

filmske sveske

časopis za teoriju filma i filmologiju

SVESKA X APRIL—JUN 1978. GODINE BROJ 2

Glavni, odgovorni i tehnički urednik:
dr DUŠAN STOJANOVIĆ

Izdavač:
INSTITUT ZA FILM, Čika Ljubina 15/II, Beograd

IZDAVAČKI SAVET:

dr MILAN DAMNJANOVIĆ, redovni profesor Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, MOMČILO ILIĆ, direktor Instituta za film, dr NIKOLA MILOŠEVIĆ, redovni profesor Filološkog fakulteta u Beogradu, RADOŠ NOVAKOVIĆ, redovni profesor Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, VLADIMIR POGAČIĆ, direktor Jugoslovenske kinoteke, dr MILAN RANKOVIĆ, redovni profesor Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, VICKO RASPOR, filmski kritičar, dr DUŠAN STOJANOVIĆ, redovni profesor Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu.

Sekretar redakcije:
ALEKSANDAR JEŠIĆ

Slagač:
MILOŠ SIMIĆ

Meter:
MILE TOMIĆ

Korektor:
IDA SVAGLIĆ

Štampa:
»NOVI DANI«, Vojvode Brane 13.

Časopis izlazi četiri puta godišnje. Cena pojedinom broju 15 dinara. Godišnja pretplata 50 dinara, za inostranstvo dvostruko. Tekući račun broj 60806-603-7246. Tiraž 1000 primeraka. Objavljeni tekstovi ne predstavljaju obavezno stav redakcije.

Na osnovu mišljenja Republičkog sekretarijata za kulturu SR Srbije br. 413-1/73-03 od 11. januara 1973. godine ne plaća se porez na promet.

heuristički uvod u teoriju medijskog opisa filma*

hrvoje turković

Sadržaj:

1. Uvod
 - 1.1. Teorijska neproblematiziranost opisnog nazivlja
 - 1.2. Medijske značajke i njihova upotreba
 - 1.3. Odnos tehnološkog i filmološkog nazivlja
 2. Opis
 - 2.1. Opis i objašnjenje
 - 2.2. Opis
 - 2.3. Objašnjenje
 - 2.4. Ovisnost i objašnjenja
 - 2.5. Opis kao preduvjet objašnjenja
 - 2.6. Status obilježja
 - 2.7. Razlikovnost obilježja
 - 2.8. Povijesna uvjetovanost razlikovnosti
 3. Opis medijskih odrednica filma
 - 3.1. Izraz i sadržaj
 - 3.2. Pojam medija
 - 3.3. Jedna pretpostavka tradicionalnog medijskog opisa: prikazivački film
 - 3.4. Prikazivački prizor i prikazivački modus
 - 3.5. Formalnost medijskog opisa
 - 3.6. Opis neprikazivačkog filma
 - 3.7. Komunikacijski i metakomunikacijski opis
 - 3.8. Metakomunikacijski signali
 - 3.9. Povijesnost signala
 4. Sažetak
 - 4.1. Osnovni stavovi teksta
 - 4.2. Preostali zadatak
- Bibliografski vodič
Bibliografija

* Ovo je uvodni tekst šire zamišljenog rada, čiji bi osnovni zadatak trebao biti sistematizacija i analiza osnovnog filmskog nazivlja i značajki na koje se to nazivlje odnosi.

1. Uvod

1.1. Teorijska neproblematiziranost opisnog nazivlja

Filmski su se teoretičari dosta krupno teorijski razlikovali u povijesti, sukobljujući se i u najosnovnijim stavovima. Ali uza svo to razlikovanje postojale su neke pojave na koje su se pozivali ne dvojeći mnogo o njima. Riječ je o osnovnom operativnom nazivlju: o »kadru«, »planu«, »rakursu«, »pokretu kamere« i drugome, to jest o medijskim obilježjima koja se imenuju ovim nazivima.

No, paradoksalno, premda su sve teorije barem nekako dodirivale i koristile ove osnovne pojmove, a svakako se prešutno na njih oslanjale, ti pojmovi nikada nisu postali samostalnim teorijskim predmetom.

Nisu to zato, jer, premda se filmska teorija izdavala »teorijom filmskog medija«, ona je to bila tek usput. Proučavanje osnovnih vidova filmskog medija bilo je tradicionalno podređeno utvrđivanju kriterija za identificiranje filmske umjetnosti, odnosno »dobre« filmske umjetnosti, za njeno lučenje od neumjetničkog filma ili od »loše« filmske umjetnosti. O medijskim se obilježjima i nije samostalno raspravljalo, već se raspravljalo o njihovoj ovakvoj ili onakvoj *upotrebi* u ovako ili onako utvrđene *umjetničke svrhe*. Raspravljalo se, zapravo, o njihovoj »upotrebnoj vrijednosti«, a s obzirom na implicitne ili eksplisitne kriterije *umjetničke upotrebe*.

SVako takvo razglabanje bilo je duboko normativno obojeno: nije koristilo sve medijske odrednice niti *sve moguće* njihove upotrebe, već samo one za koje se činilo da imaju vrijednosnu prednost, da daju uzorak prema kojem će se *vrijednosno* sistematizirati stilske i stilizacijske upotrebe medijskih obilježja, te da će se time dati i čvrsti kriterij za razlikovanje umjetnosti od neumjetnosti, odnosno za razlikovanje stupnja umjetnosti.

S ovakvim usmjerenjem, filmska teorija je bila upravo *preskriptivnom* teorijom *umjetnosti*, ili *estetikom*, a ne teorijom *medija*, u pogledu umjetničke upotrebe srazmjerno neutralnom. Filmska teorija je zapravo bila, dobrim svojim dijelom, svojevrsna *normativna retorika filma*.

1.2. Medijske značajke i njihova upotreba

Takva tradicionalna usmjerenost filmske teorije nije neopravdana. Čini se, doista, da je upravo umjetničko usmjerenje filma bilo ono koje je poticalo na medijsku diferencijaciju, to jest koje je postavljalo vrlo složene i vrlo specifične komunikacijske probleme i zadatke koje se onda moralo medijski riješiti. Upravo je umjetnički orijentisan film doprinijeo uslozňjavanju medijske nosivosti filma. Druga postojeća usmjerenja, na primjer prvi dokumentarizam (koji je, onda, bio izrazito izvanumjetnički), kao i prvi nagovještaji znanstvenih upotreba filma, koristile su se dobrim dijelom u svojem razvitku baš medijskim iskustvima odnjegovanim u umjetničkom (onda: igranom) filmu.

Međutim, premda, potaknuta raznim upotrebnim usmjerenjima, medijska je diferencijacija imala svoju neovisnost. Bivajući uobličavane, medijske su se odrednice ujedno i standardizirale, što je

značilo da se pri filmovanju, pri iskušavanju različitih komunikacijskih učinaka, počelo uobličavati neke *invarijantne* elementarne medijske odrednice, koje su počele tvoriti pregledan i fleksibilan *repertoar* kojem su se onda obraćali svi pokušaji da se uobliče filmska priopćenja različitih usmjerenja. Svi izbori odrednica vršili su se unutar tog uspostavljenog i standardiziranog repertoara.

Naravno, komunikacijski ciljevi s kojima se prilazilo tom repertoaru mogli su biti bilo estetičke, umjetničke naravi, bilo neke neumjetničke naravi, mogli su biti ovakvog ili onakvog umjetničkog usmjerenja, ovakvog ili onakvog vrijednosnog stupnja, svejedno se njihovo medijsko uobličavanje oslanjalo na isti spektar izbora, na istu zalihu medijskih značajki koje se moglo izabrati.

Estetike filma, upozoravajući na vrijednosne izbore s umjetničkim ciljem, upozoravale su ujedno i na one medijske značajke koje je to usmjerenje posebno uočljivo diferenciralo; naglasilo. Time su razvijale svijest o određenim medijskim značajkama, ali ta je svijest, po pravilu, bila jednostrana i uska, nesposobna da izgradi integriranu, sustavnu, viziju o temeljnoj ukupnosti medijskih mogućnosti.

Samom ukupnošću medijskih značajki, odnosno nazivima za njih, tradicionalno su se bavile uglavnom takozvane »gramatike filma« ili »tehnike filma«, to jest priručnici namijenjeni učenju takozvanog *filmskog zanata* (zajedničkog repertoara operacija nad repertoarom značajki sa standardiziranim komunikacijskim ciljevima). Ti udžbenici nisu bili namijenjeni filmolozima, niti su težili poteknuti filmološka razmišljanja. Klasifikacija nazivlja bila je motivirana i namijenjena isključivo didaktičkim svrhama — namijenjena onima koji su željeli naučiti izraditi filmsko djelo.

1.3. Odnos tehnološkog i filmološkog nazivlja

Spomenuti nazivi su zapravo i potekli iz tehnološkog žargona, iz žargona kojim se sporazumijevaju filmski operativci pri radu na filmu. Operativci su ovim nazivima imenovali one stvari koje su im važne u radu, a te se protežu od naziva za tehnička sredstva, preko naziva za tehnološke operacije kod pripremanja, snimanja i obrade filma, pa do naziva za sama obilježja konačne izrađevine — filma. Bilo je razumljivo da su zbog toga ove nazive pokušali srediti baš oni koji su rad na filmu trebali tako analizirati da bi bio prikladan za učenje i uvježbavanje. To jest pedagozi, didaktičari.

