

UDK: 791.7.038.53

Hrvoje Turković

Pojam poetskog izlaganja¹

Polazno je pitanje u koji tip izlaganja uvrstiti apstraktni film poput 'Termita' Milana Šameca, koji se sav sastoji od igre crnih i sivih mrlja po ekranu. Tri koliko-toliko razmatrana tipa – narativni, opisni i argumentacijski – očito se tu ne mogu primijeniti. Jedini tip koji je u povijesnom govoru o filmu još prisutan, a doista se daje primijeniti na takav tip filma, jest da je riječ o poetskom izlaganju. Termin i pojam "poetsko" u primjeni na film ima dugu povijest, a javlja se vrlo rano. U najranijim se tekstovima poetskima nazivaju "umjetnički potencijali" filma. No, s pojavom avangardnih filmova počinje se govoriti o "poetskim filmovima" kao o posebnoj, opredijeljenoj vrsti. No, kako se vrsta filma često prepoznaje po nekim strukturnim postupcima, po strategijama izlaganja, to se u raspravi o poetskom filmu često raspravljalo i o izlagačkim postupcima koji karakteriziraju tu vrstu. U radu se analitički razmatraju povijesna tekstualna svjedočanstva o svakom ovom shvaćanju "poetskoga". Potom se nudi i pregled ključnih karakteristika poetskog izlaganja pronađenog u povijesnim razmatranjima: npr. odstupanje od narativnog i deskriptivnog obrasca dominantnog filma; montažna ritmizacija; fragmentarizacija i dekontekstualizacija onog što se prikazuje i samog filmskog materijala; posezanje za raznolikim stilizacijama na svim razinama; a sve to s implikacijama tzv. asocijativnosti, koja se javlja često kao alternativni pojam uz "poetsko izlaganje". Kako su postupci u filmu tipično funkcionalni – tj. vezani uz neku svrhu (ili sklop svrha) daje se i pregled tipičnih svrha koje se pripisuju poetskom izlaganju, i koje se teže postići opisanim postupcima. Najproširenije spominjani cilj poetskog izlaganja jest iskazivanje, pobuđivanje i razrada čovjekove senzibilnosti, podjednako one emotivne – tj. raspoloženja, emotivno obojenih stanja duha – ali i osjetilne, senzorno-senzualne senzibilnosti koja u pravilu prati i podržava određena raspoloženja. Ovime nije dano puno objašnjenje poetskog izlaganja, ali su dane smjernice za dalje ispitivanje konkretnih varijanti poetskog izlaganja, za razrađivanje shvaćanje o čemu je tu sve riječ.

Uvod: Kojem tipu izlaganja pripada ovakav film?

Kako opisati *izlagački sustav* serije apstraktnih filmskih sličica (fotograma, kara, kvadrata), svake od njih različito komponirane od posve različito raspoređenih sivih i crnih ploha na – kako se to doima – bijeloj pozadini, a koje u svojoj brznoj projekcijskoj smjeni na filmskome platnu (ili na elektroničkom monitoru) proizvode dojam pulsirajućeg plesa mrlja što se, kako se to često čini, smjenjuju u dvostrukoj ekspoziciji, poprimajući prolaznu prozirnost? Ovo pitanje i ovaj prethodni opis odnosi se na apstraktni eksperimentalni film *Termiti* Milana Šameca (Hrvatska, 1963; usp. tablicu 1).

¹ Ovaj je rad prethodno objavljen, u nešto kraćoj i donekle drugačijoj varijanti, u časopisu *TFT – teatar, film, televizija*, 2009, br. 4, Beograd: Službeni glasnik.

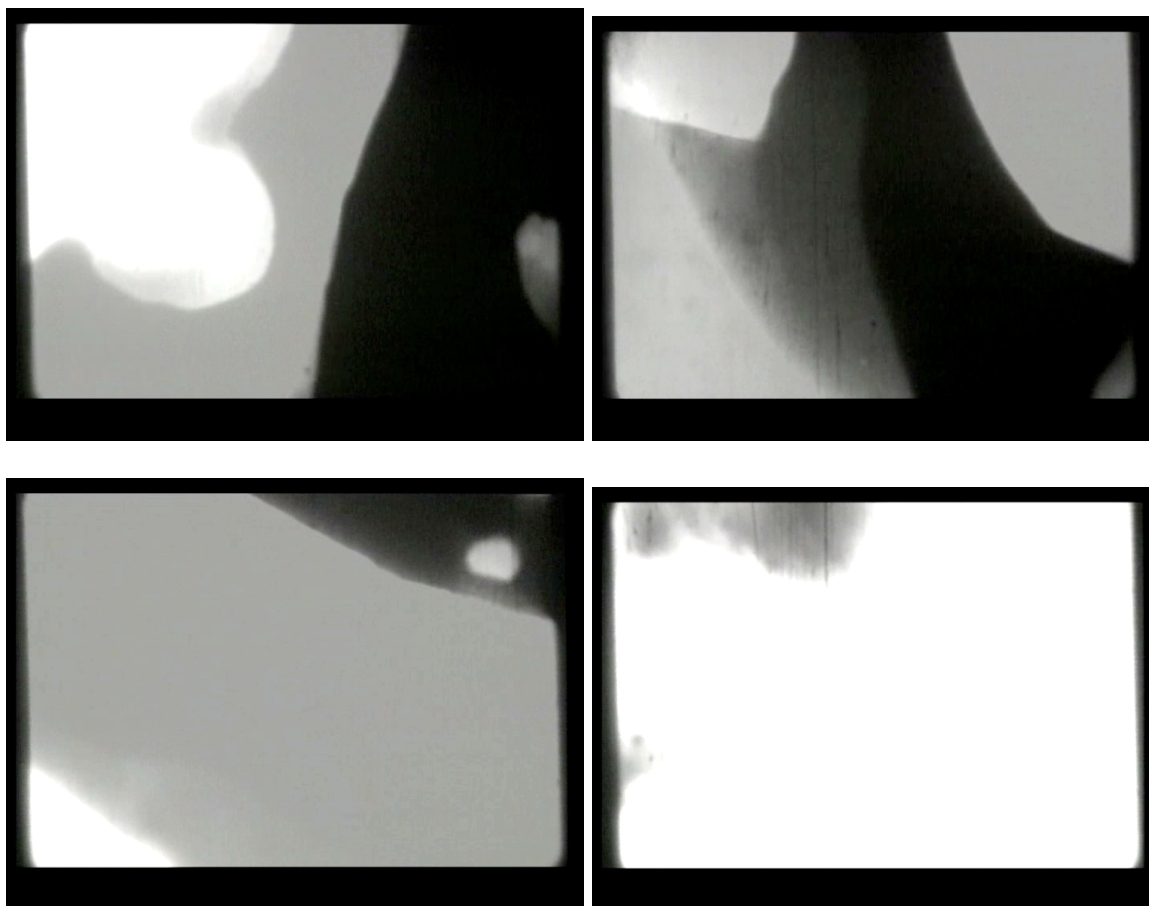


Tabla 1: *Termiti* Milana Šameca (Hrvatska, 1963.) – uzorci sličica-kadrova iz filma

Gotovo sve od raspravljenih i imenovanih tipova izlagačkog sustava ("tipičnih" *tipova izlaganja*) možemo odmah, bez oklijevanja, odbaciti, jer su posve neprimjenjivi na ovaj filmski primjer.

Primjerice, u tom filmu nema ama baš ničeg od *narativnog izlaganja*. Niti su posrijedi prepoznatljivi prizori, nema prepoznatljivih "likova", aktivnih bića, pa ni ne možemo pratiti suvisle "radnje", niti kakvo vezano zbivanje. Ako kao "prizor" ne uzmemo obrasce mrlja što se smjenjuju u vizualnom "prostoru" kadra,² a kao "zbivanje" ovu pulsirajuću, ali skokovitu igru mrlja (sa stajališta narativnog zbivanja – jednoliku, bez "razvoja"), nemamo ništa prizorno pratiti od kadra do kadra – a takvo praćenje je minimalni preduvjet postojanja naracije (Turković, 1990).

Prepoznatljivost prizora preduvjet je i *opisa*, štoviše to je i cilj opisa (tj. osiguravanja *prepoznatljivosti* prizora i *upoznavanje* s njime; usp. Turković, 2003). U *Termitima*, međutim,

² Wollheim (1998: 62), doduše, smatra *prikazivačkom* (engl. *representational*) svaku sliku u kojoj opažamo neke prostorne odnose – makar one prednjeg plana figura ili mrlja razlučenih i "udaljenih" od pozadine – pa ma koliko se slika računala "apstraktnom". Tj. u svakoj slici u kojoj možemo zamjećivati dubinske odnose, prostorne slojeve, imat ćemo nekakav dubinski *prizor*, pa ma koliko taj prizor bio sačinjen od apstraktnih, plošnih, mrlja (geštaltističkih "figura", oblika, likova) na bijeloj pozadini, kao u primjeru *Termita*, a ne od prepoznatljivih objekata u prepoznatljivim ambijentima, kao u tipičnom "figurativnom" prikazivačkom slučaju, recimo tipičnom igranom filmu. No, Wollheimovo shvaćanje je izrazito protuintuitivno, a k tome mora položiti računa i o razlici između takvih apstraktnih "prikazivanja" i onih "mimetičkih", "figurativnih", jer je ta razlika ovdje itekako važna.

ništa ne moramo *prepoznavati* iz svakodnevnoga života: nema prepoznatljivih životnih prizora i sastojaka prizora, niti prepoznatljivih radnji, ni sa čim prizornim nas se ne *upoznaje* na razvijen način – mrlje i njihov sastav mijenjaju se od kadra do kadra, niti jedna mrlja tu nije *praćena* niti "razgledavana" da bismo se makar s njome "upoznali" ako već ne s cijelim prizorom. A prebrza smjena raznolikih sličica sprečava percepciju čak i točne kompozicije mrlja u sličici, a kamo li njihove "vezane" smjene – dojam i nije smjene statičnih kompozicija, nego nesigurne "igre" mrlja, "nesigurne" utoliko što nismo sigurni miču li se to mrlje ili ne, jesu li "prozirne" ili ne... "Ontološki" status mrlja, njihov "identitet" od sličice do sličice, "identitet" njihova javljanja ili smjene, posve je nesiguran. Jednostavno: ništa se tu ne opisuje, nema tu ni traga opisnog ustrojstva izlaganja.

Uz priličnu modifikaciju najbliže tradicionalne karakterizacije, mogli bismo reći da je ovdje posrijedi, vjerojatno, *asocijativna struktura*: tu se smjenjuju dispartne sličice upravo onako kako se kod *asocijativne montaže* smjenjuju kadrovi heterogene prirode – kadrovi (ili male skupine kadrova) među kojima nisu važne nikakve *prizorne veze*,³ pa se onda mora posegnuti za onim *neprizornim*, "asocijativnim".

No, kako sam svojedobno upozorio nadovezujući se na Gilića, pripisivanje "asocijativnosti" nekom filmskom izlaganju dvoznačan je (Gilić, 2005; Turković, 2006).

S jedne strane, "neprizorne" veze u koje se mogu dovesti heterogeni kadrovi (ili sličice) mogu biti *veze pojmovne supsumcije*, pojmovna uključivanja pojedinačnih prikazanih sastojaka kadrova u viši, apstraktniji, pojam i u logički, odnosno argumentacijski sklop izlaganja. Takvo se pojmovno supsumiranje sadržaja heterogenih slika pronalazi u znanstvenim i obrazovnim filmovima, povjesničarskim tumačenjima u različitim dokumentarno-povijesnim (arhivskim, kompilacijskim) filmovima, tezičnim filmskim i televizijskim reportažama... Dakle, takva se objedinjavanja heterogenih kadrova pod neki apstraktniji rodni pojam tipično odigrava u *pojmovnom* (ili *raspravljачkom*, *argumentacijskom*) *izlaganju* (usp. Turković, 2004). No, odmah moramo odustati i od takve karakterizacije "asocijativnosti" izlaganja u *Termitima*: u njima nema ni traga nikakvoj *tezi*, ništa se ne *objašnjava*, niti *dokazuje*, a ni *demonstrira*, tj. nikakva teza ili tvrdnja tu se ne *ilustrira*... Ni po kojem prihvaćenom kriteriju prepoznavanja pojmovno strukturiranog izlaganja *Termite* se ne može držati pripadnim članom toga tipa. *Termiti* su od toga najmanje jednako udaljeni kao i od naracije i opisa, ako ne i mnogo više.

U nedoumici kako se odnositi prema izlagačkoj strukturi *Termite*, možemo pribjeći očajničkoj strategiji klasifikatora koji se, stjeran u škripac, "vadi" tako da, otprilike, ustvrdi: taj film ne ulazi ni u jedan standardan tip filmskog izlaganja, pa ga moramo pribrojiti kategoriji "ostalo", tj. kategoriji u koju stavljamo sve ono što je "izvan svake klasifikacije".⁴ No, takva kapitulantska strategija, iako kratkoročno vadi iz gabule, tipično je na dugi rok neprihvatljiva zajednici teoretičara – problemi se ne rješavaju odustajanjem od njihova rješavanja. Htjeli-ne htjeli, prije ili kasnije morat ćemo preuzeti zadatak da nekako *pozitivno* odredimo *tip*

³ Pod *prizornim vezama* pomišljamo na prostornu izravnu ili "međuambijentima" posredovanu vezu između promatranih ambijenata, odnosno na vremensko-kauzalno, odnosno intencionalno-provedbeno vezivanje zbivanja, tj. njihovo praćenje po takvim vezama, bilo to praćenje neposredovano nadovezano ili uz preskoke ili posredovanja.

⁴ Naravno, druga očajnička strategija je da se negira svaka mogućnost, a time i smislenost, utemeljena kategoriziranja filmova, a nju daleko više vole slabi klasifikatori koji ne žele priznati svoju slabost. No to agnostičko rješenje ostavimo ovdje po strani.

izlaganja kojem pripada ovaj film, ali ne samo on nego i brojni drugi koji se mogu osjetiti njemu srodnim.

Termite sam izabrao upravo zato jer je dobar primjerak filma koji ne "kontaminiraju" osobine nabrojanih tipova izlaganja (narativnog, opisnog, pojmavnog) pa nas stoga upućuje na pronalaženje posebnog klasifikacijskog pojma, posebnog razreda, posebnog *tipa izlaganja* za njega i za one filmove koje doživljavamo kao njemu srodnim.

Za taj sam tip ponudio naziv-odredbu – *poetsko izlaganje* (usp. Turković, 2006), a njega sam indicirao kao "drugo značenje" asocijativnog izlaganja, kao drugu vrstu *asocijativnosti* od one koju imamo u pojmovnom, argumentacijskom izlaganju.⁵

No, kao i sva "sretna" terminološka, rješenja – često pronađena izrazito metaforičkom "asocijacijom" – i ovo nas rješenja uvaljuje u nove probleme. Jer i na izvorišnom području iz kojega se, za metaforičku primjenu, uzima pojam "poetičnosti" – a to je područje književnosti, književne kritike i teorije – taj je pojam sve samo ne nesporan i jednoznačan. Takav je ostao i u metaforičkoj primjeni na film, na području u koje je "uvezen", na kojem nije izvorno "domaći".

"Poetsko" u primjeni na film

Doduše, ovu posljednju tvrdnju o tome da pojam "poetsko" nije domaći na filmskom području, treba uzeti vrlo uvjetno. Metaforička infiltracija termina može biti itekako odomaćena na nekom području, ma koliko da se zna da je taj termin tek uvezen s drugog područja. Takav je slučaj i s infiltracijom *poetskog* na filmsko područje: odredba pojedinog filma ili dijela filma kao *poetskog*, ili *poetičnog*, kao *filmske poeme*, javlja se, zapravo, vrlo rano i u filmaškom, i u kritičarskom, i u teorijskom govoru o filmu – pozivanje na taj pojam pri karakterizaciji filma nije nimalo novo, a i danas se itekako oslanja na polazne uporabe i podrazumijevanja.

