavnom izostaviti paralelno proučavanje razvoja filmske industrije u odgovarajućem periodu.

Vratimo se vremenskom ograničenju klasičnog filma iz Bordvelove prve knjige. Kao što smo pomenuli, 1917. godina se lakše može opravdati. Stilistički, od te godine klasični holivudski film postaje dominantan, u smislu da većina američkih igranih filmova od tog trenutka upotrebljava fundamentalno slične narrative, vremenske i prostorne sisteme. Istovremeno, studijski način proizvodnje je bio finalizovan. Detaljna podela rada, knjiga snimanja i hijerarhijski sistem upravljanja su postali osnovni elementi pravljenja filmova. Ali, šta biva 1960. godine? Ovaj datum je do neke mere arbitraran. On je izabran da bi cilj mogao da bude ostvaren, da bi se na neki način ograničio ogroman

posao koji ovaj cilj podrazumeva. Treba reći da je između 1915. i 1960. godine u Holivudu napravljeno najmanje oko 15 hiljada filmova. S druge strane, u filmskoj industriji je bilo široko rasprostranjeno mišljenje da je na kraju 1950-ih Holivud dostigao kraj svog zrelog postojanja: većina proizvodnih studija je skrenula svoj fokus na proizvodnju za televiziju, mnogi su smanjili svoju svojinu studijskih kapaciteta, zvezde su postale slobodni agenti, većina producenata je postala nezavisna, B-film je bio praktično mrtav. Tu se mogu dodati još neki razlozi. Do 1960. izvesni stepen tehnološke izvrsnosti je bio dostignut - filmovi u boji su imali visoku rezoluciju, uvedeni su široki formati i vrlo verni magnetski zapisi zvuka su postavili standarde koji važe i danas. Takođe, drugi stilovi su počeli da postavljaju izazove Holivudu. Pre svega tu je internacionalni umetnički film, vođen Ingmarom Bergmanom (Ingmar Bergman), Akirrom Kurosavom (Akira Kurosawa), određenim italijanskim režiserima i francuskim Novim talasom. Dakle, postoji dovoljno razloga da se 1960. godina uzme kao razdelnica, ali dublje razloge Bordvel otkriva tek u svojoj knjizi iz 2006, četiri i po decenije posle toga.

Delimično objasniti ovo predstavlja cilj ovog kratkog osvrtu, ali prvo da vidimo šta su osnove klasičnog holivudskog stila, koji, po Bordvelu, postoje i danas, ali u značajno izmenjenim uslovima. U skladu sa sistemima koje smo pomenuli i koji čine osnovu klasičnog stila, osnovno mesto u holivudskom narativu sadrži odnos uzroka i posledica u opisanom zbivanju. Ova uzročnost je povezana sa nekom ličnošću i njenim ciljevima i željama. Kauzalnost može biti postignuta i na druge načine, npr. zbog prirodnih uzroka (poplave, genetsko nasleđe itd.) koji mogu da formiraju bazu za akciju koju donosi priča. Uzročnost može takođe biti društvena, uzročnost izazvana institucijama ili procesima unutar raznih grupa. Ili, narativna uzročnost može biti opisana kao vrsta neličnog determinizma, u kome koincidencija i sudbina ostavljaju individui malo slobode za ličnu akciju. Holivudski filmovi, naravno, uključuju ove vrste nelične uzročnosti, ali su one gotovo uvek podređene psihološkoj uzročnosti. U ovom vidimo uticaj „dobro napisanog komada“ i povezanost sa aristotelijanskim terminima verovatnoće i mogućnosti.

Dalje, ako ličnost mora biti osnovni uzročni agent, on ili ona mora da bude definisana kao skup kvaliteta, ili osobina. Kratka priča je na izvestan način zauzela poziciju između čvrsto određenih likova melodrame i guste kompleksnosti realističnog romana, i ovaj prosek se dopao klasičnom holivudskom filmu u njegovim formativnim godinama. Ono što je ovde najvažnije je da ličnost u klasičnom filmu bude zavešljaj nekoliko izraženih osobina, koje obično zavise od narativne uloge te

ličnosti. Jednom kada je definisana kao individualnost kroz osobine i motive, ličnost zauzima uzročno-posledičnu ulogu zbog njenih ili njegovih želja.

Još jedna poznata odlika klasičnog narativnog filma je da je naracija nevidljiva, tj. ona postoji zbog likova i akcije, i ne očituje svoje postojanje gledaocu. Bordvel vrši određenu korekciju ovog široko prihvaćenog stava. On pokazuje da je klasična naracija u određenim situacijama, npr. u početnim trenucima filma, na početku ili kraju pojedinačnih scena, umereno samosvesna. Ona može da pokaže svoje prisustvo, da bi se kasnije povukla na transparentnije pozicije. Takođe, klasična naracija je sveznajuća i pouzdana. Najvidljiviji trag sveznajuće naracije je njena sveprisutnost. Naracija je nevoljna da nam sve kaže, ali je voljna da nas povede bilo gde. Nasuprot prostorne sveprisutnosti, naracija nema slične aspiracije kada je u pitanju vreme. Ona se ne pomera sama od sebe u prošlost ili u budućnost. Kada jednom radnja počne i obeleži sigurnu sadašnjost, putovanja u prošlost su motivisana kroz sećanje likova. Još restriktivnija je kada je u pitanju budućnost. Ona retko otkriva bilo šta od onoga što će se tek dogoditi.