Međutim, iz cijelog tehnološkog žargona filmskoj je teoriji zanimljiv tek manji dio; onaj koji se odnosi na konačnu izrađevinu — na film, to jest na ona obilježja filma koja su važna u komunikacijskom primanju filma.

Ali, premda nazive koji imenuju konačna filmska obilježja filmski teoretičari i tehnolozi dijele, njihova upotreba i shvaćanje pojmova nije posve istovjetno.

Tehnologa, naime, prvenstveno zanimaju postupci kojima je detalno postignuta konačna izrađevina, dok filmologa prije svega zanimaju sami vidovi konačne izrađevine kako se oni pokazuju gledaocu. Na primjer, tehnolog će *kadar* ponekad odrediti kao onaj dio trake koji protekne pri jednokratnom uključivanju kamere u rad. Filmolog će, međutim, *kadar* pokušat odrediti kao onaj dio filmske cjeline u kojem percipiramo kontinualnu promjenu, bez obzira kako se taj

kontinuitet postigao. Jer kontinuitet se može postići, recimo, i nizom diskontinuiranih tehnoloških postupaka, kako se to čini u animiranom filmu. Tehnolog će, dalje, govoriti o *kutu snimanja*, a filmolog će morat govoriti o *točki gledišta* (ili tome slično). Tehnolog će, recimo, govoriti o *kretanju kamere*, a filmolog će to morati zakomplikirati i govoriti o *kontinuiranoj promjeni točke gledišta*. I tome slično.

Razlike u pristupu i u nazivlju između tehnologa i filmologa još nisu razvijene, a još manje odomaćene; o njima se jedva ikada i razmišljalo. One su, međutim, od velike važnosti, jer pri preciziranju svoje terminologije — bez čega nema valjanog znanstvenog rada — filmologija se mora rukovoditi i izbistrenim terminološkim kriterijima i njihovom dosljednom primjenom.

Ponovimo: filmologa prvenstveno zanima konačni proizvod, film, kako ga razabiremo pri gledanju, te će i nazivljem koje upotrebljava imenovati ustrojstvene uvjete tog razabiranja a ne postupke kojim se do konačnog proizvoda došlo. Ovo potonje stvar je tehnologa, odnosno neke moguće teorije proizvodnje.

Filmološke nazive kakvi su *kadar*, *plan*, *rakurs*, *voznja*, i druge, upotrebljava svaka filmska teorija bez obzira na međusobne razlike. To je moguće zato jer oni služe nečemu, što, iako vezano uz teorijsko objašnjenje, ovome na stanovit način prethodi — ovi nazivi služe *opisu* filma, te ćemo ih nazvati *opisnim nazivljem*.

2. Opis

2.1. Opis i objašnjenje

Opis i objašnjenje kontrastni su pojmovi, morat ćemo ih međusobno razgraničiti da bismo shvatili što svak za sebe podrazumijeva i kakav je njihov uzajamni odnos.

Kratko rečeno, između opisa i objašnjenja slijedeća je razlika: opisom određujemo ono o čemu ćemo govoriti a objašnjenja što ćemo o tome izreći. Opisom nastojimo predočiti *individualitet* dane pojave, objašnjenjem njenu *pripadnost nekom razredu* pojava.

2.2. Opis

Pozabavimo se prvo više s *opisom*.

Kad, na primer želimo opisati stol, učinit ćemo to tako da ćemo spomenuti kakve je boje, od koje je tvari učinjen, od kojih je dijelova sastavljen i kakvog je oblika uzet u cjelini i u dijelovima. Opisujemo, dakle, tako da prvo izaberemo važne *razrede obilježja* (ovdje: boju, tvar, podijeljenost i oblik) i zatim iz tih razreda obilježja izaberemo jedno od pripadnih *pojedinačnih obilježja* (ono koje pristaje danoj pojavi). Pojedinačna obilježja unutar jednog razreda su uzajamno isključiva (ako je nešto plavo nije žuto), ili se dade utvrditi mjera prisutnosti s dovoljno razlikovne valjanosti (recimo: nešto je smeđe sa zelenkastim prelivom). Obilježja iz različitih razreda nisu isključiva, već se najčešće čvrsto vezuju. Upravo uz pomoć kombinacije raznorazrednih pojedinačnih obilježja uspijevamo eventualno tako specificirati *dani pojedinačni stol*, da bismo ga mogli prepoznati čak ako ga prije i nismo vidjeli.

Ovo važi i za opis filma. I u filmu izabiremo razrede obilježja, a unutar pojedinih razreda izabiremo pojedino obilježje kojim ćemo opisati danu filmsku pojavu. Spomenuti filmološki nazivi služe upravo u tu svrhu. Na primjer, dani filmski fragment možemo opisati tako da odredimo u kojem je kadru, koji je plan u pitanju, koji rakurs, kakva je promjena stajališta u pitanju, kakva kompozicija i kakvo osvjetljenje, i na osnovi svih tih odrednica mi bismo morali moći prepoznati o kojem je fragmentu filma riječ čak ako film gledamo tek prvi puta. Dakle, kombinacijom ovih obilježja možemo dati na znanje o čemu to govorimo.

Upotrebna vrijednost opisa velika je zahvaljujući činjenici da pomoću maloga broja *razreda* obilježja i preglednog broja samih *pojedinačnih obilježja* koja pripadaju tim razredima možemo opisati gotovo nepregledan broj individualnih pojava.

Opis se sreće posvuda, od kolokvijalnog govora pa do umjetnosti. No, znanstveni opis, za razliku od opisa inače, *formaliziran* je. To jest, znanstvenik koristi ograničen i strogo određen skup oznaka i samo iz njih izabire one pomoću kojih će opisati danu pojavu. Ostale oznake izvodi iz osnovnih pomoću određenih pravila kombinacije.

Mogli bismo reći da znanstveni opis i nije drugo nego svojevrsni koordinatni sustav oznaka uz pomoć kojega jednoznačno određujemo o kojoj je pojedinačnoj iskustvenoj pojavi riječ.

2.3. Objašnjenje

Ako opisom upućujemo o kojoj je iskustvenoj pojavi riječ, objašnjenjem upućujemo na to kako da je razumijemo.

Kad, na primjer, želimo objasniti što je to stol, poći ćemo od jedne uopćene odrednice: reći ćemo da stol spada u razred izrađevina s upotrebnom namjenom što se nazivaju »namještajem«. Među namještajem stol je određen posebnom službom: smišljen je kao mjesto na kojem se radi sjedeći uz njega. Dakako, stol se može upotrebljavati i na drugačije načine, i bez sjedenja uz njega, ali to su sve »narušavanja« osnovne, dominantne službe za koju je zamišljen i izrađen i koja je čak i normirana propisima društvenog ponašanja (na primjer, na stolu nije pristojno sjediti; ako pišete na stolu stoječki uz njega, svak će vam reći da sjednete, jer je tako »lakše«, »priličnije«, odnosno »jer se to tako radi«, i tako dalje). Objašnjavamo, dakle, tako da utvrđujemo *rodne pojmove* (razrede čijim je članom dana pojava, u našem slučaju: »izrađevina«, »namještaj«), i, utvrdivši *najbliži rodni pojam* (*genus proximum*: »namještaj«) utvrdimo i *vrсне razlike* (*diferentia specifica*; u našem slučaju: »predmet na kojem se radi sjedeći uz njega«).

Objašnjenjem zapravo uobličavamo naše razumijevanje dane pojave u sklopu drugih pojava i u sklopu naših drugih shvaćanja, razgraničavajući ih pri tom, stvarajući pojmovne hijerarhije, i utvrđujući njihove uzajamne odnose. Upravo u objašnjenju nalazimo ispunjenu svrhu teoretiziranja, a ta je u utvrđivanju preglednih spoznajnih koordinata pomoću kojih se uopće snalazimo u mnoštvu pojedinačnih iskustvenih pojava.

I znanstveno objašnjenje odlikuje formalizacija, to jest logička konstrukcija hijerarhijskog pojmovnog aparata pomoću kojeg nastojimo utvrditi rodnu pripadnost i vrsnu razliku promatrane pojave.

Premda je ovom cijelom tekstu predmetom analize — opis, on nije opisan već objašnjen, on nudi objašnjenje za određenu opisnu praksu. Tako on i nije filmološki, već metafilmološki: objašnjava nazivlje kojim se koristi filmologija.

2.4. Ovisnost opisa i objašnjenja

Opis i objašnjenje dva su vezana tipa znanstvenog sporazumijevanja.

