



STRUKTURALIZAM, SEMIOTIKA, METAFILMOLOGIJA

metodološke rasprave

HRVOJE TURKOVIĆ



SADRŽAJ

Predgovor	4
I. STRUKTURALISTIČKA METAFILMOLOGIJA	9
1. Napomene o filmologiji	10
2. Heuristički uvod u teoriju medijskog opisa filma	18
3. Filmska pravila i sloboda stvaralaštva	43
4. Semiotika i filmologija	67
5. Estetički purizam	77
6. Empirijska filmologija	92
II. ZNAKOVNOST, ZNAK, KOMUNIKACIJA I FILM	129
7. Napomene o “analogijskoj” i “motiviranoj” naravi filmskog znaka	130
8. Tri terminološke vježbe	134
9. Greenleejeva analiza znakovnosti	147
10. Znak i film ili kako analizirati film	164
11. Komunikacijski model filmskog procesa	176
12. Pojmovna razgraničenja (kontinuitet i diskontinuitet, kompaktnost i diskretnost, razabirljivost i nerazabirljivost, analognost i digitalnost)	186
Napomene o tekstovima	229
Bibliografija	231

O autoru	242
Impresum	243

PREDGOVOR

U ovoj zbirci rasprava teme su ponekad vrlo raznovrsne, ali uvijek srodne, izvirući iz jedinstvenog nastojanja: da se razumije sam posao teoretičarev, da se razviju predodžbe o neiskorištenim ili nedovoljno iskorištenim mogućnostima teoretiziranja. Kako je ova metateorijska, metafilmološka, metodološka orijentacija dijelom potaknuta posebnom teorijskom strujom u suvremenom razmišljanju o društvenim pojava i filmu među njima – strukturalizmom i semiotikom, ove se rasprave bave i posebnim problemima strukturalističkog pristupa i semiotike. Knjiga je zato i podijeljena prema dominantnoj temi, na dva dijela: u prvom se pretežno raspravljaju pitanja vezana uz prirodu teoretiziranja, a u drugom ezoterična pitanja vezana uz teoriju o znakovima.

* * *

Ovo metodološko opredjeljenje nije slučajno. Kad sam se, nakon višegodišnjeg kontinuiranog kritičarskog i esejističkog praćenja filmske produkcije, ponovo sustavnije posvetio teorijskim problemima, suočio sam se s teškoćama da se snađem među strategijama teorijskog mišljenja. Osjetio sam da mi nedostaju posebne misaone vještine potrebne da bi se teoretiziralo, a one su bile, to sam itekako osjetio, znatno različite od vještina kritičarskog ili esejističkog razmišljanja i pisanja. Drugo, tradicionalno teoretiziranje nije mi se činilo dovoljnim, nije mi se činilo da valjano dira probleme koji su me mučili. A nije mi pomagalo ni u metodološkom pogledu, jer je ono slabo bilo svjesno svojih teorijskih postupaka, alternativnih mogućnosti. S ovako izoštrenom metodološkom sviješću, nezadovoljstvom sa svojim vlastitim vještinama i s teorijskim nasljeđem, suočio sam se s novim, semiotičkim, pokušajima razmišljanja o filmu. Ona su mi se učinila krajnje nezgrapna, teorijski klimava, ali puna otvorenih mogućnosti da se misli na drugačiji, teorijsko samosvjesniji način, a i da se filmska teorija poveže s metodološkim spoznajama iz drugih znanosti (lingvistike, filozofije znanosti, književne teorije i drugih). Sve me je to natjeralo da se izričitije i sustavnije pozabavim metodološkom literaturom (filozofijom znanosti, odnosno metodološkim raspravama u nizu posebnih znanosti: lingvistici, sociologiji, teoriji književnosti, psihologiji, fizici, biologiji i drugim) i da to sve provjeravam na primjerima tradicionalnog i suvremenog teoretiziranja o filmu.

Taj metodološki rad nije podrazumijevao samo čitanje, već i aktivno razmišljanje i pisanje: rezultat su rasprave ovdje objavljene. One su nastajale u rasponu od jedno do desetak godina. Zato što su posljedica rada na skupu vezanih problema, te rasprave dokumentiraju i promjene u razmišljanju, u formulacijama i pitanja i rješenja. Problemi se ponekad ponavljaju, ali zato da bi se preformulirali ili stavili u novi kontekst razmišljanja. Ponekad su krajnje različiti, ali svejedno pokrivaju tek različite dijelove istog problemskog područja. Kako bi čitatelj lakše pratio razvoj stavova i istraživanja, tekstovi su u svakom od dva opća bloka poredani redom nastanka i objavljivanja.

* * *

Tekstovi su, premda motivirani istim općim ciljem, nastajali različitim povodima i pisani u različite neposredne svrhe, pa zato variraju od popularizatorski, didaktički pisanih tekstova ("Napomene o filmologiji"), preko općih pregleda ("Semiotika i filmologija"), sve do krajnje ezoteričnih tekstova ("Tri terminološke vježbe") kojima je prvi cilj bio da discipliniram sam sebe, da iskušam stanovite formalizirane oblike razmišljanja i pisanja i da sam sebi pojasnim pojmove, ne brinući pritom mnogo o laiku. Ponekad smo sami sebi dovoljni predstavnici i zastupnici kriterija naše vlastite društvene sredine, i ako zadovoljimo svoje kriterije, sva je prilika da ćemo time ujedno zadovoljiti i kriterije bar neke kulturne grupe.

Međutim, bilo da je riječ o didaktičkim tekstovima bilo o krajnje ezoteričnim tekstovima, većina rasprava neće biti nimalo laka literatura za većinu čitatelja. Već se razabire da su problemi dosta stručni: važni pretežno onima koji se već bave teorijom ili bar sustavno prate teorijsko pisanje, te su naviknuti na formalizirano ("suhoparno") teorijsko pisanje i srođeni s većinom problema što se dodiruju u tekstovima. Da bih čitatelja već naslovom na koricama upozorio na stručnu, pa otuda i ezoteričnu, usmjerenost knjige, odlučio sam se za zastrašujući naslov pun misterioznih tuđica slabo ili nimalo poznatih laiku, ali orijentacijski preciznih za teoretičara specijalistu.

* * *

Budući da u nas najčešće treba pravdati filmsku teoriju što uopće postoji (usporedi tekst "Napomene o filmologiji"), potrebno je tim više opravdati i postojanje ezoteričnih tekstova one vrste u koju spadaju i ovdje objavljeni. Naime, opći je i stalni zahtjev da svi tekstovi

budu pisani tako "da ih većina razumije", inače da ih nema nikakva smisla pisati i objavljivati. Korijeni takvom zahtjevu leže u prosvjetiteljstvu, a čini se da mnogi još i danas većinu znanstvenog rada drže prosvjetiteljskim poslom (o socijalnim implikacijama prosvjetiteljstva nešto je više rečeno u eseju "Estetički purizam").

Zahtijevati od svakog teksta da ga "većina razumije" nerazumno je. Tekstova ima različitih vrsta i raznih namjena. Ima namijenjenih svima koje zanima film, a to su, na primjer, informacije o novosnimljenim filmovima, o filmovima na repertoaru kina i slično. Ima tekstova namijenjenih onima koji žele provjeriti svoje vrijednosne stavove o filmovima, svoje razumijevanje filma, a tome su namijenjene recenzije o filmovima, estetički eseji o filmu, i slično. Ali ima tekstova koji se obraćaju stručnjacima na području filma i šire filmske kulture i koji žele unaprijediti njihov, stručni, posao. U ove potonje spadaju različite rasprave o specijalističkim problemima filmske proizvodnje, ali i rasprave namijenjene kritičarima i teoretičarima koji se specijalistički posvećuju filmu, a koji razmišljaju o svojem poslu – i to su upravo filmološke rasprave i metodološke rasprave kakve se mogu sresti u ovoj knjizi.

Svaki od ovih tipova tekstova obraća se različitoj publici, različitom interesu (pa i kad je publika ista), i ima različitu svrhu. Kulturna politika prema kojoj bi jedini dopustivi tip tekstova bio onaj razumljiv većini bila bi izrazito zaglupljujuća, jer bi, po svemu sudeći, dozvoljavala samo informacije o filmovima, i tek tu i tamo iskazivanje ponekog vrijednosnog stava o najpopularnijim filmovima.

Obilježje je zrele kulturne sredine da ima potrebu za svom raznovrsnošću bavljenja filmom i toleranciju prema svim tipovima pisanja, počevši od vrlo popularnog, publicističkog, do krajnje ezoteričnog, stručnjačkog. Stručnost je, k tome, neminovni postulat zrele kulture; podjednako stručnost onih koji proizvode film, stručnost onih koji barataju filmom, ali i stručnost onih koji, specijalistički, razmišljaju i pišu o filmu. Teoretiziranje je stručna djelatnost, za nju treba razviti posebne specijalističke vještine, i pisalačke i čitalačke, i zato ono podrazumijeva školovanog radnika i pripremljenog čitatelja. A za čitanje teorijskih tekstova priprema se – čitajući teorijske tekstove. Zato, držim, valja objavljivati i najezoteričnije teorijske tekstove, pa ma koliko malo čitatelja trenutačno imali. Postojanje tekstova pruža barem apstraktnu mogućnost da se na njima uči čitati teorija i prema njima samostalno teoretizirati – takvi tekstovi tvore nasljeđe bez kojeg teško da može biti napretka na danom području. Fakultetsko školovanje je ono koje očito pomaže u konstituciji čitateljstva, proširuje broj onih koji sudjeluju u teorijskom radu.

* * *

Naravno, i među teorijskim tekstovima mogu se razlikovati popularno pisani tekstovi, oni što se obraćaju nestručnjacima, i temeljni tekstovi koji se obraćaju stručnjacima. Ali da ono što popularizacijski tekstovi populariziraju ne bi bile same trivijalnosti (ono što već, više-manje, svi znaju), takvi se tekstovi oslanjaju na spoznaje do kojih se dolazi stručnim, ezoteričnim, teorijskim istraživanjem, tj. takozvanim *fundamentalnim istraživanjem*. Ovo zadnje neće napredovati ako ga stalno ograničava neznanje laika. Teorijsko istraživanje obično polazi od stanovite razine, pretpostavljajući stanovit stupanj znanja i izobražene razmišljalačke vještine i discipliniranosti, kako bi se s punom pažnjom moglo posvetiti još neistraženom, problematičnom. Zato fundamentalna istraživanja nije lako pratiti: previše toga pretpostavljaju. Zadatak je popularizatora često upravo u tome da osvijetle ove pretpostavke, da formulirane spoznaje fundamentalnih istraživanja približe laiku, da mu omoguće da shvati problem, shvati pretpostavke, i da shvati važnost rješenja. Populariziranje je, stoga, vrlo različit posao od fundamentalnog istraživanja i utoliko ništa lakši; drugačiji, traži drugačije vještine i drugačiju koncentraciju. Premda i jedno i drugo može raditi isti čovjek, rijetko će to dvoje raditi u istom dahu. Također, budući da populariziranje podrazumijeva drugačije sposobnosti i drugi tip kreativnosti od fundamentalnih istraživanja, ne znači da će dobar fundamentalista biti i dobar popularizator. A ne znači ni da će dobar popularizator morati biti i dobar fundamentalista.

* * *

Ovdje objavljene rasprave bile su pretežno sredstvo raščišćavanja nekih od fundamentalnih pitanja. Obraćale su se zato češće drugim specijalistima nego općem čitatelju. Uvijek sam, međutim, nastojao da budem koliko mogu jasniji, da dadem primjera za opće stavove, kako bi čitatelj mogao lakše predočiti i primijeniti opće stavove na konkretne pojave iskustva. Zato se nadam da će onaj koji se potrudi, makar bio i nestručnjak, imati dosta pogodnosti da prati izlaganje i provjerava mu valjanost.

* * *

Dvije su osobe bile od posebne važnosti pri nastanku većine eseja u ovoj knjizi i njima dugujem izričitu zahvalnost. To su Dušan Stojanović i Petar Krelja.

Da nije bilo časopisa "Filmske sveske" i stalnog uredničkog poticanja Dušana Stojanovića, velik broj tekstova ovdje objavljenih vjerojatno ne bi bio nikada napisan i čitav ovaj metodološki i semiološki smjer razmišljanja ne bi bio toliko razrađivan, i tako razrađivan, koliko i kako jest – imajući sredinu ("Filmske sveske") gdje da se ogleda i podrazumijevanog ili izričitog sugovornika (Dušan Stojanović) s kojim da se ogleda, ponekad možda i na njegovo čuđenje što se našao na polemički protivničkom položaju, premda tamo nije namjeravao biti.

I Kreljin urednički poticaj, ohrabrivanje i, štoviše, zaštita (protiv stalnih prigovora iz redakcije i izvana zbog "ezoterizma" mojih tekstova) omogućili su mi da se ogledam u mnogim problemima, iz tjedna u tjedan pišući kratke forme za emisiju "U prvom planu – danas – film". No, i više od toga – intimna obaveza da opravdam Kreljino uporno povjerenje tjerala me na najveću savjesnost, na trud, da usprkos ezoteričnosti biranih problema, nastojim zadovoljiti formu radio-priloga: da nastojim pisati što sažetije, ali bez gubitka temeljitosti, uz trud da to bude što preglednije i koliko je moguće pristupačno. Kako je moja suradnja trajala dovoljno dugo, četiri do pet godina, ova samodisciplina duboko je utjecala na opći stil mojeg pisanja i mišljenja, što se odrazilo i na drugim tekstovima .

Dakako, ukoliko čitatelj ne nađe osobite pohvale niti za ovakvu metodološku zaokupljenost i razuđenost kakvu nalazi u ovdje donesenim tekstovima niti za moj stil razmišljanja i pisanja, krivica je isključivo na meni a ne onima koji su osigurali sve uvjete da stvar ispadne najbolje.

U Zagrebu, 1981., 1984.

H. T.

I. STRUKTURALISTIČKA METAFILMOLOGIJA

1. NAPOMENE O FILMOLOGIJI

ČEMU TEORETIZIRATI

Kad vam netko u burnom razgovoru kaže "Šta mi tu teoretiziraš!", radi to da bi vas povrijedio, da bi obezvrijedio vaše riječi. Teorija baš ne kotira najbolje u svakidašnjim razgovorima.

Teorija se u svakodnevnom žargonu povezuje s praznim uopćenim pričanjem bez osnove i bez koristi. I nije da tako drže o teoriji samo ljudi nestručnjaci, laici. Kad je riječ o filmskoj teoriji, tako govore o njoj i sami filmaši a često i filmski kritičari.

No, koliko god riječju obezvjeđivali teoriju, malo tko može zatomiti potrebu da kaže nešto općevrijedno o predmetu koji ga zanima, da pronade neke pravilnosti u njemu. Ljudi većinom teoretiziraju ne znajući o tome, kao što je i Moliereov lik govorio cijelo vrijeme o prozi a da to nije znao.

Naime, teorijski je posao uopćavanja životno važan ljudima.

Ako ne umijete procijeniti prilike i svoje ponašanje u njima, tj. ako nemate razvijene neke općevažeće obrasce ponašanja primjenjive ne samo na niz poznatih okolnosti nego i na mnoštvo još nepoznatih ali mogućih, bit ćete izgubljeni, nesposobni da se na vrijeme snađete.

Teoretiziranje je, dijelom, upravo razvijanje ovakvih obrazaca snalaženja u životnim prilikama, a, dijelom, njihovo simboličko uvježbavanje i njihova simbolička primjena. Ono omogućava dugoročno i neobično adaptabilno opremanje za golem broj raznovrsnih snalaženja u neizmjereno velikom broju pojedinačnih životnih okolnosti.

Ovakva izgradnja obrazaca nije samo stvar teorijskih djelatnosti već svih tzv. simboličkih, odnosno znakovitvornih djelatnosti, bile one imaginativne, kakve su umjetnosti, ili pak dnevno sporazumijevateljske, kakve su naše svakidašnje govorne razmjene.

Sve one podrazumijevaju uopćavanja kao svoju nužnu značajku, sve one imaju vitalnu ulogu, nužno po čovjekov opstanak u svijetu.

DRUŠTVENI UVJETI ZA JAVLJANJE FILMSKE TEORIJE

Premda bez uopćavanja nema nikakva (znakotvorna) snalaženja, ono što obično nazivamo teorijskom djelatnošću ipak nije tek jedna od nehotičnih i neizdvojenih značajki našeg znakotvornog snalaženja svijetom.

Teorije, u užem smislu, kao ni umjetnosti, u kolokvijalnom smislu, nema gdje se i jednom i drugom ne posvećuje sustavno, ne poklanja izdvojena i trajna pažnja. Teoretiziranje, kao i umjetničko stvaranje, *specijalistička* je djelatnost, a teoretik je, kao i umjetnik, svojevrsan specijalista.

Za specijalističko razvijanje jedne djelatnosti nužan je stanoviti društveni poticaj, jer specijalističnost i nije nego jedan od načina društvene organizacije (duhovnog) rada.

Film se javio kao nedvojbeno kulturalna činjenica, a njegove industrijalne i strukovne značajke samo su šire društveno ojačavale kulturalnu važnost filma. U ovoj se novoj kulturalnoj činjenici trebalo nekako snaći. U njoj se nešto valjalo snaći zagolicanim kulturalnim strukovnjacima (pa bili oni teoretičari drugih umjetnosti, filozofi, stvaraoci iz drugih umjetnosti, društveni znanstvenici ili još što), a posebno je bilo važno snaći se onima koji su se upleli u samu filmotvoračku djelatnost.

Grubo uzevši, tri su početna izvora filmsko-teorijskih specijalista.

Jedan od najranijih izvora teoretičara bio je među kulturnjacima koji su ionako sustavno razmišljali o fenomenima umjetnosti, pa su ta razmišljanja samo prenijeli na film kad se ovaj pojavio (tako su filmu pristupili Arnheim, Faure, Malraux, Kracauer i drugi).

Drugi izvor bio je među samim filmskim redateljima koji su se posvećivali i pedagoškom i teorijskom radu (tu ima bezbroj primjera, počevši od sovjetskih revolucionarnih filmaša Kulješeva, Ejzenštejna, Pudovkina, Vertova, pa francuskih avangardista Clairea, Dulaca, Epstaina, engleskih dokumentarista Griersona, Rothe, američki avangardista Deren, Brackhage i dr.).

Treći izvor bio je među filmskim kritičarima koji su ponekad pravili teorijske izlete (kao npr. Bazin).

U svim je ovim slučajevima specijaliziranje za teoriju, tj. javno bavljenje općim, sustavnim razmišljanjem o filmu, bilo je uzrokovano praktičkim potrebama, tj. stanovitim problemskim situacijama u kojima bi se zatekle spomenute discipline i pojedini djelatnici.

Iz redova filmaša redatelja, najviše su se regrutirali teoretičari u avangardnim razdobljima, kad je cijeli tip dotadašnjeg filmoveanja bio ugrožen. Bilo je to, npr. u ruskom revolucionarnom filmu, u francuskoj avangardi, pa onda i u suvremenoj američkoj avangardi. Sve su te situacije dale filmske teoretičare.

U sličnim se uvjetima i kritičari ispostavljaju teoretičarima. Andre Bazin se javio u vrijeme kada je sazrela situacija za krupnije promjene temeljnih vrednota, odnosno cijelog vrijednosnog sustava ondašnjeg filma.

U ovakvim se "problemskim situacijama" teorija, tj. sustavnije razmišljanje o prirodi filma, javljala kao zadovoljenje potrebe za općenitijim, općevažnijim i postojanijim orijentirima, koji će pomagati u promjenjivim, zemljotresnim okolnostima u kojima se zatekao bilo tradicionalni filmski stil, bilo tradicionalni vrijednosni sustav, bilo tradicionalna općeumjetnička estetika.

Teorija je zapravo imala funkciju socijalnog pomagača u kulturno nestabilnim prilikama.

Teoretiziranje o filmu se, dakle, javilo iz društvene nužde, i bilo je natjerano da bude izravno korisno u tvoračkom i primalačkom snalaženju u filmu. Ono se javilo praćeno izrazitim zahtjevom na brzu primjenjivost.

Ova primjenjivačka nužda uvjetovala je narav i ustrojstvo tradicionalne filmske teorije.

ESEJISTIČKI TIP TEORETIZIRANJA

Tradicionalna teorija bila je izrazito vrijednosno, odnosno normativno usmjerena. Izdvajala je one pojave koje je smatrala izrazito vrijednim, odnosno izrazito nevrijednim, težila ih izravno protumačiti i propisati ili zabraniti postupke kojima se dolazilo do takvih vrednota.

Pogledamo li tradicionalnu filmsku teoriju, primijetit ćemo da je ona zapravo svojevrsna stilistika, tj. više ili manje obrazložen spisak stilističkih postupaka koji se drže vrijednim, odnosno nevrijednim. Ona je tako zapravo željela biti korisnim priručnikom – za stvaraoce i za kritičare – u prilikama kad se ovi osjete nesigurni u svojem poslu.

Kao stilistika, tradicionalna je filmska teorija držala svako obrazloženje (a u tome je bila njena teoretičnost) zašto koji stilistički postupak ima učinak koji ima – dobrodošlim, bez obzira iz kojeg djelokruga dolazio. Držala ih je dobrodošlim zato jer obrazloženja i nisu

bitna, bitno je bilo izdvajanje filmskih postupaka i uvjerenje o potrebi njihove upotrebe, odnosno odbacivanja. Iz ovakvog usputnog, instrumentalnog odnosa prema obrazloženjima, tradicionalna je filmska teorija bila otvoreno eklektička, posežući za obrazloženjima čas u psihologiju, čas u sociologiju, ili pak u kritičku i teorijsku tradiciju drugih umjetnosti.

A opet, kako joj je svrha bila posve praktička, tradicionalna teorija nije mogla trpjeti preveliku teorijsku strogost, jer je držala da bi ta mogla učiniti teoriju slijepom za konkretnu raznovrsnost u kojoj ona, u krajnjoj crti, valja biti orijentirana. Zato je tradicionalna teorija uvijek njegovala stanovitu skepsu prema odviše znanstvenim postupcima i rado pribjegavala književničkim, stilističkim strategijama pomoću kojih je sprečavala terminološku krutost i očuvala budnost za dnevni priliv filmskih i kritičarskih iskustava. To je razlog zašto smo taj tip teorije i nazvali esejističkim, jer esej se smatra književnim rodom na prijelazu iz lijepe književnosti u teoriju, a s miješanim značajkama obojega.

Socijalne značajke ponašanja esejističkih teoretičara slične su onima u ponašanju umjetnika. Svi oni nastupaju, pa i onda kad se pozivaju na prethodnike, kao da pišu sve ispočetka, bilo da svježe izumijevaju teoriju, bilo da sve nanovo prerađuju prema svojoj mjeri. Nastupaju kao izvorni stvoritelji teorije, ističući svoj originalni teorijski pristup u odudarnosti spram različito originalnog pristupa svih ostalih teoretičara. Publika kojoj se obraćaju zato je uglavnom šira publika kritičara, stvaralaca i onih među publikom koji problematiziraju film. Malo, ili čak nimalo, nije im publika njihovo vlastito teoretičarsko društvo.

Sažeto možemo reći da je tradicionalna esejistička teorija osobna, autorska, vrijednosno usmjerena, više sklona književničkoj sugestiji nego znanstvenoj disciplini. Takva, ona je, poput dnevne kritike, vrlo osjetljiva na dojmove, bilježeći ih s velikom pažljivošću, ali nije odviše sposobna da ih međusobno sustavnije poveže i time objasni.

ZNANSTVENI TIP TEORIJE

Bez obzira iz kojih se pojedinačnih razloga teoretiziralo, teorija poseže za obrazloženjima koja uvijek obuhvaćaju više od onoga što je iskustveno dano. Neminovna je, naime, odlika teoretiziranja da utvrđuje ono što važi općenito i neovisno o tome da li već ima svoje zbiljsko ispunjenje ili ga ima tek u mogućnosti. Teorija u prvome redu ustanovljuje pravilnosti, a kojima će od njih potom dati prednost u primjeni – to je druga stvar.

Tako se u suvremenom razmišljanju o teoriji javila misao o potrebi strožeg lučenja samog

utvrđivanja mogućih pravilnosti od vrednovateljskog opredjeljivanja među njima. Teorija koje se suzdržava od vrednovateljskog opredjeljivanja u odnosu na predmet istraživanja i koja se ograničava samo na razvijanje zamislivih pravilnosti nazvana je *znanstvena*.

Znanstvenu teoriju tako odlikuje težnja za objašnjenjem i opisom neovisnim od normativnosti.

Takvo razgraničenje između objašnjenja i vrednovanja omogućilo je teoretičarima da razgraniče formalizirani jezik znanosti od esejističkog jezika vrijednosne primjene. Upravo formalizirani jezik omogućuje znanstveno objašnjenje, on ga čini općevažnim.

Formalizacija jezika povlači i razgraničenje između različitih kriterija formalizacije: postulat je znanstvenog postupka da ustraje u dosljednoj provedbi jednog kriterija u danim prilikama. Disciplinarni eklekticizam koji je odlikovao esejističku tradiciju bit će izravno protivan znanstvenom konstituiranju. Za protutežu, znanost odlikuje disciplinarna razuđenost, postojanje više samostalnih disciplina od kojih se svaka na svoj formalizirani način bavi nekim posebnim vidom danoga područja.

Koliko god bile povezane, znanstvene se discipline ipak jasno razgraničavaju po nadležnostima i po kriteriju formalizacije svojega jezika.

Socijalne značajke ponašanja znanstvenih teoretičara vrlo su različite od ponašanja esejističkih teoretičara. Znanstvenici nastoje što bolje usvojiti već razvijene formalizacijske postupke i već postojeća pravila u postavljanju problema. Njima je ideal da se nadovezuju jedan na drugoga, eventualno se korigirajući, ali na bitno istom putu. Cijela im se teorija čini kao jedinstveno tijelo koje se postojano usavršava, a svaki od njih tome ponešto doprinosi. Nije važna osobnost teorijskih postavki, već prilog koji one čine općem hodu znanosti. O socijalnim aspektima znanstvene djelatnosti s tipološkog stajališta lijepo govori Thomas S. Kuhn u knjizi "Struktura naučnih revolucija" (1975).

Kako vidimo, znanstveni je tip oprečan, pa ponekad i polemički oprečan esejističkom. Ali ta je polemika zapravo bračna polemika: njome se tek razgraničuju nadležnosti i posebna zaduženja u braku. Esejiziranje daje prve i dosjetljive generalizacije o prirodi predmeta filmskog posla i vrednovanja i time hrani znanstveno istraživanje iscrpnom građom.

Znanstveno istraživanje, pak, razvijajući općevažeće mogućnosti razumijevanja, daje daleko izbistrenije temelje za vrijednosno opredjeljivanje no što to brze generalizacije mogu dati. Jedan tip teorije pomaže drugom. Kulturalno oni ne mogu jedan bez drugoga.

FILMOLOGIJA I PSIHOLOGIJA

Premda je filmska teorija tek od nedavno suočena s kategoričkim zahtjevom da bude znanstvena, težnji k znanstvenosti bilo je i ranije. No, nije se vjerovalo da filmologija može biti samostalna znanost. Držalo se da je filmologija moguća jedino ako se oslanja na istraživanje drugih znanosti. Takvo svođenje jedne discipline na drugu zove se *redukcionizam*. Najistaknutiji redukcionizam u filmologiji bio je psihologistički, tj. filmologija se pokušavala svesti na psihologiju. Držalo se da će psihološka proučavanja tzv. "filmske percepcije" dati temelj za rješenje pitanja o specifičnosti filmske umjetnosti.

Neobično je zanimljivo da je upravo suvremena psihologija upozorila na potrebu samostalnih proučavanja određenih umjetničkih medija.

Na primjer, pogledajmo kojim je riječima psiholog Gregory upozorio na specifičnost percepcije slike: "Slike imaju dvostruku stvarnost. Crteži, slikarije i fotografije predmeti su kao i svi drugi - oblici na plosnatom materijalu - ali u isto vrijeme su posve drugačiji predmet za oko. Mi vidimo oblike tragova na papiru, sa sjenkama, potezima kičice ili fotografskom zrncom, ali istodobno vidimo da sve to daje lice, kuću ili brod na uzburkanom moru. Slike su jedinstvene između predmeta, jer one se gledaju kakve su same po sebi ali i kao neka druga stvar posve različita od papira ili platna slike. Slike su paradoksi." (Gregory, 1970.)

Drugi psiholog, Jerome Bruner, više i ne govori o slikama nego u *prikazivanju* (representation), a prikazivanje odlikuje da je u nekom tvarnom mediju, vezano uz njega (Bruner, 1973.). Švicarski psiholog Jean Piaget raspravlja o tome kao o *mentalnim slikama* ali onima koje su vezane uz neki tvarni medij (Piaget, Inhelder, 1963.). Svi oni zajedno drže ove pojave karakterističnim za takozvanu simboličku, znakovitu djelatnost čovjeka i pozivaju se na semiotiku, znanost o znakovima, i teoriju komunikacije, kako bi objasnili psihološke pojave s kojima se suočavaju. Isto tako, kad se susretnu sa specifičnim medijem, osjećaju veliku potrebu za specifičnom semiotičkom teorijom toga medija da bi se prema njoj rukovodili u svojem istraživanju.

Situacija je danas posve obrnuta od onog što se tradicionalno mislilo o filmskoj teoriji. Umjesto da je filmološkom istraživanju nužno prethodno istraživanje psihologije, pokazuje se da je psihološkom proučavanju filma nužna jasno formulirana samostalna filmološka teorija o specifičnosti filmske komunikacije. Tek kad se izobrazila samostalna znanost o osobinama

filmske komunikacije, moći će doći do ravnopravne i obostrano korisne suradnje između filmologije i psihologije. Redukcionizam to nije omogućavao.

FILMOLOGIJA I SOCIOLOGIJA

Odnos filmologije i sociologije vrlo je osjetljiv. Velika društvena važnost filma neporeciva je. Film je jaka industrijska grana, sa svojom organizacijom proizvodnje, distribucije, prikazivanja i samog tržišta. Film je, međutim, mogao postati dijelom industrije jer je vrlo važan kulturalni fenomen. Kako su to sociolozi nedvojbeno utvrdili film je jedan od moćnih čimbenika socijalizacije i kulturalne integracije. Društvena važnost filma povukla je nuždu da se nadzire njegovo društveno djelovanje. Sociološko razmišljanje o filmu počelo je pod pritiskom potrebe da se nešto odmah poduzme u skladu sa spoznatim činjenicama. Sociološka su razmišljanja zato bila namjenska, jako vrijednosno obojena i ponajčešće restriktivna, propisujući što da se onemogući u djelovanju. Usmjerena na trenutačnu primjenu, činilo se da sociološka razmatranja imaju prvenstvo pred svim drugim tipovima razmišljanja o filmu, a posebno pred filmologijom, odnosno pred filmskom estetikom, koja se činila posve praktički neupotrebljivom. No, sociologija se filma suočila s velikim poteškoćama. Film ipak nije pojava kao i sve druge. Ono što se zbiva na filmskom platnu ne spada u red društvenih zbivanja u koje, na primjer, spadaju zbivanja na cesti. Film je prikazivački medij i što se na njemu odvija jest tek prikazivanje, slika. Kulturalna se uloga filma ne može valjano istraživati ukoliko se ne razumije specifično funkcioniranje filmskog prikazivanja i poseban odnos koji prema njemu imaju oni koji ga prate. A upravo to specifično funkcioniranje filmskog prikazivanja proučava filmologija.

Filmologija je tako pretpostavka za sociološko istraživanje filma. Naprednim je to sociolozima jasno i oni naveliko traže od filmologa da im daju pregledne modele funkcioniranja filma (usp. Tudor, 1974.). Između filmologije i sociologije tek se sada otvaraju mogućnosti obostrano poticajne suradnje.

STRUKTURALISTIČKA FILMOLOGIJA

PotANJI putokaz o tome kako uobličiti samostalan znanstveni predmet i samostalne teorijske modele o filmologiji daje upravo strukturalizam.

Strukturalizam podrazumijeva da je filmologija *iskustvena (empirijska) znanost* kojoj je iskustveni predmet naše *razumijevanje filma*, i to samo onoliko koliko je ono povezano s *obilježjima filma* i njihovim *poretkom*, a pri tome se služi onim *sustavom pojmovlja* koje je sposobno da pokaže *vezu između razumijevanja i poretka obilježja u filmu*.

Ovako iskazano poimanje znanstvene djelatnosti ključno se razlikuje od pozitivističkog. Pozitivističko naslijeđe nije dozvoljavalo da se razumijevanje uopće uključuje u znanstveno razmatranje, a ni poredak obilježja nije bio važan ukoliko nije bio fizikalistički ili perceptivan.

Strukturalistička metodologija mogla se otrgnuti pozitivističkim stavovima zahvaljujući svojem posebnom ontološkom nauku. Po ovome, pojave koje su namijenjene razumijevanju jesu *komunikacijske* (sporazumjevateljske). Komunikacija se uvijek odvija preko posrednika nazvanog *znakom* (priopćenje). Znak počiva na nekom perceptibilnom *provodniku* (kanalu) koji je tako *ustrojen* (strukturiran) da onda kad se dovede u vezu s prikladnim *kulturalnim pravilima* za upotrebu znakova (kodovima) on nešto priopćava, odnosno *znači*. Naše razumijevanje filma, ili bilo koje komunikacijske pojave, upravo je razumijevanje značenja a na osnovi povezivanja ustrojstva provodnika i kodova.

Po ovakvome shvaćanju, znanstveni predmet filmologije ne mogu biti sama perceptibilna obilježja provodnika. Znanstvenu, filmološku važnost dobivaju samo ona perceptibilna obilježja koja stupaju u takve uzajamne odnose (tj. u ustrojstvo) koji su povezivi s kulturalnim pravilima. Potvrdu da je zaista u pitanju ustrojstvo povezano s kulturalnim pravilima nalazimo upravo u javljanju očekivanog razumijevanja. Na taj način u filmološki predmet obavezno ulazi naše razumijevanje danih komunikacijskih pojava, a tvorna obilježja ulaze samo onoliko koliko su poveziva s kulturalnim pravilima. I upravo je to ono što suvremeni znanstveni prikaz razlikuje od tradicionalnog, redukcionističkog.

Dakle, za kraj ponovimo: filmologija polazi od onih pojava koje u filmu razabiremo, razumijemo, a cilj joj je da rekonstruira ono u filmu što uvjetuje baš takvo naše pojedinačno razumijevanje.

(1977)

2. HEURISTIČKI UVOD U TEORIJU MEDIJSKOG OPISA FILMA

1. UVOD

- 1.1. Teorijska neproblematiziranost opisnog nazivlja
- 1.2. Medijske značajke i njihova upotreba
- 1.3. Odnos tehnološkog i filmološkog nazivlja

2. OPIS

- 2.1. Opis i objašnjenja
- 2.2. Opis
- 2.3. Objašnjenje
- 2.4. Ovisnost opisa i objašnjenja
- 2.5. Opis kao preduvjet objašnjenja
- 2.6. Status obilježja
- 2.7. Razlikovnost obilježja
- 2.8. Povijesna uvjetovanost razlikovnosti

3. OPIS MEDIJSKIH ODREDNICA FILMA

- 3.1. Izraz i sadržaj
- 3.2. Pojam medija
- 3.3. Jedna pretpostavka tradicionalnog medijskog opisa: prikazivački film
- 3.4. Prikazivački prizor i prikazivački modus
- 3.5. Formalnost medijskog opisa
- 3.6. Opis neprikazivačkog filma
- 3.7. Komunikacijski i metakomunikacijski opis
- 3.8. Metakomunikacijski signali
- 3.9. Povijesnost signala

4. SAŽETAK

- 4.1. Osnovni stavovi teksta
- 4.2. Preostali zadatak

Bibliografski vodič

1. UVOD

1.1. Teorijska neproblematiziranost opisnog nazivlja

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

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

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

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

S ovakvim usmjerenjem, filmska je teorija bila upravo *preskriptivna* teorija *umjetnosti* ili *estetika*, a ne teorija *medija*, u pogledu umjetničke upotrebe razmjerno neutralna. Filmska teorija je zapravo bila, dobrim svojim dijelom, svojevrsna *normativna retorika filma*.

1.2. Medijske značajke i njihova upotreba

Takva tradicionalna usmjerenost filmske teorije nije neopravdana. Čini se, doista, da je upravo umjetničko usmjerenje filma bilo ono koje je poticalo na medijsku diferencijaciju.

Ono je postavljalo vrlo složene i vrlo specifične komunikacijske probleme i zadatke koji su se onda morali medijski riješiti. Upravo je umjetnički orijentiran film doprinjeo usložnjavanju medijske nosivosti filma. Druga postojeća usmjerenja, na primjer dokumentarizam, kao i kasnije znanstvene upotrebe filma, koristila su se dobrim dijelom u svojem razvitku baš medijskim iskustvima odnjenim u umjetničkom (onda: igranom) filmu.

Međutim, premda potaknuta raznim upotrebnim usmjerenjima, medijska je diferencijacija imala svoju neovisnost. Bivajući uobličavane, medijske su se odrednice ujedno i standardizirale, što je značilo da su se pri filmovanju, pri iskušavanju različitih komunikacijskih učinaka, počele uobličivati neke *invarijantne* elementarne medijske odrednice, koje su tvorile pregledan i fleksibilan *repertoar* kojem su se onda obraćali svi pokušaji da se uobliče filmska priopćenja različitih usmjerenja. Svi izbori odrednica vršili su se unutar tog uspostavljenog i standardiziranog repertoara.

Naravno, komunikacijski ciljevi s kojima se prilazilo tom repertoaru mogli su biti bilo estetičke, umjetničke naravi, mogli su biti ovakvog ili onakvog umjetničkog usmjerenja, ovakvog ili onakvog vrijednosnog stupnja, ipak se njihovo medijsko uobličavanje oslanjalo na isti spektar izbora, na istu zalihu medijskih značajki koje su se mogle izabrati. Upozoravajući na vrijednosne izbore s umjetničkim ciljem, estetike filma su upozoravale ujedno i na one medijske značajke koje je to usmjerenje posebno uočljivo diferenciralo, naglasilo. Time su razvijale svijest o određenim medijskim značajkama, ali ta je svijest, po pravilu bila jednostrana i uska, nesposobna da izgradi integriranu, sustavnu viziju o temeljnoj ukupnosti medijskih mogućnosti.

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

1.3. Odnos tehnološkog i filmološkog nazivlja

Spomenuti nazivi su zapravo i potekli iz tehnološkog žargona, iz žargona kojim se sporazumijevaju filmski operativci pri radu na filmu. Operativci su ovim nazivima imenovali

one stvari koje su im važne u radu, a te se protežu od naziva za tehnička sredstva, preko naziva za tehnološke operacije kod pripremanja, snimanja i obrade filma, pa do naziva za sama obilježja konačne izrađevine – filma. Bilo je razumljivo da su zbog toga ove nazive pokušali srediti baš oni koji su rad na filmu trebali tako analizirati da bi bio prikladan za učenje i uvježbavanje, to jest pedagozi, didaktičari.

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

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

Tehnologa, naime, prvenstveno zanimaju postupci kojima je djelatno postignuta konačna izrađevina, dok filmologa prije svega zanimaju sami vidovi konačne izrađevine kako se oni pokazuju gledaocu. Na primjer, tehnolog će *kadar* ponekad odrediti kao onaj dio trake koji protekne pri jednokratnom uključivanju kamere u rad. Filmolog će, međutim, *kadar* pokušati odrediti kao onaj dio filmske cjeline u kojem percipiramo kontinualnu promjenu, bez obzira kako se taj kontinuitet postigao. Jer kontinuitet se može postići, recimo, i nizom diskontinuiranih tehnoloških postupaka, kako se to čini u animiranom filmu. Tehnolog će, dalje, govoriti o *kutu snimanja*, a filmolog će morati govoriti o *točki gledišta* (ili tome slično). Tehnolog će govoriti o *kretanju kamere*, a filmolog će to morati zakomplicirati i govoriti o *kontinuiranoj promjeni točke gledišta*. I tome slično.

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

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

Filmološke nazive kakvi su *kadar*, *plan*, *rakurs*, *vožnja* i druge, upotrebljava svaka filmska teorija, bez obzira na međusobne razlike. To je moguće zato jer oni služe nečemu što, iako vezano uz teorijsko objašnjenje, ovome na stanovit način prethodi – ovi nazivi služe *opisu*

filma, te ćemo ih nazvati *opisnim nazivljem*.

2. OPIS

2.1. Opis i objašnjenje

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

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

2.2. Opis

Pozabavimo se prvo više s *opisom*.

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

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

kombinacijom ovih obilježja možemo dati na znanje o čemu govorimo.

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

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

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

2.3. Objašnjenje

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

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

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

snalazimo u mnoštvu pojedinačnih iskustvenih pojava.

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

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

2.4. Ovisnost opisa i objašnjenja

Opis i objašnjenje dva su vezana tipa znanstvenog sporazumijevanja.

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

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

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

2.5. Opis kao preduvjet objašnjenja

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

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

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

Činjenice na koje se u objašnjenju oslanjamo obično imenujemo jednim nazivom, što je ekonomičnije i lakše. No, ako nemamo jednog naziva ili se u nazivu ne podudaramo (ne upotrebljavamo ga u istom značenju), tada ćemo morati pribjeći opisu, odredbenoj analizi činjenica. Što je opis formaliziraniji, stroži, to ćemo lakše postići razumijevanje u pogledu činjenica o kojima želimo raspravljati. Opis se tako javlja kao stupanj sporazumijevanja u kojem je slaganje nužan uvjet (bilo izričit bilo podrazumijevan) za svaki relevantniji objašnjavački stupanj sporazumijevanja. Bez prešutnog ili izričitog podudaranja u činjenicama nema nikakvog relevantnijeg objašnjavačkog sporazumijevanja, bez obzira da li je ovo potonje u slaganju i nadovezivanju ili je u razlici i suprotstavljanju. Zato je jedan od

znanstvenih postupaka pri teorijskom razilaženju – usklađivanje u opisu pojava o kojima se spori, odnosno provjera postojećeg opisa činjenica.

2.6. Status obilježja

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

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

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

S filmskim obilježjima slično je kao i s psihološkim osjetima: nemaju svoju samostalnu opstojnost već su sredstvom (i plodom) analize nečega što ima samostalnu opstojnost. Na primjer, mi crvenu boju nikada ne zamjećujemo posve (prostorno i vremenski) odvojeno od drugih boja, niti je zamjećujemo potpuno neovisno od oblika, tvarnosti, osvjetljenja, položaja u prostoru i drugoga. Kako suvremeni psiholozi upozoravaju: ono što zamjećujemo jesu *stvari*, a ne *osjeti*. Analiza na osjete je kognitivni, pa onda i teorijski postupak koji omogućava komuniciranje (svakodnevno i znanstveno) o zamjedbama i stvarima. Isto je tako i s filmskim obilježjima. Ono s čime se pri gledanju filma suočavamo jest jedna cjelovita, izdvojiva pojava: snimka ljudi koji nešto čine. Analizom na obilježja mi omogućavamo razgovor o važnim razlikama među snimkama. Ta obilježja se nikada ne javljaju samostalno, uvijek su međusobno povezana podrazumijevajući se: u jednom kadru srećemo se, na primjer, s više različitih planova između kojih postoje prijelazi. Uvijek je u pitanju, osim toga, neka točka gledanja, ova je uvijek u nekom stanju, bilo da se ne mijenja bilo da se mijenja i tako dalje. Mi zapravo uopće i ne primjećujemo obilježja, već na određen način predložena zbivanja što ih razabiremo na snimci. Za lučenje obilježja potreban je dobar

trening i nekakva analitička praksa, jer ta su obilježja plod analize, dakle svjesno provođenog i nadziranog postupka za koji nisu spremni oni koji u tome nisu izvježbani i koji nemaju radnih ili teorijskih svrha da to učine.

2.7. Razlikovnost obilježja

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

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

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

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

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

2.8. Povijesna uvjetovanost razlikovnosti

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

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

3. OPIS MEDIJSKIH ODREDNICA FILMA

3.1. Izraz i sadržaj

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

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

Radnja filma i "ideju" filma držalo se *sadržajnim sastavnicama*.

U prilikama u kojima analiza filma nije bila natjerana da ide dalje od jednostavnih razdjeljivanja, poput ovih navedenih, razlika između izraza i sadržaja odnosila se na dosta postojano razgraničene krugove pojava i bila je dovoljna da sporazumijevateljima o filmu jasno naznači o kojima se to pojedinačnim filmskim obilježjima radi.

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

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

Kažimo da našim nazivljem imenujemo obilježja filmskog *medija*.

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

3.2. Pojam medija

Medijskim obično držimo one strane umjetnosti, odnosno svih oblika sporazumijevanja, koje su vezane uz oblikovnu tvar iz koje se izrađuje dani umjetnički predmet (ili tekst). Kazano rječnikom teorije komunikacija, medijskim ćemo držati onu stranu sporazumijevanja koja je

vezana uz finalni *provodnik* (kanal) sporazumijevanja. Nisu sva obilježja provodnika komunikacijski važna: samo ona koja su razaberiva, koja zadovoljavaju zamjedbeno razlučivanje, diferencijaciju. Nije, međutim, niti svaka (zamjedbena) diferencijacija obilježja provodnika važna za komunikaciju, već samo ona koja ima *službu* (ili "ulogu") u posebnoj organizaciji *priopćenja* (poruke) i upravo tu diferencijaciju obilježja nazivamo medijskom ili, kraće, medijem.

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

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

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

3.3. Jedna pretpostavka tradicionalnog medijskog opisa: prikazivački film

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

Kad je film u pitanju, njegov je medijski opis bio temeljito uvjetovan prevladavajuće *prikazivačkim* tipom filmova, to jest, filmova u kojima se trenutačno daju prepoznati pojave koje se standardno poznaju (ili daju poznavati) i mimo filma: film je prikazivao ljude, stvari, ulice, krajolike, prepoznatljive postupke i društvene situacije i tako dalje. Prikazivanje je, s jedne strane, bilo cilj filmskog izuma, osnovni, namjeravani organizator medija, a s druge

strane, ono je bilo osnovica za svaku dalju, drugotnu, organizaciju.

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

3.4. Prikazivački prostor i prikazivački modus

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

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

Na primjer, istog se čovjeka može snimiti iz različite udaljenosti, s različite visine, s različitom pokretnošću točke gledišta i sve te različite snimke mogu biti nanizane jedna do druge pa se svejedno daje postići da razaberemo kako je stalno u pitanju isti čovjek u istom ambijentu.

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

Za to će nam dobro poslužiti nazivi *prikazivački prizor* i *prikazivački modus*, ili kraće: *prizor* i *modus* (o prizoru se još često žargonski govori kao o *sceni*, dok se za modus u filmskoj

teoriji preopćenito rabi izraz *filmska izražajna sredstva* ili *postupci*. Mi ćemo ovdje standardizirati gore navedene nazive).

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

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

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

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

3.5. Formalnost medijskog opisa

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

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

Formalnost je inače neodvojiva značajka teoretiziranja uopće. Pretpostavka je teoretiziranja strateško izoliranje određenih vidova pojava, zanemarivanje drugih (uz njihovo

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

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

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

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

3.6. Opis neprikazivačkog filma

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

filmovima što nastaju u krilu takozvanog “eksperimentalnog filma”.

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

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

3.7. Komunikacijski i metakomunikacijski opis

Kazali smo (u 3.2.): kad opisujemo medijsku stranu filmske organizacije, opisujemo one zamjedbene diferencijacije obilježja koje su važne po filmsko priopćenje.

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

I jedna i druga diferencijacija jest medijska i neobično važna po praćenje danog priopćenja, danog filma. Ako, na primjer, ne znamo razlikovati film od njegove (nefilmske) okoline, nikada nećemo shvatiti da to imamo posla baš s filmom, pa nećemo imati niti što shvaćati. Bit će nam kao čovjeku koji ne pravi razliku unutar zvukova okoline te i ne razabire da mu se upravo neki čovjek obraća težeći uspostaviti sporazumjevateljsku vezu. A opet, ako ne znamo povezivati i povlačiti razliku između filmskih sastavnica, nećemo imati ništa od filma,

nećemo razabirati filmsku organizaciju, nećemo ništa razumijevati. Bit će nam kao čovjeku koji razabire da mu to stranac nešto govori, da se nalazi s njim u sporazumjateljskom dodiru, ali pri tome uopće ne razabire što mu taj govori.

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

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

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

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

3.8. Metakomunikacijski signali

Metakomunikacijskih signala izravno vezanih uz izdvajanje filma ima četverovrsnih. U prvu vrstu ulaze oni signali koji *prostorno* razgraničuju filmski sliku od njene okoline, nazovimo ih *proksemičkim signalima*. U drugu vrstu ulaze oni signali koji razgraničuju filmsko izlaganje, to jest *vremensku protežnost* filmske komunikacije od vremenskog odvijanja nefilmskih zbivanja u okolini, nazovimo ih *kronografskim signalima*. U treću vrstu ulaze oni signali koji *tvarno*, po teksturi, razgraničuju filmsku pojavu od pozadine na kojoj se ona javlja, nazovimo

ih *teksturnim signalima*. U četvrtu vrstu spada samo ustrojstvo filma, jer i ono je signal da nije u pitanju nefilmska situacija nego baš filmska, nazovimo tu vrstu *konstrukcijskim signalima*.

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

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

Kronografski signali nas upozoravaju da u danom vremenskom odsječku moramo pokloniti pažnju baš jednom naročitom slijedu zbivanja, to jest filmskoj projekciji, a ne drugome. Osnovne vrste kronografskih signala jesu *najave* i *odjave* filma. One su najčešće jako konvencionalizirane i neobično brojne; na primjer, početak odvijanja filma se najavljuje gašenjem svjetala u dvorani, prestankom ugodajne kino-glazbe, razmicanjem zastora, a često i dodatnim raznobojnim svjetlosnim signalima što uokviruju ekran a najavljuju pojavu filmske slike i najzad se javlja sama "špica filma", dio filma koji najavljuje početak i daje podatke o tvorcima filma i naslovu filma. Odjave su ponajčešće simetrično obrnute: javlja se

odjavna "špica", slova "kraj", pali se svjetlo, zastori se zaklapaju, počinje kino-glazba. Sve su ovo sredstva upozoravanja na početak i svršetak pojave koja je vremenski ograničena i može nam ili promaknuti ili nas uzalud vezati ako nismo na vrijeme dovoljno jasno upozoreni na početak ili završetak. Naravno, i ti kronografski signali variraju od kina do kina, od sredine do sredine, a vjerojatno i od jednog razdoblja do drugog: ono što je u njima važno jest da ih ima, i da imaju standardizirano upozoravateljsku funkciju.

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

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

Sve ove četiri vrste metakomunikacijskih signala, svaka za se i u svojoj kombinaciji, vrlo nam brzo i djelotvorno daju na znanje kako je riječ baš o filmskoj komunikaciji, a ne o

nefilmskom zbivanju, upozoravaju nas točno gdje se, na kojem prostoru i u kojim vremenskim granicama, ta pojava odvija. A takva je svijest nužna, kako smo to utvrdili, da bismo se uopće mogli pripremiti za komunikaciju i njeno razumijevanje.

3.9. Povijesnost signala

Naravno, metakomunikacijski signali ne bi bili tako djelotvorni da nisu kulturalno odomaćeni i standardizirani, običajno vršeći funkciju metakomunikacijskog upozoravanja.

Spomenute vrste signala nisu, međutim, jedine. Nabrojali smo samo one koje su *izravno* vezane uz samu pojavu filma. Postoji, međutim, cijeli jedan složeni niz *neizravnih* metakomunikacijskih signala. Na primjer, neobično su brojni neizravni proksemički signali. Važni su oni koji prostorno usmjeravaju gledaoca k mjestu na kojem će se pojaviti filmska slika: to je prostorni razmještaj stolica, okrenutih prema jednom mjestu prostorije. Zatim se, često, snažno pojačavaju signali okvira slike pomoću draperija, zastora, dodatnih svjetala i tome slično.

Ništa nije manje važna metakomunikacijska funkcija posebno obilježenih prostorija za projekciju filmova, natpisa koji upozoravaju da se u toj prostoriji projiciraju filmovi (to jest natpisi "kino"), kao i rituala pri ulasku i izlasku iz takvih prostorija. Kinoplakati, s naznakom vremena početka predstave i naznakom vrste filmova, također spadaju u važnu vrstu neizravnih metakomunikacijskih signala. I tako dalje.

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

Kako su metakomunikacijski signali kulturalne naravi, oni su podložni povijesnim kulturalnim promjenama. Kako oni izrazito razgraničavaju komunikacijsko polje od nekomunikacijskog, ova je opreka važna, ali je ujedno i povijesno dinamična, to jest komunikacijski signali mogu imati ulogu metakomunikacijskih, te postaju strukturalnim odrednicama danoga filma. Na primjer, špica filma je najčešće tek kronografski metakomunikacijski signal, ali se često strukturalno uključuje u film, te dobiva ili metastrukturalnu ulogu ili uže strukturalnu (jer se u njoj, na primjer, počinje odvijati fabula). Isto tako, dijeljenje i multipliciranje ekrana može imati i metakomunikacijsku i

strukturalnu ulogu.

Na drugoj strani, kako se metakomunikacijski signali oslanjaju na *kulturalnu standardizaciju* i granice između komunikacije i nekomunikacije, kao i standardizaciju ustrojstva filma, to su oni često predmet žestokih i uočljivih napada što ih predvode avangardisti i eksperimentatori: napadajući metakomunikacijske odrednice filma, oni time ugrožavaju same kulturalne pretpostavke tradicionalnih oblika filmskog komuniciranja, otvarajući mogućnost za drugačije kulturalno utemeljenje oblika komuniciranja. Takav, metakomunikacijski modificiran tip filmskog komuniciranja danas se naziva *proširenim filmom* (sve dok je ipak bitno vezan uz filmsku tradiciju), a tamo gdje se gubi većina metakomunikacijskih odrednica filma, gdje ostaju samo neke, oskudne, tamo je najčešće riječ o takozvanim *multimedijalnim predstavama*, gdje se miješaju filmske metakomunikacijske odrednice i metakomunikacijske odrednice drugih umjetnosti.

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

4. SAŽETAK

4.1. Osnovni stavovi teksta

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

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

To se nazivlje uglavnom pokušavalo sistematizirati u tehnološkim priručnicima, ali ne i u

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

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

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

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

Sporno nazivlje ima u govoru o filmu posve određenu svrhu: njime se određuje *individualitet* danog filmskog trenutka, kadra ili dane promjene u kadru, njime se *identificira* pojedinačna filmska pojava, što je dio našeg iskustva. Takvo određivanje individualiteta smo nazvali *opisom*, za razliku od objašnjenja.

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

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

Utvdili smo da se njime opisuju *medijske* karakteristike filma, s time da se pod "medijskim" podrazumijeva ona diferencija slikovno-zvukovnih obilježja koja je organizacijski važna po filmsko priopćenje, po filmsku komunikaciju. Prema tome, naše je nazivlje zapravo *filmsko medijsko opisno nazivlje*.

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

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

4.2. Preostali zadatak

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

Bibliografski vodič

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

1. Razliku između vrijednosnog, normativnog, pristupa filmu i nenormativnog pristupa razvija Tudor (1979). Inače tu temu osobito čvrsto razvija Weber (1949). Dobar primjer tehnološkog sređivanja opisnog nazivlja čitatelj može naći u Spottiswoodea (1951), a pokušaji estetski orijentirane sistematizacije opisnog nazivlja mogu se naći u Peterlića (1977) i Plažewskog (1961).

2. Pitanja opisa i objašnjenja jesu metodološke naravi, i o njima se ponajviše raspravlja u literaturi iz filozofije znanosti. No, dok je tamo pojam objašnjenja iscrpno tumačen, opis se ponajčešće spominje tek da bi se od njega kontrastiralo objašnjenje. Detaljnije teorije objašnjenja, u kontrastu spram opisa, vidi Petrović (1964), von Wright (1975), Nagel (1974). Razlika između opisa i objašnjenja, kao i veza među njima, ponekad se u metodološkoj literaturi prelama kroz distinkcije između opservacijskog i teorijskog nazivlja: za te rasprave pogledaj Grandy (1973), Hempel (1970) i Feyerabend (1975). Odredba opisa bliska ovoj koju dajem u tekstu može se naći u Kuipersa (1975). O činjenicama usporedbi Feyerabend (1975). O supstancijalizaciji raspravlja Reichenbach (1964). Za pojam razlikovnosti

usporediti Jakobsona (1966).