No, kako to s metaforičkim "uvozima" bude – osobito s onima koji nisu nikada *terminologizirani* – njih se *primjenjuje* uglavnom prigodno, usputno, tipično na vrlo različite

⁵ Zapravo historijat mojih iskušavanja različitih naziva za taj tip izlaganja seže puno dublje u prošlost, a motiv mu je u potrebi da u predavanjima za studente Akademije dramske umjetnosti nekako imenujem taj tip uočljivo izdvojivog izlaganja, a to u sklopu predavanja koja su dobila naziv "Tipovi filmskog izlaganja" i cilj im je bio da studente upozore na drugačije tipove filmske konstrukcije osim one narativne, na koju se ponajviše misli, i o kojoj se ponajviše raspravlja u teorijama. Držao sam da u sklopu tradicionalno uhodanih naziva za dominantne tipove izlaganja u igranom i dokumentarnom filmu – narativno i opisno izlaganje, treba uočiti i – često zapostavljan - tip raspravljačkog (odnosno pojmavnog) izlaganja koji se javlja u obrazovnim, znanstvenim i političko-propagandnim filmovima, a i od njega različit tip izlaganja što se javlja u eksperimentalnim filmovima, poetskim dokumentarcima, jednom krilu reklama, a i mjestimično u igranim filmovima. Koliko se sjećam, prvo moje terminološko rješenje za taj tip izlaganja objavljeno je u natuknici "MONTAŽA" u *Filmskoj enciklopediji 2* (Peterlić, gl. ur., 1990: 170-174). Tamo sam u poglavlju "Montažna kompozicija cijelog filma" u sklopu pregleda "tipova montažnih sintagmi i njihova rasporeda" povukao razliku između *narativnog filma*, *raspravljačkog filma*, *opisnog filma* i – *doživljajno-nagovještajno* orijentiranih filmova, a kao sinonimne oznake za taj tip naveo sam: "poetski, imaginacijski, asocijativni, eksperimentalni" filmovi (Peterlić, ur., 1990: 172). No, kako sam imao potrebu za jednostavnijim i kritičarima i povjesničarima poznatijim terminskim rješenjem, konačno sam se opredijelio za naziv *poetsko izlaganje*, jer je ono već tradicijski u uporabi za taj tip izlaganja. To sam rješenje "kanonizirao" u natuknici "poetski film" i "poetsko izlaganje" u *Filmskom leksikonu* (Kragić, Gilić, 2003: 516).

slučajeve filmova, na različite aspekte filmova te uz aktiviranje međusobno različitih "donosnih" konotacija (pozadinskih podrazumijevanja). No, ta raznovrsnost primjene nije nesavladiva, ne znači da tu nema nikakva zajednička temelja. Pogledajmo kakva je ta raznovrsnost i koji bi joj temelj mogao biti.

a) Poezija kao umjetnički ideal. Jedna je, polazna, struja metaforičkog unosa u film, "poeziju" i "poetičnost" koristila kao atribut kojim se ističe *vrhunska umjetnička vrijednost*, odnosno *vrhunski umjetnički cilj*. Naime, čim su se u filmskome izumu naslutili izrazito umjetnički potencijali, čim se je neki film doživio kao izrazito umjetnički, u njemu se bilo sklono pronaći "poetskih" vrijednosti, poetskih "potencijala", metaforički bi ga se podsvrstalo pod poeziju. Naime, od romantizma naovamo, u književnosti, ali i drugdje, "poeziju" i "poetičnost" držalo se idealtipskim "umjetničkim" pothvatom, "najčišćim" opredjeljenjem za estetske ciljeve, a osobito je tako bilo u razdoblju nastupa modernizma u umjetnostima koncem 19. i kroz cijelo 20. stoljeće. Neko djelo držalo se paradigmatički umjetničkim kad je – "doseglo poeziju". Odnosno, i cijelo jedno izrađivačko područje, poput filma, moglo se je priznati "kao umjetnost" – ako se u njemu moglo utvrditi (ili zamisliti) da može "doseći poeziju".

Tako, primjerice, kad Čeh Langer 1913. govori o umjetničkim karakteristikama filma, s podrazumijevanjem govori o "poeziji filma" – "Najprije treba biti svjestan da poezija filma ima čisto praktični karakter." (Langer, 1913/1983: 295).⁶ Poezija se tu uzima kao istoznačnica s umjetnošću. Marinetti u svojem manifestu o "futurističkom filmu" iz 1916. određuje da će, između ostalog, futuristički filmovi biti "filmovane poeme, govori, pjesme" (Marinetti, 1916/1978: 269). Srpski teoretičar (koji je djelovao i u Hrvatskoj) Boško Tokin je 1920. u filmu otkrivao upravo poetske potencijale: "Najlepše su pesme nenapisane, to smo čuli hiljadu i hiljadu puta. Kinematograf je našao način da se napišu nenapisane pesme." (Tokin, 1920/1993: 22), a slično je Jean Epstein 1921. uzdizao "filmsko čudo" koje rezultira "poemom" (Epstein, 1921/1978: 254-255). Dziga Vertov, pod utjecajem futurista, u svojem prvom manifestu 1922. proglašava kao zadatak grupe da "komponiraju filmske poeme" (Vertov, 1922/2002: 71). Lucidni Ivo Hergešić je 1929. u tekstu "O filmskoj poetici" obrazlagao da se doista može govoriti o "poetici filma", između ostalog i zato, jer: "Film (dakako: dobar film) nalik je na bogatu pjesničku prozu..." (Hergešić, 1929/1993: 25).⁷ Naravno, to je samo krnji uzorak ranog profetskog oduševljavanja umjetničkim potencijalima filma, koji su se istodobno doživljavali kao *poetski*.

b) Poetski film kao posebna filmska vrsta. Naravno, postuliranje poezije kao inherentne filmske mogućnosti ne jamči da će svaki film biti "na razini" poezije. A ne jamči ni da će filmaši, odnosno ukupna stvarna filmska proizvodnja uopće biti usmjerena prema "postizanju poezije".

Doista, kinematografska je stvarnost – ona industrijska i komercijalno-repertoarna – bila vrlo različita od "poetskih ideala", i uglavnom je itekako držana na umu mnogih "poetičara". Oni

⁶ Kako sam mnoge navode preuzeo iz srpskih prijevoda stranih izvornika, pri navođenju iz njih prilagodio sam ih hrvatskome standardnom jeziku. No tekstove pisane izvorno na srpskom standardnom jeziku (npr. Tokinov, Tagatzov) ostavljao sam u izvornom obliku. Druge tekstove iz stranih izvora dao sam u vlastitu prijevodu.

⁷ Polazna teza Hergešićeva članka ovako je uobličena: "Poetika je nauka koja se bavi teorijom pjesništva. Skup pravila (bolje preduvjeta) na kojima se osniva poezija. To nisu zabrane, ni propisi, nego konstatacija o sredstvima kojima pjesnik raspolaže. I likovne umjetnosti i glazba imaju svoju teoriju umjetnosti, koja je važno poglavlje opće estetike. Tako i kinematografska umjetnost." (Hergešić, 1993: 24)

su itekako bili svjesni činjenice da u kinematografskoj stvarnosti film ne mora uopće "težiti umjetnosti", nego različitim drugim ciljevima. Iako su što vizionarski, što na temelju nekih doživljajnih predložaka, u filmu vidjeli načelne "poetske potencijale", itekako su znali da filmaši jednostavno ne moraju niti vidjeti te potencijale, niti ih planski razvijati, niti uopće mariti za njih, pa se to u dobrome dijelu prevladavajućeg filmskog repertoara i vidi; tj. u filmovima nema ni traga kakvoj "poeziji".⁸ Tako se je gotovo odmah pokušalo "poetske" filmove razlučiti ne tek u smislu da je "poetskim" – "svaki dobar film", nego kao prepoznatljivo *posebnu vrstu filma*, za koju se unaprijed opredjeljuje, u koju se unose karakteristike prikladne "poeziji", s time da će ta vrsta biti u opreci spram "nepoezijskih" vrsta, "nepoezijskih" tipova filmova.

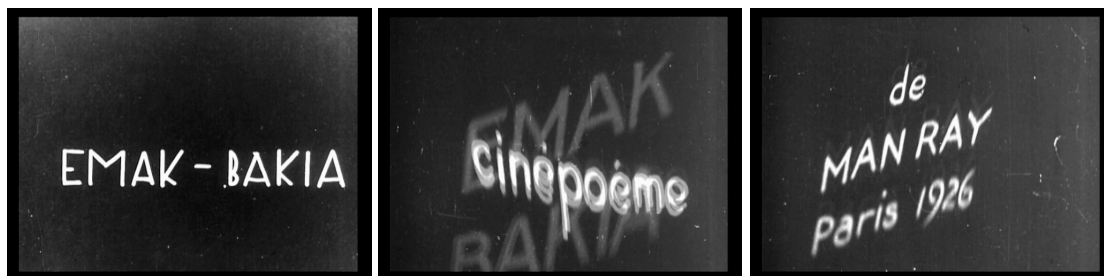


Tabla 2: naslovnica *Emak Bakie* Mana Raya (Francuska, 1926) s odrednicom 'filmska poema'

Drugim riječima, izdvajanje vrste podrazumijevalo je uvođenje *poezije* kao *identifikacijskog*, *deskriptivnog* termina – kao *ime*, *naziv* vrste, a ne vrijednosne karakterizacije filmova različitih vrsta. Najčešći termin za "poezijski opredjeljene" filmove bio je *filmska poema*, a kasnije i *poetski film*, s ovom ili onom varijacijom ili dodatnom terminološkom kombinacijom. Recimo, Man Ray je u naslovnici svojega filma *Emak Bakia* (1926) odmah po kadru naslova filma, film deklarirao kao *cinépoème* (usp. Tablu 2), a u različitim pravopisnim varijantama taj se naziv zadržao na engleskom jeziku i do dan-danas (*cine-poem*, *cinipoem*). U Francuskoj, gdje je poezija imala izniman kulturni status, članovi novatorskog pokreta "čistog filma" (moguće pod utjecajem tadašnje ideje "čiste poezije"), a potom i filmski avangardisti (koje se tako naknadno nazvalo) odmah su počeli identificirati svoje filmove njihovim povezivanjem s "poezijom" (usp. Ieropoulos, 2009),⁹ a nakon Man Rayeva filma, učestalo su se pojedina djela avangardnoga (eksperimentalnog) filma identificirala kao *filmske poeme*.¹⁰ U revolucionarnoj Rusiji povezivanje poezije i filma koji će zadovoljavati avangardističke (i "revolucionarne") vizije postalo je 1920-ih standardnom karakterizacijskom "monetom". Recimo, Šklovski, u članku posvećenu raščišćavanju oprekovnih pojmova poezije i proze u filmu ukazuje da to radi zbog učestala povezivanja filma i poezije među filmašima (pritom imajući na umu očigledno one koji su pripadali avangardnome krugu ondašnje ruske intelektualne sredine). Tako kaže:

⁸ Doduše poneki su smatrali da svaki film, film uopće, ima poetskih potencijala, pa tako i onaj koji nastaje da bi "zabavio" široku populaciju. Tako je, primjerice Hergešić, kao i kasnije Panofsky (1978), smatrao da se "poetički" potencijali ostvaruju i u popularnome filmu, te da ima temelja postulatu kako je film i tada, inherentno, poetski (što je povremeno podrazumijevan stav i Epsteina, 1978/1946; a i Maye Deren, usp. Ieropoulos, 2009)

⁹ Tako je i Germaine Dulac 1925. govorila o filmu kao "vizualnoj poeziji" (Ieropoulos, 2009), a 1927. o "simfonijskoj poemi slika" (Dulac, 1978: 295).

¹⁰ Povratna je indikacija koju daje Joris Ivens u knjizi sjećanja *The Camera and I* (1969) kad spominje kako su njegovu *Kišu* (1927), onda kad je prikazana u Parizu brzo po njezinu dovršenju: "francuski kritičari nazvali *ciné-poém*, jer njezina struktura doista je više struktura poeme nego proze *Mosta*." (Ivens, 1971: 60).

Čuo sam, više nego jednom, filmske profesionalce kako izražavaju čudno shvaćanje kako je, barem koliko se tiče literature, stih bliži filmu negoli proza. To kažu ljudi svake vrste i velik broj filmova teži razrješenju koje, po udaljenoj analogiji, možemo zvati poetskim. (Šklovski, 1927).

Identificiranje avangardnih (eksperimentalnih) filmova kao *poetskih filmova* ili *filmskih poema* ponovilo se i u tzv. drugoj avangardi – onoj u Sjedinjenim Američkim Državama 1950-ih i 60-ih i nadalje. Ponekad su se čak i izjednačavali pojmovi avangarde, novog američkog filma i poetskog filma,¹¹ a u opreznijoj varijanti unutar se eksperimentalnog filma razlučivalo "filmske poeme" (eng. *film poem* ili *cinema poem* ili *poetic film*), odnosno lirске filmove (*lyric film*).¹² Tako je ostalo do danas u eksperimentalističkoj, pa i u novijoj videoumjetničkoj tradiciji – npr. Sitney u svojem pregledu avangardnog filma ima posebno poglavlje "Lirski film" (*Lyric film*, Sitney, 2002), a 2003. u razgovoru između Brakhagea i Mekasa uzajamno se hvale po njihovu odnosu prema poetskom filmu: Mekas Brakhagea predstavlja kao jednog od najvažnijih predstavnika poetskog filma, a Brakhage odaje priznanje Mekasu kao jedinom upornom kritičaru poetskog filma (Mekas, Brakhage, 2003). U svim se ovim slučajevima – bilo da se označava cijeli eksperimentalni film kao poetski film, bilo da se izlučuje podvrsta eksperimentalnog filma kao poetski, odnosno lirski film, odrednica "poetski" tu je uzimana kao odredba osobite *filmske vrste* (odnosno *podvrste*).¹³

Doduše, ta se eksperimentalistička, a opredijeljeno "umjetnička" djela, nisu identificirala samo metaforom pjesništva. Isprva jednako prošireno, ako ne i proširenije, izvor za metaforičko-karakterizacijski uvoz za isti tip filmova bila je i *glazba*: avangardni su se filmovi (ili "vizije" takvih filmova) često uspoređivali s glazbom (Ruttman, 1984: 26), nazivali "simfonijama" (Dulac, 1978), a struktura takvih filmova opisivala se učestalo upravo glazbenim nazivljem: "ritmom" (brojna spominjanja), "orkestracijom" (Grierson, 1932. u Hardy, 1966: 153) i dr. A glazbene su nazive sami filmaši uključivali u naslove svojih filmova, tako je, primjerice, Ruttman, i sam glazbenik, svojim filmovima davao nazive iz glazbene terminologije: *Opusi* (kasnije svojem filmu i *simfonija*); još je to više činio Hans Richter: *Preludij i fuga*, 1920; *Ritmovi* (1921-25); Viking Eggeling: *Dijagonalna simfonija*, 1921. i dr., a Fernand Léger je uzeo termin iz baleta: *Mehanički balet*, 1923. (Kasnije je Brakhage brojne svoje filmove imenovao nazivima glazbenih oblika: seriju od trideset

¹¹ Primjerice, Jonas Mekas u pregledu "Eksperimentalni film u Americi", (Mekas, 1955) taj film odmah na početku teksta, u prvom međunaslovu, naziva "*američkom filmskom poemom*" (*the American film poem*) spominje "*osobnu liričnost*" (*personal lyricism*) kao dominantu tih filmova; a o autorima tih filmova govori kao o "filmskim pjesnicima" (*film poets*). To isto čini i Parker Tyler u članku "Predgovor problemima eksperimentalnog filma", gdje odmah u prvoj rečenici kao istoznačnice navodi termine "eksperimentalni, avangardni ili poetski film": "*The History of the Experimental (Avant-Garde or Poetic) Film...*" (Tyler, 1958: 42). A kao ustaljenu karakterizaciju pojedinih eksperimentalnih filmova učestalo se koristi odrednica "filmska poema" (usp. Mekas, 1959).

¹² Usporedi diskusiju s temom "Poezija i film: simpozij" održane 1963. u kojem su sudjelovali Maja Deren, Arthur Miller, Dylan Thomas i Parker Tyler s moderatorom Willardom Maasom, a u organizaciji Amosa Vogela.