Bez prethodnog, koliko god grubog, razumijevanja danih pojava (njihova rodnog vezivanja i vrsnog razgraničenja) teško da bismo ih uopće mogli izdvajati između svih ostalih pojava i sporazumijevati se o njima, dakle, ne bismo ih mogli niti opisivati razumljivo. (Zamislite da vam netko opiše stol ne spominjući da je u pitanju stol: mogli biste pomisliti da je u pitanju neka čudna biljka ako vam je bilje na pameti, ili pak neka čudna naprava ako ste skloni asociirati na strojeve, ali biste vrlo teško, bez bar neke natuknice o tome koja je vrsta pojava u pitanju — to jest da je u pitanju izrađevina, i to baš stol — mogli samo na osnovi opisa bilo što prepoznati kao predmet opisa).

S druge strane, objašnjenje jedva da bi moglo biti objašnjenje kad ne bi bilo objašnjenjem *nečega*, to jest nečega iskustveno razabirljivog i opisljivog. Da nema prepoznatljivih, dakle i opisljivih, pojedinačnih pojava mi ne bismo imali nikakvih potreba niti za razumijevanjem, objašnjenjem. Ta rekli smo da je svrha objašnjenja da nam pomogne snaći se u množini pojedinačnih iskustvenih pojava: utoliko ono i ovisi o njima — jer *upravo njih* objašnjava.

Budući da opisom izdvajamo onu pojavu koja je *važna za objašnjenje*, to bez dobrog opisa nema niti jasnog objašnjenja. Isto tako, opis koji nije u funkciji — makar i prešutno — razumijevanja, bez svrhe je, besmislen. Za valjanu (empirijsku) znanost potrebna je koordinacija između opisa i objašnjenja, između jasne objašnjavateljske svrhe i prikladnog opisnog okvira.

2.5. Opis kao preduvjet objašnjenja

Uz svu uzajamnu ovisnost i načelnu ravnopravnost opisa i objašnjenja, između njih ipak postoji stanovita sporazumijevateljska neravnopravnost, barem u određenim prilikama.

Naime, opis se odnosi na ono o čemu raspravljamo, ili drugim riječima rečeno — na *činjenice*. Činjenicom nazivamo one iskustvene jedinice što ih izdvajamo da o njima raspravimo. Našim rječnikom bismo rekli da su činjenicama sve one pojave koje podliježu opisu u danoj znanosti (ili u danom obuhvatu raspravljanja — *univerzumu diskurza*). Činjenice su, dakle, iskustvene jedinice, a iskustvo je određeno svim oblicima raspravljanja i prikazivanja, podjednako onim svakodnevnim, utilitarnim, kao i onim specijalističkim, drugotnim. Činjenice su zato neovisne o nekom mogućem *pojedinačnom* određenju i objašnjenju, već su uvjetovane, a i same uvjetuju — ukupnost, odnosno preplet spoznajnih odredaba. Odnosno: preplet različitih tipova opisa. Činjenice su tvrdoglavije od opisa, a još neizmjerljivo tvrdoglavije od objašnjenja i vrednovanja.

Jer, interpreti i teoretičari se mogu naveliko razlikovati u svojim vrijednosnim prosudbama, u svojim teorijskim objašnjenjima, ali, da bi im to razlikovanje, a i podudaranje, bilo relevantno, oni moraju raspravljati o istim činjenicama, ili barem o pretpostavljenom zajedničkom skupu činjenica. Ukoliko se dvojica raspravljaju ne slažu u tome što se to uopće vidi u danome filmu, i na koji se to način vidi — ako im se iskustvo ne poklapa — svako njihovo dalje neslaganje o važnosti ili nevažnosti, ovakvoj ili onakvoj strukturalnoj ulozi te činjenice, postat će bespredmetno i besmisleno. U tom slučaju važno je precizno utvrditi točke slaganja i točke razilaženja, a to se može učiniti tek ukoliko je sukobljenim teoretičarima na raspolaganju strog, formaliziran opis, pomoću kojeg mogu utvrditi značajke činjenica oko kojih se iskustveno ili terminološki razilaze. Opis je, dakle, nužan objašnjenju onda kad su sami iskustveni temelji objašnjenja nesigurni ili sporazumijevateljski neodređeni.

Činjenice na koje se u objašnjenju oslanjamo obično imenujemo jednim nazivom, što je ekonomičnije i lakše. No, ukoliko nemamo jednog naziva, ili se u nazivu ne podudarimo (ne upotrebljavamo ga u istome značenju), tada ćemo morati pribjeći opisu, odredbenoj analizi činjenica. Što je opis formaliziraniji, stroži, to ćemo lakše postići razumijevanje u pogledu činjenica o kojima želimo raspravljati. Opis se tako javlja kao stupanj sporazumijevanja u kojem je slaganje nužan uvjet (bilo izričit bilo podrazumijevan) za svaki relevantniji objašnjavalački stupanj sporazumijevanja. Bez prešutnog ili izričitog podudaranja u činjenicama nema nikakvog relevantnijeg objašnjavalačkog sporazumijevanja, bez obzira da li je ovo potonje u slaganju i nadovezivanju ili je u razlici i suprotstavljanju. Zato je jedan od znanstvenih postupaka pri teorijskom razilaženju — usklađivanje u opisu pojava o kojima se spori, odnosno provjera postojećeg opisa činjenica.

2.6. Status obilježja

Utvdili smo da je svaki opis zapravo stanovita *analiza* pojave, analiza na razrede obilježja i na sama obilježja što pripadaju razredima. Obilježja su, dakle *analitičke jedinice*, analitički *konstrukti* čija je služba podvrgnuta službi analize.

Naviknuti na opise i na gotovo spontanu primjenu analitičkih jedinica, filmolozi i filmaši su često skloni povjerovati kako obilježja nisu tek analitičke jedinice, nego same iskustvene filmske činjenice. Skloni su, na primjer, povjerovati da je krupni plan ili donji raskurs izdvojiva činjenica koja se može doživljavati sama za sebe i koja ima svoju samostalnu značenjsku, pa onda i psihološku funkciju, srazmjerno neovisnu o drugim filmskim obilježjima. Pa se onda govori, na primjer, o »emocionalnosti« krupnoga plana, ili o dojmu moći pobuđenom donjim raskursom i slično.

Po srijedi je greška nazvana *supstancijalizacijom*: analitički konstrukti (metodološki instrumenti) uzimaju se kao iskustvene jedinice (ontički predmeti), kao same filmske činjenice.

S filmskim obilježjima slično je kao i s psihološkim osjetima: nemaju svoju samostalnu opstojnost, već su sredstvom (i plodom) analize nečega što ima samostalnu opstojnost. Na primjer, mi crvenu boju nikada ne zamjećujemo posve (prostorno i vremenski) odvoje-

no od drugih boja, niti je zamjećujemo potpuno neovisno od oblika, tvarnosti, osvjetljenja, položaja u prostoru i drugoga. Kako suvremeni psiholozi upozoravaju: ono što zamjećujemo jesu stvari, a ne osjeti. Analiza na osjete je kognitivni, pa onda i teorijski postupak koji omogućava komuniciranje (svakodnevno i znanstveno) o zamjedbama i stvarima. Isto je tako i s filmskim obilježjima. Ono s čime se pri gledanju filma suočavamo jest jedna cjelovita, izdvojiva pojava: snimka ljudi koji nešto čine. Analizom na obilježja mi omogućavamo razgovor o važnim razlikama među snimkama. Ta obilježja se nikada ne javljaju samostalno, uvijek su međusobno povezana, podrazumijevajući se: u jednom kadru srećemo se, na primjer, s više različitih planova između kojih postoje prijelazi; uvijek je u pitanju, osim toga, neka točka gledanja, ova je uvijek u nekom stanju, bilo da se ne mijenja bilo da se mijenja, i tako dalje. Mi zapravo uopće i ne primjećujemo obilježja, već na određen način predočena zbivanja što ih razabiremo na snimci. Za lučenje obilježja potreban je dobar trening i nekakva analitička praksa, jer ta su obilježja plodom analize, dakle svijesno provođenog i nadziranog postupka za koji nisu spremni oni koji u tome nisu izvrježbani i koji nemaju radnih ili teorijskih svrha da to učine.

2.7. Razlikovnost obilježja

Budući da obilježja nisu samostalni entiteti, već analitičke razgovorne jedinice, ona dobivaju svoje značenje, to jest svoju primjenjivost, zahvaljujući tek utvrđenom analitičkom kriteriju (određivanju razreda obilježja), odnosno uzajamnoj, važnoj, različitosti obilježja unutar danog razreda. Ova je opet različitost u funkciji različitosti pojava koje opisujemo i naciljana je da upravo nju razgovorno i operativno odredi.

Iz ovih razloga, obilježja kojima filmološki opis barata najbolje je zvati *razlikovnim obilježjima*.

Pretpostavka je za uočavanje razlike stanovito zajedništvo: zajedništvo roda ili razredno zajedništvo. Unutar razreda uspostavljaju se stanoviti oprekovni odnosi: ako je jedno obilježje prisutno, drugo je isključeno. Ovi su oprekovni odnosi važni tek onda kad se mogu upotrebiti za odredbu specifičnosti pojave u pitanju. Na primjer: krupni plan i opći plan pripadaju istom razredu obilježja — planovima. I jedan i drugi su određeni plošnim odnosom između prepoznatljivog lika i izreza kadra. Važna razlika između ovih dvaju planova jest u omjeru u kojem se odnos između lika i izreza kadra javlja: u krupnome planu manji dio lika ispunjava veći dio izreza, a u općem planu cijeli lik ispunjava manji dio izreza. Ta dva plana su u opreci, jer odredba jednim isključuje odredbu drugim, barem kad se određuje dani lik na ekranu. A ova opreka je važna, jer nam omogućava da napišemo neke ključne razlike između dvije filmske snimke.

