

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za komparativnu književnost

Ivana Granić

**FILMSKA TEORIJA LUIGIJA PIRANDELLA U KONTEKSTU KLASIČNIH
FILMSKIH TEORIJA**

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, rujan 2018.

SADRŽAJ

SAŽETAK I KLJUČNI POJMOVI	3
1. UVOD	5
2. POLOŽAJ TALIJANSKOG FILMA POČETKOM DVADESETOG STOLJEĆA.....	6
2.1. KNJIŽEVNICI U FILMSKOJ INDUSTRIJI	7
2. 2. RICCIOTTO CANUDO	9
2. 3. FUTURISTI.....	10
3.1. ZABILJEŠKE SNIMATELJA SERAFINA GUBBIJA.....	17
4. PIRANDELLO U KONTEKSTU KLASIČNIH FILMSKIH TEORETIČARA.....	19
4. 1. AMERIKA I NOVI OBLICI ŽIVOTA	19
4. 2. FILM I KAZALIŠTE.....	21
4. 3. PROBLEMATIZIRANJE ZVUČNOG FILMA.....	23
5. ZAKLJUČAK	27
BIBLIOGRAFIJA	30
PRILOG: “HOĆE LI ZVUČNI FILM DOKINUTI KAZALIŠTE”	33
PRILOG: “DRAMA I ZVUČNI FILM”	38

SAŽETAK

Luigiji Pirandello jedan je od najplodnijih talijanskih pisaca prve polovice dvadesetog stoljeća. Jedan je od rijetkih za koje bi se moglo reći da se okušao u brojnim književnim vrstama. Nema sumnje da je najpoznatiji po svojim dramskim i proznim doprinosima, a poezija i teorijski tekstovi manje su poznat dio njegova golemog opusa. Među teorijskim prinosima, ističu se dva eseja koja je posvetio filmu, tada gotovo novorođenoj umjetnosti. (“Hoće li zvučni film dokinuti kazalište”, “Drama i zvučni film”). Eseji problematiziraju pojavu zvučnog filma te odnos filma i kazališta te je upravo njihova analiza centralna ovog diplomskog rada. Spomenuti eseji nikada nisu službeno prevedeni na hrvatski jezik pa su za jednu dimenziju velikog Nobelovca ostali zakinuti svi oni koji ne ulaze u uski krug hrvatskih talijanista. Svrha ovog diplomskog rada jest opisati odnos Luigija Pirandella prema filmu te pokazati da je taj odnos, nerijetko opisivani kao dvojan i problematičan, zapravo mnogo otvoreniji. S ciljem dobivanja što preciznije slike, u uvodu će biti ukratko prikazano stvaralaštvo Luigija Pirandella.

S obzirom da je odnos prema filmu nemoguće promatrati izvan povijesnog i umjetničkog konteksta, u drugom poglavlju ovog diplomskog rada bit će opisano stanje talijanskog filma početkom dvadesetog stoljeća. Osim kratkog opisa filmske produkcije, kako bi se figura Pirandella kao filmskog teoretičara precizno kontekstualizirala, poglavlje sadrži i informacije o ostalim književnicima te njihovu odnosu prema filmu. Njima je pridodan i Ricciotto Canudo, kao jedan od talijanskih filmskih pionira i tvorac pojma sedme umjetnosti, te futuristi na čelu s Filippom Tommasom Marinettijem.

Treće poglavlje sadrži detaljnu analizu navedenih eseja Luigija Pirandella. Eseji su nadopunjeni izjavama koje je pisac dao novinarima, a tiču se filma. Svi intervjui preuzeti su iz knjige Ivana Pupa (2002) *Interviste a Pirandello, Parole da dire, uomo, agli altri uomini*. U potpoglavlju se nalazi i kratka analiza romana *Zabilješke snimatelja Serafina Gubbija*. S obzirom da je riječ o prvom romanu u kojem je filmska industrija izravno proučavana, nemoguće ga je isključiti iz analize. Iako je riječ o romanu, a ne teorijskom tekstu, u njega je utkan bogat filmski vokabular, detaljno je opisana atmosfera u filmskoj industriji, a moguće je uočiti i teorijske postulate koje je Pirandello prethodno ili naknadno oblikovao.

Četvrto poglavlje prolazi kroz osnovne teze Pirandellove teorije i dovodi ih u vezu s ostalim klasičnim filmskim teoretičarima poput Ricciotta Canuda, Huga Münsterberga,

Sergeja Ejzenštejna i brojnih drugih. U ovom poglavlju konačno će se propitati teza da je Pirandello s filmom imao “kontradiktoran odnos privlačnosti i odbijanja: prihvaćanja kad je riječ o praktičnoj zaradi, suzdržanosti po pitanju spoznajnog”¹ (Colasandi, 2004). Cilj je odgovoriti na pitanje je li uistinu riječ o sudržanosti po pitanju spoznajnog ili o naslagama dekontekstualiziranih pokušaja čitanja neukoričene filmske estetike talijanskog Nobelovca.

U zaključku ovog rada, pak, sažet će se temeljne ideje Luigija Pirandella te prikazati da je filmu pristupio pluriperspektivno i kritički, šire od brojnih vlastitih suvremenika za koje se često navodi da su filmu bili više naklonjeni od Pirandella samoga. Također, u konačnici će se ispostaviti da je za film, gotovo u najranijoj fazi, smatrao da uistinu nema granica te težio tome da napravi ono što je već napravio u kazalištu - revolucionira ga.

KLJUČNE RIJEČI: teorija filma, klasične teorije filma, Luigi Pirandello, zvučni film

¹(...) “ebbe con il cinema un rapporto contraddittorio, di attrazione e rifiuto: di accettazione sul piano del guadagno pratico, di contestazione sul piano conoscitivo (Colasandi, 2004).”

1. UVOD

Lugiji Pirandello jedan je od malobrojnih talijanskih pisaca za koje se može reći da se okušao u gotovo svih književnim vrstama. Iako književna povijest talijanskog Nobelovca u prvom redu bilježi kao dramatičara i pamti po uspješnicama poput *Šest osoba traži autora* (1921. god.), zapaženi su i njegovi prozni doprinosi među kojima se posebno ističu roman *Pokojni Matija Pascal* (1904. god.) te zbirka novela *Novele za godinu dana* (1937. god.). Manje je poznato da je u ranim fazama stvaralaštva objavio i zbirku poezije *Vedra bol* (1899. god.), a teorijski tekstovi poput *Umjetnosti i znanosti* (1908. god.) te *Humorizma* (1098. god.) samo su dio njegova prinosa tadašnjoj književno-teorijskoj praksi (usp. Genesini, 2017: 439). Ipak, često se previđa činjenica da u Pirandellovu opusu značajnu ulogu igra i film, bilo kao tema teorijskih spisa i književnih djela (npr. roman *Zabilješke snimatelja Serafina Gubbia*), bilo kao filmska adaptacija nekog od Pirandellovih književnih djela. Tema ovog diplomskog rada je analiza odnosa Luigija Pirandella prema filmu, tada novorođenoj umjetnosti na putu prema vlastitoj legitimaciji. U prvom redu, analizirat će se esej “Hoće li zvučni film dokinuti kazalište”, objavljen u talijanskim dnevnim novinama *Corriere della sera* 16. lipnja 1929. godine, te esej “Drama i zvučni film”, objavljen u argentinskom listu *La nacion* u srpnju 1929. godine, kao i niz intervjuja koje je pisac dao krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina prošlog stoljeća.²

Nadalje, u diplomskom radu nastojat će se prikazati kompleksan odnos Luigija Pirandella i filmske umjetnosti koji se ne može promatrati izvan kulturno-povijesnih okvira i okolnosti u kojima je pisac djelovao. Toj će se problematici pristupiti opisima talijanske filmske scene u ranom dvadesetom stoljeću, a posebna pažnja pridat će se angažmanu ostalih književnika i teoretičara. Pirandellovi su tekstovi u vezi s onima njegovih izravnih prethodnika i suvremenika, bilo da je riječ o potpunoj opoziciji ili sličnim tezama. Naposljetku, Pirandellovim će se idejama suprotstaviti ideje klasičnih filmskih teoretičara koji su stvarali u istom vremenu - Ricciotta Canuda, Huga Münsterberga, Sergeja Ejzenštejna i brojnih drugih. U konačnici, na temelju ove analize pokušat će se odgovoriti na pitanje je li uistinu riječ o plošnom i kontradiktornom odnosu prema sedmoj umjetnosti ili je, pak, moguće govoriti o nikad ukoričenoj filmskoj estetici.

² Do prijevoda navedenih eseja na hrvatski jezik nikad nije došlo. Prednost se, naime, dala značajnim dramskim i proznim prinosima. Tako je hrvatska publika, osim uskog kruga hrvatskih talijanista, ostala zaklinuta za cijelu jednu dimenziju svestranog pisca. U svrhu ovog diplomskog rada, s ciljem boljeg shvaćanja analize koja slijedi, na kraju je priložen cjeloviti prijevod dvaju eseja. Osim samih eseja, unutar diplomskog rada prevedeni su i citati iz intervjuja preuzetih iz knjige Ivana Pupa *Interviste a Pirandello, Parole da dire, uomo, agli altri uomini*.

2. POLOŽAJ TALIJANSKOG FILMA POČETKOM DVADESETOG STOLJEĆA

Unatoč činjenici da Pirandello nikad nije do kraja razradio i u potpunosti objasnio svoju filmsku estetiku, njegovi osvrti na film ne mogu se posve odvojiti od tekstova njegovih suvremenika i konteksta unutar kojeg su se pojavili. Godine u kojima je Pirandello stvarao bile su turbulentno razdoblje za talijansku filmsku umjetnost.

Cook (usp. 2005: 93) tvrdi kako je, nakon otvaranja Cines studija u Rimu na prijelazu 1905. u 1906. godinu, Italija postala odgovorna za napredak dugometražnog filma, a njeni kostimografski dosezi doveli su je na vodeće mjesto u svijetu. Svojevrni vrhunac doživjela je u filmu *Cabiria* 1914. godine. Epska saga o Drugom punskom ratu otišla je još dalje od, dotada nenadmašenog, filma *Quo vadis*. Nadišla ga je grandioznošću i ekstravagancijom te financijskim ulaganjima (usp. ibid.: 94). Nakon tog filma uslijedio je produkcijski *boom* koji se očituje u proizvodnji 488 filmova 1915. godine. Ipak, već 1918. godine talijanski filmovi više nisu osvajali inozemno tržište (usp. Gregor, Patalas, 1998: 7). Peterlić (usp. 2008: 161) navodi kako je Prvi svjetski rat osiromašio talijansku filmsku industriju i doveo do njene velike stagnacije te do gotovo potpunog nestanka sa svjetske scene. Dakako, značajniji oporavak nije se mogao dogoditi ni pod Mussolinijevim režimom i umjetničkim cenzurama. Prema Brunetti (usp. 2008: 9), talijanska kinematografija dvadesetih godina ne proizvodi djela koja bi se mogla mjeriti s najboljim primjerima i, štoviše, ne može se usporediti ni s prosječnim filmovima drugih zemalja.

Prvi zvučni film u Italiju stiže 1930. godine pod imenom *Pjesma o ljubavi*, adaptacija istoimene novele Luigija Pirandella. Uspjehom tog filma sufinanciralo se otvaranje agencije za distribuciju i prikazivanje filma. Otvaranje te agencije služio je uspostavljanju fašističke kontrole nad filmom kao medijem (usp. Cook, 2005: 494). Upravo tada, 1931. godine, Mussolini je prepoznao propagandne potencijale filma i počeo subvencionirati filmsku industriju pa se produkcija počela kretati prema naprijed sitnim koracima. Kao značajan događaj spominje se otvaranje Eksperimentalnog kinematografskog centra u Rimu 1935. godine te otvorenje produkcijskog centra Cinecittà 1937. godine te prisutnost studentskih kino-klubova u kojima nije dominirao fašistički duh (usp. Brunetta, 2008: 155).

Zanimljiva je i činjenica da je većina Pirandellovih tekstova o filmu objavljena u ključnom trenutku jer se o razdoblju između 1928. do 1931. godine govori o vremenu

stabilizacije zvučnog filma jer prijelaz iz nijemog u zvučni nije bio plošan i linearan kao što bi se očekivalo. O njegovim prednostima i nedostacima počelo se polemizirati. Krajem proljeća 1931. godine u Hollywoodu je prestala produkcija nijemih filmova, a kritika je morala prihvatiti da je zvuk, sa svim svojim manama i vrlinama, trajno uselio u filmsku umjetnost. Tada se dogodilo i ono što Crafton naziva “you can't miss this”, svojevrsan pandan onome što Pirandello smatra pomamom za zvučnim filmom (usp. Crafton, 1997: 267).

2.1. KNJIŽEVNICI U FILMSKOJ INDUSTRIJI

Govoreći o Italiji, osvrtni na filmsku umjetnost te suradnje s filmskom produkcijom bili su gotovo uobičajeni za talijanske pisce prve polovice dvadesetog stoljeća. Neki su tom poslu neminovno pristupili zbog financijskih prednosti, ali bilo je zacijelo i onih koji su uvidjeli ekspresivni potencijal novog medija. Nulf (1970- 1971: 41) tako nabroja značajna imena koja zauzimaju mjesto i u književnoj i u filmskoj umjetnosti tog vremena:

Neke od velikih figura potpisale su ugovore o pisanju scenarija ili titlova za nijeme filmove ili su dopustili da se filmovi rade po njihovim romanima ili dramama. Među njima su Giovanni Verga, Guido Gozzano, Lucio d'Ambra, Luciano Zuccoli, Marco Praga, Gabriele D'Annunzio, i Pirandello.