¹³ M. L. Rees u svojoj povijesti eksperimentalnog filma i videa ovu podvrstu eksperimentalnog filma obrađuje u poglavlju "Cine-poems and lyric abstraction", tj. *filmske poeme i lirski apstrakcija*. Ako se prošvrlja internetskim stranicama tražeći "poetic cinema" i "cine-poem" naći će se na mnogo jedinica, mnogo filmova koji se vode kao *cine-poems*, prikazivačkih programa posvećenih poetskom filmu, internetskih grupa posvećenih toj vrsti filmova, obavijesti o sveučilišnim kolegijima posvećenim poetskom filmu, a ima i festivala i festivalskih programa posvećenim poetskom filmu, npr. AWEN Festival of Poetry and Film u Cardiffu (<http://culture.research.glam.ac.uk/events/2009/jun/12/awen-festival-poetry-and-film/>)

filmova pod nazivom *Pjesma/Song*, 1964-1969; *Himna njoj / Hymn to Her*, 1974; *Noćna glazba / Night Music*, 1986., brojni filmovi *Preludiji/Prelude*, 1996. i dr.). No, kako su razlozi za izbor i glazbene i pjesničke metaforike isti, kako se i pjesništvo uopće, a osobito lirska poezija povezuje s glazbom (usp. analizu jednog takvog slučaja u Gligo, 2005), često se ove dvije metaforičke identifikacije povezuju, ili u isti sklop – "simfonijska poema" (Dulac, 1978), javljaju se kao paralelne odredbe, u nizu, ili se jedan određuje drugim (Grierson: "Uzmi simfonijsku formu kao nešto što je ekvivalentno poetskoj formi", Hardy, ur., 1966: 153).

Metafora "simfonije" preuzeta je i u dokumentarni film i postala ubrzo identifikacijski naziv za osobitu vrstu dokumentaraca, a nju se tipično, prema prethodno naznačenom među-metaforičkom vezivanju, smatralo i poetskom. Učinjeno je to dijelom upravo pod utjecajem avangardnih nazora i avangardističkih poetskih ideala. Najrazglašeniji – i krstiteljski – film ove struje bio je film avangardista Walthera Ruttmanna – *Berlin, simfonija velegrada* (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), a osoba koja je poopćila Ruttmannovu specifikaciju iz naslova njegova filma na sve filmove slična opredjeljenja (donekle zato da bi taj trend kritički ožigosao) bio je upravo Grierson (1966b/1932), u tekstu u kojem je kanonizirao naziv *dokumentarni film*.¹⁴ Naime, na Ruttmannov su se film – dijelom i pod njegovim utjecajem – nadovezale brojne "simfonije gradova", uključujući i onu Vertovljevu – *Čovjek s kinokamerom* (1929), te Vigoov *Povodom Nice* (1930),¹⁵ ali se takav pristup proširio i mimo dokumentaraca o gradovima, na drugačije teme kao primjerice *Kiša* Jorisa Ivensa (1927), u kojoj se Amsterdam promatra dok je pod kišom, ili "pejzažni film" Berta Haanstra koji je Nizozemskoj pristupio preko odraza u vodi kanala – *Zrcalo Nizozemske* (1950), a poslije je takav pristup Haanstra primijenio i u filmu o izradi stakla – *Staklo* (1958), te su brojni "simfonijsko-poetski" filmovi bili posvećeni i dočaravanju nekog ritmičkog radnog procesa. U nas je takav pristup uočljivo inaugurirao Rudolf Sremec s pejzažnim filmom *Crne vode*, 1956, utjecajno ga razvijao u kinoklupskoj sredini Ivan Martinac (*Monolog o Splitu*, 1961. i dr.), a sustavno ga provodio u brojnim svojim dokumentarcima Edo Galić (od *Sunt lacrimae rerum*, 1965, pa nadalje), odnosno Vlatko Filipović u filmu o radu u kamenolomu u *Hop-jan* (1967).

Ovu "proširenu" varijantu poetskog, simfonijskog pristupa u sklopu dokumentarca tu i tamo se nazvalo općenitijim vrsnim nazivom, prilično odomaćenim u Hrvatskoj, ali i drugdje: *poetski dokumentarac* ili *poetski dokumentarni film* (usp. Gilić, 2007: 124-125; Nichols, 1991; Nichols, 2001; Plantinga, 1997: 172-175).¹⁶

¹⁴ Doduše, nastojeći upozoriti da je posrijedi baš podvrsta dokumentarca, Grierson koristi termin *simfonijski oblik* (*symphonic form*), a više o podrazumijevanjima takve karakterizacije bit će uskoro više riječi. Danas se na tu dokumentarističku struju, u rječnicima ili udžbenicima, upućuje ili nazivom *simfonije gradova* (*city symphonies*, Bordwell, Thompson, 2008: 411; Königsberg, 1987: 52), ili *simfonija velegrada* (Peterlić, gl. ur., 1990: 521).

¹⁵ Iako su i ranije, a i paralelno poznavani filmovi koji daju "impresionistički" pregled nad nekim gradom, recimo rani *New York 1911*. Juliusa Jaenzona (usp. Peterlić, 1990: 521), film *Manhatta* Paula Stranda i Charlesa Sheelera (1921), s međunaslovima stihova Walta Whitmana, odnosno kasnije snimljen, ali ranije dovršen film Alberta Cavalcantija, *Samo sati / Rien que les heures*, 1926. (usp. Barnouw, 1993: 74). Jacobs, uz *Manhatta*, navodi i Flahertyjev dokumentarni film *Otok za dvadesetčetiri dolara* (*Twenty-four Dollar Island*, 1925), kao primjer eksperimentalnog dokumentarnog filma (o New Yorku) i navodi Flahertyjevu najavu filma po kojoj je taj film zamišljen kao "poema kamere [*camera poem*], kao svojevrsna arhitektonska lirika [*architectural lyric*] u kojoj će ljudi biti uporabljeni samo usputno, kao dio pozadine" (Jacobs, 1947-1948: 546).

¹⁶ Nichols svoje *modalitete dokumentarca* izričito tumači kao svojevrsne "podvrste" (*sub-genre*) dokumentarca (pri čemu je dokumentarac *vrsta*, *genre*; Nichols, 2001: 69). Inače, povremeno se koriste i drugi vrstovni nazivi

Termin *poetski* u takvoj je uporabi gubio vrednovateljske konotacije, a zadržavao samo neutralno deskriptivne, tipološke. Pa ćemo ga u tome smislu tretirati i u ovome radu – nećemo smatrati da se obilježavanjem jedne vrste filmova kao "poetske" išta vrijednosno kazuje o toj vrsti, a još manje išta vrijednosno o pojedinom filmu, pripadniku te vrste. Pojedini poetski film može biti jednaki šljam kao i neki nebrižno zbrljan eksploatacijski narativni film, ili neka nevješta reportaža. Svima im se može prepoznati vrsta – da se za nju tipski opredjeljuju – ali i nevrijednost unutar dane vrste. A, naravno, u svakoj vrsti mogu postojati iznimno vrijedna djela, ali po unutarvrstovnim vrijednosnim kriterijima. Također, poetskoj se vrsti mogu (i to se i čini: usp. Grodal, 1999) pribrojiti i filmovi onih vrsta koje će mnogi intuitivni ljubitelj umjetnosti *unaprijed* proglasiti *neumjetničkim*: filmske reklame i razni "namjenski filmovi", posebno dizajnirane naslovnice televizijskih emisija i nekih filmova, glazbeni video, televizijske "pauze" i "vinjete"...

Sad, čim imamo vrstu, raspoznatljiv razred pojava, podrazumijeva se da: "Pripadnost razredu uvijek ima svoje prepoznatljive manifestacije u tekstu i u kontekstu djela..." (Kravar, 1986: 380), tj. moguće je analizirati kriterijska obilježja po kojima se prepoznaje vrsna pripadnost dane pojave, a u našem slučaju: je li neki film, tipološki promatrano, baš "poetski" ili nije "poetski", te koliko je "poetski".

No, prije nego što prijeđemo na ovako usmjereno ispitivanje obilježja što su se izdvojila kao kriteriji za identifikaciju poetskog filma, valja uočiti dalju tradicijski naslijeđenu, a za naš pristup osobito važnu specifikaciju "poetskog" u filmu, specifikaciju koja usmjerava i traganje za kriterijskim obilježjima.

c) Poezija kao tip izlaganja. Naime, kad se tipološki pristupalo poetskom filmu, trebalo je nekako odrediti na što se u filmu odnosi taj termin – po kojim to osobinama, ili "vrstama osobina", neki film postaje "poetskim".

Često su se kao indikativne karakteristike poetičnosti u filmu izdvajali pojedini sastojci filma – recimo krupni plan i "fragmentiranje" svijeta koji on donosi, dinamika (ritam) prizornog kretanja... Ali, kad god bi se poetski film kontrastirao prema narativnom filmu, ili prema dokumentarističkim reportažama, odnosno prema dokumentarcima usredotočenim na informaciju – neizbježno se podrazumijevalo da je kod "poetskih filmova" (ili poetski obilježenih filmova) posrijedi osobit *tip ustrojavanja, komponiranja, konstruiranja...* i drugačija *svrha ustrojavanja*. Drugim riječima, upućivalo se da je riječ o osobitu tipu (osobitoj konstrukciji) – *filmskog izlaganja*, i da su sve pojedinačne značajke "poetičnosti" upravo značajke koje pripadaju *strategijama filmskog izlaganja*.

Primjerice, Ejzenštejn, koji je u svojim spisima sustavno više bio zaokupljen problemima i tipovima *strukturiranja* filma – dakle *filmskog izlaganja* – nego općom klasifikacijom

za poetske dokumentarce – Raisz ih zove *imaginativnim dokumentarcima, dokumentarcima mašte (imaginative documentaries)* utvrđujući da je jedan od obaveznih njihovih značajki "da portretiraju svoj predmet u lirskom raspoloženju", posebno analizirajući Flahertyjevu *Priču iz Louisiane (Louisiana Story, 1948)*, a spominje i Ivensa, Dovženka, Wrighta kao autore takvih filmova (Raisz, Millar, 1968: 135-137). No, mnogi teoretičari raspravljaju i o raznim vrstama eksperimentalnog filma i različitim vrstama dokumentarnog filma – uz spominjanje poezije, lirike ili kojom glazbenom metaforom – ali bez jedinstvenog naziva za njih. Tako Balasz u svojoj *Filmskoj kulturi* u posebnom poglavlju ("Formalizam 'avangarde'") razmatra veliku skupinu filmova (i pravaca: "čisti film", "apsolutni film", "apstraktni film" i dr.) koju karakterizira onako kako drugi karakteriziraju poetske dokumentarce i eksperimentalne filmove, spominjući, recimo, Jorisa Ivensa kao "jednog od najvećih umjetnika slikovne poezije filma" (Balasz, 1948: 169), ali ne objedinjujući ovaj trend jednim vrstovnim nazivom.

filmskih vrsta, u svojem ranom polemičkom tekstu (s Béloom Balázsem) indicirat će "poetsku sliku" kao rezultat figurativne orijentacije temeljene na "juktapoziciji", odnosno "montaži", posebno u "figurativnoj prirodi montaže" koja je vezana uz "neočekivanu i neuobičajenu juktapoziciju" sastavnica, s time da to podjednako vrijedi za književni govor kao i za filmsko izlaganje:

Naše razumijevanje filma sad ulazi u svoje "drugo književno razdoblje". U fazu približavanja simbolizmu jezika. Govora. Govora koji donosi simbolički smisao (tj. nedoslovan), stanovitu "figurativnu kvalitetu", posve konkretno materijalnom značenju kroz nešto što je nekarakteristično za doslovno, kroz kontekstualnu konfrontaciju, tj. i kroz montažu. U nekim slučajevima – u kojima je juktapozicija neočekivana ili neuobičajena – djeluje kao "poetska slika". (Ejzenštejn, 1926/1994: 147-149)

Grierson će podrazumijevati da je poetski pristup *strukturno* obilježen. Razabrat će se to iz izbora označavajuće sintagme za poetski opredijeljen dokumentarac. Govorit će, naime, o *simfonijskom obliku* (*symphonic form*), a "oblik" u takvoj uporabi dvoznačan je – s jedne strane znači isto što i "vrsta" ("simfonijska vrsta"), ali s druge i "ustrojstvo", "strukturu" ("simfonijsko ustrojstvo"), strukturu koja izdvaja tu vrstu i omogućava njezino prepoznavanje. Da doista misli na ustrojstvo pokazuje višekratna njegova analiza identifikacijskih obilježja "simfonijske forme", kao, primjerice, ova, pomalo ironična: "Simfoničari su pronašli načina da takve pojave obične stvarnosti izgrade u vrlo ugodne sekvence. Uporabom tempa i ritma, globalnom integracijom pojedinih efekata, zarobljuju oko i urezuju se u um..." (Grierson, 1932/1966: 151). Griersonov britanski filmaški i teorijski kolega, Paul Rotha, bit će u tom smjeru određeniji, pa će – pozivajući se na Griersona i mjestimično koristeći isti termin "simfonijska forma" (*symphonic form*; Rotha, 1968/1935: 137) – onda kad govori o Ruttmannovu *Berlinu* govoriti o "simfonijskoj metodi konstrukcije",¹⁷ nalazeći da se ta "metoda konstrukcije" obilno koristi u brojnim filmovima i projektima.

Između govora o vrsti i govora o "metodi konstrukcije" prilična je razlika, iako se to dvoje teži stopiti, jer, kako rekosmo, poetsku vrstu, prema većini onih koji govore o njoj, izlučuje upravo osobita "metoda konstrukcije", koja odudara od narativne konstrukcije, ali i od obavijesno-tumačilačke kakvu se nalazi u dokumentarnom i obrazovno-znanstvenom filmu. No, status filmske vrste i status "metode konstrukcije" – tipa izlaganja – ključno je različiti. Ista metoda konstrukcije može se javiti u prepoznatljivo različitim vrstama (iako samo neke dominantno određuje), pa se tako i dogodilo te se poetsko strukturiranje težilo pronalaziti ne samo u poetskim dokumentarcima i u eksperimentalnim filmovima (kao svojem "specijaliziranom" području u kojem ono dominira), nego i u različitim igranim – dakle pretežito narativnim – filmovima, poput, recimo, odrana, u Dovženkovoj *Zemlji* koju su odmah okarakterizirali kritičari iz različitih zemalja kao izrazito *poetsku*, s time da je takva karakterizacija postala osobito proširena u odnosu na neke filmove i autore modernističkog igranog filma.¹⁸

¹⁷ U izvorniku: "Since *Berlin* advanced the symphonic method of construction..." (Rotha, 1968/1935: 87).

¹⁸ Pasolini (1965), u jeku nastupa "autorskog filma" ("visokog modernizma"), protegnuo je odrednicu "poetski film" na suvremene modernističke filmove, prešutno računajući i na svoje filmove kao pripadne tom "stilskom trendu", time utječući na suvremeno probiranje "poetskih filmova" iz ukupna korpusa svjetskih, uglavnom,

Zbog ovoga, razumljivog, stapanja vrste i "metode konstrukcije" trebalo je dosta čekati dok se "poetska metoda konstrukcije" uzela u teorijsko razmatranje kao posebna tema, neovisno o tome u kojim se sve vrstama filmova javlja, odnosno bez obzira na to kako se pomoću te metode konstrukcije izlučuje ova ili ona podvrsta filma. To je učinio Carl Plantinga koji je, usvajajući Genetteov narativistički termin "glas" (naravno, u njegovu engleskom prijevodu), izlučio *poetski glas* (*poetic voice*), ali ne toliko da odredi posebnu "kategoriju" (dakle vrstu) filma, nego "kako bi privukao pažnju nekim od glavnih funkcija nefikcijskih filmova i tekstualnih sredstava kojima filmovi obavljaju te funkcije" (Plantinga, 1997: 106). Plantinga je, doduše, to učinio u sklopu svoje tematske koncentracije na dokumentarni film. Općenitiji je pristup poetskoj strukturi dao potom, u pomalo ambivalentnom tretmanu, Grodal (1997) koji govori – poput ruskih formalista – o *lirskoj funkciji*, potom analizirajući strukturno-izlagačke značajke po kojima se ta funkcija ostvaruje u filmovima.¹⁹

Ako Plantingine "tekstualne strategije", a Grodalove karakteristike lirske funkcije, prevedemo na našu terminologiju kao *izlagačke postupke*, a "poetski glas" kao *poetsko izlaganje* (ono koje ima posebnu funkcionalnu usmjerenost i koje za ostvarivanje te funkcionalne usmjerenosti ima na raspolaganju posebne "metode konstrukcije", posebne "strategije"), mogli bismo cijeli problem "poetskoga" u filmu svesti na razmatranje osobitih funkcionalnih i strukturnih obilježja *poetskog izlaganja* kao osobitog *tipa izlaganja*.²⁰

Koja bi, dakle, bila obilježja *poetskog izlaganja* – kako se ona dadu izvesti iz povijesno raspoloživih razmatranja "poezije" u filmu i "poetskog filma"?

igranih filmova (usp. recimo probir filmova koji se može naći na programu "Poetskog filma" Sveučilišta u Ohiju u SAD-u; <http://cscwww.cats.ohiou.edu/~cineaste/>). Danski teoretičar Torben Grodal govori o općenitoj *lirskoj funkciji*, *lirskoj percepciji*, odnosno o *asocijativnoj liričnosti* (*associative lyricism*) koju pronalazi bilo kao dominantno načelo konstrukcije u, recimo, eksperimentalnim filmovima (npr. u Légerovu *Mehaničkom baletu*, ili u Buñuelovu *Andaluzijskom psu*) kao i – kao komponentu – u igranim filmovima (poput Hitchcockove *Vrtoglavice*, Kubrickove *2001: Odiseje u svemiru...*), (Grodal, 1997).