Ono što *metafilmologiju* u svemu tome zanima jest da odredi koje općenito razlikovane opreke stoje na raspolaganju filmološkom opisu i da ih potom uzajamno odredi u sukladnosti s općim analitičkim aparatom (nazivljem). *Filmologija* pak opisuje dani filmski postupak tako što analitički upozorava koja sve razlikovna obilježja taj koristi, i time se iscrpljuje sva ambicija osnovnog filmološkog opisa.

Kako dani filmski postupak koristi uzeta obilježja i njihove opreke nije na osnovnom filmološkom opisu da utvrdi, već je to stvar drugovrsnih filmoloških ili stilističko-kritičarskih opisa i objašnjenja.

2.8. Povijesna uvjetovanost razlikovnosti

Stalno smo naglašavali da opis, odnosno uspostavljanje i razvrstavanje razlikovnih obilježja, uvijek ovisi o važnim razlikama između samih razaberivih filmskih pojava. Kako su te razlike povijesno i kulturalno uvjetovanje, one su i promjenjive, te se i utvrđivanje razlikovnih obilježja i važnih opreka mijenjalo povijesno. Na primjer, tradicionalno se držalo da je *kadar* najmanja jedinica filmskog izlaganja. *Kvadrat* ili *sličica* (kara, fotogram) držala se tek tehnološkom jedinicom, nevažnom za filmološki opis filma. Međutim, pojava jednog tipa takozvanih »eksperimentalnih« filmova u kojima se montažno barata s pojedinačnim sličicama (na primjer filmovi Sharitsa i Kubelke) tjera filmologiju da i sličicu tretira kao razlikovno važnu i za filmološki opis filmskog izlaganja. Vjerojatno bi detaljnije analize filmova pokazale i druge takve promjene u razlikovnoj funkciji i u odnosu na ostale razrede obilježja. (Na primjer, sasvim je sigurno da je drugačija bila razlikovna važnost općeg plana prije no što je krupni plan ušao u redovitu upotrebu, nego što je to bila nakon uvođenja krupnog plana).

Ovo je sve veoma važno imati na umu da se razlikovne opreke ne bi povijesno apsolutizirale, da se ne bi smetnula s uma njihova *relacijska* narav (to jest činjenica da one nešto znače tek u uzajamnom odnosu) i, najzad, da se ne čini greška supstancijalizacije, to jest da se analitičkim metodološkim jedinicama ne pridaje ontološka vrijednost, te ih se onda nastoji određivati neovisno o njihovoj oprekovnoj ovisnosti i razrednoj pripadnosti.

3. Opis medijskih odrednica filma

3.1. Izraz i sadržaj

Opisivati se može svaka individualna pojava. U filmu možemo izdvojiti mnoge individualne pojave, i sve ih, dosljedno, možemo podvrgnuti opisivanju. Možemo, na primjer, opisivati pojedinačnu radnju filma, i to se često čini u kritikama i u analitičkim tekstovima. Možemo opisivati i takozvanu »ideju« određenog filma, kako je već shvaćamo, te je i to legitiman opis.

Međutim, opisno nazivlje kojim se ovdje bavimo ne odnosi se ni na jednu od spominjanih filmskih pojava, niti na druge njima slične. Odnosi se na posve određen vid filmskih pojava, onaj koji se tradicionalno nazivao *izrazom* za razliku od *sadržaja*. Spominjani nazivi poput »kadra«, »plana«, »rakursa«... držali su se nazivima što imenuju *izrazne sastavnice* filma. Radnju filma i »ideju« filma držalo se *sadržajnim sastavnicama*.

U prilikama u kojima analiza filma nije bila natjerana da ide dalje od jednostavnih razdjeljivanja, poput ovih navedenih, razlika između izraza i sadržaja odnosila se na dosta postojano razgraničene

krugove pojava i bila je dovoljna da sporazumijevateljima o filmu jasno naznači o kojim se to pojedinačnim filmskim obilježjima radi.

Filmska kao i filmološka i filmsko-kritičarska praksa danas je složenija i bogatija, te opreka izraz-sadržaj nema više istu orijentaciju vrijednost. Ojačala je svijest o relacijskoj naravi opreke izražajno-sadržajno, dakle i o tome kako niti jedno pojedinačno obilježje nije samo po sebi niti izrazom niti sadržajem: ono je to samo u opreci spram drugog obilježja, i samo dok je u toj opreci. Isto obilježje može biti s jednog stajališta (u jednoj opreci) izrazom, a s drugog stajališta (u drugoj opreci) sadržajem. Na primjer, radnja filma se u odnosu na obilježja »kadriranja«, »montaže« i drugog pokazuje sadržajnim vidom. No u odnosu na ideju filma i sama je radnja izraznim vidom, jer se ideja filma izražava i u radnji. Radnja je dakle istodobno (ali s različitim stajališta) izrazom i sadržajem. No niti obilježja poput »vožnje unaprijed« nisu za svagda izražajna. U ponekim eksperimentalnim filmovima oni su tematizirana, a po tome i sadržajna. Na primjer, u *Pravcu* Tomislava Gotovca tematizirana je vožnja unaprijed, te je možemo držati podjednako sadržajem filma kao i promjene u prizorima uvjetovane tom vožnjom unaprijed. U ovakvim prilikama, reći da se naše nazivlje odnosi na izrazna obilježja filma ne znači reći ništa određeno, ništa što bi moglo pouzdano orijentirati o čemu se zapravo govori.

Morat ćemo, dakle, drugačije odrediti analitički vid filma na koji se odnosi naše nazivlje.

Kažimo da našim nazivljem imenujemo obilježja filmskog *medija*.

Sad, naziv *medij* ne zastupa jedan pojam već više njih, barem u kolokvijalnom jeziku kojim govorimo o umjetnostima i drugim komunikacijskim pojavama. No, ovdje ćemo ga ipak donekle ograničiti i projasniti koliko je to potrebno za ovo izlaganje.

3.2. Pojam medija

Medijskim obično držimo one strane umjetnosti, odnosno svih oblika sporazumijevanja, koje su vezane uz oblikovnu tvar iz koje se izrađuje dani umjetnički predmet (ili tekst). Kazano rječnikom teorije komunikacija, medijskim ćemo držati onu stranu sporazumijevanja koja je vezana uz finalni *provodnik* (kanal) sporazumijevanja. Nisu sva obilježja provodnika komunikacijski važna: samo ona koja su razaberiva, koja zadovoljavaju zamjedbeno razlučivanje, diferencijaciju. Nije, međutim, niti svaka (zamjedbena) diferencijacija obilježja provodnika važna za komunikaciju, već samo ona koja ima *službu* (ili »ulogu«) u posebnoj organizaciji *priopćenja* (poruke) i upravo tu diferencijaciju obilježja nazivamo medijskom, ili, kraće, medijem.

Na primjer, govor počiva na zvuku, zato kažemo da je zvuk provodnik govornog sporazumijevanja. Međutim, nije svaka diferencijacija zvukova govorno relevantna, već samo određena vrsta diferencijacije: ona koja tvori govornu organizaciju. I tek tu diferencijaciju zvukova (takozvane »artikulirane glasove«) nazivamo *jezičkim medijem*.

Slično ćemo tako i filmskim medijem držati onu (zamjedbenu) diferencijaciju slikovno-zvukovnih obilježja koja je organizacijski važna po filmsko priopćenje, po film kako ga primamo.

Nazivlje kojim se ovdje bavimo izlučuje upravo ova obilježja, medijska obilježja filma, i imenuje ih. Naš će posao biti da pronađemo kriterije razlikovnog razlučivanja medijskih obilježja, dakako *samo* onog razlikovnog razlučivanja koje je važno po filmsku organizaciju, odnosno po sporazumijevanje o njoj. U stanovitom smislu, ovaj posao koji ćemo poduzeti odgovara poslu fonologije u lingvistici.

3.3. Jedna pretpostavka tradicionalnog medijskog opisa: prikazivački film

Iz gornjeg određenja medija može se razabrati da je medijski opis uvjetovan shvaćanjem ukupne filmske organizacije što se prenosi danim provodnikom i zapravo ga uvjetuje kao medij. Razlikovna obilježja medija u službi su cjelinske organizacije filma. Zato, hoće li to ili neće, svaki medijski opis pretpostavlja iskustvo o tipovima i standardima organizacija što uvjetuju medij kao baš određeni medij. Pretpostavlja ga, ali ga na određeni način, kako ćemo to nešto kasnije utvrditi, heuristički djelomično zanemaruje.