Dalje, iako su pojedini prostorni ili vremenski pomaci motivisani subjektivnošću likova, klasična naracija je fundamentalno sveznajuća. To znači da je često prisutna subjektivnost podređena objektivnosti, tj. relaciji među objektima koji postoje u nekom objektivnom kontekstu. Ovde treba samo kratko dodati da muzika u filmu, kao i klasični vizuelni stil, retko koristi otvorenu reminiscenciju, kao i anticipacije o udaljenim događajima. Ona se obično ograničava na trenutačno pojačavanje priče koju gledalac prati.

Ovde nemamo vremena da detaljno opišemo kako klasični narativni film konstruiše i manipuliše vremenom i prostorom, pa ćemo se zadovoljiti sa nekoliko opštih osobina. Klasični film koristi karakteristične strategije da bi konstruisao redosled događaja i dužinu priče. Jedino dozvoljeno sredstvo da bi se promenio redosled događaja je, naravno, flešbek. On je ređi u klasičnom holivudskom filmu nego što se uobičajeno smatra. Dakle, daleko najčešći redosled događaja je 1-2-3. Klasična naracija gotovo uvek motiviše flešbekove pomoću sećanja likova. Kao što je slučaj kod redosleda događaja, klasični film poštuje i druge veoma stare konvencije. Naracija prikazuje važne događaje i preskače intervale između njih. Ovi intervali su kodifikovani kroz niz jasno definisanih znakova interpunkcije, kroz *inter-titlove* i razne optičke efekte.

Što se tiče dužine trajanja priče, holivudski film sebi jasno postavlja granice koliko će priča trajati. Ređe se dešava da je to striktno

ograničeno trajanje, na primer u poznatoj konvenciji „jedna noć u misterioznoj kući“. Mnogo češće akcija postavlja određene rokove za svoje ličnosti. Najblaži oblik roka je zakazani sastanak, a konvencionalni „spas u poslednji čas“ je najvidljiviji slučaj kako i koliko klasični film zavisi od rokova. Kao formalni princip, rok je jedan od najkarakterističnijih odlika holivudske dramaturgije. U pogledu odnosa prema narativnom vremenu, treba još pomenuti značajnu ulogu zvuka i paralelne montaže u procesu određivanja dužine i redosleda događaja u filmu.

Kada govorimo o prostoru u klasičnom filmu, moramo primećti da je postrenesansno slikarstvo bilo snažan uzor za direktore fotografije i režisere klasičnog filma. Centralna zona kadra je u ovom pogledu od velike važnosti. Zato je česti postupak dodatnog centriranja kadra vrlo prisutan. To je lagani švenk ili vertikalno pomeranje kamere da bi se propratilo kretanje figure. Takođe, iz slikarstva potiče održanje balansa slike i izbegavanje potpune simetrije. Klasični film se veoma trudi da gledalac ne vidi ekran kao ravnu površinu, a najveću pomoć, uz niz dodatnih faktora, tome pruža kretanje, i to kako je ono predstavljeno unutar kadra.

Ali, poređane perspektive u prostoru nisu dovoljne; direktori fotografije vrednuju „zaokruženost“, voluminoznost, isto koliko i dubinu. Takođe, treba primetiti da klasični film u ovom pogledu koristi zvuk po uzoru na svoje korišćenje slike. Jedan od najvažnijih zaključaka kad je u pitanju prostor je da ovde klasični film potvrđuje svoj antropocentrizam; prostor znači uglavnom u relaciji prema psihološkoj uzročnosti tj. različite strategije se koriste da bi se personalizovao filmski prostor.

Jedan od najvažnijih procesa naracije, koja u klasičnom filmu uslovljava gledaočevu orijentaciju u prostoru, je montažni kontinuitet. Od kadra do kadra, tonalitet, pokret i centar kompozicijskog interesa pomeraju se dovoljno da bi bile različite, ali nedovoljno da budu uznemirujuće. Znači, za početak je potreban grafički kontinuitet između kadrova. Potom, montaža se koncentrira na orijentaciju u scenografskom prostoru. Naravno, još jednom, principi i sredstva montaže kontinuiteta teže da predstavje prostor prvenstveno zbog potreba priče.

Naravno, ovde spada pravilo rampe u orijentaciji prostora. A analitička montaža pomera gledaoca u, ili od dela totalnog prostora. Kadar-kontrakadar predstavlja nam prostor naracije zbog istih potreba naracije, a ukrštanje pogleda koristi poglede likova da bi se međusobno u kontinuitetu povezali susedni kadrovi. Ovde još treba pomenuti pravac kretanja objekata iz kadra u kadar, a svi ovi elementi čvrsto konstruišu i potpuno determinišu prostor u klasičnom filmu.