3. Pojam medija, sličan ovome što ga ovdje naznačujem, može se naći u Lyonsa (1977).

Pojam prikazivanja pregledno izlaže Gombrich (1984), a teorijski strože Goodman (1968).

Naziv "modus" uzeo sam iz Lotmana (1976), a i distinkciju modus-prizor. Naziv "parametri" uzet je iz Burcha (1972) i Stojanovića (1975). O pojmu formalnosti i formalizacije raspravlja se dosta u metodološkoj literaturi, odnosno u metodološkim dijelovima teorijske literature. O pojmu formalnosti usporedi Carnap (1969) i uvodni tekst u Miller i Johnson-Laird (1976). O pojmu formalizma također Carnap (1969) i Petrović (1964). Naziv "metakomunikacija" kao i odredba pojma oslanja se na Batesona (1955) i Brunera et al. (1976). Spomenuti Jakobsonov i Malinowskijev pojam može se naći u Jakobsona (1966), odnosno u Malinowskija (1923). Za pojam proksemike usporedi Halla (1959). Pojam okvira razvija Lotman (1976), a kod njega se može naći, još neizričita, distinkcija između okvira i izraza. Načini na koji eksperimentalni film i prošireni film diraju u neke tradicionalne oblike pregledno su izloženi u Renanu (1967) i Youngbloodu (1970).

(1978)

3. FILMSKA PRAVILA I SLOBODA STVARALAŠTVA

1. PROBLEM

- 1.1. Ustanovljavanje pravila
- 1.2. Pitanje slobode
- 1.3. Paradoksalna situacija
- 1.4. Potreba za pojmovnim razgraničenjima

2. TIPOVI PRAVILNOSTI

- 2.1. Zakonitost i zakon
- 2.2. Pravila, upute
- 2.3. Filmska pravila i njihovo poštivanje
- 2.4. Propis norma
- 2.5. Svrha normativizacije
- 2.6. Normativizacija filmske djelatnosti

3. PRAVILNOSTI I SLOBODA STVARALAŠTVA

- 3.1. Zakonitost i sloboda djelatnosti
- 3.2. Pravila i sloboda djelatnosti
- 3.3. Propisi i sloboda djelatnosti
- 3.4. Dva tipa slobode i dva tipa kulture
- 3.5. Dva tipa kulture i kinematografija
- 3.6. Odnos kritike, estetike i filmologije prema pitanju slobode i stvaralaštva
- 3.7. Kulturalna diferencijacija između kritike, estetike i filmologije

4. ZAKLJUČAK

Bilješke i bibliografski vodič

1. PROBLEM

1.1. Ustanovljavanje pravila

Kao i druge empirijske znanosti, filmologija se trudi da pronađe objektivne pravilnosti – provjerive i općevažne – što ravnaju filmskom djelatnošću i primanjem filmskog djela.

A opet, kao i druge humanističke znanosti, filmska estetika nastoji istaknuti djelatne i djelovne uzroke, opće uvjete, čije će slijeđenje, odnosno zadovoljavanje, osigurati pretpostavke da se postignu stanovite umjetničke vrednote što su na cijeni u danoj kulturi.

I jedna i druga teorijska orijentacija, dakle, teži utvrđivanju nekih pravilnosti, zakonitosti, pravila, normi, propisa, uputa, vezanih uvjeta... Ukratko, teži nekom *nomološkom* rezultatu. To je u naravi teoretiziranje.

No, takva težnja nije tek plod teoretičarske perversije. Utvrđivanje pravilnosti osnovni je kulturalni postulat: ta kako će se prenositi znanja, učiti se radu na filmu i razumijevanju filma, kako formirati općenite vještine i iskustva s filmom – ako nije moguće u filmu pronaći neke općenite pravilnosti, ponovljive obrasce? Kulture nema bez prenošenja iskustva, a prenošenje iskustva nema ako ona nisu dovoljno općenita, ponovljiva, ako se do njih ne može doći i uvježbavanjem.

1.2. Pitanje slobode

Čim utvrdimo važnost pravila, odmah se javi protupitanje: a što je sa slobodom stvaralaštva? Jer ta se očito ne mora pokazivati samo u primjeni pravila već i u njihovoj izmjeni, njihovu narušavanju.

Ova su se pitanja vrlo zaoštreno javila u umjetnosti s konca devetnaestog i početka dvadesetog vijeka, a u kinematografiji se naglašeno javljaju sa svakim novim umjetničkim pokretom, kakav je bio, na primjer, njemački ekspresionistički film, francuska avangarda, talijanski neorealizam, francuski novi val, američki podzemni film, jugoslavenski autorski film itd. To je pitanje danas dominirajuće u cjelokupnoj filmskoj umjetnosti, a javlja se podjednako među stvaraocima kao i među kritičarima i estetičarima.

Riječ je o općenitom estetskom principu po kojem se umjetničkim drži samo ono djelatno ponašanje koje narušava tradicionalne obrasce, koje krši "naslijeđena pravila".

Takvu orijentaciju prate danas već i pozitivna iskustva. Čini se, naime, da nema utvrđenog empirijskog zakona koji ne bi bio kompromitiran, tj. koji se nije pokazao kao vrlo ograničen, čini se da nema estetske norme koja ne bi mogla zastarjeti i koja se ne bi dala odbaciti i zanemariti.

1.3. Paradoksalna situacija

Ovakvo postavljena situacija se čini suludom. Kultura traži i podrazumijeva nekakva pravila, a opet neki kulturalni (estetski) ideali odriču svaku postojanost, važnost i važenje pravilima.

Teoretičar se, isto tako, nađe u škripcu. Po prirodi svog opredjeljenja on traga za pravilnostima, a opet, prema svojem iskustvu i dominantnoj suvremenoj estetičkoj ideologiji, te pravilnosti proglašava nevažecim, neobvezatnim, dapače, proklamira kako onaj tko želi bit umjetnik mora kršiti pravila i narušavati ih. Time svoja vlastita nomološka nastojanja proglašava a priori besmislenim.

1.4. Potreba za pojmovnim razgraničenjem

U ovakvoj je situaciji najlakše poseći za vratolomnim spekulativnim rješenjima, recimo za apsurdističkim stavom. Reći otprilike: "Jest, situacija je apsurdna, ali budući da je apsurd prisutan u samoj stvari, tada ga treba dostojanstveno izdržavati, razapet između determinizma i slobode".

Prije nego li posegnemo za ovakvim apsurdo-filozofskim – teorijski lakim – rješenjem, bolje je razvidjeti da li je stvar doista takva kakva se predočava. Nije li možda riječ naprosto o pojmovnoj i terminološkoj zbrci čije će raščišćavanje onemogućiti junačko zauzimanje apsurdističkog stava.

I doista, već i površan pogled na nomološko polje što ga iznose svakodnevne prilike pokazuje da nemamo posla uvijek s istim tipom pravilnosti, već s različitim tipovima pravilnosti, te da se i pitanje slobode neće moći valjano postaviti bez diferencijacije tipova pravilnosti.

Na primjer, već pri površnom pogledu očito je da se prirodne zakonitosti razlikuju od pravila što ravnaju ljudskom društvenom djelatnošću, a da se norme što se unaprijed postavljaju pred čovjekovu djelatnost i koje se naknadno primjenjuju pri procjeni djelatnosti razlikuju od pravila prema kojima se čovjekova djelatnost doista ravna.

U najmanju ruku, dakle, imamo posla s tri tipa pravilnosti: sa zakonitostima, s pravilima i s normama.

Razvidimo ih.

2. TIPOVI PRAVLNOSTI

2.1. Pravilnost i zakon

Ponavljanje i jednoobraznost osnovni su preduvjeti svakog govora o pravilnostima. Naime, kad se u prepoznatljivo istovrsnim okolnostima ponavljano javlja prepoznatljivo istovrsna pojava, tad kažemo da je po srijedi *pravilnost* pojavljivanja. Iskaze kojima izražavamo pravilnost nazivamo *zakonima*. Zakonom se izražava ovisnost između okolnosti i pojave, zakon objašnjava zašto se dana pojava (ili dani tip pojava) uopće javio, i zašto će se, ako su dane iste okolnosti i isti uvjeti, ponovo javiti.

Pravilnost pojavljivanja može biti *nužna* (ili se takvom shvatiti). Tada je nazivamo *zakonitošću*. Reći ćemo, na primjer: "Ta i ta se pojava javlja zakonito" ako mislimo da se javlja s nužnošću. Pravilnost pojavljivanja, međutim, može biti tek u nekoj mjeri *vjerojatna* (ili se takvom shvatiti), pa onda govorimo o *vjerojatnosti* pojavljivanja. I vjerojatnost se izražava zakonima, ali tzv. "probabilističkim zakonima", "zakonima vjerojatnosti".

Budući da se pravilnosti *uočavaju*, *utvrđuju* u pojavama i okolnostima s kojima se ponavljano suočavamo, to ih se drži "objektivnim", "prirodnim", "danim", te se i zakoni koji izražavaju takve pravilnosti drže *prirodnim zakonima*.

I u filmu se, dakako, suočavamo s takvim "objektivnim" pravilnostima, zakonitostima. Neke od njih su fizikalne naravi, npr. one koje su vezane uz refleksiju svjetla s površina (ekrana, na primjer). Većina drugih važnih zakonitosti jest psihološke naravi, jer utvrđuje ovisnost između okolnosti i pojave određenih percepcija, odnosno kognicija. Na primjer, zakon diferencijalne osjetljivosti važan je u prilagođavanju svjetlosti u kinu, svjetlosti projekcije, a važan je i u konstituiranju filmske slike, njenih unutarnjih diferencijacija. Iluzije kretanja pri brzom sukcesivnoj smjeni fotograma faze pokreta, također duguju svoju pojavu određenim psihološkim zakonima, a i cijeli sistem prepoznavanja pojava na filmu ravnani su dobrim dijelom psihološkim zakonitostima. I tako dalje.

Premda su zakonitosti važne za razumijevanje funkcioniranja filma, one nisu predmet proučavanja filmologije, već su predmet specijalizacija u sklopu danih prirodnih znanosti: fizike, psihologije, kemije, sociologije... Filmologija se može oslanjati i pozivati na spoznaje i formulacije ovih znanosti, može formirati čak i posebne međudisciplinarnosti (recimo, neku psihofilmologiju ili sociofilmologiju) ali njen zadatak i nije da sama istražuje ove zakonitosti,

нити da pribjegava njihovim objašnjenjima za probleme koje sama sebi postavlja.

2.2. Pravila, upute

Pravila nisu isto što i zakoni. Dok zakoni važe uopće, za sve dane tipove zbivanja, pravila se javljaju na vrlo posebnom području zbivanja. Javljaju se u sklopu *djelatnosti*, odnosno na području tzv. *ciljnih* ili *teleonomskih* zbivanja ili ponašanja.

Teleonomsko zbivanje obilježava *utvrđeni cilj* ili *utvrđen plan* (recimo: *cilj* može biti zadovoljavanje gladi, zadovoljavanje "umjetničke potrebe", zadovoljavanje društvenih očekivanja, a *plan* genetski program, običajni program, intelektualni plan...). A zatim, teleonomsko ponašanje obilježava *izbor* onih okolnosti i onih "prirodnih zakonitosti" koje mogu dovesti do ispunjenja cilja, odnosno plana.

Pojam izbora je ovdje neobično važan. Naime, teleonomsko ponašanje podrazumijeva da neke okolnosti mogu onemogućiti postizanje utvrđenog cilja, odnosno da se utvrđeni cilj može postići različitim putovima. Onaj koji se kreće prema cilju (ili na temelju plana) morat će stalno birati među raspoloživim okolnostima i njihovim posljedicama one koje će ga uspješno dovesti do ispunjenja cilja, plana.

Izbori se međusobno uvjetuju: izbor određenih okolnosti povlači za sobom (prema prirodnim zakonitostima) javljanje određenih pojava, zato određeni početni izbori povlače za sobom nizove daljih izbora koji nisu proizvoljni već su, s jedne strane, uvjetovani prirodnim zakonitostima, a s druge strane su uvjetovani ciljem ka kojem dani niz izbora mora konačno dovesti.

Željeni izborni niz se može uspostaviti pomoću sistema pokušaja ili pogrešaka, tj. tako se dugo pokušava u različitim izborima, različitim nizovima izbora, dok se ne uspostavi onaj niz koji dovodi do cilja.

Međutim, kad su u pitanju tzv. inteligentna bića, tada izborima ravna *iskustvo*, koje upozorava koji izbori, ili koji tip izbora, najsigurnije (najvjerojatnije) dovodi do utvrđenog cilja, ili do ispunjenja utvrđenog plana. Nazovimo takvo iskustvo *heurističkim* ili *regulacijskim*. Regulacijsko iskustvo ima onaj tko je utvrdio pravilnosti kojima dolazi do cilja ako se izborno zadovolje određeni uvjeti.

Regulacijsko iskustvo se izražava u obliku *pravila* ili *uputa* (a ta se pravila često zovu i

“zakonima iskustva”). Pravila su dakle iskazi kojima se izražavaju uočene pravilnosti u odnosu između serije izbora i realizacije određenog cilja.

Pravila su neka vrsta *uvjetnih zakona*, ona su uvijek *funkcionalna*, odnosno *kondicionalna*. Kazuju otprilike slijedeće: “Ako želiš postići određeni efekt (određeni cilj) onda moraš poštovati te i te uvjete”. Naravno, ako se ne želi postići baš taj cilj (ili ispuniti baš taj plan), već neki drugi ili nešto drugačiji, tada se ne treba pridržavati danih pravila već nekih drugih ili drugačijih.

Dobar primjer pravila jest sistem uputa o tome kako da se služi javnim telefonom: “(1) digni slušalicu, (2) ubaci kovanicu, (3) okreni traženi broj, (4) oslušni i ako čuješ signal zvonjenja čekaj dok se netko ne javi, (5) ako čuješ signal zauzetosti spusti slušalicu, čekaj dok ispadne novac i (6) ponovi cijeli postupak istim redom sve dok se ne javi signal zvonjenja”.

Ako želite dobiti vezu, *morate* se pridržavati tih uputa premda ste slobodni da upute ispunjavate na najraznovrsnije načine (npr. lijevom ili desnom rukom, držeći slušalicu rukom cijelo vrijeme ili uklještivši je između ramena i glave i tome slično).

Ako vam nije cilj da uspostavite vezu, već, na primjer, samo da oslušujete zvrckanje koje proizvodi okretanje brojčanika, tada možete ispustiti drugu uputu (o ubacivanju novca), četvrtu, i ostale upute. Ali ćete prvu i treću uputu *morati* ispuniti uz dodatnu uputu da se, nakon dizanja, slušalica prislanja na uho.

Ako vam uopće nije cilj da telefonirate, niti da isprobate kako telefon zvuči, već tek želite slušalicom zabiti čavlić na cipeli, tada vas gornje upute uopće neće obavezati.

Kako se isti cilj dade, većinom, ostvariti različitim putovima, tj. različitim nizom izbora, to je moguće da postoje alternativna pravila za postizanje danoga cilja. Tako, na primjer, stručnjaci za telefoniju vjerojatno znaju i drugačije putove da dobiju vezu javnim telefonom, a ne tek one gore navedene. Ali u tom će slučaju poštivati neka pravila, jer će morati i onda ispuniti neke uvjete da bi dobili vezu.

2.3. Filmska pravila i njihovo poštivanje

Upravo su pravila od specifične važnosti po filmologiju, ona su zapravo nomološki predmet filmologije.

Film je, naime, plod ciljne djelatnosti (stvaralaštva, proizvodnje, rada). Filmsko se djelo izrađuje da pobudi određeni tip reakcija u ljudi. Konačni je, dakle, cilj filmovanja – uvjetovanje određenog tipa reakcije u gledaoca.

Filmologiju zanima upravo ovaj teleonomski aspekt filmovanja: ona proučava ovisnost čovjekovih reakcija o strukturalnim izborima u izradi filmova: zanimaju je tzv. “filmska pravila”. Po tome se ona razlikuje od prirodnih znanosti koje zanimaju tek zakonomjerni temelji na koje se oslanjaju ciljni izbori, ali na koje se ti ciljni izbori ne mogu svesti. Filmska pravila kazuju na koje zakonitosti da se računa kako bi se postigle određene reakcije u ljudi.

Kao i sva druga pravila, filmska su pravila *uvjetna* (kondicionalna, funkcionalna): ona kazuju koje uvjete mora film ispuniti da bi izazvao određen tip dojmova u gledaoca. Ta se pravila temelje na djelatnom iskustvu i iskazuju pravilnosti što ravnaju izborom filmskih okolnosti koje će uspješno izazvati određen tip reakcija.

Naravno, ako filmašu nije cilj da izazove baš određen tip reakcija, on se neće morati pridržavati odnosnih pravila. Također postojat će obično (otkrivena ili neotkrivena) mogućnost da se dugim putem postignu isti efekti, te će postojati alternativna pravila, ili će postojati mogućnost njihova pronalaska i formulacije.

Na primjer, ako se želi postići takav montažni kontinuitet da se montažni prelazi jedva primjećuju (tj. ako se želi postići tzv. “nevidljiva montaža”), morat će se poštivati određen niz uvjeta. Na primjer: (1) da u oba kadra postoji zajednički skup očitih ambijentalnih orijentira, (2) da promjena parametara bude dovoljno velika (kut snimanja, odnosno plan), (3) da se poštuje rampa, (4) da svršetak radnje u prethodnom kadru bude “u dodiru”, kontingentan, u kontinuitetu s početkom radnje u idućem kadru i (5) da rezovi budu motivirani (tj. da prate ili najavljuju promjenu u karakteru zbivanja). Ako redatelju nije cilj “nevidljiva montaža”, već želi gledaoca učiniti do stanovite mjere svjesnim promjena kadrova, moći će ispustiti niz spomenutih pravila (npr. 2, 3, 4 i 5), pojedinačno ili u kombinaciji. Što ih više ispusti, to će naglašeniji biti montažni prijelaz, više će upozoravati na sebe, i to će slabiji biti kontinuitet pažnje.

Ako redatelju uopće nije cilj kontinualna montaža, već diskontinualna, *morat će* narušavati neka od gornjih pravila, neka će postati besmislena (npr. 2 i 3), a morat će uvesti i neka dodatna.

U jednostavnijim okolnostima, redatelj će također imati mogućnost da uz poštivanje manjeg

broja navedenih pravila ostvari isti efekt. Na primjer, ako je ambijent jako jednostavan, lako prepoznatljiv i bez specifičnog središta pažnje, pravilo rampe bit će skoro potpuno nepotrebno i “nevidljiv rez” će se svejedno moći postići samo ako se poštuju neki drugi uvjeti (recimo: ako kadrovi ne traju duže nego što je potrebno da ih se “pročita”).

Također je zamislivo da se nevidljiva montaža postigne poštivanjem nekog drugog niza pravila, u ovisnosti s drugačijim okolnostima snimanja.

Ali, u svakom slučaju *morat* će se poštivati *neki* određeni uvjeti ili neki određeni alternativni nizovi uvjeta da bi se postigao određeni efekt. Promjena cilja, željenog efekta, mijenjat će uvjete koje ćemo morati poštivati, ali će uvijek biti nekih posve određenih uvjeta koje ćemo morati poštivati želimo li postići novi cilj.

Premda nisu međusobno isključiva, pravila su obvezatna kad je zadan cilj i repertoar okolnosti.

2.4. Propis, norma

Propis je pravilo što je podvrgnuto normativizaciji. *Normativizacija* je vrednovalački postupak kojim se neke djelatnosti, ili neki aspekti djelatnosti, vrijednosno razvrstavaju kao poželjni, manje poželjni i nepoželjni, odnosno zabranjeni. Normativizacija podrazumijeva da će pridržavanje normi donijeti kakvu društvenu nagradu (na primjer – odobravanje), a nepridržavanje normi kakvu društvenu kaznu (osudu, na primjer).

Normirano pravilo iskazuje se u obliku zapovijedi, naredbe – zato ga i nazivamo *propisom*, *normom*: iskazuje se obično pomoću modalnih riječi: “treba da”, “mora”, “ne smije” i sličnih.

Normativizacija djelatnosti podrazumijeva višestruku unifikaciju. U nizu mogućih ciljeva, normativizacijom će se propisati jedno određeno i ograničeno područje iz kojega treba birati ciljeve. U okolnostima u kojima postoje alternativni skupovi pravila poštivanjem kojih se mogu postići uzeti ciljevi, normativizacija će propisati samo jedan skup pravila, zabranjujući ili potiskujući alternativne skupove. U širokom spektru okolnosti i prirodnih zakonitosti iz kojih se mogu izabrati one koje dovode do utvrđenog cilja, normativizacija specificira samo neke tipove okolnosti iz kojih se može birati.

Normativizacija može biti stroža i manje stroga, općenitija i specifičnija. Mogu se, na primjer, normirati samo ciljevi, dok se pravila i okolnosti ostavljaju nenormiranim.

Normiranje pravila podrazumijeva i normiranje određenih ciljeva, ali kako složenim djelatnostima ravna složen skup pravila, ne moraju sva pravila biti normirana. Isto tako i okolnosti ("materijal" djelatnosti) mogu biti normirane u različitoj mjeri specifičnosti.

Dakako, čak i kad je stroga i obuhvatna, normativizacija je samo okvirna, kao što su i sva pravila okvirna, ostavljajući još mnogo toga konkretnim prilikama, konkretnim izborima, konkretnim vještinama snalaženja.

Norme svojim postojanjem podrazumijevaju da ih se može prekršiti. Nepridržavanje normi nema isti status kao i nepridržavanje pravila. Dok nepridržavanje pravila povlači nemogućnost da se postignu određeni ciljevi (odnosno, povlači modifikaciju cilja), dotle nepridržavanje propisa može tek značiti da je čovjek izabrao neki zabranjeni ali podjednako efikasan *put* do cilja, ili da je izabrao zabranjen ili omalovažavan *cilj* (a to podrazumijeva i drugačija pravila ponašanja), ili da je birao nepoželjne *okolnosti* djelovanja.

Dobar primjer propisa jesu tzv. "prometni propisi". Riječ je o pravilima ponašanja na ulici, o pravilima koja trebaju osigurati postizanje prometne sigurnosti. Dio je tih pravila običajne naravi (npr. pravilo da se osvrnemo prije prelaska preko ulice), ali je dio zakonski normiran i javlja se kao propis. Nepridržavanje propisa jest kažnjivo. Na primjer, ako čovjek prekrši propis da se preko pješačkog prijelaza može proći tek nakon što se upali zeleno svjetlo, policajac ga može kazniti, a ostali sugrađani prekoriti. Dakako, siguran prelazak preko ulice može se ostvariti i pažljivim osvrtnjem i procjenom brzine kretanja vozila na ulici – ne obazirući se na pješački prijelaz i na semafor – ali takav je prelazak zabranjen i, usprkos tome što može biti jednako siguran kao i prelazak na temelju zelenog svjetla, on je kažnjiv.

2.5. Svrha normativizacije

Normativizacija je društvena, odnosno kulturalna institucija. U mnoštvu mogućih ciljeva djelatnosti (nekih i međusobno sukobljenih), kao i u mnoštvu odnosnih pravila i okolnosti važnih za realizaciju ciljeva, u svemu tome valja odrediti izbor onih koji omogućavaju lakšu uzajamnu ukupnu koordinaciju djelatnosti u zajednici. Normativizacija osigurava zajednički nazivnik, ili točnije rečeno: ona je opći regulator ukupnosti djelatnosti u danoj društvenoj zajednici. Normativizacija je, tako, jedan od najvažnijih čimbenika koordiniranosti a time i integriranosti jedne kulture.

Ona također osigurava efikasnost: tjera na ostvarivanje onih ciljeva i na upotrebu onih

pravila i okolnosti koje se provjereno daju realizirati, odnosno djelotvorno upotrijebiti. Ovo ima izrazito pedagoške posljedice: umjesto da djelatnik luta, ne snalazeći se među mogućim ciljevima i raspoloživim okolnostima, otežavajući time stjecanje iskustva u realizaciji ciljeva i uočavanju pravila, normativna verbalizacija upućuje na provjerene, zajednici korisne ciljeve, a daje i pravila kako da se u danim okolnostima ti ciljevi efikasno ostvare. Time se glavna pažnja usredotočava na stjecanje djelatnih rutina, rutina koje pojednostavnjuju i ubrzavaju realizaciju, štede energiju, a i unaprijed osiguravaju koordinaciju među djelatnostima.

Normativizacija, međutim, može ponekad postati i kočnicom vitaliteta društva, tj. ona može zakočiti društvo da se održi u novim okolnostima. Svako društvo ima, zato, svoje unutarnje izvore za narušavanje dane normativizacije i za njenu promjenu. Svako društvo, na primjer, ima stanovitu mjeru tolerancije za neka "ogrešenja o normu", odnosno za "nenormalna" ponašanja, za "ekscentričnosti", čime osigurava uzorke ponašanja – ciljeve, pravila i važnih okolnosti – koja se mogu pokazati pogodnijim za društvenu koordinaciju u situacijama kad se tradicionalno normirana ponašanja pokazuju nesposobnim da i dalje čuvaju koordinaciju i integritet društva.

Normativizacija je uglavnom dinamičan proces, podvrgnut stalnom revidiranju.

2.6. Normativizacija filmske djelatnosti

Čini se da svaku pojavu neke djelatnosti, ako je ona društveno po ičemu važna, obavezno prati normativizacija. S filmom je to zasigurno bio slučaj. Normativizacija je ovdje imala dva izvora: općekulturalan i užekulturalan, umjetnički.

U temelju filmskog izuma je ležao općenit cilj: postizanje fotografske reprodukcije vidljivog svijeta u pokretu. Cilj je reproduciranja ponajviše spoznajni, a uobličavanje i prijenos spoznaje jest komunikacijski posao. Film je, dakle, po svojem izumu imao općenito komunikacijsko djelatno usmjerenje. To se općenito usmjerenje onda moralo nekako specificirati i izdiferencirati: tj. trebalo je vidjeti koji se sve komunikacijski ciljevi daju ostvariti filmom, u kojim okolnostima i na koji način. Sve što je isprva pobuđivalo nekakve razaberljive reakcije u ljudi i time pokazivalo da ima izdiferenciranu komunikacijsku djelotvornost, podlijevalo je normativizaciji. Ta se normativizacija isprva očitovala u imitaciji, u proizvodnji imitativnih serijala u kojima su se uz male varijacije isprobavali efekti i postupci za njihovo postizanje, dani u polaznom uzorku. Kasnije, normativizacija se poopćila i stabilizirala u sistemu vrsta i žanrova gdje su se normirala opća iskustva s

moogućim ostvarivim vrstama ciljeva, kao i iskustva o repertoaru efikasnih postupaka za dostizanje danih vrsta ciljeva. Općekulturalna normativizacija se dakle očitovala u stvaranju osnovnih filmskih vrsta (igranog filma, dokumentarnog, obrazovnog, reklamnog i dr.), kao i žanrovskih diferencijacija unutar pojedinih vrsta.

Druga je normativizacija bila "umjetnička". Javljaajući se kao nova prikazivačka djelatnost među postojećim starijim (kazalište, književnost, slikarstvo...), filmska se djelatnost nastojala s njima koordinirati u sklopu normativa što su vladali u tim djelatnostima. "Teatralnost", "literarnost" i "slikovnost" što su napadno resili prve umjetnički ambiciozne filmove nisu bili plodom filmskog neznanstva, već truda da se film vrijednosno uključi u ukupno tijelo postojeće umjetnosti. Tek ukoliko je dani film zadovoljavao norme poznatih umjetnosti mogao se smatrati umjetnošću – odatle imitacija prenosivih aspekata drugih umjetnosti. "Razvoj filmske umjetnosti" zato i nije u tolikoj mjeri u razvoju medijskih mogućnosti (jer te su se otkrivale i u "neumjetničkim" filmovima i vrstama) koliko u *normativnom osamostaljivanju*, u stvaranju vlastite filmsko-umjetničke normativike u sklopu umjetničkih normi dane kulture. Ta osamostaljivačka tendencija je najagresivnije izražavana u idealima tzv. "čistog filma" i u kriterijima tzv. "filmičnosti", "onog filmskog".

Općekulturalna normativizacija uvažava i nastoji pregledno razvrstati sve što pokazuje efikasnost, tj. što budi izdiferenciranu reakciju gledaoca. Ona se temelji na stalnoj povratnoj sprezi između izrade filmova i globalne reakcije publike na obrasce koje ti filmovi nude. Zato je taj tip normativizacije bitno vezan uz tzv. "najširu javnost", na "tržište", na "publiku", te prvenstveno regulira sve oblike *populističkog filma* ("zabavnog", "komercijalnog") ali i sve druge "neumjetničke" vrste filmova ("znanstvene", reklamne, obrazovne žurnale itd.).

Općekulturalna normativika ravna filmskom djelatnošću ponajviše implicite, *primjerom*: znanja se prenose šegrtovanjem, poštivanjem neposredno danih uspješnih uzoraka djelatnosti.

Umjetnička normativizacija se formira u užem društvenom krugu – na temelju vrijednosnih reakcija uže "umjetničke" zajednice (tzv. "kultivirane publike", kolega filmaša, kolega umjetnika iz drugih područja, kritičara, estetičara, teoretičara...). Prijenos umjetničke normativike jest izričiti: usmeni i pismeni, i sam je kulturalno normiran (javlja se u obliku kritika, poetičkih i estetičkih tekstova, raznih "gramatika" filma, odnosno prenosi se školovanjem odvojenim od proizvodnje).

Dakle, norme se, u svojem verbaliziranom obliku, javljaju ponajviše u sklopu ove

“umjetničke” regulacije nad filmskom djelatnošću. Budući da su izričite, podvrgnute višestranom izričitom pretresanju takve norme teže će biti dinamičnije, tj. njihova je smjena primjetnija, izričitija i brža nego smjena implicitnih normi populističke tradicije.

Između ovih dvaju tipova normativizacije postoji dosta napet i promjenjiv odnos.

Umjetnička normativizacija se često konstituira u izričitom kontrastu i polemici s općekulturalnom normativizacijom. Na primjer, preziru se zadani žanrovi i žanrovska normativna “ograničenja”, preziru se neke filmske discipline – žurnali, reklamni filmovi, obrazovni filmovi itd. S druge strane, budući da je umjetnička normativizacija dinamična, često se javljaju nove norme koje se suprotstavljaju starim “umjetničkim normama”. Smjena tzv. “umjetničkih pravca” često je upravo u smjeni normativika, tj. normativnih kriterija o tome što da se drži “pravom” umjetnošću. A opet, smjena umjetničkih normi ponekad poseže i za umjetničkom normativizacijom komunikacijskih filmskih područja koja dotada nisu bila normirana kao umjetnička (tj. koja su bila “neumjetnička”). U tim slučajevima dolazi do revalorizacije rubnih i minornih disciplina i žanrova. Danas smo, na primjer, svjedoci kako se reklamni filmovi, obrazovni i arhivsko-informativno uvode u “krug umjetnosti”, kako se noviji militantno umjetnički filmovi izdašno pozivaju na “komercijalne” žanrovske tradicije i tome slično. Općekulturalna normativika najčešće se ignorantски odnosi prema umjetničkoj normativi, tj. ili se ne brine o njoj, ili filmove što je slijede tretira kao dodatnu vrstu ili žanr, kao “umjetnički film”.

3. PRAVILNOSTI I SLOBODA STVARALAŠTVA

3.1. Zakonitosti i slobode djelatnosti

OVAKO izdiferenciran nomološki pogled omogućuje da se bolje specificira i “sloboda”.

O slobodi se ponajčešće govori u vezi s djelovanjem: govori se, na primjer, o “slobodi djelovanja”. Djelovanje se, kako smo vidjeli, oslanja na prirodne pravilnosti, određeno je pravilima, a ravna se prema propisima. Pitanje je na kojoj se od ove tri razine javlja problem “slobode stvaralaštva”. Ili, bolje reći, kako se pitanje slobode javlja u odnosu na svaku od ove tri varijante pravilnosti.

U prvome redu, svaka djelatnost *bira* pravilnosti koje će je, eventualno, dovesti do uzetog cilja. Drugim riječima, djelatnosti se *koriste* prirodnim pravilnostima da bi došle do uzetog

cilja. Onaj tko se ne snalazi među pravilnostima, i tko ih ne zna koristiti, osjećat će se neslobodnim: neće znati kako da realizira svoje ciljeve, odnosno neće ih moći realizirati. Osjećat će onu neslobodu koju osjeti čovjek kad pokuša poletjeti mašući rukama. Onaj međutim, tko se snalazi među pravilima i tko ih znade koristiti, osjećat će da mu pravila omogućuju slobodno djelovanje, jer će ih moći birati i kombinirati tako da prikladno ostvari svoje ciljeve. Osjećat će slobodu inženjera koji, iskorištavajući prirodne zakonitosti, uspije konstruirati različite tipove letjelica u kojima čovjek može poletjeti. Osjećat će slobodu čovjeka koji uspijeva ostvariti svoje ciljeve, koji uspijeva biti djelotvoran – upravo *zahvaljujući* prirodnim zakonima, što međutim, onog prvog nesnalažljivca sputavaju.

3.2. Pravila i sloboda djelatnosti

Kad je dan cilj i izabrane okolnosti, određeni su i načini na koje se u danim okolnostima ostvaruju dani ciljevi.

Ako postoje alternativna pravila o tome kako ostvariti određene ciljeve u danim okolnostima, djelatnik ima mogućnost da bira među njima, ili da bira i kombinira pojedine njihove elemente.

Ali, ukoliko to nije slučaj, djelatnik je vezan uz dana pravila: mora ih zadovoljiti ako želi ostvariti ciljeve u izabranim okolnostima.

Ovu obvezatnost, moranje, nije prikladno tumačiti kao “neslobodu”. Naime, upravo su pravila ona koja omogućavaju da djelatnost bude djelotvorna, tj. da se njome ostvare uzeti ciljevi.

Ukoliko djelatniku nije stalo do danih ciljeva ili njihovih ostvarenja, neće morati poštivati pravila, ali tada više “neće biti slobodan” da ostvari dani cilj u danim okolnostima. Pravila su, kako smo već utvrdili, uvjetna, te će i njihovo obvezivanje, “sputavanje”, biti tek uvjetno, kao što će i neobvezatnost u pogledu pravila, “sloboda”, biti tek uvjetna stvar.

Status pravila je sličan statusu zakonitosti i jedno i drugo se mora poznavati i uvažavati kako bi se uopće moglo djelotvorno djelovati, kako bi se uopće stvorili preduvjeti za “slobodu djelotvornosti”.

Valja razbistriti još jednu stvar. Pravila se temelje na uočavanju općenitih, općevažećih, ponovljivih obrazaca zbivanja. Ona ništa ne kažu o individualnosti danih okolnosti i ciljeva.

Pravila postavljaju samo okvir, orijentir, njih tek treba *primijeniti* na pojedinačne ciljeve i okolnosti. Za primjenu se traži posebno odnjegovana vještina. Čovjek koji je vješt u primjeni pravila, osjećat će veliku slobodu u odnosu na velik broj raznovrsnih pojedinačnih okolnosti i ciljeva jer će znati kako da ih djelatno obradi, odnosno ostvari. Onaj, međutim, koji nije vješt u primjeni pravila, osjećat će pravila kao opterećenje, nametnika nad spontanošću ponašanja. Ali, taj će i svoju spontanost brzo osjetiti kao opterećenje i kočnicu kad otkrije da ga ona sama od sebe ne može dovesti do traženih ciljeva. I tu je, dakle, situacija slična kao i s prirodnim zakonitostima.

Zakonitosti i pravila obavezuju, ali i omogućavaju, ona su upravo *preduvjeti* podjednako djelatne slobode kao i neslobode.

3.3. Propisi i sloboda djelatnosti

Pitanje o slobodi umjesno je zapravo tek kad su u pitanju propisi, norme.

Mjera slobode jesu izbori, što je veći broj izbora što ih u danom trenutku možemo učiniti (izbora između zakonitosti, materijala, instrumenata, ciljeva, pravila...) to je naša djelatna sloboda veća.

Propis se, međutim, javlja kao ograničenje postavljeno nad repertoarom mogućih izbora. Nesloboda se, zato najprikladnije može odrediti kao "ograničenje izbora pomoću propisa". Neslobodan je onaj koji mora birati određene ciljeve a ne smije druge moguće, koji mora birati baš određen tip okolnosti a ne druge podjednako plodotvorne, koji mora birati baš određena pravila a ne moguća alternativna što dovode do istog općeg cilja, odnosno, neslobodan je onaj koji ne smije uopće tragati za alternativnim pravilima.

Kako je normativizacija društvena institucija, neslobodnim se može držati onaj tko postojeće principe normativne koordinacije u danoj kulturi ne drži kulturalno adekvatnim: koji ne dijeli propisane ciljeve, ili se ne osjeća obavezanim propisanim pravilima, propisanim okolnostima niti propisanim ciljevima. Buntovništvo protiv "neslobode" jest, dakle, buntovništvo protiv propisa, protiv tipa normativizacije u danoj kulturi.

Za takvo buntovništvo potreban je pogled "izvana". Naime, sustav normi koji se osjeća kao svoj vlastiti ne osjeća se sputavajućim, ne osjeća se da ograničava slobodu već samo da usmjerava primjenu pravila. A ta je primjena to slobodnija što je primjenjivač vještiji.

Naprotiv, sustav normi će se osjetiti ograničavajućim i sputavajućim onda kad se promatra sa stajališta drugačije ustrojenih normativnih sustava koji dozvoljavaju ono što je dani sustav zabranjivao. Zato se borba protiv jednog normativnog sustava uvijek odvija u ime drugačijeg normativnog sustava. Suprotstavljanje propisima ne može a da sâm ne bude – pa makar skrovito, implicitno – normativno, propisničko.

Sve umjetničke i estetičke borbe u filmskoj tradiciji bile su borbe između različitih normativnih sustava, bilo da su bile personalne, bilo da su bile žanrovske. Avangardistički pokreti, nove umjetničke struje uvijek su se javljale kao revizije vladajućeg normativnog sustava (francuska avangarda, njemački ekspresionizam, sovjetski revolucionarni film, talijanski neorealizam, francuski novi val, jugoslavenski autorski film itd.). Isto su se tako i estetičke struje javljale kao opovrgavatelji izričitih i implicitnih normi dane kinematografije, nastojeći afirmirati nov normativni sustav (montažna struja, Arnheim, bazinovski pokret, “autorska teorija” itd.).

3.4. Dva tipa slobode i dva tipa kulture

Iz prethodnih se natuknica može razabrati da, zapravo, možemo razlikovati dva tipa slobode, odnosno dva kriterija za procjenu slobode: *slobode u primjeni pravila* (odnosno propisa), i *slobode u promjeni propisa*.

U primjeni pravila je slobodan onaj tko je vješt, tko dana pravila uspijeva primijeniti na veliki broj raznovrsnih prilika, odnosno onaj tko u danim prilikama lako pronalazi prikladno pravilo poštivanje kojega će ga dovesti do traženog (i utvrđenog) cilja. Pravila se pri tome uzimaju kao zadana – postoji zadan repertoar pravila i zadan repertoar ciljeva. Ovdje se problematiziraju upravo okolnosti i proces primjene pravila, ostvarenje ciljeva. Takva djelatnost se uobičajeno naziva – *zanatskom*.

U primjeni propisa je slobodan onaj tko u odnosu na dane okolnosti uspijeva pronaći takve ciljeve i takva – s tim ciljevima vezana – pravila koja do tada nisu bila poznata niti odomaćena. Ono što je ovdje zadano jesu okolnosti – a proces primjene pravila (“zanatstvo”) drži se trivijalnim. Problemizirana su, međutim, upravo pravila i ciljevi, odnosno propisi koji ih nameću. Takva je djelatnost zapravo normotvorna i, prema danas dominantnim vrijednosnim kriterijima, upravo se ona drži – *umjetničkom*.

Načelno gledano, jedno i drugo usmjerenje jest *specijalističko*: u jednom se usredotočeno

razrađuje primjena, a u drugom propisi i ciljevi. Ova se dva usmjerenja, dakle, upotpunjuju i teško da mogu jedno bez drugoga. Združeno uzevši, ona doprinose općem kulturalnom obogaćivanju, doprinose povećanju repertoara efikasnog djelovanja u danoj kulturi.

Ali očito je da u svakom od njih postoji jedan dodatni vrijednosni sistem koji upravlja distribucijom djelatne pažnje, odnosno koji usmjerava djelatne preferencije, i da su ta dva vrijednosna sistema međusobno suprotna. Naime, dok će u primjenjivačkoj djelatnosti norme biti razmjerno postojane i držat će se vrijednosno pozitivnim imetkom (omogućavateljem primjene, uvjetovateljem primjenjivačke slobode), dotle će se u mjenjalačkoj djelatnosti norme držati objektom promjene, a u onoj mjeri u kojoj će one sputavati svoju promjenu u toj će se mjeri držati izvorom neslobode – tretirat će se negativno.

Ova dva vrijednosna usmjerenja borit će se za prevlast u danoj kulturi. Prema tome koje će od njih prevladati, možemo razlikovati dva globalna tipa kulture: *ontološki usmjerenu kulturu* i *metodološki usmjerenu kulturu*.

Ontološki orijentirana kultura bit će kultura stabilnih normi, usredotočena na njihovu djelatnu primjenu, na svladavanje okolnosti koje iskrsavaju. Mjerilo slobode u toj kulturi bit će primjenjivačka inventivnost, pitanje slobode u odnosu na norme jedva da će se postaviti. Individualnost djelatnika neće se afirmirati u otporu spram normi, već u inventivnosti primjene normi.

Metodološki usmjerena kultura bit će kultura normativnog relativizma, normativnog pluralizma i jake dinamike u izričitoj smjeni normi. Mjerilo slobode bit će u mogućnosti revizije postojećih normi, a mjerilo neslobode u ograničenju te mogućnosti. Inovativnost će biti na visokoj cijeni, a njemu će se suprotstaviti normativni konzervacionizam – obje te tendencije podjednako čedo metodološke kulture. Individualnost će se afirmirati upravo u otporu spram vladajućih normi i u uspostavljanju vlastitih. Svaki individualni stvaralac, odnosno svaki pokret, bit će normotvoran, uspostavljajući vlastiti sistem normi suprotstavljen svim ostalim.

3.5. Dva tipa kulture i kinematografija

Gotovo ideal-tipski primjerak ontološki orijentirane kinematografske kulture predstavlja klasična holivudska kinematografija.

Pretklasičan film – pionirsko razdoblje – osigurao joj je bogatu diferencijaciju komunikacijskih ciljeva, pravila za njihovo postizanje, a i usmjerio je pažnju na onaj tip okolnosti koji je najpogodniji za ostvarivanje uzetih ciljeva. Klasična je kinematografija standardizirala – normativizirala – neke od razvijenih obrazaca. Na primjer, filmovi su bili fabulativni, fabule su se svrstale u postojeće žanrove, pažnja se na predmet usredotočivala analitički, svaki važniji detalj morao je samostalno vezati svu pažnju. Standardizirala su se i pravila realizacije: jer ona su morala dovesti do realizacije fabule, realizacije žanrova, i morala su izdiferencirati pažnju prema važnim elementima fabule.

Glavni je naglasak dan primjeni tih općih standardiziranih okvira na raznovrsne iskustvene okolnosti, na njihovo filmsko uobličavanje. Norme su bile općevažeće, implicitne: one su svojom stabilnošću upravo omogućavale da se glavnina djelatne pažnje usredotoči na njihovu primjenu. Pitanje slobode bilo je sekundarno i nevažno, glavni je problem bila primjenjivačka vještina jer o njoj je ovisila djelatna “sloboda”. Individualnost redatelja diferencirala se, prvenstveno, prema specijalizaciji (odnosno preferencijama) njihove vještine, bila je implicitna.

Militantniji primjerci metodološke orijentacije u kinematografiji jesu umjetnički pokreti u evropskoj kinematografiji. Kako smo to već istakli, ti su se pokreti formulirali u polemici spram dominantnih normi prethodne, odnosno postojeće kinematografije i uspostavljali su vrlo stroge i često isključive vlastite norme.

Na primjer, francuska avangarda pretežno je napala normativnu klasifikaciju životnih pojava na “realne” i “irealne”, odnosno na standardiziranu predodžbu o uzročno-posljedičnim vezama. Time je napadala i norme fabulativne konstrukcije, suprotstavljajući joj normu “nadrealističkog asocijacionizma”. Sovjetski revolucionarni film je pretežno napadao principe funkcionalne podređenosti postupka fabulativnoj organizaciji, normirajući pri tome komentativne postupke kao dominantne u konstrukciji filma. Talijanski neorealizam je implicitno polemizirao s analitičko-konstrukcijskim postupcima klasičnog holivudskog filma, suprotstavljajući mu norme “spontanosti”, “događajne nekonstruiranosti”. I tako dalje.

Svaki je od tih umjetničkih pokreta bio okrenut diferencijaciji samih normi, redistribuciji vrijednosnih naglasaka, koristeći se određenim postupcima i određenim okolnostima samo u onoj mjeri u kojoj su oni potpomagali realizaciju novoizabranih ciljeva, odnosno uspostavljanje novoizabranih normi. Zato jer ciljevi nisu bili obvezatni, niti norme obvezatne, nisu niti tradicionalna pravila i norme obavezivali. U toj se tradiciji pitanje slobode postavljalo vrlo militantno i svaka borba protiv tradicionalnih normi bila je borba u ime

“slobode” – tj. slobode da se djelatnik ravna prema vlastitim normama i individualnost je u toj tradiciji bila militantnim zahtjevom (u obliku “izvornosti”, “autorstva”), jer se ona uspostavljaju zajedno s uspostavljanjem vlastite normativike različite i suprotstavljene dominantnim okolnim normama.

Između ontološkog tipa kulture i metodološkog tipa, na jednoj strani, i prije spomenutih izvora normativizacije, na drugoj strani, postoji određena povijesna veza.

Populistički utemeljena normativizacija razvila se u ontološki tip kulture a umjetnički utemeljena normativizacija se pretežno razvila u metodološki tip kulture.

Ali, ovu genetsku vezu ne treba držati univerzalnom. Suvremena filmska kultura jest po svim indikacijama izrazito metodološki usmjerena a ipak, u njenom se krilu njeguje podjednako populistički regulirana normativizacija kao i umjetnički regulirana normativizacija. Na primjer, suvremeni metažanrovi, poput talijanskih špageti-vesterna ili hongkongskih kung-fu filmova, miješaju populistički uvjetovane norme s vrlo izraženim umjetnički uvjetovanim normama i u tome nema nikakva protuslovlja.

A opet, niti diferencijacija na metodološki usmjeren tip kulture i ontološki tip nije nužno povijesno razdvojena. Suvremena je kinematografija dostigla krajnju zrelost u svom metodološkom opredjeljenju, tako da ona danas lokalizirano oživljava ontološku orijentaciju. Vidi se to u intenzivnoj orijentaciji na povijesne uzorke, u čestim ugledanjima na tradicionalne žanrove i u cijelom nizu “imitativnih” oslanjanja na povijesne predloške. Sposobnost uzroka ontološkog djelovanja proizlazi iz općeg normativističkog relativizma, čiji je jedan aspekt krajnja tolerancija čak i prema načelno suprotstavljenom tipu kulture. Dakako, normativni relativizam proizvodi i militantnu normativističku isključivost, kakva se često manifestira u radikalnim, avangardističkim pokretima, no, i tolerancija i isključivost unutarnji su aspekti metodološki usmjerene kulture.

3.6. Odnos kritike, estetike i filmologije prema pitanju slobode stvaralaštva

Između tri discipline u sklopu kojih se raspravlja o filmu, dvije su izravno normativne: kritika i estetika, a preostala je to na neizravan način: filmologija.

Kritika se posvećuje individualitetu neke filmske pojave, stilu filma, stilu autorskog opusa, stilu umjetničkog pravca, stilu epohe, vrednujući taj stil, tj. čineći ga bilo paradigmom

vrijednosti bilo paradigmom nevrijednosti.

Estetika se posvećuje utvrđivanju općenitih kriterija što su u temelju konstruiranja i doživljavanja vrijednog, odnosno nevrijednog djela, nastojeći ujedno te kriterije propisati filmskoj djelatnosti i filmskoj recepciji.

Filmologiju zanima prvenstveno repertoar proizvođenih i recepcijskih mogućnosti u njihovoj međuovisnosti, bez obzira da li su te mogućnosti aktualizirane ili još nisu, da li se procjenjuju vrijednim ili nevrijednim, odnosno, bez obzira da li se njihova aktualizacija cijeni ili ne cijeni. Ipak, filmološka orijentacija na određeno područje mogućnosti uvjetovana je važnošću (tj. uporabnom vrijednošću) tog područja, tako da filmologija ne može izbjeći prethodnim implicitnim vrijednosnim opredjeljenjima. Ono čega se ona pazi, jesu vrijednosne kontaminacije estetičkog ili šire ideološkog tipa, jer ove su izričiti predmet i zadatak kritike i estetike.

Ovako raspodijeljeni zadaci uvjetuju i posebnu raspodjelu odnosa prema pitanju slobode u svakoj od ovih disciplina ponaosob, ali u vezama jednih spram drugih.

Kako i kritika i estetika propisuju jedne ("vlastite") a otpisuje druge ("tuđe") norme, to će poštovanje svojih a otpisivanje tuđih normi držati ostvarenjem slobode, dok će uzrokom neslobode držati slijeđenje tuđih, otpisivanih normi.

Budući da kritika prati i konkretne ostvaraje djelatnosti, sama djela, to će ona kao kriterij slobode uvesti i kriterij primjene normi: onaj tko vješto primjenjuje dane norme držat će se slobodniji od onoga tko ih nevješto primjenjuje. Naravno, vješt primjenjivač priznatih normi držat će se a priori slobodnijim od vještog primjenjivača otpisivanih normi.

Filmologija će usvojiti metodološki kriterij slobode: za nju je slobodniji onaj tko bira između većeg broja mogućnosti. Filmologija je ona koja se trudi otkriti što veći broj mogućnosti djelovanja (uvažavajući sve ostvarene), kako bi tako osigurala što veću polaznu slobodu za svaki djelatni napor na danom području, bez obzira da li će se ta polazna doista i ostvarivati i kako će se ostvarivati.

3.7. Kulturalna diferencijacija između kritike, estetike i filmologije

Ova stroga diferencijacija između kritike, estetike i filmologije nije, međutim, univerzalna, već je povijesno uvjetovana. Ona je, zapravo, čedo zrelog doba metodološki ustrojene

kulture. U polaznom stadiju sve su tri discipline bile srodene, tek bi poneka imala privremenu dominaciju u danome tekstu. Tradicionalne filmske teorije bile su estetičke, s lokalnim filmološkim analizama pravila i mogućnosti i kritičarskim ilustracijama, tj. primjenama općenitih kriterija na pojedinačne filmove i filmske pojave. Kritike su, opet, često sadržale estetičke generalizacije, posežući za taksonomijama što su katkad imale i filmološku relativnost. Opet, različiti tehnološki priručnici filmološki su analizirali filmske postupke i pravila, uvijek, međutim, upozoravajući na norme, tj. na ono što je estetski "bolje", a što "gore", odnosno što se ne "smije".

Tek je zrela metodološka kultura dovela do radikalnijeg razdvajanja ovih triju disciplina, s čestim zaoštavanjem međusobnih odnosa. Javila se samosvjesna kritika, koja se afirmirala u otporu spram teorije, naglašavajući svoju "lijepo-književnosnu" osnovicu. Uvođenjem strukturalističke metodologije, u čemu su prvi bili semiolozi, filmologija se također počela samosvjesno odvajati od tradicionalne estetike, napadajući njenu normativnost, odnosno "estetizam" tradicionalnih gramatika.

Prema tome, možemo razlikovati dva tipa uzajamnih odnosa između nabrojenih disciplina: odnosi koji su postojali u polaznom, integriranom stupnju i oni odnosi koji su se razvili kasnije, u izdiferenciranoj situaciji.

U polaznom stupnju, vrijednosnog sukoba između disciplina nije bilo: filmologija (filmske gramatike) vršila je istraživanja polazeći od normi koje je izričitim činila estetika, a kritika je bila u biti "primijenjena estetika", tj. primjena estetskih kriterija na pojedinačne filmove (ali, s drugačijim naglaskom: estetika je bila "generalizirana kritika").

Kriteriji slobode bili su im zajednički, tek su se različito specificirali. Naglašenije kritičke tekstove, prvenstveno je zanimala primjenjivačka sloboda, tj. sloboda u primjeni uzetih normi. Filmske gramatike prvenstveno su zanimale apriorne mogućnosti, zanemarujući obično pitanje slobode (ostavljajući ga normativnije obojenim postupcima kritike i estetike). Estetički usmjereni tekstovi držali su da time što su utvrdili norme koje dovode do umjetničkog rezultata i čije kršenje onemogućuje dostizanje takvog rezultata, osiguravaju sam temelj slobodnog djelovanja.

U stupnju korjenite diferencijacije triju disciplina, vrijednosni su se odnosi zakomplicirali, kao što su se zakomplicirali i odnosi između različitih kriterija slobode.

Kritika će se, budući da se posvećuje individualitetu filmskih pojava, često negativno

odnositi prema svim teorijskim disciplinama, i estetici i filmologiji, jer ove dvije ne zanima individualnost već generalnost. Kritičar, kao i filmski djelatnik, bit će sklon u svakom ustanovljavanju općenitih pravila vidjeti "ograničenje slobode", tj. sprečavatelja uspostavljanja individualnosti, formiranja individualnih normativa djelatnosti. Pri tome će normativnost i normativnu općenitost estetike držati "dogmatskom" i "apstraktnom", a normativnu neutralnost filmologije "beskrvnom", ili pak "perfidnom", uočavajući implicitna vrijednosna polazišta filmologije.

Estetika će uvažavati kritiku ako ova dijeli norme dane estetike, ali će kritičke prosudbe smatrati napadom na slobodu ako se one temelje na drugačije normiranim postulatima. U odnosu na filmologiju njen će položaj biti vrlo zapleten. Kako je danas znanstvena poza pomodna, suvremena će se estetička razmišljanja rado zaograti u znanstven – tj. vrijednosno neutralan – ogrtač, skrivajući svoju normativnost, ili pak proglašavajući svoje norme – prirodnim zakonima. S druge strane, formirat će se neke militantne normativne struje, poput struja marksističke estetike, koje će polemizirati s normativnim ("ideološkim") polazištima drugačije normativno opredijeljenih kritika i estetika, dok će filmologiju ponekad napadati kao "licemjernu estetiku", tj. kao estetiku koja skriva svoja normativna ("ideološka") polazišta. Tretirat će filmologiju kao estetiku, tražeći od nje da uvidi svoja vrijednosna polazišta i da se potom opredijeli za normativne principe dane militantne estetike (recimo – za marksističke normativne principe).

Filmologija će se uglavnom ignorantski odnositi prema kritici – jer je individualitet ne zanima, a ne zanima je ni kritičko vrednovanje. Međutim, prema tradicionalnoj će se estetici – od koje se još uvijek teži otuđiti – odnositi krajnje neprijateljski, doživljavajući normativizam estetike kao restrikciju nad mogućnostima koje treba bez restrikcija istraživati. Estetičke norme držat će sputavateljima svoje istraživačke slobode i nastojat će ih, koliko je to moguće, izbjeći. Međusobna obračunavanja između različitih filmoloških teorija često će povlačiti za sobom raskrinkavanje protivnikovih vrijednosnih polazišta. Time će donekle sličiti militantnim estetikama, osobito onim marksističke orijentacije, te će se polemička filmologija i militantna marksistička estetika težiti ponekad ujediniti (kako je to slučaj npr. u screenovskoj semiologiji, ili cahierovskom pristupu).

4. ZAKLJUČAK

Nakon ovih razgranatih razmatranja, očito je da polazna dilema – pravila ili sloboda – nije

nego kulturalno vrlo ograničena dilema. Javila se u sklopu metodološki usmjerene kulture, a bila je pothranjena kritičarskim individualizmom i kritičarsko-estetičkim normativističkim borbama. Teorijski gledano, to je lažna dilema: ono što je stvarno jesu sukobi različitih normativika i njima implicitnih poimanja slobode. Nikada, naime, nije u pitanju opredjeljivanje između pravila ili slobode, već opredjeljivanje između ovog ili onog normativnog sustava, s tim da se tuđi normativni sustavi uvijek drže ograničavačima slobode, a vlastiti se normativni sustav doživljava jamcem slobode.