Kad je film u pitanju, njegov je medijski opis bio temeljito uvjetovan prevladavajuće *prikazivačkim* tipom filmova, to jest filmova u kojima se trenutačno dade prepoznati pojave koje se standardno poznaju (ili dadu poznavati) i mimo filma: film je prikazivao ljude, stvari, ulice, krajolike, prepoznatljive postupke i društvene situacije i tako dalje. Prikazivanje je, s jedne strane, bilo ciljem filmskog izuma, osnovnim, namjeranim organizatorom medija, a s druge strane, ono je bilo osnovicom za svaku dalju, drugotnu, organizaciju.

Ovo je duboko uvjetovalo i opis medijskih obilježja: važna medijska obilježja bila su istodobno i obilježja uvjetovana prikazivačkom službom. Na primjer, *izrezi* (ili »planovi«: krupni, srednji, total. . .), *točke gledišta* (»kutovi snimanja«: rakursi, vožnje, panorama. . .), *mizanscenski planovi* (dubinski prostorni raspored: prvi, drugi, treći. . . plan) određivani su uz pretpostavku da imamo posla s prepoznatljivim *likovima* (geštaltima) što imadu svoje *značenje* te im možemo pouzdano odrediti *cjelovitost, istovjetnost* (u promjeni) i *postavljenost* (da li stoje, leže, da li su koso ili ravno, da li su ispred ili iza, i tako dalje).

3.4. Prikazivački prizor i prikazivački modus

Prikazivanje, dakle, odlikuje *identifikacija* filmskih pojava kao onih koje poznajemo i mimo filma. Međutim, identifikacija pojava na filmu uvjetovana je medijskim odrednicama filma: sve što identificiramo na filmu identificiramo pod naročitim slikovnim i zvukovnim uvjetima.

Premda nema filmske identifikacije pojava koja ne bi nužno bila nekako medijski uvjetovana, ipak između medijskih uvjeta i samih identificiranih pojava na filmu postoji stanovita neovisnost. Iste pojave možemo identificirati pod različitim medijskim uvjetima, kao što isti prikazivački uvjeti mogu biti vezani uz identifikaciju različitih, neistovjetnih pojava.

Na primjer, istog se čovjeka može snimiti iz različite udaljenosti, s različite visine, s različitom pokretnošću točke gledišta, i sve te ra-

zličite snimke mogu biti nanizane jedna do druge, pa se svejedno dade postići da razaberemo kako je stalno u pitanju isti čovjek u istom ambijentu.

Ova srazmjerna neovisnost između identifikacije prikazanih pojava na snimci i između medijskih uvjeta pod kojima vršimo identifikaciju uvjetovala je povlačenje razlike između tih dvaju vidova prikazivanja; razlike vrlo odomaćene među filmašima i proučavateljima filma. U uopćenoj terminološkoj tradiciji teoretiziranja o filmu, ta se razlika imenovala na već spomenut način: kao razlika između *izraza* i *sadržaja*. Međutim, kako smo već spomenuli da određenost nije vrhina ovako imenovane distinkcije, potrebno je naći posebne nazive što će imenovati *samo* opisanu *prikazivačku* distinkciju, a ne još k tome ogroman niz drugih pojava.

Za to će nam dobro poslužiti nazivi *prikazivački prizor* i *prikazivački modus* (ili kraće: *prizor* i *modus*). (O prizoru se još često žargonski govori kao o *sceni*, dok se za modus u filmskoj teoriji preopćenito rabi izraz *filmska izražajna sredstva* ili *postupci*. Mi ćemo ovdje standardizirati gore navedene nazive).

Dakle, pod *prikazivačkim prizorom* smatrat ćemo ukupnost pojava (živih bića, stvari, ambijenata, zbivanja) što se prepoznaju na prikazivačkoj filmskoj snimci.

Pod *prikazivačkim modusom* smatrat ćemo ukupnost važnih medijskih uvjeta pod kojima prepoznamo prizor na prikazivačkoj filmskoj snimci.

Individualne, identificirane pojave unutar prizora zvat ćemo *prizornim jedinicama*, dok ćemo izlučive pojedinačne čimbenike što tvore prikazivački modus zvati *parametrima filmskog prizora*.

Medijski opis kojim se ovdje posvećujemo jest zapravo *opis prikazivačkog modusa*, barem svojim tradicijskim dijelom. Cilj nam je, dakle, srediti i ispitati parametre prizora.

3.5. Formalnost medijskog opisa

Budući da parametri prizora uvjetuju razabiranje prizora, to će neke značajke prizora morati neminovno biti odlučujuće i pri teorijskom određivanju parametra. Morat će se, na primjer, uzet u obzir razabiranje cjelovitosti, istovjetnosti i postavljenosti likova da bi se odredila priroda izreza, točke gledišta i drugog. Ali to je sve što će biti potrebno, ništa posebnije: zanemarit će se da li je to u pitanju lik pepeljare ili lik čovjeka, da li je to lik muškarca ili lik žene, lik buržujke ili lik urođenice. . . . U mjeri u kojoj medijski opis zanemaruje prikazivačko značenje likova i njihovog gibanja, u toj mjeri kažemo da je taj opis *formalan*.

Formalnost medijskog opisa samo je strateška, heuristička, pomoćna osobina: služi da se raspravljačka i analitička pažnja usredotoči baš na medijska obilježja organizacije, a ne na druga, inače bitna, obilježja organizacije, ili na druge tipove organizacija što se temelje na prikazivačkoj organizaciji (recimo: fabulativna organizacija). Ovo zanemarivanje jest *disciplinirano*: zanemarivanje prikazivačkih značenja *obaveza* je medijskog opisa, ali ne i obaveza drugih analitičkih pristupa filmu. Ovi imaju drugačije, ali jednako »formalne« obaveze: *opis tematike* najčešće ne vodi računa o medijskim obilježjima, a *analiza naracije* može ali i ne mora voditi računa o njima.

Formalnost je inače neodvojiva značajka teoretiziranja uopće. Pretpostavka je teoretiziranja strateško izoliranje određenih vidova pojava, zanemarivanje drugih (uz njihovo podrazumijevanje ili pretpostavljanje), i potom razvijeno analitičko posvećivanje izabranim vidovima pojave i samo njima. Formalnost teoretiziranja nužno je vezana uz *disciplinarnu diferencijaciju* teoretiziranja. Discipline se uspostavljaju upravo po izdvajanju znanstveno važnih vidova uz zanemarivanje drugih važnih vidova (ali ne i važnih za danu disciplinu). Na taj način one formiraju svoje *disciplinarno područje*. Prema svojem području discipline se uzajamno, uglavnom, isključuju, ali se po tome i nadovezuju, zajednički upotpunjuju i uzajamno pretpostavljaju. Tek koordinirano ukupno iskustvo različitih disciplinarnih pristupa (obično sabrano i obrađeno u takozvanoj *općoj teoriji*) omogućava *cjelovito raspravljačko* (teorijsko) razumijevanje danih iskustvenih pojava, u našem slučaju filma. Same za sebe, discipline (pa i medijski opis) osiguravaju tek selektivno, djelomično i svojevrsno razumijevanje. Medijski opis filma jest, dakle, *filmološka disciplina*.

Metodsku formalističnost ne treba miješati s ocrnjivanjem »formalizmom«. *Formalizmom* nazivamo onaj znanstveni pristup koji apsolutizira jedan formalan analitički prilaz (recimo: medijski opis), držeći da on iscrpljuje sve što teorija uopće treba i može učiniti u odnosu na danu iskustvenu pojavu. U tom slučaju »formalizam« nije metodski postupak, već metodološka normativna ideologija (struja) koja propisuje jedan analitički pristup cijeloj jednoj znanosti uz zabranu drugih mogućih. Diže jednu disciplinu na rang opće teorije.

Također je važno povući razliku između formalnog postupka i *formalizacije*. Formalan postupak je strateško zanemarivanje drugih važnih ali za danu raspravu nesvrhovitih vidova, dok formalizacija podrazumijeva izričitu logičku, deduktivnu konstrukciju pojmovnog aparata pomoću kojeg ćemo raspravljati o danome, formalnome, području. Formalizacija pretpostavlja formalnost, ali obrnuto ne važi.

Naš posao u ovom radu bit će upravo stanovita *formalizacija medijskog opisa* (opisnog nazivlja), a to ćemo učiniti uz vođenje strogog računa o *formalnosti* medijskog opisa, njegovoj disciplinarnoj specifičnosti, to jest o tome koji su to vidovi prikazivanja svrhoviti a koji nesrhoviti pri medijskom opisu prikazivačke organizacije.

3.6. Opis neprikazivačkog filma

Prikazivačko načelo organizacije, međutim, nije jedino načelo organizacije filmskog medija. Uz prevladavajuću prikazivačku tradiciju, postoji i dugotrajna i uporna *neprikazivačka* tradicija, to jest tradicija filmovima u kojima prevladavaju obrasci što se ne daju izravno vezati uz standardno prepoznatljiv mimofilmski svijet. Riječ je o takozvanim »apstraktnim« filmovima što nastaju u krilu takozvanog »eksperimentalnog filma«.