Većini pisaca zamjera se usmjerenost na novčanu zaradu i nedostatak vjere u umjetničke potencijale filma. Borjan (usp. 2006: 161) navodi kako se početkom stoljeća film nije smatrao predmetom znanstvenog proučavanja ili samostalnim oblikom umjetnosti, već ga se promatralo kao hibrid više umjetnosti koji, iskoristivši trenutak krize kazališta, postaje čisti proizvod za šire mase. Prema Brunetti (usp. 2008: 113), u talijanskoj se književno-filmskoj povijesti dogodio neponovljiv fenomen. Naime, književnici su se masovno okretali filmu, uvjereni da će putem filma moći obrazovati mase, podučavati ih književnosti i povijesti. Ipak, odnos književnika prema filmu nipošto nije bio jednostavan:

Novorođena filmska industrija se, od samog početka, postavlja nasuprot književnosti, kao nasuprot jednog jedinog teksta kojem treba pristupiti bez ograničenja da bi se transkodificiralo cijelo književno pamćenje i proizveo novi tip pamćenja koji bi mogao doći do publike do koje književni tekstovi nikad nisu došli (Brunetta, 2008: 113).³

³ *La nascente industria cinematografica si pone, fin dai suoi primi passi, nei confronti della letteratura, come di fronte a un unico testo a cui attingere senza limiti per la trascodificazione di tutta la memoria letteraria e la*

Koliko su se pisci zanimali za film, a posebice za njegove ekonomske prednosti, govori i poznata priča o filmu *Cabiria* i kontroverznom piscu Gabrieleu D'Annunziju. D'Annunzio se, naime, potpisao kao autor scenarija, iako je pravi autor bio Giovanni Pastrone. Pastrone je, da bi osigurao inozemni uspjeh svom filmu, ponudio ekscentričnom piscu da film nadopuni pretencioznim dekoracijama i podari mu "artističku vrijednost" (usp. Gregor, Patalas, 1998: 15 i usp. Borjan, 2006: 164). Iako je u radu na filmu imao posve sporednu ulogu, zadržao je ulogu stvaraoca i autora. Brunetta (usp. 2008: 7) tvrdi kako se, nakon D'Annunzija, zaštitnog znaka i prvog književnika koji je "potvrdio umjetničke potencijale filma", cijeli niz književnika, umjetnika i intelektualaca okrenuo filmu, s ciljem da mu podigne kvalitetu i napravi od njega umjetnost svih umjetnosti. D'Annunzijevo potpisivanje ugovora o suradnji na filmu *Cabiria* nije dovelo do toga da se film smatra autonomnom vrstom umjetnosti, ali budući razvoj talijanskog filma pokazat će da ipak jest bio inauguracijski korak na tom putu (usp. *ibid.* :119,120). Zanimljiv je način na koji Petronio (1978: 35) daje konačnu sliku o odnosu pisaca i filma:

*U određenom smislu moglo bi se reći da je ovim piscima i humanistima ranog dvadesetog stoljeća film bio isto što je za građanstvo (niskog, srednjeg ili visokog sloja) bila prostitutka. Ona je bila, ili se činila, zlo, ali zlo koje je potrebno privući i uzeti k sebi, gotovo kao gromobran, muška požuda... jednako je i s filmom koje je, preuzimajući na sebe niske strasti naroda, omogućilo kazalištu da zadrži netaknuto umjetničko djevičanstvo.*⁴

U nekoliko rečenica slikovito je objasnio podvojene pristupe brojnih pisaca, a jedan od ekstremnijih primjera je i onaj Giovannija Verge koji je svoje suradnje na filmu htio držati u tajnosti te je u pismu zamolio svoju prijateljicu:

Molim Vas i preklinjem da nikada ne kažete da sam ja imao prste u ovoj kulinarskoj manipulaciji svojih stvari (Brunetta, 2008: 118).⁵

Za njega i brojne druge, suradnje na filmu bile su neka vrsta degradirajućeg iskustva koje donosi ekonomsku dobit, nužno zlo. U pismima iz 1912. godine, kada je već gotovo dvadeset godina živio osamljeničkim životom, sve je svoje književne tekstove stavio na raspolaganje

produzione di un nuovo tipo di memoria capace di raggiungere pubblici mai raggiunti dai testi letterari (Brunetta, 2008: 113).

⁴ *In un certo senso verrebbe voglia di dire che questi letterati e umanisti del primo Novecento il cinema era ciò che per il borghese (piccolo, medio, alto) era la prostituta. Era questa, o pareva, un male, ma un male necessario ad attirare e scaricare su di sé, quasi un parafulmine, la concupiscenza maschile... egualmente il cinema, scaricando su di sé le basse voglie del volgo, poteva consentire al teatro di mantenere intatta verginità artistica.* (Petronio, 1978: 35)

⁵ *Vi prego e vi scongiuro di non dire mai che io abbia messo le mani in questa manipolazione culinaria delle cose mie.* (Brunetta, 2008: 118)

Dini di Sordevolo, ustvrdivši kako se on neće baviti adaptacijama. Pozvao ju je da pripomogne onima koji će na tekstovima raditi te izrazio nerazumijevanje adaptacijom proslavljene *Cavallerie rusticane* (usp. *ibid.*:125). Od Vergina negativnog stava, preko ruku grofice di Sordevolo, ostali su talijanski filmski klasici poput filma *Zemlja drhti*, slobodne adaptacije romana *Obitelj Malavoglia*. Za Brunettu, Verga je emblematični primjer, arhetip dvostrukog stava prema filmu. S jedne strane, film se čini kao zamka, ali i izvor lake zarade. Pisac do istinskog iskustva filma nikad nije došao jer ga je u tome spriječio osobni ponos, profesionalni i umjetnički superego (usp. *ibid.*: 126-127).

Upravo zbog tendencija da se film učini što više umjetničkim, a što manje "zabavom za puk" došlo je do uske veze talijanske književnosti i filma. To je u jednom trenutku bila najjača strana talijanskog filma. Međutim, bilo je pitanje vremena kada će književnost postati značajan teret izažajnim potencijalima filma (usp. Manzoli, 2007: 14). Taj se teret osjeća u opadanju značaja talijanskog filma u narednim desetljećima.

2. 2. RICCIOTTO CANUDO

Ricciotto Canudo, talijanski pisac i kritičar koji se 1902. godine trajno preselio u Pariz, svoje je rane tekstove o filmu objavio već 1907. godine. Brojni autori na početak filmske teorije i kritike stavljaju upravo njega. U svom tekstu "Teorija sedam umjetnosti", unutar kojeg je uveo pojam filma kao sedme umjetnosti, on navodi kako je film za njega "novorođenče Stroja i Osjećaja" (usp. Canudo, 1978b: 51). Canuda (usp., 1978a: 54) je zapravo usrećila ideja da se film ustoličio terminom *sedma umjetnost*, a ne terminom *nijema umjetnost* jer ga je on previše povezivao s pantomimom. Film je, dakle, totalna umjetnost i njegovi tvorci moraju biti spremni preuzeti tu umjetničku odgovornost. Posao filma nije bio da iznosi i bilježi činjenice, već da izaziva emocije.

Ipak, mjesto filma nalazi se tek na kraju tisućljetnog umjetničkog kruga. Naime, za njega su Arhitektura i Glazba primordijalne umjetnosti, one koje su iznikle iz iskonske potrebe čovjeka da se uzdigne iznad prolaznosti života i stvarnosti. U težnji čovjeka da estetski dotjera Arhitekturu i Glazbu, rodili su se Kiparstvo, Slikarstvo, Poezija i Ples. Na koncu tog kruga, kao kruna stoljetne čovjekove težnje stoji Film, sedma umjetnost - brak između znanosti i umjetnosti (usp. Canudo, 1978b: 52, 53). Može se reći da je na film gledao "kao na sintezu posredstvom koje druge umjetnosti ostvaruju svoje ciljeve" (Stojanović, 1978: 15). Canudovim idejama značajno kontraponiraju one Rudolfa Arnheima koji je u svojim

gledištima znatno manje romantičan. On, naime, tvrdi kako film jest nalik na slikarstvo, glazbu, književnost i ples. Međutim, film može i ne mora biti umjetničko djelo, on je medij koji se može i ne mora koristiti da bi se ostvario umjetnički rezultat. (usp. Arnheim, 1978: 100). Dok Arnheim demistificira film i daje mu slobodu u odabiru stupnja artističnosti, Canudo u svojoj teoriji ostaje romantično naklonjen ideji kulminacije umjetničkog razvoja svijeta koja se događa upravo u filmu.

Canudov drugi tekst koji se često postavlja na sam početak geneze filmske teorije naslovljen je "Estetika filma". Upravo u njemu Canudo iznosi svoju drugu ključnu tezu:

Ništa nema zajedničko između filma i pozorišta. Pozorišnoj umetnosti neprekidno su potrebni instrumenti da bi se dokazala. Film, kao i slikarstvo i vajarstvo, dve komplementarne umetnosti arhitekture, jednom zauvek fiksira svoje figuracije, neprekidno ih ovekovečuje (Canudo, 1978a: 54).

Dakle, njegovo razlikovanje kazališta i filma počiva upravo na činjenici da je film trajan, a predstava jedinstvena i neponovljiva. Film, jednom snimljen, ostaje zauvijek jedan na vrpci, spreman za neograničen broj prikazivanja. Druge analogije ne postoje: ni u duhu ni u formi. Jedina zajednička točka je to što je film dio kolektivnih manifestacije predstave, odnosno pred publiku donosi priču (usp. Canudo, 1978a: 56). Istina, dvije teze istog teksta čine se proturječnima. S jedne strane veza filma i teatra se negira - kako ona u duhu, tako i ona u formi, ali konačan sud je ipak taj da film jest dio kolektivnih manifestacija predstave. Nameće se pitanje: ako je film dio kolektivnih manifestacija predstave, kako je moguće da ne postoje dodirne točke u formi.

Osim u osnovnim teorijskim postavkama filma koje je ponudio u veoma ranim fazama, pristup Ricciotta Canuda književnom i filmskom tekstu vidi se u pismu D'Annunziju napisanom 1911. godine. Te godine Canudo je već bio afirmiran kao filmski teoretičar i kritičar, a u pismu objašnjava D'Annunziju koliko ozbiljno i s koliko požrtvovnosti on pristupa adaptaciji književnog teksta u postupku koji književnici nazivaju izobličavanjem i deformacijom. U detalje mu objašnjava kako je psihologiju likova tumačio u didaskalijama te kako svoj posao radi oštro i savjesno (usp. Brunetta, 2008: 116).

2. 3. FUTURISTI

Prema Brunetti (usp. 2008: 128), futuristi su se prvi zalagali za umjetničku autonomiju filma jasno poručivši da je film umjetnost za sebe, pretežno vizualna, te da je njen temeljni zadatak odmaknuti se od slikarstva i fotografije. Iako po pitanju futurizma gotovo sve počinje

s djelovanjem Filippa Tommasa Marinettija, Peterlić na početak odnosa futurista prema filmu stavlja drugu dvojicu značajnih futurista, braću Ginna i Corra. Njih su dvojica, u želji da slikarstvo opet učine dvodimenzionalnim i pokažu da treba odustati od trodimenzionalnosti, crtali na filmsku vrpču. Željeli su pokazati da film može nastati i slikarskim činom, a ne samo snimanjem, no njihovi su eksperimenti izgubljeni. (usp. Peterlić, 2008: 16). Ipak, dovoljan su pokazatelj tome da je za futuriste film bio blizak slikarstvu. Do sličnih zaključaka, kako će se kasnije pokazati, dolazi i Marinetti.

U spisu naslovljenom "Futuristički film" iz 1916. godine, koji potpisuje Marinetti i suradnici, govori se o temeljnim postavkama futurističkog filma. Polazeći od ideje da je književnost, zbog vlastite statičnosti, na putu u propast, Marinetti tvrdi da futuristi pripremaju film koji će "staviti u pokret reči u slobodi, koje razbijaju ograničenja književnosti marširajući prema slikarstvu, muzici, umetnosti šumova i stvarajući čudesan most između reči i istinskog predmeta" (Marinetti, 1978: 269). Krajnji cilj takvog filma bila bi smrt časopisa, drame i knjige općenito te okretanje ka ostalim umjetnostima koje su, iz perspektive futurista, izgledale dinamičnije.

Nadalje, u istom tekstu Marinetti (ibid.:268) navodi kako zamjera filmu što je "naslijedio svo najtradicionalnije smeće književnog pozorišta". Za futuriste, film kao ideja savršena je realizacija njihovih teorijskih postavki, ali smatraju kako se hitno mora osloboditi historiografskih tendencija i literarnih vrijednosti:

Futuristi su bili zainteresovani za film kao produkt novog vremena, umjetnost budućnosti, kao umjetnost bez tradicije, bez prošlosti, i stoga su ga podržavali - kao ideju, a protivili mu se kada je u pitanju bila njegova generalna upotreba (Vukčević, 2001: 61).

Sanjali su o futurističkom filmu u kojem se ne prodaje samo ime glavne zvijezde filma (upućuje na začetke divizma u Italiji), koji nije komercijalan, ali je savršen odraz dinamike, brzine, energije i, naposljetku, same futurističke vizije života. Talijanska scena, kao kreator generalnog ukusa u filmu, nije im djelovala uvjerljivo te su smatrali da su sve mogućnosti koje film kao umjetnost ima još su uvijek netaknute. Upravo na temelju tog otpora i negiranja sveopćeg talijanskog ukusa u filmu, danas i možemo govoriti o utjecaju futurista na film.

Od svega što su futuristi ikada napisali o filmu, najviše se citira i pamti tek nekoliko rečenica Filippa Tommasa Marinettija:

Film je umjetnost za sebe.. Film, dakle, ne treba kopirati pozornicu. Budući da je pretežno vizualan, film mora predstavljati evoluciju slikarstva: odmaknuti se od stvarnosti, fotografije, od gracioznog i nježnog (ibid.:119-120).