Bibliografski vodič

Uz 1

1.1. O ustanovljavanju pravilnosti kao o cilju teoretiziranja govori se gotovo u svakom tekstu iz filozofije znanosti. Usporedi, na primjer, Nagel (1974), Wright (1975) ili Braithwaite (1953), Toulmin (1967).

1.2. Pitanje slobode postavlja se u filmskoj teoriji implicitno, ali ponegdje i eksplicitno. Za navedeno eksplicitno postavljanje problema slobode nasuprot pravilima, usporedi Stojanović (1978), a tamo se navode i druga mišljenja (str. 121-122).

Uz 2

2.1. O prirodi zakona raspravlja se iscrpno u filozofijama znanosti. Usporedi već navedene knjige uz 1.1.

2.2. Nazivi "stvaralaštvo", "proizvodnja", "djelatnost" i "teleonomsko zbivanje" ovdje se upotrebljavaju sinonimno, premda inače zastupaju ključno različite pojmove. Podrobnije bi razgraničavanje pojmova, na primjer, moglo razlučiti neproizvodnu djelatnost od proizvodne djelatnosti, među proizvodnim bi se moglo razlikovati proizvodnju komunikacijskih priopćenja od proizvodnje nekomunikacijskih tvorevina. Umjetnička djelatnost bi potpadala, u toj klasifikaciji, u proizvodnju komunikacijskih tvorevina, nju bi se onda moralo razlikovati od neumjetničke proizvodnje komunikacijskih tvorevina. Međutim, te razlike nisu posebno važne za osnovni argument ovog teksta, zato ih mimoilazim.

Analiza djelatnosti na okolnosti, cilj ili plan i pravila, također je vrlo gruba, ali ovdje dovoljna

da bi se dočarali problemi s kojima se suočava teoretiziranje o djelatnosti, odnosno sama djelatnost. Sociološku teoriju akcije daju Parsons i Shils (1951).

Plan kao temelj djelatnosti, kao i same strategije djelatnosti podrobno analiziraju Miller, Galanter i Pribram (1960) oslanjajući se na strojni model.

Premda se pojam pravila raspravlja naveliko u sociološkoj literaturi kao i u kibernetici, ne sjećam se da sam našao negdje izričito povučenu razliku između pravila i zakonitosti. O samim pravilima vidi Weber (1876), str. 13. Obično se pod pravilom u sociologiji pomišlja na propis, pa se zapravo raspravlja o odnosu propisa i prirodnih zakona. O samim pravilima se u kibernetici raspravlja kao o *uputama* (instrukcijama). Za ovaj pojam vidi npr. popularna izlaganja Pekelisa (1974), str. 11-16 i 237-244, prvo poglavlje knjige Trahtenbrota (1978), str. 19-71, odnosno poglavlje o instrukcijama i programima u Waddingtona (1977), str. 145-160.

2.4. Pojam se norme raspravlja na mnogim područjima. Filozofske analize mogu se naći u Wright, ibidem, str. 195-202. Sociološku analizu možemo naći npr. u Parsons, Shils, ibidem, posebno u odjeljku "Values, Motives and System of Action", str. 47-243, a o ulozi norma govori Argyile (1972) str. 129-130, Sharif i Sharif (1964) i Sokolov (1976) str. 146-154.

2.6. O spoznajnoj orijentaciji i njenim normativnim restrikcijama pisao sam u Turković (1977.). O "umjetničkoj" svrsi "stranih elemenata" u filmu pisao sam u Turković (1980). Razliku između "populističkog" i "umjetničkog" filma, kao i implikacije, povukao sam u Turković (1976b). Povijesnu dinamiku normi ocrtavali su ruski formalisti, usp. Tinjanov (1927) i Ribnikar Perišić (1976).

Uz 3

3.1. Odnos između zakonitosti i slobode djelovanja često se raspravljao u povijesti filozofske misli. Nešto novije filozofsko-znanstveno raspravljanje o ovom paru može se naći u navedenom Toulminu, str. 126-153.

3.3. Suprotnost slobode i propisa također se često tematizira u najrazličitijim tekstovima, osobito onim etičke orijentacije. Za sociološku raspravu vidi npr. Weber (1970), u odsječku Sociologija prava.

3.4. Terminološku distinkciju između "ontološki usmjerena kultura" i "metodološki

usmjerena kultura" uveo sam u Turković (1977a). Njen je korijen u Lotmanovoj razlici između estetike istovjetnosti i estetike suprotstavljanja, usp. Lotman (1970). Ovu ideju, preuzetu od Lotmana, varirao sam u odnosu na film u više tekstova, usp. Turković (1972, 1976b), kao i već navedene tekstove u 2.6. Na sličnu pojmovnu distinkciju može se svesti Kuhnovo razlikovanje između "normalne znanosti" i "revolucionarnog perioda u znanosti" – normalna znanost odgovarala bi ontološkoj kulturi, a revolucija bi dijelila metodološke principe metodološki usmjerene kulture, usp. Kuhn (1974).

3.6. Distinkcija između normativne teorije i deskriptivne teorije široko je prihvaćena. Nju u odnosu na filmsku teoriju naglašava Metz (1971), a ta dva tipa teoretiziranja jasno razdvaja Tudor (1979). Razliku između kritike i teorije povlačim u Turković (1974, i 1978b).

(1979)

4. SEMIOTIKA I FILMOLOGIJA

UVOD

Kad se javi neka nova teorijska struja, reakcije na nju pretežno su dvojake. Poneki u novoj teorijskoj struji razabiru nov kut gledanja i nove probleme, te im to otvara plodne teorijske perspektive. Ponuđena teorijska rješenja shvaćaju tek kao radna rješenja koja treba podvrći provjeri, dotjerivanju, mijenjanju i razradi. Količina neriješenih problema i njihova složenost ih ne straši već potiče na zdušniji teorijski rad.

Drugi, međutim, pokušat će shvatiti novu teoriju na temelju njenih trenutačnih dostignuća i teorijskih rješenja. Ako su ta rješenja na razini dotadašnjeg razmišljanja i ako su ponegdje plodna, odat će priznanje novoj teoriji. Ali ako to ova nisu i ako su teorijski problemi uglavnom neriješeni i empirijski nepoduprti, bit će skloni odbaciti novu teorijsku struju kao nekorisnu.

I jedan i drugi pristup je koristan po novu struju. Prvi, jer djelatno razvija njene teorijske mogućnosti, nastojeći je poboljšati. Drugi, jer svojom skepsom i odmakom britko upozorava na neriješene probleme nove struje i tako ne dozvoljava površnost i nesamokritičnost koja je ponekad pratila početnog poleta u formiranju nove teorijske struje.

Uvođenje semiotičke struje u razmišljanje o filmu aktiviralo je obje ove reakcije. Semiotika je doista postala zaraznom teorijskom strujom, u koju su se mnogi uključili, nadahnuti njenim perspektivama. Ali je izazvala i kritičke vanjske reakcije u onih koji u postojećim semiološkim radovima nisu uspijevali pronaći prihvatljiva i plodna rješenja, već samo komplikaciju i programatska preuveličavanja.

Premda je diskusija između ova dva stava bila implicitna od njihova formiranja, postala je izričita a ponegdje i objedinjena tek od nedavno, i to posebno prodorom semiologije na anglosaksonsko područje. Danas, semiologija filma, premda još uvijek ne posve oformljena, nije više u zelenoj mladosti. Iza nje je već petnaestak i više godina praktičnog teoretiziranja, te ima dovoljno materijala da se na njemu pokušaju svesti računi, da se pokuša općenito raščistiti status semiologije u tradiciji teorije filma. To ću pokušat učiniti u ovom tekstu.

TIPOVI TEORETIZIRANJA O FILMU

Povratno promatrajući povijest teoretiziranja o filmu, može se razlučiti nekoliko tendencija. One nisu međusobno isključive nego, štoviše, dosta vezane, ali opet i dovoljno različite i razmjerno neovisne da bi se o njima moglo posebno govoriti.

Korisno je, tako, razlikovati dva globalna trenda u razmišljanju o filmu: *filozofiju filma* i *empirijsku teoriju filma* ili *filmologiju*.

Filozofiju filma zanima, kako se to kaže, "smisao filma". Ona raščističava sam pojam filma, kriterije po kojima neku pojavu možemo držati filmskom, a onda i karakteristike koje zadovoljavaju te kriterije.

Filmologiju zanima konkretan korpus filmova i iskustava vezanih uz filmove. Oslanja se pritom na kolokvijalno ustaljeno imenovanje i kulturalno uobičajeno prepoznavanje filmova, a svoja shvaćanja o filmu provjerava na samim filmovima i na gledaocima, služeći se znanstveno ustaljenim postupcima.

Svaka od ovih tendencija ima svoje podvrste. U sklopu filozofije filma možemo razlikovati *spekulativnu* ili *opću* filozofiju filma na jednoj strani, a *estetiku filma* na drugoj strani. A u sklopu filmologije može se razlikovati *eksperimentalna filmologija* na jednoj, a *istraživačka filmologija* na drugoj strani.

SEMIOTIKA KAO SPEKULATIVNA FILOZOFIJA

Semiotika se javila kao nova spekulativna teorija filma, kao nova opća filozofija filma. Na pitanje: "Što je to film?", odgovorila je: "Film je znakovna pojava", "Film je poseban znakovni sistem". Spekulativne a i znanstvene praktičke posljedice ovoga bile su dalekosežne.

U prvom redu, ovakav odgovor uveo je spekulativnu teoriju filma u posve nov spekulativni kontekst: u kontekst opće teorije o znakovima i znakovnim pojavama, odnosno u kontekst opće teorije o komunikacijskim sistemima. Time je otvorio nove mogućnosti za razmišljanja o filmu, nove probleme, nove naglaske. Ali i nova spekulativna iskustva, jer je omogućio da se, preko opće semiotike, razmišljanje o filmu na nov sustavan način poveže s razmišljanjima ne samo o drugim umjetnostima, već i o drugim znakovnim, komunikacijskim sistemima. Također, sve discipline na koje se opća semiotika oslanja pri svojem konstituiranju i razvoju

(a bile su to spoznajna teorija, logika, filozofija znanosti, lingvistika, a potom i teorija književnosti, teorija slikarstva, glazbe, pa teorija informacija, kibernetika, istraživanja artificijelne inteligencije, etologija i dr.), postale su discipline u čijem se kontekstu trebala osoviti i nova spekulacija o prirodi filma.

Koliko god su prvi pokušaji semiotičkog razmišljanja o filmu bili u mehaničkom analogijskom prenošenju opće semiotičkog, a osobito lingvističkog modela na film, polagano se iskristaliziralo shvaćanje da se tzv. "semiologija filma" ne sastoji samo od primjene drugdje zgotovljenih shvaćanja, već da ta shvaćanja treba provjeriti na primjeru filma i revidirati tako da bi se mogla prikladno primijeniti i na film. Ono što opću semiotiku čini općom nije dominacija jednog posebnog (lingvističkog) modela koji se primjenjuje na sve i sva, već izgradnja modela koji će biti dovoljno metodološki općenit da obuhvati sve različite posebnosti što postoje među znakovnim sistemima. U tom se smislu kreću i zaključci Paula Garvina (1977).

SEMIOTIKA KAO EPISTEMOLOGIJA FILMA

Semiotički odgovor na pitanje "Što je film" jest ontološki, ali s epistemološkim posljedicama. Naime, time što kažemo da je film komunikacijski fenomen, određujemo mu ontološki status: kažemo da film, premda jest pojava iz naše okoline, nije to na isti način kao i većina drugih, već ima posebnu službu koja obuhvaća i poseban izričit odnos prema drugim pojavama okoline. Ta posebna služba je komunikacijska, a odnos je spoznajni odnos, epistemološki odnos. To jest, jedna od funkcija komuniciranja jest spoznajna funkcija, i film kao komunikacijsko sredstvo jest, dakle, i spoznajno sredstvo. Ta spoznajna, epistemološka, funkcija filma specificira njegov ontološki status: film je ontološki specifičan jer je epistemološko sredstvo. Kad kažemo da je film znakovni fenomen, kažemo zapravo da je on epistemološko sredstvo i da je osnovna funkcija filma značenjska, spoznajna, u najširem smislu te riječi.

SEMIOTIKA KAO METODOLOGIJA

Ova epistemološko-ontološka odredba filma ima i svoje metodološke posljedice, tj. ona određuje kako poimati teoriju filma, njenu službu i njene postupke.

Film se, naime, po gornjoj odredbi izražuje kako bi utjecao na spoznaju, na gledaočevu spoznajnu reakciju, na recepciju. Reakcija, njen tip, kriterij je svakog relevantnog opisa samog filma, ona je iskustveno, empirijsko polazište za svako teorijsko istraživanje filma. Kako su te reakcije izazvane samim značajkama filma i njihovim poretkom, strukturom, teorijski put koji postulira semiotika ide od specificiranja recepcijskih reakcija ka onoj strukturi značajka koje izazivaju dane reakcije.

Teorijska metoda koju postulira semiotika jest, dakle, s jedne strane *strukturalna*. To jest, traga se za strukturom relevantnih značajki u samim filmovima. Nije zato neočekivano što se semiotika otprva javlja pod ruku sa *strukturalizmom*, tj. s metodološkom strujom koja postulira da pojave što se teorijski proučavaju treba uzimati kao strukture, cjeline u kojima su dijelovi i međusobno stabilnim odnosima i koje određuju upravo ti odnosi a ne pojedinačni dijelovi.

Međutim, kako su strukturalne značajke filma semiotici važne samo onoliko koliko ispunjavaju svoju recepcijsku, spoznajnu funkciju, to se svaka strukturalna analiza provodi s *funkcionalnog stajališta*, s recepcijsko-funkcionalnog. Ovaj aspekt, premda skrovito prisutan otpočetka, nije odmah uočen i prve verzije i strukturalizma i semiotičkih razmatranja težile su svojevrsnom imanentizmu, tj. zanemarivanju razmatranja općih funkcija filmskih (i drugačijih) struktura. Ali, kako su se metodološke implikacije semiotike razbistravale, tako je postajalo sve jasnije da se strukturi ne može prilaziti relevantno bez uzimanja u obzir njene funkcije. Imanentni strukturalizam korigiran je *funkcionalno-strukturalnim pristupom*.

Također, recepcija nije uvjetovana samo filmom, već i tzv. iskustvom promatrača, a to je kulturalno oblikovano. Specificiranje recepcije povlači zato s jedne strane šire epistemološko razmatranje svake recepcije, a s druge strane kulturološke odrednice pod kojima se formiraju različiti oblici spoznaje, odnosno različiti oblici filmske epistemološke prakse. Zato nije dugo trebalo da se u sklopu opće semiologije postulira disciplina tzv. *semiotike kulture*, kulturološkog pristupa semiotičkim problemima. Kulturološki pristup pokazuje se tako od velike važnosti i pri strukturalnim analizama samog filma, a neodvojiv od funkcionalnih analiza.

Budući da je ovakvim razmatranjima semiotika uvela pravu metodološku reviziju u tradicionalnu teoriju filma, ona je i navela na izričitija razmišljanja i o oblicima teoretiziranja o filmu, o kritici filma i povijesti filma, i potakla filmsku teoriju na samorefleksiju dotada nepoznatu u povijesti misli o filmu. Zapravo, i ovakva razmatranja kakva ovdje predočavamo i kakva ćemo i dalje razvijati ne bi bila moguća da nije bilo semiologije da na njih potakne,

jer riječ je zapravo o izrazito metodološkoj raspravi.

SEMIOTIKA I FILMSKA ESTETIKA

Semiotički spekulativni odgovori izmijenili su poprilično odnos prema filozofskoj poddisciplini tradicionalne filmske teorije, prema estetici.

Ako je film primarno znakovna, komunikacijska pojava, onda njegovo umjetničko krilo, ili umjetnička funkcija, jest tek jedna epistemološka podfunkcija među ostalim, nikako jedina, niti znanstveno najvažnija, premda je kulturalno bila dugo dominantna i isticana kao reprezentativna. Sa stajališta semiotičkog pristupa, estetsko se teoretiziranje o filmu pokazivalo ograničavajuće, jednostrano, jer je sužavalo interes samo na umjetničku funkciju uz zanemarivanje svih ostalih. A sa svojim implicitnim normativizmom, koji je dodatno selektirao o kojim će se crtama filma govoriti a o kojima ne, estetska su se stajališta pokazivala izrazito dogmatskim u usporedbi sa semiotičkim. Semiologija je, zato, već u svom prvom nastupu, kod Christiana Metza (usp. Metz 1975) oštro napala normativizam tradicionalne filmske teorije i odredila da predmet teoretiziranja nisu samo "umjetnički filmovi", niti samo "dobri umjetnički filmovi", već svi raspoloživi filmovi, bez obzira da li se drže umjetničkim ili ne, uspjelim ili neuspjelim. Doduše, Metz je i sam posvećivao pažnju gotovo isključivo igranom filmu kojemu je tradicionalna estetika posvećivala najveću pažnju, ali Metzov ograničen interes nije i nužno interes drugih semiotičara, te se tako znanstvena pažnja proširila na sve tipove filmova. Unutar semiotike, odnosno njome potaknuto, pojavila se distinkcija između *znanstvenog pristupa* (deskriptivnog, nenormativnog) i *estetskog* (normativnog, ideološki usmjerenog) i poseglo se za preispitivanjem tradicije filmskog razmišljanja u tim odrednicama (za ovo usporedi Tudor 1979).

Premda je ovim razgraničenjem i odbijanjem normativnosti estetike pitanje "umjetnosti" ostalo privremeno zabačeno, nije to bilo konačno. Naime, budući da je umjetnička funkcija prisutna i važna, ni semiotičko razmatranje ne može mimoći pitanje po čemu se određen tip filmova drži umjetničkim a drugi ne.

Štoviše, dovodeći pitanje umjetnosti u kontekst opće semiotike, tj. drugih znakovnih sistema, među kojima se također javlja umjetnička funkcija, semiotika je unaprijed osigurala spekulativno čvršće tlo za određenje "umjetnost" no što je to bilo tradicionalno oslanjanje na nejasnu "osjećajnost", "doživljaj", odnosno na idealizirane pojmove "ljepote" i "uzvišenosti". Pitanje o tome po čemu je neki film umjetnički, pretvorilo se u pitanje o "umjetničkoj" ili

“estetskoj” funkciji (usp. Makačovski 1978, Lotman 1976b). Kako su funkcije kulturalno oblikovane, to se pitanje pokazalo kulturološkim, podređeno povijesnim razmatranjima. Nema, po ovome, apriornih struktura što bi bile umjetničke, već u određenim okolnostima neke strukturalne estetske funkcije, a ta se funkcija određuje epistemološko-kulturološki.

Daleko od toga da bi zanemarivala pitanja, semiotika ih je, barem potencijalno ako ne posvuda, postavila razgraničenje i preciznije, omogućavajući i takav tip odgovora: razgraničeniji, precizniji, povjesniji.

SEMIOTIKA I EMPIRIJSKA ISTRAŽIVANJA

Svojim epistemološkim odgovorom na ontološko pitanje o filmu, semiotika je dala temelje za pravu renesansu empirizma u filmskoj teoriji, premda do te renesanse još nije pravo došlo.

Ne samo da je utvrdila recepciju kao temelj, već i vezanost recepcije uz strukturalne značajke filma. Predmet filmologije je, po semiotici, gledalačko iskustvo potaknuto strukturama filmskog djela. Razjasniti iskustvo (“doživljaj filma”) ne može se bez analize onih strukturnih značajki filma koje doprinose formiranju tog iskustva, ali se ni strukturu ne da analizirati bez oslanjanja na iskustvo koje ta struktura proizvodi.

Sa semiološkog stajališta je, dakle, svačije osobno iskustvo relevantno i može poslužiti kao polazište za znanstvenu analizu. Ali, ono je znanstveno relevantno tek ukoliko ga povežemo sa strukturama samog filma i provjerimo na reakcijama drugih gledalaca. Semiotika je tako izbjegla opasnost “subjektivizma” u koji je tradicionalna estetika tako lako zapadala polazeći od “estetskog doživljaja”, odnosno od “biheviorizma”, koji zanemaruje važnost gledalačke reakcije odnosno strukturu te reakcije, odnosno strukturu te reakcije, a sve u težnji za objektivnošću.

K tome, semiologija je, takvim razmatranjima, naglasila važnost iskustva i time potakla na empirizam. Empirizam je bio također potaknut otporom prema estetičkom normativizmu, što smo već analizirali. Semiotičari, u polemici s estetičkom tradicijom, a tragajući za estetički neutralnim analizama naglasili su važnost empirijske tradicije filmske teorije, tj. važnost različitih “zanatskih priručnika” o kojima je već bilo riječi (usp. Metz, 1978). S druge strane, utjecaj strukturalizma, posebno onog lingvističkog i antropološkog, postavio je ideale taksonomske obrade danog znanstvenog područja i empirijskog istraživanja izabranog područja i time uveo empirijsko-istraživačke ideale u sferu filmske teorije.

Međutim, između semiotike i empirijskog istraživanja nema izravne veze i utjecaj semiotike na empiriju više je metodološki nego teorijski. Naime, i inače u znanosti između epistemoloških kategorija i konkretne pojave koju treba empirijski opisivati postoji kao posrednik specifična empirijska teorija danog područja, s posebnim tehničkim aparatom prilagođenim pojedinačnim empirijskim problemima. Tako se, na primjer, između epistemologije jezika i samog istraživanja jezika javlja lingvistika kao poseban posredovatelj. Ovo, dakako, važi i za odnos između semiotičko-epistemoloških razmatranja o filmu i samog istraživanja filma: tu se kao posrednik javlja posebna filmska teorija, filmologija, empirijska teorija filma, sa svojim specifičnim terminološkim aparatom prikladnim i prilagođenim za proučavanje posebnih, konkretnih filmskih pojava. Taj je aparat izgrađen dugom tradicijom govora o "zanatskim pitanjima", i filmologija ne može a da se na njega ne oslanja. Neposredovana primjena semiotičkog nazivlja na konkretne empirijske probleme filma rađa neskladnošću, nespecifičnim odredbama koje više zamućuju sliku nego što je teorijski raščišćuju.

I tako, suvremena empirijska grana filmologije ne mora ni na koji način biti deklarativno povezana sa semiotikom, ali se ona pri tome itekako može oslanjati na epistemološke dobitke od semiotičkog pristupa.

SEMIOTIKA I DISCIPLINARNO RAZGRANIČAVANJE TEORIJE FILMA

Utjecaj i koristi od semiotike očito nisu svagdje izravne, niti jednako važne. Dok je ponegdje semiotika izravno promijenila opće stanje spoznaja i pojavila se kao nezaobilazna teorijska struja, drugdje je više pomogla stvaranju povoljne atmosfere za samostalan i izričit razvoj filmoloških disciplina bez nekih vidljivih tragova "semiologije" u njima.

Dat ću ovdje grubi pregled disciplina koje su se izbistrile zahvaljujući utjecaju semiotike.

Po prirodi svojih odgovora, kako smo vidjeli, semiotika je od odlučne važnosti po epistemološka razmišljanja o filmu. Uvijek je bio osnovni zadatak filozofije filma da odredi film u odnosu spram drugih umjetnosti. Semiotika je, kako smo vidjeli, taj zadatak formulirala kao određivanje filma kao tipa komuniciranja među drugim tipovima komuniciranja. Time je potakla na izričito razvijanje posebnog disciplinarnog područja koje bismo mogli nazvati *semiotičkom tipologijom*, ili tradicionalnije, *općom teorijom medija*. Opća semiotika pokušava dati jedinstven teorijski okvir što će omogućiti specificiranje svih posebnih tipova komuniciranja. To su nastojali učiniti i Morris, i Langer, i Eco i sovjetski

semiotičari. Najviše je, čini se, u tom pravcu učinio Nelson Goodman (1968).

Kao epistemološka poddisciplina ovog općeg razmatranja o tipovima komuniciranja, može se smatrati *teorija prikazivanja*, tj. teorija o mimetičkoj, ikoničkoj prirodi nekih oblika komuniciranja. Na nju, osim semiotike, još snažno utječe i tzv. kognitivna psihologija, osobito ona koja se bavi problemima tzv. artificijelne inteligencije.

Drugo područje na kojem semiotika izravno koristi jest područje *retorike, stilistike*, a to je baš područje na kojem je tradicionalna filmska estetika gospodarila. Naime, semiotički interes za stabilne i konvencionalizirane znakove oživio je inače zapuštena, razmatranja o stilističkim figurama. Pokazalo se da, zapravo, pitanja koja su se u tradicionalnoj estetici držala "pitanjima medijske prirode filma" i nisu drugo do pitanja o retoričkim postupcima i figurama. Ovo je olakšalo jasnije razdvajanje stilističkih problema od "medijskih", tj. općekomunikacijskih, i upravo je u tom razdvajanju izravni utjecaj i korist od semiotike po filmologiju najveći.

Također, kako je semiotički pristup, kombiniran sa strukturalnim, pokazao intenzivnije zanimanje za globalne postojane strukture, to se, zahvaljujući Proppu i Lévi-Straussu, javilo formalizirano proučavanje struktura naracije, pod nazivom *narativika*. Semiotika je, također, potakla interes za svako organiziranje većih cjelina, bilo da je riječ o narativnim cjelinama ili nenarativnim, raspravljačkim, deskriptivnim. Disciplina koja se tome posvećuje nazvana je *analizom diskursa* (analizom izlaganja). U primjeni na film ova su razmatranja kapitalna novina. U centar su teorijskog interesa time uvedeni problemi koji su u tradicionalnom teoretiziranju ostavljani kao marginalni, jer su se odnosili – tvrdilo se – na filmu strane, literarne elemente, i obrađivali su se tek u scenarističkim priručnicima.

Tradicionalno najformiranija *teorija montaže* se, u tom kontekstu, pokazuje kao poddisciplina analize diskursa, i to kao ona koja se bavi pitanjem *kohezije diskursa* na prijelazima od kadra na kadar. Na ovom polju, budući da je u pitanju već empirijsko područje, semiotika je od najmanje koristi, osim kao opći poticatelj. Nekakva "semiotička teorija montaže" je npr. nezamisliva (i Metzova "velika sintagmatika" nije ni po čemu više "semiotička" no što je "semiotička" Arnheimova klasifikacija montaže, koja uopće nije semiotička – usp. Metz 1973, Arnheim 1962).

Kulturološki aspekt, koji je semiotika vrlo brzo povukla za sobom, stvorio je plodno tlo za razvoj još nekih disciplina. Jedna je *teorija recepcije*, posebno ona koja se bavi epistemološkim strukturama, a posebno ona koja se bavi sociološkom strukturom primanja

priopćenja. Epistemološka teorija recepcije, zato što je bitna po ukupno razmišljanje o filmu, može se pokazati odlučujućom pri stvaranju temelja za sistematizaciju filmoloških problema i disciplina uzetih u njihovoj sveukupnosti.

Druga disciplina koju je potaknula kulturološka linija u semiotici jest tzv. *tipologija kultura*, proučavanje različitih tipova kultura i njihovog povijesnog smjenjivanja. Ovo se pokazuje od izravne važnosti po povijesno proučavanje filma. Umjesto da se povijest filma shvaća kao uniformiran razvoj, u kojem se prosto gomilaju postupci i znanja, tipologija kulture postulira da su različita razdoblja u razvoja filma zapravo svojevrsne posebne kulture (ili potkulture), svoje tipske samostalnosti, i da ih u njihovoj unutarnjoj samostalnosti i strukturi treba i promatrati. Povijesni "razvoj" se, po tipolozima, sastoji zapravo u smjeni različitih kulturalnih tipova, i zadatak povjesničara se sastoji u empirijskim istraživanjima tih tipova i zakonomjernosti njihove smjene. Riječ je, dakle, o *tipološkoj povijesti filma*, kod koje strukturalna proučavanja filma idu pod ruku s proučavanjem općih tipova kultura i supkultura. I ovo je posve nova disciplina, nepostojeća u dosadašnjem povijesnom proučavanju filma.

ZAKLJUČAK

Čitatelju je vjerojatno do sada više nego jasno da je moja analiza odnosa semiologije i filmologije bila "unutarnja", daleko više posvećena perspektivama i dobicima koje je semiologija donijela, nego pionirskim poteškoćama i petljavinama u koje su se pojedini semiolozi i pojedinačne rasprave upale.

Petljavine nisu male i ne mogu se zanemariti. Ali one su u procesu raspetljavanja.

Na primjer, pionirsko Metzovo nametanje lingvističkog modela filmu doživjelo je oštre kritike i revizije među samim semiotičarima, a i kod samog kasnijeg Metza.

Premda se semiološka razmišljanja još i danas pokazuju tek kao projekt, manifest, ipak je sve više empirijskih istraživanja. Naglo jačanje univerzitetske nastave jamči da će ih biti daleko više i da prognoza empirijske renesanse u filmskoj teoriji nije gatanje, nego utemeljeno predviđanje zakonomjernog razvoja. U empirijskom proučavanju, mnoge će fiktivne diskusije otpasti, biti zaboravljene kao empirijski irelevantne, a epistemološki i metodološki problemi koji su sada u glavnini pažnje, pretrpjet će provjeru i reviziju u empirijskoj znanstvenoj praksi.

Također, stanoviti scijentistički misticizam koji je semiotika unijela u filmsku teoriju, osobito time što je umnožavala neobične termine bez jasne teorijske funkcije, tek je dječja bolest svake teorije, osobite pomodne teorije, i možemo biti sigurni da će je ozbiljniji teoretičara lako preboljeti.

Semiotika se, kao imenovan i jasno ograničen teorijski i metodološki pravac, može i raspliniti u budućem teoretiziranju u niz konkretnih disciplina, ali u takvu će slučaju ostati zabilježena kao nezaobilazan povijesni katalizator u formiranju moderne filmologije.

(1981.)

5. ESTETIČKI PURIZAM

1. UVOD

Da li je estetički purizam mrtav?

Veći dio estetičke tradicije bio je puristički, čistunski. Tragalo se za "čisto filmičnim" elementima, a odbacivalo sve "strane", "nečisto" filmske (usp. Dulac, Stojanović, 1978.).

Međutim, pojavom Bazinovih razmatranja (usp. "Za nečisti film" u Bazin, 1967 II) i autorske kritike, estetičkog purizma pomalo nestaje, a da se s njime nije izričito teorijski ni raskinulo. Većina suvremenog teoretiziranja promatra film i ne obazirući se na čistunske aspekte teorijske tradicije.

Međutim, u teoriji nije "apsolvirano" ništa što nije izričito pobijeno. Badava nam dojam o anakronosti purističkih stavova: ako dojam ne možemo poduprijeti valjanim razlozima riječ je naprosto o pomodnosti i prešutnom dogmatizmu.

Pokušat ću zato izričito razabrati teorijske i metodološke razloge za javljanje estetičkog čistunstva, ali i razloge protiv njega, razloge koji su, dijelom, uvjetovali njegovo nepolemično napuštanje.

Osnovne postavke estetičkog purizma

Estetički purizam smatra da se značajke filma ("kinematografske" ili "filmske" značajke) trebaju podijeliti na one *filmične* i *nefilmične*. Filmične značajke su one koje se mogu naći samo u filmu, dok su nefilmične sve ostale. Među nefilmične spadaju a) one značajke koje su *zajedničke* filmu i drugim umjetnostima (npr. fabula, mizanscenski raspored, gluma, likovna kompozicija, zvuk, dijalog, i dr.), b) one koje su prepoznatljivo *tuđe*, prenesene iz drugih umjetnosti u očuvanom obliku (npr. ukoliko se snimi kazališno djelo onakvo kakvo je postavljeno u kazalištu, ili ukoliko glumci glume stilom odomaćenim u kazalištu, snimatelj snima na način koji se izravno poziva na posebni slikarski stil, i tome slično).

Osnovne postavke estetičkog purizma jesu slijedeće:

1. Prvenstveni predmet estetskog razmatranja moraju biti filmične značajke filmova, jer u

njima leži *differentia specifica*, vrsna razlika između filma i drugih umjetnosti. Zadatak filmske estetike jest upravo u ustanovljavanju i proučavanju ovih razlikovnih specifičnosti filma, dok proučavanje nespecifičnih značajki spada u druge discipline, bilo u teorije drugih umjetnosti (teoriju literature, dramaturgiju, teoriju slikarstva...), bilo u estetiku i filozofiju umjetnosti uopće.

2. Filmične značajke nemaju samo teorijsku već i stvaralačku i doživljajnu prednost: film u kojem ima više filmičnih značajki a manje nefilmičnih, u većoj je mjeri film, više je vrijedan kao posebna umjetnost. Stvaraoci trebaju težiti filmu sa što više filmičnih elemenata (to jest: trebaju težiti "čistom" filmu, "apsolutnom" filmu), a gledaoci trebaju davati doživljajnu prednost filmičnim aspektima određenog filma, odnosno prednost filmičnijim filmovima pred onim nefilmičnim.

U ovome leži *normativnost* purističke estetike: ona *propisuje* kao vrednije filmične značajke, a otpisuje kao manje vrijedne ("nefilmične") ili neprijateljske ("antifilmične") sve ostale značajke.

Teorijsko-metodološki razlozi javljanja purizma

Filmskoj estetici, da bi se razlikovala od drugih estetičkih disciplina, potrebno je bilo istaknuti poseban predmet i u skladu s njim izobraziti svojevrzne pristupe (metode). To je, naime, ono što je nužno da se neka disciplina konstruira kao *posebna* disciplina.

Sad, na primjer, izdvojiti fabulativnu konstrukciju kao svoj predmet, činilo se da znači podvrstati filmsku estetiku pod literarnu teoriju, odnosno pod dramaturgiju, jer su se tamo tradicionalno proučavali principi konstruiranja dramskog zapleta. A uostalom: fabule su djelomično i preuzimane iz literature i kazališta. Izdvojiti glumu i mizanscenu kao svoj predmet, činilo se da podrazumijeva podvrstavanje proučavanja filma pod kazališnu teoriju glume i teoriju kazališne režije. I tako dalje. Da bi filmska estetika dobila svoje disciplinarno opravdanje, činilo se da se moraju pronaći oni aspekti filma koji se ne daju svesti na predmete proučavanja drugih estetičkih disciplina.

Zato se činilo teorijski važnim da se traga za specifičnim razlikama filma spram drugih umjetnosti, tj. za onim u filmu čega nema kod drugih umjetnosti, i to učiniti svojim ekskluzivnim predmetom.

Imajući svoj predmet, estetika je mogla tragati za pristupima koji će najprikladnije, najiscrpnije tumačiti samo taj predmet i njegovu važnost, neovisno o drugim pristupima. Činilo se da se time otvara mogućnost vlastite disciplinarne konstrukcije.

Kulturno-strateški razlozi javljanja purizma

Slični su bili i kulturno-strateški razlozi. Premda prvi Lumierovi i Edisonovi filmovi nisu imali ambicije da se predstave kao umjetnost, Meliesovi a potom i drugi narativni pokušaji tu su ambiciju jasno uobličili.

Da se prihvati kao umjetnost, film je morao ipak pokazivati neka svojstva što su se inače prepoznavala kao umjetnička, koja su dakle općeumjetnička. U prvom redu, morao je imati strukturu (fikcionalnu strukturu) onoga tipa i one složenosti koju su imale druge fikcionalne (sekvencijalne) umjetnosti. Ova podrazumijevanja ponukala su prve filmaše da posežu za principima fabulativnog strukturiranja, jer je taj princip dominirao u drugim umjetnostima (kazalištu, literaturi, cirkusu, vodvilju), i da fabulativne principe, koliko je to moguće, primijene na film. Time su filmu dali organiziranost koju imaju i druge umjetnosti i time su film podvrstali pod opće značajke umjetnosti. To je važilo i za druge aspekte. Po tome, na primjer, što se i na filmu prepoznatljivo (prema kazališnim načelima) glumilo, i po tome što se i na filmu prepoznavao tip zapleta koji se sretao na pozornici i u literaturi, i film je dobio opravdanje da se proklamira umjetnošću (usp. Turković, 1980.). To je bar vrijedilo za najširi krug posjetilaca, za veći dio pretežno nižestatusne publike.

Međutim, višestatusno estetično krilo kulturnog establishmenta ovo je preuzimanje držalo dokazom minornosti filma. Osnovni indikator stvaralačke uzvišenosti je, početkom stoljeća bila *originalnost*, posebnost, iznimnost. Svođenje filma pod kategorije drugih umjetnosti, bila je indikacija medijske "neoriginalnosti" filma, njegove vulgarnosti. Što da se iz druge ruke gleda u filmu ono što se iz prve ruke može naći u literaturi ili kazalištu?

Ako se ovome doda i činjenica da su uvjeti pod kojima se film prikazivao bili nižestatusni (prikazivao se u cirkuskim šatorima, vrtjeli su ga operatori "kolporter", razgledao se u jeftinim barakama, "peep-showovima" i sl.), to se i sa socijalnog stajališta film držao nižestatusnim, vulgarnim, prostim fenomenom.

Međutim, kako je elitističko krilo, osobito umjetnička avangarda, bilo fascinirano filmom, a u otporu spram dominantnih socijalnih predrasuda, težilo je otkriti u filmu ona svojstva po

kojima bi film mogao biti "originalni medij", "originalna umjetnost" (tj. posebni, novi, drugdje neponovljiv). S tih su stajališta filmu pristupili talijanski futuristi, njemački konstruktivisti, francuski dadaisti i nadrealisti, a kasnije i sovjetski revolucionari. U skladu sa svojim otporom prema prikazivačkoj tradiciji, osobito likovnih umjetnosti i prema "narativnosti" u toj tradiciji, počeli su se zalagati za "čisti", "apsolutni" film, tj. nenarativan (ili antinarativan) i neprikazivački.

Estetičko čistunstvo koje je formirano u sklopu ovih tendencija bilo je izrazito kompenzatorno: pokušavalo je svladati kompleks umjetničke manje vrijednosti što su je osjećali prvi elitistički pobornici filma suočeni s postojećim stanjem filma i njegovim preziranjem. Dokaži da je film bitno različita od drugih umjetnosti, s bitno posebnim stvaralačkim potencijalima – držali su – i dokazao si da je film jednakovrijedna umjetnost, da ima pravo na posebno postojanje i posebno visokoestetičko poštovanje.

I onda kad je filmsko strukturiranje postalo složenije, kad su se razvile vlastite filmske narativne strategije (u američkom i sovjetskom filmu), filmska teorija je ostala pod postulatima purizma.

Cilj estetičkih razmatranja nije bio samo razumjevalački, niti samo obranaški, već i odgojan: estetička i kritička razmatranja filma uopće, kao i pojedinih filmova, trebala su pomoći *odgajanju* gledalaca, tj. izoštravanju njihove osjetljivosti za "filmične elemente" i "filmične filmove", uz razvijanje odbojnosti za sve "nefilmične" ili "antifilmične" elemente i filmove. I estetiци i kritici namjenjivala se didaktička, podučavajuća uloga: one su trebale *školovati ukus* (tj. čistunski ukus) filmskih posjetitelja. (Kao primjer čistunskog filmsko-odgojnog programa može dobro poslužiti knjiga Žike Pavlovića, "Film u školskim klupama" 1964.)

2. TEORIJSKI RAZLOZI PROTIV PURIZMA

Metodološki razlog

Estetički purizam postulira da se glavnina teorijske pažnje treba usredotočiti na *vrsnu razliku* (diferentia specifica), tj. na ono što film razlikuje od drugih umjetnosti. Pri tome drži da je *rodnu pripadnost* (genus) dovoljno spomenuti, ali da je ne treba posebno proučavati. To jest, normalno je da se film drži umjetnošću – tako podrazumijeva estetički purizam – ali po čemu se bilo koja stvar drži umjetnošću nije na filmskoj estetici da raspravlja već je to stvar opće estetike, odnosno filozofije umjetnosti.

Ovaj stav, međutim, nije baš odviše valjan. Kao što definicija u kojoj se navodi samo vrsna razlika bez određivanja najbližeg rodnog pojma nije valjana definicija, tako niti teorija koja ne razmatra *specifičnost svog predmeta u njegovu odnosu spram rodni općenitosti*, pa tek preko toga s ostalim vrsno različitim susjednim predmetima, neće biti valjana teorija, bit će nepotpuna, jednostrana, lako će previdjeti važne općenitosti, a prenasglasiti specifičnosti, te će se lako pokazati pogrešnom. Primijenimo li to na slučaj filma, možemo reći da teorija koja razmatra samo razlike filma od drugih umjetnosti a da prije toga ne analizira što je svim tim umjetnostima zajedničko i opće i kakav je odnos njihovih specifičnosti prema tim općim osobinama – takva je teorija filma osuđena na nepotpunost i neprikladnost.

Važnost rodni osobina

Ovu metodološku tvrdnju možemo odmah povezati s purističkim odbacivanjem onih značajki filma koje su mu zajedničke s drugim umjetnostima kao “nefilmskih” ili “antifilmskih”, kao tuđih filmu. Purizam, naime, odbacuje (ili minorizira) glumu kao svoj predmet izučavanja zato jer glumu zatičemo i u kazalištu, odbacuje kao “nefilmičan” element mizanscenski raspored jer ga zatičemo i u kazalištu i u slikarstvu, odbacuje fabulu jer je zatičemo u romanu, u kazalištu i u stripu, itd.

Purističkom stavu može se lako suprotstaviti protustav: na isti način mogu suditi i kazališni dramaturzi, literarni teoretičari, povjesničari umjetnosti i drugi teoretičari. I kazališni dramaturzi mogu odbacivati fabulu kao “nekazališni” element, jer se javlja i u literaturi i u filmu, a to mogu činiti i literarni teoretičari sa sličnim razlozima. Kazalištarci bi mogli odbacivati mizanscenski raspored objekata na pozornici kao “nekazališne” elemente zato jer se mizanscenski raspored objekata javlja i na filmu i u slikarstvu. I tako dalje. Svaka bi, dakle, teorija umjetnosti mogla odbaciti kao sebi tuđe one elemente koji se zatiču i u drugih umjetnosti. Pa čiji bi onda predmet bili ti elementi? Koje teorije? I da li su ti elementi, zato jer se pojavljuju poprijeko po umjetnostima, doista “tuđi” pojedinoj umjetnosti u kojoj se manifestiraju?

Nisu. *Sposobnost* filma da barata mizanscenom, da konstruira fabulu, da koristi glumu i drugo, nije *nebitna* sposobnost filmskog medija, već *bitna*, proizlazi iz ključne sposobnosti filma da *prikazuje*: da prikazuje prostorni razmještaj (mizanscena), da prikazuje odvijanje događaja (fabula), da prikazuje (spontano ili namješteno) ponašanje ljudi (gluma), itd. Nije, također, slučajno što ove elemente dijeli s još nekim umjetnostima: dijeli ih s onima koje

imaju *iste prikazivačke sposobnosti* (da prikazuju prostorni razmještaj, da prikazuju odvijanje događaja i ponašanje ljudi). I upravo to *zajedništvo sposobnosti* da čine iste ili bliske stvari jest ono što film *generički* veže uz te druge umjetnosti. Time što film ima zajedničke generičke sposobnosti s drugim umjetnostima ne čini te sposobnosti manje filmskim, manje vlastitim, manje bitnim po film i po svaku pojedinačnu umjetnost koja te sposobnosti ima. To što je lokomocija zajednička generička sposobnost ljudi, ne čini je manje *mojom vlastitom sposobnošću*, niti čini manje vlastitom nesposobnost paralitičara da se kreću.

Isto tako, proučavanje bitnih sposobnosti ne može se prepustiti susjednim teorijama. Ne može filmska teorija prepustiti literarnoj teoriji da razmatra probleme fabule i fabuliranja. Premda jedna od druge mogu vući koristi, jer se bave ipak istom prikazivačkom sposobnošću, svaka od njih ima obaveze izučavati kako se te bitno zajedničke sposobnosti koriste i kako se zaista manifestiraju u svakoj od tih umjetnosti ponaosob. U tom pogledu neće literarna teorija moći obaviti posao koji može obavljati samo filmska teorija.

Briga koju strukturalistički i semiotički orijentirani filmski teoretičari danas posvećuju narativnoj strukturi filma nije posljedica tek njihove "literarne naobrazbe" niti "utjecaja lingvistike" (usp. Petrić 1980, za takvu tvrdnju), već potrebe da se s filmsko-teorijskog stajališta analiziraju bitne sposobnosti filma koje je klasična teorija gotovo u potpunosti zanemarivala. Premda su one bile ključni globalni organizacijski princip filma.

Premda ništa ne može zamijeniti vlastita istraživanja vlastitih otjelotvorenja općih sposobnosti, moguće je i korisno opće proučavanje općih aspekata narativne sposobnosti različitih medija. Zato se i konstituirala disciplina *narativike* ili *naratologije*, u sklopu koje se proučavaju opće značajke svake naracije, a teorijski modeli se provjeravaju na primjerima narativnih ostvarenja u različitim pojedinačnim medijima (usp. Chatman, 1978.).

Cjelinski argument

Nakon gornjeg argumenta o bitnoj (filmičnoj, kinematičnoj) važnosti "zajedničkih" elemenata, čovjek u prvi mah više i ne zna što bi učinio s podjelom na "filmične" i "nefilmične" elemente. Zajednički elementi posve sigurno nisu "nefilmični".

Postoji, međutim, kut gledanja koji kao da podupire puriste. Postoji još uvijek potreba da rodne (zajedničke) elemente promotrimo sa stajališta vrsne razlike, tj. sa stajališta posebnih

uvjeta filma. Stvar možemo postaviti ovako: jest da postoje sposobnosti koje film dijeli s drugim umjetnostima, ali te sposobnosti su uvjetovane i ograničene posebnostima samog filmskog medija. Purizam bi to formulirao normativno: zajedničke mogućnosti *moraju biti* prilagođene posebnostima filmskog medija.

Po purizmu, posebnosti filmskog medija jesu nabrojive. Prema Petriću npr. (1980, str. 119), te posebnosti su: pokreti kamere, montaža, optički efekti, ubrzano, usporeno i obratno kretanje, faktura pokretne slike, promjena oštine i dubine polja. "Prilagođavanje" zajedničkih mogućnosti posebnostima filmskog medija sastoji se u tome da film predočava fabulu, mizanscenu, ponašanje glumaca i sl. pomoću pokreta kamere, montaže, s optičkim efektima, s ubrzanjima i usporenjima ili obrnutim kretnjama, naglašavajući fakturu pokretne slike, mijenjajući oštinu i dubinu polja. A ne da mizanscenu, ponašanje glumaca i opću radnju prikazuje statičnom kamerom, u jednom kadru (bez montaže), u jednom planu (bez "dubinske montaže") itd. Prvi način prikazivanja – uz upotrebu "specifičnih sredstava" – jest filmičniji nego ovaj drugi, bolje naglašava posebnost filma i filmskih mogućnosti od mogućnosti koje imaju i druge umjetnosti. Služi, dakle, vrsnom razdvajanju filma od drugih umjetnosti. Tako, otprilike, teče puristički argument.

Pogledajmo, međutim, stvar iz nešto drugačijeg kuta. Ne isključivo sa strukturalnog, već sa strukturalno-funkcionalnog stajališta.

Pitajmo se: Za što su "specifična izražajna sredstva" – sredstvom? Riječ kaže sredstvom "izražaju", a podrazumijeva se: izražaju "poruke", "misli", "stava", "doživljaja" redatelja. Ali, stvar se može i nešto drugačije postaviti. Može se reći da je riječ o sredstvima za izazivanje određenog dojma u *gledaoca* (pa bio on i sam redatelj i filmska ekipa) – izazivanje određenog doživljaja, reakcije.

Dojam filma ovisi o upotrebljenom sredstvu, ali djelovanje tog upotrebljenog sredstva ovisi o njegovoj razlikovnoj vrijednosti, tj. o vrijednosti koju izbor baš tog sredstva ima u odnosu na moguće izbore drugih raspoloživih sredstava. Dinamična kamera ne bi imala izražajnu vrijednost koju ima da nije slobodni izbor između dvije izborne mogućnosti: između statične i dinamične kamere. Krupni plan ne bi imao onu izražajnu vrijednost koju ima da nije izbor između niza planova (detalja, blizu, američkog, totala npr.). I tako dalje. Ukupni izborni repertoar (izborne mogućnosti) daje specifičnu vrijednost pojedinom izboru, sistem daje vrijednost elementu.

S ovog stajališta gledano, nije "specifično filmska" dinamična kamera, a statična

“nespecifična filmska”, već je “specifično filmski” *repertoar izbora* između statične i dinamične kamere (točke gledišta). Kazalište, uglavnom, nema tu mogućnost izbora ili je bar ne standardizira: u kazalištu se, uglavnom, ne može mijenjati točka gledišta u odnosu na pozornicu, pa nema niti gornjeg izbora između statične i dinamične točke gledišta. Dakako, ovakve “nemogućnosti” nekog medija ne treba apsolutizirati: tko kaže da se repertoar mogućnosti ne može mijenjati, bilo promjenom stila, bilo promjenom tehnike (kako je i bio slučaj s filmom), i da ono što se nije uočavalo kao izbor i mogućnost postane stvarnom izbornom mogućnošću.

Dakle, ako nam je već stalo do razlika između umjetnosti, nisu pojedinačni elementi oni po kojima se razlikuju mediji, već su to *sistemi*, repertoari izbornih mogućnosti. Ti se repertoari mogu poklapati pa ma koliko im se elementi razlikovali, i u tom slučaju može postojati *prijevod* s jednog medija na drugi (takav je, na primjer, slučaj s transkripcijom usmenog govora u pisani tekst: elementi im se ključno razlikuju – zvukovna artikulacija i grafički biljeg – ali postoji analognost fonoloških i grafemskih izbora, sistema, i to čini transkripciju mogućom i prilično točnom na onim razinama na kojima postoji analognost sistema). S druge strane, priličan se broj elemenata može podudarati, ali ako se izborne mogućnosti znatnije razlikuju tada imamo posla s vrlo različitim medijima između kojih je moguć slab prijevod (u takvoj se situaciji nalaze prevodioci kad trebaju prevoditi s dvaju gramatički naglašeno različitih sistema ili semantički različitih sistema).

Što se pak umjetnosti tiče, očito je da postoje sistematske razlike koje su im slične (poklapaju im se neki repertoari mogućnosti) dok su im druge različite bez obzira na zajedništvo ili razliku u elementima. U onoj mjeri u kojoj imaju zajedničke izborne mogućnosti, u toj će se mjeri dati prenositi i “prevoditi” iz jedne u drugu. Npr. fabula će se moći prenositi iz literature u kazalište, i na film, i u strip i obrnuto, ali se neće moći prenositi u sliku (slikanu bez sekvencijalnosti), jer u slici ne postoje nužni sekvencijalni izbori koji su preduvjet izlaganja fabule. Ali, na onim razinama na kojima nema podudarnosti u izbornim mogućnostima, tu će nužno doći do “prevodilačkog” odstupanja i vlastitog nadopunjavanja (npr. u odnosu na literaturu – na razini vizualnog specificiranja, a u odnosu na kazalište – na razini varijacija točke gledališta).

“Tuđi elementi” i stilski razlog

Preostaje, međutim, pitanje “tuđih” elemenata u filmu. Ne može se, naime, poreći: a) da

među elementima jednog sistema možemo pronaći prepoznatljive elemente drugog sistema, koje onda možemo držati "posuđenima", "preuzetim" i b) da struktura danog elementa ne mora biti najprikladnija za ulogu koju taj element treba obavljati u danoj cjelini, te da takav element može biti ili slabo funkcionalan ili disfunkcionalan, tj. da može narušavati ostvarivanje cjeline.

Ako i prihvatiti cjelinski argument, purista bi mogao tvrditi kako su svi "preuzeti", prepoznatljivo "tuđi" elementi, disfunkcionalni, odnosno oslabljeno funkcionalni, te ih stoga treba izbjegavati ili rjeđe upotrebljavati.

Stvar nije, međutim, tako jednostavna. Nisu svi "tuđi" elementi disfunkcionalni, niti je sve što je na jednoj razini disfunkcionalno takvo i na drugim razinama.

Pogledajmo, prvo, kako stoji stvar s "tuđim" elementima. Pitanje je ovdje što to određuje naš "osjećaj svojine", pripadnosti određenom sistemu. Po pravilu je po srijedi standard, prototip. U određenoj se tradiciji uspostavlja određen prototip kao predložak za ugledanje i kao kriterij za procjenu valjanosti postupanja i ostvarenja, kao mjera izvedbene valjanosti. Ono što je blizu danome prototipu, standardu, drži se "vlastitim", "dobrim", dok se ono što je udaljeno od prototipa, i što se teško može pod njega svesti, drži ili "tuđim" ili "disfunkcionalnim".

Na primjer, rani nijemi film je za prikazivački prototip uzimao predstavjačke djelatnosti: cirkus, vodvilj, kazalište. Ono što se odvijalo pred kamerama trebalo je zadovoljiti neke od standarda, prototipa uspostavljenih u tim djelatnostima. Trebalo se pridržavati tih standarda da bi se uopće držalo umjetnošću. Samim tim što se sve to odigravalo pod posebnim perceptivnim uvjetima filmske projekcije jamčilo je filmsku posebnost - nije se držalo "tuđim" niti "preuzetim". Kao "tuđi", odnosno preciznije rečeno "neumjetnički", držao se prototip neglumačkog ponašanja ljudi u svakodnevnim prilikama, što se u ono doba vidjelo u dokumentarnim snimcima (topicima, scenicama i sl., usp. Turković 1980).

U kasnom nijemom filmu uspostavljalo se, međutim, drugačiji standardi, drugačiji prototipovi. Kao standard glume više nije služila gluma kazališnih glumaca, već ponašanje neglumaca u neprikazivačkom kontekstu. Kao standard za promatračko stajalište više se nije uzimao položaj gledaoca u dvorani, već pokretan položaj promatrača u neprikazivačkim okolnostima, svakodnevnice. Kao standard fabuliranja nije više služilo kazališno scensko jedinstvo (s međuscenskim skokovima), već literarna (romaneskna, novelistička) scenska raznovrsnost i konstrukcijska kombinatornost. I tako dalje. Ti novi standardi tvorili su

sistem: *sistem klasičnog filmskog stila* koji se počeo osjećati kao “specifično filmski”, “vlastiti”. U sklopu tog stila, raniji je stil nijemog filma počeo osjećati kao naglašeno “kazališni”, “filmu tuđ”, premda je procjena vlastitog i tuđeg bila drugačija, oprečna u ranom nijemom filmu, kako smo vidjeli.

Ovo nas poučava relacionosti pojma “tuđ”: nešto je tuđe ili vlastito samo po odnosu prema nekom prototipu, a kako se prototip može mijenjati tako se i procjene vlastita i tuđeg mijenjaju. “Vlastitost” i “tuđost” su *stilske kategorije* a ne medijske, i mijenjaju se kako se mijenja stil, mijenjajući repertoar izbornih preferencija (usp. Goodman 1968).

Ovim je puristički argument povijesno relativiziran. Ali, još uvijek ne gubi na važnosti. Naime, ma koliko bio neki stil povijesno ili regionalno vezan, još uvijek se “tuđi” elementi osjećaju tuđim, a odatle možda i disfunkcionalnim. Purizam je lako formulirati u nadpovijesnim odrednicama: “Kad god se susretnoš s primjetljivo tuđim elementima u nekom filmskom stilu, nastoji ih odstraniti”.

Međutim, kad bi se taj savjet zdušno primjenjivao, mnogoštošta korisnog moralo bi se izbacivati iz filmova.

Naime, postavimo stvar ovako: čim postoji standard, mogu se razlikovati “standardni” (očekivani) postupci i “nestandardni” (slabije očekivani) postupci. “Nestandardni” se postupci mogu doista osjećati kao disfunkcionalni, ali i kao postupci s posebnom *suprastandardnom funkcijom*. Ta posebna suprastandardna funkcija koju mogu dobiti nestandardni postupci po pravilu je *retorička, stilistička funkcija*. Nestandardni postupci često se koriste tamo gdje je stilskom figurom potrebno naglasiti dano mjesto u izlaganju i uspostaviti osobit odnos prema standardu, prema očekivanju. Takvi nestandardni postupci posebno su standardizirani kao retorički, otuda mogućnost da govorimo o retoričkom *suprastandardu*.