Poklonimo malo više pažnje dužini trajanja kadra u klasičnom filmu. Ono što su sovjetski filmski umetnici zvali montaža, holivudski su zvali „cutting“ ili „editing“, što su termini koji asociraju na skraćivanje neželjenog materijala. Za Holivud, kadar je osnovna jedinica materijala. Posle 1913. razvoj klasičnog načina proizvodnje zavisi od knjige snimanja, što je učinilo kadar minimalnom jedinicom planiranja. Kada je priča bila podeljena u kadrove, planiranje snimanja je moglo da počne. Detaljna istraživanja o ovom statističkom pitanju inicijalno je izvršio Bari Solt (Barry Salt), a Bordvel ih je produbio i upotpunio.⁸ Posle 1916. godine broj kadrova u prosečnom filmu se povećava, a kadrovi postaju značajno kraći. Tako tipičan holivudski film od 1917-28. sadrži između 500 i 1000 kadrova, nikad manje od 400 i retko više od 1300. Tako je prosečna dužina kadra (PDK) između pet i sedam sekundi. Ali, razlike između pojedinih režisera su bile značajne. Filmovi Duglasa Ferbanksa (Douglas Fairbanks) ili Eriha fon Štrohajma (Erich von Stroheim) mogli su imati PDK od oko tri sekunde, dok se Moris Turner (Maurice Tourneur) oslanjao na mnogo duže kadrove (prosek od 10 sekundi u njegovom filmu *Victory* iz 1919). Intuicija nam kaže da se ritam montaže smanjio uvođenjem zvuka i do određene mere ovo verovanje je opravdano. Prosečna dužina kadra u periodu 1929-1960. je 10-11 sekundi, što je dva puta duže od proseka klasične neme decenije. Ali, u zvučnom filmu varijacije između različitih filmova su bile veće. Jedan zvučni film je mogao imati PDK od samo pet sekundi (*Indianapolis Speedway*, 1939) ili PDK od čak trideset sedam sekundi (*Caravan*, 1934). Možemo, dakle, pretpostaviti da je tipični kadar postao duži u zvučnoj eri. U periodu od 1929. do 1934. srednji PDK je bio 11 sekundi, što odgovara pretpostavkama o ležernom ritmu montaže u ranom zvučnom periodu. Taj ritam se ubrzava između 1935. i 1946. na PDK od 9 sekundi, a zatim usporava na 11-12 sekundi između 1947. i 1960. Ne treba, naravno, izgubiti iz vida da je izbor dopušten individualnim filmovima bio širok. Čak je i 1957, u vreme dominacije filma širokog formata i dugih kadrova, film u CinemaScopu mogao je imati 200 kadrova po satu (*Young and Dangerous*), 267 (*Interlude*) ili čak 450 (*Fire Down Below*).

Ušli smo u nešto detaljnije prikazivanje ovih statističkih podataka, jer nam se čini da se tu nalazi i najznačajnija promena u filmovima koji su pravljeni do 1960. i posle toga. Tokom 1960-ih stvari se temeljno menjaju. Prema mišljenju nekih teoretičara i istoričara filma, narativni film je u međuvremenu duboko promenjen. Tomas Šac (Thomas Schatz) tvrdi da su filmovi postali „u velikoj meri vođeni zapletom, u velikoj

⁸ Salt B., *Film Style and Technology: History and Analysis*, London 1992.

meri oslonjeni na jaka osećanja umesto na razum, kinetički, sa brzim tempom, u velikoj meri zavisni od specijalnih efekata, uglavnom fantastični (i tako apolitični), i u velikoj meri orijentisani na mlađu publiku.⁹ Nekoliko filmskih stručnjaka smatra da je pričanje priče skrajnuto zarad spektakla. Čuju se i mišljenja da je „nasilni spektakl“ filmova s velikim budžetima doveo do „kolapsa narativa.“¹⁰ Drugi tvrde da je stilsko jedinstvo filmova nestalo. Elizabet Koui (Elizabeth Cowie) smatra da se savremeni holivudski film „više ne može smatrati toliko jedinstvenim kao što je bilo moguće u vreme starog oligopola. Stilske norme su se promenile i možda više ne postoje kao konzistentna grupa normi.“¹¹

Ovde treba reći da Bordvel posvećuje celu knjigu (dva eseja) da bi pokazao kako su narativne norme starog Holivuda opstale i u novim uslovima. Iako on pomno beleži promene do kojih je došlo na nivou narativa, kao i stilske promene, on misli da se mi još uvek, u suštini, nalazimo pred umetničkom formom koja je nastala u drugoj deceniji dvadesetog veka. Čim se odmaknemo od generalizacija o blokbasterima i postmodernoj fragmentaciji, možemo da vidimo da se mnogo toga u savremenom filmu drži starih kanona. Premise klasičnog filma su odigrale ulogu sličnu onoj koju je imala perspektiva u vizuelnim umetnostima. Kao što mnoge različite škole slikarstva, od renesansnog klasicizma do nadrealizma i moderne figurativne umetnosti, delaju uz pomoć principa perspektivne projekcije, tako mnoge tradicije komercijalne kinematografije adaptiraju ili primenjuju donekle izmenjene premise holivudskog klasičnog filma.

Da bi nekako strukturisao većinu promena koje su nastale posle 1960-te, Bordvel prvo obrađuje one nastale na nivou narativa, a zatim i stilske promene. Ovo je konzistentno sa njegovim viđenjem igranog narativnog filma. Naime, on smatra da postoje dva podsistema koja određuju kako gledalac razumeva klasičnu naraciju, a to su narativni podsistem i stilski podsistem. Kako kaže, „u igranom filmu, naracija je proces u kom filmski siže (zaplet) i stil međusobno reaguju u procesu navođenja i kanališanja gledaočevog konstruisanja fabule (priče).“¹² Tako u prvom

9 Schaz T., *The New Hollywood*, in: *Film Theory Goes to the Movies*, eds. Collins J., Radner H. i Collins A. P., London 1993, str. 23.

10 Dixon W. W., *Twenty-Five Reasons Why It's All Over*, in: *The End of Cinema as We Know It: American Film in the Nineties*, eds. Lewis J., New York 2001, str. 363.

11 Cowie E., *Storytelling: Classical Hollywood Cinema and Classical Narrative*, in: *Contemporary Hollywood Cinema*, eds. Neale S. i Smith M., London 1998, str. 188.