¹⁹ Grodalova (1997) je karakterizacija *liričnosti* ambivalentna, jer, s jedne strane *liričnost* drži temeljnim prikazivačkim (i kognitivnim) odnosom prema stvarnosti, u kontrastu spram *narativnog*, a s druge strane smatra da postoji posebna *vrsta* lirski opredijeljenih (lirski karakteriziranih) filmova, tretirajući *asocijativnu liričnost* kao poseban filmski žanr. Grodal to čini u svojoj, teorijski vrlo iskonstruiranoj, tipologiji žanrova (slično iskonstruiranoj kao i Plantingina tipologija "*glasova*").

²⁰ Teoretičar koji je nešto prije od Plantinge, uz odrednicu "poetski film," rabio i odrednicu *poetic discourse* - poetsko izlaganje, prateći upravo usredotočenje na "sižejne" postupke kao ono što karakterizira poetski film - jest Williams (1994). Valja još upozoriti da moja interpretacija Plantingina "*poetic voice*" kao *poetskog izlaganja* nije nimalo vjerna njegovu klasifikacijskom kontekstu. Plantinga, naime, "poetski glas" ne dovodi u kontekst drugih tipova izlaganja – npr. narativnog – nego u kontekst posebno ustanovljene "heurističke tipologije" po kojoj razlučuje različite tipove "glasa" – tj. "autoriteta" kojim se film "glasa". On "poetski glas" razlikuje od "formalnog glasa" i "otvorenog glasa" (*formal voice*, *open voice*). No, ako i moje tumačenje "poetskog glasa" nije vjerno klasifikacijskom kontekstu, vjerujem da je legitimnom interpretacijom onoga što Plantinga opisuje kad analizira unutarnje karakteristike "poetskog glasa": on opisuje upravo izlagačke postupke koji karakteriziraju "poetski glas", osobite značajke strukture koja karakterizira "poetski glas". Uz to će, da dodam, i teoretičar dokumentaraca Michael Renov govoriti o "uporabi poetskog jezika" te uzeti kako je riječ o "izlagačkoj formi" (*discursive form*; Renov, 2004: 22) kad je riječ o *dokumentarističkoj poeziji* (*documentary poetry*) (Renov, 2004: 73). No, Renov to čini usput, bez izdvajanja poetskog izlaganja kao posebne teorijske teme, kako to čine Plantinga i Grodal.

Kad metaforički prijenos prestaje biti metaforičkom primjenom

Dobro je, međutim, prije raščistiti status odrednice "poetski". Naime, prijenos pojma *poezije* s književnog na filmsko područje označio sam kao metaforički čin – jer se tako tipično karakterizira svaki prijenos naziva (odnosno pojma koji zastupa) s jednog, izvorno denotativnog, područja na posve drugo, ključno drugačije područje. No, ako sam prijenos i držimo polazno metaforičkim, možemo li *uporabu* tog termina na novom području i nadalje držati metaforičkom?

Pogledajmo komparativno, nešto općenitiju, povijesnu situaciju filma. Film je bio posve nova pojava na kulturnom obzoru. O toj pojavi se nekako moralo govoriti, imenovati ju, imenovati sprave, postupke, dojmovne učinke koje se u njoj javljaju. Za to nisu postojali unaprijed pripravljeni posebni termini. U takvoj se situaciji za novu pojavu i za važne njezine sastavnice tipično skuju nove riječi od postojećih morfema, a po nekoj značenjskoj približnosti karakteristikama pojave koju se imenuje (recimo uzelo se grč. riječi: *kinema*, kretanje; *grafein*, pisati, pa se od toga skovalo naziv za nov izum koji obilježava "zapisivanje kretanja" – *kinematograf*).²¹ Ili se na novu pojavu primijeni riječ koja je već u uporabi na drugom području, ali se po kriteriju djelomične sličnosti dade primijeniti na neke karakteristike nove pojave, pa se nju uzme da označi cijelu tu novu pojavu. Tako se, recimo, u nas (ali i drugdje) engleska riječ *film*, kojom se obilježava i opna i premaz, iskoristila da bi se njome označilo ono što danas zovemo *filmskom vrpcom* (koja se sastoji od "opne" s kemijskim "premazom"), a potom se to poopćilo na cijelu sporazumijevateljsku pojavu koja se ostvaruje pomoću "presvučene opne" – na ukupni film, odnosno na ono što se dotad označavalo kao "kinematograf".

No, koliko god stanovita predmetna sličnost bila temelj za metaforički prijenos, kad se prenesene riječi ustale u novoj primjeni one znadu postati jednoznačni denotativni naziv za novu pojavu (na tom posebnom području), gubeći svoju metaforičnost, a time i predodžbu da imaju ikakvu vezu s područjem iz kojeg su uvezene.

S odrednicom "poetski film", ili "poetsko izlaganje" dogodilo se slično, ali i s nekom razlikom. S jedne strane, "poetski film" i "poetsko izlaganje" rabe se, kako smo to već rekli, izravno kao *identifikacijski nazivi*, kao *denotativni termini* kojim se imenuje posebna vrsta filmova ili poseban tip izlaganja, jer ih nekako treba imenovati da bi se o njima moglo raspravljati, na njih određenije pomišljati. Rabe se *nemetaforički*. I tako držim da valja koristiti termin *poetsko izlaganje*.

No, s druge strane, odrednica "poetski" nije izgubila svoju vezu s izvornim književnim područjem, odnosno s kulturom u kojoj je atribuiranje "poetičnosti" uobičajeno i "širokopojasno". Štoviše, jedan od zadataka tog termina jest da tu vezu održava živom, da trajno upućuje na činjenicu da i književno pjesništvo i poetski filmovi (kao i određeni tipovi glazbe) pripadaju zajedničkom općem pojmovnome polju – polju "poezije". Zapravo, pojam "poezije" u (kao i nešto rjeđe "lirike" – jer se ovu stopilo, u modernom razdoblju, s poezijom u tipičan oblik "lirska poezija"; usp. Kravar, 1986) već je dugo u zapadnoj kulturi u takvoj poopćenoj uporabi, odvojenoj ("apstrahiranoj") od njezine polazne vezanosti uz stihovni govor (i pisanje), ali i nadalje primjenjivo i na njega. Odavno se "poetičnim" ne obilježava samo pjesma, nego i raspoloženje, film, slika, glazba... Naravno, pri takvu poopćavanju

²¹ Iako je u izmišljanju naziva za različite nove filmske naprave i njihove perceptivne efekte bilo različitih kalkova: *bioskop*, *taumatrop*, *kinetioskop*...

pojma, poopćuju se i neke pojmovne sastavnice tog pojma (karakteristike na koje se misli), pa se ostavlja otvorenim na koji se način te poopćene sastavnice, poopćene karakteristike otjelotvoruju ("instanciraju", provode) u pojedinim konkretnim slučajevima primjene. Ono što "poeziju" čini primjenjivom i na književna djela (različita tipa) i na različite tipove filmova, nije njezina vezanost uz "stih", nego *splet općenitih karakteristika* koje se mogu pronaći u obje ove priopćajne vrste, a koje se, naravno, s priličnom razlikom realiziraju, konkretiziraju u svakom slučaju (u svakom "mediju").²²

Koje su to poopćene karakteristike koje omogućuju da se upoprijeko primjenjuje pojam *poezije*?

Korisno će biti ovdje povući razliku između dvaju odredbenih vidova. Slaven Jurić, prenoseći distinkciju Stutterheima, upozorava kako se poezija može odrediti *supstancijalno* i *formalno*. Reinterpretiramo li to, donekle neobvezatno ali za nas korisnije: "supstancijalne" odredbe bile bi one koje određuju *funkciju*, odnosno *supstancijalne* odredbe jesu *odredbe svrhe* ili *svrha* poetskog djela, dok bi "formalne" odredbe bile one koje govore o *postupcima* ("strategijama") pomoću kojih se tipično ostvaruju dane tipične svrhe, i koje, kad su ustaljene, *indiciraju* poetsku svrhu.

Sad, koliko god su oni koji su zazivali "filmsku poeziju" ili označavali dane filmove kao "filmske poeme" činili to s podrazumijevanjem da se intuitivno naslućuje na što se misli, pa su podrazumijevali da se to i ne mora izrijeком odrediti, ipak nisu mogli izbjeći da, ili usput ili središnje, izrijeком ne pokušaju odrediti koje su to svrhe i koji postupci koji odlikuju označavanje filma "poetskim", odnosno koje neko filmsko izlaganje ne čine poetskim.

Zapravo, uza sve razlike, postoji prilična ukupna jednodušnost u odredbama.

Poetizacijski izlagački postupci

Kao i u suvremenim – a i povijesnim – razmatranjima poezije u teoriji književnosti i u odnosu na film daleko se više raspravlja o postupcima pomoću kojih se ostvaruje *poetičnost*, nego o svrhama. No, otrpva se podrazumijeva da je riječ o postupcima s karakterističnom svrhom, pa se povezano javljaju.

Sad, što se tiče kriterijski "poetskih" postupaka, iako postoji prilična varijacija u tome što će se isticati kao bitno i što će se uopće isticati, uzmemo li povijesno raspoloživa razmatranja zajedno, kao ukupni repertoar odredaba, ocrtat će se izrazito konzistentan sklop karakteristika, na koji će se većina onih koji uzmu određivati "poetičnost" nekog filma pozivati do današnjeg dana.

a) Odstupanje od narativnog i deskriptivnog izlaganja. Ono što daje konzistentnost jest, s jedne strane, kontrast spram "nepoetskog" – uglavnom narativnog i opisnog - izlaganja, odnosno sustavno odstupanje od nekih njegovih odredbenih karakteristika. Iako taj kontrast

²² Pinker ovaj proces ovako određuje: "Metafora se razvija u tehnički termin za apstraktni pojam koji subsumira podjednako ciljnu pojavu, kao i izvorišnu pojavu" (Pinker, 2007: 258). "Ciljna pojava" je ona pojava na koju je prenijeta riječ-metafora, u našem slučaju je ciljna pojava za "poeziju" određen tip filma, odnosno tip ustrojstva, izlaganja, dok je "izvorišna pojava" ona odakle je preuzeta riječ, u slučaju poezije to je književna stihovna vrsta.

nije odmah teorijski razrađivan, on je neminovno podrazumijevan čim se o poetičnosti počelo govoriti u vezi s filmom. Osobito zato jer su ideju poetičnosti, liričnosti, glazbenosti... analitički nastojali razviti upravo avangardisti u polemici s dominantnim filmskim obrascima, osobito, naravno, s narativnim, ali i s vladajućim dokumentarističkim, pa su i prve identifikacije "prozne", "narativne" strane filmovanja dane upravo u njihovim tekstovima.

Primjerice, Germaine Dulac je ocrtavala narativni pristup "Amerikanaca" kao onaj u kojem se konstruira "fabula i zaplet" (Dulac, 1927: 292), u kojem se poštuje "*utvrđenu krivulju literarne fabule*" (Dulac, 1927: 294), tj. u kojem se slijedi "logika u izlaganju činjenica" (Dulac, 1927: 292), gdje dominira "pažljivo promatranje ličnosti i njihovih gestova" (Dulac, 1927: 293), odnosno "kinegrafski realizam" (ibid.). Po njoj sve to indicira "nečisti film", tj. film koji teži literaturi i kazalištu – što je stara polemička karakteristika estetičarskih boraca za poimanje filma kao "umjetnosti": "Vješto napisan scenarij, blistava glumačka ostvarenja, raskošni dekori slijepo su vukli film u literarne, dramaturške i scenografske koncepcije." (ibid.). Šklovski, s manjom vrijednosnom pristranošću, tvrdit će: "Prozno djelo se, u svojoj konstrukciji zapleta i svojoj semantičkoj kompoziciji, temelji načelno na kombinaciji svakodnevnih situacija..." (Šklovski, 1927: 177), tumačeći tako upravo dominantne narativne filmove. Po svom običaju, Arnheim je 1933. mnogo precizniji, barem kad govori o montažnoj strukturi s poetskim ciljem:

Ponekad su, također, kadrovi povezani montažom čije veze nisu realistične nego pojmovne ili poetske. (...) jedna od njenih razlikovnih crta leži u tome da kadrovi što slijede jedan iza drugog nemaju prostorno-vremensku povezanost nego tek sadržajnu. (...) Umjetnikov je posao da filmsku građu predoči tako da joj gledatelji pristupaju s ispravnim stavom: ne smiju tragati za prostorno-vremenskim vezama. (Arnheim, 1957: 89-91)

U ovom izuzimanju poetskog strukturiranja od, nadasve, narativnog, ali i informacijski dokumentarnog, teško je bilo izbjeći da se ovu opreku ne obilježi jedinstvenom, a poznatom, terminološkom oprekom. Prirodno se nametnulo da se, uz uvoz odrednice *poezija* iz književnosti i književne teorije, uveze i poeziji tipično oprekovni pojam *proze*. To je učinio Viktor Šklovski u spomenutom kratkom članku "Poezija i proza u filmu", prilogu u zborniku *Poetika filma*, koja je izašla u Moskvi 1927. pod uredništvom Borisa M. Ejhenbauma.²³ Tamo je Šklovski, nakon analize razlike proze i poezije u književnosti, analizirao i primjerke filmova koji se mogu držati poetskim u kontrastu spram proznih filmova, utvrđujući *prozu* i *poeziju* temeljnim "žanrovskim", vrstovnim izborom: "Ponavljam još jednom – u filmu postoji podjednako proza i poezija i to je temeljna podjela između žanrova..." (Šklovski, 1927. u Taylor, Christie, ur., 1994: 178). Šklovski je, recimo, Vertovljev film *Šesta strana svijeta* (*Шестая часть мира*, 1926), smatrao izrazito poetskim, Pudovkinovu *Mati* (*Мать*, 1926), držao dijelom proznim, dijelom poetskim, a čisto proznom držao je Chaplinovu melodramu *Parižanka* (*Woman of Paris*, 1923). Očito su mu svi ti filmovi – vrijedni filmovi, tek različita tipskog opredjeljenja. U nas je tu opreku postulirao Tagatz 1935. pitajući se: "da li je kod filma moguća "prava pesma", kao što je moguća prava proza?", ukazujući kako je

²³ U tom su zborniku priloge imali, osim Šklovskog, i Jurij Tinjanov, Boris Ejhenbaum, Kiril Šutko, Boris Kazanski, Adrijan Pjetrovski, Andrej Moskvini i Evgenij Mihajlov (usp. za prijevode teksta Tinjanova i Ejhenbauma iz tog zbornika u *Filmskim sveskama* 3/1971; Beograd: Institut za film).

film Walta Disneyja *Silly Symphonies* (*Luckaste simfonije*, 1929) "...sadržajno i ritmički na visini pesništva" (Tagatz, 1935: 37).