Očito je da nestandardni postupak, bilo da je riječ o odstupanju od standarda insertiranjem “tuđeg elementa” bilo naprosto “kvarenjem” očekivanog poretka nekim po taj poredak disfunkcionalnim elementom, može imati posve preciznu suprastandardnu retoričku funkciju, krajnje opravdanu u kontekstu specifičnog stila. Na primjer, već vrlo rano u razvoju filma, u kasnijem nijemom filmu, čini se da su se javljala korištenja nijemofilmskih “kazališnih” i “slikarskih” postupaka (što su se već osjećali ili anakronim ili “tuđim”) u retoričke svrhe (usp. Bordwella, 1981, o Dreyeru). A u visokom razdoblju klasičnog filmskog stila, preskok preko rampe – što se po pravilu proglašavalo “greškom”, “disfunkcionalnošću”

- koristio se često retorički za razdvajanje zasebnih dijelova unutar scene, odnosno za razdvajanje scene od scene (povezane inače istim centralnim događajem). Posezanje za "tuđim" i disfunkcionalnim elementima bilo je često opravdano retoričkim ciljevima, a ti su bili stilski legitimni u sklopu stilskog sistema danog razdoblja. Dakako, kad nisu dobivali dodatnu retoričku funkciju, tuđi elementi i ogrešenja o standard bili su disfunkcionalni. Ali, nisu bili disfunkcionalni sami po sebi, već tek po kontekstu upotrebe.

"Tuđost" nekog elementa ne čini ovog, dakle, nekorisnim niti nefilmičnim, nekinematičnim. Kakav će biti ovisi o stilskom kontekstu i načinu upotrebe.

Ovim smo konačno relativizirali purizam: ne samo da mora obraćati pažnju na povijesno uvjetovane standarde "vlastitosti" (stila), nego mora obraćati pažnju i na izdiferencirane stilske upotrebe (funkcije) u sklopu danog stilskog sistema. "Filmičnost" nije apsolutna kategorija, već stilsko-povijesna, i kao takva se ne može univerzalistički postulirati. Na njoj se ne može graditi opća teorija medija, premda opća teorija medija mora znati povezivati svijest o repertoarnim mogućnostima medija sa stilskim diferenciranjem, odnosno sa postojećim stilskim repertoarom.

3. IDEOLOŠKE IMPLIKACIJE PURIZMA

Elitizam

Osnovni metodološki principi purizma implicitni u dihotomizaciji filmske prakse na "filmičnu" i "nefilmičnu", pokazuju se danas doista posve metodološki neprikladnim pred problemski složenom situacijom u koju nas stavlja povijesni razvoj filma, funkcionalna različitost filmske prakse u današnjem trenutku, ali i razvijeno kritičarsko iskustvo, kao i didaktičko iskustvo njegovano po visokim filmskim školama širom svijeta.

Međutim, ako metodološka polazišta purizma više nisu ni od kakve teorijsko-istraživačke vrijednosti, purizam je zadržao svoju ideološko-socijalnu vrijednost.

Naime, ideali purizma su oduvijek bili vrlo visoki, visoki u smislu socijalne stratifikacije. Svi oni koji sudjeluju u purističkom programu – gledatelji, estetičari, kritičari, čitatelji njihovih tekstova – dobivaju dojam da sudjeluju u izuzetnom pothvatu time što razdvajaju filmične filmove od nefilmičnih ("žito od kukolja"). Smatraju da doprinose uspostavljanju *iznimnosti* (originalnosti, neponovljivosti) filma među drugim umjetnostima i drugim društvenim

pojavama. A time što doprinose iznimnosti filma oni doprinose i *iznimnosti sebe* kao pobornika i sučinitelja te iznimnosti.

Estetički je purizam, zapravo, otpočetak bio elitističkim programom. On je davao motivaciju i zaštitnu otpornost posebnim elitističkim programima unutar filmske kulture.

Na primjer, kako smo to u uvodu istakli, purizam je bio sredstvo izobražavanja eksperimentalizma (avangardizma) u okolnostima koje njemu nisu bile osobito naklone. Naravno, uz razvijanje prezira prema dominantnom tipu "vulgarnog", "komercijalnog", "literarnog", "buržoaskog" filmovanja. Taj se eksperimentalizam ustoličio kao izrazito elitistička struja i inače elitnih pripadnika drugih umjetnosti (pretežno likovnih, premda i kazališnih i glazbenih).

Na kritičarskom planu, purizam je postavio program osobitog pristupa filmu: formalno-estetskog, uz zanemarivanje tzv. "sadržajnog" (odnosno: narativnog). To je puristički estetizam opet činilo elitističkim, odvajajući formalističku elitu od recenzentske kritike koja "literarno" pristupa filmu, tj. u filmu opisuje ono što zanima većinu gledalaca (likove, njihove probleme, njihove postupke, fabulativne peripetije i ponekad istaknutije izrađivačke aspekte filma: kostime, scenografiju, slikovnost snimateljskog posla).

Na gledalačkom planu, purizam je potakao na izdvajanje osobite elitne publike koja drži da – zato što zamjećuje formalne elemente filma – "bogatije doživljava" film od većine ostale, "vulgarne", "neobrazovane" publike. Ta elitna publika, najčešće sastavljena od probranih purističkih filmaša, kritičara, teoretičara, ali i elitnih predstavnika drugih umjetnosti (književnika, likovnjaka, povjesničara umjetnosti, humanističkih znanstvenika itd.), njegovala je uvjerenje o većoj mjerodavnosti svojeg doživljaja od doživljaja puristički neosvještenog gledaoca.

Na teorijskom planu, purizam je doprinio prilično oštrom razdvajanju normodajnog estetičkog purizma od tzv. "primjenjivača". U puristički indoktriniranoj tradiciji, naime, kao "veliki", "originalni" teoretičari računaju se oni koji diktiraju kriterije za purističko razgraničavanje filmova (teoretičari poput Ejzenštejna, Balasza, Arnheima, Griersona, Bazina i dr.), dok se posao pisaca priručnika (npr. Kulješova, Maya, Rejsza, Valea i drugih) drži "neteorijskim", ili derivativno, sekundarno teorijskim.

I najzad, da se opet vratimo samim filmovima, ali onim neeksperimentalnim, purizam je kontinuirano doprinio diskriminatorskoj hijerarhizaciji vrsta i tipova filmova,

pretpostavljajući, na primjer, igrani i dokumentarni film obrazovnom i namjenskom; pretpostavljajući žanrovski nestandardni film onom žanrovski izdiferenciranom; dajući prednost stilističko-esteticistički orijentiranim filmovima pred onim tematski orijentiranim, itd. Nije, međutim, stvar bila samo u hijerarhizaciji, već i u programiranom zanemarivanju i potiskivanju, te su sve vrste filmova što su se našle na negativnom polu "nefilmičnost" polučivale minimalnu ili nikakvu kritičku i teorijsku pažnju, gotovo nikako proučavane. U puristički indoktriniranoj tradiciji, režiseru je vrlo jasno kakav mu tipski mora biti film da bi bio podvrstan pod "umjetnost", a kakav se tip filmoveanja neće uopće držati "umjetničkim" već eventualno "zanatskim" (usp. Turković 1976).

Unifikacija i prosvjetiteljstvo

Elitizam purizma je usko povezan s *unifikacijskim programom*: težnjom da se vrijednosni sustav jedne ograničene ali koherentne tradicije (recimo: visoko-urbane, školski njegovane) protegne na sve druge tradicije, tj. da se jedna kultura univerzalizira i asimilira sve druge kulture. Ta se unifikacija vrši pod određenim vrijednosnim pretpostavkama: pretpostavkama da je unificirajuća kultura "prava kultura" a sve druge kulture da zapravo i nisu kulture, odnosno da su "primitivni", "vulgarni" tip kulture.

Unifikacija je nužna komponenta elitizma, zato jer se elita izdvaja kao elita onda kad ima moć, a moć ima tek onda kad je kao nadmoćnu prihvaća većina pripadnika određenog društva, tj. kad nema alternativne kulture, alternativnog vrijednosnog sustava u kojem kriteriji po kojima se izdvaja elita nemaju važenje. Zato postojanje kulturnih grupacija, cijelih kultura koje ne znaju za vrijednosni sistem unifikacije kulture niti mare za njega, traži "prosvjetiteljski tretman", tj. treba ih "prosvjeteliti" tako da se podvrgnu vrijednosnom sistemu unifikacijske kulture, prisile da ga same na sebe primjenjuju.

Prosvjetiteljstvo je tako sredstvo unifikacije, a unifikacija sredstvo potvrđivanja i jačanja nadmoći elite. Naime, u novousvojenom sustavu vrijednosti, tek prosvjetljeni pripadnici bit će početnici, s malim vještinama vrijednosnog snalaženja. Ali, budući da već pripadaju unifikacijskom sistemu, dovoljno će biti "prosvjetljeni" da razaberu koliko su "neobrazovani", "slabo obrazovani", odnosno koliko su "zaostali" u odnosu na vješte predstavnike reprezentativne kulturne elite. Prosvjetiteljstvo tako zapravo proizvodi uvjete u kojima će se vrlo razvijene kulture (kakva je npr. izvorna seoska kultura) pokazati kao "zaostale", i to ne samo po procjeni urbanih prosvjetitelja nego i po samoprocjeni pripadnika

te kulture kad već jednom podlegnu prosvjećivanju. Prosvjetiteljstvo utvrđuje, dakle, unističke kriterije za međukulturnu socijalnu stratifikaciju, podvrgavajući danoj socijalnoj hijerarhiji i one grupacije i kulture koje joj do tada nisu pripadale niti joj se podvrgavale.

Sve ovo važi i za puristički elitizam i purističko prosvjetiteljstvo na području filmske kulture. Film je vrlo brzo po svom postanku doprinio konstituiranju posebne kulture, tzv. "masovne kulture" koja se vrlo brzo socijalno institucionalizirala (i proizvodno, i gledalački) dosegaši u tridesetim, četrdesetim i pedesetim godinama zavidnu zrelost (tzv. klasičan film). Purizam, koji se, kako smo vidjeli, javio kao zastupnik elitne visokourbane kulture na području filma, pristupio je postojećoj masovnoj kulturi kao "zaostaloj", "vulgarnoj", "neprosvijetenoj" – tj. nepodvrgnutoj visoko umjetničkim kriterijima elite. Purističko prosvjetiteljstvo okrenulo se "običnom gledaocu" s težnjom da ga puristički "samoosvijeste", da ga učine svjesnim koliko su njegovi kriteriji u procjeni (preferenciji) filmova "krivi", "nekulturni", "neobrazovani", "zaostali", "nefilmični", a procjene purističkih ideologa i kultiviranih purista ("kultivirane publike") dobre, mjerodavne, općevažeće. Tako se purističko prosvjetiteljstvo – uza sve "lijepe namjere" oko "demokratizacije" umjetnosti – pokazuje tek sredstvom uspostavljanja i univerzaliziranja statusne nadređenosti purističkih zakonodavaca, odnosno elitnog koncepta visoke kulture.

4. ZAKLJUČAK

Perspektiva elitističke nadmoći, statusne uzvišenosti u krugu filmske kulture, čine purizam vrlo privlačnom ideologijom, dajući svojim pobornicima snažnu društvenu motivaciju za purističku praksu. Otuda, vjerujem, priličan uspjeh koji još i danas među nestručnjacima purizam može polučiti.

Sa stručnjacima je drugačije. Za suvremenog teoretičara purizam je, utvrdili smo, metodološki neprikladan. Ali i socijalni program purizma, njegova socijalna ideologija, izrazito je nepogodna, svojim elitizmom, unifikacijom i prosvjetiteljstvom, te je suvremena teorija ili zanemaruje ili s ideološkim pretpostavkama purizma izričito polemizira.

U prvom redu, moderni teoretičar (bio on strukturalista, transformacionista, kulturno-stilski tipolog, kritičar ideologija) polazi od spoznaje da različite epistemološke i širekulturne funkcije, na jednoj strani podrazumijevaju različit tip "gledanja" filmova (reakcije na filmove), a to ponekad znači i različit tip gledalaštva (različito grupiranje gledalaca), a na drugoj strani različite principe strukturiranja filmova, tj. takvo strukturiranje filmova kako bi

film najefikasnije izvršavao izabranu dominantnu funkciju. Pri tome, svaka vrsta reakcije na film je za teoretičara važna (osobito ukoliko je socijalno tipska) jer je moguća indikacija specifične funkcije filma i, vjerojatno, specifičnog strukturiranja filma. Potom, suvremeni teoretičar se, barem u fazi teorijskog istraživanja, suzdržava od procjenjivanja vrijednosti pojedinog tipa reakcija na filmove (a time i pojedinih funkcija i strukturalnih vrsta filmova), a osobito se čuva ignoriranja vrsta filmova i vrsta reakcija. U takvom nenormativnom ili normativno zakočenom kontekstu stručnjak se ne drži nimalo "bogatijim doživljavačem" filma: on je naprosto pripadnik neke od postojećih kulturalnih grupacija, trudeći se da pronikne u razloge diferencijacije vlastite grupacije od drugih grupacija (u opće razloge stilske, disciplinarne i druge diferencijacije filmova i gledalačkih preferencija).

Drugo, prosvjetiteljske ambicije otpadaju, jer je u prvom planu razumijevanje postojeće kulturne situacije, a ne provođenje nove. Tek kritičari ideologije nastoje na razumjevalačku analizu nadovezati i ideološke program za promjenu utvrđene situacije. Inače tu funkciju nemaju teoretičari nego kritičari, koji su zapravo "kulturni političari filma".

Nasuprot unizmu purizma, moderna teorija teži metodološkom i kulturalnom pluralizmu. To je još jedan razlog zašto purizam ne može biti popularan među modernim stručnjacima, ali zašto još uvijek može biti popularan gdje god su žive unističko-elitističke društvene tendencije (usp. Turković, 1982).

6. EMPIRIJSKA FILMOLOGIJA

1. SPEKULATIVNOST TEORIJE I NADZOR NAD NJOM

- 1.1. Spekulativnost teorije
- 1.2. Metodološki nadzor nad spekulacijom
- 1.3. Empirijski nadzor nad spekulacijom
- 1.4. Aspekti teoretiziranja i teorijske orijentacije
- 1.5. Model filmologije: integrativnog pristupa
- 1.6. Postulat empiričnosti
- 1.7. O ovom radu

2. PROMATRAČKI EMPIRIZAM

- 2.1. Promatranje i teorija
- 2.2. Pojam promatranja
- 2.3. Promatračka operacionalizacija teorije
- 2.4. Teorijska neutralnost promatranja
- 2.5. Metodološka standardizacija promatranja
- 2.6. Dva tipa promatranja: eksperiment i opservacija
- 2.7. Dva tipa objašnjenja: taksonomsko i nomološko

3. EKSPERIMENTALISTIČKI PRISTUP

- 3.1. Opći pojam eksperimenta
- 3.2. Znanstveni eksperiment
- 3.3. Zamišljajni eksperiment
- 3.4. Ostvareni eksperiment
- 3.5. Filmološki eksperiment
- 3.6. Važnost globalno-teorijskog pristupa eksperimentiranju
- 3.7. Vrline i ograničenja eksperimenta

4. OPSERVACIJSKI PRISTUP

- 4.1. Važnost opservacionizma
- 4.2. Pojam deskripcije
- 4.3. Znanstvena deskripcija
- 4.4. Opis i interpretacija
- 4.5. Opis i nomološka interpretacija

- 4.6. Opis unikatnih i tipskih primjera
- 4.7. Tipovi promatračke analize
- 4.8. Problemi detaljne opservacijske analize

5. ZAKLJUČAK

1. SPEKULATIVNOST TEORIJE I NADZOR NAD NJOM

1.1. Speklativnost teorije

Teoretiziranje jest, dobrim svojim dijelom, spekuliranje: baratanje pojmovima na udaljenosti od onoga na što se pojmovi odnose.

U tom baratanju postoji elementarna fascinacija: pojmovi se mogu podvrstati jedan pod drugi, nadvrstati jedan nad drugog, prevrstati iz jednog razreda u drugi; gdje treba mogu se konstruirati novi pojmovi da obuhvate postojeće ili odbaciti već postojeći pojam kako bi se prerazvrstalo njemu podređene. A sve se to daje činiti bez osobita obaziranja na trenutačnu iskustvenu primjenjivost ovih postupaka, novoizgrađenih razreda i razrednih hijerarhija. U tome leži samonagradivost spekulacije: u dubokom osjećaju nesputane kreativnosti, domišljajne kombinatorike, što se – naizgled – može produljivati u beskonačnost, biti beskrajno plodna.

Nije, doduše, pri tome nevažno što se sve ove pojmovne kombinacije ipak, iako iz udaljenosti, vezuju nekako s iskustvenim svijetom na koji se pojmovi odnose. I najčudnije kombinacije pojmovlja otvaraju poneki iznenađujući kut gledanja na stvari. Speklativnost nagrađuje i time što, gotovo sama od sebe, proizvodi dojam iskustvene važnosti a da nikakvih vanjski uzrokovanih promjena u iskustvu nije u međuvremenu bilo.

1.2. Metodološki nadzor nad spekulacijom

Ova automatska kreativnost spekulativne igre može duboko fascinirati početnika u njegovim prvim djelatnim teorijskim pokušajima. Ali suočavanje s javnošću, s potrebom da se uobliči teorijski tekst – u razumnom roku, u ograničenom opsegu, za druge pregledan i za druge važan, to donosi sa sobom novih zahtjeva. Nad spekulativnom kombinatorikom sad je potrebno uspostaviti nadzor, prilagoditi je novoj svrsi komunikacije s drugim ljudima, prema

javnim standardima, a ne ostaviti je samozadovoljstvu vlastitim kombinatornim moćima.

Ponekom nesnalažljivom spekulativcu to može biti izvor osjećanja krajnjeg ograničenja njegove "slobodne spekulacije" "vanjskim zahtjevima" društva. Drugom će ovo biti izvorom slijedećeg stupnja fascinacije –fascinacije metodološkim sređivanjem pojmovne kombinatorike, spekulacije. Fascinacije dodatnom inventivnom obradom spekulacije prema zahtjevima, na primjer, dosljednosti (neprotuslovnosti), objašnavateljske iscrpnosti, argumentacijske uvjerljivosti i retoričke preglednosti i zanimljivosti.

Metodološka faza razvija svijest o samoj spekulaciji, njenim ograničenjima i vrlinama, njenim raznovrsnim i često sukobljenim mogućnostima, o različitim načinima sređivanja istog pojmovlja i različitim komunikacijskim posljedicama tog različitog sređivanja. Javlja se i dovode u pitanju postulati objektivnosti i subjektivnosti, logičke valjanosti argumentacije, elegancije i jednostavnosti izlaganja, ispituje se relevantnost danog teoretiziranja u odnosu na druge oblike teoretiziranja, u odnosu na druga područja teoretiziranja, nastoje se uspostaviti veze i razgraničenja s djelatno-teorijskom okolinom. I tako dalje.

1.3. Empirijski nadzor nad spekulacijom

Spekuliranje ne može a da, barem polazno, ne tematizira ponešto iz iskustva, odnosno iz iskustvenih moći ljudi. Ali fascinacija spekulativnom i metodološkom kombinatorikom može krajnje udaljiti teorijsku djelatnost od iskustvenog polazišta a da ne učini jasnim kakav iskustveni ishod može ta spekulativna djelatnost dobiti. Zato i nad metodološki razbistrenim komunikacijskim svrhama teorije stoji zahtjev da te svrhe budu i svrhe snalaženja u svijetu, da komunikacijski nadzirana spekulativnost računa i na empirijske posljedice koje se od nje, htjeli to ili ne, traže u životnoj okolini. Traži se uspostavljanje empirijskog nadzora i nad spekulativno-metodološkom kombinatorikom.

Koliko god empirijske svrhe ponovno izgledale "vanjskim ograničenjem" nad spekulativnom i metodološkom inventivnošću teoretičara, utilitarnim "prljanjem" teorije time što ju tjeramo da vodi računa o svojim iskustvenim posljedicama, o koristi od teorije u iskustvenoj djelatnosti neteorijskog tipa, toliko takvi zahtjevi mogu otvoriti novo polje fascinacije i inventivne kreativnosti za teoretičara.

U prvom redu, fascinira mogućnost za inventivnost u pronalaženju kontrolnih empirijskih

okolnosti u kojima provjerava empirijsku efikasnost teorije. Potom fascinira zadatak da se teorija tako formulira da bude empirijski provjeriva, da se razviju empirijski provjerive hipoteze – ovo traži visoku inventivnost i koordinaciju između spekulacije i empirijskog rada. I najzad, empirizam potiče na fascinantnu metodološkičnost – pronalaženje metoda koje će osigurati valjanost empirijskoj provjeri, koje će koordinirati globalne spekulacije i pojedinačne empirijske provjere. Empirizam je taj koji nadzire i spekulativnost i metodološkičnost djelujući na njih ne samo restriktivno, ograničavajuće, već i poticajno, problemski motivirajuće. Naime, jedna od ponajvećih fascinacija empirizma jest u pojavi da uranjanje u raznovrsnost iskustveno danih slučajeva otvara neizmjereno polje problema tamo gdje se s čisto spekulativnog ili metodološkog stajališta činilo da ih nema, da su posrijedi tek samorazumljive trivijalnosti o kojima se nema što zanimljivo teorijski reći. Empirijsko stajalište tako daje teoretičaru problemsku motivaciju za teorijski rad, kakvu neće naći u samoj spekulaciji, odnosno u njihovu logičko-metodološkom sređivanju.

1.4. Aspekti teoretiziranja i teorijske orijentacije

Djelatno gledajući, svaki od ovih aspekata teoretiziranja – spekulativnost, metodološkičnost i empiričnost – može postati ciljem za tekstualno-teorijsku specijalizaciju. To jest, može postojati tip teorije (teorijske discipline) kojemu će osnovni cilj biti da njeguje spekulativni aspekt teoretiziranja (takozvana *filozofija filma*), potom tip teorije (teorijske discipline) kojemu će osnovni cilj biti razvijanje metodološkog aspekta teoretiziranja (*metodologija*, odnosno *filozofija teorije*), ili pak tip teoretiziranja (teorijske discipline) kojemu će prvenstveni zadatak biti da razvija empirijski aspekt teoretiziranja (*empirijska teorija* ili *filmologija*).

U tradiciji teoretiziranja o filmu prvi je aspekt bio najistaknutiji. Filmsko-teorijski *esejizam* bio je, po pravilu, spekulativno orijentiran – bio mu je osnovni cilj da razvije spekulativnu stranu u teorijskom pristupu filmu. Spekulacija je bila metodološki nadzirana tek općim postulatima nefikcionalne književne komunikacije, a empirijski tek intuitivnim uvidima. Izvršni primjeri spekulativne inventivnosti mogu se, na primjer, pronaći u esejima Jeana Epstein (1981), Sergeja Ejzenštejna (1964), Andre Bazin (1967) i drugih.

Međutim, moguće je naći i primjer kancerozne, komunikacijski autističke, spekulativnosti kao, na primjer, u razglašavanom tekstu Oudarda "Filmski šav" (1978), u kojemu temeljni pojmovi nisu objašnjeni, veze su među njima podrazumijevane a ne protumačene, a sve to

nepovezano i teško povezano s bilo kojim posebnim iskustvenim primjerkom montažnog prijelaza.

U novije vrijeme javlja se izražena težnja k svjesnijem metodološkom sređivanju tradicijskih spekulacija, bez osjećaja obaveze za pratećom spekulativnom i empirijskom inventivnošću i nadzorom. Dobar primjer metodološki usmjerenog teoretiziranja čini knjiga Andrewa (1980).

I metodološka orijentacija može, kad zaboravi na spekulativnu tradiciju i empirijsku svrhu dobiti kancerozne ili pak petrifikacijske oblike. Za prvo je dobar primjer čuven Metzov esej "Film: jezik u užem ili u širem smislu riječi? (Metz, 1973) koji koristi, metodološki, analogiju između lingvistike i filmske teorije da bi metodološki dotjerao filmologiju prema uzorku suvremene lingvistike, zanemarujući pitanje kakvu to empirijsku i spekulativnu svrhu može imati. Za drugo, za moguće petrifikacijske oblike, još nema primjera, premda se treba bojati užurbanih pokušaja za aksiomatizacijom teorije, matematskom ili kakvom drugom formalizacijom bez jasne spekulativne baze i empirijske svrhe.

Empirijsko usmjerenje je duljeg vijeka od metodološkog, što ne znači da je njegovanije. Ekperimentalizam Kulješova (1974) i njegovih učenika dobar je primjer stimulativne empirijske orijentacije, s minimalnim spekulativnim raščišćavanjima i s vrlo usputnom (intuitivnom) metodologičnošću. U novije vrijeme informacija o mogućem, modernom, filmsko-teorijskom eksperimentalizmu može se naći u Carrolla (1980).

Loše izdanke empirizma nije lako naći jer empirizam nije uspio dobiti na društvenom zamahu, pa niti opsesija njime nije postala stvarnim problemom. Ali i njih možemo naći. Blagi primjer lošeg empirizma jest Souriauov pokušaj empirijskog ispitivanja estetičkih reakcija filmskih gledalaca (Souriau, 1971), a da se prije toga nije spekulativno raščistilo pitanje "estetičkog doživljaja", tj. što se to zapravo ispituje, niti su se metodološki raščistili uvjeti moguće empirijske provjere tog "doživljaja". Moguće je, također, zamisliti maniju detaljnih analiza što će se provoditi bez jasne spekulativne i metodološke kontrole i usmjerenja, naprosto sa sakupljačkim namjerama.

1.5. Model filmologije integrativnog pristupa

Ovakve specijalizacije, ali i jednostranosti, utvrdive su i na drugim teorijskim područjima, ne samo u filmskoj teoriji. Ali, također je utvrdiva na različitim, osobito društvenim područjima (usp. Merton, 1979), težnja za integrativnim modelom znanstvenog djelovanja: teoretiziranja

koje neće bježati od spekulacija, ali će ih metodološki pažljivo usuglašavati s empirijskim istraživanjima. "Delikatna ravnoteža između racionalnih sistema i empirijskih opažanja odlikom je zrele znanosti" kaže jedan istaknuti predstavnik kognitivnih znanstvenika zaokupljenih izgradnjom modela takozvane *umjetne inteligencije* (Pylyshyn, Complexity and the Study of Artificial and Human Intelligence), tj. s područja u kojemu se najviše osjeća potreba i nastojanje za objedinjenjem globalne spekulativnosti i empirijske svrsishodnosti, uz maksimalnu metodološku kontrolu nad povezivanjem jednoga s drugim.

Po ovom modelu teorijskog pristupa, spekulativna inventivnost bit će usmjerena na uobličavanje takve teorije koja će biti operacionalno prilagodljiva empirijskoj provjeri. Empirijska inventivnost bit će orijentirana na snabdijevanje problema za spekulativna domišljanja i dotjerivanja, a metodološka inventivnost bi će orijentirana na operaciono povezivanje empirijskih problema i globalnih spekulativnih modela, uz kontrolu njihove znanstveničko-komunikativne efikasnosti, to jest efikasnosti u utjecanju na druge znanstvenike i omogućavanju da se spekulativno, metodološki i empirijski nadovezuju jedni na druge (odnosno da smisleno polemiziraju).

U načelu, ideal integrativnog teorijskog pristupa u temelju je suvremenog shvaćanja znanstvenosti i, uz poneke devijacije ili privremene strateške suspenzije, većina znanstvenog (barem onog vrhunskog) rada doista jest integrativne prirode.

Zato i nastojanje da se i u filmsku teoriju uvede znanstven pristup i ne znači drugo nego nastojanje da se i u filmskoj teoriji izgradi integrativni pristup, u kojem će spekulacija biti metodološki koordinirana s empirijskim istraživanjem. To usmjerenje tradicionalno se naziva *filmološkim*, premda se prema francuskom uvođenju tog termina, pojam filmologije ne odnosi na empirijsku *filmsku teoriju*, već na empirizam drugih znanosti u pristupu filmu (psihologije i sociologije, na primjer) (usp. Czebot-Gawrak, 1982).

1.6. Postulat empiričnosti

U tradiciji filmskog teoretiziranja, spekulativni je vid bio prenatlažen, dominantan, dok su metodološki i empirijski vidovi bili potisnuti, nisu bili njegovani.

Pojava metodološke orijentacije, osobito uvidom strukturalističkog i semiotičkog pristupa, stvorila je dojam o većoj bliskosti između metodološki usmjerenog razmatranja filmskih problema i suvremene znanstvenosti. Ali, i ovo je metodološko usmjerenje dosta

karakteristično zanemarivalo pitanje empirijske kontrole spekulacije i metodološke intervencije. Zato dalji stupanj u unapređenju znanstvenosti unutar filmske teorije podrazumijeva poticanje empirijske orijentacije.

Filomologija mora biti empirijskom, empirijsko istraživanje mora biti poticaj i nadzornik svakog spekulativnog i metodološkog pothvata u filmskoj teoriji ukoliko se želi utemeljiti znanstveni pristup filmu u skladu sa suvremenim standardima znanstvenosti. Dakako, stvar nije samo u usaglašavanju filmsko-teorijske prakse s praksama uspostavljenih znanosti, već prvenstveno u otvaranju novih, tradicionalno neslučenih, perspektiva i za spekulaciju i za metodologiju, za spoznaju o filmu općenito. Empirijsko istraživanje proizvodi spekulaciji probleme kakve sama sebi spekulacija proizvesti ne bi mogla, ne bi umjela. Potreba za empirijskom filmologijom nije samo stvar standarda, već i stvar perspektive.

1.7. O ovom radu

Cilj je ovog teksta da – u povodu malog broja empirijski orijentiranih istraživanja nekih teorijskih pojmova – metodološki razmotri probleme empirijske orijentacije teorije, tipove empirizma i s njima vezane probleme.

Prije no što tome pristupimo, nekoliko uopćenih riječi o pojmu empirizma.

Kako smo već istakli, teorija ne može a da se ne oslanja na iskustvo – da nešto iz iskustva ne tematizira. Ali, iskustvo koje tematizira može biti zapamćeno, a iskustven nadzor nad njim tek intuitivan. Niti pamćenje niti intuicije nisu uvijek pouzdani i vrlo su selektivni. I njih treba nadzirati. Promatrački empirizam jest upravo sredstvo za nadzor intuicija: sustavno promatranje pojedinačnih (izabranih) slučajeva služit će kao kontrola nad intuicijama o tim pojedinačnim slučajevima i nad spekulacijama što se temelje na tim intuicijama.

Niti jedna spekulacija ne može a da se ne oslanja na intuicije. Ali znanstvena spekulacija ne može a da ne nadzire intuicije promatranjem. Zato će cijeli ovaj rad biti posvećen ispitivanju načina na koji se promatranjem nadzire intuitivno temeljena spekulacija.

Prvo ćemo razvidjeti opće principe promatračkog empirizma, a potom dva međusobno raznovrsna tipa empirijskog pristupa: eksperimentalnog i opservacijskog.

2. PROMATRAČKI EMPIRIZAM

2.1. Promatranje i teorija

Premda nad spekulacijama može postojati i intuitivno-iskustvena kontrola, kad se govori o empirizmu po pravilu se misli na *promatrački empirizam*, to jest na regulaciju spekulacije pomoću promatranja.

Teorija nije, naime, nužno vezana uz promatranje, to jest uz vođeno opažanje izravnih prilika u kojima i nad kojima djelujemo. Dobar dio spekulativnog teoretiziranja odvija se na udaljenosti od neposrednih opažalačkih prilika, ne odnoseći se na njih, već se odnoseći na dugoročne aspekte iskustva, tj. na pamtilački obrađena opažanja. Spekulaciji je dovoljna ova posredna veza s opažanjem: ta jedna od temeljnih svrha teoretiziranja i jest u dodatnom sređivanju dugoročnog iskustva, omogućavanju da to iskustvo postane fleksibilnije, generalnije, sposobno da se pothvati i sa složenim, proizvedenim, prilikama pred kojima se zatiče pripadnik civilizacije, to jest djelatne, proizvodne zajednice. Utoliko je i moguće da teoretiziranje opstaje samo po svojoj spekulativnoj i metodološkoj razradi, uz tek intuitivnu iskustvenu kontrolu.

Međutim – da obnovimo argument iz prethodnog poglavlja ovog teksta – jedan od neizbježnih ciljeva teoretiziranja ipak jest u tome da nas spekulativno oruža za neposredna snalaženja u konkretnim promatračkim i operativnim okolnostima. Ako treba biti primjenjiva, a tome makar skrovito spekulacija teži, spekulacije moraju biti takve da uzmognu voditi opažanje i postupke u neposrednim djelatnim prilikama.

U tom pogledu, tradicionalne filmske teorije pretežno nisu bile empirijske, niti empirijski znanstvene, premda nisu bile bez ikakve veze s iskustvom (te su veze bile intuitivne). Naime, premda su se estetska razmatranja obilno služila primjerima iz filmova, ti su primjeri uglavnom služili kao *ilustracija* teze, a ne kao sredstvo za promatračku provjeru teza. Kako im je važnija bila ilustrativna (didaktička) funkcija od provjeravačke, većina je primjera uglavnom navođena po sjećanju, s čestim greškama koje pamćenje proizvodi. No, niti faktografska ispravnost, ni opisna iscrpnost i formaliziranost, kakva se sreće u ponekim suvremenijim analizama, ne čini estetsko razmatranje empirijskim u promatračkom smislu: sve dok primjeri ne prestaju biti tek ilustracija što olakšava komunikaciju, imat ćemo posla s empirijsko-promatrački neutemeljenim teoretiziranjem. Tek onda kad “primjeri” prestaju biti ilustracijama a postanu regulativom teoretiziranja, imat ćemo posla s empirijskim pristupom u suvremeno-znanstvenom smislu te riječi.

2.2. Pojam promatranja

Iskustvo ima svoje dugoročne aspekte: iskustvom često držimo zapamćenja, opće vještine prepoznavanja prilika i snalaženja u njima. Upozorili smo, međutim, da su ovi dugoročniji aspekti iskustva ponajčešće u službi kratkoročnih aspekata iskustva: to jest perceptivnog i motoričkog snalaženja u prilikama u kojima se trenutno nalazi čovjek. Iskustvo se dijelom temelji na opažanju, ali služi i promatranju i na promatranju temeljenom snalaženju.

Promatranje nije bilo kakvo opažanje, već vođeno opažanje. Promatramo one stvari koje bi nam mogle biti važne za trenutne ciljeve snalaženja u okolini. Promatranje je, zato, prvenstveno *traganje*, traganje za mogućim važnim informacijama (usp. Gibson, 1966), kako bi se prema njima prikladno snašli. Promatranje zato, pretpostavlja stanovitu nastrojenost, stanovita očekivanja, predviđanja. Ta su predviđanja rukovođena primjenom dugoročnih iskustva na trenutačne osjetne poticaje u okolini (usporedi Norman, 1976; Minsky, 1977; Turković, 1981). Promatranje podrazumijeva, također, i dotjerivanje, ispravljanje i preinačavanje predviđanja, odnosno predodžaba na kojima se predviđanja temelje.

Promatranje je najčešće vođeno automatski, *rutiniziranim iskustvom*. Kad su prilike složenije, te se u njima nije moguće snaći posve rutinski, promatranje nam vodi *intuicija*, to jest fleksibilno, nerutinizirano, iskustvo. Kad nemamo pouzdanih intuicija promatrat ćemo prema spekulativno pripremljenoj matrici za promatranje: pokušavat ćemo analizirati okolinu tako da o njoj stvorimo valjanu spekulativno temeljnu *hipotezu*, koju ćemo dalje promatrački provjeravati i specificirati.

2.3. Promatračka operacionalizacija teorije

Kad je hipoteza što vodi promatranjem plod sustavne individualne spekulacije ili plod tradicijske sustavne teorijske spekulacije, govorimo o teorijskom ili *znanstvenom promatranju*.

Znanstveno promatranje je ono koje je vođeno teorijskim ciljem: promatra se zato i tako da bi se utvrdilo kako iskustveno stoji s nekim teorijskim tvrdnjama; da li su teorijske tvrdnje primjenjive na dane prilike ili nisu, da li su točne ili nisu.

Teorijske tvrdnje što se dadu promatrački provjeriti nazivaju se, uobičajeno, *hipotezom*.

Hipoteza usmjerava promatranje, traži da se pažnja usmjeri na one aspekte pojave koji su važni za procjenu i provjeru polazne teorije (usporedi Popper, 1972; Achinstein, 1968).

Pretvaranje neke opće teorijske tvrdnje u promatrački provjerivu hipotezu obično se naziva *operacionalizacijom teorije*. Empirijski je provjeriva samo ona teorija koja uspijeva dobar dio svojih tvrdnji promatrački operacionalizirati.

To podrazumijeva da se određene tvrdnje daju provjeriti bilo izravno, bilo neizravno, time što se iz njih izvode provjerive tvrdnje.

Na primjer, tvrdnja: "Film je umjetnost" nije operativna, jer nije jasno kakve iskustvene posljedice slijede iz činjenice da je film umjetnost – nije jasno koje od posljedica da provjerimo i kako (polazna poteškoća jest nejasnost pojma "umjetnosti", slaba analitička spekulativna primjena za takvo istraživanje). Na drugoj strani, tvrdnja da na tumačenje izraza glumčeva lica pretežno utječe gledalačko znanje o okolnostima s kojima je glumac suočen, dade se izravno empirijski (eksperimentalno) provjeriti (usporedi Kulješov, 1974).

Kad imamo posla s tvrdnjama za koje nije odmah jasno kako da ih se provjeri, umijeće teoretičara se upravo sastoji u tome da iz takvih tvrdnji izvede druge koje su provjerive, pa da izvornu tvrdnju tim posrednim putem provjeri. Na primjer, za tvrdnju da struktura priče (fabula) nije samo slijed kadrova već da se kadrovi kombiniraju u psihološke cjeline (usp. citat Rumelharta, 1975), ne mora biti jasno kako da je se empirijski potvrdi. Ali iz nje možemo izvesti (s njome povezati) tvrdnju da ćemo, vjerojatno, svaku smetnju koja iskrse između dvaju cjelina (na granici dvaju cjelina) slabije pamtit i od smetnji unutar jedne cjeline, jer smetnja unutar cjeline otežava percepciju cjeline, dok to smetnja između cjelina ne čini. Ove su tvrdnje eksperimentalno provjerive i u onoj mjeri u kojoj je spekulativna veza između potonjih i prethodnih tvrdnji vjerodostojna, provjeru potonje tvrdnje možemo držati i provjerom prethodne: činjenice da su segmenti priče ujedno i psihološke cjeline (a ne tek spekulativni konstrukti – usporedi za ovakvo izvođenje Carroll, 1980).

Operacionalizacija je bitna po empirijsku znanost: teorija koja se ne odvija pod stalnim postulatom operacionalizacije ne može se držati empirijskom, a niti znanstvenom u empirijskom smislu.

Naravno, operacionalizacija nije automatski proces. Koliko je neka teorija operacionalizirana, koliko je neka teza valjana empirijska hipoteza, utvrđuje se najčešće kroz postojano nastojanje da se tu tezu promatrački provjeri. Kroz provjeravačku praksu

stječe se vještina operacionalizacije.

Najteži problem suvremene filmologije jest upravo operacionalizacija. Estetička tradicija sadrži malo, odnosno nimalo operacionaliziranih tvrdnji i velik je problem kako takvu tradiciju uopće koristiti u empirijskom kontekstu. Drugačije je, međutim, s poetičko-didaktičkom tradicijom: budući da je ova orijentirana k djelatnom obučavanju filmskih proizvođača, ona sadrži zamjetnu zalihu operacionaliziranih tvrdnji, koje tek nisu podvrgnute sustavnoj provjeri. Zato je ta tradicija daleko dragocjenija suvremenim empirijski orijentiranim filmolozima nego estetička tradicija. Tehnološki priručnici sadrže daleko dragocjeniji repertoar teorijskih tvrdnji za empirijsku provjeru od estetičkih rasprava.

2.4. Teorijska neutralnost promatranja

Promatranje može provjeriti teoriju samo ukoliko može potaći na alternativne hipoteze onoj polaznoj, to jest, onoj hipotezi pomoću koje se pristupilo istraživanju. Promatranje mora biti, do stanovitog stupnja, *hipotezijski* (teorijski) *neutralno*, to jest takvo da se njime mogu provjeravati različite moguće hipoteze o istoj pojavi, odnosno da se na njegovu temelju mogu konstruirati hipoteze koje i nisu postojale kad se pristupilo promatranju (usporedi Scheffler, 1967). Jer, znanstveno bi promatranje, u načelu, moralo moći inicirati na dotad nepostojeće teorijske teze, tražiti preinačavanje postojećih teorija, odlučiti među alternativnim teorijama, preusmjeriti teorijski interes, tražiti analitičko (operacionalno) raščišćavanje pojmova s kojima teorija barata i tako dalje (usporedi Merton, 1979). To neće moći ako za to unaprijed nije metodološki pripremljeno, tj. ako nije vođeno tako da, bez obzira na želje istraživača da potvrdi svoje hipoteze, teoretičara prisiljava da sustavno uzima u obzir i one aspekte pojave koji nisu u prilog hipotezi, koje mu nisu trenutačno u središtu pažnje, ali koje su i općeteorijski i specifično teorijski relevantne, to jest, po pristupnu hipotezu važne.

Ono što smo rekli u prethodnom odjeljku i ovo što tvrdimo u ovome, može se činiti protuslovnim: čas tražimo da promatranje bude vođeno hipotezom da bi bilo znanstveno, čas tvrdimo da ono mora biti neutralno u odnosu na hipotezu.

Prividnu protuslovnost raščistit ćemo dodatnom odredbom: promatranje mora biti *specifično-teorijski* neutralno premda je vrlo često specifično-teorijski motivirano (teži se provjeriti specifična hipoteza). Međutim, specifično-teorijska neutralnost podrazumijeva

opće-znanstvenu relevantnost. Pod ovim potonjim podrazumijevamo zahtjev da promatranje neke iskustvene pojave bude takvo da istakne sve one aspekte koji se sa stajališta šire teorijske zajednice, to jest, sa stajališta različitih mogućih teorijskih pristupa ostvarivanih tipično u danoj znanstvenoj zajednici (njenoj tradiciji), mogu učiniti važnim u konstituciji, provjeri, pobijanju i preinaci teorije.

2.5. Metodološka standardizacija promatranja

Naime, valja pretpostaviti da među teoretičarima u komunikacijskom dodiru postoji stanovita mjera prešutnog zajedništva u podrazumijevanju što je u danoj promatranj (i teorijski tematiziranoj) pojavi važno a što nije, što svakako treba uočiti i opisati – bez obzira koliko je to trenutačno tematski važno za dano izlaganje i provjeru određene hipoteze koja je motivirala na promatranje – a što ne treba opisati jer nije teorijski relevantno.

Osim zajedništva u procjeni važnosti određenih pojava i njihovih aspekata, postoji i zajedništvo u procjeni kako tim pojavama i problemima da se pristupa, na koji način da ih se promatra a da to promatranje dobije opće-društvenu, opće-znanstvenu relevantnost. Drugim riječima, postoji standardizirano problemsko područje unutar kojeg se vrti znanstveno istraživanje i postoji standardizirana metodologija promatranja, empirijske provjere bilo koje teorije što nastaje u sklopu zajednice vođene danim znanstvenim standardima.

Da ponovimo: metodološka i problemska standardizacija promatranja čini promatranje teorijski relevantnim neovisno od specifično-teorijske hipoteze s kojom se pristupa promatranju. Štoviše, ona omogućuje da se često pristupa sustavnim istraživanjima i bez neke specifične hipoteze, naprosto uz oslonac na svijest što je sve općenito empirijski važno za danu znanstvenu zajednicu, u danoj znanstvenoj tradiciji. *Sakupljački empirizam* moguć je upravo zahvaljujući standardizaciji problemskog područja i metodologije promatranja.

Dakako, i metodološki i problemski standardi podliježu reviziji pod utjecajem metodoloških problema koje postavlja samo istraživanje, rješavanje problema u postavljanju i izvođenju istraživanja. Utoliko je čest slučaj da istraživanja prate i metodološke rasprave kojima se raščićavaju problematična mjesta u općem metodološkom standardu istraživanja.

2.6. Dva tipa promatranja: eksperiment i opservacija

Promatrački orijentirana teorijska praksa ("empirijska znanost") izlučila je dva najizrazitija metodološka tipa promatranja: a) nadzirano promatranje zatečenog stanja i b) izazivanje i priređivanje prilika za teorijski vođeno promatranje. Ovo drugo ima svoj ustaljen naziv: *eksperimentalizam*. Za ono prvo nije se odomaćio stalan naziv, ali bismo takvo promatranje zatečenih slučajeva, bez druge do promatračke intervencije u njega, mogli nazvati latinskom inačicom *opservacionizam*. Jer, i eksperimentalno ponašanje jest bitno promatračko, ali je ono posebno po tome što priređuje prilike za promatranje. Zato, kad se govori naprosto o *opservaciji* pomišlja se na neeksperimentalističko promatranje, a ako se želi naglasiti poseban tip namještenog promatranja, govori se o *eksperimentu*.

U uvjetima eksperimentalističkog promatranja, određeni ciljevi teorijske provjere određuju što da se priredi i kako, da bi se promatralo i pomoću promatranja provjerile hipoteze. U uvjetima opservacionističkog pristupa, registriraju se stvari što su u toku, ili se nastoji dobiti pregled nad ostvarenim i raspoloživim slučajevima kako bi se pomoću njih provjerile teorije. U slučaju filma to znači da će se opservacionistički pristup koristiti već učinjenim filmovima, tražeći u njima potvrdu i provjeru za svoje hipoteze. Dotle će eksperimentalizam često proizvoditi primjere i uređivati posebne okolnosti za njihovo gledanje, kako bi u tim izazvanim, namještenim, okolnostima nadzirao pojavu i provjeravao hipotezu.

Vrlina je eksperimentalizma što može specifično izdvojiti određene aspekte važne za promatranje i promatrati samo njih, pod maksimalnim metodološkim nadzorom. Vrlina opservacionističkog pristupa jest u tome što može zabilježiti unikatne pojave u svojoj njihovoj složenosti i kontekstualnoj vezanosti, odnosno što može ispitivati tipske varijacije u svojoj njihovoj pojavnoj raznovrsnosti i iznjenjivosti.

Svaki od ova dva empirijska pristupa promotrit ćemo posebno i razmotriti kako filmska teorija stoji u odnosu na njih.

2.7. Dva tipa objašnjenja: taksonomsko i nomološko

Također, empirijska teorijska praksa jasnije je izlučila dva tipa spekulativnog objašnjenja empirijskih pojava: (a) objašnjenje *kategorizacijom pojavom*, to jest njenom identifikacijom među drugim pojavama, njenom kategorijskom smještanju, i (b) objašnjenje utvrđivanjem *pravilnosti* kojom se stvari i njihovi aspekti pojavljuju, utvrđivanjem zakonitosti. Prvi se tip

objašnjenja obično naziva *taksonomskim*, a drugi *nomološkim* (usporedi Hempel, 1965).

Ta dva tipa nisu bila jasno međusobno razlučivana u neempirijskoj tradiciji spekuliranja, ali ih se jasno razlučuje u empirijskoj tradiciji. Taksonomski pristup se oštrije izdvojio u onim znanstvenim disciplinama u kojima je identifikacija *primjeraka* od osobite važnosti; na primjer u biologiji, sociologiji (osobito antropologiji), odnosno u tzv. humanističkim znanostima, među koje spada i estetika. Drugim riječima, sve one discipline koje se bave relativno postojanim pojavama na koje se mora računati u snalaženju, suočavaju se s problemom kategorizacije tih pojava i s njome vezane identifikacije: da bi se snašlo mora se znati računati s postojanim pojavama u neposrednoj ili potencijalnoj okolini snalaženja.

Nomološki pristup oštrije se izdvojio u onim znanstvenim disciplinama u kojima je procesualnost i procesualna međuovisnost u središtu pažnje: u fizici, kemiji, psihologiji, ekonomiji, artificijelnoj inteligenciji. Gdje su u pitanju zbivanja tamo je važno tragati za invarijantnim u zbivanjima, to jest za onim što se ponavlja, za pravilnostima po kojima se zbivanja odvijaju i po kojima se mogu predviđati.

Taksonomski i nomološki pristup može se javljati i u sklopu istih disciplina, ali tada kada se mijenja naglasak interesa. Na primjer, u pretežno taksonomski orijentiranoj biologiji (popis životinjskih vrsta), evolucionizam, tj. obraćanje pažnje biološkim procesima, uveo je nomološki pristup (i zato se držao "revolucionarnim"). U pretežno taksonomskoj filozofskoj praksi, pristup jeziku kao proizvodnji (generativni pristup), uveo je nomološki kut gledanja. Kad je film u pitanju, tada je estetski pristup, koji uglavnom uzima u obzir gotova djela, prvenstveno taksonomski. Ali, poetičko-didaktički pristup, tj. pisanje priručnika o tome na koji način izraditi film, odnosno neke filmske efekte, nužno je nomološki, isticat će pravila za proizvodnju.

Premda implicite različiti, ta dva metodološka pristupa počela su se izričito razlikovati unutar promatračkog empirizma, jer nije bilo promatrački svejedno na što će se usredotočiti pažnja: da li na kategorizaciju pojave ili na utvrđivanje pravilnosti u procesima kojima podliježu (kategorizirane) pojave.

Dva su se tipa promatranja, eksperiment i opservacija, spontano opredijelila između taksonomskog i nomološkog opredjeljenja. Eksperimentalizam pretežno služi nomološki orijentiranim istraživanjima, jer gdje se prvenstveno promatra pravilnost procesa, tamo manipulacije prilikama ne moraju narušavati traženu pravilnost. Taksonomsko objašnjenje pretežno je povezano s opservacijskim istraživanjem, među ostalim i zato jer u složenim

zatečenim prilikama identifikacija pojava i aspekata, njihova kategorizacija, lako postane primarnim problemom.

Ovo opredjeljenje nikako ne znači isključivost: eksperiment može služiti i taksonomskim raščišćavanjima, a opservacija nomološkim, ali tradicijske orijentacije jednog i drugog snažno će utjecati i na njihovu metodološko-objašnjavačku specijalizaciju.

Razmotrimo sad поближе ova dva empirijska, promatračka, pristupa: eksperimentalni i opservacijski.

3. EKSPERIMENTALISTIČKI PRISTUP

3.1. Opći pojam eksperimenta

Pod eksperimentom uobičajeno podrazumijevamo takve postupke kojima ishod nije siguran ili čak nije ni predvidiv. Kadgod se netko upusti u djelovanje za koje nije siguran kamo će ga odvesti, do čega će uopće doći, kažemo da se “upustio u eksperiment”.

Nije svako postupanje eksperimentalno, premda u većini naših djelatnosti ima prilično mjera nesigurnosti. Nepredvidive teškoće ne moraju narušiti izvjesnost ishoda već ga samo odložiti dok se teškoće ne uklone: nesigurnost koju proizvode nepredvidive teškoće u pogledu ishoda ne čini postupke eksperimentalnim – tek *namjerno upuštanje u teškoće s neizvjesnim ishodom* drži se eksperimentalnim.

Također, primjena novoizumljenih, još neisprobanih, postupaka, može biti doista neizvjesna – redatelj, na primjer, ne mora biti siguran kakav će ona rezultat dati. U tom je slučaju primjena postupaka doista eksperimentalna. Takva se filmska praksa doista njegovala od početka filma. Redatelji se počesto upuštaju u nešto čemu ne mogu predvidjeti efekte. Dio stilističkih inovacija plod je eksperimentalnog upuštanja u nepredvidivo. Postoji čak i institucionalizirani pokret eksperimentiranja unutar tzv. eksperimentalnog ili avangardnog filma.

Međutim, ovaj filmsko-proizvodni eksperimentalizam nema nikakvu izravnu kontrolnu funkciju u odnosu na teoriju. On mijenja činjenično stanje, proizvodi nove filmske činjenice, obogaćuje iskustvo, a time posredno može utjecati i na teorijske generalizacije o iskustvu. Ali to je sve. Teorijski eksperimentalizam je druga stvar.

3.2. Znanstveni eksperiment

U ograničenijem smislu, teorijski eksperiment nije samo postupak neizvjesna ishoda, već postupak tako smišljen da njegov (neizvjestan) ishod potvrdi ili pobije teoriju, teorijsku tezu koju se željelo empirijski provjeriti i s kojim se prišlo uređivanju eksperimenta. Takav, teorijski potaknut i k teoriji usmjeren eksperiment zovemo *znanstvenim eksperimentom*.

Na primjer, kad postoji operativna hipoteza, stvar je u tome da se prirede takve okolnosti u kojima će se iskušavati baš ta hipoteza a ne neka druga. Na primjer, u eksperimentu Kulješova (1974), u kojem je utvrđivao ovisnost tumačenja izraza glumčeva lica o poznavanju okoline na koju glumac reagira, nastojat će se potisnuti iz centra pažnje svi aspekti nebitni po hipotezu: učinit će se nepromjenjivim izraz lica glumca (uzet će se isti kadar pa ga razdijeliti na nekoliko kadrova) kako se promjena u dojmu koji ostavlja lice u različitim montažnim kombinacijama ne bi pripisivala varijacijama u izrazu lica: po tom, lice će se dati u krupnom planu, tako da se ne vidi okolina, jer u protivnom bi vidljiva okolina oko glumca ograničavala mogući izbor okoline u slijedećem kadru; i najzad, na svaki kadar s istim izrazom lica glumca nadovezat će se kadar različitog okolnog prizora, dovoljno različitog da izazove različite emocionalne reakcije. Na taj su se način neutralizirati neželjeni elementi, a specificirali se za variranje oni elementi okoline koji su odlučni za polaznu hipotezu. Filmski niz, sastavljen od smjene kadrova invarijantnog izraza lica s kadrovima varijabilne okoline, predložen je gledaocima koji ne znaju za hipotezu, tj. koji ne znaju što se želi dokazati, i od njih se traži da kažu o razlikama u izrazu lica glumca. Ukoliko gledaoci pronađu varijacije u (inače invarijantnom) izrazu lica glumca, time se dokazuje da je hipoteza o utjecaju okoline na naše tumačenje izraza lica točna. Ukoliko gledaoci ne pronađu varijacije u licu glumca, već uoče da je u pitanju isti izraz, tada teza da okolina odlučno utječe na naše tumačenje izraza lica nije točna. Dakako, ovako se tumačenje može podvrgnuti daljem ispitivanju i sumnjama, ali eksperiment će svakome biti dostupan kao empirijski predložak za teorijsku interpretaciju ili za ponovni eksperiment.

Dakle, znanstveni eksperiment podrazumijeva, prvo, uspostavljanje operativne hipoteze. Operativna hipoteza tvrdi nešto određeno o iskustvenim prilikama: ukoliko se osiguraju takve i takve okolnosti pojaviti će se to i to. To što se treba pojaviti jest *ovisna varijabla*, ovisi o priređenim okolnostima. U našem primjeru, ovisna varijabla je dojam koji ostavlja izraz lica. Okolnosti o kojima ovisi ovisna varijabla nazivaju se *neovisnom varijablom*. U našem slučaju, neovisnom varijablom su različiti prizori koje lik pretpostavno gleda. Sve ostale

karakteristike što bi se mogle uplesti u odnos između ovisne i neovisne varijable, a nisu predmetom trenutačnog teorijskog proučavanja, predmetom dane hipoteze – nazovimo ih *nespecifične varijable* – nastoje se neutralizirati, zadržati nepromijenjenim kroz cijeli eksperiment. U našem slučaju to su bile varijacije u izrazu lica koje su se odstranile, odstranile su se moguće pozadinske sugestije u pogledu okoline u kojoj se nalazi lik u kadru, a specificirala se pažnja tako da se u središte kadrova okoline dovodilo ono zbivanje za koje se želi stvoriti dojam da je i u središtu pažnje lika. Eksperimentalna provjera se sastoji u tome da se varira neovisna varijabla i promatra da li će ovisna varijabla zakonomjerno kovarirati i kakva će biti ta zakonomjernost (usporedi Hempela, 1966). U našem slučaju, varirat će se zbivanja u koja pretpostavno lik gleda i promatrati da li u ovisnosti o tim varijacijama zakonomjerno kovarira i naš dojam o promjeni izraza lica. Rezultat promatranja reći će nam nešto specifično o polaznoj hipotezi koja se željela provjeriti eksperimentom.

3.3. Zamišljajni eksperiment

Ono što bitno obilježava eksperimentalni empirizam jest činjenica da je on teorijski i metodološki nadziran – i to tako da povratno nadzire teoriju. U tome se razlikuje od teorijski nenadzirane intuicije, i njenog, teorijski neusmjerenog nadziranja same teorije.