12 Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, London 1988, str. 53.

eseju Bordvel obrađuje promene u narativnom sistemu, a u drugom u stilskom.

Na nivou narativa, on pre svega vidi kontinuitet sa periodom do 1960-te. Glavni junak mora, pre svega, biti vođen važnim ciljevima i suočavati se sa teškim preprekama. Konflikt treba da bude stalan, provučen kroz ceo film, i u svakoj sceni. Akcije se moraju odvijati u veoma jako povezanom okruženju uzroka i posledica. Tenzija treba da raste tokom filma, dok klimaks ne razreši sve glavne teme. Ovo je sve bilo prisutno do 1960-te. Jedna od osnovnih inovacija holivudskog igranog filma je da je po mnogim mišljenjima, on sada podeljen na tri dela, tri „akta“. Velika većina priručnika za pisanje scenarija, kojih ima puno, zahteva od pisaca da, poštujući aristotelijansku tradiciju, podele svoj scenario na tri dela. Ako prosečan film traje 120 minuta, onda prvi deo treba da bude dugačak oko 30 minuta, drugi 60, a treći opet 30. Ova proporcija od 1:2:1 je postala standard, po kome svaka strana scenarija odgovara jednom minutu filmske radnje. Prvi akt nas uvodi u problem u kom se nalazi glavni lik, završavajući se krizom, najavljujući veliki sukob. Drugi akt sadrži produženu borbu između junaka i njegovog ili njenog problema i završava se na tački još snažnije krize u kojoj se nalazi glavni lik. Treći akt prikazuje kako junak rešava problem. Danas većina scenarista priznaje ovu trostavnu strukturu i ona se širom sveta uči kao optimalna mera za film predviđen za masovnu potrošnju.

Drugi deo inovacija se tiče karakterizacije likova. Dok je za vreme studija bilo važno da likovi budu konzistentni i verodostojni, danas se traži da svaki junak treba da ima „manu“, koju mora da savlada. Odatle i „luk“ lika. On ili ona mora da se razvije i prevaziđe svoj problem. Iako su i ranije priručnici za scenariste raspravljali o nedostacima glavnih likova, od 1960-ih komercijalni film je bio još više naklonjen tome da osvetli mane glavnog lika.

Treća inovacija u pisanju scenarija tiče se „mitskog puta“ na koji polazi glavni lik. Jedan od glavnih proponenata ovakvog pristupa je Džordž Lukas (George Lucas). On je, po svom priznanju, primenio ideje mitologičara Džozefa Kembela (Joseph Campbell) u svom *Ratu zvezda*. U osnovi leži ideja da je, po mitskim tradicijama, junak pozvan da se iz običnog sveta uputi u avanturu. On ulazi u „specijalan svet“ pun teških iskušenja, saveznika i neprijatelja. Na kraju, on se približava „najdubljoj pećini“, mestu najjačeg stradanja. Posle pobeđivanja, junak se transformisan vraća u svakodnevni život.

Na kraju, treba primetiti da ove inovacije nisu negirale holivudsku dramaturgiju. Naprotiv, one su je dopunile, precizirale i

ostavile manje prostora za eksperimente i greške. One dokazuju da bar jedan segment modernog Holivuda nije koristio estetiku epizodne strukture i „otkačenih“ trenutaka.

Jedna od inovacija na nivou narativa je i korišćenje različitih narativnih taktika da bi se dostiglo intenziviranje zapleta, odnosno filmske naracije. Ovde treba istaći da je većina holivudskih filmova uvek imala dva podzapleta, od kojih je bar jedna bila heteroseksualna romansa. Ljubavni podzaplet može biti dominantan ili podređen, a ciljevi i prepreke svakog podzapleta mogu da se koordinišu na različite načine.

Vratimo se „novim“ narativnim taktikama. Zakazani sastanci i krajnji rokovi da se nešto uradi su dugo korišćeni da bi se organizovala celokupna vremenska šema određenog holivudskog filma. Umesto da se likovi sreću uz pomoć sreće, nadolazeći dogovor ili sastanak motiviše buduću scenu i takođe pojačava naša očekivanja. Zakazani sastanci su vrsta ocrtavanja budućnosti, što je odavno poznata strategija u Holivudu. I danas u filmovima, stvari su često nagoveštene pre nego što se zaista dogode, tako čineći zaplet kohezivnijim. Tome služe i ponovo prikazani objekti ili rečenice dijaloga. Takvi motivi su umetnuti u individualne scene, koje imaju svoju tekstuelnu gustinu. Kao i u vreme studija, scena uglavnom počinje ustanovljavajući vreme, mesto, bitne likove i relaciju sa prethodnom scenom. Onda scena pokreće akciju pružimajući bar jednu nezavršenu kauzalnu liniju iz prethodne scene i, takođe, započinjući novu uzročnu liniju, sve vreme prožimajući scenu različitim motivima. Na nizu primera Bordvel pokazuje kako je ovakva naracija tipična za holivudski film posle 1960-te, kao i za onaj iz vremena velikih studija.