Upravo taj citat daje težinu izjavi da su futuristi bili prvi koji su dali autonomiju filmu kao umjetnosti. Istina je da tvrde da je film sam po sebi umjetnost. Međutim, već u drugoj rečenici može se uočiti blago proturječje. Polazi se od premise da je film umjetnost za sebe, a onda se imenuje evolucijom slikarstva. I to nije jedina umjetnost s kojom povezuju film. U "Futurističkom filmu" pišu kako je film oblik kazališta bez riječi (usp. Marinetti, 1978: 268). Bez riječi, dakako, jer je njihov tekst napisan u eri nijemog filma. Prema tome, zvučni film za njih bi bio samo novi oblik kazališta. Usporedba sa slikarstvom i kazalištem dovode u pitanje stav Marinettija i ostalih pripadnika pokreta. Njihov stav ne ostaje potpuno jasan, ali autori ga pamte kao prvi put kad je, u teorijskom tekstu, filmu dana pripadajuća umjetnička autonomija.

Ipak, kasniji prinos futurista bio je zasigurno manje bučan. Autorica Re (usp. 2008: 125,135, 136) navodi kako je teško objasniti zašto je, unatoč uskoj vezi pokreta i filma, broj konkretnih ostvarenja ostao nizak. Kao primjere futurističkog filma navodi *Thais* Antona Giulia Bragaglie, koji je u futurizam implementirao ideje Gabrielea D'Annunzija, te film *Futuristički život* koji je zapravo dokumentarističke i propagandne naravi. Problem s filmovima počeo je u komercijalnoj propasti *Futurističkog života*, Marinettijeve uzdanice. S druge strane, Marinetti je sam potkopao uspjeh Bragaglinog filma jer nije iskoristio medijski prostor koji je imao da skrene pažnju na njega. Već 1924. godine, njihov je pokret krenuo ka svom sutonu, a film ka konačnom usponu prema zvuku. Njihovi utjecaji mogu se pratiti u smjeru kasnijeg ruskog futurizma, gdje je broj konkretnih ostvarenja i filmova puno veći. Brojni autori među ruske futuriste ubrajaju i samog Ejzenštejna.

Zanimljivo je kako su futuristi reagirali na pojavu Luigija Pirandella. Oni su, naime, ustvrdjeli kako ih je pisac - pokrao:

Marinetti piše: Uspjeh Pirandellovog komada Šest lica traži pisca (koji, pored filozofskih i ultrapasatističkih razvučenih mjesta, sadrži i tipično futurističke prezire neživih predmeta) pokazuje da publika s oduševljenjem prihvaća umjerene oblike futurizma. Piše i: Publika koja danas pljeskom pozdravlja Pirandellovu novu dramu, pozdravlja i futuristički izum - pobuđivanje publike da učestvuje u radnji drame. Publika pamti da je taj izum potekao od futurista (Vukčević, 2001: 73).

Iako se Marinettijeva opaska nipošto ne dotiče Pirandellova odnosa prema filmu, i tu imaju jednu dodirnu točku. Stav obojice je da se film mora maknuti s puta književnosti i stvoriti svoj vlastiti put.

3. PIRANDELLO I FILM

Iako se u pisanje scenarija za *Morgan Films* po prvi put upustio 1913. godine, Nulf smatra kako je Pirandello, među mnogim drugim piscima, film shvaćao kao šalu sve do 1914. godine, a situacija se nakon toga značajno promjenila. Već 1915. godine radio je na scenariju za adaptaciju knjige *Ispovijesti jednog Talijana* Ippolita Nieva. Film se na kraju nije snimio, ali svjedočanstva o Pirandellovu radu na njemu ipak su ostala zapamćena u filmskoj povijesti (usp. Nulf, 1970- 1971: 42- 43). Kako bi pokazao koliko je daleko otišao Pirandellov interes za kinematografiju Nulf (ibid. 44) iznosi podatak kako je pisac bio suosnivač produkcijske kuće *Tespi* koju je 1919. godine pokrenuo s Arnaldom Frateilijem i Umbertoom Fracchijom. Drugi autori ne navode Pirandellovo suvlasništvo u produkcijskoj kući.

Krajem listopada 1924. godine kao prilog novinama *Il secolo* obavljena je Pirandellova izjava o prodaji prava na jedan od njegovih najuspješnijih romana - *Pokojnog Mattiju Pascala*. U izjavi je Pirandello ukratko objasnio i svoju poziciju naspram filmske industrije prilikom prethodnih suradnji:

Ako se neki čude – priznaje Pirandello – tome što sam kasno stigao do filma, neka znaju da ja nisam prezreo veličinu njena posjeda ni širinu njenih mogućnosti. Moji dosadašnji odnosi s produkcijskim kućama nisu bili značajni. Snimile su se tri moje novele, nisu ih izdali, ali nisu ih ni uljepšali (Pascazio, 2002: 280).⁶

Dakle, osrednja iskustva koja je dotada prošao nisu pridonijela Pirandellovu entuzijazmu. Nije posve jasno što misli pod tim da njegove novele nisu izdali, ali niti uljepšali. Pod izdajom se definitivno nazire postojanje ideje da filmovi nisu strogo pratili radnju novela.

U istom intervjuu naveo je kako su se u Americi produkcijske kuće bacile na jedan njegov roman, ali potpisivanje tog ugovora imalo je jedan uvjet - promjenu završetka. Međutim, i pisac je imao “osnovni uvjet: dostojanstvo pisca koje mu je precizno zabranilo, i uvijek će mu zabranjivati, da žrtvuje svoj moralni interes, svoje filozofske ideje i svoje spoznaje u komercijalne svrhe” (ibid.:280). Treba imati na umu da se filmska adaptacija doživljavala na veoma specifičan način i odstupanja bilo kakve vrste vodila su ka iznevjeravanju horizonta očekivanja. Pirandellov stav, stoga, ne čudi. Ipak, *Pokojnog Mattiju Pascala* s povjerenjem je predao u ruke francuzu Marcelu L'Herbieru. Film je uistinu izašao 1926. godine, a nakon njega uslijedilo je još nekoliko adaptacija istog romana. Ipak, iz

⁶ *Se alcuni si stupiscono - confessa Pirandello - del mio tardivo giungere alla cinematografia, sappiamo che io non ho disprezzato la grandezza del suo dominio né la larghezza delle sue possibilità. Fino ad ora i rapporti che ho avuto con le case editrici sono stati poco importanti. Sono stati girati tre miei racconti, senza tradirli, ma senza abbellirli* (Pascazio, 2002: 280).

intervjua koji je Pirandello dao Enricu Rocci već 1928. godine, očito je kako pisac ni tim poslom na koncu nije bio zadovoljan. Tom prilikom izjavio je kako “ne može reći da su ga rezultati posve uvjerili” (Rocca, 2002: 406).⁷ Pisac nije objasnio čime točno nije bio zadovoljan, ali u istom intervjuu najavio je kako će ubuduće nastojati nadgledati posao koji se radi prema njegovim djelima. Pisac, koji je prethodno bio položio nade u adaptaciju romana *Pokojni Mattija Pascal*, sada ih je polagao u jednu od svojih najpoznatijih drama, *Šest osoba traži autora*. Naknadno je izjavio kako u toj adaptaciji namjerava glumiti samog sebe, a za taj film je u ženskoj ulozi vidio i Martu Abbu, glumicu koja je uživala svo njegovo umjetničko povjerenje (usp. Bottazzi, 2002: 413 i usp. Roma, 2002a: 420). Na pitanje može li se ta drama uopće uspješno prekodirati u film, odgovorio je kako ima veliko povjerenje u Murnaua (op.a. redatelja filma) te kako misli da će je samo on moći u potpunosti shvatiti te da je, ukoliko ne dogovori suradnju s njemačkom produkcijskom kućom, spreman otputovati u Ameriku da bi radio s njim na tome (usp. Rocca, 2002: 407). Dakle, jasna je Pirandellova otvorenost prema novom mediju, odnosno njegova skepsa prema filmskoj umjetnosti nije isključiva. S obzirom na to da je bio odlučan da na filmu radi osobno te s glumicom i redateljem u koje je imao apsolutno povjerenje, očita je Pirandellova želja da film uzdigne iznad komercijalnog. Iako se ne zna za čim je točno tragao promatrajući adaptacije vlastitih djela, i više je nego jasno da je neprestano vjerovao u napredak filma. Dapače, vrlo se jasno očitovao i o filmovima koji su usmjereni samo financijskoj dobiti:

Prečesto se događa da film, s velikim brojem savršeno dotjeranih i jako originalnih detalja, izražava siromašan i naivan sadržaj, da ne kažem nešto fore. Zakoni potražnje i ponude, zahtjevi publike, komercijalni razlozi. Dobro. A umjetnost, zar nema i umjetnost svoja prava? (ibid.:409).⁸

Pirandello očito nije bio slijep za ekonomske prednosti filma, ali tvrdnja Talijanske filmske enciklopedije Treccani kako je sa suzdržavanjem gledao na spoznajne mogućnosti filma više se ne čini toliko uvjerljivom (usp. Colosandi, 2004). Ono u što nije vjerovao bila je upotreba tehnike bez mašte jer između njih postoji jaz koji treba prijeći. Tehnika, po njemu, nije smjela biti sama sebi svrhom (usp. Bottazzi, 2002: 415). Pri samom kraju intervjua, Pirandello je entuzijastično iznio nadanje i sigurnost da upravo, s obzirom na uspjehe u teatru koji su započeli 1922. godine, on može promijeniti trenutno stanje filma:

⁷ *...non potrei dire che i risultati m'abbiano precisamente persuaso* (Rocca, 2002: 406).

⁸ *Troppo spesso il cinematografo esprime, con gran lusso di dettagli perfetti, originalissimi, un contenuto gramo ed ingenuo, per non dire peggio. Leggi di domanda e d'offerta, richiesta del pubblico, ragioni commerciali. E va bene. E l'arte, non ha forse anche l'arte anche lei i suoi diritti? (Rocca, 2002.:409).*

Imam svoje ideje. Vidjet ćete. U kazalištu sam bio revolucionar. Htio bih, kad bih mogao - a siguran sam da ću moći - donijeti revoluciju koju sanjam i u područje filma (Rocca, 2002: 409).⁹

Godinu dana poslije gore navedenih intervjuja, 1929. godine, dva su Pirandellova esejiistička osvrta na film udarila temelje daljnjem tumačenju njegova odnosa prema novoj umjetnosti. Prvi je esej “Hoće li zvučni film dokinuti kazalište”, objavljen u talijanskim dnevnim novinama *Corriere della sera* 16. lipnja 1929. godine, a drugi je “Drama i zvučni film”, objavljen u argentinskom listu *La nacion* u srpnju 1929. godine. U njima pisac primarno kritizira pojavu zvučnog filma i sve posljedice koje američka filmska novina za sobom vuče. U prvom eseju polazi od hereze koju je čuo povodom osnaženja zvučnog filma:

Sada, u ovim danima velikog općeg ushita zbog zvučnog filma, čuo sam ljude koji šire ovu herezu: da će zvučni film dokinuti kazalište; da za dvije ili tri godine više neće biti kazališta; da će sva kazališta, kako dramska tako glazbena, biti zatvorena jer će sve biti kinematografija, govorni ili zvučni film (Pirandello, 1929b).¹⁰

U Pirandellovom citatu, ujedno i centralnoj problematici eseja, hotimično ili ne, nazire se strah pred sudbinom kazališta. Nijemi film nije stajao na putu, ali zvučni itekako stoji, djelomično na putu književnosti, djelomično na putu kazališta. Ipak, on tvrdi kako na tom putu ne gubi književnost ili teatar. Zbog nemogućnosti pronalaska vlastitog izraza, film je taj koji gubi. Nalazi se zapravo u dvostrukoj nemogućnosti: u nemogućnosti da se odmakne od književnosti i od nemogućnosti da zamjeni riječ (usp. *ibid.*). Problematika zvuka također je dvostruke naravi. Tehnološki problem nalazi se u tome da “glas stroja nije ljudski, probija grubo iz trbuhozborca, popraćen zujanjem i nesnosnim prženjem gramofona” (*ibid.*).¹¹ S druge strane, pak, stoji mimetički problem: “nema živih i pravih glumaca koji bi iznijeli tu dramu ili komediju, već ima samo njihovu fotografsku i mehaničku reprodukciju” (*ibid.*).¹²

U drugom eseju, Pirandello značajno ublažava retoriku. Iako ostaje pri dvama temeljnim postavkama. Zvučni film ostaje za njega posve apsurdna zamisao, a film se mora maknuti s puta kazališta. On je, naime, na tom putu spreman dati i svoj doprinos, “želi ucrtati

⁹ *Ho delle mie idee. Vedrà. In teatro io sono stato un rivoluzionario. Vorrei, se potessi - e son certo che potrò - portare anche nel campo cinematografico la rivoluzione ch'io sogno (Rocca, 2002:409).*

¹⁰ *Ebbene, in questi giorni di grande infatuazione universale per il film parlante, io ho sentito dire quest'eresia: che il film parlante abolirà il teatro; che tra due o tre anni il teatro non ci sarà più; tutti i teatri, così di prosa come di musica, saranno chiusi perché tutto sarà cinematografia, film parlante o film sonoro (Pirandello, 1929b).*

¹¹(...) “la voce non esce dalla loro bocca, ma viene fuori grottescamente dalla macchina, voce di macchina e non umana, sguaiato borbottamento da ventriloqui, accompagnato da quel ronzio e friggio insopportabile dei grammofoni (*ibid.*)”.