Međutim, postoji način kako da se i intuicije teorijski organiziraju tako da povratno utječu na samu teoriju. To se može putem takozvanog *zamišljajnog eksperimenta* (usporedi Hempel, 1966; Kuhn, 1977).

Kao što riječ kaže, zamišljajni eksperiment jest onaj eksperiment što je izveden u zamisli a ne u stvarnosti. Možemo ga zato i suprotstaviti *ostvarenom eksperimentu*. Pošavši od hipoteze, zamisli se relevantna situacija i potom se zamišljajno varira neovisna varijabla pokušavajući zamisliti kako bi kovarirala ovisna varijabla. U svemu tome debelo se oslanja na iskustvo s pojavama i na intuicije u pogledu mogućih kovarijacija ovisne (promatrane) varijable.

Premda se u ovom slučaju koriste isključivo naša prošla iskustva i na njima temeljene intuicije, zamišljajni eksperiment ima velikih mogućnosti da problematizira aspekte našeg iskustva, naših intuicija i naših spekulacija s kojima se pristupilo zamišljajnom eksperimentu. Zamišljajno je, naime, moguće povezati iskustva i intuicije na način na koji nismo prinuđeni konkretnom iskustvenom situacijom, ili smo na to rijetko (ili nikada) prinuđeni. Time tematiziramo aspekte, odnose, koje inače ne tematiziramo, i usmjereno

nadziremo spekulaciju za čiju su procjenu takve tematizacije važne (usporedi Kuhn, 1966).

Zamišljajni eksperiment je vrlo čest, premda od njega ima slabog traga u filmskoj literaturi (za lijep primjer zamišljajnog eksperimentiranja, usporedi Vorkapić, 1979). Ako je suditi po mojoj vlastitoj pedagoškoj praksi, a i po uvidu u običaje drugih predavača o filmu, čest je slučaj da se neko postulirano filmsko pravilo osnažuje time što se slušaoce natjera da zamisle situaciju u kojoj to pravilo ne bi bilo poštovano. Na primjer, slušaoce se natjera da zamisle kako bi izgledao razgovor između dvoje ljudi kad bi se pri prelasku s jednog kadra jednog govornika na drugi kadar drugog govornika jako preskočila rampa. Ukoliko imaju iskustva sa slikovnim predočavanjem, slušaoci će lako zamisliti slučaj, a ako im se još pri tome pomogne crtežom na tabli, ovaj zamišljajni eksperiment će dosta živo predočiti posljedice preskoka preko rampe u danom slučaju i time osnažiti važnost poštovanja pravila rampe. Dakako, ovakvim se zamišljajnim eksperimentom mogu prizvati i prilike u kojima pravilo rampe neće biti odviše pouzdano, te usporedbom prilike u kojoj pravilo rampe jest važno i prilike u kojoj ono nije važno dati temelja za reviziju statusa pravila rampe i za preinačenje formulacija, odredaba samog pravila.

U većem dijelu slučajeva, zamišljajni eksperiment je naprosto brzopotezna, ekonomična zamjena za ostvareni eksperiment, ili za pronalaženje konkretnog, ostvarenog primjera u nekom od postojećih filmova. Zamišljajnim eksperimentom se teoretik služi onda kad nema vremena da potraži prikladan primjer, ili kad nema mogućnosti da izvrši eksperiment a važno mu je da pročisti vlastite predodžbe ili predodžbe onih kojima izlaže dane generalizacije. Vrijednost zamišljajnog eksperimenta jest, zato, prvenstveno heuristička i didaktička.

Premda je iznimno važan u formuliranju i iznošenju teorija, zamišljajni eksperiment ima sva ograničenja zamišljanja: spekulacije izvedene na temelju zapamćenih predodžaba, ograničene su pamtilačkim i teorijskim predrasudama, odnosno podrazumijevanjima. Zamišljajni eksperiment ne može zamijeniti ostvareni eksperiment (usporedi Hempel, 1966).

3.4. Ostvareni eksperiment

Za razliku od zamišljajnog, ostvareni eksperiment prisiljava nas na svladavanje problema neposrednog promatranja.

Naime, nije nimalo trivijalno kako će se prirediti konkretne prilike za eksperiment i velika

mjera inventivnosti i spoznajnog angažmana (vještine) može ući u to. U konkretnim okolnostima nužno je jasno odrediti ovisnu varijablu i prirediti okolnosti u kojima je možemo pouzdano nadzirati (recimo, to povlači pitanje kojim gledaocima predložiti neki filmski primjer, kako ih ispitivati o njihovim reakcijama, kako obraditi njihove odgovore a da obrada bude pouzdana i tome slično). Potom, važno je pronaći onu neovisnu varijablu koja je specifično važna za polaznu hipotezu i nju nekako izdvojiti i neovisno od drugih mogućih varijabli varirati, tako da se jasno pokaže veza između neovisne i ovisne varijable. Ovo, dakako, podrazumijeva trud da se prepoznaju i druge moguće varijable što utječu na promatranje ovisne varijable i da ih se neutralizira, tj. da se nastoji postići da ne variraju i one dok se varira specifična neovisna varijabla, jer inače nećemo znati koja varijacija od koje varijable specifično izaziva (ili ne izaziva) promjene u promatranoj ovisnoj varijabli. To će povlačiti nuždu da se laboratorijski izolira ili drži konstantnim cijeli niz značajki što uz one promatrane mogu utjecati na reakciju ispitanika. I tako dalje.

Očito je da sve ovo nije moguće uvijek otprve valjano izvesti. Traži se visoka mjera specifične vještine u izvedbi eksperimenta ali i svježije uspostavljenih spoznaja kroz samu provedbu eksperimenta, kroz uklanjanje iskrsljanih grešaka i krivih prethodnih procjena.

Nije, dakle, samo izgradnja hipoteze spekulativni čin što je metodološki nadziran, već je to i provedba eksperimenta. Ona je dobrim dijelom spekulativno vođena i mora biti metodološki nadzirana: znanstveno eksperimentiranje, zato, obilježava visok stupanj metodološkog nadzora (i u znanostima u kojima je eksperimentiranje stalan aspekt rada, formirala se posebna poddisciplina metodologije što se posebno posvećuje metodologiji eksperimentiranja).

3.5. Filmološki eksperiment

Premda film koristi u mnogim, osobito psihološkim eksperimentima, to većinom nisu eksperimenti vođeni filmskom teorijom, tj. s ciljem da provjeravaju filmsko-teorijske hipoteze. Na primjer, psihološko proučavanje percepcije rado se koristi slikovnim materijalom jer mu taj omogućava bolju kontrolu nad specifičnim vizualnim "podražajima" i omogućava psiholozima da bolje prate vezu između tih podražaja i specifičnih perceptivnih reakcija ispitanika. Naravno, ono što se takvim eksperimentima provjerava jesu teze o percepciji uopće, a ne o percepciji slika, odnosno o percepciji filma, te otuda takvi eksperimenti imaju malo vrijednosti po razumijevanje slikarstva, odnosno filma (usp.

Hochberg, 1978; Kennedy, 1974).

Filmološki relevantni eksperimenti jesu oni koji provjeravaju filmološke hipoteze, tj. hipoteze što se odnose na osobine važne po teoriju o filmu.

Takvih je, međutim, eksperimenata malo.

Najistaknutiji su oni Kulješovljevi, od kojih je jedan spomenut. Premda je Kulješov eksperimentalno provjeravao često ono što je bila već uhodana praksa američkih redatelja pri snimanju filmova (npr. da se konstruira predodžba jedinstvene radnje i prostora, premda su sastavna zbivanja snimana na različitim prostorima i u različito vrijeme), ali obrazac filmološkog eksperimentiranja time je uspostavljen, premda je slabo kasnije iskorištavan. Ono što čini te eksperimente dosta primitivnim jest tek intuitivna metodološka kontrola – nedostatak sustavne, razvijenije eksperimentalističko-metodološke obrade i pripreme eksperimenta.

Međutim, mali broj eksperimenata u tradiciji filmske teorije, otvara dosta široko plodno polje za eksperimentiranje i eksperimentalnu provjeru postojećih generalizacija.

Glavni mogući izvor eksperimentalno provjerenih teorijskih generalizacija jest didaktičko-poetička tradicija teoretiziranja. Naime, u toj tradiciji intuicije u zakonomjernosti u postupcima usmjerenim ka postizanju specifičnog dojma u gledalaca dobivaju izraz u verbaliziranim generalizacijama, formuliranim pravilima i recepturama za postupanje. Te generalizacije, budući da su učinjene kako bi omogućile orijentaciju u konkretnim situacijama onima koji s tim situacijama još nemaju iskustva, imaju izravnu empirijsku relevantnost i neposredno su – u velikom broju slučajeva – eksperimentalno provjerive. To jest, u priličnoj su mjeri operativne, ili se uz malo truda daju operacionalizirati. Čini se da je baš montažna teorija glavni izvor takvih operativnih hipoteza. Da ad hoc nabrojim pojave što se daju eksperimentalno provjeriti i kroz eksperimentiranje precizirati: pravilo rampe, problem identifikacije na montažnom prijelazu (o čemu sve ona ovisi), problem dovoljne razlike u točki promatranja pri montažnom prijelazu, pitanje razlike između skoka u kadru, skokovite montaže i “normalnog” montažnog prijelaza, pitanje “najboljeg mjesta” za rez, i s tim u vezi pitanje motivacije reza, pitanje omjera udaljenosti od središta pažnje pri prijelazu po komplementarnim kutovima ili po protukutovima, i tako dalje. Upuštanje u eksperimentiranje donijet će, vjerojatno, mnoštvo pitanja za dalje eksperimentalno provjeravanje i preciziranje.

Eksperimentalna provjera, međutim, ne mora se odnositi samo na poetičke intuicije, već i na estetičke intuicije. Orijentacija na stilističku upotrebu pojedinih postupaka (recimo uvođenja jakog donjeg rakursa) dovela je do generalizacija o "značenju" takvih postupaka. Pažljivo, sistematsko variranje konteksta i jakog donjeg rakursa stalnog objekta (na način, recimo, Kulješovljevog eksperimenta s glumčevim izrazom lica) omogućio bi da se ovakvoj estetičkoj intuiciji dade prikladnija verbalna forma i da se specificira stilistički kontekst u kojemu donji rakurs dobiva značenje koje mu tradicija propisuje. Takvom se eksperimentalnom variranju daju podvrgnuti i različite stilske figure, načini na koji se daju formirati iz stilski neutralnog primjerka.

Sustavna eksperimentalna provjera niza takvih operacionaliziranih generalizacija (bilo da su temeljene na poetičkim ili estetičkim intuicijama), postepeno bi mogla stvoriti prilično pouzdan korpus empirijski primjera i empirijski provjerenih generalizacija dajući temelj za empirijski utemeljeno sustavno teoretiziranje.

3.6. Važnost globalno-teorijskog pristupa eksperimentiranju

Sad, parcijalno-teorijsko eksperimentiranje – to jest eksperimentiranje koje se oslanja na parcijalnu teorijsku tezu i nju teži ispitati neovisno o drugim mogućim tezama, o drugim aspektima filma – ima jasnih ograničenja. Naime, mogućnost parcijalnih generalizacija vrlo je velika, a kad se upusti u eksperimentalnu provjeru, otvaraju se široki vidici mogućeg eksperimentiranja, odnosno daljnjih parcijalno-teorijskih formulacija, koje se dalje mogu eksperimentalno provjeravati. Ova plodnost eksperimentiranja, to jest sposobnost eksperimenata da proizvodi probleme za dalje teoretiziranje i eksperimentiranje, polazna je vrlina eksperimentiranja. Ali, s druge strane, bez globalno-teorijske kontrole nad parcijalnim istraživanjima, lako je upasti u trivijalnosti, u istraživanja čija važnost po opće razumijevanje filma nije nimalo jasna, bez širih i jasnih istraživačkih perspektiva. Lako se dogodi da se od gomile pojedinačnih eksperimenata ne vidi njihova općeteorijska svrha, da se izgubi orijentacija u šumi čije nam drveće zastire vid.

Budući da znanstveno eksperimentiranje nije drugo nego vrsta empirijskog nadzora nad teorijskim spekulacijama, kriterij važnosti i vrijednosti pojedinog eksperimenta leži u važnosti i vrijednosti polazne hipoteze po globalnu teoriju, tj. po opće razumijevanje danog područja, odnosno opće složene pojave o kojoj se teoretizira. Drugačije rečeno, onoliko koliko je važna dana hipoteza po opću teoriju, toliko je važno i njeno eksperimentalno

provjeravanje: o tom provjeravanju ovisit će uvjerljivost, empirijska postojanost, a po tome i kulturalna relevantnost dane globalne teorije.

Očito, kao što postoje eksperimenti čija je važnost lokalna, parcijalna, postoje eksperimenti čija je važnost globalna: koji mogu odlučivati u prilog ili protiv opće teorije, jer provjeravaju neke od njenih ključnih argumenata (takozvani *krucijalni elementi*). Kad su globalne hipoteze poduprte eksperimentima, lokalni, parcijalni eksperimenti mogu doprinijeti istančavanju globalnih teorija, odnosno specifičnih razrada globalnih teorija.

Međutim, ne daje bilo kakva globalna teorija teorijsku vrijednost nekom eksperimentu, već ona koja je maksimalno operacionalizirana, tj. tako razrađena u mnogim smjerovima da uzmogne biti provjerena (poduprta) s različitih strana eksperimentom. Eksperimentalna metodološka razrađenost globalne teorije jest ona koja je čini eksperimentalno plodotvornom, a time i izravno iskustveno relevantnom.

Na primjer, Kulješovljevi eksperimenti bili su smišljeni kako bi poduprli implicitnu globalnu teoriju. Kulješov je, naime, bio konstruktivista, držao je da umjetničku djelatnost bitno obilježava konstruktivizam, to jest sposobnost da se od nevezanih elemenata konstruiraju nove, do tada neviđene cjeline, nova značenja. Njegove pojedinačne hipoteze bile su samo razrada globalne teze u odnosu na specifična iskustva (specifične aspekte filmovanja), pa su i njegovi eksperimenti težili da potvrdom pojedinačnih hipoteza potvrde i globalnu tezu iz koje su hipoteze izvedene. Dokaži montažnu konstrukcijsku moć filma u oblikovanju dojma gledaoca (konstruiranje dojma istog prostora od snimaka različitih prostora, dojma da je riječ o istoj osobi od snimaka različitih osoba, konstruiranje dojma o različitom izrazu lica na temelju istog izraza lica u različitom kontekstu) i dokazat ćeš konstrukcijsku bit filmske kreativnosti. Međutim, kako je Kulješovljeva globalna teza o konstruktivističnosti stvaralaštva ostala tek implicitna, niti njena proto-empirijska razrada nije bila osobita.

Nije, zapravo, lako ni zamisliti kako bi ona izgledala a da ne bude trivijalna, kako se zapravo i doima iz perspektive postojeće prakse ondašnjeg filma.

Skicu smišljanja globalne teorije koja će biti plodnija u pogledu pripreme eksperimentalnih provjera, daje, na primjer, Carroll (Carroll, 1980), a njegov je pristup blizak konstrukcionizmu. Osnovna mu je teza da je film, kao i jezik, sekvencijalna pojava. Nizanje nije neuređeno, već uređeno: ograničeno nekim zakonomjernostima. Te zakonomjernosti nisu samo zakonomjernosti slijeda već i segmentacijskog kombiniranja: elementi ne samo da smjenjuju jedni druge, već se povezuju u grupe, a grupe se u cjelinu kombiniraju po svojim

zakonomjernostima. Grupiranje jest psihološka realnost, ono se temelji na nekim psihološkim zakonomjernostima. Zadatak spekulativne teorije jest da nastoji utvrditi zakonomjernosti grupiranja i nizanja, i to tako kako bi se mogla provjeriti psihološka realnost tih zakonomjernosti. Svaki korak u spekulativnom teorijskom konstruiranju takve teorije trebao bi biti, barem načelno, podvrgljiv eksperimentalnoj provjeri i eksperimentalno temeljenoj razradi. Premda Carroll ne daje naslutiti kako to da se učini u pogledu većine njegovih spekulativnih konstatacija, ipak eksperimentalistička tradicija iz koje njegov pristup proizlazi (psiholingvistička, psihološka, kognitivno-znanstvena) daje obilje primjera kako se mnogi aspekti takvog transformacijskog pristupa mogu učiniti eksperimentalno ili simulacijski operativnim (usporedi za to Lindsey, Norman, 1977; Norman, 1976; Clark, Clark, 1977; Anderson, 1980).

3.7. Vrline i ograničenja eksperimenta

Osnovna vrlina eksperimenta jest njegova analitička specifičnost: izdvajanje varijabli i praćenje njihovih izdvojenih veza. U tom pogledu, eksperiment s jedne strane traži analitičku razradu teorije, takvu koja će nešto specifično reći o izdvojivim, razlikovnim, aspektima opće promatrane pojave, a s druge strane podupire ili ruši dani tip analitičnosti, odnosno analitičkih tvrdnji.

Međutim, u ovom svojstvu leži i ograničenje eksperimentiranja. Eksperimentiranje obično stvara posebne prilike u kojima se dadu izolirati promatrane varijable i zato nalazi eksperimentiranja potvrđuju primjenjivost hipoteze na takve prilike ali ne i na kompleksnije prilike kakve se obično zatiču u nelaboratorijskim, prirodnim, spontanim uvjetima. Ono što važi za posebne prilike ne mora važiti za obične prilike, kao ono što važi za jedne posebne prilike ne mora važiti za druge posebne prilike.

Potom, nisu sve prilike takve da bi se mogle aranžirati eksperimentalno. Postoje etičke granice i postoje granice u vještini izrade primjeraka za eksperimentiranja.

Kad je ispitanik čovjek, njegove reakcije, postoje etičke granice što se nad ispitanikom može činiti a što ne.

Zatim, eksperimentalistička inventivnost (inventivnost u postavljanju i smišljanju eksperimenata) ima svojih granica, kao što ih ima i spekulativna inventivnost o kojoj eksperimentiranje ovisi. Nije uvijek moguće smisliti eksperimentalne prilike za provjeru

danih spekulativnih veza. A kad je film u pitanju, inventivnost teoretičara u smišljanju filmskih predložaka za eksperimentiranje s njima podrazumijeva proizvodnu vještinu u kojoj teško da će eksperimentator nadmašiti vještinu i inventivnost samih filmskih proizvođača, daleko brojnijih uostalom od teoretičara. Proizvodna filmska praksa često je proizvodnja od eksperimentalne proizvodnje u sklopu teorije, a i inventivnija i u izmišljanju zadataka i u izmišljanju strategija za rješavanje tih zadataka.

Možemo zato lako pretpostaviti da je realiziranih proizvodnih rješenja i njihovim putem postuliranih problema daleko više od onih koje teorijska eksperimentalna tematizacija može proizvesti. Promatranje danih slučajeva u gotovim filmovima neiscrpniji je izvor problema za teoretiziranje no što to može biti eksperimentiranje.

4. OPSERVACIJSKI PRISTUP

4.1. Važnost opservacionizma

Bogatstvo neteorijske filmske proizvodnje i njena civilizacijska važnost čini očito važnim da se izradi takva teorija koja će tu raznovrsnost obuhvaćati i tematizirati, protumačiti, a s druge strane i takva promatračka regulacija koja će poticati na tematsku obuhvatnost, to jest, koja će tjerati na zamjećivanje sve postojeće raznovrsnosti, bez zamišljenih i proizvodnih ograničenja pojedinog eksperimentatora, odnosno pojedine eksperimentatorske prakse.

Stvar bi se mogla postaviti i ovako: većina znanosti orijentiranih k "ponašanju" (takozvane *biheviornalne*, engl. *behavior*), a to su, na primjer, biologija, sociologija, ekonomija, psihologija, pa onda i teorije čovjekovih izrađevina – znanosti o artificijelnoj inteligenciji, teorije umjetničkih izrađevina, prakseologija – sve su to znanosti što se sučeljavaju s osobitim tipom pojava, takozvanim *teleonomskim pojavama*. Ponašanjem ne rukovode samo fizikalni, kauzalni, zakoni već i *planovi*: ponašanje jest rezultat strategija pomoću kojih se u fizikalnom svijetu žele izazvati takvi uvjeti pod kojim će se moći postići izabrani zadaci. Na primjer, proizvodnja filma podrazumijeva traganje i primjenu takvih strategija pomoću kojih će se postići onakva struktura filma kakva će gledaoca tjerati na određene (planirane, željene, a ponekad i konvencijom zadane) reakcije. Pri tome se isti ciljevi (ili zadaci) mogu ostvarivati pomoću različitih strategije (usporedi Turković, 1979). Riječima Herberta A. Simona (1982): "Budući da se inteligentni sistemi dadu programirati, moramo očekivati da ćemo naći kako različiti sistemi (čak i u istoj vrsti) upotrebljavaju prilično različite strategije

da izvedu isti zadatak. Nisam svjestan da je dokazan ijedan teorem o jedinstvenoj dobroj, ili čak najboljoj, strategiji. Tako moramo očekivati da ćemo pronaći razlike u strategijama ne samo između eksperata. (...) Moramo mnogošto naučiti o raznovrsnosti strategija, ne smijemo niti prezirati niti izbjeći napornom i ponekad sporom zadatku da opisujemo tu raznovrsnost. Korpus opisa podjednako nam je nužan kao što je taksonomski korpus bio modernoj biologiji. Unutar područja kognitivne znanosti, možda samo lingvisti (i donekle, razvojni psiholozi) imaju neku tradiciju detaljnog opisa umjesto tradicije eksperimentiranja u potrazi za općenito valjanim istinama" (Simon, 1982, str. 21-22).

Na posebnom području umjetnosti opis i popis slučajeva još je utoliko važniji, što traganje za različitim strategijama za ostvarivanje istog zadatka postaje izričitim ciljem, središtem proizvodne pažnje, a isto je tako često traganje za različitim mogućim (i do tada nepoznatim) zadacima i za strategijama (postojećim i novim) pogodnim za rješavanje tih novopronađenih zadataka. Strategijska i teleološka inventivnost čini područje umjetničke proizvodnje prilično eluzivnim (teško je odrediti jednu jedinu strategiju kao najbolju i nju proglasiti "univerzalnim" pravilom, "univerzalnim" postupkom), ali s druge strane to čini umjetničku proizvodnju i neobično zahvalnom za opservacijski pristup i za pronalaženje dovoljnog varijeteta za valjanije generalizacije.

U svakom promatračkom pristupu *opis* je važno prisutan, pa je tako važno prisutan i u eksperimentatorskom empirizmu. Ali važnost je opisa posebno naglašena u opservacijskom pristupu, u kojem je identifikacija i klasifikacija zatečenih pojava iznimno važna, to jest tamo gdje je osnovni teorijski cilj taksonomsko objašnjenje.

4.2. Pojam deskripcije

U pravilu, opisujemo ono što *opažamo* - ne možemo opisivati ono što makar nekako nije očitljivo, manifestno, bilo u introspekciji, bilo u ekstrospekciji.

Drugo, opisujemo zato da bismo uobličili predodžbe, protoperceptivne modele koji su sposobni voditi našu percepciju.

Opisivanje je simboličko izazivanje predodžaba o spoznajno važnim aspektima opažljive pojave.

Naime, opisujemo zato da bismo u simboličkom mediju pohranili i prenijeli predodžbu o

opažanom i tako je učiniti dostupnom drugima, onima kojima opažana pojava nije bila opažajno dostupna, odnosno onima koji nisu na sve mogli obratiti pažnju prilikom opažanja, odnosno onima koji bi opažanu pojavu mogli zaboraviti, i tome slično.

U tom smislu, svako je opisivanje ujedno i implicitno tvrđenje da se stvar doista odvila i to s onim svojstvima koja se opisom tvrde. Opis se javlja kao istinosna tvrdnja.

Kad se opisuje, opisuje se ono što je *važno* za koristeitelje opisa, za one koji će iščitavati opis nastojeći proniknuti u opisanu pojavu. Zato se opis uvijek, čak i kada to nije izričito naznačeno (a to je rijetko kad), izrađuje s nekom svrhom. Prvenstveno sa spoznajnom svrhom, sa svrhom izgradnje ili rekonstrukcije predodžaba na kojima će se temeljiti naše spoznajno temeljeno djelovanje, bilo da je po srijedi manipulacija stvarima u svakodnevicu, bilo da je posrijedi teorijska tematizacija iskustvenih pojava ili naprosto kakvo drugo sporazumijevanje o iskustvenim pojavama.

4.3. Znanstvena deskripcija

Teorijskim držimo onaj opis koji je urađen tako da se na temelju njega može teoretizirati o danoj pojavi, da se na njegovu predlošku može tematizirati opisana pojava, odnosno oni njeni aspekti koji su važni s danog teorijskog stajališta. Kriterij važnosti za znanstven opis dan je u teoriji, tj. kriterij za opisno isticanje ovih a ne onih aspekata dane pojave dan je u teorijskoj svrsi znanstvenog opisa.

S druge strane, znanstveni opis prati znanstveno promatranje: opisuje se ono što se pod metodološkom kontrolom promatralo. Kao i promatranje, i opis mora zadovoljavati dva kriterija: mora biti specifično-teorijski neutralan a općeznanstveno relevantan (usporedi gore 2.4.). Kao i kod promatranja, težnja za općeznanstvenom relevantnošću a specifično-teorijskom neutralnošću znanstvenog opisa očitovat će se također u težnji za standardizacijom aspekata koji će se u opisu obavezno istaknuti i u težnji za standardizacijom naziva pomoću kojih će se ti aspekti imenovati (tzv. opservacijski nazivi).

Opis i standardizacija, naime, počivaju na važnoj prešutnoj pretpostavci: pretpostavlja se da, usprkos nepreglednog broja iskustvenih pojava, postoji pregledan broj obilježja (oznaka, svojstava) od kojih su za ljudskog promatrača sastavljene iskustvene pojave, ili većina njih. Osim toga, obilježja se svrstavaju u razrede i to ih čini još preglednijim. Pojedinačne pojave opisujemo tako da navedemo obilježja koja su se slučajila u njima (od kojih su sastavljene) s

time da među obilježja ulaze i odnosi među obilježjima (usporedi Turković, 2. ovdje). Budući da obilježja ima pregledan broj, moguće ih je imenovati i navesti: moguće ih je pojmovno odrediti i terminološki standardizirati. Moguće je, otprilike, reći: "Pri opisivanju potraži te i te značajke; ako ih nađeš upiši da su prisutne, ako ih ne nađeš, upiši da su odsutne". Standardizirani opis javlja se u oblicima *protokola*, unaprijed utvrđenog spiska razreda obilježja za koja se pretpostavlja da ih dani proučavani tip pojava može imati.

Standardizirani opis utoliko rukovodi i promatranjem, unosi standard i u znanstveno promatranje: na temelju protokola, znanstvenik-istraživač promatra danu pojavu, odnosno sve one aspekte čiji opis mora unijeti u protokol, te je tako prisiljen promatrati i bilježiti i ono što mu i ne mora biti od središnje tematske važnosti, ali što je sa stajališta znanstvenog standarda važno.

Izvor standardizacije obično je stanovita teorijska praksa i žargon koji se razvija u djelatnoj komunikaciji.

Na filmu, međutim, izvorom standarda za opisivanje jest filmsko-proizvodna komunikacijska praksa, tehnološki žargon što se udomačio među proizvođačima filma. Kao uzorak za detaljan opis filma uglavnom služi *knjiga snimanja*. U knjizi snimanja se, tipično, ističe tip i broj scene, broj kadra, plan, rakursi ili pomaci točke promatranja ukoliko ih ima, opisuje se ambijent, prostorna situacija, zbivanje što je od važnosti u prizoru i likovi koji su nosioci tog zbivanja, naznačuje se posebno dijalog, posebno šum i muzika, a ponekad i trajanje kadra. Premda su varijacije opisa u knjigama snimanja poprilične, posebno u kraticama i detaljnosti opisa, ipak većina knjiga snimanja precizira većinu od navedenih obilježja.

Premda tehnološka orijentacija knjige snimanja donosi i tehnološku perspektivu filmologiji (što ne mora uvijek biti najprikladnije – usporedi 2. ovdje), ona daje još jednu dodatnu distancu prema mogućoj teorijskoj jednostranosti: naglašava i one aspekte koji su recepcijski i proizvodno važni, ali koje teorijska tradicija uopće ne tematizira. Time ostavlja otvorenom mogućnost da se na temelju proizvodnog opisa filmske izrađevine refokusira pažnja teorije, bez onih ograničenja koje inače teorijskom opisu nameće znanstvena tematska tradicija.

4.4. Opis i interpretacija

Za opisom se, u teoriji, poseže zato da bi se na temelju njega spekuliralo, da bi se opisana

pojava spekulativno tumačila, objašnjavała. Opis je nužno povezan s interpretacijom. Međutim, budući da opis mora biti specifično-teorijski – a to znači interpretativno neutralan – to će izvještavanje o promatračkim rezultatima (opis promatrane pojave) tražiti čvrsto razgraničenje između (a) opisa i (b) interpretacije, tj. tumačenja posljedica koje ti opaženi rezultati imaju po hipotezu s kojom se, bili izričito bilo prešutno, pristupilo promatranju.

Veza između opisa i tumačenja, deskripcije interpretacije, jest *funkcionalna* i *referencijalna*: opis *služi* interpretaciji, interpretacija se *odnosi na* opis. Međutim, veza je i daleko bliža – nema interpretacijski nevinog opisa.

Naime, svaki opis jest i nekakva kategorizacija, klasifikacija pojava. Imenujemo pojavu u pitanju i time je podvrstavamo pod kategoriju, opći razred što obuhvaća velik broj pojava. Imenujemo aspekte pojava, i time ih podvrstavamo pod kategoriju aspekata. Opisom kategoriziramo pojave, svrstavamo ih u određene razrede uz isključivanje drugih razreda.

Ovaj kategorizacijski posao već smo utvrdili kao *objašnjavałački*, kao tip *taksonomskog objašnjenja* (usporedi gore 2.7., također vidi Hempel, 1965). Opisivanje nije, dakle, taksonomski nedužno; svaki opis već je dijelom i taksonomsko objašnjenje: promatrana pojava se nekako uvrštava u raspoloživu kategorijalnu mrežu.

Kako je ipak moguće razlikovati opis i objašnjenje?

Pojam standardizacije i teorijske problematizacije pomoći će nam da odgovorimo na ovo pitanje. Svako objašnjenje jest ujedno i problematiziranje, tematiziranje. Taksonomski ćemo *objašnjenjem* držati onu kategorizaciju koju smo problematizirali, kojoj težimo provjeriti primjenjivost, valjanost i istinitost. *Opisom* ćemo držati onu kategorizaciju koju neproblematički, prema operativnim standardima danog znanstvenog područja, primjenjujemo na pojave kako bismo se o njima sporazumijevali, na njih pozivali i naknadno ih problematizirali. Opisni dio nekog teksta karakterizira neproblematizirana kategorizacija, a objašnjavałeljski (taksonomski) dio karakterizira problematizacija nekih točaka kategorizacije.

Filmološko opisno pojmovlje zato i nije drugo no proizvod uhodanog taksonomskog objašnjavałakog posla učinjenog u proizvodnoj i teorijskoj filmskoj tradiciji. U onoj mjeri u kojoj je standardizirano, ono je tek *opisno* (*opservacijsko*, usp. Hempel, 1965). Tamo gdje nije standardizirano, ono je *interpretativno* (*teorijsko*, usporedi Hempel, 1965), to jest najčešće se javlja kao taksonomski problem, kao predmet kategorijskog raščišćavanja,

objašnjavanja. Na primjer, pojam rampe je, u praksi proizvodnje filmova i u mnogim teorijskim tekstovima, opisan pojam. Ali čim ga se problematizira on postaje teorijskim (usporedi problematizaciju pojma rampe u Stojanović, 1979).

Dakako, jedna od funkcija standardiziranog, neproblematiziranog opisa jest u tome da omogućiti naknadnu problematizaciju: opisani aspekti mogu postati problematizirani, postati predmetom taksonomskih interpretacija različitih od onih standardnih na temelju kojih je opis izvršen. Opis filmskog montažnog prijelaza u kojem se utvrđuje postojanje rampe može postati predmetom naknadne analize po kojoj će se sam pojam rampe, odnosno njegova primjenjivost na dani slučaj postati problematična, dovesti se u pitanje.

Opis je neproblematizirajući, ali pogodan za problematizaciju – u tome je njegova znanstvena upotrebljivost.

4.5. Opis i nomološka interpretacija

Budući da je opis razmjerno interpretacijski neutralan (neproblematizirajući), on je neutralan i u pogledu tipa objašnjenja kojemu služi. Naime, premda opis lakše povlači taksonomsku interpretaciju, jer se znanstveni promatrač lako suoči s problemima identifikacije i kategorizacije pojave i njenih aspekata pri nastojanju da ih opiše, to ne znači da opis, jednom kad je učinjen, ne može poslužiti i za nomološko objašnjenje, nomološku interpretaciju: dovoljno je da se pažnja preseli s kategorizacijskog stajališta na procesualno, pa će opis služiti utvrđivanju pravilnosti (pravila) što vladaju procesualnim aspektima dane pojave.

I doista, opis u sklopu eksperimenta služi najčešće upravo nomološkoj interpretaciji. Ali ima i opservacijskih pristupa u kojima opis služi nomološkom cilju (usporedi sociolingvistički pristup Labova, 1972, koji na temelju opsežnog, zabilježenog, materijala dobivenog promatračkim sakupljanjem, nastoji utvrditi pravilnosti koje vladaju određenom jezičnom djelatnošću u određenoj društvenoj grupi). Na polju filmske teorije opet valja istaknuti primjer Carrolla (1980): on, u nomološkoj tradiciji transformacijske gramatike teoretizira na temelju primjera koji moraju prethodno biti opisani. Verbalni opis služi nomološkoj interpretaciji filmskih primjera.

Premda je nomološki pristup strateški od izuzetne važnosti, jer je bio gotovo posve zanemaren u estetičkoj tradiciji teoretiziranja o filmu, pa ga tek treba valjano osoviti, dalje

ćemo se pobliže pozabaviti taksonomskim opservacijskim pristupom. Razlog je, također, njegova zapostavljenost: ne doduše zapostavljenost same taksonomije već zapostavljenost *promatrački nadzirane taksonomije*. Estetičke i estetičko-poetičke taksonomije bile su plod uglavnom intuicije, s eventualnom intuitivnom kontrolom, ali bez sustavne promatračke kontrole: bez sustavnog taksonomskog deskriptivizma.

4.6. Opis unikatnih i tipskih primjera

U tradiciji estetičkog teoretiziranja o filmu često se pribjegavalo opisu, ali uglavnom opisu unikatnih primjera, primjera filmskih rješenja što su se osjećala iznimnim, neuobičajenim, jedinstvenim u suvremenom i povijesnom kontekstu. Bilo je to u skladu s originalističkom orijentacijom među umjetničkim strujama i među pratiteljima tih struja, u skladu sa shvaćanjem da je inovativnost, protuobičajnost ono što karakterizira umjetnost.

Unikatni primjeri su, međutim, i teorijski dosta važni: izravno upozoravaju na mogućnost strategija i zadataka što nisu bili očigledni prije pojave danih, iznimnih, rješenja. Kako je dobar dio estetičkih istraživanja bio orijentiran programatski, težeći projektirati željene pravce razvoja filma, to su takvi unikatni primjeri ujedno uzimani kao uzorak kako da se ubuduće prave filmovi. Kulturni cilj estetičkog teoretiziranja bio je pretežno u dokazivanju da je nešto (što se drži poželjnim) *moгуće*. I jedan bi primjer nekog aktualnog rješenja bio dovoljan da se pokaže zbiljnost neke mogućnosti i da se drugim filmašima zada ostvarivanje te i takvih sličnih mogućnosti.

Međutim, orijentacija na unikatne mogućnosti zanemaruje ogromno područje *tipskih mogućnosti*, to jest, mogućnosti što su standardizirane u danoj proizvodnoj tradiciji i unutar kojih se variraju i pronalaze strategije za rješavanje tipski utvrđenog repertoara zadataka. Jedan razlog za ignoraciju tipskih rješenja i varijacija ponovno je bio u originalističkoj orijentaciji estetičkog i estetičko-poetičkog teoretiziranja i umjetničke filmske proizvodnje (usporedi Turković, 4. ovdje).

Ako estetičari i nisu obraćali toliko pažnju na tipska rješenja, predstavnici poetičko-didaktičkog smjera razmišljanja o filmu, tj. pisci priručnika za izradu filmova i didaktičkih članaka, gotovo su svu pažnju posvećivali upravo tipskim mogućnostima i strategijama, jer su pažnju usredotočivali na takozvani *zanat*, to jest na one postupke (zadatke, strategije) što su standardizirani u danoj tradiciji i danoj filmskoj disciplini, a za koje se smatra da ih svaki obrazovani (uvježbani) filmaš mora znati. Međutim, i didaktičarima je dovoljno bilo da nađu

dovoljno dobru ilustraciju da bi se pokazala plauzibilnost tipske mogućnosti i dala mogućnost učeniku da na temelju uzorka i uviđanja te mogućnosti dalje radi na tipski način.

Ono što karakterizira oba ova tradicionalna opisana pristupa filmskim rješenjima, jest namjerna ignoracija aktualne raznovrsnosti u rješenjima istog zadatka (raznovrsnosti u strategijama), odnosno ignoracija aktualnog nijansiranja zadataka i s njima u vezi strategija. Drugim riječima, svima je njima važnije bilo da dokažu *da je nešto moguće*, nego da ispituju *što je sve moguće* i *na kakve sve načine* i *s kakvim sve ciljem*. Taksonomska promatračka iscrpnost bila im je zadnja, ili tek usputna, briga.

Ovo nije bilo bez posljedica po spekulativne formulacije. Intuitivno kategoriziranje po najboljem primjerku omogućava prilično opuštenu formulaciju pravila i taksonomija: nikakav korektivni ili protuslovan primjer ne tjera na dotjerivanje formulacije. "Najbolji primjerak" za ilustraciju definicije bira se po kriteriju već formulirane interpretacije: intuitivno formuliraj danu kategoriju ili pravilo i onda potraži primjer koji nimalo ne proturječi toj formulaciji, niti postavlja probleme u primjeni formulacije na taj primjer. Kad su se formulacije taksonomski dovodile u pitanje, bilo je to opet na temelju intuicija ili na temelju metodološkog pretresanja valjanosti formulacija i njihove međusobne dosljednosti. Kad se i posezalo za protuprimjerima – prilikom obaranja tuđih formulacija – nije se to činilo opservacijski sustavno, već opet ad hoc, opet se traži najbolji primjerak za pobijački stav.

Međutim, svaki sustavni opservacijski pregled većeg broja pojedinačnih slučajeva što se smatraju istotipskim, upozorava na veliku varijabilnost u rješenjima (koja se još uvijek drže "istim", tj. istovrsnim). Na primjer, ispitivanje svih slučajeva pojavljivanja lajtmotiva u filmu *Treći čovjek* (Baltić, usp. Napomenu o tekstovima) pokazuje veliku varijaciju u funkcijama koje lajtmotiv može imati, a time dovodi u pitanje i funkcijski status lajtmotiva u odnosu na nelajtmotivsku popratnu muziku. Također, sustavan pregled primjeraka scena – a scena se drži intuitivno najnedvojbenijim pojmom – upućuje na prilične probleme u opservacijskom utvrđivanju opsega i granica između scena i upućuje na nuždu da se uspostavi subkategorizacija scena (na složene i jednostavne; usporedi Nosalj, isto). Sustavan pregled montažnih prijelaza što se intuitivno drže kontinuiranim i slabo primjetnim, odnosno opravdanim (motiviranim) upozorava na veliku podtipsku raznovrsnost pojedinačnih strategija pomoću kojih se ostvaruje kontinuiran i motiviran montažni prijelaz, što tjera na temeljite reformulacije taksonomije kontinuiranih montažnih prijelaza i principa po kojima se ovi izvode (Turković, isto).

4.7. Tipovi promatračke analize

Opservacijski pristup usko je vezan uz pojam *analize, analize filma*: analizom držimo svaki opis pojedinačnog filma ili dijelova ili aspekata pojedinačnih filmova što je vođen nekim interpretativnim ciljem i praćen interpretacijom opisanih filmova, dijelova filmova ili aspekata.

Naravno, nisu sve analize pojedinačnog filma teorijske, niti, ukoliko i jesu teorijske, nisu nužno empirijske, promatrački regulirane. Ima različitih tipova analiza, razvrstavaju se uglavnom prema različitim tipovima interpretacije kojima služe. U prvome redu, postoji snažna kritičarska tradicija u analizi filmova. Kritičari, po prirodi svog pristupa, usredotočuju pažnju na pojedinačne grupe filmova i, onda kad su analitički orijentirani, te filmove analiziraju. No, njihova interpretacija nije vođena teorijskim već kritičkim ciljem: težnja im je da utvrde stilske značajke djela što uvjetuju dani poželjan ili nepoželjan dojam o filmu, odnosno što uvjetuju danu kulturalnu procjenu danog filma u kontekstu kulture danog trenutka. Takve analize, kad su rađene savjesno, uz savjestan, standardiziran opis filma i uz poneke usputne teorijske reference, mogu biti dragocjeni materijal za teoretiziranje, ulaziti u opisni korpus teorije, ali ih to ne čini teorijskim.

Od kritičarskih analiza razlikuju se teorijske po tome što im je cilj izgraditi spekulativan model o funkcioniranju filma uopće. No, i tu valja razlikovati više tipova.

Jedan smo već spomenuli, govoreći o tradiciji estetičarske analize: to je *ilustrativna analiza*. Teoretičar izlaže svoje spekulacije i da bi ih učinio zornijim i dokazao svoj projekt filma mogućim, opisuje i analizira primjerke filmova što ilustriraju iznesene teze. Kako takvim ilustracijama nije zadatak da reguliraju teoriju već tek da je ilustriraju, one nemaju empirijski nadzorni karakter, nisu znanstvene u empirijskom smislu.

Drugi tip analize što se osobito odomaćuje danas, donekle prateći empirijski trend njegovan osobito po univerzitetima, jest takozvana dubinska analiza. To je tip spekulacije koja se interpretativno vezuje uz određen pojedinačni primjer (ili niz primjera) opisujući ga i odmah spekulativno interpretirajući. "Dubinskom" se, čini se, zove zato jer izabrani primjeri služe tek kao predložak za razularenu spekulaciju – razularenu utoliko što izbjegava potrebu da svoje spekulativne interpretacije stalno promatrački kontrolira i što izbjegava metodološkoj obavezi da spekulacije nastoji držati promatrački operativnim, da spekulacije operacionalizira. Dakako, takve analize mogu biti spekulativno inspirativne – poput spekulativnih eseja – a mogu biti i opisno korisne, prinoseći opisne primjere opisnom

korpusu filmske teorije, ali opet nisu empirijski znanstvene, jer bez rigorozne operacionalizacijske metodološke kontrole nad spekulacijama nemaju izgleda da plodno potaknu na dalje empirijsko opservacijsko (ili eksperimentalno) ispitivanje. Opsežna analiza Heatha (1983) primjer je takve dubinske analize što oscilira između visokostandardnog i prilično rigoroznog opisa (vrlo pogodnog za empirijsko korištenja) i doista visokoparnih spekulacija bez operacionalizacije, vezanih vrlo tananim, tek samom autoru znanim vezama uz polazni predložak s mnogim pojmovima i spekulativno i operacionalno nejasnim.

Pojava ovakvih dubinskih analiza dug je tradiciji. Nije lako operacionalizirati sve ono što nam donosi spekulativna tradicija i vlastita spekulativna inercija. S druge strane, nije se lako oteti tradicionalnom vrijednosnom sistemu u procjeni koji je tip teorije bolji: tradicionalno se drži uzvišenijom teorijom ona koja je spekulativno razmahana (po mogućnosti zanesena) nego ona koja je spekulativno disciplinirana u službi promatranja. Empirijski stegnute spekulacije ne drže se "pravom", "rasnom" teorijom, najčešće se drže tek "banalnim" teoretiziranjem. Dugo će, čini se, trebati da se ustali ideja da se kreativnost u spekulaciji ne dokazuje samo empirijski nesputanom inventivnošću, poetskim frazama i teško prativom pojmovnom kombinatorikom, već da se kreativnost u spekulaciji dokazuje i u pronalaženju operacionalno efikasnih spekulativnih rješenja.

Najzad, zadnji tip analize, nazovimo je *detaljnom analizom*, jest prototipom znanstvene analize. Riječ je o analizi što je vođena operacionaliziranom spekulativnom tezom i čija je interpretacija opisanih primjera vođena obavezom da interpretativne spekulacije drži operacionalnim i da ih sustavno promatrački provjerava.

Prije nego što se više pozabavimo unutarnjim problemima detaljne analize, samo da unekoliko napomenem o analitičkom trendu što sve više uzima maha zahvaljujući ponajviše filmskim školama, odnosno visokoškolskom studiju filma. Naime, razvoj sveučilišnog zanimanja za film donio je i u područje filmske teorije znanstvene konvencije što dominiraju na sveučilištima. U prvome redu, pojačala se pažnja posvećena teorijskom pristupu filmu (inače osuđenom na individualan rad raštrkanih poklonika), a uz taj pristup povezana je i obvezatna analitička praksa: po univerzitetским običajima, ako se proučava dano područje, valja ga proučavati analitički, detaljno i s primjerima. Kad se pišu magisteriji i disertacije iz filmskog područja, moraju se pisati na primjercima filmova i uz temeljitu analizu. I tako se po univerzitetima – daleko više no po časopisima i knjigama – širi analitički pristup filmu, osobito kad su magisteriji i disertacije u pitanju. Mali uzorak proširenosti analitičkog pristupa moći će čitatelj dobiti ako pogleda spisak magistarskih i doktorskih radnji na

zapadnonjemačkim sveučilištima što ga je sastavio Krešimir Mikić (vidi Napomene o tekstovima, uz ovaj tekst).

4.8. Problemi detaljne opservacijske analize

Problema u detaljno-analitičkom opservacijskom pristupu ima dosta, osobito za sredinu koja je još empirijski neiskusna. Upozorit ću na najosnovnije, oslanjajući se dijelom na uzorke prakse s drugih područja.

Problem opisa. Svaka se analiza temelji na opisu: opis čini interpretativno raspoloživom opservacijsku materiju, ali i same postupke promatranja. Zato svaka analiza implicira dva tipa opisa: (a) *opis uvjeta promatranja* i (b) *opis pojave što se promatra*. Oba trebaju biti izričito prisutna u analitičkom tekstu.

(a) Pod opisom uvjeta promatranja podrazumijevamo izričit opis svih onih okolnosti promatranja koje mogu odlučno utjecati na rezultate promatranja i na interpretaciju. Na primjer, premda to može biti razabirljivo iz detaljnosti opisa pojave, mora se napomenuti na koji se način pregledavao film da bi se dobio opis i da bi se došlo do selekcije primjera predočenih u analizi. Na primjer, valja utvrditi kvalitetu uvjeta promatranja (kvalitetu kopije, moguće razlike među kopijama, moguću ograničenu vidljivost pri promatranju kopija i slično). Potom valja učiniti izričitom terminologiju opisa (jer je ona rijetko kad posvuda ista) i sistema opisa (tip protokola koji će se koristiti, zašto takav tip).

Izričitost je ovdje potrebna zato da se ne bi šutke podrazumijevalo ono što treba da bude predmetom izričite znanstveno-metodološke kontrole, a što može biti vrlo varijabilno od istraživača do istraživača, premda toga sam istraživač ne mora biti svjestan. Izričitost u opisu uvjeta promatranja omogućit će bolji pregled nad raznovrsnošću praksa i metodološko problematiziranje mnogočega u opservacijskim postupcima. Bez toga će metodologija istraživanja biti tek programatska i aprioristička, kako je to, uostalom, i ovo razmatranje.

(b) Pod opisom pojave podrazumijevamo opis rezultata promatranja, tj. opis pojave koju smo promatrali, naravno, sa stajališta opisnog standarda discipline. Opis treba nastojati standardizirati, barem u okvirima jednog teksta, pri čemu protokol opisa treba učiniti izričitim, kako bi se u njemu mogli snaći i oni koji slijede drugačije standarde opisivanja.

Osnovni problem opisa jest stupanj specifičnosti. Za poneke svrhe (recimo za analizu

narativne konstrukcije kakvu daje Heath), opis cijelog filma u obliku knjige snimanja može biti vrlo nezgrapno i ne uvijek funkcionalan.

Važno je zato postojanje već urađenih knjiga snimanja (u obliku posebnih izdanja, poput onih Anobilovih, premda kritički urađenih, kako to njegova nisu) na koje se onda raznovrsna analiza može pozivati. S druge strane, standardan opis na način knjige snimanja može biti i pregrub, jer u njemu se mnogoštošta važno može ispustiti. Zato je teško zamisliti da se može postaviti neki za sve obavezujući kruti protokol opisa. Može se postaviti jedan uzorak opisa kao najpoželjniji tip opisa – to je knjiga snimanja – ali da se pri tome dozvole specifične varijacije u protokolima, naravno, pod uvjetima da se učini uvijek izričito i lokalno standardnim svaki od tih različitih načina.

Problem operacionalnih generalizacija: problem interpretacije. U opservacijskim analizama opisuje se zato da bi se interpretiralo, tj. da bi se opisana pojava (njen aspekt) teorijski objasnila. Kao i kod svakog empirijskog pristupa, temeljna je obaveza da se generalizacije pomoću kojih se objašnjava (klasificira i podvrstava pod pravila postupanja) nastoje činiti operacionalnim – bilo neposredno provjerivim na opisanoj pojavi, bilo takvim da ih možemo provjeriti u daljim promatračkim istraživanjima nad ovom i drugim pojavama.

Međutim, i onda kad među spekulacijama bude i takvih za koje teoretičaru nije odmah jasno kako bi se mogle provjeriti, dužnost mu je da na to izričito upozori, kako se ne bi podrazumijevala provjerivost gdje nije očigledna niti samom teoretičaru.

Problem specifičnosti istraživanja. Suočen s pojedinačnom pojavom, teoretičar ima na raspolaganju mnogo mogućih interpretativnih pristupa. U plodnoj teorijskoj tradiciji i u plodnijeg teoretičara, obično se nakuplja mnoštvo teorijskih problema od kojih se veliki dio može rješavati na danim opservacijskim predlošcima. Potom, kad pristupi analizi, polazni problem može se učiniti presložen da se u jednom istraživanju apsolvira. Ne želeći da se izgubi u digresijama, netemeljitosti, ili u beskrajnom, nezavršivom poslu, nužno je da istraživač jasno specificira koji će od problema rješavati u danom istraživanju, odnosno o kojem će od rješavanih problema izvijestiti u danom teorijskom tekstu.

Dakako, stvar se specificira već u fazi planiranja istraživanja. Ali, često se tek u toku samog istraživanja utvrdi što se može obaviti tokom danog istraživanja a što ne, te je prikladnija specifikacija ona koja proizlazi iz djelatnog razjašnjenja o tome koje se od polaznih hipoteza daju valjano istražiti u danom jednokratnom poslu, a koje ne, i na to koncentrirati ostatak istraživanja i izvještaj o njemu.

Problem raznovrsnosti opservacijskih predložaka – sustavnost istraživanja. Kako je cilj opservacijskog istraživanja da se dođe do valjanih generalizacija, bilo taksonomskih bilo nomoloških, nužno je uzimati dovoljno međusobno raznovrsnih primjeraka za opserviranje, za analizu – ukoliko padaju, naravno, intuitivno u isti problemski razred. Tek će, naime, generalizacija što pokriva dovoljno raznovrsne primjere unutar istog razreda moći pretendirati na valjanost. Valja, međutim, razlikovati dva tipa istraživanja: (a) uspostavljački i (b) provjeravački.

(a) *Uspostavljačko istraživanje* jest ono u kojem se teži uspostaviti problem i uspostaviti dostatno valjanu tezu na dovoljno pregledan i uvjerljiv način. Takvo istraživanje koristit će ograničen broj primjera, tek toliko da se plauzibilno postavi dana teza i dotjeraju formulacije. Istraživanje Nosalj i Turkovića (1983.) upravo je takvo: primjeri se biraju tako kako bi omogućili adekvatan razvoj teorijske predodžbe o uzetom problemu (distinkciji na složenu i jednostavnu scenu, odnosno o prizornoj motivaciji reza). I takvo istraživanje mora zadovoljiti zahtjev dovoljne raznovrsnosti primjera, jer bez nje bi generalizacije izgledale neuvjerljive i vjerojatno neprikladno formulirane.

(b) *Provjeravačko istraživanje*, međutim, teži da već postojeću i postavljenu tezu provjeri na daljim primjerima što se intuitivno osjećaju korjenito različitim od svih onih na kojima se uspostavila dana teza. Način, na primjer, da se provjeri iscrpnost i valjanost generalizacije o principima motivacije unutarprizornih montažnih prijelaza jest, prvo, u tome da se svi montažni prijelazi u Psihu podvrgnu ispitivanju prema uspostavljenoj taksonomiji, izviđajući da li se mogu podvrstati pod nju i, ako se poneki ne može – a i dalje se osjeća kontinuiranim – kakve promjene u generalizacijama učiniti da bi se i dotični primjerak mogao pod njih podvrstati. Drugo, bilo bi korisno izabrati filmove što se osjećaju kao stilski bitno različiti (na primjer, Godardove Karabinjere, govoreći nasumce) i vidjeti kako se pojedini rezovi u tim filmovima podvrstavaju pod utvrđenu taksonomiju. Ono što je kod provjeravanja važno, jest sustavno traganje za što različitim primjerima, težnja za iscrpnošću.

I u jednom i u drugom slučaju važna je sustavnost kojom se nastoji uvesti što više različitih primjeraka, koji još uvijek, barem intuitivno, potpadaju pod isti problemski razred.

Nije da smo ovime iscrpili veći dio problema s kojima se suočava opservacijsko istraživanje, ali vjerujem da su naglašeni oni problemi koji se lako previde jer nisu bili njegovani u tradicionalnim, opservacijski neobvezatnim, teorijskim radovima.

5. ZAKLJUČAK

Tradicionalna teorija filma bila je pretežno spekulativno orijentirana. Metodoloških i empirijskih vođenih spekulacija bilo je malo, nisu se sustavno njegovale. Otuda upravo ova usmjerenja, metodološko i empirijsko, imaju poticajnih izgleda na razvoj.

Metodološko usmjerenje privuklo je već priličnu pažnju pojavom semiotike i strukturalizma u teorijskom pristupu filma.

Empirijsko usmjerenje, međutim, još nije dovoljno samosvjesno i metodološki temeljito konstituirano. Zato je potrebno izričito upozoriti na njega, jer ono može neslućeno doprinijeti razvoju misli o filmu i razumijevanja filma.

Ovaj je tekst bio metodološki pokušaj da se upozori na važnost empirijskog pristupa, na osnovne tipove empirijskog pristupa i na temeljne probleme vezane uz njih.

Tekstovi objavljeni u istraživačkom bloku izravan su doprinos konstituiranju jednog tipa empirijskog pristupa, onog opservacijskog, vođenog prvenstveno taksonomskim objašnjavateljskim ciljem.

(1983)

II. ZNAKOVNOST, ZNAK, KOMUNIKACIJA I FILM

7. NAPOMENE O “ANALOGNOJ” I “MOTIVIRANOJ” NARAVNI FILMSKOG ZNAKA

Od prethodnih teorija filma znakovna teorija naprosto preuzima pojam “analogije” (to jest, točnije rečeno, preimenuje negdanje temeljne pojmove “realističnosti”, “adekvacije”) i utvrđuje da je u filmu spoj označitelj-označeno “analogijske” naravi, a to dalje vodi zaključku kako se radi o “motiviranosti” filmskoga znaka.

Pojam “analogije” (podudarnosti, realističnosti) pri tom ostaje neproblematiziran, uzima se kao po sebi jasan, što i jest dok se o njemu ne razmišlja.

Dozvolimo, međutim, sebi da nam taj pojam ne bude jasan, te ga pretresimo na kratko.

* * *

Pojam “analogije” svagda uvjerava da su po srijedi dvije pojave, ravnovjesno-usporedne opstojnosti, u kojima uz mjeru razlika nalazimo podjednako raspoređenu mjeru sličnosti.