Balans između užeg i šireg nivoa znanja takođe karakteriše ove filmove. Kroz bilo koji film, gledaoci nisu tipično ograničeni na ono što jedan lik zna. Umesto toga, mi smo vođeni od jednog do drugog lika, znajući više nego što bilo koji pojedinačno od njih zna, ali ipak ne znajući sve. Detektivske priče nas često ograničavaju na ono što istražitelj zna, ali u većini žanrova naracija se kreće između nekoliko glavnih likova, dozvoljavajući nam da uživamo značajan, ali ne apsolutan nivo znanja. Naracija često dostiže svoju kontrolu nad znanjem, paralelnom montažom između dve ili više odvojenih linija akcije. Ovo je bila taktika nemog filma, i dovedena je do visokog stepena prisutnosti od 1960-te naovamo.

Šta se dešava u savremenom Holivudu po pitanju žanrova? U poslednje vreme se bukvalno nijedan veliki western, mjuzikl, ili domaća melodrama nisu pojavili u bioskopima. S druge strane, došlo je do proliferacije i pojačanog prisustva ranije ne mnogo

značajnih žanrova. Na primer, kriminalistički filmovi su bili ranije prisutni uglavnom kao B-filmovi. Posle 1960. godine dolazi do procvata ovog žanra, koji sada postaju proizvodi sa velikim budžetima i koji su uzbudljiviji i snažniji nego ranije. Horor je, uz nekoliko izuzetaka, bio još manje cenjen nego kriminalistički film, ali je posle filma *Rozmarina beba* (*Rosemary's Baby*, 1968) i *Isterivača đavola* (*The Exorcist*, 1973) postao jedan od najprofitabilnijih žanrova, često sa velikim budžetima i poznatim zvezdama. Naučna fantastika je prošla sličan put, pogotovo posle uspeha filma *2001: Svemirska odiseja* (*2001: A Space Odyssey*, 1968). Ovde još treba pomenuti fantaziju, koja se ponovo pojavila sa *Ratovima zvezda* (*The Star Wars*) i filmove inspirisane stripovima. Oni su jedva postojali u vreme studija, a danas, posle *Supermena* (*Superman: The Movie*, 1978), postalo je jasno da oni mogu da privuku široku publiku u bioskope. Dakle, promovisati ranije ne tako važne žanrove, ispuniti ih izuzetno živom akcijom i pojačati tempo prikazivanja su inovacije modernog, koje uglavnom pojačavaju, a ne slabe tradicije klasičnog Holivuda.

Budući da se holivudska proizvodnja oslanja na dugotrajne principe naracije, da li onda možemo da zaključimo da je ona rigidna i nefleksibilna? Bordvel smatra da to nije tako, jer je Holivud uvek vrednovao inovacije, kako iz estetskih, tako i iz poslovnih razloga. Trebalo je stalno osvežavati talenat, ljudi žele da vide nešto novo, a dobro izabrane novine moguće je prodati. U poslednjih 70 godina moguće je uočiti tri perioda kada su inovacije u pričanju priče bile snažno prisutne u proizvodnji. Posle dva izuzetna filma koji su priču iskazali u flešbekovima, *Građanin Kejn* (*Citizen Kane*, 1941) i *Kako je zelena bila moja dolina* (*How Green Was My Valley*, 1941), u periodu od 1940-1955. godine dolazi do dinamičnih eksperimenata u naraciji filмова. Mogle su se videti razne varijacije u primeni flešbekova, nepouzdana flešbekovi, flešbekovi unutar flešbekova itd. Takođe, razne vrste subjektivne naracije su prisutne u značajnom broju filмова.

Nešto slično se dogodilo od sredine 1960-ih do ranih 1970-ih. Pod uticajem uvezenih evropskih filмова, režiseri su počeli da ispituju indirektnu i ambivalentnu naraciju. Nekoliko filмова, kao što su *2001: Svemirska odiseja*, *Point Blank* (1967), *Poslednji film* (*The Last Movie*, 1971) je čak zahtevalo strpljivu interpretaciju i nudilo zbunjujuće završetke, ali su prisutniji bili filmovi koji su na kraju ipak objašnjavali razne oblike zbunjujuće naracije.

Još jedan period eksperimentalnog kazivanja je bio lansiran u 1990-im, kada je nova grupa filмова naizgled počela da tresce principe klasične naracije. Filmovi su imali paradoksalne

vremenske šeme, hipotetičke budućnosti, digresivne ili vrlo spore linije radnje, priče ispričane unazad i u krugovima, i zaplete krete likovima. Izgledalo je da se filmski umetnici utrkuju u tome ko će da ponudi atraktivniji nekonformizam. Bez obzira na uzroke i uticaje, avanturistički način pričanja zapleta je postao nova arena u profesionalnoj zajednici. U filmu *JFK* (1991), na primer, Oliver Stoun (Oliver Stone) koristi zaslepljujući niz različitih tehnika da prikaže nekoliko verzija atentata na Kenedija (Kennedy) – prvo preteći ofskrin (offscreen), onda ponovljeno ubacujući različite detalje. Slično, međuigra crno-belog i materijala u koloru je postala moderna konvencija još od filma *Jedan čovek, jedna žena* (1966) i filma *Kad bi...* (*If...*, 1968). Raznoliko korišćenje ovog postupka postaje široko prihvaćeno u 1990-im.