¹² (...) “non aver davanti vivi e veri quegli attori che rappresentano quel tale dramma o quella tal commedia, ma la loro riproduzione fotografica e meccanica (*ibid.*)”.

nove puteve filma” (Pirandello, 1929a)¹³:

Iako su glasine koje se pokušavaju povezati s planovima u zvučnom filmu apsurdni, moram priznati da unatoč tome imam ideju da počnem raditi na zadatku pronalaska umjetničkog djela za film, umjetničkog djela koje bi bilo čista vizija, posve različitog od jezika kojeg sam dosad koristio kao sredstvo za izražavanje svog životnog iskustva (ibid.).¹⁴

Ironično, 1930. godine u Italiji je snimljen prvi zvučni film naslovljen *Pjesma o ljubavi*. Redatelj filma bio je Gennaro Righelli, a kao predložak za film poslužila je Pirandellova istoimena novela (usp. Nulf, 1970- 1971: 44). Sam pisac često je isticao kako, unatoč slavi glumaca i prirodi odabranih tema, ne može reći da su mu se rezultati kinematografske transpozicije njegovih djela činili potpuno uvjerljivima (usp. Rocca, 2002: 406). Ipak, mnoge su njegove izjave izvučene iz konteksta. Primjerice, u literaturi se često navodi kako Pirandello nije odobravao adaptaciju svoje *Pjesme o ljubavi*, ali on sam u jednom od intervjua navodi:

*Već se govorilo o mom autorskom nezadovoljstvu po pitanju ovog djela. Ali moja se misao djelomično krivotvorila. Treba, prije svega, voditi računa o dvije nedvojbene činjenice. Prva je da je *Pjesma* film kojim su se postavile nove odrednice Filma i mislim da Righelli, koji je stručnjak i dobar redatelj, nikad prije nije odmjerio snage s "govorno-zvučnim". Zato je, tehnički gledano, bila riječ o pokušaju, gotovo o poslu, testiranja aparata i umjetničkih sposobnosti tvoraca. Bilo bi nepravедno poreći da je film, iz ovog kuta gledajući, pravo čudo. Druga važna činjenica, koja počiva na zdravom razumu, jesu financijski rezultati koje je *Pjesma* polučila (Roma, 2002b: 484).¹⁵*

U listopadu 1934. godine Pirandello je predsjedao konferencijom Zaklade Alessandra Volte pod naslovom *Dramsko kazalište*. Prilikom otvaranja konferencije održao je i prikladan govor u kojem se osvrnuo na položaj kazališta u odnosu na film.

¹³ *Tutto ciò che nel cinema attuale ricorda il teatro, ogni elemento che si richiami alla comprensione e non influenzi solo l'anima dell'osservatore, esclusivamente per mezzo del senso visivo, deve sparire* (Pirandello, 1929a).

¹⁴ *Assurdi come sono i rumori che pretendono associarsi con piani al cinematografo parlato, debbo ammettere ciò nonostante che ho idea di mettermi a lavorare con il compito di cercare un'opera d'arte per il cinema, un'opera d'arte che sia di pura visione, completamente distinta dal linguaggio che ho impiegato finora come mezzo di esprimere la mia esperienza della vita (ibid.).*

¹⁵ *Si è già parlato della mia insoddisfazione d'autore nei riguardi di quest'opera. Ma, in parte, si è falsato il mio pensiero. Bisogna tener conto, anzitutto, di due fatti incontestabili. Il primo, che la *Canzone* era il film inaugurale dei nuovi stabilimenti Cines e credo che il Righelli, il quale è un esperto e bravo régisseur, non si fosse mai misurato precedentemente con "parlato-sonoro". Perciò tecnicamente fu un tentativo, quasi un lavoro di collaudo degli impianti e delle capacità artistiche degli artefici. E sarebbe ingiusto non riconoscere che, osservato con questi occhi, il film è un miracolo. Il secondo fatto che ha la sua grande importanza in un giudizio sereno è l'esito finanziario ottenuto dalla *Canzone* (Roma, 2002b: 484).*

3.1. ZABILJEŠKE SNIMATELJA SERAFINA GUBBIJA

Objava Pirandellova romana *Zabilješke snimatelja Serafina Gubbia* 1916. godine, značajno je mjesto u promjeni odnosa književnosti i filma. Roman je po prvi puta objavljen u nastavcima 1915. godine, pod naslovom *Snima se*¹⁶, ali tek 1916. godine, ugledao je svjetlo dana u cjelosti i s novim naslovom (usp. Angelini, 1990: 9). Nije posve jasno koji je trebao biti učinak drastične promjene naslova, ali moguće je naslutiti da je autor u prvi plan htio staviti činjenicu da je riječ o dnevničkom obliku koji piše jedan snimatelj. Ta, naoko posve veristička tehnika, Pirandella bi učinila bližim publici naviknutoj na verizam, u trenutcima prije njegova konačnog nestanka. Roman je napisan u obliku dnevničkih bilješki koje vodi protagonist Serafino Gubbio, a Franca Angelini naziva ga pseudo - verističkim. Za veriste, dnevnik je bio garancija objektivnosti, ali u ovom romanu događa se obrat. Serafinov dnevnik obrađuje ne-život jednog snimatelja i pasivnost njegova zanimanja te donosi traumatična iskustva koje izazivaju nasilne scene s tigrom, ljubimcem produkcijske kuće (usp. *ibid.*).

Više od njegove pseudo-verističke naravi, ovaj roman karakterizira činjenica da je on prvi roman o filmu i svojevrsna književna legitimacija sedme umjetnosti. Film i njegov nastanak postaju središnja tema romana, njegova pojava prvi put se narativno razrađuje u svojoj punoj problematici. U romanu, koji Franca Angelini (usp. 1990: 9) naziva *pseudo-verističkim*, obrađuje se i filmska terminologija: “Zatim se na tepihu odnosno po tlu ocrtaju obrisi unutar kojih se glumci trebaju kretati da bi ih mogli snimati. To se zove označavanje polja snimanja (Pirandello, 2009: 8).” Protagonist romana, Serafino Gubbio, nalazi se u ulozi snimatelja u kinematografskoj kući Kosmograph. Nadimak mu je *Snima se* (usp. *ibid.*: 49), a sam sebe definira kao ruku koja pokreće kameru i njome bilježi ponašanja drugih. Nadalje, važnost romana leži u činjenici da je pisac, posve pertinentnim jezikom, obuhvatio filmsku terminologiju i stavio ju u službu književne naracije. Pirandello ne dodaje niti oduzima od jezika filma, on ga samo obuhvaća (usp. Brunetta, 2008: 130).

U ovom romanu zapravo se očituje prisutnost anksioznosti uzrokovane tehnologijom (usp. Re, 2008: 145). Na samom početku, Serafino Gubbio žali se da je ljudski rod doveden do takvog ubrzanog stanja da se čini kao da će se sve ubrzo uništiti, ali potom naglašava “da ovdje još nema toga da ljudi pucaju po šavovima, kao u Americi (usp. Pirandello, 2009: 8).” Za Pirandella će Amerika i u teorijskim tekstovima ostati svojevrsni locus horridus, mjesto tehnološke dominacije uzrokovane nedostatkom kulture i povijesti.

¹⁶ Pod naslovom *Snima se* roman je preveden na hrvatski jezik 2009. godine u izdanju Verbe. Prevoditeljica je Vanesa Begić.

Serafino Gubbio svjestan je da tehnologija preuzima kontrolu nad ljudskim životima pa očekuje da bi mu strojevi mogli oduzeti i posao: “Kamera, kao i druge sprave, radit će sama. Što će tada raditi čovjek, ostaje nam da vidimo (ibid.: 9)”. S obzirom da je njegov posao mehaničke naravi, to je, dakako, moguće. Za pokretanje kamere treba ruka, ali ne i duša: “Dušu kao obrok, život kao obrok trebate vi, gospodo, dati stroju koji ja pokrećem (Pirandello, 2009: 11)”. Ironično je da, od svih djelatnika Kosmograpa, Serafino osjeća posebnu vezu samo s tigrom, egzotičnim ljubimcem produkcijske kuće, kojega u konačnici treba dočekati smrt pred kamerama: “Vidiš, tu malo ispred mene bit će jedan čovjek koji će ciljati prema tebi i upucati te, a ja ću se onda približiti, bez opasnosti za kameru, snimit ću tvoje posljednje sekunde života i zbogom (ibid.: 175)”.

Na koncu romana Serafino je potpuno pretvoren u stroj. To naglašava i sam: “Što god se desilo, nastaviti ću mirno snimati (ibid.: 179)”. Tako je i bilo. Njegova kamera zabilježila je fantastični obrat romana u kojoj glumac upuca glumicu, a potom pušta tigru da ga rastrga. Gubbiova kamera sve je zabilježila: “I snimao sam, snimao. Održao sam riječ do kraja. (...) Nitko sada neće moći zanijekati da sam postigao savršenstvo (ibid.: 180)”. Snimivši realne ljudske smrti, bez da mu ruka koja drži kameru, zadrhti, Serafino je u potpunosti postao žrtva svojeg posla. Lijek za njegovo dehumanizirano stanje nazire se tek u umjetnosti, a i tu će ideju Pirandello manifestirati u kasnijim tekstovima: “Pisanjem sam utažio potrebu da se iskalim (ibid.: 10)”. Zbog osjećaja da mu strojevi gutaju dušu i trgaju život (ibid.), Serafino Gubbio izlaz iznalazi samo u kreiranju svojih bilješki. Od snimatelja postaje pisac, iako se ne čini kao da je svjestan moći svog novog kreacijskog čina i podsvjesne težnje da se nanovo rodi kao čovjek, a ne kao kameraman: “...želim nastaviti tako, sam, nijem i potpuno pasivan - biti operater (ibid.: 184)”.

4. PIRANDELLO U KONTEKSTU KLASIČNIH FILMSKIH TEORETIČARA

Kao što je u prethodnim poglavljima već prikazano, kompleksan odnos Luigija Pirandella i filmske umjetnosti ne može se odvojiti od trenutka u filmskoj povijesti, konteksta te djelovanja njegovih izravnih prethodnika i suvremenika. Cilj ovog poglavlja jest suprotstaviti Pirandellove ideje idejama klasičnih filmskih teoretičara na temelju sličnosti i razlika među njima. U potpoglavljima se nalaze tri temeljne točke na koje se Pirandello osvrće u svojim esejima: američki i europski odnos prema filmskoj umjetnosti, odnos filma i teatra te zvučni film.

4. 1. AMERIKA I NOVI OBLICI ŽIVOTA

Od samog početka, već 1908. godine, Amerika je krenula s dominacijom na području filma. Cook (usp. 2005: 59,79) navodi kako je te godine postojalo više od sto produkcijskih kompanija u kojima su se filmovi snimali brzinom od dva filma po redatelju tjedno. Europa je već tada teško držala korak, a stanje se pogoršalo u Prvom svjetskom ratu. Dok je Amerika napredovala u ekonomskoj i političkoj sigurnosti, velike filmske sile poput Njemačke i Sovjetskog saveza bile su u ratu. Kad u istu priču uđe i ekonomska dobit te osvajanje tržišta, jasno je da su se Europa i Amerika gledale kao konkurencija. U uvodu u knjigu *The European Cinema Reader* Catherine Fowler (usp. 2002: 6) tvrdi kako je europska filmska kultura definirala samu sebe preko negiranja američke. Dva su načina takvog definiranja: zemlja povijesti i tradicije nasuprot zemlje bez povijesti te zemlja visoke kulture naspram zemlje popularne kulture. Pirandello se u svom eseju “Hoće li zvučni film dokinuti kazalište” priklanja prvom obliku negacije: Europa je zemlja duge povijesti i tradicije, a Amerika želi ispisati svoju povijest što prije. Međutim, može se naslutiti i sklonost drugom obliku negacije:

U Europi život nastavljaju kreirati mrtvi, gušeći žive teretom povijesti, tradicije i običaja. Postojanje starih oblika otežava, priječi, zatvara svako životno kretanje. U Americi život pripada živima (Pirandello, 1929b).

Europa gmiže pod teretom vlastite prošlosti, a Amerika žuri da napokon stvori vlastitu prošlost. U intervjuu koji je dao Corradu Alvaru (2002: 429)¹⁷ 1929. godine, Pirandello je istaknuo kako nas “Amerikanizacija podređuje te kako je još jedan svjetionik civilizacije

¹⁷ “L’Americanismo ci sommerge. Credo che un nuovo faro di civiltà si sia acceso laggiù (Alvaro, 2002: 429)”.

ugasnuo”. Iako se na prvi pogled ne čini kao da spomen Amerike nema veze s filmom, uskoro postaje jasno kako je film jedan od novih oblika života za čije je rođenje Amerika poslužila kao plodno tlo. U intervjuu iz 1930. godine Pirandello se detaljno osvrnuo na pitanje Amerike. Ustvrdio je kako nikad nije urlao neka živi Amerika, ali i to da nema razloga da je prezire. Muči ga stav Europe prema novinama iz Amerike, strah ga je da se Europa ne pretvori u njenu lošu kopiju:

Zašto Europa - uzvikne Pirandello - ne brani veličanstvena bogatstva duha? Amerika živi na svoj način i čini dobro. Nije na nama da određujemo zakone u Americi, ali ne smijemo ni mi podilaziti njenima. Europa ima dužnost da brani tisućljetni duh koji joj je povjeren na čuvanje (Possenti, 2002: 465)¹⁸.