Načela medijske organizacije tu su nešto drugačija, i dobar će dio opisnih medijskih odrednica uobličeni u odnosu spram prikazivanja ovdje biti nesrhoviti. A može se zamisliti da će se uobličiti (ili se već i jesu uobličile) i neke razlikovne odrednice specifične za neprikazivačke filmove.

Za potrebe ovog rada, međutim, pretpostavit ćemo da je prikazivanje zapravo stanovita posebna organizacijska operacija izvršena

nad neprikazivačkim predloškom. Zato ćemo uzeti da sve ono što opisuje neprikazivačku organizaciju opisuje i prikazivačku, s time da prikazivačka organizacija traži još dodatne opisne odrednice koje su nevažne sa stajališta opisa neprikazivačke organizacije. Ova nam pretpostavka olakšava posao utoliko što nas ne tjera da izumijevamo posebne opisne odrednice za neprikazivačku organizaciju, već nam dozvoljava da postojeće opisne odrednice formuliramo tako da podjednako dobro opisuju prikazivačku kao i neprikazivačku organizaciju. Ostale odrednice specifične za prikazivanje odredit će se posebno, uzimajući uvijek za polazište kriterije prema kojima su sređene medijske odrednice neprikazivačke organizacije.

3.7. Komunikacijski i metakomunikacijski opis

Kazali smo (u 1.3.2.): kad opisujemo medijsku stranu filmske organizacije, opisujemo one zamjedbene diferencijacije obilježja koje su važne po filmsko priopćenje.

Ali time nije sve važno rečeno. Postoje diferencijacije obilježja što vezuju i razlikuju dijelove filma međusobno, kao što postoje diferencijacije obilježja što razlikuju filmsko sporazumijevanje od (nefilmske) okoline sporazumijevanja. Te se dvije diferencijacije preklapaju, one su ponekad čak i odredbeno vezane, ali nisu istovjetne. Prvu ćemo diferencijaciju nazvati *komunikacijskom*, a drugom *metakomunikacijskom*. Prvom se bavi *komunikacijski opis*, a drugom *metakomunikacijski opis*.

I jedna i druga diferencijacija jest medijska i neobično važna po praćenje danog priopćenja, danog filma. Ako, na primjer, ne znamo razlikovati film od njegove (nefilmske) okoline, nikada nećemo shvatiti da to imamo posla baš s filmom, pa nećemo imati niti šta shvaćati. Bit će nam kao čovjeku koji ne pravi razliku unutar zvukova okoline te i ne razabire da mu se upravo neki čovjek obraća težeći uspostaviti sporazumijevateljsku vezu. A opet, ako ne znamo povezivati i povlačiti razliku između filmskih sastavnica, nećemo imati ništa od filma, nećemo razabirati filmsku organizaciju, nećemo ništa razumijevati. Bit će nam kao čovjeku koji razabire da mu to stranac nešto govori, da se nalazi s njim u sporazumijevateljskom dodiru, ali pri tome uopće ne razabire što mu taj govori.

Komunikacijski opis se, govoreći drugačije, posvećuje upravo *strukturnim odrednicama* filmskog medija, to jest onima koje nam omogućuju razabiranje ustrojstva filmskog djela. No, ta se vrsta opisa ne posvećuje samo strukturalnim, već i *metastrukturnim odrednicama* ili *signalima*, to jest onim signalima u filmu koji nas izričito upozoravaju na neke općenite strukturne promjene u filmu, na neke promjene u načelu strukturiranja (na primjer, takozvana »filmska interpunkcija«, to jest pretapanja, zatamnjenja-otamnjenja i slično, imadu pretežno metastrukturnu ulogu, upozoravajući nas na neke strukturalne promjene u filmu: recimo, na smjenu sekvenci). Metastrukturne signale Jakobson naziva *fatičkim*, prema Malinowskom.

Metakomunikacijski opis se, opet, posvećuje *metakomunikacijskim signalima*, to jest onim signalima koji nas upozoravaju da se to, na određenom mjestu, u određeno vrijeme, odvija filmska komunikacijska pojava, i kakvog je ona, najopćenitije uzevši, kulturalnog tipa (da li je igrana ili dokumentarna, da li je propagandna ili obrazovna).

Tradicionalno filmološko nazivlje prvenstveno pripada komunikacijskom, strukturalnom opisu filmskoga medija, te se tako i teorija opisa filmskog medija koncentrirana na razvijanje upravo strukturalnih odrednica.

Međutim, kako je filmološko proučavanje metakomunikacijskih signala nepostojeće, potrebno je ovdje, makar i ovlaš, naznačiti tipove metakomunikacijskih signala, kako bi se dobila plastičnija slika o tome u čemu se oni sastoje, i kako bi se strukturalni opis, kad mu to zatreba, mogao pozvati na određenije grupe metakomunikacijskih signala.

3.8. Metakomunikacijski signali

Metakomunikacijskih signala izravno vezanih uz izdvajanje filma ima četverovrsnih. U prvu vrstu ulaze oni signali koji *prostorno* razgraničuju filmsku sliku od njene okoline, nazovimo ih *proksemičkim signalima*. U drugu vrstu ulaze oni signali koji razgraničuju filmsko izlaganje, to jest *vremensku protežnost* filmske komunikacije od vremenskog odvijanja nefilmskih zbivanja u okolini; nazovimo ih *kronografskim signalima*. U treću vrstu ulaze oni signali koji stvarno, po teksturi, razgraničuju filmsku pojavu od pozadine na kojoj se ona javlja; nazovimo ih *teksturnim signalima*. U četvrtu vrstu spada samo ustrojstvo filma, jer i ono je signalom da nije u pitanju nefilmska situacija nego baš filmska; nazovimo tu vrstu *konstrukcijskim signalima*.

Najosnovniji *proksemički signal* jest *okvir filmske slike*. Okvir filmske slike je granica koja okružuje područje filmske zabilježbe i jasno ga dijeli od područja nefilmske okoline. Pri tom, neobično je važno strogo razlikovanje *okvira* i *izreza*. Okvir, kako smo rekli, metakomunikacijski je signal, razgraničavajući filmsko područje od nefilmskog (to jest od ostatka ekrana na kojemu nema slike, od zida na kojem se nalazi ekran i projicira film; odnosno od ukupne prostorije u kojoj se vrši projekcija). Izrez, međutim, razgraničava vidljiv dio *filmskog prizora* od dijela filmskog prizora koji se trenutačno ne nalazi u vidom polju. Filmski prizor je unutarnja značajka filma, ono što ne vidimo ali razabiremo također je dijelom filmskog prizora, dakle također je unutarnjom odrednicom filma. Izrez je, dakle, strukturalna odrednica. Između okvira i izreza postoji određen odnos: *oblik* okvira obično određuje *oblik* izreza, ali tu njihovo suodređivanje prestaje; ono što je izvan okvira nije više filmom, a ono što je izvan izreza još je uvijek filmom.

Veličina i oblik okvira filmske slike može biti promjenljiv, premda je, po pravilu, kinematografski standardiziran, odnosno standardiziranih varijacija. Najuočljivija standardizirana razlika u veličini okvira je ona između klasičnog ekrana i *cinemascope*, premda danas postoje različite standardizirane veličine ekrana. Isto je tako standardizirani oblik okvira — položeni pravokutnik, premda se, nestandardno, javljaju i drugi geometrijski oblici (recimo: okomiti pravokutnik ili krug). Ono što je i u nestandardiziranim oblicima običajno standardizirano jest oštrina okvira, kontrast između osvijetljenog ekrana i drugačije osvijetljenog (odnosno neosvijetljenog) okoliša. Ti se standardi uokviravanja često narušavaju u eksperimentalnim strujama filmova-

nja, te se i oblici, a i granice između slike i nefilmskog okoliša, znadu učiniti neodređeni ili neuhvatljivi.

Kronografski signali nas upozoravaju da u danom vremenskom odsječku moramo pokloniti pažnju baš jednom naročitom slijedu zbivanja, to jest filmskoj projekciji, a ne drugome. Osnovne vrste kronografskih signala jesu *najave* i *odjave* filma. One su najčešće jako konvencionalizirane i neobično brojne; na primjer, početak odvijanja filma se najavljuje gašenjem svjetala u dvorani, prestankom ugodajne kino-glazbe, razmicanjem zastora, a često puta i dodatnim raznobojnim svjetlosnim signalima što uokviruju ekran a najavljuju pojavu filmske slike, i najzad se javlja sama »špica filma«, dio filma koji najavljuje početak i daje podatke o tvorcima filma i naslovu filma. Odjave su ponajčešće simetrično obrnute: javlja se odjavna špica, slova »kraj«, pali se svjetlo, zastori se zaklapaju, počinje kinoglazba. Sve su ovo sredstva upozoravanja na početak i svršetak pojave koja je vremenski ograničena i može nam ili promaknuti ili nas uzalud vezati ako nismo na vrijeme dovoljno jasno upozoreni na početak ili završetak. Naravno, i ti kronografski signali variraju od kina do kina, od sredine do sredine, a vjerojatno i od jednog razdoblja do drugog: ono što je u njima važno jest da ih ima, i da imaju standardizirano upozoravateljsku funkciju.