No, važno je, dakako bilo pitanje Arnheimovih "razlikovnih crta", dakle onih karakteristika filmske strukture koje *gledatelja upućuju* na to da "ne traži prostorno-vremenske veze" (kakvo karakterizira naraciju), pa ni "informacijsko" nadovezivanje (u "opisnu pristupu", koji napada Ejzenštejn, podjednako kao karakteristiku tradicionalne naracije, ali i dokumentarističkog predočavanja).

b) Ritam, ritmizacija filmskog izlaganja. Najčešća, gotovo obvezatno spominjana, razlikovna osobina poezije bila je – *ritam*, i upravo je taj vid onaj koji povezuje i poetsku i glazbenu karakterizaciju filmskog izlaganja koje ovdje nazivamo *poetskim*. Naime, gdje god se može osjetiti pravilna smjena prepoznatljivih "perioda"²⁴ može se govoriti o ritmu. Utoliko se ritam može ustanovljivati ne samo u periodskim smjenama glasovne zvukovnosti u sklopu književnog, verbalnog, pjesništva i verbalno temeljenog pjevanja, nego, naravno, i općenito u glazbenoj (instrumentalnoj) zvukovnosti (odakle je i preuziman pojam "ritma"), te u smjeni najrazličitijih vizualno-zvučnih "perioda" u filmu, ili pak vizualnih "perioda" u slikarstvu i arhitekturi, odnosno općenito u životnim krajolicima... Dakle, važan izvor "poetskih potencijala" filma nalazio se u ritmu, pa se je on držao i jednim od ključnih obilježja poetskog filma i poetske konstrukcije filma (a to spominju skoro svi koji dodiruju tipove filmova koje držimo "poetskim"; recimo odrana Dulac, 1927: 293; Epstein, 1946: 325-326; Rotha, 1935/1968: 134-136; odnosno gotovo svi spomenuti i nespomenuti avangardisti u svojim tekstovima i naslovima filmova, pa tako i naši teoretičari u suglasju sa svjetskim).²⁵

Okrenemo li se našem polaznom filmskom primjeru, Šamecovim *Termitima*, nema dvojbe da je glavni nosilac toga filma upravo ritam mrlja, njihove smjene, ono što sam nazvao "igrom" mrlja, s time da taj vizualni ritam podržava i popratna glazba ("konkretna glazba" – različito lupkanje).

c) Fragmentarizacija, dekontekstualizacija. Iako se "ritmizacija" držala važnom kriterijskom odredbom filmske "poetizacije", njezinom ključnom karakteristikom, mnogi su uvidjeli da je ipak pri poetizaciji potrebno odrediti *osobitu varijantu ritmizacije*. Naime, ritam kao faktor upravljanja gledateljevom pažnjom²⁶ za mnoge će analizatore funkcioniranja narativnog filma biti važan faktor: bit će im važno istaknuti kako se i u narativnome izlaganju mora voditi računa o ritmu, jer se time vodi računa o dinamici gledateljeve pažnje za prizorna odvijanja.

Sad, očito bi temelj ritmizacije koja će se doživljavati izrazitije "poetskom" morao biti drugačiji od one u narativnom filmu – nije se mogao svoditi samo na ritmičnost prizornih zbivanja i ritam promatračkog praćenja zbivanja. To je morao biti – u odnosu na "prirodne" ritmove zbivanja i promatranja – osobito *stiliziran* ritam. Da bi se postigla stilizacija potrebna

²⁴ Pod "periodom" podrazumijeva se razabirljiva (izlučiva) faza/dio među drugim istotipskim fazama, a u sklopu nekog šireg kretanja ili/i prostornog protezanja.

²⁵ Tako Hergešić izričito tvrdi: "Ritam je duša filma" (Hergešić, 1929: 26). A Tagatz, koji ritam izričito povezuje s "pjesmom" ovako kazuje: "Ali se filmska pjesma daje ostvariti i po čisto formalnim znacima, kao ritam i rima, koji ni inače nisu obavezni. Ritam se u filmu postizava određivanjem dužina povezanih scena." (Tagatz, 1935: 37). Noviju osobitu pažnju ritmu u nas posvetili su Belan, 1979: 152-167; Peterlić, 2000: 219-222).

²⁶ Usp. "Ritam je duša filma. Film, gdje se prizori tako izmjenjuju i nadopunjuju da naša pažnja, naša imaginacija i osjećajnost ni časkom ne zadriježu, gdje nema praznina, gdje se nijedan prizor ne dulji ni otežava – takav film ima dobar ritam." (Hergešić, 1929/1993: 26). Peterlić će slično tvrditi u svojim *Osnovama teorije filma* (2000: 221).

za takav ritam, upozorilo se na važnost postupka – *fragmentarizacije*. Kadrove je trebalo nekako isključiti iz prirodnog (kauzalnog, prostornog) prizornog konteksta, "izolirati" od njega – *dekontekstualizirati* ga, kako bi se gledatelja usredotočilo na autonomnost njihova sadržaja, odnosno na slikovnu i ritmičku karakteristiku kadra. Zato Epstein tako uporno upozorava na izolirajuću funkciju krupnog plana – jer on "omeđuje i usmjerava pažnju", on je "pojačivač", njime se za usredotočeno opažanje "vadi" detalj, njega se upravo dekontekstualizira, depersonalizira (kad su u pitanju detalji ljudi): "Neće više biti glumaca, nego do detalja živih ljudi" (Epstein, 1921: 254). Léger je osobito usredotočen na taj vid stvaranja, na razbijanje tematske jedinstvenosti filmskog prikazivanja, izolaciji pojedinih "predmeta" (odnosno kadrova), tj. fragmentiranje prizora, pojedinih predmeta, i uopće značenjskih cjelina, te nizanje tako dekontekstualiziranih, fragmentiranih kadrova:

Sve napore na području spektakla ili filma valja usredotočiti na isticanje vrijednosti predmeta – čak i nauštrb teme i svakog drugog takozvanog fotografskog elementa tumačenja, ma što to moglo biti.

Svi sadašnji filmovi su romantični, literarni, povijesni, ekspresionistički, i tako dalje.

Zaboravimo sve ovo i razmotrimo, molim vas:

lulu – stolicu – ruku – oko – pisaću mašinu – šešir – stopalo, i tako dalje, i tako dalje.

Razmotrimo ove stvari s obzirom na to što mogu pridonijeti ekranu baš takve kakve su – izdvojene – kad se njihova vrijednost poveća svim poznatim sredstvima. [...]

Postupak koji naglašavamo sastoji se u izdvajanju predmeta ili fragmenta predmeta i u njegovom prikazivanju na ekranu krupnim planovima najvećih mogućih razmjera. [...]

Znalo se, naravno, da su ti predmeti korisni – oni su viđani, ali nisu gledani. Na ekranu se mogu gledati – mogu se otkriti – i ispostavlja se da, kad su kako valja prikazani, posjeduju plastičnu i dramatičnu ljepotu. (Léger, 1933: 286)

Jedan smisao naglašavanja fragmentarizacije jest u ovom usredotočivanju "dekontekstualizirane" pažnje na autonomne značajke kadra, odnosno svega što se vidi u kadru, kako se razabire i po navodima iz tekstova Hergešića i Légera. No, drugi je smisao u podrazumijevanju unošenju *montažnog diskontinuiteta* u filmsko izlaganje. Ejzenštejn upravo uvođenje jakog "stupnja nepodudarnosti", "sukoba" među kadrovima smatra temeljem "autentičnog ritma" (Ejzenštejn, 1929/1964. 78). Kako promatranje sadržaja kadra nije više uvjetovano nekom prizorno usredotočenom pažnjom, nije niti tom pažnjom uvjetovano trajanje kadra – tj. nije uvjetovano potrebom da vidimo pratilački funkcionalne podatke, tj. da razaberemo njihovu prizornu "korisnost". Naprotiv, duljinu kadrova, odnosno promatranja onoga što nude, sada se određuje, između ostalog, i potrebama ritmiziranja. Načelni izbor ritma onaj je koji će diktirati periodsku duljinu kadrova i frekvencije njihove smjene. Ne vezuje se ritam uz ritmičnost prizora i njihova promatranja, nego se prizori biraju i njihovo promatranje tempira kako bi se ostvario planirani, unaprijed izabrani ritam. Tu se pokazuje relevantnim pozivanje na glazbu: glazbeni ritmovi s njihovim tradicijskim vrijednostima (i emotivnim, između ostalih) uzimaju se kao oni prema kojima će se birati unutarkadrovna dinamika (dinamika onog što se vidi i kako se vidi unutar kadra), određivati trajanje kadra, te uspostavljati međukadrovna, tj. *montažna, ritmizacija* smjene kadrova. Avangardni filmovi

kao i poetski dokumentarci već se u nijemom filmu strukturiraju s glazbeno-ritmičkim obrascima na umu, prikazuju i planiraju uz prikladno komponiranu ili izvedenu glazbu, a kad je uveden zvuk, onda se i montira (i animira, odnosno bira prizorne ritmove unutar kadra) prema ritmu izabrane glazbe.

No dok je "fragmentarizacija" u poetskom dokumentarcu tipično fragmentarizacija nekog pretpostavljeno zajedničkog prizora ili vezanog kompleksa prizora (biraju se, na "akronološki" način, različiti segmenti prizora, tako da se pritom ne da razabrati niti njihovo prizorno-prostorno niti vremensko nadovezivanje), u eksperimentalnom filmu ležeovskog tipa, fragmentarizacija podrazumijeva nizanje fragmenata *heterogene prirode*, bilo da su heterogena artefaktualna statusa (snimljeni živi prizori, slikarski kolaži, animirana likovnost...) ili su pak posrijedi heterogeni, međusobno tipski različiti prizori, ili sastojci prizora. I ova "heterogenizacija" sredstvo je usredotočivanja na autonomne, prizornim kontekstom neuvjetovane vrijednosti svakog fragmenta.

Dakle, dvojak je učinak fragmentarizacije. S jedne strane ona pridonosi uspostavi i razradi različitih ritmičkih obrazaca s različitim afektivnim implikacijama, a s druge strane usredotočava na autonomne vrijednosti svakog pojedinog kadra.

Iako se u *Termitima* nije lako usredotočiti na "autonomne vrijednosti" pojedinog kadra, jer je kadar izjednačen s pojedinom sličicom (jednim statičnim fotogramom) – itekako je očigledna fragmentarizacija – budući da je svaka kompozicija, sastav mrlja, pojedine sličice posve različita od susjednih – nema među njima nikakve prizorne povezanosti.

d) Stilizacije. No da i unutarnje vrijednosti "autonomnog" kadra nisu posve zadane niti fragmentarizacijom kadrova niti njihovom ritmizacijom kadra upozorava Dulac:

Kinetografski pokret, vizualni ritam sličan muzičkom ritmu, koji općem kretanju daje smisao i snagu, vrijednosti analogne vrijednostima harmoničnih trajanja, morali su biti dopunjeni, da tako kažem, zvučnošću osjećanja sadržanog u samoj slici (Dulac, 1927: 295).

Ako *stilizacijom* nazovemo svaki formativni otklon od uobičajenog izgleda (uhodana prikazivanja; usp. Turković, 2008) upravo se stilizacijama i prizora i predočavanja prizora i same vizualne prirode kadra postižu potrebne vrijednosti za pobuđivanje tražena "osjećanja" i "osjetljivosti".²⁷

²⁷ Vjerojatno bi se moglo i termin "geometrizacije postupaka" koji Šklovski rabi kako bi razlučio "čisto kompozicijske" poetske postupke od prozno-semantičkih, protumačiti kao stilizacijska sredstva. Doduše, on to primjenjuje nadasve na strukturu izlaganja: indikacija "geometrizacije postupaka" u Pudovkinovu filmu *Mati* nalazi u "ponavljanju slika" i "naglašenim paralelizmima", u "postupnoj zamjeni svakodnevnih situacija čisto formalnim elementima", postignutoj nadasve montažom, ali ova se "geometrizacija", odnosno "zamjena čisto formalnih elemenata" odvija i na razini kadra: "Ambigvitet poetske slike i njezina karakteristično nejasna aura, zajedno sa njezinom sposobnošću da simultano generira značenja različitim metodama, postignuta je brzom promjenom kadrova koja nikad ne uspijeva postati stvarna. Samo sredstvo kojim se zaključuje film – dvostruka ekspozicija snimana pod kutom [...] iskorištava prije formalne nego semantičke crte: riječ je o poetskom postupku." (Šklovski, 1927/1994a: 177)

Léger, recimo, upozorava kako je funkcija fragmentarizacije u tome da se usredotoči na "plastične mogućnosti što se kriju u uveličanom fragmentu", koje se kriju "u fragmentu, specijaliziranom, sagledanom i proučenom sa svih točaka promatranja, u pokretu i mirovanju" (Léger, 1933: 287). Dakle, i sam sadržaj kadra, ono što kadar donosi, treba podvrgnuti dodatnim stilizacijskim obradama (ili osobito vizualno selektivnom izboru).

- a. I pojave unutar kadra (a ne samo slijed kadrova) treba dodatno, umjetno, *ritmizirati*:

Različiti stupnjevi pokretljivosti moraju se regulirati ritmovima, koji su kontrolirani različitim brzinama projekcije – satni mehanizam – tempo projekcije se mora matematički proračunati. (Léger, 1933: 287)

- b. Osobito je važna razrada *svjetlosti i sjene* unutar kadra kojom se može postizati i posve apstrakcijski učinak:

Pitanje svjetlosti i sjenke dobiva prvorazrednu važnost". "Svjetlost je sve. Ona potpuno preobražava predmet. On postaje samostalna ličnost. Uzmite aluminijsku tavu. Pustite mlazeve svjetlosti da iz svih kutova igraju po njoj – prožimajući je i preobražavajući. [...] Gledatelji čak uopće i ne moraju znati da je taj vilinski efekt svjetlosti u mnogim njegovim vidovima, koji ih toliko očarava, samo aluminijska tava. [...] "Providan predmet može ostati nepomičan, a svjetlost će mu dati pokret." [...] "Svjetlost oživljava i najmrtviji predmet i daje mu filmsku vrijednost. (Léger, 1933: 287)

Prema Dulac, u "bljesku umjetnog osvjetljenja i dubine sjenki" ostvarivat će se "zvučnost osjećaja" (Dulac, 1927/1978: 295).

Hergešić će upravo svjetlo smatrati ključnim izvorom "atmosfera":

Važne su pri snimanju i promjene u rasvjeti, fotografske nijanse, mistični Abtönung, kojim se odlikuju neki njemački a još više švedski filmovi. Zgodnim izvorom osvjetljenja stvara se atmosfera, koja je tako važan faktor u mnogim psihološkim filmovima. (Hergešić, 1929/1993: 28)

- c. U vezi i sa svjetlošću, ali i ne samo s njome, bit će važni formalno kompozicijski, grafički odnosi u kadru: "sklad i nesklad linija"; različite optičke intervencije koje transformiraju na nadziran način strukturu onoga što kadar nudi (avangardisti su tu bili osobito inventivni u korištenju kaleidoskopske slike, dvostrukih i višestrukih ekspozicija, anamorfne slike, slike u negativu, "rayograma"...); osobita "formalna", grafičko-kompozicijska priroda predmeta u prizoru – "arhitektonske proporcije dekora" (tj. uočavanje grafičkih regularnosti i vizurnih "kompozicija" u zatečenim ambijentima: Dulac 1927/1978: 295); osobite vizure kojim se naglašava grafička strana prizora (jaki donji i gornji rakursi, Šklovski, 1927/1994a: 177) itd.

Zapravo, daje se prednost svim potezima koji naglašavaju dvodimenzionalnu grafičku strukturu kadra a na račun usredotočenja na značenje prizora i prizorne situacije, tj. na račun "semantike kadra" (Šklovski, 1925/1994: 133; Šklovski, 1927/1994b: 177).²⁸ Ovakve stilizacijske obrade kadrova i njihove smjene:

²⁸ Uz već naveden ulomak iz "Poezije i proze u filmu" u prethodnoj bilješci, u ranijem tekstu posvećenom upravo "Semantici filma", Šklovski, govoreći o Vertovljevim dokumentarcima *Kino-oko*, naglašava otklon od "semantike", tj. prizornog značenja, kao karakteristiku, ovdje, "matematizacije" postupaka: "Sirova građa *Kino-oka* je kadar koji se nimalo ne obazire na semantiku filma, te se snimljeni predmeti čine posve nevezani jedni uz druge [...] U okvirima kadra predmeti su osiromašeni jer ne postoji nikakav tendenciozni (u umjetničkom smislu te riječi) stav prema predmetima." (Šklovski, 1925/1994: 133). Ponovno će utvrditi slično govoreći o Pudovkinovu *Kraju St. Peterburga*: "Zbog odsutnosti strukture zapleta u Pudovkinovu filmu možemo razlikovati montažne probleme, probleme poetskog filma i probleme sažimanja kadra. U ovom kontekstu pod poezijom

...prikazuju svoje predmete kao estetske objekte ili događaje, naglašavajući ne toliko prijenos činjeničnih obavijesti koliko senzualne i formalne osobine svojih predmeta... (Plantinga, 1997: 173)

Gotovo se sve ove stavke stilizacijskog pristupa dadu ustanoviti u *Termitima*. Iako je teško govoriti o unutarnjoj ritmizaciji sastavnih kadrova-sličica, jer su ovi statični, ali temeljni dojam nije dojam statičnosti nego ritmičke "igre" mrlja unutar izreza kadra. Površina kadra je izrazito ritmizirana. Potom, ta je igra izrazito svjetlosno-grafička, jer to je jedino što nam je na raspolaganju, izrazito je "dvodimenzionalna" – a kako nema nikakve "semantike" po mjeri standardne "prizorne semantike", može se proglasiti "čisto formalnom", "asemantičkom" – "apstraktnom". Ta i riječ je o tako prepoznatoj podvrsti eksperimentalnog filma: *apstraktnom filmu*.

f) Asocijativnost – objedinjavajući pojam. Iako smo nastojali vidjeti vezu između prethodno navedenih postupaka i njihova doživljajna djelovanja, funkcije – tj. da se poetski ritam drži *afektivno* djelotvornim, da je njegova razrada omogućena fragmentarizacijom, a i sama fragmentarizacija (dekontekstualizacija) a i druge stilizacije postaju ne samo čimbenici ritma, nego i same pridonose osjećajnoj, emotivnoj djelotvornosti izlaganja – ipak je od rana istaknut pojam kojim se sve ove postupke teži funkcijsko-operativno objediniti. Riječ je o pojmu *asocijativnosti* (asocijativne montaže, asocijativnog izlaganja, asocijativne forme...).²⁹

Ejzenštejn je, nedvojbeno, najzaslužniji za uvođenje pojma *asocijativne montaže* kao standardnog pojma za karakterizaciju strukturne osobitosti poetskog izlaganja, odnosno osobitih "nefabularnih" učinaka (usp. Ejzenštejn, 1929/1964: 85).