Slične teze iznio je i Ricciotto Canudo u svom tekstu “Estetika filma”, gotovo dva desetljeća prije Pirandella. Za njega Amerikanci nemaju nikakvu intelektualnu tradiciju koja bi otežala njihovo kretanje prema novim umjetnostima. Nemaju kulturni kapital koji bi zaustavljao novo stvaranje. S druge strane, Europa nasljeđuje mentalnu tradiciju taloženu tisućama godina, duhovni stav izgrađen zajedno sa svim povijesnim i umjetničkim dostignućima. Za Canuda (usp.1978a: 57), Europa je ta koja je morala *odučiti*, zaboraviti naslage povijesti i tradicije, a Amerika je, pak, morala samo *naučiti*, postaviti temelje. Pred Starim kontinentom bio je, dakle, puno duži put. Pirandellov i Canudov stav ipak nisu isti, a razlikuju se u odnosu prema kazalištu. Canudo (usp ibid: 59) smatra da europski film robuje kazalištu, nalazi se u izrazito podređenom položaju. Zgraža se nad činjenicom da je Europa toliko servilna prema kazalištu te da na programima zlatnim slovima ispisuje ime kazališta iz kojeg dolazi pojedini filmski glumac. Za Pirandella je film također podređen, ali hotimično podređen jer se nameće na put kazališta. Heretičnom mu se čini tvrdnja da će kazalište ostati bez publike zbog filma. Smatra da pomama za zvučnim filmom ne može i ne smije biti prijetnja kazalištu, starom obliku života koji još uvijek živi (usp. Pirandello, 1929b). Obojica, dakle, vjeruju da će film pronaći svoj pravi izraz tek izvan granica kazališta. Zanimljivo je kako se i Sergej Ejzenštejn (usp. 1978: 182) u svom govoru povodom izlaska zvučnog filma dotaknuo činjenice da se zavjetni san o zvučnom filmu razvio upravo u Americi, a u istom smjeru radi i Njemačka.

Čini se da su brojni teoretičari filma kontraponirali Ameriku Europi, ali nemoguće je zanemariti i logičnost te pojave. U obzir svakako treba uzeti činjenicu da su dvadesete godine bile vrijeme prodora američkog filma na europsko tržište, a europska filmska produkcija,

¹⁸ *Perché l'Europa - esclama Pirandello - non difende le formidabili ricchezze dello spirito? L'America vive a suo modo e fa bene. Non dobbiamo noi dettare leggi all'America ma non dobbiamo neanche subire le sue. L'Europa ha il dover di difendere lo spirito dei millenni che le è stato affidato in custodia. (Possenti, 2002: 465).*

opterećena ratom, nije izvozila u Ameriku. Američki film dominirao je cijelom Europom, osim Sovjetskog saveza (usp. Gregor, Patalas, 1998: 82).

4. 2. FILM I KAZALIŠTE

Prema brojnim filmskim povijestima, već prije pojave posebnog filmskog jezika, ostvarena prva poveznica kazališta i filma. Nekoliko vlasnika većih kazališta snimali su svoje predstave. Uvjetovanost tog poteza bila je dvostruka. Činili su to da svoju predstavu sačuvaju od zaborava i da uštede novac prikazivanjem već snimljene predstave, bez novog izvođenja. Taj trend nije se dugo održao zbog pobune glumaca koji su odbijali snimanje ili tražili veće novčane naknade. Snimljeno kazalište utjecalo je i na prve filmske redatelje koji su kameru postavljali na mjesto gledatelja i tako snimali prve filmove (usp. Vukčević, 2001: 33). Već 1906. godine, na samim začecima teorije filma, Giustino Ferri ustvrdio je kako je film drama za oči i stoga treba izbjegavati svaku psihičku složenost (usp. Stojanović, 1978: 13). Film je od svojih početaka često poiman kao ekstenzija kazališta.

Dakle, veza filma i teatra od samog početka bila je jaka te ne iznenađuje činjenica da je Pirandello, primarno upamćen kao dramatičar, pokušao objasniti film preko kazališta. I brojni drugi filmski teoretičari pokušali isto, ali u posve drugačijoj perspektivi. Jedan od prvaka takvog kuta gledanja je i Ricciotto Canudo koji se u tekstu “Estetika filma” prvo ogradio od traženja analogija između filma i kazališta:

Ne postoji nijedna duboka analogija ni u duhu ni u formi, ni u sugestivnim načinima, ni u sredstvima ostvarenja između čvrste irealnosti ekrana i promjenljive realnosti scene (1978a: 55).

U nastavku teksta, pak, kazalište je odredio kao “zametak umjetnosti predstavljanja”, izravnog prethodnika filmske umjetnosti (usp. 1978a: 57). Gotovo proturječno, porekao je analogiju i potom ih doveo u isti razvojni niz. I Pirandello ih neizravno imenuje dionicima istog evolucijskog niza. Film je za njega “preslik kazališta koji, prirodno, kao svaki drugi preslik, uvijek samo potiče želju za originalom” (Pirandello, 1929b). Za obojicu, dakle, kazalište kronološki stoji prije filma, a potom se film javlja kao inovacija ili preslik. Nameće se pitanje i je li, pred kolektivnom pomamom za filmom, postojao strah za sudbinu kazališta. Njegovu prisutnost odaje sam naslov Pirandellova eseja “Hoće li zvučni film dokinuti kazalište”. Očito je da Pirandello daje odgovor na sumnje i teze drugih ljudi. Nadalje, Canudo je priznao da se filmska proizvodnja u uvođenju filma često oslanja na

kazalište te je to, dakako, pogreška. Film za njega ima samo jednu dodirnu točku s kazalištem, a to je kolektivna manifestacija predstave (usp. 1978a: 57). I Pirandello je svjestan kazališta kao manifestacije. Citirajući Jevrejnoffa navodi kako cijeli svijet glumi (Pirandello, 1929b), a kinematografija se nalazi na kazališnom putu, za nju pogrešnom.

Zanimljivo je, pak, primijetiti da i jedan i drugi problem vide u glumcu i reprezentaciji ljudskog lika. Canudo kazalištu zamjera činjenicu da se “pod prividom lika nalazi ljudsko biće za koje znamo da nije to ljudsko biće te laž koja se odvija kada vidimo glumca u njegovoj istinskoj odeći običnog čoveka” (usp. 1978a: 57). Pirandello u filmskim glumcima vidi prostor za

žaljenjem za kazalištem jer se u kazalištu barem nalaze pravi glumci koji govore prirodnim glasom, a ne mehanički prenesenim glasom stroja (Pirandello, 1929b). U intervjuu iz travnja 1929. godine Pirandello je slikovito opisao položaj filmskog glumca:

Glas glumaca u filmu je apsurd. Glumci u filmu nisu likovi, već crvi. Zamislite crve koji govore: jezive i sablasne (Alvaro, 2002: 431).

Metafora crva tek je jedna od brojnih na kojima Pirandello nije štedio u opisima filma i filmske industrije. Zanimljivo je kako i Pirandello i Canudo koriste metaforu vražijeg i okultnog u opisima filma i kazališta. Za Canuda su kazališni glumci odvojeni od vlastite ličnosti kao da su “obuzeti đavolom te izazivaju naše čuđenje i bude naše interesovanje za svet okultizma” (1978a: 57). S druge strane, Pirandello stroj koji govori smatra vražijim izumom (usp. Pirandello, 1929b). I jedan i drugi u filmu i kazalištu nalaze nešto dijabolično, bolesno i neprivlačno.

U tezama koje je iznio po pitanju kazališta, Pirandello ipak pronalazi istomišljenja u Hugu Münsterbergu i njegovu tekstu “Svrha umjetnosti” iz 1916. godine. Münsterberg film naziva *fotodramom*, što unaprijed odaje funkciju kazališta u njegovu tekstu. U uvodu se čini da je u osudi kina radikalniji i od samog Pirandella:

Drama može da nam na pozornici pokaže istinsku imitaciju stvarnog života. Scene se odvijaju baš kao što bi se događale ma gde u spoljašnjem svetu. Pred nama stoje ljudi od krvi i mesa, sa doista reljefnim telima. Oni se kreću kao ma koje pokretno telo u našoj okolini. Osim toga, ta zbivanja na pozornici, baš kao i događaji u životu, nezavisna su od naše subjektivne pažnje, sećanja i uobrazilje. Ona idu svojim objektivnim tokom. Pozorište se toliko približava ostvarenju svog cilja imitacije ljudskog sveta da poređenje sa fotodramom nagoveštava skoro katastrofalan promašaj umetnosti filma (1978: 65 - 66).

Pred njegovom tvrdnjom da fotodramu možemo podnositi samo zato što jeftinim tehničkim metodama omogućuje širokim masama da vide prave glumce (ibid. 66- 67), tvrdnja da je

Pirandello kinofob čini se kao pravo preuveličavanje. Ipak, u samoj razradi teksta ublažuje retoriku te navodi da su takve osude filma naznaka pogrešne perspektive gledanja te dolazi do zaključka koji je nalik Pirandellovom: kazalište i kino su koordinirani kao oblici umjetnosti, ali i dalje ne mogu jedna drugu zamijeniti (usp. Münsterberg, 1978: 67).

Govoreći o redateljima, Pirandello tvrdi kako “redatelji zvučnih filmova neće više biti oni koji su režirali nijeme filmove, već će biti kazališni redatelji” (1929b). Dakle, uvođenje glasa u film dovelo ga je korak bliže kazalištu pa je vrijeme za promjenu redateljske postave. Sud se čini logički uređen. Iako, iščitavajući tekst “Filmski redatelj i filmski materijal” Vsevoloda Pudovkina (1932. god.) možemo uočiti posve drugačiju perspektivu koja se čini jednako logična. On, naime, smatra kako je u početku film bio *surogat kazališta*:

...materijal sa kojim su radili pozorišni i filmski reditelji bio je istovetan: jedni isti glumci koji na isti način kao i u pozorištu igraju scene, samo što su ovde kraće i u većini slučajeva nisu praćene rečima. Sama struktura glumačkog rada ni po čemu se nije razlikovala od pozorišnog. Jedino je bilo pitanje kako najjasnije zameniti reč gestom (1978: 158).

Ipak, montaža je dovela do promjene paradigme te filmski redatelji više nemaju posla s uvjetima realnog prostora i vremena. Pirandello ne piše o montaži, dakako, ali zanimljivo je da je ono što je Pirandellu centralni problem kazališnog i filmskog redatelja i glumca, riječ kao takva, Pudovkinu samo usputan problem. Zamijeniti gestu rječju za Pudovkina nije prevelik filmski zahvat. Najveća razlika teatra i filma za njega je ta što kazališni redatelj radi unutar realne stvarnosti, realnog prostora i vremena, a filmski redatelj radi na filmskoj traci koja ga čini vlasnikom vremena i prostora (usp. 1978: 160).

4. 3. PROBLEMATIZIRANJE ZVUČNOG FILMA

Ulazak zvuka u film bio je krucijalni događaj u povijesti filma. Prema Vukčeviću, preduvjet ulaska zvuka u film bio je ulazak zvuka u kazalište. Teza zvuči pomalo paradoksalno jer je zvuk ljudskog glasa oduvijek bio prisutan, ali ovdje je riječ o posebnim načinima korištenja zvuka u teatru (npr. magnetofonski snimak, gramofonska ploča, posebni razglasi i zvučni efekti). Zvuk je počeo služiti kao inovativno dramaturško rješenje (usp. 2001: 51). Zvuk je, barem idejno, oduvijek bio krajnji cilj napretka nijemog filma. Kada je 1927. godine svjetlo dana ugledao *Pjevač jazza (The Jazz Singer)*, adaptacija kazališnog komada koji je na Broadwayu pobrao ovacije, publika, već prezasićena konvencijama nijemog filma, inovaciju je prihvatila s oduševljenjem. Zarada filma premašila je tri milijuna

dolara. Do 1928. godine američka publika već se posve opredijelila za zvučni film, a filmski studiji imali su samo dvije opcije - prihvatiti zvuk ili propasti (usp. Cook, 2005: 341). Unatoč estetskim i tehničkim problemima, već 1929. godine, u Americi je zvučni film potpuno nadišao nijemi, barem kada je o produkciji riječ. Europa je zvuk prihvaćala nešto sporije, pogotovo zbog problema s opremom čiji se uvoz iz Amerike nastojao spriječiti na više fronti.

Kad je o Italiji riječ, prvi zvučni film napravljen je 1930. godine, naslovljen *Canzone dell'amore*, slobodno inspiriran upravo Pirandellovom novelom. Film je zaradio dovoljno da financijski potpomogne osnivanje agencije za distribuciju i prikazivanje filmova koja, doduše, nije poslužila ničemu drugom nego fašističkoj kontroli talijanske filmske industrije. Ipak, među ranim zvučnim filmovima u Italiji uspjehom se ističu *Majka zemlja* i *Uskrsnuće* iz 1931. godine. Mišljenja filmskih teoretičara, pak, bila su podjeljena - kretala su se od žestokog suprostavljanja do pomirljivog prihvaćanja ili potpunog oduševljenja.

Kao što se vidi u samom naslovu, Pirandello u nijemom filmu nije vidio problem, ali revolucionarno uvođenje zvuka, po njemu, dodatno je zakompliciralo ulaženje filma na put koji je pripadao kazalištu:

da se usta na tim velikim slikama u prvom planu miču u prazno jer glas ne izlazi iz njihovih usta, već groteskno probija iz stroja, glas stroja nije ljudski, probija grubo iz trbuhozborca, popraćen zujanjem i nesnosnim prženjem gramofona. (Pirandello, 1929b).

Na poseban status i problem zvučnog filma osvrnuo se i Ejzenštejn, samo godinu dana prije Pirandella. I za njega je zvučni film opasan jer može nauditi kulturi montaže:

Svako nalepljivanje zvuka na montažne parčiće povećaće njihovu inerciju i njihov samostalni značaj, što će, bezuslovno, ći nauštrb montaže, koja, pre svega, ne operiše parčićima, već upoređivanjem parčića (1978: 182).