No utvrditi, kad je film u pitanju, što je čemu “analogno” nije tako jednostavan posao. Da li se tu radi o analognostima samog filma i same “stvarnosti” ili o analognosti veza opažaj-opaženo kakve se uspostavljaju na jednoj strani između čovjeka i “stvarnosti”, a na drugoj između čovjeka i filma. Ovako postavljena stvar očito zapliće ustanovljavanje “analogije”. Tim više što ova dvojba nije čista dvojba. Druga mogućnost nije bitno odvojena od prve: i film mora biti opažen da bi mu se odmjerila eventualna analognost sa “stvarnošću”, a u vezu opažaj-opaženo očigledno ulazi i onaj spoj između filmske slike i “stvarnosti” (filmska zabilježba). Ovdje je, dakle, po srijedi trojaki odnos:

Imamo, zapravo, tri tipa opažaja, od kojih je jedan očigledno lažan, jer nije izravno čovjekov. Taj lažan opažaj jest izravna, mehanička filmska zabilježba “stvarnosti”. Budući da ona nudi čovjekovu izravnu opažaju stanovitu količinu već poznatih spletova osjetilnih podataka iz izravnih opažanja “stvarnosti”, može pretendirati na to da izigrava “zamjenu” za samu opažljivu “stvarnost”, te tako učiniti da se čovjekov opažaj filma čini istovjetnim (istim) njegovu opažaju “stvarnosti”: “kao da gledamo stvarnost samu”.

Doista, gledatelj novodošlica, neiskusnik (koji nikada nije vidio film) može prihvatiti poznate

spletove osjetilnih podataka kao jedino opažajno relevantne, te uzima zdravo pod gotovo da je po srijedi izravni, neposredni opažaj "stvarnosti" same, te tako i reagira (boji se, hoće bježati ili intervenirati).

No, nakon nekoliko gledanja filmova, dakle vrlo brzo, on postaje osjetljiv za razlike (novosti) u osjetilnosti, te počinje "gledati film", a ne više "samu stvarnost".

Radi se bjelodano o tome da su mu novosti u sklopu osjetilnih podataka postale opažajno relevantne, preustrojivši cijelo opažanje (to jest spoj opažaj-opaženo). Novosti, naime, prožmu poznatosti, te se one, u zajedničkom sklopu, lociraju kao jedinstvena pojava, opažajno razlučiva od drugih "stvarnosnih" (tvarnosnih) pojava gledateljeve okoline (trenutačno opažajno dane i one dane u iskustvu).

Film se sad opaža kao i bilo koja druga opažljiva *stvar* "stvarnosti". Ali i kao *slika*, što određuje još dodatni odnos prema "filmskoj stvarnosti" i okolišnoj "stvarnosti".

Poznati splet osjetilnih podataka ne biva poništen u svojoj poznatosti: on se i dalje razabire po svojoj prvotnoj uklopljenosti u drugdje ustanovljen sustav opažaja (nazovimo ga uvjetno: djelatno funkcionalan opažaj, zvan inače i "stvarnošću"), a sada se taj drugdje standardiziran (poznat) opažajni sustav u svojoj sustavskoj raspoznatljivosti (kodu) javlja "prenijet", uklopljen u drugi, svojevrsan i samosvojan sustav, i to kao njegov sastavak (element).

To će, primjerom pokazano, značiti da ćemo stanoviti sklop osjetilnih podataka što nam ih daje filmska predstava "prepoznati" kao kišobran (dakle kao posve određenu *stvar* iz naše "stvarnosti"), ali ćemo ga pri tome opažati u njegovoj novoj (drugačije odredbenoj) uklopljenosti u drugi sustav, to jest opažat ćemo kišobranovu ovakvu ili onakvu *opažajnost* u službi cjelokupne opažajnosti filma kao razlučive stvarnosne, stvarovite pojave.

Opazaj je filma, dakle, *drugotni opažaj* (metaopažaj): predmet opažaja nije sama "stvarnost", nego jedan čovjekov sustav opažaja kako se pokazuje pod preustrojstvenim djelovanjem drugoga opažalačkog sustava.

A tu dalje o "analognosti" ne može više biti riječi. Ma koliko drugotni opažaj mogao imati zajedništva s prvotnim opažajem ("preuzimati od" njega), njihov odnos nije odnos usporedna ravnovjesja ("analogije"), nego složeni *slojevni* (hijerarhijski) *sustavski odnos*.

* * *

Prozborimo li o (pretpostavljenom) filmskom znaku, možemo li i nadalje govoriti tako samorazumljivo o njegovoj "motiviranosti", odnosno "neproizvoljnosti"? Ukoliko nam je analognost jedini kriterij, očigledno to više nećemo moći. Ali razvidimo to i nešto drugačije.

Ono po čemu je sve što prepoznajemo na filmu ipak "samo film" (te mi gledamo "film", a ne "stvari"), to se pokazuje kao tvarna posebnost i tvarni temelj filma, kao što je, na primjer, pisana ili glasovna "tvar" nosilac književnosti. Sa stajališta te tvarne posebnosti – uzimamo da je u pitanju projekcija filma, njeni uvjeti i narav – posve je "proizvoljno" što ta projekcija još i "prenosi" nešto, što još "nešto znači". Postoje, na primjer, "projekcije" morskih odsjeva sunca na stropu sobe, pa one ne "prenose" i ne "znače" ništa (osim same sebe) ili barem ništa što bi bilo slično značenju projekcije filma. Ili, uzmemo li tvarnu posebnost drugačije: sa stajališta samo fizikalno-kemijske zabilježbe svjetla na filmskoj traci, posve je "proizvoljno" da je ona još i *slika nečega* što se ne svodi samo na svjetlo. Po svjetlu ona je samo fizikalno-kemijska zabilježba, ista i istoga reda kao i, na primjer fizikalno-kemijska zabilježba u vidu izbljedjelosti tkanine izložene suncu.

Ukoliko fizikalno-kemijska zabilježba, odnosno svjetlosna projekcija još "nešto znači" to onda očigledno nije po "prirodi" te zabilježbe, po "prirodnoj nuždi" (dakle neproizvoljno), nego po tome što ona pokreće sustavske značajne reakcije u ljudi: ona "znači nešto" upravo po svojoj sustavskoj uklopljenosti i sustavskoj službi (što je, i dalje govoreći sosirovski neprimjerenim nazivima, stvar "konvencionalnosti", "društvene dogovornosti").

Filmska zabilježba, dakle, "nešto znači" po sustavu, a ne "po sebi". Sa stajališta onoga "po sebi" zabilježbe, to jest sa stajališta njene *stvarovitosti* (njene standardiziranosti o drugome sustavu značenja koji zovemo "stvarnošću"), njena je prikazivačka služba, njeno "značenje" posve proizvoljno. Sa stajališta sustava u kojem i po kojem stvarovita filmska zabilježba postaje "nešto drugo" nego što je po sebi, to jest po kojem postaje znatiželjna, s tog stajališta ona je *nužna* upravo ovakva kakva jest, jer se njene tvarne posebnosti pokazuju kao *značenjotvorne razlikovne jedinice*, sustavski uvjetovane konstituante označavanja.

Znak se, ponovimo, razabire tek po značenjskome sustavu u koji mogemo uklopiti neku stvarovitu ("stvarnosnu") pojavu, a u tome je njegova "proizvoljnost" i njegova "nemotiviranost", kao što je i njegova "nužnost" i njegova "motiviranost".

Pretpostavljeni se filmski znak tako ne pokazuje različitim od bilo kojih drugih znakova

(dakle niti od govornojezičnih znakova): barem ne sa stajališta postuliranih sosirovskih kriterija "nemotiviranosti" i "proizvoljnosti".

(1972)

8. TRI TERMINOLOŠKE VJEŽBE

1. VJEŽBA PRVA: "KONVENCIONALNOST"

1.0. Zadatak i prethodna postavka

1.0.1. Za znak se veli da je konvencionalan. Čitavo sporazumijevanje (komunikacija) da počiva na "konvencijama". Zadatak je vježbe utvrditi što se tu shvaća pod konvencijom i kako osobina konvencionalnosti pristaje uz tu pojavu.

1.0.2. Pod konvencijom znadu se pomišljati dvije različite stvari: dogovor i običaj.

1.1. Dogovor

1.1.1. Pokušamo li odrediti dogovor, pretpostavljajući da će nas njegova odredba približiti određenju sporazumijevanja, zaplićemo se u nemogućnosti. Naime, dogovor pretpostavlja sporazumijevanje, dok se to ne čini da stoji obrnuto. Dogovor je poseban oblik sporazumijevanja. Kako se rodni pojam ne da odrediti vrsnim pojmom, nego samo obrnuto, nećemo moći sporazumijevanje tumačiti pomoću dogovora, nego samo obrnuto.

1.1.2. No, ako se dogovor može odrediti samo pomoću sporazumijevanja, a ono nam je u pitanju, možemo ipak pokušati dogovor razvrstati pomoću vrsnih razlika, a time donekle upozoriti i na neke značajke sporazumijevanja uopće.

1.1.3. Prva značajka dogovora, što nam pada na um, jest *svjesnost* za razliku od *navike*. Dogovor je ono sporazumijevanje koje potiče svijest o sustavu, za razliku od sporazumijevanja koje počiva na "naviknom" podrazumijevanju sustava.

1.1.4. Pitanje je: svijest o čijem sustavu? Da li o sustavu *na kojem* se dogovara ili o sustavu nečega drugog, tj. onoga *o čemu se dogovara*?

1.1.5. Odgovor je: o sustavu nečega drugoga. Dogovor uvijek znači utvrđivanje sustava po kojem ćemo se snalaziti u nekoj drugoj prilici različitoj od prilike koja je dana za samoga dogovora. Dogovorom se utvrđuje sustav pojave koja je predmetom sporazumijevanja.

1.1.6. Drugačije rečeno, dogovor je *pajezik* (metajezik), ali ne onaj pajezik kojemu je

prethodno dan predmetni jezik, već onaj *pajezik koji tek izrađuje svoj predmetni jezik* i koji se javlja kao nadzornik nad uporabom uglavljenog sustava predmetnog jezika. Ili, kažimo to s većom općenitosti: dogovor je ono predmetateljsko sporazumijevanje (metasporazumijevanje) koje tek izrađuje svoje predmetno sporazumijevanje. Takozvani umjetni sustavi sporazumijevanja (umjetni jezici, npr. sustav prometnih znakova) nastaju na taj način.

1.1.7. Svako se sporazumijevanje daje učiniti predmetnim za neko drugotno, predmetateljsko sporazumijevanje koje će utvrđivati (činiti svjesnim) sustav predmetnog sporazumijevanja i načina ostvarivanja tog sustava. Svako se dakle sporazumijevanje daje izraziti kao utvrdba (izradak) nekoga predmetateljskog sporazumijevanja, tj. kao proizvod odgovora. Ovako nam se stvar prikazuje pri učenju stranog jezika (ili uopće učenja nekog drugog sustava sporazumijevanja) gdje se pomoću pajezika gramatike (pomoću pajezika "pravila postupanja") "rekonstruira" dotični strani jezik.

1.1.8. Ono što je svojstveno sporazumijevanju upravo je ta mogućnost da se sporazumijevanje izrazi kao proizvod dogovora, i da ga se doista "dogovorno" (pod utjecajem utvrdaba predmetateljskog sporazumijevanja) i preinačuje, mijenja.

1.2. Običaj

1.2.1. Proizvod dogovora je tzv. umjetni jezik. Naziv "običaj" primjenjuje se, međutim, na sporazumijevanje koje, za razliku od umjetnog, nazivamo prirodnim.

1.2.2. Prirodno je ono sporazumijevanje koje ne izgleda proizvodom dogovora, a niti ostvarivanje njegova sustava nadzire ikakvo predmetateljsko sporazumijevanje.

1.2.3. Dok je koristitelj umjetnog sporazumijevanja *svjestan* sustava po kojem se sporazumijeva (tj. koristi se predmetateljskim sporazumijevanjem kao posrednikom i pomagalom u sporazumijevanju umjetnim jezikom) koristitelj prirodnog sporazumijevanja *nije svjestan* sustava svojega sporazumijevanja (ne koristi nikakvo predmetateljsko sporazumijevanje za posrednika i pomagalo), njegovo je sporazumijevanje, kažimo, navikno.

1.2.4. Do prirodnog sporazumijevanja također se ne dolazi dogovorom (tj. ono nije utvrđeno nekim prethodnim predmetateljskim sporazumijevanjem) nego navikavanjem na uobičajeno sporazumijevanje (tj. na uporabe sustava prirodnog sporazumijevanja, kako su one dane u

sporazumijevateljskim postupcima okoline).

1.2.5. Pojam običaja označava ovaj navikni, nikakvim predmetateljskim sporazumijevanjem neposredovan, temelj prirodnog sporazumijevanja.

1.3. Veza između dogovora i običaja

1.3.1. Nikada ne bi bilo umjetnog sporazumijevanja kao samostalne vrste sporazumijevanja da u njem nema ničeg drugog osim onoga što je utvrđeno unutar predmetateljskog sporazumijevanja. Jer kad bi umjetno sporazumijevanje bilo u potpunosti ostvarivo unutar predmetateljskog sporazumijevanja, ne bi se uopće dalo razlučiti od njega. Kako smo utvrđivanje sustava unutar predmetateljskog sporazumijevanja i posredništvo predmetateljskog sporazumijevanja u provedbi tog sustava nazvali sviješću, to će ono, što nije utvrđeno i posredovano predmetateljskim sporazumijevanjem moći biti – prema gornjim imenovanjima – samo navikom. Dakle, u provedbi umjetnog sporazumijevanja kao sporazumijevanja zahtijeva se navika.

1.3.2. S druge strane, očigledno je da se nikada ne bi bilo moguće naviknuti na prirodni govor kad se pri tome ne bi upletalo posredničko predmetateljsko sporazumijevanje upućujući na sustav i njegovu dalju uporabu.

1.3.3. Kažimo to i ovako: umjetno sporazumijevanje teži ka prirodnom (i prije no što dijelom postane prirodno jedva da zbiljski postoji kao sporazumijevanje), prirodno sporazumijevanje teži umjetnom (i prije no što dijelom postane umjetno jedva da se uopće može osoviti kao sporazumijevanje). Dok se kod umjetnog sporazumijevanja ide od utvrđena sustava k uporabi (ostvarivanju) tog sustava, kod prirodnog se sporazumijevanja ide od danih (utvrđenih) pojedinačnih uporaba (ostvaraja) k sustavu po kojem se općenito ravna uporaba.

1.3.4. Ako kažemo da je u umjetnom sporazumijevanju naglasak na *stvorenosti* sustava, a u prirodnom naglasak na *uporabivosti* sustava, onda ćemo gornje težnje izreći ovako: umjetno sporazumijevanje teži k uporabivosti, prirodno sporazumijevanje teži k stvorenosti (stvaralačkoj preinaci), umjetnog sporazumijevanja ne bi bilo (kao sporazumijevanja) bez stvaralačkih preinaka.

1.4. Sažetak

1.4. 1. Pod konvencijom podrazumijevamo dvije stvari: dogovor i običaj.

1.4.2. Dogovor je ono predmetateljsko sporazumijevanje koje tek izrađuje svoje predmetno sporazumijevanje.

1.4.3. Običajno je ono sporazumijevanje koje nije posredovano nikakvim predmetateljskim sporazumijevanjem.

1.4.4. Svako se sporazumijevanje daje izraziti kao dogovoreno; dakle, posredovano predmetateljskim sporazumijevanjem.

1.4.5. Svako se sporazumijevanje daje naći kao običajno, dakle, neposredovano predmetateljskim sporazumijevanjem.

1.4.6. Dogovornost odlikuje stvorenost (utvrđivanje sustava unutar predmetateljskog sporazumijevanja) i svjesnost o sustavu (posredovanje predmetateljskog sporazumijevanja u uporabi sustava).

1.4.7. Običajnost odlikuje uporabnost (utvrđenost ostvaraja sustava) i naviknutost u ostvaraju sustava (odsutnost posredništva predmetateljskog sporazumijevanja).

1.4.8. Nema sporazumijevanja u kojem ne bi bilo stvorenosti, svijesti o sustavu.

1.4.9. Nema sporazumijevanja u kojem ne bi bilo uporabnosti, navike u ostvaraju sustava.

1.4.10. Pojam konvencionalnosti nas tako upozorava na dvojaku narav svakog sporazumijevanja: na stvorenost ali i na uporabnost, na svjesnost o sustavu, ali i na naviknost u ostvarivanju sustava.

1.4.11. Na temelju se te dvojnosti razvijaju dvije posebne vrste sporazumijevanja: umjetno sporazumijevanje i prirodno sporazumijevanje, umjetno nastaje pretežno po dogovoru, prirodno pretežno po običaju.

II. VJEŽBA DRUGA : ARBITRARNOST, NEMOTIVIRANOST I ODRJEŠIVOST

2.0. Zadatak

2.0.1. Uzimamo Saussureov model znaka kao sklopa načinjenog od označitelja (significans) i označenog (significatum) koji su međusobno povezani proizvoljno (arbitrarno), odnosno bespovodno (nemotivirano).

2.0.2. U ovoj ćemo vježbi promotriti nazive proizvoljnost i bespovodnost, na što oni upućuju i koliko su prikladni za ocrtavanje naravi odnosa između označitelja i označenog.

2.0.3. Ponudit ćemo potom treći naziv za ocrtavanje veze između označitelja i označenog: odrješivost.

2.1. Proizvoljnost

2.1.1. Narav odnosa između označenoga i označitelja pokušava se ocrtati pojmom proizvoljnosti (arbitrarnosti).

2.1.2. Pojam proizvoljnosti upućuje na voljno djelovanje, što će reći na djelovanje čovjeka (svjesnoga bića). Kako je ovdje po srijedi određena vrsta djelatnosti: sporazumijevanje (čija je jedinica – znak), te će ona osoba za koju se ovdje tvrdi da voljno djeluje moći biti samo sporazumjevatelj. Pojam proizvoljnosti, dakle, upućuje na voljno djelovanje sporazumjevatelja.

2.1.3. Takav pojam proizvoljnosti je i nespecifičan i jednostran kad treba da označi odnos između označitelja i označenog.

2.1.3.1. Nespecifičan je jer ne ocrtava odnos samog označitelja i samog označenog, kako je taj odnos uopće dan u znaku, nego ocrtava odnos sporazumjevatelja prema *cijelome* znaku, to jest prema cjelini sklopa označitelj-označeno kako je ona dana u sporazumjevateljskom procesu.

2.1.3.2. Jednostran je jer cijeli taj sporazumjevateljski proces motri isključivo sa stajališta priopćitelja (tvorca priopćaja, odlučivača), zanemarujući drugu stranu, npr. stranu primatelja priopćaja, rabilatelja.

2.1.4. Kako naziv-odredba za odnos označitelja i označenog mora, međutim, biti takva da važi za svako stajalište koje se može zauzeti u uporabi znaka, bez obzira da li je to stajalište

priopćitelja ili stajalište primatelja priopćenja, i kako taj naziv odredba treba da važi bez obzira na to kako je došlo do danog odnosa između označitelja i označenoga (da li proizvoljno ili neproizvoljno), očigledno je da je pojam proizvoljnosti neprikladan za imenovanje dane pojave.

2.2. Bepovodnost

2.2.1. Drugi naziv kojim se pokušava ocrtati narav odnosa između označitelja i označenoga je bepovodnost (nemotiviranost).

2.2.2. Taj naziv upućuje na odnos znaka (označitelja-označenog) prema pojavama na koje znak upućuje: ako postoji među njima veza po porijeklu ili podudarnosti, onda se za znak kaže da je povodben (motiviran), a ako ne postoji veza po porijeklu ili podudarnosti, onda se za znak kaže da je bepovodben (nemotiviran)

2.2.3. No takav naziv bepovodnosti je i nespecifičan i jednostran kad treba da ocrtava odnos između označitelja i označenog.

2.2.3.1. Nespecifičan je jer ne upućuje posebno na vezu između označitelja i označenog, nego na vezu čitava znaka (cjeline sklopa označitelj-označeno) prema pojavi na koju znak upućuje.

2.2.3.2. Jednostran je jer ocrtava samo jednu značajku te veze: odsutnost veze po porijeklu, odnosno podudarnosti, između znaka i pojave na koju znak upućuje, a ako to i ima neku važnost za određenu vrstu znakova (za tzv. lingvističke znakove), nema važnosti za drugu vrstu znakova (npr. za Saussureove simbole), tj. preuzak je.

2.2.4. Kako nas ovdje zanima prvenstveno narav općeg odnosa između označitelja i označenoga, bez obzira na posebnu vrstu znakova i bez obzira na porijeklo, odnosno podudarnost s pojavom na koju upućuje, odnosa označitelja i označenog, očigledno je da za takvu uporabu pojam bepovodnosti nije prikladan.

2.3. Odrješivost

2.3.1. Prikladnijim od oba navedena pojma čini se pojam odrješivosti. Odrješivost označava

mogućnost da dano označeno napusti danoga označitelja i da nađe drugoga označitelja i, obrnuto, da dani označitelj napusti dano označeno i da označi drugo označeno.

2.3.2. Pri tome valja imati na umu da odrješivost nikako ne označava mogućnost odrješivanja uopće, to jest ne znači mogućnost da se označeno javi uopće bez označitelja, ili obrnuto. Označeno se uvijek javlja uz nekog označitelja, odnosno označitelj uvijek uz neko označeno, jer inače ne može biti riječi niti o označitelju niti o označenom.

2.3.3. Ovdje se radi samo o mogućnosti odrješivanja *jednog određenog* označenog od *jednog određenog* označitelja.

2.3.3.1. Između označitelja uopće i označenog uopće nužna je veza.

2.3.3.2. Između određenog označenog određenog označitelja ona je samo uvjetna.

2.3.4. Pojam odrješivosti upućuje na ovu uvjetnost, ne kazujući još ništa o uvjetima pod kojima se javlja veza između određenog označitelja i određenog označenog.

2.4. Sažetak

2.4.1. Pošli smo od modela Saussureova znaka kao sklopa označitelj-označeno. Zadatak nam je bio: naći prikladniji naziv za odnos između označitelja i označenog u znaku.

2.4.2. Narav odnosa između označitelja i označenog pokušali smo nazvati proizvoljnošću.

2.4.3. Proizvoljnost je neprikladan naziv jer je:

2.4.3.1. nespecifičan, tj. ne označava odnos između samog označitelja i samog označenog unutar znaka, nego odnos između sporazumjevatelja (uporabitelja znaka) i znaka u cjelini,

2.4.3.2. jednostran, tj. označava samo jednu stranu u odnosu između sporazumjevatelja i znaka u cjelini – stranu tvorca priopćaja.

2.4.4. Umjesto proizvoljnosti pokušao se upotrijebiti naziv bespovodnost.

2.4.5. Bespovodnost je, također, neprikladan naziv jer je:

2.4.5.1. nespecifičan, tj. ne označava odnos samog označitelja i samog označenog, nego odnos između znaka u cjelini i predmeta na koji znak upućuje,

2.4.5.2. jednostran, tj. označava samo jednu stranu u odnosu znaka i pojave na koju znak upućuje – stranu odsutnosti veze po porijeklu, odnosno podudarnosti.

2.4.6. Prikladnijim se čini naziv odrješivost.

2.4.7. Odrješivost označava mogućnost da dano označeno napusti danoga označitelja i da nađe drugoga označitelja, odnosno da dani označitelj napusti danog označenog i da nađe drugog označenog.

2.4.8. Veza između označitelja i označenog uopće nužna je veza (obostrano uključna – recipročno implicitna – veza: nema označitelja bez označenog, niti označenog bez označitelja).

2.4.9. Veza između određenog označitelja i određenog označenog uvjetna je veza (obostrano neuključna, tj. recipročno neimplicitna – određeno označeno ne mora imati tog određenog označitelja kojeg ima nego može imati drugog određenog označitelja, a određeni označitelj ne mora imati tog određenog označenog kojeg ima nego može imati drugog određenog označenog).

2.4.10. Naziv odrješivost označuje tu obostranu neuključnu vezu između određenog označitelja i određenog označenog.

2.4.11. Pitanje je, naposljetku, u tome da se utvrde uvjeti pod kojima se javlja veza između određenog označitelja i upravo tog određenog označenog, ali to se u ovoj vježbi ne utvrđuje.

III. VJEŽBA TREĆA: "METAMETA...JEZIK"

3.0. Polazne odredbe i zadatak

3.0.1. Jezik u kojem se govori o jeziku nazvan je metajezikom. Učinjeno je to da bi se unutar jezika razlikovali jezični redovi (razredi) što međusobno stoje u naročitu odnosu: predmetnom odnosu, kako ga filozofi zovu. Kad nije u pitanju sporazumijevanje o jeziku, tada se posebno i ne postavlja potreba za razlikovanjem jezičnih redova, jer se tada u predmetnom odnosu nalaze, na jednoj strani, sporazumijevanje (koje je ponajčešće jezično), a na drugoj strani pojava (nejezična ili uglavnom takva), te nema potrebe rabiti posebnu opreku metajezik (objektni jezik), već za takav slučaj važi općenita opreka, nazovimo je: predmetatelj/predmet.

3.0.2. Kako je, međutim, potrebno sporazumijevati se i o metajeziku, bit će za to potreban, kaže se, jedan dalji jezik u kojem će se govoriti o danom metajeziku. Taj se dalji jezik počeo zvati metametajezikom. Ako zamislimo još dalji jezik, u kojem će se sporazumijevati o metametajeziku, tada se za nj određuje naziv metametametajezik. I tako dalje. Ovo se čini s pretpostavkom da je moguće utvrditi hijerarhiju jezičnih redova prema predmetnom odnosu među njima i da je potrebno razlikovati je od proste dvojne opreke metajezik/objektni jezik.

3.0.3. Ono što se čini dvojbenim nije potreba za razlikovanjem metajezika i objektnog jezika, nego potreba razlikovanja hijerarhije više od dva reda jezika prema njihovu predmetnom odnosu, dakle i potreba za uporabom naziva "metameta...jezik", što upućuje na hijerarhijske odnose između redova jezika.

3.1. Postavljanje pitanja i mogućih odgovora

3.1.1. Uzimamo u razmatranje tri jezika u međusobnom predmetnom odnosu. Jezik (1) je metajezik čiji je objektni jezik jezik (2), a jezik (2) je metajezik čiji je objektni jezik jezik (3).

3.1.2. Pitanje koje nas zanima glasi: da li je jezik (3), koji je objektni jezik jezika (2), ujedno i objektni jezik jezika (1)? I kakve to ima posljedice za shvaćanje o hijerarhiji jezika prema predmetnom odnosu među njima i za potrebu uporabe naziva "metameta...jezik".

3.1.3. Moguće je zamisliti dva načelna odgovora na prvo pitanje.

3.1.3.1. Jezik (3) jest objektni jezik jezika (1).

3.1.3.2. Jezik (3) nije objektni jezik jezika (1).

3.2. Prvi odgovor

3.2.1. Kako između jezika (2) i jezika (3) postoji odnos, predmetan odnos, u kojem je jezik (2) metajezik u odnosu na jezik (3), a taj je, povratno, objektni jezik (2), to se može zamisliti dvojak odnos jezika (1) prema toj činjenici.

3.2.2. Ako je jezik (3) objektni jezik i jezika (1), tada jezik (1) ima dva objektna jezika: jezik (2) i jezik (3). Drugačije rečeno, u jeziku (1) sporazumijevamo se ne samo o jeziku (2) nego i o jeziku (3). Jezik (2) i jezik (3) ravnopravni su predmeti (objektni jezici) jezika (1).

3.2.2. 1. Uzmimo prvo da jezik (1) ne uzima u obzir (ne uzima za svoj predmet) i odnos između jezika (2) i jezika (3), nego ih uzima kao odvojene, različne pojave koje jedino povezuje činjenica da obje predmetom (objektnim jezicima) jezika (1).

U ovom onda slučaju očigledno nemamo tri jezična reda, nego dva jezična reda, pri čemu se jezični red objektnog jezika sastoji od dva jezika, a ne od jednog. To dalje čini nepotrebnom uporabu naziva "metameta...jezik", jer je za razlikovanje danih jezičnih redova jedino prikladna opreka metajezik/objektni jezik (odnosno opreka metajezik/objektni jezici, što samu opreku ne mijenja).

3.2.2.2. Sad uzimamo da jezik (1) uzima u obzir (uzima za svoj predmet) i predmetan odnos između jezika (2) i jezika (3).

3.2.2.2.1. U ovom slučaju možemo držati da jezik (1) ima tri predmeta, ako jezik (2), jezik (3) i predmetni odnos među njima, uzmemo svaki kao odvojenu, različnu pojavu.

3.2.2.2.2. A možemo držati da jezik (1) ima samo jedan predmet ako držimo da jezik (1) promatra jezik (2) i jezik (3) samo u njihovu međusobnom odnosu. U tom je slučaju upravo sam predmetni odnos između jezika (2) i jezika (3) predmetom jezika (1).

3.2.2.2.3. No niti jedna od tih mogućnosti ne mijenja bitno situaciju, ukoliko predmetni odnos shvatimo kao isključivo jezičnu pojavu. Jer tada se predmetni odnos pokazuje pripadnim redu objektnog (ili objektnih) jezika, pa za njegov odnos prema jeziku (1) vrijedi isto što smo utvrdili u stavci 3.2.2.1.

3.2.2.2.4. Situaciju bitno mijenja shvaćanje da predmetan odnos nije isključivo jezična pojava. U ovom onda slučaju nije u pitanju samo jezik (jezične pojave) niti razlikovanje samo *jezičnih* redova pa, dosljedno, neće biti moguće rabiti niti posebnu opreku metajezik/objektni jezik (dakle ni nazive "metameta...jezik"), već će se morati primjenjivati opća opreka predmetatelj/predmet.

3.3. Drugi odgovor

3.3.1. Ako jezik (3) nije objektni jezik i jezika (1), tada jezik (1) ima za svoj predmet samo jezik (2). Drugačije rečeno, u jeziku (1) sporazumijevamo se samo o jeziku (2) ne uzimajući u obzir postojanje jezika (3), dakle niti postojanje odnosa jezika (2) spram jezika (3).

U ovom slučaju, opet imamo dva jezična reda za čije je imenovanje jedino prikladna opreka metajezik/objektni jezik. I u ovom slučaju, dakle, otpada potreba za uporabom naziva "metameta...jezik".

3.4. Zaključak

3.4.1. Jedino što smo u gornjem razmatranju uspjeli naći, bila su dva reda jezičnih pojava što stupaju u predmetan odnos, a nju u potpunosti pokriva opreka metajezik/objektni jezik. Nije se pokazala nikakva svrha za uporabu naziva "metameta...jezik".

3.4.2. Čitavo bi se, međutim, gornje razmatranje prištedjelo da se u početku odmah shvatila narav predmetnog odnosa.

3.4.2.1. Općenito rečeno, strane koje stupaju u predmetni odnos nazivamo relativima. To jest, pojava jedne strane povlači pojavu druge i obrnuto. Tumačeno, to znači da se ne može govoriti o pojmu metajezika a da se ne govori o pojmu objektnog jezika, niti se može govoriti o pojmu objektnog jezika a da se ne govori o pojmu metajezika.

3.4.2.2. Metodološki govoreći, predmetni je odnos:

3.4.2.2.1. nepovratan, to jest jedna pojava ne može imati predmetni odnos sama sa sobom.

3.4.2.2.2. neizmjeničan, to jest ako je pojava (1) predmetatelj a pojava (2) njezinim predmetom, onda pojava (2) nikada ne može biti predmetatelj pojave (1), niti pojava (1) može biti predmetom pojave (2).

3.4.2.2.3. neprijenosan, to jest ako je pojava (1) predmetatelj pojave (2) a pojava (2) predmetatelj pojave (3), tada nikako ne može pojava (1) biti predmetatelj pojave (3), niti pojava (3) predmetom pojave (1).

3.4.3. Nepovratnost predmetnog odnosa objašnjava nam zašto je potrebno uvoditi distinkciju metajezik/objektni jezik: jedan te isti jezik, naime, ne može imati predmetni odnos prema samome sebi. Da bi uopće bilo predmetnog odnosa moraju se razlučiti dvije neistovjetne pojave, odnosno dvije neistovjetne razine. Neprelaznost nam, pak, predmetnog odnosa objašnjava zašto nije moguće ustanoviti više od dva reda pojava što stoje u predmetnom odnosu. Pridruživanje nove pojave i daljeg predmetnog odnosa samo povećava broj *različitih* predmetnih odnosa, ali nije da prenosi isti odnos na novu pojavu. Ako nema prijelaza istog

odnosa na svaku dalju pojavu, onda se ne može govoriti o hijerarhiji pojava (jer pojam hijerarhije podrazumijeva prijelaznosti).

Ako uzmemo, metodološki govoreći, da svaki predmetni odnos (predmetni odnos između pojave (1) i pojave (2) i predmetni odnos između pojava (2) i pojave (3) tvori svaki svoj razred, onda bismo rekli da se ti razredi presijecaju, jer jedan član (pojava(2)) pripada i jednom i drugom razredu, dok s drugim članovima to nije slučaj. O hijerarhiji se može, međutim, govoriti samo tamo gdje je jedan razred podrazredom drugog razreda, tj. tamo gdje su svi članovi jednog razreda ujedno i članovi drugog razreda, dok to obrnuto nije slučaj.

Kako uporaba naziva "metameta...jezik" počiva na pretpostavci o postojanju hijerarhije između jezika prema predmetnom odnosu među njima, ona se pokazuje nesvrhovitom kad se dokaže da hijerarhija između jezika prema predmetnom odnosu među njima – ne postoji.

3.5. Sažetak

3.5.1. Jezik u kojem se govori o jeziku nazvan je "metajezikom". Jezik o kojem se govori u metajeziku nazvan je "objektnim jezikom". Svaki dalji jezik kojim se govori o metajeziku, pa o metajeziku metajezika i tako dalje, nazvan je "metameta...jezik".

3.5.2. Pretpostavka je uporabe naziva "metameta...jezik" u vjerovanju u mogućnost ustanovljavanja hijerarhije između jezika prema predmetnom odnosu među njima.

3.5.3. Da bismo istražili da li se može ustanoviti hijerarhija između jezika prema predmetnom odnosu između njih, postavili smo slijedeće pitanje: ako je jezik (1) metajezik jezika (2), a jezik (2) metajezik jezika (3), da li je jezik (1) metajezikom jezika (3)?

3.5.4. Ako je jezik (1) metajezikom jezika (3), onda je jezik (1) metajezikom za dva usporedna objektna jezika: jezik (2) i jezik (3).

3.5.5. Bez obzira na činjenicu većeg broja objektnih jezika i bez obzira na mogući odnos između tog većeg broja objektnih jezika, između jezika (1) i jezika (2) + jezika (3) i nadalje imamo samo dvojni odnos: odnos predmetatelja i predmeta. Nema hijerarhije između više predmetnih odnosa.

3.5.6. Ako jezik (1) nije metajezikom jezika (3), tada je jedini predmetni odnos koji se uzima

u obzir odnos između jezika (1) i jezika (2), što ponovo znači dvojni odnos predmetatelja i predmeta, i nepostojanje hijerarhije između više predmetnih odnosa.

3.5.7. Nismo, dakle, mogli ustanoviti hijerarhiju po predmetnom odnosu između više jezika.

3.5.8. To i nije nerazumljivo ako se ima na umu da je predmetan odnos, uz to što je nepovratan i neizmjeničan, i neprijelazan. Kako je neprijelaznost dostatan uvjet da bi dani slijed pojava u danom odnosu držali hijerarhijom, to je za slijed pojava između kojih su neprijelazni odnosi, nemoguće utvrditi hijerarhiju. Odatle se pokazala nesvrhovitom uporaba naziva "metameta...jezik".

(1975)

9. GREENLEEJEVA ANALIZA ZNAKOVNOSTI

1.1. Charles Sanders Peirce

(1839-1914), američki filozof, dao je naziv pragmatizmu, ali se je od pragmatizma svojih kolega ogradio, nazvavši svoj pristup pragmaticizmom. Nakon smrti zanemaren (možda dijelom zbog teške prohodnosti njegova pisanja), tek je izdanje sabranih djela (*Collected Papers of Ch. S. P.*, Harvard U. P. Cambridge Mass. 1931-1935) ponovno upozorilo na njega, prvenstveno na njegove logičke i semiotičke spise. Popularnim među evropskim semiolozima učinio ga je lingvist Roman Jakobson kojeg je u Peircea oduševila sustavna razvijenost discipline koju je Saussure samo postulirao. Danas je Peirceovo ime nezaobilazno u bibliografijama semioloških radova, mada se od njega u Evropi više posuđuje nego što ga se prosuđuje. Greenlee nastupa iz anglosaksonske filozofske tradicije, čiji je dio i Peirce, i njegov je rad od rijetkih semiotičkih *kritičkih* pristupa Peirceovu naučavanju.

Greenleejeva knjiga *Peirce's Concept of Sign (Peirceov pojam znaka)* izdana je u sklopu Moutonove biblioteke *Approaches to Semiotics (Pristupi semiotici)* koja, pod uredništvom Thomasa A. Sebeoka, sabire radove semiotičara s najrazličitijih područja. Izvorno, Greenleejeva je knjiga izrađena kao disertacija na Columbia univerzitetu.

1.2. Greenleejev zadatak

Zadatak što ga sebi postavlja Greenlee u pogledu Peircea, prvenstveno je *problemski*: "prije nego da predočim Peirceov pogled, prvenstveni je ovdje bio cilj unaprijediti razumijevanje znaka" (str. 133). Prema Greenleejevu priznanju u uvodu "velik dio Peirceove misli o znakovima neprodorno je mutan. Počevši svojim iskopavanjima s vjerom da će dostatan napor razotkriti kako su sve mutnoće duboki uvidi, morao sam najzad priznati da su neke od njih puste zablude" (str. 6), Greenleeju su zato Peirceova razmišljanja važna *heuristički*: "Ipak i dalje nalazim da Peirceova razmišljanja o znakovima zaokupljaju čak i kada su kriva..." (str.6), pomažući mu, pri tom, nadasve kao *metodološki* putokaz: "Podjednako smo se pozabavili Peirceovim PRISTUPOM predmetu znaka kao i Peirceovim zaključcima, jer Peirceov prvi i utemeljujući prilog semiotici nalazi se upravo u njegovu pristupu" (str.133).

1.3. Filozofski zadatak

Opća teorija znakova, prema Peirceu, filozofska je disciplina i za nju Greenlee drži da ima opću filozofsku važnost "po razumijevanju čovjekovih načina povezivanja s ostatkom prirode" (str. 10). Odredbu posebnog, *filozofskog*, zadatka Greenlee uvodi ovako: "Ako je jedan od razlikovnih zadataka filozofije da proučava i čini izričitim pojmove što leže u temelju različitih područja proučavanja, tada proučavanje znaka zaslužuje filozofsku pažnju" (str. 7). Zato je posebno filozofsko pitanje u odnosu na znakovnu teoriju: "Biti znakom, što je to?" (What is it for something to be a sign?) (str. 7).

1.4. Predmet semiotike

Ontološki preformulirano, prema Greenleeju, prethodno pitanje glasi: "Koje vrste objekata mogu djelovati (function) kao znakovi?" (str. 23).

Po Peirceu, kaže Greenlee, znakom može biti BILOŠTO (str. 29).

Zato predmet semiotike nisu *vrste objekata* koji su znakom (jer bilo koja vrsta objekata može biti znakom, pa bili ti objekti pojedinačni predmeti, ideje ili odnosi) nego je predmet semiotike ono *po čemu* je bilošto znakom, uvjeti pod kojima je nešto znakom. Drugim riječima, predmetom semiotike nisu sami znakovi (kao bića) nego *znakovnost* (significance), odnosno *značenje* (meaning) po kojem se, kaže Greenlee, utvrđuje da je nešto znakovno.

Bilošto može biti znakom, ali SVE nije znakom. Zato je "razlika između objekta PROSTO raspoloživih i onih raspoloživih znakovno temeljna za Peirceovu teoriju znakova" (str. 49).

1.5. Relacijska narav znakovnosti

Znakovnost je relacijske (relational) naravi. Prema Peirceu, navodi Greenlee, "*Znak* je bilošto što je povezano s Drugom stvari, svojim *Objektom*, s obzirom na Značajku, na takav način da dovodi Treću stvar, svojega *Interpretanta*, u vezu s istim Objektom, i to na taj način kao da dovodi četvrtog u vezu s tim Objektom u istom obliku, ad infinitum" (str. 24.)

Znakovnost se, dakle, pokazuje *relacijom* između *relata* ili *korelata* (relata, correlative), koje Peirce imenuje *znakom* (ili reprezentamenom), *objektom* (ili temeljem i interpretantom).

1.6. Karakteristike relacionosti

Karakteristika je relata da su oni određeni međusobnom relacijom i *samo njome*: njihovo određenje ne ovisi o određenosti (aktualitetu) pojave koje se javljaju "kao" relati. Po tome, onda, znakovnost nije nikakvo pripadno (inherentno) svojstvo pojave, jer se neka određena pojava pokazuje znakovnom samo ukoliko se "uključi" kao relat u danu relaciju, tj. ako zadovolji uvjete relacije. To, dalje, objašnjava zašto bilošto može biti znakovnim (jer je znakovnim po relaciji a ne po sebi), odnosno zašto ista određena pojava može biti različitim relatom (već ovisno od toga gdje se "uključuje" u relaciju).

1.7. Funkcionalni pristup nasuprot psihologizmu

Ove prethodne sažete značajke što proizlaze iz relacijske naravi znakovnosti Greenlee naziva *funkcionalnim* (functional), jer, prema njegovu izričaju, "bilošto je znakom ako djeluje (*function*) na stanovit način koji je Peirce opisao kao reprezentiranje objekta i određivanje interpretanta" (str. 39).

Taj "funkcionalan" pristup Greenlee polemički suprotstavlja *psihologizmu*: "pristupajući 'značenju' preko pojma 'funkcije' omogućava nam da izbjegnemo pošast znakovne teorije koju ću nazvati 'psihologizmom'. Uvijek postoje pokušaji da se značenje obradi psihologistički, to jest, da se svede na mentalni proces...", da se "pretpostavi... da značenje mora biti entitet učinjen od neke vrste... mentalne građe" (str. 30-31). Funkcionalan pristup izbjegava psihologizam, jer funkciju ne izjednačuje s aktualnim "događajem" (event) (pa dakle ni s aktualnim psihičkim procesom), "događaji", kako se gore pokazalo, dobivaju "funkciju" tek po relaciji, onda kada se u nju "uključuje".

Polemika protiv psihologizma dobiva u Greenleeja naročitu važnost pri tumačenju *interpretanta* ("interpretant" bismo mogli prevesti kao "tumačaj", "tumačenje", za razliku od onog koji protumačuje, tj. "tumačitelja", "interpretatora" – "interpreter" po Peirceu). Interpretant se gotovo po pravilu tumači mentalistički. Budući da je i interpretant tek relat, te dakle bilošto može biti interpretantom, nije nužno da to budu baš "mentalne slike", odnosno "mentalne navike" ili slično. A ako one to i jesu, ako jesu interpretantom, to su po tome što se uključuju kao relat u relaciju, što, dakle, zadovoljavaju neke, o psihičkim procesima neovisne, uvjete.

1.8. Posredovanje

Pri približnom određenju, relacija koja se pokazuje znakovnom jest *posredovateljske* (mediative) naravi.

Posredovateljsku relaciju Greenlee, prema Peirceu, određuje slijedećim riječima:

“Posredovateljska (mediative) relacija izvorno je trijadička (...) Trijadička relacija sadrži tri korelata ili relata (correlates or relata) koje Peirceova teorija znakova obično opisuje kao ‘prvi’, ‘drugi’ i ‘treći’.” (str. 34).

Protumači li se to, karakteristika bi posredovateljske relacije bila u tome što se jedan relat javlja kao srednji član, pri čemu se relacija između krajnjih relata ostvaruje isključivo putem njihove relacije prema srednjem članu, izravno ne.

“Ono što znak prosljeđuje posredovanjem”, kaže Greenlee prenoseći Peirceov stav, “jest relacija između objekta i interpretanta” (str. 33). Reprezentamen (ili znak) posredni je relat između krajnjih relata: objekta i interpretanta.

1.9. Razumijevanje posredovanja

Posredovanje se tako pokazuje posebnom značajkom upravo znakovnog odnosa, pa se Greenleeju njegovo razjašnjenje pokazuje posebnim zadatkom.

Za razumijevanje posredovanja, kako se ovo izlaže u Peirceu, nužno je pratiti Peirceovu podjelu znakova na vrste, jer ta se podjela izvodi upravo prema pojedinačnim relacijama između triju znakovnih relata. Zato se Greenlee upušta u dalje razbistravanje posredovanja kritičkom analizom osnovnih relata i relacije, odnosno Peircove podjele znakova na vrste.

Greenleejev je postupak u analizi slijedeći: budući da ono što je znakovno odredbeno jesu relacije u koje se neka aktualna pojava “uključuje”, to će pri analizi svakog relata Greenlee naglašavati njegovu relacijsku određenost za razliku od ne-relacijske određenosti same aktualne pojave koja se “uključuje” u relaciju, pri čemu će razvijati analizu same relacije koja neposredno određuje dani relat, a koja analiza ga treba dovesti do prikladnijeg tumačenja posredovanja. Svoju analizu Greenlee započinje reprezentamenom.

1.10. Reprezentamen

Reprezentamen je, kako smo odredili, srednji relat u posredovateljskoj relaciji, određen time i samo time.

Prema običajnom imenovanju upravo se njega naziva znakom. To čine i Peirce i Greenlee i, po ovom potonjem, reprezentamen će, odnosno srednji relat, biti "*znakom samim*" (sign itself).

Aktualnu pojavu ili konkretnu koji zadovoljava uvjete pod kojima je bilošto reprezentamenom (znakom samim), Greenlee će, prema Morrisu, nazvati *nositeljem znaka* (sign vehicle).

Prema polaznoj odredbi, nositelj znaka može biti bilokakav (i "mentalno", i "fizičko", i "pojedinačno", i "univerzalno"...) jer "SAM znak (sign ITSELF) niti je goli objekt (ili događaj), fizički ili mentalni, niti je razred takvih objekata, jer 'sam znak' je to što jest zahvaljujući relacijama koje sudjeluju u njegovu konstituiranju" (str. 32).

Sam konkretni nositelj znaka nije reprezentamen (znak) nego je tek *uvjet instancijacije reprezentamena*. To jest, konkretan nositelj znaka tek je uvjet pod kojim se dani opći uvjeti (znakovne relacije) javljaju konkretizirani u pojedinačnoj pojavi, pojedinačnom primjerku (instance). "Instancijacijom" se zove ovaj proces nalaženja instanci, konkretnih primjeraka opće relacije.

Instancijacija je važna jer: "svaki znak označuje aktualno (prije nego potencijalno) samo kao kvalitativno raspoznatljiva pojedinačnost ili kroz nju" (str. 48). Ali, nisu uvjeti instancijacije oni uvjeti po kojima je nešto uopće znakom. Ti su u znakovnoj relaciji, te se tako odredbenim po reprezentamen ("sam znak") pokazuju isključivo relacije reprezentiranja i interpretiranja, odnosno dva preostala relata: objekt i interpretant: "... bitni uvjeti znaka jesu da on reprezentira objekt i da određuje interpretant" (str. 49).

Zato, da bi se odredio reprezentamen, odnosno njegova uloga u znakovnoj relaciji, potrebno je, prema Greenleeju, odrediti relaciju reprezentiranja i interpretiranja.

1.11. Objekt

Relacija reprezentiranja relacija je između reprezentamena i objekta. "Objekt" bi bio, prema prijašnjim odredbama, relat koji je određen samo relacijom reprezentiranja, i ničim drugim. Sažmem li (interpretativno, dakako) rezultate Greenleejevih analiza, karakteristike objekta bile bi slijedeće:

Budući da je objekt – relat, dakle određen relacijom spram reprezentamena i samo njome, valjat će razlikovati objekt-relat od njegove instancijacije, tj. konkretne pojave koja zadovoljava dane uvjete relacije. Greenlee ih terminološki razlikuje tako da i objekt-relat naziva znakom, sad *objekt-znakom* (object-sign), a instancijaciju prosto *objektom*, odnosno, upozorit će na Pierceovu razliku između *trenutnog objekta* (immediate object) koji odgovara objekt-relatu i *dinamičnog objekta* (dynamical object) koji odgovara instancijaciji, samome objektu.

Za razliku od reprezentamena kojeg se aktualno ne da razabrati bez instancijacije, objekt-znak karakterizira aktualitet za koji nije nužna instancijacija. Tj. postoje aktualizirane znakovne relacije čiji objekt-znak nije konkretan primjerak, koja se, kažimo to tradicionalno, ne odnosi ni na kakav konkretan objekt (kao npr. riječ "jednorog"). No izostanak objekta nikako ne znači izostanak objekt-znaka, jer bez ovog potonjeg nema uopće reprezentiranja, dakle niti znakovne relacije, odnosno znakovnosti (ako se znak "jednorog" ne odnosi ni na jedan konkretan objekt, opet svi znamo što on reprezentira, što "znači", on dakle ima svoj objekt-znak). Instancijaciju, kad je u pitanju objekt-znak, Greenlee, prema Peirceu, zove *demonstrativnom primjenom* (demonstrative application).

Onda, pak, kad dolazi do instancijacije objekt-znaka, odnos između objekt-znaka i instanciranog objekta jest odnos *apstrakcije*, odnosno *selekcije*, tj. instancijacijom objekt-znaka ne mogu se držati bilo koje pripadne značajke pojave u kojoj se instancira objekt-znak nego samo neke izabrane, izdvojene.

Sam instanciran primjerak objekt-znaka, tj. objekt, određen je kao (prethodno) iskustvo. Prema Peirceu: "Znak može samo reprezentirati objekt i govoriti o njemu. On ne može pribaviti poznanstvo s njim ili njegovo prepoznavanje. Jer to je ono što se u ovome svesku misli pod Objektom Znaka, naime, ono s čim on pretpostavlja poznanstvo s ciljem da u pogledu toga pridobije neke dalje obavijesti" (str. 67). Greenlee razvija Peirceovu formulaciju tako da tvrdi: "objekt je relevantno prethodno iskustvo samo" (str. 68). Uvjeti instancijacije objekt-znaka (a to možemo prenijeti, držim, i na reprezentamen) određeni su

iskustveno danim prepoznavanjima, "poznanstvima". S tim da je znakovna intervencija u iskustvo (instancijacija) selektivna, apstrakcijska.

No, iako iskustvo određuje instancijaciju, objekt-znak je određen isključivo relacijom čiji je relat. Kako Peirce dijeli znakove, prema prirodi instancijacije, na *ikoničke*, *indeksalne* i *simboličke*, Greenlee će dokazivati kako je upravo simboličnost odredbena po znakovnost bilo koje vrste znakova, jer je ona isključivo relacijski određena.

Ikonski znak (icon) određen je sličnošću objekt-znaka i objekta. Sličnost se, međutim, mora prepoznati. Ona podrazumijeva apstrakciju, odnosno selekciju samo nekih podudarnih značajki, odnosno svih nepodudarnih značajki. Zato "ikonsko reprezentiranje ovisi o pravilu koje rukovodi apstrakciju koja je jedan od njegovih uvjeta" (str. 135), a znakovnost po "pravilu", po "konvenciji" jest odredba simboličnosti. Ikonski je znak dakle uopće znakom po simboličnosti. Sličnost je oblik instancijacije.

Indeksalan znak (index) određen je uzročno-posljedičnom vezom između objekt-znaka i objekta. Ali ni ta veza nije veza između svih značajki objekt-znaka i objekta nego samo između izabranih. Koje će se moguće uzročno-posljedične veze između znaka i objekta prepoznavati kao znakovne bit će "konvencionalno uspostavljeno". I indeksalan je znak uopće znakom po simboličnosti. Uzročno-posljedična (ili dinamička, prema Peirceu) veza između objekt-znaka i objekta samo je oblik instancijacije.

Upravo je *simbolički znak* (symbol) isključivo "konvencionalno ustanovljen" i kod njega je veza između objekt-znaka i objekta posve arbitrarna. Zato njega Greenlee i uzima kao oličenje konvencionalnosti, uvjetnosti znakovnosti, onoga, dakle, po čemu se objekt-znak pokazuje odredbeno neovisan od bilo kakva mogućeg objekta, tj. bilo koje moguće svoje instancijacije.

Ovom analizom simboličnosti, Greenlee neprimjetno stavlja u prvi plan pojam "konvencionalnosti" umjesto pojma "relacionosti", tako da će u daljem tekstu pratiti upravo "konvencionalitet" znakovnosti.

1.12. Reprezentiranje

Relacija reprezentiranja, utvrdili smo, relacija je između reprezentamena i objekt-znaka.

Nju se oduvijek držalo odlučnom po znak i obuhvaćalo se nazivima "stoji za" (stands for),

“stoji umjesto” (stands instead), “označava” (designates, denotes), “odnosi se na” (refers to), “upućuje na” (indicates), “znači” (means) itd.

No svi su ti nazivi podrazumijevali određene stavove o naravi znaka, i s nekima od njih Greenlee polemizira. Posebno polemizira s izjednačavanjem reprezentiranja i “odnošenja na” (refer to) po kojem je bitno znakovna veza ona između (prema dosadašnjoj našoj terminologiji) reprezentamena i objekta. Takvo tumačenje reprezentiranja nije održivo jer ima znakova koji se ne odnose na objekt, tj. čiji objekt-znak nije instanciran. Važna je, potom, Greenleejeva polemika s izjednačavanjem reprezentiranja i “stajanja za”, “stajanja umjesto” (standing for, standing instead), jer ovi potonji nazivi prikazuju znak kao surogat (reprezentamen kao surogat za objekt), što je neprikladno, budući da ono što omogućava znakovnost nije neposredno iskustveno “zamjenjivanje” iskustveno danih entiteta, nego “konvencionalno ustanovljeno” posredovanje u iskustvu.

Takva, polemički intonirana, analiza, s nadovezanim analizom “simboličnosti”, odnosno “konvencionalnosti”, dovodi Greenleeja do preinačavanja stavova u pogledu samostalne važnosti reprezentiranja.

Ono, naime, što odlikuje relaciju reprezentiranja, po toj analizi, jest *konvencionalnost* (uvjetnost). “Ono što znak čini reprezentativnim jest konvencija” (str. 98). “Konvencija ili pravilo interpretacije mora ustanoviti temelj reprezentiranja (i prema tome znakovnosti...)” (str. 78). Konvencija pretpostavlja komunikacijsko, interpretativno zajedništvo: “Znak u stvari služi da omogući, između ostalih stvari, organiziranje zajedničkog svijeta za uzajamne interpretatore...” (str. 60). Zato “pod “reprezentiranjem” razumijemo činjenicu da znak posjeduje posebnu snagu da ga se interpretira...”. “Drugim riječima, reći ćemo da je znak reprezentativan jer je posredovateljski. Ono što posreduje stoji između dvaju relata i REPRESENTIRA jedan drugome. (...) Svaki znak, prema Peirceovoj semiotici, jest interpretant nekog prethodnog znaka i tako stoji u interpretativnoj ili posredničkoj vezi između dvaju znakova onog kojega interpretira i svojega vlastitoga interpretanta”.

Tako se za Greenleeja relacija reprezentiranja svodi na relaciju interpretiranja, a posredovanje se više ne shvaća kao posredovanje između objekt-znaka i interpretanta (preko reprezentamena), nego kao posredovanje između samih interpretanata (koji su istodobno i reprezentameni). Ovaj stav posebno razvija govoreći o interpretantu i relaciji interpretiranja.

1.13. Interpretant

Interpretant je relat određen relacijom interpretiranja spram reprezentamena, i samo njome.

Kako je Greenlee sve relate odredio kao znakove, i interpretant će, kao relat, biti znak. On je znak i po izričitim odredbama Peircea. Znakovna je relacija dakle relacija između tri znaka: znaka samog (reprezentamena), objekt-znaka i interpretant-znaka. Posebnije odredivši sam interpretant, Greenlee o njemu kaže slijedeće: "...interpretativan znak reprezentira objekt znaka kojeg interpretira tako što reprezentira taj znak" (str. 107), i dalje razvijenije: "Interpretativan proces (potencijalan ili aktualan) jedinstven je u tome što interpretant jest znak činjenice da je znak što ga interpretira – interpretiran, i tako označavajući, interpretant mora biti kontinuiran kao ponavljanje tog prvog znaka" (str. 110).