No, pojam je asocijativnosti bio i prije u optjecaju. Tokin, recimo, s odobravanjem navodi francuskog "pesnika i autora i jednog od najboljih francuskih bioskopskih komada" E. Flega i njegovo upućivanje na "asocijaciju slika" kao onu kojom se "pišu pjesme", odnosno ostvaruje pjesnički cilj, jer "naš unutarnji govor nije govor reči, nego asocijacija slika" (Tokin, 1920/1993: 22). Hergešić će ustvrditi slično (iako to, doduše, smatra općom osobinom filma, ali onom koja filmu otvara "umjetničke", a time, po njemu, i "poetske" potencijale):

Asocijacija slika u našoj svijesti redovno je alogična, iracionalna. Predodžbe koje naviru u našu svijest dolaze takoreći iz tame. Dugo se vrzu oko vrata koja vode u svijetlu zonu, svijest, da ih opet za koji čas proguta mrak. I kao u kinematografu u ovom se općem strujanju ističe sad ova sad ona osoba, ovaj ili onaj detalj, koji zapažamo jače, tako da je sve ostalo potisnuto u pozadinu.

Raspolaže li koja druga umjetnost takvim sredstvima da bi izrazila neiscrpivo bogatstvo i nedogledano šarenilo zbivanja (Hergešić, 1929: 25)

mislim područje kreativnosti u kojem semantičke konstante imaju tendenciju da postaju čisto kompozicijske." (Šklovski, 1927/1994b: 180)

²⁹ Usp. više o korijenima "uvoza" pojma asocijativnosti u filmsko područje u Turković, 2006.

Povezivanje asocijativnosti s poezijom, lirikom u filmu – odnosno sa svim "nenarativnim" konstrukcijama - postalo je standardnim u filmskoj teoriji (usp. novije: Bordwell, Thompson, 2008; Gilić, 2005; Peterlić, 2000).

Međutim, pojam *asocijativnosti* – kako se rabi u govoru o filmskom izlaganju, o filmskim strukturama – dvojak je. Doduše ta se dvojakost uglavnom ne razlučuje, jer su oba značenja uzročno-posljedično povezana, ali je treba razlikovati.

a) Asocijacija kao veza među heterogenim kadrovima. Jedan značenjski "krak" pojma *asocijativnosti* odnosi se na montažnu vezu između heterogenih (fragmentiranih i dekontekstualiziranih) kadrova. Ta veza više nije prizorna – "događajna", fabulativna, semantička (uzročno posljedična, prostorno i vremenski nadovezujuća)... pa mora dobiti i posebno ime – *asocijacija* – i svoje posebno objašnjenje o kakvim je to vezama riječ.

Ključan problem koji uvodi povezivanje heterogenih kadrova jest problem *koherencije*: kako osigurati dojam cjelovitosti, jedinstvene organiziranosti filmskog izlaganja pod uvjetima prizorne, a često i slikovno-tvarne *disociranosti* kadrova (npr. umeci tekstova u film, fotografija, drugačije obilježene filmske vrpce...). Koji su to kriteriji *asocijacijskog povezivanja* kadrova (za razliku od narativnog i opisnog – prizornog povezivanja), tj. koji je to kohezijski čimbenik pomoću kojih se može ostvariti koherencija većih dijelova filma, odnosno podrazumijevana cjelovitost filmskog djela?³⁰

Jedan jak i odmah istican kohezijski, odnosno koherencijski čimbenik već je obrađen – ritam. Ritam postaje jedno od sredstava provlačnog – nadsegmentalnog – povezivanja kadrova, davanja koherencije ("integralne kinegrafije") heterogenim sastojcima: "Zamislamo sada više formi u pokretu koje će umjetnik sjediniti kroz različite ritmove u istoj slici i koje će povezati u niz slikovnih predodžbi, i evo nas pred začetkom integralne kinegrafije." (Dulac, 1927/1978: 296-297)³¹

No, postoje i posebni *kohezijski* čimbenici koji mogu sudjelovati u izgradnji ritma, ali i ne moraju, a u temelju su postulirane asocijativnosti. Dva su osobito isticana, i još se i danas ističu: *načelo kontrasta* i *analogije, razlike i sličnosti* (usp. npr. Gilić, 2005: 57), uglavnom temeljeno na Ejzenštejnovim detaljnim i višekratnim analizama.

Ejzenštejn je u svojim polaznim razmatranjima osobita tipa montaže (koji se potom stao imenovati kao "asocijativna montaža") sustavno naglašavao ideju "sukoba" (tj. *kontrasta, velikih razlika*), prvo onog između kadrova, ali i onog unutar kadra (kao stilizacijski postupak za konstrukciju samoga kadra):

Kao primjere tipova sukoba unutar forme (podjednako karakteristične za sukob u kadru i sukob sudarenih kadrova, tj. montažu) možemo navesti:

³⁰ Za pojam "kohezije" i "koherencije" usp. Turković, 2000: 265-279. Ukratko, pojam "kohezije" se odnosi na stupanj i tip veza (kriterij veze) na samom montažnom prijelazu, ili nizu montažnih prijelaza, a pojam "koherencije" na stupanj i tip objedinjenosti skupine kadrova u doživljenu (i percipiranu) cjelinu, u *sklop*.

³¹ Više je potom tumača uzimalo ritam kao koherencijski, a "asocijativni" čimbenik. Peterlić, recimo, izriječno upozorava na ritam kao čimbenik koherencije filma: "Prije svega, neki jedinstveni ritam u kraćem filmu znade biti i osnovna kohezijska sila što omogućuje doživljaj čvrste povezanosti dijelova u cjelinu..." (Peterlić, 2000: 221)

1. *Grafički sukob*
2. *Sukob planova*
3. *Sukob volumena*
4. *Prostorni sukob*
5. *Sukob svjetlosnih vrijednosti*
6. *Sukob tempa, i tako dalje.*

Napomena: Ovo je lista glavnih čimbenika, dominantni. Samo se po sebi razumije da se one, uglavnom, javljaju u sklopovima. (Ejzenštejn, 1929/1964: 82)

Međutim, isti vidovi koji mogu poslužiti za kontrastiranje dvaju kadrova ("proizvodnju sukoba"), mogu poslužiti – ukoliko se održavaju od kadra do kadra – i kao provlačno vezivo između raznovrsnih (prizorno heterogenih) kadrova, kao temelj za montažu *po sličnosti, po analogiji*. Tako Ejzenštejn, kad govori o "tonalnoj montaži" u *Potemkinu* upozorava na *podudarne popratne vrijednosti* kadrova što vezuju u jedinstven sklop kadrove različita prizorna sadržaja,

Ta sekundarna dominantna izražena je u jasno vidljivim kretanjima koja se mijenjaju: u nemiru vode, u lakom lujanju usidrenih brodova i plutača, u pari koja se lagano diže, u blagom spuštanju galebova na površinu vode.

Strogo govoreći, i ovo su elementi tonalnog reda. Ta su kretanja prije u skladu s tonalnim nego s prostorno-ritmičkim karakteristikama. Ovo su prostorno nemjerljive promjene kombinirane prema emocionalnom zvuku. Ali glavni pokazatelj za objedinjavanje dijelova bio je njihov osnovni element – optičke vibracije svjetlosti (različiti stupnjevi "neoštine" i "osvijetljenosti", a organiziranje tih vibracija otkriva potpunu podudarnost s molskom harmonijom u muzici. (Ejzenštejn, 1929/1964: 117).

Ono što je u oba slučaja – i njegovanja montažnog kontrasta i povlačenja analogija – posrijedi jest *načelo komparacije, poredbe* (Ejzenštejn, 1929/1964: 80; Ejzenštejn, 1949: 52), kao postupak kojim se navodi na uzajamno uspoređivanje susjednih kadrova, odnosno danog niza kadrova i ustanovljavanje kriterija po kojima se ti kadrovi povezuju. Tipovi asocijativnog vezivanja prema Pudovkinu³² jesu: kontrast, paralelizam (naizmjenični kontrast), poredba/simbolizam, istodobnost i lajtmotiv (ponavljanje teme) (Pudovkin, 1926/1978: 171-172; Pudovkin, 1929/1970: 75-78).³³

³² U prijevodu Pudovkinova teksta "Filmski scenarij" kod Stojanovića (1978: 171) dio u kojem on govori upravo o načelima asocijativne montaže nosi naslov: "Montaža kao oruđe dojma: montaža koja uspoređuje" (Stojanović, 1978: 171), dok u engleskom izdanju to poglavlje glasi: "Editing as an Instrument of Impression. Relational Editing" (Montaža kao instrument dojma: relacijska montaža). U nas je Peterlić izričito naveo uspoređivanje kao "osnovni princip" asocijativne montaže: "Nedvojbeno je najčešći i osnovni princip tog tipa montaže u navođenju gledatelja na uspoređivanje sadržaja građe prikazane u montiranim kadrovima." (Peterlić, 2000: 159)

³³ Arnheim će opravdano kritizirati nedosljednost Pudovkinove klasifikacije, činjenica je da su u igri različiti kriteriji za razlikovanje (Arnheim, 1933: 91-98; srp. prijevod, str. 83-89). No, važno je znati da bez obzira na klasifikacijsku dosljednost, "asocijativne veze" doista mogu biti krajnje – tipski – različite, i to je ono što se razabire iz Pudovkinove više empirijske (prema onome što se dađe uočiti kao najprisutnije rješenje "montaže koja uspoređuje" u filmovima), nego teorijski-deduktivne klasifikacije Arnheima koja baš i ne ide za tim da posebno izluči "asocijativne" montažne veze.

Upravo se ovakav pristup asocijativnosti kao uspostavljanja sustavne komparacije daje izvrsno primijeniti na *Termite*. Prvo, iako bilo koja dva kadra koja su (očito namjerno) postavljena jedan uz drugi u nizu, tjerat će da tragamo za nekakvom povezanošću. Ali, da bismo bili sigurni da nas se navodi baš na komparaciju (a ne, recimo, na traganje za prostornim ili događajnim vezama) potrebno je jasno osigurati uvjete za uspoređivanje. Najjači uvjet za uspoređivanje jest uspostavljanje *temelja uspoređivanja*, tj. neke zajedničke konstante između uzastopnih kadrova. Recimo, u *Termitima* kao temelj komparacije služe tipske konstante: bijela pozadina, sustavno javljanje nepravilnih crnih i sivih mrlja, konstantan dinamizam mrlja, konzistentnost zvučne podloge (lupkanja – varijanta "konkretna glazbe"). Time se dobiva konzistentan "okvir" unutar kojega jedino što možemo jest uočavati "kontraste", odnosno "varijacije" – skokovito mijenjanje grafičke kompozicije, tj. "plesne" varijacije mrlja, s varijantnim dinamičnim optičkim efektima (promjenjivim dojmom "dvostrukih ekspozicija"), kao i, s tim u vezi, prostorne varijante dinamizma.

Ovakav postupak uspoređivanja kadrova s pronalaženjem općenitijeg kriterija za globalno objedinjavanje izlaganja temelj je drugog značenja asocijacije.

b) Asocijacija kao "duhovno kontekstualiziranje" postupaka. Naime, drugi značenjski "krak" pojma *asocijativnosti* odnosi se upravo na to – na "višu" interpretativnu razinu, onu duhovnih reakcija na prethodna kohezijska rješenja, tj. odnosi se na nad-kadrovsko ("suprasegmentalno") *doživljajno objedinjavanje* kadrova u izlagačku cjelinu, dakle cjelinu osobite doživljajne vrste. Ovaj se, međutim, vid "asocijativnosti" odnosi na "supstancijalnu odredbu" poezije, ono što smo odredili kao *poetsku funkciju*, osobitu *svrhu* toga tipa izlaganja.

Zapravo, Ejzenštejnova su razmatranja varijante montaže koju otprva sustavno promiče – "montaže atrakcija", "dijalektičke", odnosno "asocijativne" montaže – bila vođena osobitim dojmovnim funkcijama takve montaže. Praćenje montažno sklopljena izlaganja po "asocijativnom" načelu, nije deskriptivno, nego "figurativno", "simboličko" (usp. raniji navod iz Ejzenštejna o prirodi "poetske slike"). Kontekst u koji se dovode asocijacijski nadovezani nizovi kadrova nije *prizorni kontekst* (informiranja, obavješćavanja o prizornom stanju ili prizornom odvijanju; usp. Ejzenštejn, 1929/1964: 88), nego je "viši", duhovni.

Poetski ciljevi

Zapravo, od najranijih iskaza o poeziji u filmu, odnosno o poetskom filmu i strukturiranju, nagovještava se ili usput ističe što da se podrazumijeva kao *ključna funkcija poezije*. Ako uzmem u obzir samo najranije iskaze – ali posve karakteristične i za ono što se danas podrazumijeva pod "poetskim" – većina ranih "poetičara" smatra da je filmsko djelo (ili "film općenito") poetsko po tome što je "izražajno", "ekspresivno", što *izražava osjećanja, emocije, raspoloženja, ugođaj/atmosferu...* odnosno nešto "unutarnje", *duhovno* i *duševno*. Odnosno, ne samo što izražava, nego i po tome što *izaziva* takvo što u gledatelja.

Primjerice, kad u posljednjem dijelu svojeg napisa Langer govori o "duhovnim rezultatima" filma (a neizravno i o "duhovnim rezultatima" uvodno podrazumijevane "poezije filma") ističe *osjećanje*, tip osjećanja, kao vrijednosni cilj: "Veličina svakog djela se jedino može mjeriti veličinom osjećanja koja izaziva...". Boško Tokin, oslanjajući se na Canuda i Marinettija, kao cilj filmske umjetnosti (dakle i ono što ga otvara poeziji) ističe "izražavanje misli pomoću žive slike" (Tokin, 1993: 21), tj. artikulaciju intimnosti, onoga što čovjek "ima

u sebi" ("subjektivnosti"): "Kinematograf osvetljava našu umetnost, naše intimne misli. Sukcesija živih slika nas otkriva nama samima." (Tokin, 1993: 22) Film može "odjednom dati sliku svega onoga što se dešava u nama" (Tokin, 1993: 22). Dulac naglašava "duševno stanje" kao ono koje vodi kompoziciju "filma nagovještaja" (Dulac, 1927: 293), film se komponira "prema logici koju je nametnulo neko duševno stanje"; (Dulac, 1978: 295), on teži "njegovanju ekspresivnog pokreta kao izazivača emocije" (Dulac, 1927: 296). Već se zarana javljala misao da je u poetski opredijeljenom izlaganju osobito važno stvaranje "atmosfera" (Rotha, 1935/1968: 137),³⁴ odnosno, u sinonimnoj varijanti, "ugodaja" (Peterlić, 2000: 221: Gilić, 2007: 124).