Ipak, Ejzenštejn ne smatra da je zvučni film opasan u svojoj ranoj fazi, kada još uvijek nisu preispitane njegove krajnje mogućnosti. On će postati opasan za kulturu montaže tek kada dođe do “automatskog korištenja zvuka za visoko kulturne drame i ostale fotografisane trenutke predstave pozorišnog karaktera” (ibid.). Kao i Pirandella, uznemiruje ga nesklad glasa i vizualnih slika. Ipak, slutio je postojanje protuotrova koji se krio u tome da se zvuk sinkronizira sa slikama kako bi na koncu pripomogao proizvodnji emocija kod gledatelja te tako išao u sklad sa psihologijom percepcije čiju je važnost nerijetko naglašavao (usp. Cook, 2005: 367).

Uz pitanje zvuka i glasa, nametnulo se i pitanje jezika te dovelo u pitanje otvorenost filma internacionalnom tržištu. Dok je za Pirandella internacionalno tržište zauvijek

izgubljeno zbog potrebe za prevođenjem, za Ejzenštejna zvučni film ne samo što neće oslabiti internacionalnost filma, već će dovesti njegov značaj do još neviđene snage i kulturne visine (usp. 1978: 183). Ejzenštejn tvrdi kako će međunarodno tržište ostati otvoreno te povećati komercijalnu isplativost filma, a poznato je i to da je težio stvaranju međunarodnog, kodificiranog filmskog jezika sa veoma specifičnom značenjskom konfiguracijom komparacije, kontrasta, analogije, metafore, metonimije, sinegdohe i općih simbola (usp. Peterlić, 2008: 156). Pretpostavio je da će zvuk ići na ruku filmskoj produkciji koja bi time mogla izbjeći brojne slijepe ulice u naraciji, objašnjavanju radnje. Za Ejzenštejna, riječ ima ekspresivnu moć koju sami vizualni elementi ne posjeduju (usp. Cook, 2005: 367). Zanimljivo je kako uvođenje zvuka u film, prema Gregoru i Patalasu, ipak jest utjecalo na internacionalno tržište filma. Naime, zvučni film na materinskim jezicima ugrozio je prevlast američkog filma (usp. 1998: 97).

U potrazi za savršenim izrazom filma, Pirandello izlaz ne vidi u riječi, već u instrumentalnoj glazbi: “Ja govorim o glazbi koja svima govori bez riječi, glazbi koja se izražava zvukovima i uz koju će on, film, moći biti vizualni jezik” (Pirandello, 1929b). U eseju “Hoće li zvučni film dokinuti kazalište” Pirandello po prvi put spominje pojam kinemelografije - vizualnog jezika filma, vidjevši u njemu pravu revoluciju, put kojim film treba ići (ibid.) Taj je pojam ključ cijelog eseja i u njemu se kondenziraju sve teze. Kinemelografija je pravi put filma, daleko od puta književnosti i kazališta. U glazbi i filmu vidi priliku za fuziju dva estetska osjeta, vida i sluha jer je “film jezik privida, a prividi ne govore. Jezik privida je glazba” (Alvaro, 2002: 431). To, zapravo, nije novost. Naime, ni nijemi film nije bio posve nijem. U njemu je bilo pregršt glazbenih partitura, novoskladanih ili posuđenih. Skladatelji filmske glazbe često su bili vrlo slavni glazbenici poput Camilla Saint - Saënsa (usp. Peterlić, 2008: 153).

Naravno, među autorima koji u kontekstu filma govore o glazbi, Pirandello nije sam. O neospornoj povezanosti glazbe i filma govori već Ricciotto Canudo u svom tekstu “Teorija sedam umjetnosti”, tvorac same ideje sedam umjetnosti (1978: 51). Spomenuti tekst po prvi put je objavljen 1911. godine pa je svakako moguće pretpostaviti da ga je sam Pirandello već bio čitao. Canudova ideja glazbe i filma nešto je drugačija. Naime, on smatra da su glazba i arhitektura rođene kao primordijalne umjetnosti, one koje su “neposredno izražavale tu neumitnu potrebu primitivnog čovjeka, koji je pokušao da zaustavi u večnosti sve plastične i ritmičke mogućnosti svog osećajnoga bića” (Canudo, 1978b: 52). Ipak, razvojni put glazbe Canudo je vidio kao suprotan. Glazba se, naime, javila prvo u dopunskim oblicima (npr. poezija i ples), a tek kasnije kao individualan i slobodan oblik, bez plesa i pjesme (usp. ibid:

53). Upravo taj slobodan oblik Pirandello predlaže kao savršenu priliku za film. Izravno promatrajući suprostavljene ideje Pirandella i Canuda, nameće se logično pitanje: Želi li Pirandellov film opet zarobiti netom oslobođenu glazbu? Odgovor bi bio jednostavan da se u Canudovu spisu ne pojavljuje ideja “pokretnog kruga estetike koji se trijumfalno zatvara nad ovim potpunim jedinstvom umjetnosti koje se zove Kinematograf” (ibid. 53). Ukoliko govorimo o krugu, elipsi u kojoj film dolazi na kraju, a glazba mu se nalazi na početku (kao jedna od prvih umjetnosti), nakon zatvaranja kruga glazba i film postaju dionici iste kružnice s dodirnom točkom.

O dometu Pirandellova teksta moglo bi se raspravljati. Povijest filma bilježi neobičan primjer. Naime, Pirandello spominje *Volga, Volga*, a film istog naslova, već. 1935. godine, snimio je Aleksandrov. I čini se kao da je donekle slijedio Pirandellov savjet jer film odražava ruski folklor i satiru na sovjetsku svakodnevicu (usp. Gregor, Patalas, 1998: 137). Štoviše, zanimljivo je kako Ejzenštejn nije izravno teoretizirao o ulozi glazbe u filmu, ali je jedno od svojih najuspješnijih djela, film *Oklopnjača Potemkin*, komponirao u obliku glazbene forme. Naime, film je sastavljen od više stavaka te prati suptilnost glazbene skladbe. U tom duhu napravljene su i najuspjelije scene poput pokolja na stubama Odese (usp. Peterlić, 2008: 149).

Teoriju sličnu Pirandellovoj imao je i Paul Rotha, britanski teoretičar koji je smatrao da je dovoljno da filmsku radnju prate muzika i šumovi jer je dijalog samo usporuje i vraća teatru (usp. Stojanović, 1978: 23). Arnheim po pitanju zvuka iznosi radikalno drugačiji stav. On tvrdi kako se u vremenu nijemog filma nije osjećao nedostatak zvuka, nije neugodno rušio iluziju zbilje. Međutim, s dolaskom zvučnog filma, odsutnost zvuka u nijemom postala je neugodna. Ipak, to se ne smije promatrati kao argument protiv nijemog filma (usp. Arnheim, 1978: 116).

5. ZAKLJUČAK

Već u uvodnom djelu eseja “Hoće li zvučni film dokinuti kazalište” Pirandellov stav prema filmu je jasan - film jest *novi oblik života*, nova umjetnička izražajna forma koja se, doduše, tek traži i pronalazi svoj pravi oblik. Film promatra kao umjetničko ostvarenje i pokazuje volju da ga u tom svjetlu promatra te evaluira njegov potencijal (usp. Nulf, 1970-1971: 46). Film je za njega “dostignuće duha”, a ne samo izvor zarade kao što mu se često zamjeralo. Dapače, on traži od filma da se uzdigne kao “estetski užitak” putem slike i glazbe, vida i sluha. Tome u prilog ide i izjava iz intervjuja u kojoj tvrdi kako nije pravedno da se redateljima filma daje određen broj tjedana da dovrše film, već da na raspolaganju moraju imati dovoljno vremena kako bi dobro razmisliti o scenama koje treba snimiti (usp. Marotta/Gromo, 2002: 545). Činjenica da redateljima treba ostaviti vrijeme za umjetničku kreaciju, a ne samo zanatski rad na filmu, ruši sliku Pirandella koji vjeruje kako umjetnički poziv počinje i završava samo u književnosti, drami ili glazbi.

Ipak, u sljedećim paragrafima, Pirandello, tada već slavni dramatičar, ima potrebu suprotstavljati kazalište i film kao dionike istog puta, puta koji je za film - pogrešan put. Smatrajući kino hijerarhijski nižim, platonističkom sjenom sjene, Pirandello brani pravo kazališta na primat u riječ, slici i pokretu. Nazire li se u njegovim riječima ipak strah pred sudbinom teatra u svijetu koji se okreće multimediji teško je reći, ali ne može se poreći da ipak ne pripisuje pripadajuću važnost kinu. Prema Nulfu (1970- 1971: 46), on ne gubi iz vida prednosti ni kina ni kazališta, a njihov fiktivni sukob za njega je pseudoproblem. Svojim je člankom htio potaknuti filmsku industriju da traži i otkriva nove tehnike, a budućnost je vidio upravo u tehnikama iluzije, fantazije i sna. Zanimalo ga je kino ideja, htio je kino revolucionirati na isti način na koji je to učinio s kazalištem.

Naposljetku je ipak pronašao mogući način pomirbe kazališta i kina te ga iznio u svom pismu Marti Abbi, također 1929. godine, Pirandello se još jednom osvrnuo na zvučni film te dao novi prijedlog koji je sam opisao kao *originalissimo*:

Čovjek je dao svoj glas stroju, i stroj sad govori, govori glasom koji je postao njegov i nije više ljudski; kao da je vrag ušao u njega; i zabavlja se govoreći, komentirajući radnju nijemog filma s njegovim sjenama u pokretu, zove ih, potiče ih, hvata ih, predlaže im da rade ovo ili ono, vara ih, podsmjehuje im se; otkriva tajne, razvija radnju; čini ono što ga je volja. Bit će govorni film; ali govorit će samo stroj; i glas trbuhozborca neće vrijeđati nikoga jer neće težiti tome da postane ljudski, već samo glas stroja i sve će biti dobro (Pupo, 2002: 436).¹⁹

¹⁹ *L'uomo ha dato alla macchina la sua voce, e la macchina ora parla, parla con una voce che è diventata sua, e non è più umana; come un diavolo le è entrato dentro; e si diverte, parlando, a commentare l'azione del film*

U jednom od svojih intervjuja iz 1929. godine, Pirandello je izrazio žaljenje zbog toga što su njegove ideje o filmu ostale bez očekivanog odgovora:

Želeći, kako kažu, preporoditi našu kinematografiju, činilo mi se da nema bolje prigode od ove. U časopisu Popolo d'Italia, u intervjuu kojeg sam dao Enricu Rocci - jeste li ga pročitali - iznio sam svoje ideje, moje filmske namjere. Nitko nije pokazao zanimanje, ne samo da se nije ponio mojim idejama, već nisu probudile niti znatiželju. (...) Imam pravo vjerovati da bi snimanje mog prvog filma, uistinu mog filma, u Italiji, s talijanskim poglavljima i glumcima, donijelo komercijalnu i umjetničku vrijednosti, otvorilo bi staze drugima i otvorilo bi staze drugih (Roma, 2002a: 419).

Svoje je težnje ostvario samo u knjizi *Zabilješke snimatelja Serafina Gubbija* gdje se film i proces njegova snimanja postavljen kao glavna tema i provodni motiv romana. Riječ je, prema Callariju (usp. 1991: 11), o prvom književnom djelu koje kao svoj objekt uzima film.

Na pitanje kako vidi budućnost kina najbolje je odgovorio sam kad ga je isto pitao novinar Enrico Roma: *Bez granica* (usp. 2002b: 486).

Možda najbolji pregled kompleksnog i višestruko uvjetovanog odnosa Pirandella prema filmu, novorođenoj umjetnosti u ubrzanom razvoju, daje Brunetta:

Pirandellova priča - kao što znamo - prožeta je strahovima, odbijanjima, negacijama i pregovorima, promašajima, ali i velikim emotivnim ulaganjem i zanosima koji se povremeno upale i kroz koje se vide mogući svjetovi koje nitko prije njega nije percipirao. Po pitanju filma, Pirandello se pojavljuje kao andeosko stvorenje baš zato što kada uzleti njegova krila obogaćena su s mnogo očiju, promatra iz više očišta. Ako D'Annunzio u kino ulazi trijumfalno i biva uzdignut do idealnog vodiča u projektu kolonizacije publike cijelog svijeta, Pirandello na početku izgleda kao kafkijanski lik, nepomičan i neodlučan na vratima za služinčad, zauzima gledište posljednjeg u hijerarhijskom nizu i naizgled nema nikakvu volju za osvajanjem, da bi se film kasnije pokazao kao najučinkovitiji i najmoćniji lijek za privremeno zadovoljenje njegovih težnji za univerzalnim priznanjem koje konačno posvećenje doživljava u dodjeli Nobelove nagrade 1936. godine (Brunetta, 2008: 134).²⁰

muto con le sue ombre in movimento; le chiama, le spinge, le arresta, suggerisce loro questo o quell' atto, le inganna, sghignazza di loro; svela un segreto, sventa una trama; fa quello che le pare e piace. Sarà un film-parlato; ma parlerà solo la macchina; e la voce del ventriloquio allora non offenderà più perché non vorrà più essere una voce umana; ma la voce della macchina, e tutto sarà salvo (Pupo, 2002: 436).