Ali, neobične tehnike su situirane u vrlo čvrstom okviru. Jedan od filmova koji se odlikuje neobičnom naracijom je *Memento* (2001), istovremeno jedan od najinovativnijih i najkonformističnijih filmova prošle dekade. U njemu junak lišen bliske memorije uslovljava stalno ponavljanje informacija; on može da zaboravi stvari, ali gledaocima to nikad nije dozvoljeno. U ovom pričanju unazad, režiser Kristofer Nolan (Christopher Nolan) koristi niz kohezivnih sredstava da bi nam omogućio da pratimo tok naracije. *Memento* se često uzima kao film-zagonetka i pojavljivanje ove kategorije filmova poslednjih godina je dokaz ponosa Holivuda zbog finih narativnih manevara. Ovakvi filmovi-zagonetke vuku svoju snagu iz izvesnih žanrova (misterija, horor, neo-noar), i njih obično odlikuje samosvesna naracija. Ali, potpuno neodređena naracija je retka u američkom filmu, danas je možda jedini David Linč (David Lynch) koji je koristi.

Holivudska, već pomenuta, briga da njegovi heroji ispoljavaju luk razvoja obično ne donosi neurotične krajnosti u ponašanju. Ipak, jedan od načina da se dosegne inovacija je da se likovi dovedu do ekstrema. Ako se setimo filma *Taksista* (*Taxi Driver*, 1976) ili *Američka lepota* (*American Beauty*, 1999) i pođemo njihovim tragom, otkrićemo čitav niz vrlo problematičnih junaka, vrlo često policajaca. Muškarci su češće izloženi ovakvom ponašanju, ali ima i junakinja koje se ponekad slično ponašaju. Ali, iako su pogodni za epizodični tretman, neprilagođeni junaci su češće ubačeni u jaku kauzalnu strukturu.

Kao i problematični protagonisti, i subjektivne sekvence imaju dugu istoriju. Duži momenti subjektivnosti su ostali prisutni u modernom holivudskom filmu, od delirijuma u filmu *Seconds* (1966), i izobličениh pejzaža koji okružuju melanholičnog junaka u *Insajderu* (*Insider*, 1999), do brisanja memorije u *Beskrajnoj svetlosti blistavog uma* (*Eternal Sunshine of*

the Spotless Mind, 2004). Još od *Kabineta doktora Kaligarija* (1920), filmovi su varali gledaoce da poveruju u realnost događaja za koje će se ispostaviti da su čiste iluzije. Ova taktika je postala omiljena u hororu i fantastiji, kao u filmu *Keri* (*Carrie*, 1976) ili u *Identity* (2003), ali je dostupna bilo kom žanru. *Divni um* (*A Beautiful Mind*, 2001) pokazuje kako pažljivi scenarista i reditelj mogu da manipulišu subjektivnim stanjima u kanoničnoj strukturi filma.

Premeštanje reda događaja u priči je bilo prisutno u holivudskoj naraciji još od ranih dana. 1940-ih, dok su priručnici za pisanje scenarija upozoravali pisce da izbegavaju flešbekove, filmovi su ih bili puni. Danas, oni su dosta česti, a većina ih je, kao u vreme studija, motivisana sećanjem likova. Ali, sve više, flešbekovi nisu motivisani sećanjem, što je odstupanje od tradicionalne prakse. Danas, naracija će često postaviti jedan vremenski period pored drugog, ipak ocrtavajući flešbek titlovima, motivirajućim dijalogom ili živim optičkim prelazom i jakim zvučnim efektima. Izgleda da je bliskost publike sa strukturama flešbeka dozvolila umetnicima da izbace memoriju kao alibi, i krenu na direktne prelave između prošlosti i sadašnjosti. Američki film 1990-ih je takođe oživeo praksu ponovljenih flešbekova, ponavljajući situaciju sa svežim naglaskom na različite tačke gledišta (inspirisani, između ostalog Kurosavinim *Rašomonom*, 1950). Ali, većina nedavno snimljenih američkih filmova je izbegla nekoherentnost višestrukih flešbekova, jednostavno se vraćajući na prethodnu scenu da bi obezbedila dodatne informacije. Flešforvard je vrlo redak u američkom filmu, ali je dobio novu ulogu u 1990-im sa porastom prikazivanja alternativnih budućnosti i puteva naracije koji se granaju. Najuticajniji primer iz relativno bliske prošlosti je *Trči, Lola, trči* (1998) Toma Tikvera (Tom Tykwer). U Holivudu *Nazad u budućnost II* (*Back to the Future II*, 1989) dozvoljava junaku da poseti različite budućnosti, a kasniji filmovi dosežu do alternativnih budućnosti bez pomoći vremeplova.

U jednom od svojih poglavlja, Bordvel pokušava da objasni odnos akcionog filma, najčešće blokastera, prema principima klasične naracije. To je vrsta filma koja je najznačajnija za one kritičare i teoretičare koji smatraju da je savremeni film bitno drugačiji od klasičnog narativnog filma. Ovo je dosta težak zadatak jer čak i gledaoci akcionih filmova samosvesno izjavljuju da oni ne gledaju takve filmove zbog zapleta i likova, nego jednostavno zbog čiste akcije. Bordvel pokazuje kako, ipak, akcioni filmovi koriste principe naracije koje smo već objasnili. Daleko od toga da svako može da uradi šta hoće, čak i dok je radnja konstantno u bučnoj akciji, ti filmovi su po njemu formalno striktni kao minuet. Ali, pogotovo jedna konvencija ide