Istodobno, dio ih upozorava na *osjetilne temelje*, podjednako izražavanja kao i izazivanja doživljajnih reakcija, tj. upozorava na osjetilnu obojenost poetskog osjećanja. Po Epsteinu redatelj je svojevrstni "dojmovni čarobnjak": "Redatelj nagovještava, zatim uvjerava, zatim hipnotizira." (Epstein, 1978: 253), a taj je "čarobnjački" efekt filma temeljen na čulnosti, na tjelesnosti (što je jeka njemačko-idealističkog pristupa umjetnosti): "film stvara poseban režim svijesti za samo jedno čulo" (Epstein, 1978: 254), on "kroz tjelesno registrira misao" (Epstein, 1978: 256), ali ponovno stavlja naglasak na emociju, osjećanje: "Prije nego ideju, film svijetu donosi osjećanje" (Epstein, 1978: 256). Vezano, ali s nešto drugačijim naglaskom, Hergešić ističe poticanje *imaginacije, predodžbe, mašte*, ali opet osjetilno vezane imaginacije: "Kinematografija je govor vidne imaginacije, apsolutna prevlast optičkih osjeta" (Hergešić, 1993: 25). K tome Hergešić navodi Baudelaireove riječi kao uputu kako upravo film može ostvariti ideale "pjesničke proze": "'Koji od nas', veli Baudelaire, 'nije snivao o čudesnoj nekoj prozi bez ritma i rime, prozi koja bi bila dosta podatna i snažna da izrazi sve pokrete duše, talasanja snova i trzaje svijesti'. Ove riječi velikoga pjesnika i kritičara morao bi se sjetiti svaki filmski režiser prilikom montiranja filma." (Hergešić, 1929: 25).

Ako, pak, preskočimo u noviju teorijsku scenu, u Noëla Carrola ćemo pronaći postulat kako se *lirizam* – i u književnom pjesništvu i u eksperimentalnim filmovima – postiže upravo evokacijom *raspoloženja (ugodaja, atmosfera)*, te varijante "afektivnih" čovjekovih stanja:

Film također može funkcionirati poput lirske pjesme kad promjenjivo subjektivne točke promatranja, često provedene montažom, iskazuje kognitivnu predodređenost filmaša raspoloženja poput Stana Brakhagea, Jonasa Mekasa i Brucea Bailliea. (Carroll, 2003)

Tako usmjerena, lirska, umjetnička djela upravo su i izrađena kako bi "istraživala raspoloženja" (Carroll, 2003).³⁵

Ove se odredbe poetskih ciljeva, naravno, izrazito podudaraju s književno-teorijskim odredbama "poezije" i "lirike" (odnosno "lirske poezije"), barem u onim najopćenitijim odredbama – jer se na njih i oslanjaju, odnosno o filmskoj "poeziji" govori se s književno odredbenim iskustvom. Preberemo li po suvremenim književnim leksikonima i rječnicima, većina će kao ključne svrhe poezije (lirske poezije, odnosno lirike) navesti *pobuđivanje ili*

³⁴ Rotha karakterizira "simfonijski oblik" kao onaj u koji se "uvode poetske slike iz kojih može iznići atmosfera i raspoloženje" (Rotha, 1935/1968: 137).

³⁵ Usporedi za upozoravanje na izgradnju raspoloženja, odnosno ugodaja, primjerice, i Gilić, 2007: 124; Smith, 1999.

izražavanje emocija, odnosno *subjektivnih stanja* (misli se na stanja duha – misli, mašte/imaginacije), odnosno izrazitu *senzibilizaciju*, koja je i šire duhovna, ali i specifično osjetilna, senzualna, usmjerena tvarima i tvarnosnim osobinama, podjednako tematiziranih prizora kao i same "medijske" (glasovno-jezične) izvedbe.³⁶

Evo brzopoteznog uzorka: prema priručniku Harmona i Holmana cilj je poezije davanje "izražaja najintenzivnijim percepcijama svijeta, sebi samome i odnosu tog dvojeg". S time da je poezija i *imaginativno* usmjerena (Harmon, Holman, 2009: 425). Liriku pak određuju kao "Kratku subjektivnu pjesmu snažno obilježenu imaginacijom, melodijom i emocijom, a koja stvara jedinstven, objedinjen dojam" (Harmon, Holman, 2009: 324). Milivoj Solar ističe da liriku, za razliku od epike i dramatike, "...određuje subjektivnost, osjećajnost i izricanje..." (Solar, 2006: 172). Iako su Slaveni Juriću predmetom više "formalne" odredbe poezije (jer su one spornije u primjeni na poetsku prozu kojom se bavi), kad daje primjer Stutterheimove "supstancijalne odredbe" poezije, kao one "na koju se misli u običnom govoru", onda je to povezivanje poezije "s imaginacijom, emocijama i estetički pozitivno označenim sadržajima ('ljepotom')" (Jurić, 2006: 15). Mnogo je starija, i utjecajna, Jakobsonova odredba lirsko-poetske funkcije kao "emotivne" te kao one koja osnažuje dojmljivost i djelotvornost iskaza (Jakobson, 1960: 467). A na tom tragu Kravar će u svojoj izvrsno elaboriranoj studiji lirike detaljno istraživati i "izražajnu funkciju" lirike upravo kao onu koja je indikativno, a ponekad i dominantno orijentirana ka "subjektivnosti" (Kravar, 1986).

Sad, podsjetimo li se načas našeg polaznog primjera filma – *Termiti* – više je nego očigledno da jedini "efekt" na koji taj film može računati jest upravo ono "raspoloženje" po kojemu možemo postati osobito osjetljivi na posve *osjetilnu* igru mrlja. Recimo, taj film računa na raspoloženje čovjeka koji se otrgnuo od nuždi neposrednog snalaženja u okolini i koji se, na neko vrijeme, može prepustiti percepciji neobičnih vizualno-zvukovnih nadražaja i mogućih doživljajnih dobitaka od toga (a s pretpostavkom da je sve to društveno legitimirano – jer se nudi u javno raspoloživu i sankcioniranu proizvodnju – u filmskom djelu).

Naravno, između pojedinih poetskih postupaka i poetske funkcije oduvijek se smatralo da postoji što izravna što globalnom izlagačkom strukturom inducirana veza, a naznake toga nismo mogli mimoći.

Primjerice, ritam se smatrao toliko važnim ne samo zbog svoje koherencijske prirode, što se javlja kao "zamjena" za, recimo, narativne veze, nego upravo zato što se, podrazumijevano, drži snažnim usmjerivačem na emotivne doživljaje, odnosno njihovim važnim aktivatorom. Primjerice, Hans Richter, u polemici s "današnjim igranim filmom", a uzimajući kao poželjan uzor Egelingov apstraktni filmski projekt (*Film*, 1919), naglašava različitost ritma tražena u takvu apstraktnom tipu filma od onoga što daju "današnji igrani filmovi":

Današnji igrani filmovi idu za grubim efektima, u smislu kazališta. – Pod filmom razumijem optički ritam, predočavanje sredstvima foto-tehnike (...) Ovaj film ovdje ne pruža nikakve "oslonce" na kojima

³⁶ Odredbe funkcija, ciljeva poezije, međutim, nije uvijek moguće naći u novijim rječničkim pa ni teorijskim raspravama. Vjerojatno zato što se tradicionalne odredbe o "iskazivanju emocija" smatraju nedokazivima, nepodložnima "nadsubjektivnom", "objektivnom" znanstvenom istraživanju, a i filozofski kontroverznima, pa se radije u to i ne upušta. A dijelom je to, vjerojatno, i zbog jake impresioniranosti analitičkim uspjesima "formalizma" (ruskog osobito) u proučavanju stihovne strane poezije, pa se nadovezivanje na tu tradiciju drži djelotvornijim nego razbistravanje funkcionalne, tek općenito naznačene, tradicije..

bismo se u sjećanju mogli okrenuti, već smo predani – prinuđeni na "osjećanje" – da zajedno idemo u ritmu – disanju – kucanju srca – ... koji napredovanjem i nazadovanjem zbivanja, može učiniti jasnim ono što je u stvari osjećanje i osjećaj ... jedan proces – pokret. (Richter, 1924/1978: 282)

Opet za Rothu, primjerice, simfonijski, poetski oblik jest:

...metoda koja ide za stvaranjem raspoloženja iz ritma, kao u glazbenom obliku, ali daje raspoloženju punoću osvjetljenja time što se poziva na usredotočene poetske slike... (Rotha, 1935: 137).

Za različite se nabrojane stilizacije držalo ne samo da preslaguju našu pažnju, nego i da izravno utječu na "emotivnu vrijednost slike" (Dulac, 1927/1978: 296), na "pjesmu slika", "pjesmu osjećanja" (isto).

No, ima sljepila u kategoričnom vezivanju opisanih postupaka kao *poetskih*, odnosno kao onih koji su izravno vezani s *poetskom funkcijom*. Naime, nama relevantna "asocijativnost" može imati dvojaku, kategorično različitu funkciju. Upravo će Ejzenštejn, kao ključni teoretičar "asocijativne montaže" jasno razlučiti dva tipa duhovnog konteksta na koja mogu navoditi "asocijacijski postupci" – emotivnog i "intelektualnog", tj. pojmovno poopćavajućeg:

(1) Emotivno usmjerenje asocijativnosti:

Emocionalno djelovanje počinje tek rekonstrukcijom događaja pomoću montažnih fragmenata, od kojih svaki doziva jednu određenu asocijaciju – a čiji će zbir biti sveobuhvatan kompleks emocionalnog doživljaja. (Ejzenštejn, 1929/1964: 85-86)

(2) Intelektualno, poimateljsko usmjerenje asocijativnosti:

Dok je u I., II. III. slučaju napetost bila sračunata samo na fiziološki efekt – od čisto optičkog do emocionalnog – ovdje moramo navesti i slučaj u kojem isti sukob (napetost) služi za uobličavanje novih pojmova, novih stavova, dakle: u čisto intelektualne svrhe. [...] Malo po malo, procesom poredbe svake nove slike sa zajedničkim značenjem nagomilava se snaga koja se može formalno poistovjetiti sa snagom logičke dedukcije. Odluka da se oslobode ove ideje, kao i primijenjena metoda, već su intelektualno uobličeni. (Ejzenštejn, 1929/1964: 89-20)³⁷

Iako intelektualno usmjerenje asocijativnosti nije (nužno) inkompatibilno s emotivnim, pa ih upravo Ejzenštejn ponekad i nerazlučivo povezuje kako bi postigao veću propagandnu učinkovitost svojih filmova, poetsko se izlaganje tipski povezuje s ovim prvim, afektivnim usmjerenjem. Zapravo, smatra se da je poetsko izlaganje svojevrsna komunikacijska specijalizacija za istraživanje koje se sve nijanse i oblike afektivno obojenog doživljaja dade izazvati (artikulirati) opisanim "formalnim" postupcima:

³⁷ Usporedi analizu Ejzenštejnova smišljanja kako da snimi film prema Marxovoj političko-ekonomskoj knjizi *Kapital* – Turković, 1994.

Umjetnički modaliteti, poput poezije, otvaraju put k razumijevanju raspoloženja, upoznavanju s njima u njihovoj specifičnosti i pojedinačnosti. (Carroll, 2003)

Zaključak: ključne razdjelnice i ključni problemi

Rezimirajući ovo razmišljalačko, pojmovno-određivačko povijesno nasljeđe možemo uočiti nekoliko razdjelnica koje *poetsko izlaganje* izlučuju od ostalih tipova izlaganja.

Jedna je razdjelnica ona na koju upućuje odomaćeno vezivanje *asocijativnosti* uz poezijski izlagački pristup. Tu je kritična razredovna razdjelnica u tipski ključno različitu *odnosu prema filmski predloženu prizoru*.

Kako je to više puta naznačeno u prethodnoj raspravi, u prototipskoj *naraciji* pratimo prizorno povezana zbivanja, bilo izravno povezana prostorno-vremenskim kontinuitetom, bilo uz preskoke, elipse, ali s podrazumijevanim prostorno-vremenskim vezama. Promatrački ("sižejni") postupci kojima se uvjetuje praćenje zbivanja u narativnom filmu (izbor točki promatranja i njihov raspored od kadra do kadra, od scene do scene...) tipično su takvi da nam omogućuju valjano raspoznavanje zbivanja i njihovih sljedova (slijede opisna načela) i da nam omogućuju važno usredotočivanje pažnje na međusobno povezane i relevantne tijekove i vidove zbivanja, tj. da nadasve služe tome. Zapravo, ono što filmsko izlaganje određuje kao narativno upravo je to: promatrački usredotočeno praćenje tijeka određena (pojedinačna) zbivanja (uza sve moguće distrakcije ili otklone).

I pri *opisu* se gledatelja usredotočuje na prizore, iako s važnom razlikom u odnosu prema narativnoj usredotočenosti. Bit je opisa da nam omogući raspoznavanje prizora i *razgledačko upoznavanje* s njime (Turković, 2003). Opisi se tipično tiču vrlo određenih ambijenata, ambijentalnih situacija, pa i zbivanja, usredotočavajući gledateljevu pažnju na *identifikacijsku percepciju*, na stjecanje prigodna *perceptivna poznavanja* danoga prizora ili prizorne pojave, na stjecanje *perceptivne spoznaje* o karakterističnim (prigodnim ili nadprigodnim) perceptivno-prepoznavalačkim crtama dane pojave.

Rezimirajući ove odredbe, mogli bismo reći da su narativna i opisna izlaganja *usmjerena na prizor*, odnosno da gledatelja tako usmjeruju, da tako usmjeruju njegovo perceptivno i, naravno, interesno praćenje i raspoznavanje. Ovakva izlagačka orijentacija odgovara onoj našoj životnoj perceptivno-interesnoj orijentaciji koju imamo kad se moramo *spoznajno i djelatno snaći* u našoj neposrednoj, ali i kontekstualno mogućoj, životnoj sredini – u okolišu u kojem imamo zadatak opstati.

Drugačije je s pojmovnim i poetskim izlaganjima. Oni su *usmjereni na stav*, na naš *sustav uvjerenja*, tj. na artikulaciju općespoznajnog i sustavno-vrijednosnog, načelnog, odnosa prema pojavama života. Usmjereni su artikulaciji našeg *tumačenja* svijeta, duhovne osnove što nas vodi u snalaženju svijetom. Na to se misli kad se koristi pojam *asocijativnosti*: iako i u poetskim i u pojmovnim filmovima možemo imati posla s konkretnim, vrlo pojedinačnim prizorima, oni su tu zato da aktiviraju *nadprizorne* asocijacije, da nas upute na nešto što nije sadržano u samim prizorima, nego tek u našem duhu koji "slobodno" bira i povezuje zbivanja, prema svojim uzetim "nadprizornim", umskim, potrebama (kriterijima) – "kontekstualizira" ih

u duhovnom svijetu, a ne po logici prizorno vezana, vremenski-prostorno uvjetovana snalaženja.

Zato je diskontinuirana ("asocijativna") montaža tako važan indikator i čimbenik poetskog i argumentacijskog izlaganja: heterogenost kadrova, nespecificiranost prostorno-vremenskih veza, irelevantnost prizornih kontinuiteta, uočljive stilizacije same slike... signaliziraju nam (*metakomunikacijski*, usp. Turković, 2008) da nam snalaženje u prizoru nije prvenstven zadatak, ali su ujedno i komponente struktura kojima je jedino koherencijsko, tematsko objedinjavajuće rješenje u pojmovnom tumačenju ili dojmovnome sustavu vezivanja ("asociranja") tih heterogenih sastojaka, pa nas upućuju na traganje o kakvom se pojmovnom, ili dojmovnom sustavu radi u danoj izlagačkoj cjelini, danome *izlagačkom sklopu*.

Druga je razdjelnica ona unutar "asocijativnog" opredjeljenja, unutar *orijentacije na nazor, na stav*. Kako je na to upozorio Ejzenštejn, "asocijativno strukturiranje" može se specijalistički usmjeriti na *poimanje* i *pojmovno raščišćavanje* – postaje nositeljem osobita tipa izlaganja: *pojmovnog* ili *argumentacijskog izlaganja* (usp. Messaris, 2001; Turković, 2004), ali se može opredijeliti i za afektivnu, emotivnu, senzorijsko-senzualnu orijentaciju, onu – *poetskog izlaganja*.

Više je otvorenih teorijskih i analitičkih problema vezano uz izlučivanje *poetskog izlaganja* i utvrđivanja *afektivne modulacije* kao temeljne za njega.