²⁰ *La storia di Pirandello - come sappiamo - è intessuta di paure, rifiuti, negazioni e negoziazioni, fallimenti, ma anche di un grande investimento affettivo e di entusiasmi che periodicamente si accendono e fanno intravedere mondi possibili mai percepiti da nessuno in precedenza. Pirandello nei confronti del cinema appare una creatura angelica proprio perché quando spica il volo le sue ali sembrano dotate di molti occhi, della polioftalmia.*

Se D'Annunzio entra trionfalmente nel cinema e viene promosso ai gradi di guida ideale di un progetto di colonizzazione del pubblico di tutto il mondo, Pirandello all'inizio invece sembra un personaggio kafkiano, fermo e indeciso sulla porta di servizio, assume il punto di vista dell'ultimo dei personaggi nella scala gerarchica e non è animato da nessun desiderio apparente di conquista, anche se il cinema si rivelerà poi il farmaco più efficace e potente per soddisfare per qualche tempo le sue ambizioni di riconoscimento universale che troveranno comunque la consacrazione definitiva con l'assegnazione del premio Nobel nel 1936 (Brunetta, 2008: 134).

Priča o pluriperspektivnosti piščeva pristupa drži vodu. Naime, filmu je pristupio s dosta opreza i relativno kasno u odnosu na brojne druge autore. Stigao je u trenutku kada je, kao što je sam rekao, već revolucionirao kazalište. Do 1916. godine proučio je film dovoljno da o njemu napiše terminološki precizan roman, a u dvadesetim godinama prošlog stoljeća imao je priliku iskusiti film teorijski, polemizirajući o zvuku, a potom i radom na adaptacijama vlastitih djela. Činjenica da je brojnima od njih uspio dati i vlastitu, često previše oskudnu, kritiku ostaje tek bogato nasljeđe svim budućim proučavateljima Pirandella na filmu.

BIBLIOGRAFIJA

- Alvaro, Corrado (2002): "Pirandello parla della Germania del cinema sonoro e di altre cose". Roma: L'Italia letteraria. U: Pupo, Ivan (2002): *Interviste a Pirandello, Parole da dire, uomo, agli altri uomini*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore. str. 427 - 432.
- Angelini, Franca (1990): *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*. Padova: Saggi Marsilio.
- Arnheim, Rudolf (1978): "Film i stvarnost" U: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*. Beograd: Nolit. str. 100 - 116.
- Borjan, Etami (2006): "Il cinema secondo Pirandello" U: *Romanica Olomucensia XVI. Numero monografico, Dalla letteratura al film (e ritorno)*. Olomouc: Univerzita Palackeho v Olomouci. str. 161 - 167.
- Bottazzi, Luigi (2002): "Visita a Pirandello". Milano: Corriere della sera. U: Pupo, Ivan (2002): *Interviste a Pirandello, Parole da dire, uomo, agli altri uomini*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore. str. 413 - 417.
- Brunetta, Gian Piero (2008): *Il cinema muto italiano. Da La Presa di Roma a Sole, 1905 – 1929*. Roma – Bari: Editori Laterza.
- Callari, Francesco (1991): *Pirandello e il cinema*. Venezia: Marsilio Editore.
- Canudo, Ricciotto (1978a): "Estetika filma" U: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*. Beograd: Nolit. str. 54 - 64.
- Canudo, Ricciotto (1978b): "Teorija sedam umetnosti" U: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*. Beograd: Nolit. str. 51 - 54.
- Colasandi, Arnaldo (2004): *PIRANDELLO, LUIGI*. Rim: *Treccani, Enciclopedia del cinema*. Dostupno na: www.treccani.it/enciclopedia/luigi-pirandello_%28Enciclopedia-del-Cinema%29. (Zadnji put pregledano: 23. svibnja 2018.).
- Cook, David A (2005): *Istorija filma I*. Beograd: Clio.
- Crafton, Donald (1997): *The Talkies: American Cinema's transition to sound, 1926 – 1931*. Berkeley: University of California Press.
- Ejzenštejn, Sergej (1978): "Izjava" U: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*. Beograd: Nolit. str. 181 - 184.
- Fowler, Catherine (2002): *The European Cinema Reader*. London: Routledge.
- Genesini, Pietro (2017): *Letteratura italiana 123*. Padova: Sansoni.

- Gregor, Ulrich i Patalas, Enno (1998): *Istorija filmske umetnosti*. Beograd: Sfinga.
- Manzoli, Giacomo (2007): *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1978): "Futuristički film" U: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*. Beograd: Nolit. str. 267 - 271.
- Marotta, Giuseppe ili Gromo, Mario (2002): "Colloqui con Luigi Pirandello". Torino: La Stampa. U: Pupo, Ivan (2002): *Interviste a Pirandello, Parole da dire, uomo, agli altri uomini*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore. str. 542 - 545.
- Munsterberg, Hugo (1978): "Svrha umetnosti" U: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*. Beograd: Nolit. str. 64 - 72.
- Nulf, Frank (1970 - 1971): "Luigi Pirandello and the Cinema". U: *Film Quarterly*. Vol. 24, No. 2. Oakland: University of California Press.
- Pascazio, Nicola (2002): "Pirandello e il cinematografo". Pariz: Il secolo. U: Pupo, Ivan (2002): *Interviste a Pirandello, Parole da dire, uomo, agli altri uomini*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore. str. 280 - 281.
- Peterlić, Ante (2008): *Povijest filma: Rano i klasično razdoblje*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Petronio, Giuseppe (1978): "Pirandello e il cinema". U: Lauletta, Enzo (1978): *Pirandello e il cinema*. Agrigento: Centro nazionale studi pirandelliani. str. 35.
- Possenti, Eligio (2002): "Colloqui con Luigi Pirandello". Milano: Corriere della Sera. U: Pupo, Ivan (2002): *Interviste a Pirandello, Parole da dire, uomo, agli altri uomini*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore. str. 464 - 470.
- Pirandello, Luigi (1929a): "Il dramma e il cinematografo parlato". Buenos Aires: *La Nación*. Dostupno na: www.pirandelloweb.com/saggi-e-discorsi/il-dramma-e-il-cinematografo-parlato (Zadnji put pregledano: 23. svibnja 2018.).
- Pirandello, Luigi (1929b): "Se il film parlante abolirà il teatro". Milano: *Corriere della sera*. Dostupno na: <https://www.pirandelloweb.com/saggi-e-discorsi/se-il-film-parlante-abolira-il-teatro> (Zadnji put pregledano: 23. svibnja 2018.).
- Pirandello, Luigi (2009): *Snima se!*. Rijeka: Verba.
- Pudovkin, Vsevolod (1978): "Filmski redatelj i filmski materijal" U: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*. Beograd: Nolit. str. 157 - 164.
- Pupo, Ivan (2002): *Interviste a Pirandello, Parole da dire, uomo, agli altri uomini*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore.
- Re, Lucia (2008): "Futurism, Film and the Return of the Repressed: Learning from

- Thaïs”. U: *MLN* (Vol. 123, No. 1, Italian Issue). Maryland: The Johns Hopkins University Press. str. 125-150.
- Rocca, Enrico (2002): “Luigi Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche. Milano: Popolo d'Italia”. U: Pupo, Ivan: *Interviste a Pirandello, Parole da dire, uomo, agli altri uomini*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore. str. 406 - 412.
 - Roma, Enrico (2002a): “Pirandello poeta del cine”. Pariz: Comoedia. U: Pupo, Ivan: *Interviste a Pirandello, Parole da dire, uomo, agli altri uomini*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore. str. 418 - 423.
 - Roma, Enrico (2002b): “Pirandello e il cinema”. Pariz: Comoedia. U: Pupo, Ivan: *Interviste a Pirandello, Parole da dire, uomo, agli altri uomini*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore. str. 484 - 486.
 - Stojanović, Dušan (1978): “Misao stara sedam decenija: film”. U: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*. Beograd: Nolit. str. 11 - 45.
 - Vukčević, Nikola (2001): *Uticaj filma na Pozorište novih formi*. Podgorica: CID.

PRILOG: “HOĆE LI ZVUČNI²¹ FILM DOKINUTI KAZALIŠTE”

Tko god me čuo kako govorim o mojim iskustvima s mnogobrojnih putovanja zna s koliko sam divljenja govorio o Americi i s koliko simpatije o Amerikancima. Ono što me u Americi najviše zanima jest rođenje novih oblika života. Život, pritisnut prirodnim i društvenih potrebama, traži i pronalazi te nove oblike. Promatrati njihovo rođenje neusporediva je radost za duh. U Europi život nastavljaju kreirati mrtvi, gušeći žive teretom povijesti, tradicije i običaja. Postojanje starih oblika otežava, priječi, zatvara svako životno kretanje. U Americi život pripada živima.

Usprkos tome, život, koji s jedne strane ima potrebu za vječnim kretanjem, ima s druge strane potrebu da čvrsto počiva u nekom obliku. Te dvije potrebe, međusobno suprotne, ne dopuštaju ni kontinuirani pokret ni vječnu dosljednost. Sjetite se, da se život vječno giba, nikad ne bi bio dosljedan; i da, da je uvijek dosljedan, više se ne bi gibao. Život u Europi pati od previše vjernosti starim oblicima, a onaj u Americi pati od previše gibanja bez čvrstih i konzistentnih oblika. Tako bih gospodinu Amerikancu koji se preda mnom hvalio: «Mi nemamo prošlost; mi smo potpuno okrenuti ka onome što dolazi.», ja mogao odmah odgovoriti: «Vidi se, dragi gospodine, da vam se uistinu žuri stvoriti vlastitu prošlost.»

Oblici, dokle god ostaju živima, odnosno dokle god u njima traje životno kretanje, predstavljaju dostignuće duha. Žive ih srušiti, samo zbog želje da ih zamjenimo novima, jest zločin, potiskivanja izraza duha. Određeni oblici koji su izvorni i gotovo prirodni, kojima se duh izražava, ne mogu se ugasiti jer se i sam život, već posve prirodno, izražava njima; dakle, ne mogu ostarjeti i zamjeniti se bez da se ubije život u svojem prirodnom izrazu.

Jedan od tih oblika je i teatar. Moj prijatelj Jevrejnof, autor jedne komedije koju su Amerikanci mnogo hvalili, došao je do toga da u svojoj knjizi kaže i dokaže da je cijeli svijet kazalište i da, ne samo da svi ljudi igraju svoje uloge koje im je dodjelio život ili drugi ljudi, već i da sve životinje igraju, i da sve biljke igraju i da, ustvari, cijela priroda igra. Možda se ne može otići toliko daleko. Ali da je kazalište, prije nego što je tradicionalni oblik književnosti, prirodni izraz života nije nešto u što se može na bilo koji način sumnjati.

Sada, u ovim danima velikog općeg ushita zbog zvučnog filma, čuo sam ljude koji šire ovu herezu: da će zvučni film dokinuti kazalište; da za dvije ili tri godine više neće biti kazališta; da će sva kazališta, kako dramska tako glazbena, biti zatvorena jer će sve biti kinematografija, govorni ili zvučni film.

²¹ Za Pirandella ne postoji razlika između *film parlante* i *film sonoro*, tj. između govornog i zvučnog filma. Izraz *parlante* više je odgovarao duhu u kojem je živio. Međutim, smatrajući da je izraz *zvučni* više u skladu sa suvremenim filmskim terminima, autorica ovog prijevoda odabrala je tu varijantu.

Kad neki Amerikanac kaže sličnu stvar, s onim veselo arogantnim stavom koji je urođen svim Amerikancima, iako se čini (kao što i jest) heretično, simpatično je jer je Amerikancima svojstven ponos na vlastite veličine. Taj ponos ima posebnu gracioznost slona kojem se oči smiju dok šaljivo mlati surlom, jadni vi ako vas dohvati. Ali kad sličnu stvar ponovi Europljanin, kao što sam i čuo, ta golema i zvjerska izjava gubi svaku naivnu gracioznost te postaje glupa i osorna. Paklenski lukave oči slona više se ne smiju: imate ispred sebe dva oka obavijena umorom, dva oka kojima veličina ne daje sjaj ponosa, već širi strah; i ta moćna i prijeteća šala sa surlom pretvara se u budalasto mlaćenje magarećim repom koji želi loviti muhe, odnosno u gnjavaže i brige novog poroda. Zato su gospoda trgovci iz europske filmske industrije uistinu zabrinuti i preplašeni pred vražijim izumom stoja koji govori, pa se, kao stare ribe koje su predugo mahale perajama i repom u stajaćoj vodi tihe močvare, prepuštaju mamcu, ostavši bez obrane, otvorenih usta.