na ruku stručnjacima koji razdvajaju spektakl od narativa, a to je „whammo“ (ili „whammy“). To je eksplozija fizičke akcije, ubačena da sačuva da stvari krenu u pravcu samo jednog niza razgovora. Industrija kaže da oni treba da se pojave otprilike svakih 10 minuta. Ali, Bordvel nas uverava da *whammiji* u velikoj meri unapređuju zaplet, a ne predstavljaju smetnju razvoju narativa. Mora se reći da je ovo izgleda i najslabija tačka Bordvelovog poređenja klasične naracije iz vremena studija i one savremene. Sigurno da bismo mogli da dovedemo u pitanje koliko je sveprisutna akcija u savremenom akcionom filmu stavila u zadnji plan karakterizaciju likova i važnost zapleta u ovim filmovima. To što oni još uvek imaju neku ulogu ne mora da znači da gledaoci nisu izvršili neko prevrednovanje osnovnih elemenata naracije i stavili sveobuhvatne akcione segmente na primarno mesto u tom procesu. Drugim rečima, mogli bismo da dođemo do zaključka da su upravo neizostavni segmenti čiste akcije uzroci postojanja klasičnih narativnih struktura u klasičnom filmu. U svakom slučaju, došlo je do stvaranja neke vrste novog amalgama elemenata koji više ne mogu da postoje jedni bez drugih.

Posvetimo još malo prostora osnovnim stilskim promenama nastalim od 1960. godine, koje Bordvel naziva „intenziviranim kontinuitetom“. Ima ih četiri i one su: brza montaža, bipolarni ekstremi upotrebljenih žižnih dužina kamere, oslanjanje na krupne kadrove i široko primenjeni intenzivni pokreti kamere. Mi smo do sada nešto više pažnje poklonili dužini kadrova. Bordvel pokazuje da, iako svi misle da su današnji filmovi brzo montirani, mnogi ipak potcenjuju veličinu tih promena. U 1920-im holivudski kadrovi su bili dugački u proseku od 4-6 sekundi, ali je zato u periodu od 1930-1960. godine njihova prosečna dužina bila od 8-11 sekundi. Međutim, sredinom 1960-ih nekoliko režisera je počelo da ubrzava ritam montaže. Na primer, *Goldfinger* (1964) ima PDK od 4 sekunde, a *Head* (1968) čak 2,7. Ritam je ubrzan u 1970-im, kada je tri četvrtine filmova imalo PDK između pet i osam sekundi. Kao što se može predvideti, akcioni filmovi su bili najbrži.

U 1980-im tempo je nastavljen, ali je izbor režiserima značajno smanjen. Dvocifrena dužina PDK, još uvek prisutna u 1970-im, praktično je nestala iz filmova masovne zabave. Ima sve više filmova sa PDK-om od tri do četiri sekunde, pogotovo među akcionim filmovima i onim napravljenim pod uticajem muzičkih videa. Na kraju 1980-ih, mnogi filmovi su imali 1500 kadrova i više. Vrlo brzo su se pojavili filmovi koji su imali 2000-3000 kadrova, kao što su *JFK* (1991) ili *El Mariachi* (1993). Ubrzo su stigli i filmovi sa 3000-4000 kadrova. Na kraju veka, PDK filma bilo kog žanra je bila 3-6 sekundi. Između 1961. i 1999. Bordvel je našao samo jedan film sa PDK-om ispod 2 sekunde,

Dark City (1998, 1,8 sekundi). Međutim posle 2000-e napravi se bar jedan svake godine, npr. *Moulin Rouge* i *Requiem for a Dream* (1991), ili *Pirates of the Caribbean* (2003). Iako do 2005. nema filma sa PDK-om ispod 1,5 sekundi, prosek norme je evidentno išao na dole u poslednje četiri dekade. Reditelji kao Roman Polanski (Roman Polanski) i Majk Nikols (Mike Nichols), koji su nekad preferirali izuzetno duge kadrove, pridružili su se ovom trendu. Jedino su Vudi Alen (Woody Allen) i M. Najt Šajamalan (M. Night Shyamalan) ostali konzistentno verni dugim kadrovima.

Ovo ubrzanje montaže je uticalo i na druge tehnike. Dok su, na primer, filmovi iz vremena studija izbegavali rezove usred pokreta kamere, današnji ne oklevaju pred time. Ove druge tehnike, umetnici veruju, pomažu montaži da pojača „energiju“, osvežavajući ekran, održavajući zanimanje gledaoca, pojačavajući uzbuđenje. Takođe, dolazi do promene u upotrebi objektivna različite žižne daljine. Dok su od 1910. do 1930. godine normalni objektivni korišćeni u SAD imali žižnu daljinu od 50 mm, posle 1930. godine širokougaoni objektivni ulaze u upotrebu i posle *Građanina Kejna*, objektivni od 35 mm do 40 mm su postali standardni. Od 1960. godine naovamo korišćenje oba ekstrema, širokougaonih i uskougona objektivna, postaje znak prepoznavanja intenziviranog kontinuiteta. Na primer, *Boni i Klajd* (*Bonnie and Clyde*, 1967.) koristi objektivne od 9.8 mm do 400 mm. Menjanje ovih različitih objektivna u okviru pojedinih scena su koristili i Fransis Ford Kopola (Francis Ford Coppola), Brajan De Palma (Brian De Palma) i Stiven Spilberg (Steven Spielberg).