Raščlanimo li ove Greenleejeve tvrdnje, ustanovit ćemo naredne značajke interpretanta: a) interpretant je *prijevod* znaka (reprezentamena), odnosno on je *prijevodni znak*, a karakteristika je prijevodnog znaka da ima isti objekt kao i dani znak ("Tako 'man' interpretira *homme* jer stoji za isti objekt za koji i *homme*", (str. 107), b) interpretant je *objašnjenje*, *objasnidbeni znak* ili meta-znak, i njegova je karakteristika da mu je objekt-znakom dani znak (reprezentamen) zajedno s njegovim (reprezentamenovim) objekt-znakom, i c) interpretant upravo kroz objašnjenje prevodi tj. on, reprezentirajući znak, interpretira ili objašnjava "reprezentiranje objekta" svojstveno tom znaku.

Takve tvrdnje o naravi interpretanta podrazumijevaju osobito svođenje znakovnih relacija. Naime, objekt-znakom nije samo relat s kojim je u vezi dani znak (reprezentamen), već je i dani znak (reprezentamen) objekt-znakom interpretanta. Budući da je objekt-znak određen relacijom prema reprezentamenu (znaku samom) očigledno je da se pri tome interpretant pokazuje i reprezentamenom. Ako se pokazuje reprezentamenom, a reprezentamen je određen i relacijom spram interpretanta, onda i sam interpretant ima svojega interpretanta.

Znakovna se, tritermna, relacija tako pokazuje procesom, interpretativnim *procesom* u koji ako uđe bilo koja pojava odmah dobiva značajke svakoga od tri relativa, tj. bude istodobno reprezentamenom nekog prethodnog objekt-znaka, interpretantom nekog prethodnog reprezentamena i objekt-znakom nekog potonjeg reprezentamena, i time se uključuje u proces interpretiranja, a i potonji reprezentamen jest ujedno interpretant a i objekt-znak za neki još dalji reprezentamen itd.

Greenlee, međutim, ispušta iz svojih analiza interpretativnog procesa pojam "objekt-znaka" i

cijeli proces svodi na odnos između interpretanta i samog znaka (reprezentamena), odnosno na odnos između onoga što se interpretira i onoga čime se interpretira. Na tu činjenicu i posebno upozorava: "Uoči u ovoj rekonstrukciji, ili kritičkoj reviziji, Peirceova stava o trijadičnosti, odbacivanje "objekta", "za kojeg se stoji", kao jednog od tri korelata" (str. 111), i ranije: "znakovnu relaciju bilo bi bolje opisati kao polijadičku – s neograničenim brojem relata – nego kao trijadičku" (str. 111). Time, ne baš svjestan toga, Greenlee otpisuje "posredovanje" kao pojam bitan za znakovnost.

1.14. Interpretiranje

Interpretiranje je prije bilo određeno kao relacija između interpretanta i reprezentamena. Sada se ono pokazuje *kontinualnim procesom*: "... interpretacija je inherentno kontinualna" (str. 109). A kako se relacija reprezentiranja svodi na interpretiranje (objekt se izostavlja) to se i cijela znakovna relacija pokazuje kontinualnim procesom.

Ovako protumačena, Peirceova se semiotika, kaže Greenlee, pokazuje "PRIRODNOM POVIJEŠĆU interpretiranja" (str. 136). Istraživanje znakovnosti time dobiva dva zadatka: "jedan je u zacrtavanju kontinuiteta znakovne situacije s bilo kojom drugom prirodnom strukturom, drugi je u raspoznavanju razlikovnih crta ove situacije" (str. 137).

Ono što, prema Greenleeju, povezuje kontinualnu interpretativnu znakovnu situaciju s drugim prirodnim strukturama bila bi *navika*, interpretativna navika. Navika se, prema Peirceu, daje generalizirati, tako da se drži bilo kojom pravilnošću ili zakonom o prirodi. Upravo tumačenje navike kao pravilnosti, drži Greenlee, omogućuje da se ona ne shvati psihologistički (mentalistički). Navika je pravilnost, pravilo, konvencija, s tim, da se pod "konvencijom" ne misli dogovor nego kondicija, uvjet pod kojim se nešto zbiva. Prema Greenleejevim riječima: "Navikni karakter interpretiranja povlači, vidjeli smo, bitno simboličku narav znaka, a reći da je znak simbolički znači izraziti njegov konvencionalni status" (str. 124).

Bilo koji uvjetujući proces *može* biti znak, ali svaki uvjetujući proces nije znak. Zato je potrebno naći razlikovnu odredbu *znakovne* navike (str. 137).

Navika koja još nije znakovnom jest npr. asocijacijska navika, automatski psihološki proces nadražaja-reakcija, ili pak kauzalna pravilnost. Cijela Peirceova teorija trijadičnosti, odnosno posredovateljske naravi znaka, kaže Greenlee, išla je za tim da ukloni izravnu dijadičku,

kauzalnu, automatičku vezu kao ne-znakovnu. Napuštanje trijadičnosti ponovno uskršava problem razlikovanja znakovnosti od automatičkog, kauzalnog slijeda uvjetovanja.

Ovaj problem Greenlee pokušava riješiti uvođenjem pojma *izbora, odluke*. "Navika je, kažimo, konvencija, prije nego li nijem ili jedva svjestan refleksni obrazac, upravo po interpretatorovoj odluci da usvoji tu konvenciju, ili da je prihvati na neki drugi način" (str. 138). "U interpretatorovoj reakciji, onda, mora bit neki element izbora" (str. 138). "Na ovaj ili onaj način, dakle, govoriti o interpretaciji, govoriti je o nečemu ovisnom o izboru i odatle govoriti o svjesnosti" (str. 139).

Tako se, najposlije, zadatkom semiotike pokazuje *svjesnost*, svjesnost kao izbor među navikama, konvencijama, uvjetima pod kojima se prosljeđuje iskustvo.

2.1. O ovom prikazu

Ovime sam zaokružio svoj prikaz Greenleejeve knjige. No točnije je reći: prikaz *problema* koji zaokupljaju Greenleeja. Pri tome sam nastojao *sistematizirati* Greenleejeve izvode. Greenlee, dakako, teži biti dosljedan u svojim odredbama, ali ne nastoji naročito oko njihove sistematizacije. Zato je moj pokušaj sistematizacije nužno selektivan, izabirući u Greenleejevim izvodima i odredbama samo ono što se daje sistematizirati s onog stajališta s kojeg sam prišao sistematizaciji. Ostalo je zanemareno. Takav pristup sakriva sitne nedosljednosti, nedorečenosti tumačenog izlaganja, ali i neke lucidne pojedinačne primjene osnovnih stavova. Korist je od njega što predočava cjelinu odredaba i time lakše upozorava na krupnije nedostatke, odnosno krupnije vrline.

U narednom dijelu napisa pokušat ću izričito upozoriti na neke temeljne poteškoće Greenleejevih izvoda i na njihova moguća rješenja, koja se, zapretna, ipak mogu naći među Greenleejevim odredbama.

2.2. Nesretnost Greenleejevih svođenja

Gledajući cjelinu Greenleejevih izvoda, jasno će se primijetiti tendencija *svođenja*, svođenja jednog problema na drugi. Greenlee odredbu reprezentamena svodi na odredbe reprezentiranja i interpretiranja, odredbu reprezentiranja svodi na odredbu interpretiranja, a odredbu interpretiranja na odredbu svjesnosti.

To bi svođenje imalo smisla kad bi zadnji član svođenja bio predmetom potanke analize koja će dati razlikovnu odredbu temeljnog predmeta: znakovnosti. Ali u Greenleeja je stvar obrnuta. Ono svodi ono što je pitanje analizirano na odredbe koje su nesistematичnije i nepotpunije analizirane. Da bi se konačna odredba – svjesnost – pojavila kao *deus ex machina*, nikako analizirana, tj. nikako ne dajući na znanje kako pomoću nje utemeljiti semiotiku.

Svođenje je izraz Greenleejeva nastojanja da, u duhu Peircea, dade opći filozofski okvir fenomenu znakovnosti. Od slabe je, međutim, pomoći filozofski okvir koji nije nikako analiziran, a služi, u našem slučaju, samo zato da izmakne one temelje koji su do njega služili potankoj (i vrlo često valjanoj) analizi znakovnosti.

Činjenica, međutim, da se Greenlee tako neuzdržano predaje svođenju, uvjetovana je, čini mi se, inherentnim poteškoćama s kojima se suočava njegova analiza znakovnosti, a koje zapliću traganje za plodnijim rješenjima.

Dvije su najvidljivije poteškoće Greenleejevih analiza: prva je *circulus vitiosus* u odredbama znakovnih relacija, a druga *regresus in infinitum* u odredbi interpretiranja.

2.3. Začarani krug

Zadatkom semiotike Greenlee je postavio: odredbu znakovnosti. Znakovnost je potom bila određena kao relacija. Greenlee, međutim, slijedeći Peircea, proglasivši jedan relat znakom (reprezentamen – “znakom samim”), proglašava i druge relate znakovima. Znakovnost se nekog znaka tako određuje relacijom, a relacija je određena znakovima između kojih je. Tako se ulazi u začarani krug određivanja znakovnosti.

Greenlee uočava kružnost ovakva određivanja: “Za ireducibilitet izvorne trijade je rečeno da znači kako su svi njeni korelati znakovima. Ali, nije li objašnjenje znaka odredbama izvorne trijade, a izvorne trijade odredbama znakova kružna i odatle trivijalna?” (str. 106).

Ali, odmah, priznajući kružnost, odgovara: “Neporecivo, objašnjenje je kružno, ali bilo bi preuranjeno prokleti ga kao trivijalno, jer kružnost, ako se prati u nekim detaljima, pokazat će se ovdje informativnom” (str. 106).

Netrivijalnost, odnosno informativnost ovih kružnih odredaba leži u činjenici što se upozorava na procesualnost znakovnosti (semiozu), tj. na činjenicu da se znak javlja uvijek u

vezi s drugim znakovima (čineći znakovni kontinuum), u vezi s drugim sustavima znakova (pretpostavljajući prijevod), odnosno da povlači proizvodnju novih znakova nove razine.

Ali ove "informacije", ne samo da ne lišavaju obaveze da se odredi sama znakovnost, već na to naprosto tjeraju: jer da bismo utvrdili neki kontinuitet kao baš znakovni, neke međusustavske veze kao baš znakovne i neku proizvodnju kao baš znakovnu, moramo znati što je to znak, odnosno moramo moći odrediti samu znakovnost, bez obzira kako se sami znakovi konkretno javljali.

2.4. Rješenje začaranog kruga

Greenleejevo se, međutim, prihvaćanje začaranog kruga čini olakim, jer do začaranog kruga tu nije trebalo uopće doći. Što do njega ipak dolazi, razlog je u terminološkoj grešci koja povlači pojmovne greške.

Ako, naime, znakovnim (onim po čemu je nešto znak) odredimo *relaciju* (svejedno da li dijadičku, trijadičku ili polijadičku), tada se znakom može držati samo ona pojava u kojoj možemo prepoznati *cijelu* tu relaciju, tj. i sve njene relate. To će reći, Peirceova trijada, ukoliko je znakovna, ne može biti "sastavljena od znakova", nego je *sama ta trijada znakom*. Znakom bi se onda moglo držati samo onu pojavu u kojoj možemo pronaći sva tri relata i sve među njima dane relacije. Relate se ne može držati znakovima, oni su tek čimbenici znakovnosti.

Saussure je također došao do toga da znak odredi kao relaciju, dvotermnu relaciju. Ali je pri tom izričito naglasio kako se znakom ima držati upravo ta dvotermna relacija (relacija "značenja" između relata "označitelja" i "označenog", kako se u nas prevode Saussureovi nazivi), pri čemu se nijedan relat ne može držati znakom, jer on nema nikakve odredbene samostalnosti izvan relacije: određen je samo relacijom.

Određenjem znakovnosti kao relacije, odnosno određenje znakom samo one pojave u kojoj se dade izlučiti cijela dana relacija, ne smanjuje se broj problema semiotici, ali time se, nedvojbeno, izbjegava kružnost određivanja, barem tamo gdje to ne čini persovska tradicija.

2.5. Napredovanje u beskraj

Kako je netrivialnost kružnosti u određivanju znakovnosti Greenlee pronašao u interpretativnoj procesualnosti, pokušaj odredbe strukture procesualnosti odvodi Greenleeja odredbenom napredovanju u beskraj. Naime, reprezentamen je znakom tek onda kad ga se interpretira, tj. kad pobudi interpretant. No kako je i sam interpretant znakom, i on će to moći biti tek kad ga interpretira naredni interpretant, itd. Drugačije rečeno: nešto je određeno znakovnim tek kad se to interpretira interpretantom, no i sam je interpretant određen znakovnim tek kad ga se interpretira, i tako u beskraj, opet u začarani krug.

Greenlee također opaža ovaj regressus, ali ga ne drži ozbiljnim: "Sugeriram da su ovi problemi samo zabuna i da nisu ozbiljne prepreke za objasnidbenu dotjeranost Peirceove teorije" (str. 112.)

Takav svoj stav prema regressusu Greenlee objašnjava na slijedeći način: "Jer čin je mišljenja ili spoznaje kontinuiran u samome sebi (nije podijeljen na odvojeno dane konstitutivne čine), kao bilo koji kontinuum, načelno je odjeljiv bez granica. Ako to primijenimo na zagonetku regressusa objekta i regressusa interpretanta to znači da u bilo kojem procesu interpretiranja ne postoji aktualna spoznaja koja bi bila apsolutno prva u procesu, i niti jedna koja bi bila apsolutno posljednja. Jer svaka različita spoznaja mora biti sama procesom i odatle raščlanjiva na konstitutivne serije spoznaja" (str. 112).

Time Greenlee ipak ne uspijeva ukloniti prigovor o regressusu *odredaba*, on otklanja samo imaginarni prigovor o *procesu* kao regressusu. Na razliku između određenja znakovnosti i određenja procesa upozorio je još Morris, upućujući prigovor Peirceovim odredbama: "Peirce gotovo uvijek određuje 'znakove' na taj način da je interpretant znaka i sam znak, i tako ad infinitum. (...) To čini da se brka problem definicije 'znaka' s empirijskim pitanjem da li znakovi uvijek proizvode nove znakove. Ukoliko se ovo ne razlikuje, uvodi se kružnost u definiciju, jer je znak određen kao nešto što proizvodi znak, itd. i to je zaista neodrživo kao oblik definicije samoga 'znaka'. Znakovi, barem na ljudskoj razini, često zaista proizvode serije znakovnih procesa, ali ne vidim razloga zašto bi ta činjenica o znakovima morala biti uključena u definiciju samoga 'znaka'." (Morris, 1971; str. 339).

Prilagodi li se Morrisov prigovor Greenleejevim izvodima, reklo bi se slijedeće: relacija interpretiranja, ma koliko sam proces interpretiranja bio beskrajan, ipak se daje svesti na dvotermnu relaciju između onoga što se interpretira i onoga čime se interpretira. Ma koliko se novih termina pridruživalo, svi će oni biti određeni dvotermnom relacijom, te se zato nju

neće moći odrediti samim tim pridruživanjem. Potrebno je dakle odrediti samu tu relaciju, neovisno od pridruživanja novih članova, tj. neovisno od moguće procesualnosti samoga aktualnog postupka interpretiranja.

2.6. Problem interpretiranja

Rješenje ove kružnosti ovisi o shvaćanju statusa interpretiranja.

Neprihvatanje Greenleejeva uvođenja reprezentiranja na interpretiranje (kao nedovoljno argumentirano, jer ovo proizlazi iz toga što Greenlee u danom trenutku zanemaruje svoje relacijsko određenje znakovnosti, pa osjeća potrebu da uvede novo određenje: konvencionalnost) navodi nas, međutim, na izbor između slijedeće tri mogućnosti: ili ćemo relacijom, koja je odredbena po znakovnost, držati a) dvotermnu relaciju reprezentiranja, ili ćemo takvom držati b) dvotermnu relaciju interpretiranja, ili ćemo takvom držati c) tritermnu, posredovateljsku, relaciju.

Određivanje znakovne relacije kao dvotermne ima velike prednosti, ako ne drugačije a ono po tradicijskoj uvriježenosti. A uzmemo li da je znakovna relacija dvotermna, nema razloga ne držati relaciju interpretiranja istovjetnom s relacijom reprezentiranja: i jedna i druga bit će određene istim parnim relativima: kao relacija između onog *što se* reprezentira/interpretira i onog *čime se* reprezentira/interpretira, s metodološkim značajkama nerefleksivnosti, nesimetričnosti i intrazitivnosti.

No, ipak se čini da relacija interpretiranja ima posebniju ulogu nego relacija reprezentiranja. Ako za to Greenlee i ne pruža baš dokaz, ipak je očigledno njegovo nastojanje da to naglasi. A slično važi i za Morrisa u kojega se stajalište interpretanta (pragmatičko stajalište, stajalište uporabe, funkcionalno stajalište) pokazuje nadmoćnijim i nad semantičkim i nad sintaktičkim stajalištima (tj. uvjetuje ih).

Poseban status interpretacije jasnije bismo mogli izreći povukavši razliku između *strukture znaka* i *funkcije znaka*. Strukturu znaka određuje dvotermna relacija reprezentiranja (i predmetom semiotike u užem smislu jest upravo struktura znaka), a funkciju znaka relacija interpretiranja.

No, nameće se onda pitanje, kakva je onda relacija, relacija interpretiranja. Po čemu se ona razlikuje od relacije reprezentiranja i kakva je njihova veza?

2.7. Relacija komuniciranja

U prvome redu, pojam interpretiranja upozorava na često zanemarivanu činjenicu: da se nešto pokazuje znakom samo u sklopu *komunikacije*. Konceptija na problem reprezentiranja (značenja) čini da se zaboravi notorna činjenica da je nešto znakom po komunikaciji kojoj služi, odnosno da je znak komunikacijsko sredstvo.

Možemo, dakle, reći: ako je struktura znaka određena relacijom reprezentiranja (i predmet je semiotike), onda je funkcija znaka određena komunikacijskom relacijom (i predmet je teorije komuniciranja). (Shvaćanje interpretacijske situacije kao komunikacijske nalazi se nagoviješteno i u Greenleeja, vidi odjeljak 1.12. ovog prikaza.)

Shvaćanje relacije interpretiranja kao relacije komuniciranja, omogućuje ponovno pridavanje važnosti trijadičkoj relaciji *posredovanja*. Naime, upravo će relacija komuniciranja (a ne relacija reprezentiranja, odnosno znakovna relacija, kako to hoće Peirce) biti određena kao tritermna, odnosno posrednička.

Relacija komuniciranja bila bi, dakle, tritermna relacija između *izvorišta* (pošiljatelja) – *poruke* (znaka) – *ishodišta* (primatelja) – tako je određuje, najopćenitije, i teorija komunikacije. Pri tome bi *znak* (poruka) bio srednji, posrednički, relat, preko kojega se isključivo ostvaruje relacija između krajnjih relata, pošiljatelja i primatelja.

Ništa pri tome ne kaže da srednji relat ne može biti i sam relacijom: relacijom reprezentiranja. Odnosno da i relati relacije reprezentiranja i sami ne mogu biti i dalje relacije, te da se radi o složenom znaku (kakav je npr. umjetnički znak, ili npr. svaki diskurs).

Ovo bi bila struktura komunikacije. Promotrimo li funkciju komunikacije, mogli bismo je, ovako na prečac, odrediti kao *proizvodnju* znakova (tj. kao instancijaciju relacije reprezentiranja, odnosno njeno usložnjavanje), što je ujedno *proizvodnja iskustva u kojemu se daje sudjelovati* (iskustva zajednice). Pri čemu pojam “proizvodnje” i “iskustva” ostaje otvoren određivanju (prvi predmetom, recimo, postulirane “prakseologije”, koja zasigurno ne bi bila isto što i filozofija prakse, a drugi predmetom epistemologije).

2.8. Za kraj

Ovim najopćenitijim razgraničenjima čini se da se ipak uspostavljaju neke ne-kružne i ne-regresivne, dakle teorijski perspektivnije odredbe znakovnosti, kako su, držim, skriveno nagoviještene već i u Greenleeja.

Za Greenleeja bismo, pak, mogli reći otprilike isto što je on rekao za Peircea: često je nerazgovjetan, ali uvijek poticajan. Jer nerazgovjetnost proizlazi iz težine problema s koje razrješava, a iz toga proizlazi i poticajnost njegova pothvata, naročito onda kad uspije doći od izričitijih i međusobno povezanih odredaba: one onda upućuju na rješenje zaista teških problema znakovne teorije.

(1975)

10. ZNAK I FILM ILI KAKO ANALIZIRATI FILM

Dušanu Stojanoviću

Strukturalističko orijentirana filmologija polazi od nekoliko činjenica svakome intuitivno bjelodanim.

Prvo, svi mi, svjesno ili ne, podrazumijevamo da se film obraća našoj sposobnosti shvaćanja, razabiranja, i da je s tim ciljem i izrađen. Mi doista film uvijek nekako razabiremo, shvaćamo.

Drugo, podrazumijevamo da je naše razabiranje filma povezano s obilježjima samoga filma, da se ta obilježja mogu imenovati i da se pomoću njih dade objasniti kako to shvaćamo film, što to razabiremo, na koji način.

Iz ovih intuitivnih podrazumijevanja izvlače se neke izričitije metodološke i ontološke hipoteze.

Jedna od metodoloških hipoteza jest da je filmologija iskustvena (empirijska) znanost kojoj je iskustvenim predmetom naše razabiranje, shvaćanje filma, i to samo onoliko koliko je povezano s obilježjima filma i njihovim poretkom. Filmologija se pri tom služi onim sustavom pojmova i onim analitičkim postupcima koji su sposobni pokazati vezu između našeg razumijevanja i poretka obilježja u filmu.

Općenitu metodološku hipotezu čine određenijom neki ontološki stavovi o filmu. Prema ovima, ono što shvaćamo u filmu jesu *značenja*. Pojave koje su namijenjene shvaćanju, to jest tvorbi, prijenosu i pohrani značenja, jesu komunikacijske. Komunikacija je tročlani odnos sastavljen od *pošiljatelja*, *priopćenja* i *primatelja*. Značenje se prenosi i pohranjuje u priopćenju, odnosno u *znaku*, koji ima ulogu komunikacijskog posrednika. Kako upravo film ima ulogu posrednika (prijenosnika i pohranitelja značenja) u komunikacijskom procesu, to film možemo držati bez dvojbe – znakom.

Znakom držimo mnoge vrlo raznovrsne pojave, a kako je dobar dio znakova već dobro proučen u sklopu znakovne teorije, odnosno u sklopu metodoloških rasprava u lingvistici, to su se uz pojam znaka vezala posve određena teorijska gledališta, prilično uvjetovana

takozvanim "lingvističkim znakovima", a ta baš uvijek ne pristaju filmu kako ga razabiremo.

Utvrđiti da je film "znak", podrazumijeva zato nuždu da se raščiste pretpostavke postojećih teorijskih stajališta o pojmu znaka (uvjetovanih posebnom pažnjom posvećenom jezičnim znakovnim sustavima). Valja precizirati stajalište koje pristaje našem iskustvu s filmom i razvidjeti od kakve je uopće naravi utvrđivanje filma znakom.

Upravo ovi zadaci potakli su na pisanje slijedećeg teksta.

1. ZNAK I ZNAKOVNOST

Podimo od dvije odredbe znaka što se čine na prvi pogled, protuslovne. Naći ćemo ih na istoj stranici Stojanovićeve knjige (strana 49, Stojanović, 1975). Prva je izvorna Stojanovićeva, druga je s odobravanjem navedena Dufrenneova.

Po jednoj "Znaci postoje samo u teorijskoj analizi..."

Po drugoj "znak je, dakle, celovit objekt koji nosi smisao u slavi svoje pojavnosti, kao što lice iznosi dušu. Putenost postaje iskaz."

Po prvoj odredbi, znak se drži teorijskim konstruktom, a po drugoj iskustvenom pojavom.

No nije riječ o protuslovlju, prije će biti riječ o terminološkoj nepreciznosti: isti se naziv upotrebljava u različitim službama.

Znakom doista nazivamo iskustveno razlučne pojave. Sad, iskustveno razlučnih pojava ima mnogo, mnogih vrsta. Po razlučnosti znak je tek jedan razabirljiv objekt među drugima. Ono što je semiotici zanimljivo utvrditi jest *po čemu* su neke razlučne pojave znak dok druge to nisu, koji su to uvjeti koje neka iskustvena pojava mora ispuniti da bi bila znak. Filozofskim načinom rečeno, tu pitamo za *znakovnost* znaka (usp. Greenlee, 1975; Turković, 1974).

Po de Saussureu, nužan i dovoljan uvjet da bi nešto bilo znakom jest da stupa u *relaciju označitelj-označeno*. Nešto je znakom ako, i samo ako je uključeno u tu relaciju (usp. Saussure, 1969).

Kad je nešto u relaciji označitelj-označeno, tada je to znakom samo po toj relaciji, a ne po nekim mogućim pripadnim svojstvima (tj. ne po svojstvima koje ima mimo te relacije) (usp. Hjelmslev, 1980; Benveniste, 1975; Greenlee, 1973).

Možemo dakle reći da je de Saussureova odredba znaka u biti odredba *znakovnosti*, a ne znaka. Relaciju označitelj-označeno možemo nazvati *relacijom znakovnosti*.

I ponovimo: relacija znakovnosti nije znakom – ona je tek nužni i dovoljan *uvjet* da bi nešto bilo znak. Ona je teorijski konstrukt, teorijska odredba pomoću koje objašnjavamo znak.

Cijeli je Saussureov napor i usredotočen na to da utuvi kako predmet lingvistike kao znanosti nije iskustveno razlučiva pojava, nego općenito načelo po kojem tu pojavu razlikujemo od drugih. Ova distinkcija povukla je i druge: predmet lingvistike nije supstanca nego forma, nije govor nego jezik, nije izreka nego sistem, nije dijakronijski razvoj nego sinkronijski presjek i tako dalje.

Znak je, međutim, naziv za iskustveno razlučnu pojavu. Govoreći rječnikom filozofije znanosti, *znak* je *opservacijski naziv*. Budući da znakom imenujemo razlučne pojave, a razlučne pojave mogu biti objekt različitih teorijskih znanstvenih pristupa, to i naziv *znak* može biti opservacijski naziv cijeloga niza znanosti (teorije komunikacija, kulturološke tipologije, psihologije, povjesničarstva i drugog).

Znakovnost je, opet, ponovimo, naziv što se javlja u službi teorijskog objašnjavanja. Rječnikom filozofije znanosti – *znakovnost* je *teorijski naziv*. Budući da se radi o teorijskom konstrukt, on ima smisao samo u onoj mjeri u kojoj služi u konstruiranju cjelovite teorije, i samo unutar nje. Izvan određene teorijske sfere, teorijski konstrukti su besmisleni. (O razlici opservacijskih i teorijskih naziva usp. Bierwisch, 1971; Grandy, 1973).

Proučavanje znakovnosti (semiotička analiza) *ne mora* biti povezano s proučavanjem znaka. Naime, zamisliva je semiotika kao formalna znanost (poput matematike, a i primjenjujući matematiku u procesu svoje formulacije) koja ne mari za znak kao iskustveno razlučnu pojavu (usp. Carnapovu čistu semantiku i čistu sintaksu, Carnap, 1968).

No proučavanje znakovnosti *može* biti povezano s proučavanjem znaka kao iskustveno razlučne pojave. U tim ćemo slučajevima imati posla s određivanjem mnogih iskustveno razabirljivih svojstava dane pojave, a koja sva nisu nužno određiva kao znakovna, mada sa znakovnošću mogu biti u posve određenom odnosu.

U daljem ćemo se tekstu usredotočiti na problem znaka kao iskustveno razlučne pojave.

2. DISKRETNOST ZNAKA

Postulirajmo: znak je *diskretna*, razlučna, pojava. Zašto taj postulat?

Znak se javlja isključivo u komunikacionom procesu. Ako komunikaciju shvatimo kao tritermnu relaciju *pošiljalac-priopćenje-primatelj*, znakom će biti i znakove ćemo naći u srednjem članu.

Da bi komunikacija bila komunikacijom, priopćenje se mora razlikovati od ne-priopćenja, tj. znak od ne-znaka. To je razlikovanje alternativno: ili je u pitanju priopćenje, pa imamo komunikaciju, ili nije u pitanju priopćenje, pa nemamo komunikaciju. U normalnim kulturalnim uvjetima odgonetavanje da li je u pitanju priopćenje nije analogijsko, nego digitalno, ne gleda se ima li u nekoj pojavi više ili manje znakovnosti, nego se gleda da li je uopće znakom ili nije. Najmanji je zato uvjet da uopće bude komunikacije da priopćenje, uzeto u cjelini, bude razlučno, diskretno. Velim "najmanji", jer priopćenje može biti sastavljeno od još manjih razlučnih pojava (manjih znakova). Ali to nije nužno da bismo imali komunikaciju. Za ovu je nužno da priopćenje u cjelini bude razlučno.

Ovakva tvrdnja ne mora se činiti očiglednom. Dvije su predrasude koje se odupiru prihvatanju gornjih konstatacija.

Po jednoj: znak je uvijek *jedinica*, to jest sastojak neke veće cjeline koja nije znak (usp. Benveniste, 1975).

Po drugoj izvedenoj iz prve: znak je *jediničan*, to jest on niti sadrži niti je sadržan u drugome znaku. Između znakova nema relacije uključivanja: znakovi ne stupaju u hijerarhijske odnose.

Na osnovu ovih predrasuda, formiralo se mnijenje da, na primjer, cijelo izlaganje (diskurs) nije znak, nego je tek "sastavljeno od znakova" i da rečenica također nije znak, nego je isto tako tek "sastavljena od znakova". Tek je riječ znak. Ali s riječi nastupaju nevolje, jer se za riječ dozvoljava da je sastavljena od manjih znakova. Dosljedno pridržavanje gornjih predrasuda onda dovodi do toga da se riječi otpisuje status lingvističkog naziva, pa se o znaku govori samo na monemskoj razini, a "riječ" se teži izbaciti (usp. Martinet, 1973).

No, uzmimo stvar ovako: diskurs može biti različitih opsega. Zamisliv je diskurs od jedne rečenice. Znači da rečenica u nekim prilikama može biti čitavim diskursom. Rečenica opet može biti sastavljena od samo jedne riječi. Dakle, jedna riječ može biti cijelim diskursom u

danim okolnostima. Dalje, riječ se može poklopiti s fonemom. Dakle fonem može, u danim okolnostima, uzeti ulogu cijeloga diskursa (usp. Katičić, 1971).

Što nam ovaj izvod kazuje? Da znak mogu biti i više a i manje razine od onih na kojima smo uobičavali nalaziti znakove. Dalje: znak može ali i ne mora uključivati u sebe manje znakove, a također može ali ne mora biti sadržan u većim znakovima. Ali ono što valja pamtiti jest da je i najmanje i najveće priopćenje uvijek znak, dade li se taj znak rastavljati na manje znakove ili ne.

3. KOMPAKTNOST FILMA

S ovim shvaćanjem znaka kao uvijek diskretne (iskustveno razlučne) pojave povezano je slijedeće shvaćanje:

“Bez obzira, naime, na svu predstavljačku konkretnost ikoničke denotacije u filmu, njen znak, budući da se sastoji od stalnog prelaženja jednog označavajućeg u drugo, ima prilično amorfne oblike, bar što se vremenskog ograničavanja znakovne strukture tiče. Podjednako stvar stoji i sa označenim. Izraz se stalno menja, raspoloženje prelazi u raspoloženje, motivacija jednog postupka neprimetno se zamenjuje motivacijom sledećeg (...)” (Stojanović, str. 158).

Po ovome stavu filmski znak nije u sebi diskretan, nije sastavljen od diskretnih jedinica, nego je *nediskretan, kompaktan*.

Na shvaćanje da je film, uzet u cjelini, diskretan, ali da je u sebi kompaktan, upućuju nas i sovjetski semiotičari Uspenski et al. (1973).

Prema njima, dva su moguća vida priopćenja ili teksta: po jednom tekst je sastavljen od slijeda diskretnih znakova (i da dodam: i sam, u cjelini uzev, znakom). Po drugom, tekst je integralan, to jest ne da se dalje dijeliti na diskretne znakove – nediskretan je, kompaktan.

Uzorci za prvi tip tekstova jesu formalizirani jezici, poput jezika matematike, matematičke logike, jezici formaliziranih gramatika i tako dalje. Svi su oni sačinjeni od diskretnih znakova sa zadanim pravilima njihova povezivanja.

Primjerci drugog tipa tekstova jesu: film, televizija, fotografija, slikarstvo, kiparstvo, ples, pantomima, balet... što su sve umjetnosti, odnosno znakovne pojave u sebi nediskretne

naravi.

Film je dakle, u cjelini uzev, diskretan i znakom, ali u sebi uzev, on je nediskretan, kompaktan, to jest nije sastavljen ni od kakvih znakova.

4. ANALIZA FILMA-ZNAKA

Reći za neku pojavu da je u sebi nediskretna, ne znači tvrditi da se u njoj više ne da ništa iskustveno razabirati. Mi se u filmu vrlo dobro snalazimo, utvrđujući u njemu veliku raznovrsnost iskustveno razabirljivih pojava. Jedino što tvrdimo gornjim stavom jest da je snalaženje u nediskretnim pojavama drugačije nego u pojavama koje držimo diskretnim. U prvom slučaju govorimo o *svojstvima* ili *značajkama*, u drugom o *stvarima*, *pojedinačnim pojavama*. Postulirati jednu pojavu kao nediskretnu znači postulirati analizu što će se razlikovati od analize pojava koje držimo diskretnim. Nazovimo prvi tip analize *nediskretnom*, drugi *diskretnom*. U lingvistici, diskretnom se analizom provodi postupak takozvane segmentacije (usp. Benveniste, 1975), to jest traga se za sve manjim diskretnim jedinicama što bi tvorile veće diskretne cjeline. Diskretnu analizu primjenjuje sintaksa, morfologija i fonologija. Nediskretna analiza provodi postupak takozvane *diferencijacije*, tragajući za razlikovnim crtama ili semantičkim komponentama. Fonetika i semantika koriste nediskretnu analizu.

Prema odredbama praške fonološke škole (usp. Jakobson, 1966) razlikovne crte jesu komponente određene parnom oprekom. Samo jedna komponenta parne opreke može biti realizirana, druga je odsutna. "Svežanj" izbora razlikovnih crta određuje (to jest jednoznačno opisuje) danu pojavu unutar obuhvata danog nediskretnog znaka. Možda je moguće zamisliti nediskretnu analizu i drugačijeg načela, ali ova je najplauzibilnija, jer se sada najuspješnije provodi.

Utvrđivanje filma kao u sebi nediskretnog znaka, povlači dakle, nediskretnu analizu rukovođenu nastojanjem da se utvrde razlikovne opreke i odredi onaj "svežanj" razlikovnih crta što jednoznačno opisuje danu pojavu u filmu.

U nediskretnim znakovima kakav je film javlja se, međutim, problem takozvanih "preuzetih" znakovnih sistema sačinjenih od diskretnih znakova. Na primjer, film auditivno preuzima izlaganja govornog jezika koja su sastavljena od diskretnih znakova, a vizualno "preuzima" raspoznatljive likove, koji su na sličan način raspoznatljivi i izvan filma (to jest raspoznatljivi

su kao diskretne pojave). Osim toga u filmu nailazimo na diskontinuitete, na primjer na montažne rezove. Pitanje je ne čini li prisutnost takvih sistema i diskontinuiranih skokova cijeli film ipak sastavljenim od diskretnih pojava?

Odgovor je niječan. Postojanje diskontinuiteta ne povlači nužno diskretnost, a što se tiče "preuzetih" znakova sovjetski semiotičari upućuju na to da se oni "uključuju" u nediskretnan tekst. Što ovo potonje znači? Reći za neku diskretnu pojavu da se "uključuje" u nediskretnu, znači reći da ona u sklopu nediskretnog teksta dobiva *razlikovnu funkciju*, to jest da nju kao razabirljivi *sastojak* dane nediskretnosti posve opisuje svežanj izbora između parnih alternativa i ništa drugo.

Ovo, dakako, treba shvatiti kao dedukativno izvedenu hipotezu koju ćemo osnažiti ukoliko na izlaganje govornog jezika što se čuje s filma, na prepoznavanje likova i situacija na filmu i na montažne rezove uspijemo primijeniti nediskretnu analizu, to jest ako ih uspijemo odrediti uz pomoć svežnja izbora između parnih opreka. To je stvar istraživanja koje nije još valjano ni započeto. No, da to nije nemoguć projekt, usporedite moje – vrlo grube – analize fabulativne strukture *Kad čuješ zvona* i općeg ustrojstva *Rima, otvorenog grada* (usp. Turković, 1971, 1977b).

Ne čini mi se, međutim, prihvatljivim postulirati raspoznavanje likova na filmu kao iskustvenu operaciju istovrsnu s onom što je izvodimo mimo filma (i uopće mimo prikazivačkih medija). Uzmimo za primjer fotografiju, jer se na njoj daje preglednije protumačiti slučaj.

Kao komad tvrdog papira, fotografija je diskretnan predmet, oštro razlučiv od okoline. Tekstura je tog papira – sa stajališta gledatelja fotografije, premda ne i s kemičareva stajališta – nediskretna: u tom komadu papira najčešće nećemo naći nikakve dalje diskretne sastojke (osim ukoliko fotografiju ne raspavamo). Međutim, u toj nediskretnoj teksturi fotografskog papira mi ipak prepoznajemo (fotografirane) likove koje mimo fotografije razabiremo kao diskretne. Budući da – kako tvrde semiolozi – povlačimo analogiju (ili korelaciju, po Stojanoviću) između ta dva prepoznavanja, čini nam se da su ta dva prepoznavanja iste vrste, to jest da se oba odnose na diskretne pojave. Ali to ne stoji. Tekstura fotografiranih likova nije ništa drugo do tekstura fotografskog papira, a za nju smo utvrdili da je nediskretna. Ono što, dakle, razabiremo na fotografskom papiru nije diskretna pojava, nego nediskretna, i nju ćemo određivati tek putem stanovitog skupa razlikovnih crta (sovjetski semiotičari predlažu opreke gornji-donji, lijevi-desni, crni-bijeli i druge kao one iz kojih se izabiru razlikovne crte).

Doduše, u razabiranju onog što je fotografirano vjerojatno nam pomaže naša uvježbanost u razabiranju nediskretnih pojava u našoj okolini, ali o nekoj "sličnosti" između pojava u prirodi i fotografije može se govoriti odviše uvjetno. Fotografija, naime, neizmjerljivo više sličiti drugom fotografskom papiru (bez obzira na to što na njemu bilo slikano), nego, na primjer, čovjeku kojeg se slikalo; portret na muzejskom zidu daleko više sličiti susjednom pejzažu nego čovjeku koji je portretiran. Razlika-sličnost koja nam je ovdje odlučujuća očigledno nije ona razlika-sličnost koju nalazimo između slikarije i slikanog čovjeka, nego je to razlika-sličnost (razlikovne opreke) između dvaju slikarija, odnosno između razlikovnih crta što određuju lik čovjeka od razlikovnih crta što određuju njegovu pozadinu. Odnos između fotografije i fotografiranog nije simetrična relacija sličnosti, nego nesimetrična (i netranzitivna) relacija *odnošenja na* (*referring to*, kako glasi naziv u sklopu anglosaksonske teorije značenja). Problem *teorije prikazivanja* (*theory of representation*) u specificiranju je o kakvoj se tu vrsti "odnošenja na" radi. Prema shvaćanju Nelsona Goodmana (1968), nediskretnost (*density*) je odlučna odrednica prikazivačkih simboličkih pojava.

5. HIJERARHIJA RAZINA UNUTAR KOMPAKTNOG ZNAKA

Pozivanje na analogiju s fonologijom lako može zaslijepiti, kako to i odviše često čine silne analogije s lingvističkim analizama što se sreću u semiologiji francuskog korijena. Naime, može se pomisliti da diferencijalna nediskretna analiza, provođena s uzorom u fonološkoj analizi, može biti nepodobna da objasni veliku složenost koju pokazuje ustrojstvo filma. Ona doista i jest nepodobna, ali tu niti nije riječ o primjeni fonološke analize. Riječ je o razvijanju drugačije analize, ali koju s fonološkom analizom vezuju ista metodološka polazišta: obje su nediskretne analize, služeći se metajezikom sličnog tipa.

Složenost je filma, međutim, *pregledna složenost*, film uglavnom lako pamtimo i lako pratimo. Ista je stvar s jezičnim izričajima. I na filmu i u jeziku velika se količina obavijesti prenosi na vrlo ekonomičan način. Ovu ekonomiju (preglednost, pamtljivost) omogućava hijerarhijska struktura priopćenja. Elementi priopćenja ne nadovezuju se jedan na drugi slučajno, nego tvore sklopove koje rese jedinstvene značajke. Jedinstvene značajke sklopa čine da lakše pamtimo cijeli skup elemenata što tvore sklop (usp. Miller, 1969). Razliku između skupa elemenata i jedinstvenog njihovog sklopa ističe se govorom o *nižoj* i *višoj razini*; nižoj razini elemenata i višoj razini sklopa. Odnosi se između razina nazivaju *hijerarhijskim*. Hijerarhijska struktura obilježava podjednako jezična priopćenja kao i filmska, ona je čimbenikom *pregledne cjelovitosti* danoga priopćenja.

No ova komunikacijska istorodnost jezičnog priopćenja i filmskog ne znači i istovjetnost. Lingvistička segmentacija cilja na ustanovljavanje malog broja diskretnih sastojaka i preglednog broja pravila za njihovu kombinaciju. Uz pomoć ovog dvojeg pretpostavlja se mogućnost konstruiranja nepregledna broja diskretnih sastojaka viših razina, i to se drži osnovnim obrascem ekonomije jezika. S nediskretnom je analizom, čini se, obrnut slučaj. Utvrđivanje viših razina limitirano je diskretnom cijelošću filma koja se može držati najvišom razinom a istodobno i "jednostavnom danošću", to jest jednim jedinim (diskretnim) sastojkom od kojeg je sačinjen film. Znakovni sistem filma (kao i većine ostalih nediskretnih sistema) najjednostavniji je od svih sistema – sastoji se od jednog znaka. Pojavno umnožavanje zato ne kreće na gore, prema višim razinama, nego na dolje, prema razlikovnim crtama kojima bi, u analognoj hijerarhiji lingvističkih analitičkih razina, odgovarale, otprilike, fonološke razlikovne crte. Najmalobrojnije pojave nalaze se na višim razinama nediskretne analize, a ne na nižim razinama.

Ako, na primjer, analiziramo vremenski kontinuum filma, od jedne se jedinice – to jest od cjeline filma – spuštamo na, u pravilu, velik broj kadrova, a još veći broj sličica (kara). Sva se raznovrsna fabulativna ustrojstva (kako se čini prema mojim analizama) dadu svesti na jednu binarnu opoziciju iz koje se onda daju izvesti sve ostale značajke (usp. Turković, 1973), dok to ni u kojem slučaju nije moguće s pojedinim prikazivačkim elementima nad kojima se provodi fabulativna organizacija.

Čini se da i hijerarhija dijakronijske trajnosti pojedinih elemenata ide istim smjerom. Najtrajnijim se čine načela organizacije filmske cjeline. Na primjer, prostorno-vremenske karakteristike filma održale su se najžilavije, i tek pojava takozvanih proširenih medija unosi u tom pogledu promjenu. Isto tako i načelo fabulativnog ustrojstva vrlo je postojano prisutno, i suvremena borba "protiv" fabule pokazuje se počesto tek kao borba za drugi tip fabulativne organizacije filma, a ne kao borba za potpuno ukidanje fabule. Kad je borba protiv fabule korjenitija, kakva je u dijelu alternativnog filma, tada to i nije borba protiv fabule, nego protiv opće prikazivačke naravi tradicionalne kinematografije, a za ustaljenje neprikazivačke alternativne. Čini se da su najpodložnije promjenama razlikovne opreke ustanovljene na razini Stojanovićevih *parametara*. Na primjer, opreke pokretna kamera – statična kamera, krupni plan – srednji plan, velika oštrina u dubinu – mala oštrina u dubinu i slično nisu "vječne". Neke se od njih tek "pronalaze", pa je tako Griffith "pronašao" opreku krupni plan – srednji plan, a neke se od njih zanemaruju u danim filmovima, pa je tako ova prije spomenuta opreka zanemarena u nekim Hawksovim filmovima – jer u njima i nema krupnog plana.

Druga je važna razlika između hijerarhije do koje dolazi diskretna analiza i hijerarhije do koje dolazi nediskretna analiza u tome što odnos između razina ovih potonjih nije odnos obuhvaćanja (sadržavanja) kakav se može naći u hijerarhiji diskretne analize, te se ne može reći da svaka viša razina sadrži elemente niže razine. Odnos između razina nediskretne hijerarhije *razlikovne* je *naravi*, te se može reći da su dvije razine određene sistemom uzajamnih razlikovnih opreka. Primjer je za to u odnosu stilističke razine i njene podloge. Stilistički elementi određeni su kao narušavanje u strukturi podloge i određeni opozicijom neočekivanost – očekivanost; neočekivan je stilistički element, a očekivan je element podloge što je izostao. Ono što zovemo stilom izobražava se putem sistema opozicija spram podložne strukture (usp. Turković, 1975).

6. SVE SU OVO BILA METODOLOŠKA PITANJA

Prethodne rasprave ne valja držati filmološkim, nego metafilmološkim, to jest metodološkim. U njima govorimo općenito o naravi filmološkog problemskog polja (znanstvenog predmeta) i o određenim načinima na koji ga filmologija konstituira. Većina naziva uposlena u svrhu objašnjavanja metodološka je. Takvi su nazivi “znak”, “znakovnost”, “označitelj – označeno”, “plan izraza – plan sadržaja”, “diskretna – nediskretna pojava”, “diskretna – nediskretna analiza”, “komunikacija”, “priopćenje”, “razina”, “plan” i drugi. Ovi termini nisu filmološki, to su termini pomoću kojih govorimo o filmologiji, oni u samoj filmologiji nemaju što tražiti. Ako ih filmolog upošljava, valja to čini samo u onim dijelovima izlaganja u kojima on, radno, raščističava neke metodološke pretpostavke svojih filmoloških raspravljanja.

Pozvat ću se ovdje, opet, na situaciju u lingvistici. Lingvisti često govore o komunikacionoj naravi jezika i o njegovoj znakovnoj naravi, raspravljajući mnoge probleme slične ovima o kojima se raspravljalo u ovom napisu. No sva su ta razglabanja locirana najčešće u uvodnim dijelovima teksta, u onim dijelovima u kojima lingvist općenito metodološki razmišlja o prirodi lingvistike i lingvistova znanstvenog predmeta.

Pojam znaka još nisam našao zaključen u tehničke termine lingvistike. Ako se poneki tehnički termin lingvistike i tumači uz pomoć semiotičkih termina (na primjer riječ se tumači kao znak), onda je to metateorijsko tumačenje teorijskog termina, a ne teorijsko objašnjenje dane lingvističke pojave (lingvističko će objašnjenje riječi izgledati posve drugačije od semiotičkog pretumačenja).

Složenica “filmska semiologija” apsurdna je ukoliko se uzima da znači određen tip

filmološkog prilaza filmu. Nije apsurdna tek ukoliko je shvatimo kao metafilmologiju, to jest kao metodologiju koja se specijalizirala za filmologiju. Mnoge zbrke proizlaze iz pokušaja da se "filmska semiologija" shvati filmološkom strujom mišljenja, te se semiološki nazivi nastoje upotrijebiti u objašnjavanju pojedinačnih filmskih pojava. S filmološkog stajališta svi su semiotički termini otpisani. Ako filmologija, barem danas, ne može valjano napredovati bez metodoloških refleksija o sebi, svojim postupcima i problemima, određeni su filmološki tekstovi dađu posve dobro formulirati bez ikakva pozivanja na metodološke nazive. Doduše, čini se neminovnim da, barem u početnim filmološkim radovima temeljenim na suvremenim metodološkim spoznajama, bude dosta uvodnih metodoloških razglabanja, kao što ih neminovno još uvijek ima kad je u pitanju lingvistika. Metodološki prevrat ne može proći a da ne dirne u sve pothvate filmologije. No, to je, vjerujem, samo za neko vrijeme. Kad metodološke spoznaje filmologa budu razvijene, kulturalno standardizirane, glavna će pažnja ići pojedinim filmskim problemima, a razvijenijim problemima metodologije posvećivat će se oni koji im se već i posvećuju: filozofi znanosti, historičari znanosti, tipolozi kulture i slična metodološka bratija.

Na kraju valja upozoriti na funkciju *nominalističkog stava* što je u podlozi cijelog prethodnog napisa. Nominalističko je naglašavanje konstruktivne naravi svih pojmova i analitičkih postupaka istaknutih prije kao i mogućnosti njihove alternacije. Svi su nazivi, ovdje uposleni, implicirano je, teorijski konstrukti, uvjetovani određenom vrstom analitičkog pristupa, a ne samom prirodom filma.

Od ovdje očitovanog nominalističkog stava razlikuje se *realistički stav* (prečest u semiologiji francuskog korijena), prema kojemu su sva metodološka raspravljanja i svi metodološki pojmovi uvjetovani samom prirodom filma: drži se da oni i nisu drugo nego razotkriće same istine, skrivene biti samih pojava.

Realizam je koristan u razdobljima u kojima su metodološka polazišta jasna i zadana i kad se tek radi o tome da ih se valjano provode i pomoću njih riješe pojedinačne znanstvene zagonetke (usp. Kuhn, 1974). No realizam je poguban u razdobljima metodološkog prevrata. A upravo je takvo razdoblje danas u filmologiji, u kojoj se teži za temeljitijom izmjenom cjelokupne dosadašnje metodološke prakse filmske teorije. U ovoj situaciji nominalizam je nezamjenjiv. Naglašavajući konstruktivističnost svakog teorijskog govora, uposlenih pojmova i postupaka, upozorava se na *stvorenost* svega teorijskog i time se potiče na izumjevalačku pokretljivost. A ova i te kako treba da bi se pronašao metodološki uzorak po kojemu će se filmologija moći izdvojiti kao samosvojna znanost, otvarajući tumačiteljske

moćnosti do sada nepoznate u filmskoteorijskoj tradiciji.

(1977)

11. KOMUNIKACIJSKI MODEL FILMSKOG PROCESA

0. UVOD

Odmah ću upozoriti: moje tumačenje filmskog procesa komunikacijskim modelom neće vjerojatno donijeti nikakve bitno nove spoznaje o filmu, ništa što već na neki način ne bismo znali.

Primjena ovog modela tek će na različit način sistematizirati stara znanja, a različiti tipovi sistematizacija uvijek su teorijski zanimljivi: daju naglasak pitanjima koja prije nisu bila naglašena, potiču pitanja koja se prije nisu javljala. A ponekad, u boljem slučaju, i rješavaju pitanja što su prije bila nezadovoljavajuće riješena. U tom cilju, svaki je novi teorijski model dobrodošao i vrijedi ga iskušati.

Shvatite ovaj napis, dakle, kao neku vrstu teorijske vježbe.

1. SHANNON-WEAVEROV MODEL

Shannonov i Weaverov (Shannon i Weaver, 1949) poslužit će nam kao temeljni model, jer je on dovoljno općenit da bi se mogla primijeniti na raznim stranama, pa i na film. Slikovno predložen, on izgleda ovako (slika 1.):



Shannon je taj model protumačio na slijedeći način:

Izvor informacije ili *izvorište* proizvodi *priopćenje* (poruku) ili slijed priopćenja koja treba prenijeti *odredištu*.

Predajnik preobličava priopćenje kako bi proizveo *signale* pogodne za prijenos provodnikom.

Provodnik (kanal) jest naprosto sredstvo, fizikalna podloga što se koristi da bi se njome

prenio signal od predajnika do prijemnika. Predajnik i prijemnik, pretpostavlja se, prostorno-vremenski su razdvojeni.

Signali jesu jedinične promjene u provodniku što se daju registrirati (registrira ih prijemnik).

Na signale djeluje *izvor šuma* i ponešto ih mijenja, zato se pravi razlika između poslanih signala i primljenih signala.

Prijemnik obično vrši *obrnuto preobličavanje* od predajnika: rekonstruira priopćenje iz primljenih signala.

Ako damo primjer za svaki od navedenih pojmova, reći ćemo da izvorište može biti čovjek koji govori ili nešto svira, može to biti prizor koji se snima itd. Zvučne i svjetlosne signale, koje emitira govor, glazba, ili prizor (a ovi čine priopćenje), predajnik (recimo, cjelokupna radio stanica s odašiljačem, ili TV uređaj s odašiljačem) preobličuje u, recimo, električne signale koje odašilje žicom ili atmosferom. U žici, kao i u atmosferi, javljaju se različite nekontrolirane električne promjene koje utječu na signale što putuju provodnikom i mogu ih izmijeniti ili dodati poneke nepredviđene signale. Električne signale što stignu do prijemnika (radio prijemnika ili TV prijemnika) ovaj preobličava u svjetlosne i zvukovne signale koji su tako strukturirani da rekonstruiraju priopćenje što odgovara namjeravanom i odaslanom (govoru, glazbi, prizoru) i njega razabire čovjek na odredištu.

Važno je uočiti obrnuto preobliku što se vrši između predajnika i prijamnika: predajnik preobličuje zvučne i svjetlosne signale u električne signale, a prijemnik “vraća” električne signale u zvučne i svjetlosne. Prva preoblika naziva se *enkodiranje*, a povratna preoblika *dekodiranje*. Ukupni povratni proces enkodiranja i dekodiranja može se nazvati *kodiranje* (premda se ta riječ često koristi sinonimno s enkodiranjem).

2. KRATKOROČNA I DUGOROČNA PRIOPĆENJA

Premda je ocrtni model dovoljno općenit da pokrije velik broj oblika komuniciranja, obično se tumači i ilustrira na primjeru jedne posebne vrste komuniciranja: komuniciranja kojemu je prvenstveno cilj da premosti prostor u najkraćem, ili u razumno ograničenom vremenu. Takva su, recimo, prostorazgovorna (“licem u lice”), telefonska, telegrafska i slična jednokratna komuniciranja.

Međutim, postoje tipovi komuniciranja kojima je cilj da premoste i vremenske, a ne samo prostorne razmake. Ti su tipovi vezani za pohranjivačko bilježenje i mogu se višekratno dekodirati u različitim prostorima, u različitim vremenski trenucima. Takve komunikacijske oblike egzemplificiraju upravo film, tiskana književnost, snimana glazba, govor i tome slično.

Prvi tip komuniciranja nazvat ćemo *kratkoročnim komuniciranjem*. U njemu je – da ponovimo – glavni cilj da se premosti razmak (prostorni) između izvorišta i odredišta u određenom (što je moguće kraćem) roku. Ako u vezanom vremenu prijenosa priopćenje ne dosegne odredište, ili ga odredište ne uspije dekodirati, priopćenje je izgubljeno, a komunikacija nije uspostavljena. Priopćenja se šalju jednokratno, ili ponavljano, jer svaki primjerak priopćenja omogućava samo jednokratno dekodiranje.

Drugi tip komuniciranja nazvat ćemo *dugoročno komuniciranje*. Njemu je cilj da premosti prostorni i vremenski razmak između izvorišta i odredišta. To se omogućava trajnijom pohranom (uskladištenjem) signala u postojan provodnik. Enkodiranje je zapravo pohranjivanje ili zapisivanje (bilježenje). Umjesto predajnika imamo posla s *pohranjivačkim enkoderom*. Pohranjeni zapis moguće je ponekad prenositi prostorom i čuvati kroz dulje vrijeme. Dekodiranje zapisa vezano je uz “iskladištenje” (retrival), tj. uz vađenje iz pohrane danog priopćenja. Zato što je postojano zabilježen, zapis se može višekratno dekodirati u vremenu. Na taj način on povezuje više vremenskih točki međusobno. Priopćenje je izgubljeno tek kada se uništi zapis, ili kada se izgubi mogućnost dekodiranja, vađenja iz pohrane.

Schema modela dugoročnih komunikacija izgledat će nešto drugačije od prije ocrtane sheme kratkoročnih komuniciranja (slika 2):



Valja uočiti da je nosilac konačnog izvorišnog (namjeravanog) priopćenja u dugoročnom komuniciranju upravo zapis. Proces uobličavanja priopćenja u izvorištu najčešće je usko vezan uz proces enkodiranja, tj. proizvodnje zapisa: proizvodnja zapisa i proizvodnja priopćenja često se poklapaju.