Kad su *teksturni signali* u pitanju, riječ je upravo o opreci između tvarne — to jest svjetlosne — naravi filmske slike i tvarne naravi podloge na koju se svijetlost projicira. Ta je opreka standardizirana time što se kao pozadina upotrebljava određen krug materijala, osobite teksture. Tekstura svjetlosti (po pravilu dinamička) se potom najčešće jasno razlikuje od (obično statičke) teksture podloge. Premda su gledaoci tog svog efikasnog razlikovanja obično nesvjesni, postoje postupci i okolnosti u kojima ih postaju svjesni; recimo kad je platno jako oštećeno ili deformirano, i kad je film jako iskracan, oštećen, s nejednakom svjetlosnom oštećenošću, uz snažno osjećanje zrna. Ovo izričito upozoravanje gledaoca na teksturu ne može biti greškom: eksperimentalisti, odnosno stilizacijski orijentirani autori, često puta mogu sami ići za tim da iskoriste sva sredstva koja će gledaoca naglašeno učiniti svjesnim teksture filma, odnosno teksture podloge, to jest kontrasta tih dvaju tekstura.

U *konstrukcijske signale* spadaju zapravo sve izdvojive strukturalne i metastrukturalne odrednice filma. Na prvi pogled se može učiniti nelogičnim da strukturalne odrednice budu i metakomunika-cijske odrednice, ali nije riječ ni o kakvoj nelogičnosti. Naime, film uzet u cjelini, svojim standardiziranim strukturalnim značajkama, pomaže nam da razaberemo da je u pitanju tek uvjetna — »irealna«, »iluzivna« — pojava određene kulturalne (komunikacijske) uloge, a ne tek (nekomunika-cijski) svakodnevni prizor. Ako se, na primjer, zatek-nemo usred dvorane na čijoj se jednoj strani nešto miče (a da pri tome ne uspijevamo uočiti niti jedan važan metakomunika-cijski signal da se radi o filmu), ipak ćemo vrlo brzo razabrati da je riječ o filmskoj projekciji čim se naglo počinju smjenjivati prizori, točke gledišta, to jest ako se prizor počinje naginjati, diskontinuirano pojavljivati i udaljavati, a da prostorija pri tom miruje. Jer takvo se zbivanje neće moći drugačije protumačiti do u odrednicama filmskog prikazivanja, a te su odrednice, za kultiviranog promatrača, kulturalno standardizirane, odomaćene. Tako se i strukturalne odrednice jav-

ljaju kao neobično jaki metakomunika-cijski signali, što izričito upozoravaju na komunika-cijsku pripadnost određenog zbivanja u okolini.

Sve ove četiri vrste metakomunika-cijskih signala, svaka za se i u svojoj kombinaciji, vrlo nam brzo i djelotvorno daju na znanje kako je riječ baš o filmskoj komunikaciji, a ne o nefilmskom zbivanju, upozoravaju nas točno gdje, na kojem prostoru, i u kojem vremenu se ta pojava odvija. A takva je svijest nužna, kako smo to utvrdili, da bismo se uopće mogli pripremiti za komunikaciju i njeno razumijevanje.

3.9. Povijesnost signala

Naravno, metakomunika-cijski signali ne bi bili tako djelotvorni da nisu kulturalno odomaćeni i standardizirani, običajno vršeći funkciju metakomunika-cijskog upozoravanja.

Spomenute vrste signala nisu, međutim, jedine. Nabrojali smo samo one koje su *izravno* vezane uz samu pojavu filma. Postoji, međutim, cijeli jedan složeni niz *neizravnih* metakomunika-cijskih signala. Na primjer, neobično su brojni neizravni proksemički signali. Važni su oni koji prostorno usmjeravaju gledaoca ka mjestu na kojem će se pojaviti filmska slika: to je prostorni razmještaj stolica, okrenutih prema jednom mjestu prostorije. Zatim se, često, snažno pojačavaju signali okvira slike pomoću draperija, zastora, dodatnih svjetala i tome slično. Ništa nije manje važna metakomunika-cijska funkcija posebno obilježenih prostorija za projekciju filmova, natpisa koji upozoravaju da se u toj prostoriji projiciraju filmovi (to jest natpisa »kino«), kao i rituala pri ulasku i izlasku iz takvih prostorija. Kinoplati, s naznakom vremena početka predstave i naznakom vrste filmova, također spadaju u važnu vrstu neizravnih metakomunika-cijskih signala. I tako dalje.

Ove sve vrste neizravnih metakomunika-cijskih signala i njihove sustavne povezanosti neobično su kulturološki značajne, premda neće imati specifične važnosti pri usredotočenju na odredbe filmskoga medija. Tu su, ako jesu, važni ponajviše izravni metakomunika-cijski signali što smo ih nabrojali.

Kako su metakomunika-cijski signali kulturalne naravi, oni su podložni povijesnim kulturalnim promjenama. Kako oni izrazito razgraničavaju komunika-cijsko polje od nekomunika-cijskog, ova je opreka važna, ali je ujedno i povijesno dinamična, to jest komunika-cijski signali mogu imati ulogu metakomunika-cijskih, ali i metakomunika-cijski lako poprime ulogu komunika-cijskih, te postaju strukturalnim odrednicama danoga filma. Na primjer, špica filma je najčešće tek kronografski metakomunika-cijski signal, ali ju se neobično često strukturalno uključuje u film, te dobiva ili metastrukturalnu ulogu ili uže strukturalnu (jer se u njoj, na primjer, počinje odvijati fabula). Isto tako, dijeljenje i multipliciranje ekrana može imati i metakomunika-cijsku i strukturalnu ulogu.

Na drugoj strani, kako se metakomunika-cijski signali oslanjaju na *kulturalnu standardizaciju* i granice između komunikacije i nekomunika-cije, kao i standardizaciju ustrojstva filma, to su oni često predmetom neobično žestokih i uočljivih napada što ih predvode avangardisti i eksperimentatori: napadajući metakomunika-cijske odrednice filma, oni time ugrožavaju same kulturalne pretpostavke tra-

dicionalnih oblika filmskog komuniciranja, otvarajući mogućnost za drugačije kulturalno utemeljenje oblika komuniciranja. Takav, meta-komunikacijski modificiran tip filmskog komuniciranja danas se naziva *proširenim filmom* (sve dok je ipak bitno vezan uz filmsku tradiciju), a tamo gdje se gubi većina metakomunikacijskih odrednica filma, gdje ostaju samo neke, oskudne, tamo je, ponajčešće, riječ o takozvanim *multimedijalnim predstavama*, gdje se miješaju filmske metakomunikacijske odrednice i metakomunikacijske odrednice drugih umjetnosti.

Poljuljavajući kulturalnu funkciju filmskog komuniciranja, neka temeljna kulturalna razgraničenja, avangardizam može unekoliko ugroziti i stabilnost medijskog opisa, ponovno podsjećajući kako medijska diferencijacija, kao i standardizacija repertoara osnovnih medijskih odrednica, ipak duguje svoje postojanje upravo kulturalnim okolnostima i svojem funkcioniranju u globalnom tipu kulture, te da svaki formalizam medijskog opisa imade svoje jasne granice koje nije dobro smetnuti s uma, premda može biti korisno strateško, privremeno, odlaganje da ih se izričito razmatra, i uzima u obzir.

4. Sažetak

4.1. Osnovni stavovi teksta

Nakon tolikih povučenih pojmovnih razlika, lako se izgubi nit osnovnih odredaba radi kojih je cijelo ovo istraživanje uopće i poduzeto. Zato ću ovdje sažeto ponoviti osnovne odredbe napisa, kako bih učinio preglednim ono što je možda nehotice postalo nepreglednim.

I filmski kritičari i filmski teoretičari koriste se jednom grupom nazivlja što ima, po svemu sudeći, posebnu ulogu u svakom razmatranju o filmu. Riječ je o nazivima kojima imenujemo planove, mizanscenski raspored, kretanja kamere i objektiva, položaja kamere, kompoziciju slike, i tome slično.

To se nazivlje uglavnom pokušavalo sistematizirati u tehnološkim priručnicima, ali ne i u filmsko-teorijskim radovima. Tu se ono rijetko dodiruje, i zapravo nije uspostavljena samostalna disciplina, odvojena od tradicionalno umjetničke i vrijednosne usmjerenosti filmskih estetika, koja bi se sustavno pozabavila tim nazivljem i značajkama filma na koje se to nazivlje odnosi.

Pretpostavka je ovoga teksta, da je takvu filmološku disciplinu nužno ustanoviti, i da ona imade sve šanse na disciplinarnu samostalnost i spoznajnu opravdanost.

Cilj ovog napisa nije bio još u tome da se priđe samom sređivanju filmološkog nazivlja, već da razmotri neke probleme koje prethodno treba razbistriti kako bi se valjano moglo pristupiti poslu sređivanja tog nazivlja. Ovaj je napis u biti *metodološki*.

U prvome je redu bilo potrebno razjasniti što se pomoću naših naziva zapravo čini. Drugo, trebalo je razbistriti kojeg je tipa filmološka disciplina što se posvećuje tom nazivlju. Treće, bilo je potrebno razjasniti na koje se to aspekte filma ti nazivi uopće odnose.