Još jedna promena tiče se korišćenja master kadra – generalnog pogleda iz dovoljne daljine na akciju, da bi gledalac uspeo da uspostavi orijentaciju u prostoru. On je još uvek deo opšte prakse, ali je postao konstantno manje važan na ekranu. Posle 1960-ih, režiseri su često menjali kadrove u kojima se vide dva lika sa „singlovima“, bilo u srednjim ili u krupnim kadrovima. Ako poredimo izvorne filmove iz ranijih perioda i njihove rimejkove, kasnije verzije neizostavno imaju brži ritam nego originali, a scene dijaloga uglavnom se rešavaju u bliskim „singlovima“ ili kadrovima „preko ramena“ radije nego u kadrovima u kojima se vide oba glumca ili u prostranim masterima. Kad su uvedeni široki ekrani, reditelji su se osećali obaveznim da se oslanjaju na široke i srednje planove, ali, do kasnih 1960-ih, zahvaljujući delom Panavižnovom oštrijem objektivu koji je manje deformisao sliku, reditelji su mogli da predstave bliže kadrove u širokom formatu. Tada je i pojačan pritisak na reditelje da koriste sve bliže, „uske“ planove.

Pokret kamere je postao standardan u većini filmova tokom poslednjih godina nemog filma. Sa dolaskom zvuka, umetnici su počeli da se oslanjaju na živopisne farove ili kadrove sa krana, pogotovo u početnim scenama filma. Danas, pokreti kamere su pojačani nastavci pokreta kamere koji su postali primetni u 1930-im. Pol Šreder (Paul Schrader) smatra da su autonomni pokreti kamere, tako prisutni u filmovima evropskih reditelja kao što je Bernardo Bertolucci (Bernardo Bertolucci), postali zaštitni znak njegove generacije američkih reditelja. U 1970-im i 1980-im široki pokreti kamere su se tipično pojavljivali samo nekoliko puta tokom filma. Konačno su oni, ipak, postali osnovni meni za snimanje bilo koje scene. Danas većina reditelja smatra da kamera treba da bude pokretna u mnogo ili čak u većini kadrova.

Ove raznovrsne tehnike snimanja zajedno doprinose onome što možemo nazvati intenzivirani kontinuitet i što karakteriše filmove nastale od 1960-ih naovamo. Na kraju, umesto zaključka, treba se upitati, ako brza montaža i ostale promene nisu suštinski promenile holivudski narativ, kakav je njihov uticaj na gledaoca koji konstruiše dijegetski svet u svojoj glavi? Ono što nas zanima, ako prihvatimo krucijalno mesto objekta u filmskom narativu, je kako skraćivanje PDK utiče na gledaočev odnos prema objektima koji se umrežavaju u situacione modele koje gledalac koristi da bi dao smisao filmu koji gleda. Mi još ne razumemo u potpunosti kako svest prima i tumači pojedinačne kadrove u kontekstu u kom se taj proces odvija. Naša pretpostavka je da skraćivanje PDK ubrzava procesuiranje i razumevanje pojedinačnih objekata u svesti gledaoca. Hipotetički, svaki put kad jedan kadar zameni drugi, svest je zaokupljena ponovnim „zasnivanjem“, praćenjem i prisustvom objekta, što ustvari skraćuje vreme koje gledalac može da odvoji za neke apstraktnije operacije u vezi sa tim objektom. U svakom slučaju, ovo pitanje otkriva koliko malo u sadašnjem trenutku znamo o procesu razumevanja narativnog filma i o tome kako i koliko razni stilistički izbori utiču na taj proces.

LITERATURA:

Haut-Pré A., Les moving pictures américaines, *Ciné-revue* br. 32, 1925, str. 10.

Zahar, Marcel i Burret, Daniel, Une visite á Jean Renoir, *Cinéa-Ciné pour tous* br. 59, 1926, str. 15.

Bazin A., La Politique des auteurs, in: *The New Wave*, eds. Graham P., New York 1967, str. 143,154.

Bordwell D., Steiger J. i Thompson K., *The Classical Hollywood Cinema*, London 1991.

- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, London 1988.
- Bordwell D., *The Way Hollywood Tells It*, Berkeley and Los Angeles 2006.
- Mukařovský J., The aesthetic norm, in: *Structure, Sign, and Function*, eds. Burbank J. i Steiner P., New Haven 1977, str. 49-54.
- Salt B., *Film Style and Technology: History and Analysis*, London 1992.
- Schaz T., The New Hollywood, in: *Film Theory Goes to the Movies*, eds. Collins J., Radner H. i Collins A. P., London 1993, str. 23.
- Dixon W. W., Twenty-Five Reasons Why It's All Over, in: *The End of Cinema as We Know It: American Film in the Nineties*, eds. Lewis J., New York 2001, str. 363.
- Cowie E., Storytelling: Classical Hollywood Cinema and Classical Narrative, in: *Contemporary Hollywood Cinema*, eds. Neale S. i Smith M., London 1998, str. 188.
- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, London 1988, str. 53.

Saša Milić
Academy of Fine Arts, Belgrade

THE CLASSICAL HOLLYWOOD CINEMA AND ITS
MODIFICATIONS AFTER 1960

Abstract

It is widely considered that the Classical Hollywood Cinema as an array of production practices, narrative and stylistic features was formed as early as by 1917, and that it remained relatively stable until the 1960s. What happened after this? The opinions of various film historians and theoreticians are not unanimous. Some talk about 'postclassical' cinema, while the others claim that the fragmentation of everyday life has found its way to cinema as well, and that the Classical film has disintegrated under the dominance of the spectacle. In this paper we will give account of the basic characteristics of the Classical Hollywood film and explain how it functions while providing several examples, mainly based on the research of David Bordwell. We will see what was crucial for the popularity of this form not only in the US but also throughout the world. Also, we will discuss developments concerning the Classical Hollywood film during the last few decades and present different theoretical approaches, which appeared in this period and attempt to offer our comment of these.

Key words: *Hollywood, classical film, narrative, style, Bordwell*