Prvi je problem u samom određivanju "afektivnog" tona pojedinog intuitivno prepoznatljivog "poetskog filma", prepoznatljivog poetskog izlaganja. Naša sposobnost diskurzivnog govora o tome, a i tradicija u tome (pa i ona znanstvena, kod psihologa specijaliziranih za emocije), nije osobita, odnosno dosta iznijansirana za precizniji govor o efektima poetskog izlaganja:

Zato što su umjetnička ispitivanja raspoloženja tipično mnogo istančanija nego znanstvenička, ona pružaju svojem čitaču lakše raspoznavanje i obavjesniji pristup raznolikim i jedinstvenim profilima pojedinih stanja raspoloženja; poetska iznošenja, raščinjavanja i pobrojavanja raspoloženja mnogo su raznovrsnija nego ona psihologova. Više je raspoloženja na nebu i zemlji nego što ih se može naći u bilo kojem laboratorijskom spisku termina za raspoloženje (ili u bilo kojem rječniku, što se toga tiče), i dijelom je u zadatku lirske poezije da izradi mapu tog neiscrtanog područja – da je učini raspoloživom za bliže i specifičnije razmatranje. A lirska poezija nije jedini umjetnički oblik za istraživanje raspoloženja u svrhe refleksije. [...] Film može također djelovati kao lirska poema, u kojoj mijenjanje subjektivnih točki gledišta, često provedenih kroz montažu, izlaže kognitivno nastrojenje filmaša raspoloženja poput Stan Brakhagea, Jonasa Mekasa i Brucea Bailliea. (Carroll, 2003).

Uz to je vezan problem analitičke specifičnosti. Naime, jedna je stvar načelno ustvrditi da je montažni ritam – poput glazbenog ritma – snažan činitelj emotivnosti u poetskom izlaganju, ali je druga stvar pokazati koje to ritmičke osobine, u vezi s kojim stilizacijskim intervencijama, uzrokuju koja specifično "raspoloženja", odnosno koje promjene u dočaranome raspoloženju u danome filmu.³⁸

³⁸ Recimo, neku uputu u tom smjeru daje Peterlić: "...filmski ritam, kao i ritam plesa i glazbe, obuzimlje gledatelja, stvara i mijenja njegova raspoloženja. U zapažanju prizora doživljava se to kao ugođaj, popularno "atmosfera", a osjećaji i raspoloženja što se ritmom izazivaju mogli bi se nabrajati u širokom rasponu od euforije do depresije – s tim što će ubrzanja ritma uzrokovati prvo, a usporenja drugo – od nadraženosti, nervoze do

Treći je problem – problem *poetizacije drugih tipova izlaganja*. Tj. problem je kako utvrditi što u slučajevima u kojima nije posrijedi film rađen po "čistim poetsko-izlagačkim načelima" (poput našeg polaznog primjera – *Termita*), nego izrađen u, prevladavajuće, drugom tipu izlaganja, recimo, kao narativni, ili kao dokumentarističko-opisni, može učiniti *poetskim*, tj. da se drži kako je poetska komponenta – uz onu narativnu – u njemu "jaka" (primjerice u Dovženkovoj *Zemlji*, Resnaisovu *Prošle godine u Marienbadu*, Antonionijevoj *Pomrčini*, Tarkovskijevu *Stalkeru*, Tarrovu *Sotonskom tangu*...)

Dosta je otvorenih pitanja u teorijskom raščišćavanju mehanizama *poetskog izlaganja*, ali, imajući izlučujući naziv, koordinate smisla koji pridajemo tom nazivu i detektirano područje primjene – ovo su problemi koji se, vjerujem, dadu riješiti postupnim teorijskim i interpretativnim radom.

Literatura

- Arnheim, Rudolf, 1933/1957, "Artistic use of the absence of the space-time continuum", u R. Arnheim, 1957, *Film as Art*, University of California Press (usp. "Umetničko korišćenje odsustva prostorno-vremenskog kontinuiteta", prev. Dušan Stojanović, u R. Arnheim, 1962, *Film kao umetnost*, Beograd: Narodna knjiga)
- Balázs, Béla, 1948, *Filmska kultura*, prevela Sonja Perović, Beograd: Filmska biblioteka
- Barnouw, Erik, 1993. (drugo revidirano izd., prvo 1978), *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press (usp. Erik Barnou, 1981, *Dokumentarac. Historija dokumentarnog filma*, prevela Senada Kreso, Beograd: izdanje Aleksandra Mandića)
- Barsam, Richard Meran, 1974, *Nonfiction Film. A Critical History*, London: George Allen & Unwin LTD
- Belan, Branko, 1979, *Sintaksa i poetika montaže. Teorija montaže*, Zagreb: Filmoteka 16
- Bordwell, David i Kristin Thompson, 2008. (osmo izd., prvo 1979), *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw-Hill Comp.
- Carroll, Noël, 1996, "Avant-Garde Film and Film Theory", u Noël Carroll, 1996, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge UK: Cambridge University Press
- Carroll, Noël, 2003, "Art and mood: preliminary notes and conjectures", *The Monist*, vol. 4, 4/2003. (usp. http://findarticles.com/p/articles/mi_hb1364/is_4_86/ai_n29058320; posjećeno 16. ožujka 2009)
- Dulac, Germaine, 1927/1978, "Estetička merila, prepreke, integralna kinegrafija", u Stojanović, ur., 1978.
- Dulac, Germaine, 1925/1987, "The Essence of the Cinema: The Visual Idea", u Adams P. Sitney, ur., 1987, *The Avant-Garde Film*, New York: Anthology Film Archives
- Ejzenštejn, Sergej (Sergei Eisenstein), 1926/1994, "Béla Forgets the Scissors", u Taylor, Christie, ur., 1994.

smirenja, melankolije, s tim što će neočekivane promjene ritma tvoriti prvo, a prividno odsustvo ritma drugo raspoloženje (Peterlić, 2000: 221), no sve je to pomalo tek u tipskim naputcima, bez sustavnijeg istraživanja međuovisnosti različitih ritmova i stilizacija i različitih afektivnih stanja.

- Ejzenštejn, Sergej, 1929/1964, "Dijalektički pristup filmskoj formi", u S. M. Ajzenštajn, 1964, *Montaža atrakcija*, ur. Dušan Makavejev, Beograd: Nolit (usp. "A Dialectic Approach to Film Form", u Eisenstein, 1947)
- Ejzenštejn, Sergej, 1929/1957, "Film u četiri dimenzije: II" u V. Pogačić, ur., 1957., *Eisenstein. Život, delo, teorije*, Beograd: Jugoslovenska kinoteka (usp. "Methods of montage" u Eisenstein, 1949)
- Ejzenštejn, Sergej (Sergei Eisenstein), 1949, *Film Form. Essays in Film Theory*, ur. i preveo Jay Layda, New York: Harcourt, Brace & World
- Epstein, Jean, 1921/1978, "Dobar dan filme", prev. Svetlana Stojanović, *Filmske sveske*, 4/1978; Beograd: Institut za film
- Epstein, Jean, 1946/1976, "Inteligencija jednog mehanizma", prev. Svetlana Stojanović, *Filmske sveske*, 4/1976; Beograd: Institut za film
- Gance, Abel, 1927./1976, "Došlo je vreme slike", prev. Svetlana Stojanović, *Filmske sveske*, 3/1976., Beograd: Institut za film
- Gilić, Nikica, 2005, "Asocijativno izlaganje ili o prorocima dokumentarnog i eksperimentalnog filma", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 41, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Gilić, Nikica, 2007, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM
- Gligo, Nikša, 2005, "Izvođač kao skladatelj dvojniki. O drugosti autorstva u aleatoričkoj i nedeterminiranoj glazbi", *Rad HAZU*, br. 455, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
- Grierson, John, 1926/1966, "Flaherty's Poetic *Moana*", u Jacobs, ur., 1971.
- Grierson, John, 1932/1966, "First Principles of Documentary" u Hardy, ur., 1966 (usp. kraću verziju: "Prva načela dokumentarnog filma", prev. Gordana Velmar-Janković, u Stojanović, ur, 1978.
- Grodal, Torben, 1997, *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford: Clarendon Press
- Hardy, Forsyth, ur, 1966, *Grierson on Documentary*, London: Faber and Faber
- Harmon, William, Hugh Holman, 2009. (deveto izd, prvo 1996), *A Handbook to Literature*, Upper Saddle River, N.J.: Pearson, Prentice Hall
- Hergešić, Ivo, 1929/1993, "O filmskoj poetici", u Stojanović, ur., 1993.
- Ieropoulos, Fil, 2009, "Film Poetry: A Historical Analysis" (<http://www.fil-i.co.uk/>; posjećeno 26. veljače 2009)
- Ivens, Joris, 1969/1971, "The Making of the *Rain*"; u Jacobs, ur., 1971.
- Jacobs, Lewis, 1947-1948, "Experimental Cinema in America 1921-1947", u Lewis Jacobs, 1967, *The Rise of the American film. A Critical History. With an Essay Experimental cinema in America 1921-1947*, New York: Teachers College Press
- Jacobs, Lewis, ur., 1971, *The Documentary Tradition. From Nanook to Woodstock*, New York: Hopkinson and Blake Publ.
- Jakobson, Roman, 1960, "Closing statement: Linguistics and Poetics", u T. A. Sebeok, ur., 1960, *Style in Language*, Cambridge Mass: The MIT Press (usp. srp. prijevod u R. Jakobson, 1966, *Lingvistika i poetika*, prev. Ranko Bugarski, Beograd: Nolit)

Jurić, Slaven, 2006, *Počeci slobodnog stiha*, Zadar, Zagreb: FF press, Thema

Konigsberg, Ira, 1987, *The Complete Film Dictionary*, New York: New American Library

Kravar, Zoran, 1986, "Lirska pjesma", u Zdenko Škreb, Ante Stamać, ur., 1986, *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*, Zagreb: Globus

Langer, František, 1913/1983, "Večito kinema", prevela Milada Pavlović, *Filmske sveske* (tematski broj: Češka filmska teorija 1908-1937), 4/1983, Beograd: Institut za film

Léger, Fernand, 1933/1978, "Novi realizam: predmet", u Stojanović, ur., 1978.

Marinetti, Emilio Filippo, 1916/1978, "Futuristički film", preveo Srđan Musić, u Stojanović, ur. 1978.

Marinković, Ranko, 1951/1981, "O mehanici i poeziji filma", u Stojanović, ur. 1981.

Mekas, Jonas, 1955/1970, "The Experimental Film in America", u Sitney, 1970.

Mekas, Jonas, 1959/1972, "Maya Deren and the Film Poem", u Jonas Mekas, 1972, *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, New York: Collier Books

Mekas, Jonas i Stan Brakhage, 2003, "A Conversation between Jonas Mekas and Stan Brakhage", *Logos* 2/2, proljeće, 2003. (http://www.logosjournal.com/brakhage_mekas.htm; posjećeno 4. ožujka 2009)

Messaris, Paul, 2001, "Pojmovna montaža", prev. Hrvoje Turković, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 25. (usp. <http://www.adu.hr/images/stories/NastavniMaterijali/TipoviIzlaganja/MESSARIS%20Pojmovna%20montaza.pdf>)

Nichols, Bill, 1991, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press

Nichols, Bill, 2001, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press

Panofsky, Erwin, 1934-1947/1978, "Stil i medijum filma", u Stojanović, ur., 1978.

Pasolini, Pier Paolo, 1965/1976, "The Cinema of Poetry", u Bill Nichols, ur., 1976, *Movies and Methods*, Berkeley, London: University of California Press

Peterlić, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Pinker, Steven, 2007, *The Stuff of Thought. Language as a Window into Human Nature*, New York, London: Viking (Penguin Books)

Plantinga, Carl R., 1997, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press

Plantinga, Carl R., 1994, "Blurry boundaries, troubling typologies, and the unruly nonfiction film", *Semiotica*, Vol. 98, 3-4/1994.

C. Plantinga i Greg M. Smith, ur. 1999, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, The Johns Hopkins University Press

"Poetry and the Film: A Symposium. With Maya Deren, Arthur Miller, Dylan Thomas, Parker Tyler. Chairman Willard Maas. Organized by Amos Vogel", u Sitney, ur, 1970.

Rees, A. L., 1999, *A History of Experimental Film and Video. From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*, London: BFI Publishing

- Renov, Michael, 2004, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press
- Richter, Hans, 1924/1978, "Rđavo uvežbana duša", u Stojanović, ur, 1978.
- Rotha, Paul, 1935/1968, *Documentary Film*, London: Faber and Faber
- Ruttman, Walther, 1919/1984, "Slikarstvo sa vremenom", preveo Filip Filipović, u Vučićević, 1984.
- Schoots, Hans, 2003, "The Avant-Gardes Adaptability to the Ideologies of the 20th Century – Walter Ruttmann and Joris Ivens Compared", www.hansschoots.nl/engels/avantgarde.html (posjećeno 26. veljače 2009.; izvorno objavljeno u Peter Zimmermann, Kay Hoffmann, ur., 2003, *Triumph der Bilder, Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, Studgart, Konstanz: Haus des Dokumentarfilms, s naslovom "Zooming out. Walter Ruttmann and Joris Ivens")
- Sitney, Paul Adams, ur., 1970, *Film Culture. An Anthology*, London: Secker & Warburg
- Sitney, Paul Adams, 2002, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978*, Oxford University Press
- Stojanović, Dušan, ur., 1978, *Teorija filma* (poglavlje: "Realisti, sanjalice, vizionari", str. 267-336), Beograd: Nolit
- Solar, Milivoj, 2006, *Rječnik književnog nazivlja*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga
- Stojanović, Dušan, ur., 1981, *Jugoslovenska teorija filma*, Beograd: Institut za film
- Stojanović, Dušan, ur., 1993, *Antologija jugoslovenske teorije filma*, Beograd: Ju film danas, Prosveta
- Šklovski, Viktor (Viktor Shklovsky), 1925/1994., "The Semantics of Cinema", u Taylor, Christie, ur., 1994.
- Šklovski, Viktor (Viktor Shklovsky), 1927/1994a, "Poetry and Prose in Cinema", u Taylor, Christie, ur., 1994.
- Šklovski, Viktor (Viktor Shklovsky), 1927/1994b, "Mistakes and Inventions", u Taylor, Christie, ur., 1994.
- Tagatz, Sergije, 1935/1993, "Važnija pitanja domaćeg filma", u Stojanović, ur., 1993.
- Taylor, Richard, Ian Christie, ur., 2002. (1994), *The Film Fac tory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, Abington, New York: Routledge
- Tokin, Boško, 1920/1993, "Pokušaj jedne kinematografske estetike", u Stojanović, ur., 1993.
- Turković, Hrvoje, 1990, "Privlačnost fabulizma", *Republika*, br. 5-6, svibanj-lipanj, 1990, str. 59-69, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika
- Turković, Hrvoje, 1994, "Pojmovni iskaz", *Republika*, br. 9-10, godište L, rujan-listopad 1994; Zagreb: Društvo hrvatskih književnika
- Turković, Hrvoje, 2000 (1994), *Teorija filma. Prizor, montaža, tematizacija*, Zagreb: Meandar
- Turković, Hrvoje, 2003, "Što se čini kad se "filmski opisuje", *Zapis*, posebni broj, ljeto 2003; Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2004, "Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću. *Perspektive*, I-VI, serija element-filmova, filmoteka 16, Zagreb, 1972", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 39, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje, 2006, "Kako protumačiti 'asocijativno izlaganje' (i da li je to uopće potrebno), *Hrvatski filmski ljetopis*, 45/2006, Zagreb: Hrvatski filmski savez (usp. http://dzs.ffzg.hr/PDF-i/Turkovic_2006.pdf)

Tyler, Parker, 1958/1970, "Preface to the Problems of the Experimental Film", u Sitney, ur., 1970.

Tyler, Parker, 1949/1971, "Documentary Technique in Film Fiction", u Jacobs, ur., 1971.

Vertov, Dziga, 1922/2003, "We. A Version of a Manifesto", u Taylor, Christie, ur. 2002.

Vučičević, Branko, ur., 1984, *Avangardni film 1895-1939*, Beograd: Radionica SIC

Williams, Bruce, 1994, "A Mirror of the Cinema: Poetic discourse and Autotelic Aesthetics in Dovzhenko's *Earth*", *Journal of Ukrainian Studies* 19, ljeto, 1/1994.

Wollheim, Richard, 1998. (prvo izd. 1987.), *Painting as an Art*, London: Thames and Hudson