Sporno nazivlje ima u govoru o filmu posve određenu svrhu: njime se određuje *individualitet* danog filmskog trenutka, kadra ili

dane promjene u kadru, njime se *identificira* pojedinačna filmska pojava, što je dijelom našega iskustva. Takvo određivanje individualiteta smo nazvali *opisom*, za razliku od objašnjenja.

Filmsko nazivlje je, dakle, *opisno nazivlje*, a filmološka disciplina koja se posvećuje proučavanju i sistematizaciji opisnog filmskog nazivlja jest *teorija opisa*. Ta teorija je, kao i svaka druga teorija, objašnjavačka a ne opisivačka: ona objašnjava prirodu i upotrebu opisa i opisnog nazivlja, i pokušava ga srediti prema utvrđenim kriterijumima.

Budući da u odnosu na film postoji mogućnost vrlo različitih tipova opisa, bilo je potrebno odrediti koje je vrste naš opis, to jest koji se zapravo aspekti filma njime opisuju.

Utvrđili smo da se njima opisuju *medijske* karakteristike filma, s tim da se pod »medijskim« podrazumijeva ona diferencijacija slikovno-zvukovnih obilježja koja je organizacijski važna po filmsko pripćenje, po filmsku komunikaciju. Prema tome, naše je nazivlje zapravo *filmsko medijsko opisno nazivlje*.

Kako je veći dio tradicionalnog filma *prikazivačke* naravi, to jest na filmu prepoznamo nešto što poznajemo i mimo filma, bilo je potrebno razlučiti na koji se aspekt prikazivačkog filma misli. Utvrdili smo da našim nazivljem zapravo opisuju *prikazivački modus*, to jest uvjete pod kojima identificiramo filmski prizor.

Ono što, međutim, uvjetuje naše medijsko diferenciranje može biti dvojako: film moramo razlikovati od nefilmske okoline, a zatim u filmu moramo razlikovati njegove različite strukturne aspekte. Naše se nazivlje odnosi na strukturne aspekte medija, to jest na one koje je važno identificirati da bi se razabrala struktura filma i njegova strukturalna specifičnost.

4.2. Preostali zadatak

Nakon ovih metodoloških razmatranja, a imajući sve ove opće odrednice filmološkog opisa strukturalne strane filmskog medija na umu, preostao je zadatak da se poduzme sistematizacija i podrobna analiza pojedinih opisnih filmoloških naziva i značajki koje se pomoću njih žele izdvojiti za pažnju. No, to je zadatak za drugi rad.

Bibliografski vodič

Ovdje ću navesti samo onu literaturu koju sam savjetovao, koja najbolje može pomoći čitaocu u boljem upoznavanju problema što su dodirnuti u napisu, odnosno onu literaturu u kojoj sam našao bliske odredbe, ili iz koje sam preuzeo neke distinkcije i nazive.

1. Razliku između vrijednosnog, normativnog, pristupa filmu i nenormativnog pristupa razvija Tudor (1974; str. 10–24). Inače tu temu osobito čvrsto razvija Weber (1949). Dobar primjer tehnološkog sređivanja opisnog nazivlja čitatelj može naći u Spottiswoodea (1951), a pokušaji estetski orijentirane sistematizacije opisnog nazivlja mogu se naći u Peterlića (1977) i Plažewskog (1961).

2. Pitanja opisa i objašnjenja jesu metodološke naravi, i o njima se ponajviše raspravlja u literaturi iz filozofije znanosti. No, dok

je tamo pojam objašnjenja iscrpno tumačen, opis se ponajčešće spominje tek da bi se od njega kontrastiralo objašnjenje. Podrobnije teorije objašnjenja, u kontrastu spram opisa, vidi Petrović (1964), von Wright (1975), Nagel (1961). Razlika između opisa i objašnjenja, kao i veza među njima, ponekad se u metodološkoj literaturi prelama kroz distinkcije između opservacionog i teorijskog nazivlja: za te rasprave pogledaj Grandy (1973), Hempel (1970) i Fayerabend (1975). Određbu opisa blisku ovoj koju dajem u tekstu može se naći u Kuipersa (1975). O činjenicama uspoređi Fayerabend (1975). O supstancijalizaciji raspravlja Reichenbach (1951). Za pojam razlikovnosti uspoređi Jakobsona (1966).

3. Pojam medija, sličan ovome što ga ovdje naznačujem, može se naći u Lyonsa (1977). Pojam prikazivanja pregledno izlaže Gombrich (1961), a teorijski strože Goodman (1968). Naziv »modus« uzeo sam iz Lotmana (1976), a i distinkciju modus-prizor. Naziv »parametri« uzeo je iz Burcha (1969) i Stojanovića (1975). O pojmu formalnosti i formalizacije raspravlja se dosta u metodološkoj literaturi, odnosno u metodološkim dijelovima teorijske literature. O pojmu formalnosti uspoređi Carnap (1969) i uvodni tekst u Miller i Johnson-Laird (1976). O pojmu formalizma također Carnap (1969) i Petrović (1964). Naziv »metakomunikacija« kao i odredba pojma oslanja se na Batesona (1955) i Brunera *et al.* (1976). Spomenuti Jakobsonov i Malinowskijev pojam može se naći u Jakobsona (1966), odnosno u Malinowskija (1923). Za pojam proksemike uspoređi Halla (1959). Pojam okvira razvija Lotman (1976), a kod njega se može naći, još neizričita, distinkcija između okvira i izreza. Načini na koji eksperimentalni film i prošireni film diraju u neke tradicionalne oblike pregledno su izloženi u Renanu (1967) i Youngbloodu (1970).

Bibliografija

- Gregory Bateson, 1955, »A Theory of Play and Fantasy«, u Bruner *et al.* ur. 1976.
 J. S. Bruner, A. Jolly and K. Sylva, ur. 1976, *Play*, Penguin Books: Harmondsworth.
 Noël Burch, 1969; Noël Birš, *Praksa filma*, Institut za film, 1972: Beograd.
 Rudolf Carnap, 1969, *The logical Structure of the World and Pseudoproblems in Philosophy*, University of California Press: Berkeley and Los Angeles.
 Paul Feyerabend, 1975, *Against Method*, NLB: London.
 E. H. Gombrich, 1961, *Art and Illusion*, Princeton U. P.: Princeton.
 Nelson Goodman, 1968, *Languages of Art*, Bobbs-Merrill: Indianapolis, New York.
 Richard E. Grandy, ur. 1973, *Theories and Observation in Science*, Prentice-Hall: Englewood Cliffs.
 Edward T. Hall, 1959; E. T. Hol, *Nemi jezik*, BIGZ: Beograd.
 Carl G. Hempel, 1970, »On the 'Standard Conception' of Scientific Theories«, u Radner and Winokur, ur. *Analyses of Theories and Methods of Physics and Psychology*, Volume IV, Minnesota Studies in the Philosophy of Science, University of Minnesota Press: Minneapolis.
 Roman Jakobson, 1966, *Lingvistika i poetika*, Nolit: Beograd.
 Benjamin J. Kuipers, 1975, »A Frame for Frames: Representing Knowledge for Recognition«, u Bobrow and Collins, ur. *Representation and understanding*, Academic Press: New York, San Francisco, London.
 Juri Lotman, 1976, *Semiotika filma i problemi filmske estetike*, Institut za film: Beograd.
 John Lyons, 1977, *Semantics I*, Cambridge U. P.: London, New York, Melbourne.
 Bronislaw Malinowski, 1923, »The Problem of Meaning in Primitive Languages«, u Ogden and Richards, *The Meaning of Meaning*, Routledge and Kegan Paul, 1972: London.

- George A. Miller and Philip N. Johnson-Laird, 1976, *Language and Perception*, Cambridge U. P.: Cambridge, London, Melbourne.
 Ernest Nagel, 1961; Ernest Neigel, *Struktura nauke*, Nolit, 1974: Beograd.
 Ante Peterlić, 1977, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16: Zagreb.
 Gajo Petrović, 1964, *Logika*, Školska knjiga: Zagreb.
 Jerzy Plazewski, 1961; Ježi Plaževski, *Jezik filma I*, Institut za film: Beograd.
 Hans Reichenbach, 1951; Hans Rajhenbah, *Radanje naučne filozofije*, Nolit, 1964: Beograd.
 Sheldon Renan, 1967, *The Underground Film*, Studio Vista: London.
 Raymond Spottiswoode, 1951, *Film and Its Techniques*, Faber and Faber: London.
 Dušan Stojanović, 1975, *Film kao prevazilaženje jezika*, Univerzitet umetnosti u Beogradu: Beograd.
 Andrew Tudor, 1974, *Theories of Film*, Sacker and Warburg and BFI: London.
 Max Weber, 1949, *The Methodology of the Social Sciences*, The Free Press: New York, usp. također Mihailo Đurić, *Sociologija Maxa Webera*, Matica hrvatska: Zagreb, 1964.
 G. H. von Wright, 1975, *Objašnjenje i razumevanje*, Nolit: Beograd.
 Gene Youngblood, 1970, *Expanded Cinema*, Studio Vista: London.