Kazalište pak, kako dramsko tako i glazbeno, može biti mirno i sigurno da neće biti dokinuto zbog ovog jednostavnog razloga: nije ono, kazalište, to koje želi postati film, već on, film, želi postati kazalište; i najveća pobjeda kojoj može težiti, stajući na put kazališta više nego ikad, je da postane fotografski i mehanički, bolji ili lošiji, preslik kazališta koji, prirodno, kao svaki drugi preslik, uvijek samo potiče želju za originalom. Temeljna pogreška filma je ta da se, od samog početka, nalazi na krivom putu, putu koji mu ne pripada, na putu književnosti (prozne ili dramske). Na tom putu našla se u dvostrukoj nemogućnosti, odnosno:

- *u nemogućnosti da se odmakne od književnosti;*
- *u nemogućnosti da zamjeni riječ.*

Iz toga proizlazi i dvostruko zlo:

- *zlo za sami film, zlo da ne pronade vlastiti izraz slobodan od riječi (izražene ili podrazumjevane);*
- *zlo za književnost, koja, svedena na puku vizualnost, gubi na svojim duhovnim vrijednostima koje, da budemo potpuno iskreni, trebaju najkompleksnije izražajno sredstvo koje im je svojstveno, odnosno trebaju riječ.*

Sada, mehanički dati riječ filmu ne znači pronaći lijek za njenu temeljnu pogrešku, jer umjesto ozdravljenja, to donosi još veće zlo, utapajući ga u književnost više nego ikad prije. S rječju koja je mehanički umetnuta u film, koja je nijemi izraz slike i jezika privida, nanosi samoj sebi nepopravljivu štetu jer postaje samo fotografska i mehanička kopija kazališta: i to zacijelo loša kopija, jer će se svaka iluzija zbilje izgubiti zbog sljedećih razloga:

- *jer glas pripada živom tijelu koje ga ispušta, a u filmu se ne nalaze živa tijela glumaca kao u kazalištu, već njihove slike u pokretu;*

- *jer slike ne govore: one se samo vide; ako govore, živi glas je u nezdravom kontrastu s njihovom odlikom sjene i smeta kao neprirodna stvar koja razotrkiva i prokazuje mehanizam;*
- *jer se slike u filmu miču na mjestima koje film predstavlja: kuća, parobrod, šuma, planina, dolina, put, odnosno, izvan sale u kojem se prikazuje film; a glas, pak, uvijek odzvanja unutar sale u kojoj se prikazuje te se postiže neugodan osjećaj nerealnosti, kojem se pokušalo doskočiti lijekom koji je samo pogoršao stanje, a to je da se svaki put, jedna po jedna, u prvi plan stavljaju slike koje govori, s krasnim konačnim rezultatom: gubitkom scenske slike; nizanje slika koje govore na ekranu umara oči te oduzima dijaloškoj sceni svaku svrhovitost; i na kraju jasnu činjenicu da se usta na tim velikim slikama u prvom planu miču u prazno jer glas ne izlazi iz njihovih usta, već groteskno probija iz stroja, glas stroja nije ljudski, probija grubo iz trbuhozborca, popraćen zujanjem i nesnosnim prženjem gramofona. Čak i kad tehnološki napredak uspije ukloniti to prženje i postigne savršenu reprodukciju ljudskog glasa, temeljno zlo neće biti ni na koji način popravljeno, iz očitog razloga da će slike ostati slike, a slike ne mogu govoriti. Zbog toga usavršavanje filma neće dokinuti kazalište, već će dokinuti samo sebe.*

Kazalište će zauvijek ostati njegov živi original, i kao svaka druga živa stvar, s vremena na vrijeme promjenjiva, dok će film ostati stara kopija, prepuna stereotipa, u svojoj biti sve manje logična i sve manje prirodna u pokušaju da se što više približi svom originalu te ga na koncu zamjeni.

Filmu se događa ona ista budalasta nezgoda koja se u jednoj od Ezopovih najslavnijih basni dogodila oholom paunu onda kad je, zbog podrugljivog laskanja vražje lisice na račun svog sjajnog repa i svojeg kraljevskog hoda, otvorio usta da svi čuju njegov glas i tako izazvao podsmjeh svih prisutnih.

Dok je bio nijem, dok je bio nijemi izraz slika, razumljiv svima uz nekoliko kratkih pisanih naputaka koji su lako mogli biti prevedeni na sve jezike, sa svojim golemim internacionalnim širenjem i s tom posebnom naklonošću koju je uspio izazivati kod šire publike, naviknuvši ih na tiho gledanje, film je za kazalište predstavljao strašnu konkurenciju i prijetnju koja je, pogotovo u posljednje vrijeme, postala jako ozbiljna.

Iskorištavanje režije, da bi kazalište postalo, koliko je to moguće, izvedba za oči, određena imitacija tehničkih filmskih postupaka kojima se nekolicina režisera već pokušala služiti postupno zatamnjujući scenu i dizati novi iz trenutnog mraka uz pratnju zvuka, izbor novog kazališnog repertoara, ležernijeg i manje konzistentnog, koji bi s lakoćom podlegao stalnim promjenama i drugim efektima namjenjenim samo vizualnom užitku, već su bili jasni znakovi koliko se kazalište boji filma kao konkurencije. Teška opasnost za kazalište bila je

upravo ta težnja da nalikuje filmu. I, evo, sad film, baš obratno, želi postati kazalište. I kazalište se više nema čega bojati. Ako ja u filmu više ne smijem vidjeti film, već ružni preslik kazališta, i moram slušati govor koji ne odgovara fotografijama glumaca, s mehanički prenesenim glasom stroja, radije bih otišao u kazalište, gdje se barem nalaze pravi glumci koji govore svojim prirodnim glasom. Zvučni film, koji bi možda imao ambiciju da zamjeni kazalište u cjelosti, ne bi mogao postići drugi učinak osim da probudi žaljenje jer nema živih i pravih glumaca koji bi iznijeli tu dramu ili komediju, već ima samo njihovi fotografsku i mehaničku reprodukciju.

Zvučni film neizravno je, umjesto da mu naudi, pogodovao kazalištu jer je, korištenjem jezika, nepopravljivo izgubio svoju internacionalnost. Svi narodi imaju iste oči kojima gledaju, ali svaki narod ima drugi jezik kojim govori. Svaki film trebat će onoliko posebnih izdanja koliko ima zemalja u kojima će se prikazivati, a neće svi filmovi biti u stanju platiti troškove novih izdanja. Prijevodi jedinstvenih izdanja, ako su i bili mogući za kratke didaskalije, neće biti mogući za dijaloge glumaca koji i tako neće moći govoriti na svim jezicima. Interacionalno tržište je izgubljeno.

Redatelji zvučnih filmova neće više biti oni koji su režirali nijeme filmove, već će biti kazališni redatelji; glumci, ako će likovi filmova odsad nadalje morati govoriti, neće više (osim nekoliko iznimaka) moći biti oni iz nijemih filmova, koji nemaju naviku, a još manje umjeće recitiranja, ili spremnost na recitiranje ili čak sredstva, glas: morat će biti kazališni glumci; je li tako sa scenama koje će činiti da likovi govore? neće više biti riječ o takozvanim scenaristima nijemog filma, već o kazališnim autorima. I onda, ne samo da neće biti dokidanja kazališta! Sve u svemu, bit će trijumf kazališta.

U međuvremenu se dogodila ozbiljna nesreća za film: da se publika nakon toliko godina navikla na nijemo gledanje; sada kad je film govorni, koliko god loše, groteskno i nepodnošljivo govorio, tko god ponovo pogleda nijemi film osjeti određeno razočaranje, osjećaj nelagode, osjećaj nezadovoljstva koji prije nije osjećao. Ona tišina je prekinuta. Ne vraća se više. Pod svaku cijenu trebat će dati glas filmu. Uzaludno je ustrajanje i slijepo utapanje u prvotnoj pogrešci da se ovaj glas pronađe u književnosti. Književnost, da bi dala glas likovima rođenima u mašti svojih pisaca, ima kazalište. Ne treba dirati kazalište. Pokušao sam dokazati, i mislim da sam uspio nepobitnim dokazima, da će film, svojim dolaskom na književni put, doći samo do vlastitog poništenja. Film se treba osloboditi književnosti da bi pronašao svoj vlastiti izraz i tek će se tada provesti njegova prava revolucija. Neka naraciju ostavi romanu, a dramu kazalištu. Književnost nije njegov pravi element; njen pravi element je glazba. Neka se oslobodi književnosti i uroni se cijela u

glazbu. Ali ne u glazbu koja prati pjevanje: pjevanje je riječ: a riječ, čak i pjevana, ne može pripadati slici; slika, kao što ne može govoriti, ne može niti pjevati. Neka ostavi melodramu opernom kazalištu i ostavi jazz Music Hallu. Ja govorim o glazbi koja svima govori bez riječi, glazbi koja se izražava zvukovima i uz koju će on, film, moći biti vizualni jezik.

Evo: čista glazba i čista vizualnost. Dva savršena estetska osjeta, vid i sluh, ujedinjeni u jedinstvenom estetskom užitku: oči koji vide, uho koje sluša i srce koje osjeća svu ljepotu i raznolikost osjećaja izraženih zvukovima, predstavljeni u slikama koje ovi osjećaji potiču i prizivaju, budeći nesvjesno u svim ljudima, nezamislive slike, koje mogu biti strašne poput noćne more, tajanstvene i nestalne poput sna, u vrtoglavom nizu ili blage i opuštajuće, pomičući se u istom ritmu kao i glazba. Kinemelografija, evo imena prave revolucije: vizualni jezik glazbe. Bilo koje glazbe, od one narodne, izvornog izraza osjećaja, do one koju su pisali Bach, Scarlatti, Beethoven ili Chopin. Pomislite samo kako čudo slike može probuditi cijeli glazbeni folklor, od stare španjolske habanere do ruske Volga Volge ili La Pastorale ili l'Eroice, neke od Notturna ili neki stari valse brillante.

Ako je književnost dosad bila nepovoljno more u kojem je film loše plovio, sutra, kad nadvlada dva Herkulova stupa naracije i drame, on će slobodno zaploviti oceanom glazbe, gdje će raširenih jedara moći, pronalazeći samog sebe, usidriti u lukama prepunim čudesa.

PRILOG: "DRAMA I ZVUČNI FILM"

Postoje dva načina na koje umjetnik može učiniti da njegov unutarnji svijet, odnosno njegove misli, njegovi osjećaji budu razumljivi drugim ljudima: prije svega, riječi, ustvari više pisane nego izrečene; i to one koje vrlinom razuma i sluha proizvode u slušateljima dojam koji ima govornik. Drugo: figure, one koje preko osjetila vida nude gledatelju slike događaja koji pokreću umjetnika.

Idealan način za izražavanje prvog od ova dva umjetnička sredstva je drama, dok bi za drugo sredstvo idealno poslužio film, kad bi samo bio svjestan mogućnosti i motiva koji pripadaju isključivo njemu.

Odričući se puta koji ustraje u tome da ga ujedini posve drugačijoj umjetnosti drame, film bi se trebao pretvoriti u čistu viziju: odnosno, trebao bi težiti tome da svoj učinak postigne na isti način koji san (koliko-toliko čista vizija) utječe na duh uspavanog čovjeka.

Iz tog razloga ne postoji, iz mog kuta gledanja, veći apsurd od eksperimenata koji se rade po pitanju zvučnog filma. Od samog početka to smatram nesvrhovitim iskustvom jer pokušava u filmu postići učinke koji pripadaju sceni i jer nije moguće istovremeno pomiriti ideju produkcije i ideju filma.

Iako su glasine koje se pokušavaju povezati s planovima u zvučnom filmu apsurdni, moram priznati da unatoč tome imam ideju da počmem raditi na zadatku pronalaska umjetničkog djela za film, umjetničkog djela koje bi bilo čista vizija, posve različitog od jezika kojeg sam dosad koristio kao sredstvo za izražavanje svog životnog iskustva. Dijalog je u mojim dramama uvijek bio primarni nosioc radnje.

Uskoro će se raditi na mojoj drami Šest osoba draži autora. Reći da će se raditi nije baš točno: štoviše, pokušavam na optički način riješiti temeljni problem moje drame; a optički način je u drami zapostavljen.

Vizualnim sredstvima pokušavam dočarati način na koji su Šest osoba i njihove sudbine bile zamišljene u zamislama autora i kako su impregnirane u život nezavisno o njemu samome.

Naravno, ova projekcija problema na novu razinu obična je zamjena, hibridna kreacija koja se nalazi daleko od ideje prave zadaće filma. Zato će ju autor od samo početka iskušavati kao čistu viziju koja će, posljedično, biti spremna za reprodukciju.

Sve ono što u suvremenom filmu podsjeća na kazalište, svaki element koji se poziva na razumjevanje i ne utječe na sam duh promatrača isključivo osjetilom vida, mora nestati. Želim ucrtati nove puteve filma. Kako ću tehnički prokrčiti te ceste, to je još uvijek moja tajna koja će uskoro biti odana publici mojim radom.

Naravno, zanimanje koje izaziva novi umjetnički oblik izražavanja nije dovoljno dobro opravdanje da se drugi oblik, dosada prakticiran, uzima kao točka koja se već nadišla. Naprotiv, vjerujem da drama ima još mnogo stvari kojima može podučiti čovječanstvo i

nadam se da će mi biti omogućeno da se o tome očitujem. Nedavno sam dovršavao svoju novu dramu, dramu o Lazaru, koja na novi način promatra problem uskrsnuća nakon smrti, kao novo buđenje, kao novi zemaljski život. Ona pokazuje preobraćenje na novu vjeru koja gradi zemaljski život na temeljima ljubavi, nakon što je smrt otvorila oči osobi dajući joj moć da shvati istinsku vrijednost zemaljskog života.

Trenutno se bavim novom dramskom pretpostavkom. To je i mit, oblik drame kojem se najrađe posvećujem još od moje Nove kolonije. Zove se Planinski divovi i govori o problemu kompleksne i uzaludne borbe koja se trenutno odvija zbog intelektualne i fizičke moći, protiv nadmoći tjelesni materije u užem smislu. U njoj se opisuje umjetnica koja želi da radničke mase shvate kako ju je njen voljeni pjesnik ostavio, dok joj se mase rugaju i preziru ju. Naposljetku, ona svoje slušatelje pronalazi među divovima koji žive u samoći planina. Ipak, oni nisu u stanju shvatiti osjećaj proizvodnje ni pridobiti umjetnicu, čiji je dio vražija žena koja napušta svoju ulogu, te ju na kraju ubijaju.

To je sudbina koja trenutno dopada pravu umjetnost u svim djelovima svijeta. Ali to se mora shvatiti samo u odnosu na dramu, a ne biti shvaćeno osobno. Odražava aktualnost, a ne moja osobna iskustva, iako su me mnogi gorki uspjesi, mnoga nedavna razočarenja mogla dovesti do sličnih pretpostavki. Međutim, problem moje drame nema ništa s rođenjem talijanskog kazališta koje sam htio i koje nikad nisam uspio stvoriti. Simbol je modernog života u unutrašnjosti čovjeka, svijeta koji slavi Dempseyja i koji preko svoje jednostrane procjene fizičke snage prijeti da će uništiti svaki drugi vrijedan prijedlog.