Između kratkoročnog i dugoročnog komuniciranja postoji često operativni odnos. Kratkoročno komuniciranje može poslužiti kao sredstvo u procesu dugoročnog komuniciranja. Npr. kratkoročnim telefonskim putem može se prenijeti pohranjivački jezički zapis namijenjen dugoročnom komuniciranju. U tom će slučaju uz dekodeer biti potreban i pohranjivački enkoder: npr. telefonistkinja koja zapisuje ono što joj se telefonski prenosi. Kratkoročno komuniciranje u ovakvim slučajevima obično olakšava prostorni prijenos dugoročnog zapisa. S druge strane, pohranjivački zapis može posredovati u kratkoročnim komunikacijskim vezama, kako to zna biti u teleprinterskim razgovorima između dva službenika.

No, uza sve operativno kombiniranje, ova dva tipa komuniciranja potiču specijalističke komunikacijske sisteme često s dalekosežnim kulturalnim posljedicama, pa ih je zato dobro odvajati (usp. Turković 1976b).

Filmska komunikacija jest upravo takva specijalizirana dugoročna komunikacija, te ćemo nadalje baratati modelom dugoročnog procesa komuniciranja.

3. MODEL FILMSKE KOMUNIKACIJE

U filmskom procesu kao izvišće signala služi *profilmski prizor*. Profilmski prizor je onaj dio okoline komuniciranja čije (svjetlosne i zvukovne) signale enkodira, tj. "hvata", filmska kamera.

Enkoder je, u filmskom procesu, složen. Nazovimo ga *filmskim proizvodnim procesom*. U njega spada snimanje pomoću filmske kamere (a u ponekim slučajevima i televizijskom kamerom) laboratorijska i trik obrada filmske trake, montažna obrada filmske trake i, najzad, izrada finalnih filmskih kopija, tj. konačnog filmskog zapisa. Filmski proizvodni proces jest dakle postupak kojim signale što ih odašilje profilmski prizor pretvaramo u konačni filmski zapis, u pohranjene signale za dugoročni prijenos. Kao zapis služi ona filmska vrpca koja je konačni proizvod filmskog proizvodnog procesa. Ona se prostorno transportira obično u kolutima, i kutijama. Te se kutije onda mogu dodatno pohraniti u arhive iz kojih se dadu u nekom kasnijem vremenu izvaditi: time se vrši vremenski prijenos.

Signali pohranjeni u filmskoj vrpici (koja je provodnik filmske komunikacije) prenose konačno, namjeravano, izvorišno filmsko priopćenje, koje ćemo nazvati *filmskim izlaganjem* (ili filmskim diskursom).

Dekoder u filmskom procesu jest obično filmski projektor, premda se pri televizijskom dekodiranju filmskog zapisa kao dekodeer javlja ukupni proces televizijskog prijenosa. Filmski projektor pretvara zapis na filmskoj vrpici ponovno u svjetlosne i zvukovne signale što se reflektiraju od filmskog ekrana.

Te signale prima filmski gledalac i razabire u njima odredišno priopćenje. Ukoliko zapis nije bio pri prijenosu u vremenu i pri višekratnom dekodiranju oštećen, ili ako dekodiranje ne odstupa od enkodiranja, odredišno priopćenje je istovjetno s izvorišnim priopćenjem. U protivnom se javljaju neke razlike između izvorišnog i odredišnog priopćenja.

Slikovni prikaz filmskog komunikacijskog procesa izgledao bi ovako (slika 3):



4. PITANJE REGISTRACIJE

Kao izvorište obavijesti obično se navodi čovjek, ili strojevi koje čovjek izrađuje kako bi proizvodili priopćenje (npr. kompjutori).

Ali, podjednako je uobičajeno izvorište i sama komunikacijska okolina: npr. temperatura zraka kad su u pitanju homeostatski sistemi, ili tzv. prizori kad su u pitanju film, televizijsko snimanje, fotografija, kao i fonografsko snimanje prirodnih zvukova, itd. (usp. Pierce, 1967).

To da prirodne pojave mogu biti izvorištem obavijesti unosi filozofsku zbrku u pojmove, jer osnovna definicija priopćenja po pravilu sadrži odredbu o namjernosti i namjeni: priopćenje se namjenjuje odredištu. A teško je tvrditi da naša prirodna okolina išta "namjeravano" odašilje, niti da išta "namjenjuje" bilo kakvom odredištu. Tako postoji sklonost da se izvorišno priopćenje ove vrste tretira kao lažno priopćenje.

Dakako, sa stajališta prirode, sva njena moguća "signaliziranja", sva njena moguća "obavijesnost" kao i sve njeno moguće odašiljanje priopćenja jest besmislica. Ali to nije besmislica sa stajališta komunikacijskog procesa.

Obavijest je uvijek obavijest za pošiljaoca i za primaoca, ali ako pošiljaoca nema, onda je to za primaoca. Isto to važi i za priopćenje. Proces komuniciranja jest cjelina i nešto se pokazuje sastavnicom toga procesa onoga trenutka kad se uključi u proces. Izvorišno priopćenje je namjerno i namijenjeno čim se cjelokupni proces komuniciranja uskladi s izvorištem, tj. kad se pokaže sposobnim da prenosi izvorišne signale i da ih za odredište rekonstruira. Svjetlosne i zvukovne emisije naše prirodne okoline postale su u onom trenutku obavijesnim i namijenjenim komunikaciji kad je izumljen i aktiviran cjelokupni proces proizvodnje filma i njegova dekodiranja: tj. cjelokupan filmski proces.

Dakako, sa stajališta finalnog izvorišnog filmskog priopćenja (filmskog izlaganja pohranjenog u filmskoj vrpici), svjetlosne i zvukovne emisije naše komunikacijske okoline samo su "materijal", "građa" za filmsko priopćenje, odnosno, budući da su već nekako strukturirana, i ta će se struktura nastojati očuvati pri prijenosu, te su emisije tek "latentna filmska priopćenja". Ona postaju zbiljskim filmskim priopćenjem tek kad prođu cjelokupni proces filmskog komuniciranja, odnosno kad prođu filmski proizvodni proces.

Ovakve signale, koji se pokazuju signalima tek povratno, nakon što su prošli proces komunikacijskih preoblika. Peirce je prozvao *indeksalnim znakovima* ili *indikatorima* (usp. Peirce 1955). Naziv signal se često upotrebljava u istom smislu.

Kako je pitanje u tome na koji su način priopćenja proizvedena osobito važno kad se radi o umjetnostima, pa tako i o filmskoj umjetnosti, to se razlika između priopćenja koja prvenstveno proizvodi čovjek i priopćenja koja dobrim dijelom ovise o indikatorima pokazala neobično važnom. Film je upravo izumljen da "samostalno", "automatski" bilježi prirodne signale i da ih komunikacijski obrađene predočava čovjeku.

Taj indeksalan postupak su filmski teoretičari nazivali različito: *mehaničkom reprodukcijom* (Arnheim, 1962), *zatvorenim krugom* (Deren 1975), a često se naziva *registracijom*.

Ipak, uobičajen naziv za njega jest *filmsko snimanje* i nema razloga da ga izmijenimo, barem dok govorimo isključivo o filmu. Filmsko snimanje, dakle, bio bi postupak koji prirodnu (ili artifičijelnu, ali danu) okolinu tumači kao odašiljač signala u sklopu filmskog komunikacijskog procesa. Dobro je povući razliku između *filmske snimke* (ili kolokvijalno – filmskog materijala) i *filmskog zapisa* (ili, kolokvijalno, *filma*). Filmska snimka bila bi prvim stupnjem u procesu filmskog enkodiranja signala iz okoline, dok bi filmski zapis ili film bio završnim proizvodom u procesu filmskog enkodiranja.

5. FILMSKI UPRAVLJAČI

U gornjoj shemi filmskog procesa, a i u gornjoj raspravi, izostavljen je jedan ključan član procesa: proizvođač priopćenja, ili, kako ga zove umjetnička teorija: stvaralac. Njega se, doduše, može zamisliti integriranog u filmski proizvodni proces, dakle kao dio enkoderskog sistema, ali je bolje izdvojiti ga, jer njegova uloga može bit šira od samog procesa enkodiranja.

Naime, uvijek je nužna neka, pa ma koliko mala, programerska prisutnost čovjeka u filmskom procesu. Što će od okoline protumačiti kao signale i kako će ih dovesti do odredišta određeno je samim filmskim izumom: čovjek je programirao film da na "automatski" način bilježi vizualne (i auditivne) signale iz okoline i da u svojoj finalnoj preoblici, tj. u odredišnom priopćenju, potakne – epistemološki govoreći – na stanovite spoznaje na koje drugim putem čovjek ne bi bio potaknut.

No, čovjekova je proizvodna prisutnost daleko veća od ove apriorne programerske prisutnosti.

Nužna je stanovita pokretačka i usmjerivačka prisutnost, a ona je obično vrlo izdašna: čovjek sudjeluje u cjelokupnom procesu enkodiranja, utječe na sve njegove faze, a velikim dijelom izravno određuje što će se iz okoline snimati, kao što znade izravno utjecati na profilmsku okolinu, kako bi na snimci bilo zabilježeno ono što želi.

Uz one već analizirane članove, možemo uvesti još i *upravljača*, a to je nadzorna i interventna instanca koja nadzire izvorište i enkoder i intervenira u njih po potrebi.

Upravljač u filmu je proizvođač filma. Pod proizvođačem filma podrazumijevamo grupu ljudi koji nadziru i interveniraju na profilmski prizor i u filmskom proizvodnom procesu s ciljem da proizvedu filmsko izlaganje u skladu sa svojim namjerama i predodžbama . U filmske proizvođače, dakle, ne spadaju samo redatelji, već cijela tzv. filmska ekipa, uključujući i producenta, ondje gdje on utječe na konačno izvorišno priopćenje, tj. na konačni filmski zapis.

Slikovni prikaz upotpunjenog modela izgledao bi ovako:



Svaki od ovih dosad ocrtanih modela tek je idealizacija. Teško da će se ijedan pojedinačan primjerak komunikacijskog procesa podudariti s njim. No, u idealiziranosti je njegova vrijednost, jer može poslužiti kao dovoljno općenit orijentir za utvrđivanje posebnosti svakog primjerka komuniciranja, a i kao orijentir za razvrstavanje tipova komuniciranja. Tako, na primjer, uz izvorišnog regulatora može se unijeti još i posrednički upravljač i prikazivački upravljač.

Posrednički upravljač nadzire konačni filmski zapis, intervenira u njega, i brine se o njegovu transportu. Posredničkim upravljačem mogu se smatrati razni arhivisti koji čuvaju i često interveniraju u film, razni distributeri i prikazivači koji "prilagođavaju" filmsko izlaganje standardima područja na kojem distribuiraju film. Institucija cenzure je također posrednički upravljač određenog tipa. U raznim alternativnim kinematografskim strujama (u tzv. "eksperimentalnom filmu"), kao i u nekim disciplinama tradicionalnog filma (u tzv. "kompilatorskom filmu") kao posrednički upravljači javljaju se drugotni proizvođači koji filmski zapis tretiraju kao sirovi materijal za obradu posve novog filmskog zapisa, bitno drugačijeg od izvornog.

Prikazivački upravljač utječe na dekodiranje filmskog zapisa. U prikazivačke upravljače spadaju operateri i njima pridruženo osoblje koje često utječe na uvjete i na sam tehnološki proces dekodiranja. U nijemom filmu, operateri su često vršili ulogu interpretatora filma, osobe koja je verbalno tumačila zbivanja i odnose u filmu komentirajući ih. Time su također utjecali na dekodiranje filma, premda ne izravnim utjecajem na tehnologiju dekodiranja koliko utjecajem na gledaoca, tj. na odredište. U prikazivačke upravljače spadaju također i drugotni proizvođači koji proces dekodiranja čine sirovim materijalom za proizvodnju posebnog odredišnog priopćenja koje može imati malo što zajedničko s izvorišnim priopćenjem. Riječ je o eksperimentatorima s tzv. *proširenim filmom*: onim eksperimentima kojima se utječe na način prikazivanja filma.

Nadalje, izvorišni upravljač ponekad može posve preuzeti ulogu izvorišta. Takav je slučaj u animaciji direktnim ucrtavanjem na filmsku traku, gdje je izvorište priopćenja i enkoder sam filmaš (upravljač), zajedno s instrumentima pomoću kojih ucrtava na filmsku traku. U slučaju crtanog i lutka filma izvorište nije profilmski prizor, već vrsta slikarskog zapisa,

dakle drugi tip dugoročnog enkodiranja s čovjekom kao prvim izvorom. U nekim oblicima kompjuterskog filma, opet, izvor je kompjutorski grafički zapis, a izvorni upravljač je obično i upravljač kompjutorskog programa (programer).

Ovdje mi nije namjera iscrpiti sve postojeće i zamislive varijante osnovnog modela, već samo dati ilustraciju o daljim mogućnostima izrade varijanta, pa će već i toliko koliko je dano biti dovoljno za potrebe ovoga napisa.

6. METODOLOŠKA PERSPEKTIVA

Ocrtani model nije samo idealiziran – on je i općemetodološki. To jest, uz stanovit upotrebljavanje i istančavanje on može poslužiti različitim znanstvenim disciplinama da ga interpretiraju na sebi svojstven način i da u njemu pronalaze sebi svojstvene probleme.

Tehnologa će zanimati inženjerski i računski problemi prijenosa i pretvorbe signala, tj. brzina, efikasnost i ekonomičnost prijenosa, kao i instrumenti kojima se prijenos obavlja.

Psihologa će zanimati psihološki uvjeti vezani uz ona mjesta u kojem se čovjek uključuje u ukupni komunikacijski proces. Osobito će ga zanimati recepcija filma, jer će tu najviše moći pomoći i tehnolozi (u usavršavanju sistema prijenosa i uvjeta enkodiranja i dekodiranja) i filmolozi.

Sociologe će zanimati društvena struktura pojedinih grupa što sudjeluju u procesu komunikacije, njihov uzajamni odnos, kao i odnos prema kulturi i društvu u cjelini.

Ekonomista će zanimati organizacijski i gospodarski aspekt cijelog procesa.

I tako dalje.

U svemu ovome i filmologija će imati svoje posebne interese – interese koji će se često poklapati s interesima niza drugih znanstvenih disciplina sličnoga tipa: s tzv. teorijama medija, semiotikom, lingvistikom, kulturalnom tipologijom...

Sve ih, naime, orijentira grupa poticajnih pitanja: što je to što ostaje sačuvano kroz sve preoblike u sistemu prijenosa i što nam omogućava da na određenoj razumijevamo priopćenje dobrim dijelom onako kao što je odaslano. I dalje, što je to što nam omogućava da uopće prepoznamo i razumijevamo priopćenje, makar ga sretali i različitim oblicima i pod

različitim (prikazivačkim) okolnostima? I još, što nam to uopće omogućava da razabiremo i razumijevamo priopćenje čak i kad ga sretnemo prvi put, odnosno što nam to omogućava da proizvodimo nikad dotad proizvedena ili potvrđena priopćenja. U kojem su odnosu postupci upravljača sa strukturom filmskog zapisa, a kakav je odnos strukture filmskog zapisa i recepcije na odredištu? I tome slično.

Ocrtani model tu može služiti kao podsjetnik na svu kompleksnost odnosa i elemenata od kojih je sastavljen filmski komunikacijski proces i upozoravati da filmologov posao ne zaostaje samo na jednoj etapi procesa, već ga treba obuhvatiti u svim, od izvorišta, preko enkodera i upravljača, preko filmskog zapisa i intervencionista i oštećenja, do dekodera i odredišne recepcije.

(1979)

12. POJMOVNA RAZGRANIČENJA

(kontinuitet i diskontinuitet, kompaktnost i diskretnost, razabirljivost i nerazabirljivost, analognost i digitalnost)

0. UVOD

1. NEPREKIDNOST I ISPREKIDANOST (KONTINUITET I DISKONTINUITET)

- 1.1. Pretpostavka: sustav ili prototip
- 1.2. Odredba pojmova
- 1.3. Relacionost pojmova
- 1.4. Kontinualnost i akontinualnost
- 1.5. Kontinualnost na filmu

2. ZBIJENOST I RAZLUČNOST (KOMPAKTNOST I DISKRETNOST)

- 2.1. Terminološki uvod
- 2.2. Odredba pojmova
- 2.3. Razlučnost jedinice i razlučnost tekture
- 2.4. Tipovi struktura na koje se primjenjuju distinkcije
- 2.5. Vrste zbijenosti i razlučnosti
- 2.6. Relacionost pojmova
- 2.7. Distinkcija primijenjena na film
- 2.8. Odnos zbijenosti-razlučnosti i kontinualnosti

3. RAZABIRLJIVOST I NERAZABIRLJIVOST

- 3.1. Pojam i nazivi
- 3.2. Aspekti i razabiranja
- 3.3. Organizacija, istančanost, tipovi i prag razabiranja
- 3.4. Standardi razabranosti
- 3.5. Predodžbeno i pojamovno kategoriziranje
- 3.6. Razabiranje i kontinualnost
- 3.7. Razabiranje i razlučnost-zbijenost
- 3.8. Razabirljivost i film

4. KLIZNO I IZLUČNO KODIRANJE (ANALOGNOST I DIGITALNOST)

- 4.1. Pojam

- 4.2. Naziv i problem analogije
- 4.3. Kodiranje i razabiranje
- 4.4. Određenje kliznosti i izlučnost kodiranja
- 4.5. Kliznost–izlučnost i predodžbeno i pojmovno kategoriziranje
- 4.6. Prebacivanje između kliznog i izlučnog kodiranja
- 4.7. Razine kodiranja
- 4.8. Digitalizacija i analogizacija razabiranja
- 4.9. Kliznost–izlučnost i kontinualnost
- 4.10. Kliznost–izlučnost i umjetnost
- 4.11. Kliznost i film
- 4.12. Film i izlučnost

Bibliografski vodič i bilješke

0. UVOD

U suvremenoj semiotici i u diskusijama o filmu (filmskome znaku) potaknutim semiotikom često se barata pojmovima kontinuiteta, diskretnosti, analognosti i digitalnosti, ali se ti pojmovi gotovo uopće pojmovno ne analiziraju, a još se manje pokušavaju razbistriti veze među njima. Rezultat je u priličnoj pojmovnoj zbrci i mnoge rasprave o tome koje je prirode filmski znak više su izravna posljedica ove zbrke no različitost pristupa problemu.

Na primjer, u lingvistici i u filmskoj semiologiji se pojmu kontinuiteta suprotstavlja pojam diskretnosti. Nejasno ostaje što učiniti s pojmom diskontinuiteta – da li ga poistovjetiti s diskretnošću? U matematici se diskretnost suprotstavlja gustoći ili kompaktnosti. Za općeg semiotičara to komplicira stvar: kako povezati kompaktnost i kontinuitet? Uvođenje pojma analognosti i digitalnosti još više zapetljava sliku. Ovi pojmovi, upotrijebljeni za kompjutorske sisteme, ali potom priopćeni na jezik i na druge komunikacijske sustave, čine pojmovna razgraničavanja još nejasnijim. Mogu li se izjednačavati analognost i kontinuitet, a digitalnost i diskontinuitet, ili i tu treba povući neku pojmovnu razliku?

Posljedice ovih neraščišćenih pojmova i terminoloških odnosa razabiru se i u semiotičkim diskusijama o filmu. Da li je film diskretna ili kontinualna pojava, da li je film analogan ili digitalan, da li film može biti diskontinuiran, a ipak kompaktan, kompaktan a ipak razabirljiv ili to ne može?

Preduvjet za razbistravanje ovih problema jest u općem razbistravanju pojmova i njihovih međusobnih odnosa. Ovaj tekst je takav pokušaj.

1. NEPREKIDNOST I ISPREKIDANOST (KONTINUITET I DISKONTINUITET)

1.1. Pretpostavka: sustav ili prototip

Kada kažemo da imamo prekid, diskontinuitet?

Na primjer onda, kad se u nekom slijedu ili nekom rasporedu ne pojave sastavnice koje su se trebale pojaviti, koje su bile očekivane. Ako, na primjer, u grafičkoj crti izostane na nekom mjestu očekivani grafički biljeg, tu ćemo crtu držati diskontinuiranom (vidi sliku 1.a.). Ili, ukoliko u slijedu koji je određen smjenom ravnomjernih grafičkih povlaka i razmaka, izostane jedna povlaka ili jedan razmak, taj ćemo slijed držati diskontinuiranim (vidi sliku 1.b.).



Na temelju čega znademo kad nešto *treba da se* pojavi, na temelju čega gradimo *očekivanja*?

Očekivanja gradimo bilo na poznavanju *sustava* po kojem se sastavnice redaju u slijedu ili rasporedu, bilo na poznavanju *prototipa* (tj. navikne predodžbe) prema kojem je rađena ili prepoznata dana pojava (usp. 3.5.). Na primjer, ako nam je u prvom primjeru (sl. 1.a.) kao prototip za izradu i razabiranje ostvarene crte poslužila navikna predodžba o crti kao “jednom komadu”, onda ćemo na temelju nepodudaranja izvedbe i prototipske predodžbe utvrditi da je po srijedi prekid, diskontinuitet. U drugom slučaju je uočavanje *pravila* smjene povlaka i razmaka između povlaka (jednake povlake, jednako razmaknute, u nizu) bilo ono koje nam je omogućilo da uočimo kako je realizacija tog pravila nepotpuna, tj. da je slijed povlaka prekinut na dva mjesta (ispuštanje povlake, odnosno ispuštanjem razmaka), da je diskontinuiran.

Tamo gdje ne uspijevamo pronaći nikakav prototip niti kakav sustav što bi ravnao

određenom pojavom, tamo nećemo moći utvrditi niti kontinuitet niti diskontinuitet: utvrđivanje neprekidnosti i/ili isprekidanosti ovisi o utvrdivosti sustava ili prototipa.

1.2. Odredba pojmova

Preduvjet je, dakle, neprekidnosti kao i isprekidanosti a) u postojanju nekog *sustava* ili *prototipa*, b) u postojanju *ostvarenja* tog sustava ili prototipa i određenoj razabirljivoj pojavi (u procesu, prema Hjemslevu) i c) u nekakvoj *ustrojnosti* (sređenosti, strukturiranosti) te pojave, odnosno u prisutnosti nekih razabirljivih *indikatora* što upućuju na prototip ili sustav. Naime, u slučajevima u kojima ne znamo sustav ili prototip za neku pojavu unaprijed, morat ćemo ga razabrati na temelju same pojave, tj. bilo na temelju njenog ustrojstva, bilo na temelju indikatora za prototip (usp. 3.2.). Kad spoznamo sustav, odnosno predočimo prototip, možemo zaključiti u kojoj je mjeri dana pojava *potpunim* ostvarenjem tog sustava, odnosno prototipa. To je npr. slučaj s gornjim primjerima u sl. 1.

Iz ovog proizlazi odredba neprekidnosti i isprekidanosti: za neku pojavu ćemo reći da je *neprekinuta* ili *kontinuirana* onda kad je u njoj *u potpunosti ostvaren sustav* po kojem je ustrojena, odnosno *potpuno ostvaren prototip* prema kojem je izrađena ili razabrana. Onda kad je u njoj sustav ili prototip *djelomično, nepotpuno ostvaren* reći ćemo da je pojava *isprekidana, diskontinuirana*.

Pojmovi kontinuiteta i diskontinuiteta su, dakle, vezani uz *ostvarenje* sustava, odnosno prototipa, a posebno označuju *potpunost* ili *nepotpunost* u ostvarivanju.

1.3. Relacionost pojmova

Utvrdjivanje kontinuiteta, odnosno diskontinuiteta, očito je uvjetna stvar. Ne možemo govoriti o kontinuitetu kao o nečem samodostatnom, već uvijek moramo specificirati točku gledišta (sustav ili prototip) s koje govorimo o kontinuitetu ili diskontinuitetu neke pojave. Isto tako, vrsta kontinuiteta i diskontinuiteta ovisit će o vrsti sustava ili prototipa što se ostvaruje. U našem primjeru (slika 1.) imamo posla s dva tipa kontinuiteta i s dva tipa diskontinuiteta zato jer su im u temelju dva tipa sustava (odnosno dva prototipa).



Kako neka pojava može bit uređena prema nekoliko sustava, tj. možemo je držati ostvarenjem nekoliko sustava, tj. možemo je držati ostvarenjem nekoliko aspektualnih prototipova, to se lako može utvrditi da je ista pojava i kontinuirana i diskontinuirana, ali s dva različita stajališta. Pogledajte primjer u slici 2.

Ako ova tri primjerka (2.a, 2.b. i 2.c.) promatramo kao ostvarenja *prototipa crte*, prvi primjerak (2.a.) držat ćemo kontinuiranim ostvarenjem (kontinuiranom crtom), drugi primjerak i treći (2.b. i 2.c.) držat ćemo različitim oblicima diskontinuiranog ostvarenja (različito diskontinuiranim crtama).

Međutim, ako ova tri primjerka promatramo kao ostvarenje *ravnomjerne smjene povlaka*, onda će drugi (2.b.) primjerak biti kontinuiranim ostvarenjem (kontinuiranim nizom povlaka), dok će prvi i treći (2.a. i 2.c.) biti diskontinuiranim nizom povlaka) s time da se u prvom primjerku gubi prepoznatljivost prototipa, prepoznatljivost povlaka i iz njega bi bilo nemoguće razabrati da mu je kao izvorni prototip poslužila ravnomjerna smjena crta, ako to već nekako prije ne znamo.

Kako, dakle, ista pojava može s različitih stajališta biti i kontinuirana i diskontinuirana, potrebno je obavezno specificirati točku gledišta s koje se utvrđuje kontinualnost dane pojave. Beskorisno je, i zbunjujuće, govoriti o kontinuitetu ili diskontinuitetu neke pojave *in abstracto*.

1.4. Kontinualnost i akontinualnost

Premda u opasnosti da terminološki zakompliciram sliku, uvest ću još jedan parnjak pojmova u igru, kako bismo lakše govorili o opreci kontinuiteta i diskontinuiteta.

Naime, u onim slučajevima u kojima razabiremo sustav (ili prototip) po kojem je ustrojena dana pojava, pojavu možemo nazvati *kontinualnom*, podrazumijevajući pod time da joj se *može utvrditi* kontinuiranost ili diskontinuiranost. Od takve pojave razlikovat ćemo *akontinualnu* pojavu, tj. onu kojoj ne razabiremo nikakvo ustrojstvo, pa joj prema tome ne

možemo utvrđivati niti kontinuiranost niti diskontinuiranost.

Iako je teško naći razabirljivu pojavu kojoj ne bismo mogli ustanoviti nekakvog prototipa ili sustava, može se uvjetno naći i na takav slučaj. Recimo neka sekvencijalna pojava je tako nesređena da joj uopće ne možemo uočiti sekvencijalno ustrojstvo, pa niti sustav. Takav primjer na filmu možemo naći ondje gdje se, na slijepo vadeći restlove iz različitih galgi (košara) i lijepeći poretkom vjerojatnosti, neće imati nikakav prepoznatljiv obrazac redanja. Za takvu nesređenu pojavu nećemo moći reći da je kontinuirana, ali ni da je diskontinuirana. Ona ne potpada pod procjenu kontinualnosti, odnosno sređenosti – ona je akontinualna, nesređena. Neuređene stvari su, dakle, sa stajališta kontinualnosti – akontinualne. *Kontinualnim* ćemo nazivati strukturirane pojave, one kojima možemo utvrditi da li su kontinuirane ili su diskontinuirane. Kad govorimo o tipovima sustava čijem ostvarenju procjenjujemo potpunost, onda ćemo govoriti o *tipovima kontinualnosti*.

Naravno, ako se izgovorna razlika između riječi “*kontinuiranost*” i “*kontinualnost*” učini čitatelju odviše mala i zato previše zbunjujuća, može glatko, bez gubitka, govoriti o *uređenim pojavama*, kojima se onda može utvrđivati i kontinuiranost i diskontinuiranost, i o *neuređenim pojavama*, kojima se (sa stajališta uređenja) ne može utvrđivati ni kontinuiranost ni diskontinuiranost.

1.5. Kontinualnost na filmu

Tradicionalno se na filmu govori o različitim tipovima kontinualnosti, pa, premda se posebno ne specificira točka gledišta s koje se govori o njima, ona se ipak kontekstualno podrazumijeva.

Na primjer, govori se o *fotografskoj kontinualnosti* pod kojom se uglavnom (premda ne isključivo) podrazumijeva kontinualnost osvjetljenja, svjetlosnih odnosa i kontinualnost kromatskih odnosa. Govoreći o kadru, govori se o kontinualnosti što određuje kadar. Dušan Stojanović je taj tip kontinualnosti nazvao *filmografskim kontinuitetom*. Tradicionalno se, također, govori o *montažnom kontinuitetu* i *diskontinuitetu*, ili, prema Dušanu Stojanoviću, o *dijegetsom kontinuitetu*. Ta se tri tipa kontinualnosti ne brkaju, premda se presijecaju: filmografska kontinualnost podrazumijeva fotografsku, dijegetska kontinualnost trpi a ponekad se i oslanja na filmografski diskontinuitet. No, ti tipovi kontinualnosti nisu nimalo istraženi. Svaki je, naime, od njih *složeni tip kontinualnosti*, sastavljen od niza posebnih tipova kontinualnosti među kojima postoje složeni odnosi uvjetovanja. K tome, neki tipovi

kontinualnosti nisu još niti imenovani a kamoli istraženi: npr. *izlagački kontinuitet* (ili sižejni kontinuitet prema rusko-formalističkoj upotrebi te riječi), koji se odnosi na način izlaganja zbivanja, na način prezentacije fabule.

Poseban je, međutim, slučaj s obilježavanjem filma u cjelini, odnosno filmskog znaka, kao kontinuiranog ili diskontinuiranog. Tu se ne pretpostavlja nikakav specificirani prototip ili sustav, govori se o kontinuitetu *in abstracto*. A to je, dosljedno, izvor neobrazloženih slaganja i neobrazloženih neslaganja, tj. krajnje neutemeljenih odlučivanja.

Govoriti tako o filmskom znaku je besmisleno. Ako se već želi odlučivati u kojem je smislu filmski znak "kontinuiran" ili "diskontinuiran" valja specificirati sustav u koji se ostvaruje i u kojemu procjenjujemo potpunost ostvarivanja. Na primjer, ako nam je prototip kontinuiranosti u prikazivačkoj slici, onda je filmski znak kontinuiran ako je potpuno prikazivački, a diskontinuiran ako u njemu ima neprikazivačkih mjesta. Ali u tom slučaju treba govoriti o *kontinuitetu prikazivanja* ili o *diskontinuitetu prikazivanja*, a ne o "kontinuitetu filmskog znaka". I tako dalje.

Očito je, iz svega, da filmski znak može biti i kontinuiran i diskontinuiran, već prema tome s kojeg stajališta mu pristupamo, s kojim sustavom ili prototipom na umu. Za definitivno odlučivanje u jednom ili drugom smjeru, tj. za odlučivanje da li je filmski znak "po sebi" kontinuiran ili diskontinuiran, nema nikakva suvisla razloga.

2. ZBIJENOST I RAZLUČNOST (KOMPAKTNOST I DISKRETNOST)

2.1. Terminološki uvod

Premda se često, u matematici, kibernetici i lingvistici, a u prijenosu i u filmskoj semiologiji, kontinuiranost suprotstavlja diskretnosti, taj pojmovni kontrast nije osobito stabilan. Prvo, nije stabilan jer kontinuitetu normalno suprotstavljamo diskontinuitet, a opreka kontinuitet/diskontinuitet i opreka kontinuitet/diskretnost neće biti da su iste. Nisu iste osobito ako kontinuitet odredimo kako smo to gore učinili.

Iz ovog razloga bolje je ove različite pojmovne opreke i terminološki učiniti raznovrsnim, kako ih ne bismo miješali. Zato, umjesto spomenute lingvističko/matematičke distinkcije, iskoristit ću (također matematičku) terminološku opreku između *kompaktnosti* i *diskretnosti*, ili po naški: između *zbijenosti* i *razlučnosti*. Za kompaktnost se u matematici još

ponekad koristi naziv *denzitet*, *gustoća*.

2.2. Odredba pojmova

Pristupimo li opreci zbijenost–razlučnost s recepcijskog stajališta (koje nas ovdje najviše zanima), *zbijenim* ili *kompaktnim* mogli bismo držati onaj raspored sastojaka u kojem su sastojci i/ili razmak među njima *ispod praga razabirljivosti*, premda njihova nakupina može biti razabirljiva. *Razlučnim* ili *diskretnim* držat ćemo onaj raspored sastojaka kojeg su sastojci i razmak između dvaju najbližih sastojaka *iznad praga razabirljivosti*, te u takvom slučaju svaki sastojak možemo razabirati izdvojivo.

Određivanje zbijenosti–razlučnosti očito ovisi o *istančanosti razabiranja s određene točke gledišta*. Istančanost je u funkciji točke gledišta: ono što se izbliza razabire ne mora se razabirati iz daljine, ono što je uz promatračka pomagala razlučno ne mora biti bez promatračkih pomagala.

Pri tome su, sa stajališta opreke razlučnost–zbijenost, važna samo dva stupnja razabiranja u odnosu na pojavu koja se razabire: 1. *dovoljno istančano razabiranje*, tj. ono za koje su dane jedinice i razmak među njima u slučaju tekture *iznad praga razabirljivosti* i 2. *nedovoljno istančano razabiranje*, tj. ono za koje su dani sastojci i/ili razmaci između najbližih sastojaka *ispod praga razabirljivosti*.

Dalje, između jedinice i pozadine, odnosno između sastojaka, pretpostavljaju se odnosi *susjedstva* ili *kontigviteta*. Razlika između zbijenosti i razlučnosti karakterizira dva tipa susjednih odnosa određenih dvama različito istančanim oblicima njihova razabiranja. Kad se susjedskim odnosima između sastojaka prilazi s nedovoljno istančanim razabiranjem tada ih smatramo zbijenim, a kada im prilazimo s dovoljno istančanim razabiranjem, susjedske odnose držimo razlučnim, te dosljedno i jedinicu ili tkivo držimo razlučnim.

Za primjer zbijenosti uzmite papir na kojem je otisnut tekst. Sastojci papira jesu drvena vlakanca, ali kad ih gledamo prostim okom, mi ih ne uočavamo, kao što ne uočavamo ikakav razmak među njima: papir je, sa stajališta odnosa između vlakanca i čovjekove percepcije (vizualne i taktilne) zbijen, kompaktan. Zamislimo sad da papir postavimo pod mikroskop. Razabrat ćemo vlakanca prilično jasno, a mnoga među njima ćemo zapažati izdvojeno. Reći ćemo da su vlakanca, za čovjekov pogled potpomognut mikroskopom, diskretne jedinice, razlučne.

2.3. Razlučnost jedinice i razlučnost tekstone

U gornjem je primjeru, ako ste primijetili, ostao nejasnim problem razmaka između dvaju vlakana. Naime, kad gledamo mikroskopom, mnoga su vlakana izdvojeno razaberiva, ali kako su vrlo gusto raspoređena, mnoga od njih i ne vidimo, niti su razmaci među njima uočljivi. Čak i gledano kroz mikroskop tkivo, tekstura papira se čini zbijenom, premda možemo pretpostaviti da su vlakana razlučna.

Očita je, odatle, nužda da se, s recepcijskog stajališta, povuče razlika između dvaju neovisnih tipova razlučnosti/zbijenosti: između razlučnosti/zbijenosti jedinice i razlučnosti/zbijenosti tkiva (tekstone).

Razlučnost/zbijenost jedinice odnosi se na odnos jedinice prema pozadini. To jest, jedinicu ćemo držati razlučnom ukoliko je razgraničena od pozadine, a nerazlučnom ukoliko nije razgraničena od pozadine, tj. ukoliko se postulirana granica nalazi ispod praga razabirljivosti. U tom slučaju će se reći da je granica između jedinice i okoline zbijena (nerazlučna).

O razlučnosti/zbijenosti jedinice će se govoriti bez obzira da li jedinica koja je u pitanju (tj. cjelina, lik, predmet, ili tome slično) jest prosta jedinica, nesastavljena od manjih dijelova (manjih jedinica), ili je sastavljena od manjih jedinica te joj se može razabrati *tekstura*, *tkivo*. U tom smislu, cijela stranica knjige je jedinica (na jednom kraju, doduše, nerazlučno prelazi u drugu stranicu). Kako je, međutim, stranica protežna jedinica, možemo joj očitavati strukturu. Isto je tako pod mikroskopskim promatranjem i drveno vlakance jedinica. Jedan tip jedinica, dakle, može biti sastavljen od drugog tipa jedinica, a i jedne i druge mogu biti ili razlučne ili nerazlučne.

Razlučnost-zbijenost tkiva ili tekstone odnosi se na neki raspored sastojaka, tj. na neku nakupinu sastojaka unutar neke jedinice (cjeline). To jest, raspored ćemo držati razlučnim ukoliko su sastojci (jedinice) od kojih je sastavljen razlučni i ukoliko između dvaju susjednih jedinica nije moguće pronaći treću. Da bi tkivo bilo diskretno, nije, dakle, dovoljno da se sastoji od razlučnih jedinica, već je potrebno da i razmak među njima bude razlučan, da se u njemu ne nalaze dalje jedinice. Na primjer, tiskani tekst jest razlučan ne samo stoga što su otisnuta slova od kojih se sastoji razlučna, već i stoga što je razmak među njima razlučan. Nasuprot tome, rukopisni tekst je dijelom nerazlučan: slova u riječi su pisana povezano, bez razlučne granice među njima.

U razgovoru o tkivu važno je spominjanje sastojaka (jedinica od kojih se tkivo sastoji). Tkivo se, po pretpostavci, sastoji od sastojaka i pri određivanju zbijenosti i razlučnost susjedski odnosi između sastojaka su oni koji se računaju. No, nije uvijek jednako važno da se sastojci specificiraju. Naime, kako se kod nedovoljno istančanog razabiranja sastojci mogu nalaziti ispod praga razabirljivosti, to ih se ne treba posebno specificirati s dane točke gledišta. Ako ih dogovorno ipak specificiramo, onda to činimo oslanjanjem na neko istančanje razabiranja koje je moglo ustanoviti sastojke. Kod zbijenih tkiva dovoljno je govoriti o zbijenosti, podrazumijevajući sastojke, ali ih ne specificirajući.

Drugačije je s razlučnošću tkiva. Budući da se tu sastojci nalaze iznad praga razabirljivosti, to se sastojke može i mora specificirati. Možemo govoriti, recimo, o slovima kao razlučnim sastojcima otisnutog teksta, odnosno kao sastojcima tkiva otisnutog teksta.

2.4. Tipovi struktura na koje se primjenjuje distinkcija

Iz gornjih primjera i upotrijebljenih termina ("tkivo", "tekstura", "sastojci"), mogao bi se dobiti dojam da se o zbijenosti i razlučnosti govori samo kad je riječ o konkretnim, zamjedbenim, fizičkim pojavama. Ali nije tako.

Mi možemo govoriti o zbijenosti ili razlučnosti i tzv. *semantičkog polja*. Razabiranje ne mora biti samo perceptivno, već i kognitivno, teorijsko. Kako ovo, također, može biti različito istančano, sa svojim pragom razabiranja, to i tu možemo govoriti npr. o zbijenom semantičkom polju ili o razlučnom semantičkom polju. U zbijenom semantičkom polju neće se moći precizno utvrditi značenje dane riječi ili pojave, niti će granice između značenja dvaju semantički srodnih riječi biti uočljive. U razlučnom semantičkom polju biti će moguće i jedno i drugo: značenja srodnih riječi bit će uzajamno isključiva i precizno određiva (usp. 4.3, 4.4, 4.5.).

Prema tome, moguće je smisljeno govoriti o zbijenosti i razlučnosti i apstraktnih struktura, a ne samo konkretnih.

2.5. Vrste zbijenosti i razlučnosti

Neko ustrojstvo može biti *skroz zbijeno* ili *skroz razlučno*. Recimo, papir može biti zbijen tako da na njemu nema razlučnih područja (nema, npr. rupa u papiru) i tada ćemo reći da je

skroz zbijena tkiva. Ili, dani skup predmeta može biti tako raspoređen, odnosno ustrojen da u njemu nema zbijenih mjesta, te ćemo u tom slučaju reći da je skroz razlučan.

Međutim, neko ustrojstvo može biti dijelom zbijeno a dijelom razlučno. Ako je pretežno zbijeno a mjestimično razlučno, govorit ćemo o njemu kao o *nepotpuno zbijenom* ustrojstvu. Na primjer, perforiran papir bit će nepotpuno zbijene teksture. Ako je pak pretežno razlučno a mjestimično zbijeno, ustrojstvo ćemo označiti kao *nepotpuno razlučno*. Zamislimo raspored stvari tako da su na jednom mjestu nagomilane i međusobno razlučive, dok su na ostalim mjestima razlučne – takav ćemo raspored smatrati nepotpuno razlučnim.

U životu u kojem primjenjujemo različite načine razabiranja i suočavamo se s različitim tipovima strukture, uglavnom smo suočeni s kombinacijama zbijenosti i razlučnosti, i u onoj mjeri u kojoj nemamo posla s jasno određenim strukturama, niti s precizno određenim tipovima razabiranja, niti procjene zbijenosti ili razlučnosti neće biti uvijek nedvolumne. Stvarno ustanovljavanje da li je u pitanju zbijena ili razlučna pojava bit će obično vrlo složen postupak.

2.6. Relacionost pojmova

I određivanje zbijenosti, odnosno razlučnosti jest uvjetovano: uvjetovano je tipom promatranja i točkom gledišta, odnosno istančanošću danog tipa razabiranja.

Međutim, kako je za određivanje zbijenosti ili razlučnosti važna samo mjera istančanosti, to je dovoljno, ponekad, reći za određenu strukturu da li je zbijena ili je razlučna, jer pri tome podrazumijevamo da u prvom slučaju imamo posla s nedovoljno istančanim razabiranjem, a u drugom s dovoljno istančanim.

Ipak, u slučajevima u kojima za istu pojavu čas govorimo da je zbijena čas da je razlučna (kako je to slučaj s različitim procjenama zbijenosti, odnosno razlučnosti papira u 2.2.), u takvom je slučaju potrebno specificirati tip promatranja, odnosno vrstu razabiranja danog tkiva ili ustrojstva. Na primjer, kod empirijskog pristupa, morat ćemo specificirati da li je riječ o perceptivnom razabiranju, i koliko udaljenom, instrumentalnom razabiranju, i kakvom, odnosno, kod teorijskog pristupa morat ćemo specificirati o kakvom je razabiračkom sustavu riječ (da li o analognom sustavu ili o digitalnom sustavu, no o tome će kasnije u 4. biti riječi).

Također, morat će se odrediti i vrsta sastavnica, odnosno strukture, jer će i o tome ovisiti da li će uzeti tip razabiranja biti dovoljno ili nedovoljno istančan. Zapravo, najčešće se specificira samo struktura i za nju se utvrdi da li je zbijena ili razlučna, dok se istančanost razabiranja i vrsta sastavnica podrazumijeva.

2.7. Distinkcija primijenjena na film

Primjena pojmovnog para zbijenost-razlučnost na film nema, zapravo, nikakve tradicije. Ako se o čemu govorilo, bilo je to o razlučnosti (diskretnosti), ali i to zahvaljujući pojmovnom miješanju diskretnosti i diskontinuiteta.

Ukoliko kao predmet filmske recepcije uzmemo svjetlosnu strukturu filma, ona će biti zbijena, tj. njeni mogući sastojci i odnosi susjedstva među njima jesu ispod praga perceptivnog razabiranja (premda to ne važi za tekstualnu konfiguraciju).

Ukoliko kao predmet filmske recepcije uzmemo identifikacijsku strukturu filma ("dijegetsku strukturu"), tj. strukturu koju tvore prepoznatljive pojave u prizoru (scena), ova će struktura također biti zbijena. To jest, usprkos tome što ćemo s lakoćom prepoznavati velik broj pojava, prizor kadra je napučen identifikabilnim pojavama koje će se preklapati, sakrivati, prostirati iza zamjedbenih granica, te teško da nećemo, između dviju prepoznatljivih pojava moći pri boljem promatranju pronaći ili barem hipotetizirati još neku (usp. 4.11.).

Ukoliko kao predmet filmske recepcije uzmemo tzv. konotacijsku razinu, tj. razinu značenja što proizlaze iz funkcionalno značenjske (dramaturške) organizacije cjeline filma, ona će također biti zbijena, jer značenja neće biti čvrsto razlučiva, već će se preklapati i rasplinjati pod pokušajima da se preciznije razgraniče.

Uglavnom, možemo reći da je film recepcijski pretežno zbijena pojava.

Dakako, ove globalne tvrdnje ne treba uzeti zdravo za gotovo. Prije no što se iznesu, potrebno bi bilo izdiferencirano analizirati uzeta razabiračka stajališta i vrste promatranih struktura. Nešto više o ovome kaže se kasnije, u 4.

2.8. Odnos zbijenosti-razlučnosti i kontinualnosti

Već se iz gornjih natuknica daje razabrati kako su odredbe po zbijenosti-razlučnosti i po neprekidnosti-isprekidanosti međusobno neovisne i kako ih nikako ne možemo sparivati, pa, na primjer, reći kako se zbijenost i kontinualnost podudaraju, a tako i razlučnost i diskontinuiranost.

Neko zbijeno tkivo ili neka nerazlučna jedinica može biti *i* kontinuirana *i* diskontinuirana, a isto to važi i za razlučnu teksturu i razlučnu jedinicu. Naime, skroz zbijeno tkivo kao i skroz nerazlučna jedinica (tj. ona koju ni na kojem mjestu ne možemo razlučiti od okoline) jesu zapravo kontinuirano zbijeni: "skroz zbijeno" ovdje je sinonim za "kontinuirano zbijeno". To važi i za razlučna tkiva i jedinice. Skroz razlučno tkivo jest zapravo kontinuirano razlučno, kao što je i skroz razlučna jedinica kontinuirano razlučna. Na drugoj strani, djelomično razlučna i djelomično zbijena tkiva i jedinice jesu diskontinuirani sa stajališta razlučnosti i sa stajališta zbijenosti. "Djelomično" jest ovdje sinonim za "diskontinuirano". Kako prekid kontinuiteta u zbijenom tkivu može, ali i ne mora, biti pojavom razlučnog mjesta ili razlučne jedinice, to se u tom slučaju razlučnost može pojaviti kao uzrok diskontinuiteta zbijenog tkiva. Ali važi i obratno, pojava zbijenog mjesta na inače razlučnom tkivu također je uzrok diskontinuiteta, ali sad diskontinuiteta razlučnosti. S druge strane, razlučno tkivo ne može učiniti diskontinuiranim a da i dalje ostane razlučno. Uzmite za primjer sliku br. 3.

3.a. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

3.b. 1 2 5 6 7 8 9 0

U oba primjerka imamo razlučan slijed razlučnih matematičkih jedinica, ali dok je prvi slijed razlučan i kontinuiran, drugi je razlučan i diskontinuiran – nedostaju dva broja koja bi se morala, po principima redanja prirodnih brojeva, pojaviti između broja 2 i broja 5.

Vidljivo je sad, uolikoj mjeri može biti pojmovno krivo, ili bar ometajuće, zamjenjivanje termina *zbijenosti* terminom *kontinuiranosti*: terminološke zamjene teško da neće povući i pojmovne zamjene što su uz njih kolokvijalno vezane. Zato, koliko god se iz konteksta moglo zaključiti da se u nekoj raspravi pod nazivom "kontinuiranost" pomišlja na zbijenost, pojmovne implikacije termina "kontinuiranost", korištenog u sklopu opreke kontinuiranost-diskontinuiranost, dovlače se i u opreku zbijenost-razlučnost, te zamućuju

pojemovnu sliku i odredbenu korisnost termina.

3. RAZABIRLJIVOST I NERAZABIRLJIVOST

3.1. Pojam i nazivi

Kažemo da *razabiremo* neku stvar onda kad je opazimo, shvatimo, kad znamo kakvo mjesto ima među drugim opaženim i shvaćenim stvarima, i kako sve s njom potencijalno možemo postupati. *Ne razabiremo* onda kad niti opažamo, niti shvaćamo, ili kad opažamo ali ne shvaćamo, tj. onda kad neakvim nadražajima ne uspijemo pronaći mjesto među već razabranim pojavama i kad im ne umijemo procijeniti potencijalnu uporabivost, djelatnu važnost.

Tako bismo, otprilike, intuitivno odredili sam pojam razabirljivosti i nerazabirljivosti. Uz naziv "razabirljivost" zna se upotrebljavati još i naziv "prepoznavanje", "uočavanje", "opažanje", "shvaćanje", "razumijevanje", "spoznavanje", "poimanje", "predočavanje" i slični, premda se svaki od tih ponajčešće odnosi tek na pojedine aspekte ili razine razabiranja.

3.2. Aspekti razabiranja

Razabiranje, u prvome redu, podrazumijeva *kategorizaciju*, tj. uvrštenje pojave koju razabiremo u neku predodžbenu ili pojamovnu *kategoriju*. Kategorizacija jest, dakle, klasifikacijski postupak. Za potrebe ovog napisa, pod *kategorijom* možemo držati svaku *općenitost* koja obuhvaća niz *posebnosti*. Posebnosti se *podvrstavaju* pod općenitost, s time da svaku općenitost možemo držati spletom *uvjeta* koje posebnost mora zadovoljiti da bi se podvrstala pod tu općenitost. Na primjer, pojam "stola" obuhvaća niz stvarnih predmeta i na njih se primjenjuje. U tom slučaju je, na primjer i "pisaći stol" kategorija u odnosu na stvarne predmete koje obuhvaćamo tim pojmom.

Kad s uspjehom primjenjujemo već gotove kategorije, onda govorimo o *prepoznavanju*, a kad gradimo nove kategorije onda govorimo o *shvaćanju*.

Međutim, razabiranja nemamo ako se postupak kategoriziranja ne aktivira, ne primijeni. Kategoriziranje aktiviraju *indikatori kategoriziranja*. Indikatori kategoriziranja pripadaju

pojavi koju trebamo razabrati, a njih čine određene osobine te pojave. Na primjer, određene pojmovne značajke “pisaćeg stola” aktivirat će njegovo kategoriziranje kao “stola”. Indikatore, po pretpostavci, razlikujemo čak i onda kada još ne znamo o kakvoj je pojavi riječ, tj. kad je još nismo kategorizirali, razabrali.

Kategoriju neće aktivirati bilo koje osobine, već one osobine i oni odnosi među osobinama koje su ključne ili odlučujuće za kategoriju, tj. koje određuju kategoriju. U nekim kontekstima dovoljan je manji splet indikatora da aktivira kategorizaciju: ne moramo uočiti sve osobine da bismo kategorizirali.

Dakle, da zaključimo: svako razabiranje polazi od nekih poticaja, indikatora. Ti indikatori su osobine pojave što se razabire. Osobine aktiviraju kategoriju, bilo pripremljenu, bilo svježe stvorenu. Kad je kategorija primijenjena, kažemo da smo pojavu razabrali. Ako se kategorizirana pojava i tokom daljeg susretanja i baratanja pokazuje u skladu s kategorijom u koju je podvrstana (tj. s ostalim indikatorima koje dana kategorija podrazumijeva), onda kažemo da je točno razabrana. Ukoliko poneki aspekti nisu u skladu s određenjima kategorije, tada je razabiranje netočno, te se pojava mora prekategoriirati, podvrgnuti ispravljачkoj kategorizaciji, ponovnom razabiranju.

3.3. Organizacija, istančanost, tipovi i prag razabiranja

Kategorije nisu međusobno nevezane, one se vezuju u strukture i sisteme, tj. s jedne strane u uzajamno vezane spletove kategorija, pri čemu izbor jedne kategorije podrazumijeva izbor drugog spleta (čega je rezultat struktura), odnosno u uzajamno isključive spletove kategorija, pri čemu izbor jednog spleta isključuje izbor drugog spleta (a sve to ulazi u sistem).

Ono što je ovdje specifično važno jest da su strukture kategorija *hijerarhijski povezane*, tj. viša kategorija obuhvaća nižu, ili niža podrazumijeva (implicira) višu. Niže kategorije su *posebnije* (specifičnije), više su *općenite* (generalnije, apstraktnije). Kad primjenjujemo kategoriju, možemo primjenjivati kategoriju različitog *stupnja specifičnosti*. Što je kategorija pomoću koje razabiremo općenitija, bez izbistrenih specifičnih podkategorija, to će razabiranje biti nespecifičnije. Na primjer, ako neku pojavu pred nama kategoriziramo kao “fizikalnu pojavu”, takvo će kategoriziranje biti vrlo nespecifično. Ako je pak kategoriziramo kao “pisaći stol” (a ta kategorizacija implicira kategoriju “fizikalna pojava”) tada će naše razabiranje biti mnogo specifičnije.

Stupanj specifičnosti i konkretnosti nekog razabiranja u odnosu na neku pojavu možemo nazvati *istančanošću* (finoćom) *razabiranja*. Sva se razabiranja daju međusobno uspoređivati po stupnju istančanosti.

Razabiranja se, međutim, mogu razlikovati i prema tipu "aparature" koju koriste. Na primjer, perceptivno razabiranje treba razlikovati od kognitivnog razabiranja, perceptivno razabiranje bez pomagala (bez povećala, teleskopa, mikroskopa...) treba razlikovati od perceptivnog razabiranja s pomagalima, a isto vrijedi i za kognitivno razabiranje (kojemu kao pomagala mogu služiti simboli, kompjutori, priručnici...). Svako od tih razabiranja ima svoj *raspon istančanosti*, tj. svoj donji i *gornji prag* razabiranja. Na primjer, percepcija ima donji prag razabiranja ispod kojeg se više naprosto ne mogu razlikovati osobine niti elementi pojave koju razabiremo: ako, na primjer, gledamo reprodukciju slike s finim rasterom, taj raster nećemo opažati prostim okom, on će biti ispod donjeg praga razabiranja. Postoji i gornji prag razabiranja, iznad kojeg pojava postaje nepregledna, nesaglediva: ako smo, na primjer, preblizu nekom velikom objektu, nećemo mu moći vidjeti granice, tako da će postojati gornja granica perceptivne razabirljivosti tog objekta. Granica razabirljivosti se daje pomaknuti ako se promijeni *tip razabiranja*, tj. ako se recimo, vizualnoj percepciji dodaju optička pomagala ili kognitivna pomagala. U tom će se slučaju raspon istančanosti povećati u nekom smjeru, pa će i prag razabiranja biti pomaknut.

3.4. Standardi razabranosti

Premda smo rekli da neku pojavu razabiremo onda kad smo na indikatore primijenili prikladnu kategoriju (odnosno splet kategorija), to nije baš odviše precizno rečeno. Da li možemo, na primjer, reći da smo razabrali neku pojavu ako utvrdimo da je u pitanju fizikalna pojava, ali ništa istančanije o njoj ne možemo reći? Ako smo, uzmimo, nezadovoljni stupnjem istančanosti razabiranja u ovom slučaju, do kojeg stupnja istančanosti moramo ići da bismo neku stvar držali razabranom?

Problem je u postavljanju *standarda razabranosti*: koji je standard prema kojem ćemo procijeniti da li je neka pojava u dovoljnom stupnju razabrana?

Standard razabiranja određuje svrha razabiranja. Budući da razabiranje služi snalaženju, specifična svrha snalaženja određuje što ćemo razabirati. To podrazumijeva, prvo, da ćemo specifično usmjeravati pažnju. Kada nečemu obraćamo pažnju, očekujemo istančanije razabiranje. Svrha usmjeravanja pažnje jest upravo u povećanju stupnja istančanosti

razabiranja. Pri tome ono što je u centru pažnje težimo razabrati istančanije, a ono što je u periferiji pažnje ostavljamo neistančano razabranim. Na primjer, ako nas u prizoru zanima odnos između dva čovjeka, naše će razabiranje onoga što ti ljudi rade i značajki njihova izgleda i ponašanja nastojati biti što je moguće više istančano. Nasuprot tome, recimo, planinu što se prostire u pozadini zbivanja razabrat ćemo vrlo neistančano (tek kao “neku planinu”, u obrisima), bez uočavanja pobližih obilježja te planine, a razabiranje ćemo i ostavljati takvim ukoliko planina ne promijeni važnost.

Međutim, i kad su u pitanju stvari u centru pažnje, u različitim će se prilikama tražiti različit stupanj istančanosti, već prema posebnom cilju razabiranja. Na primjer, ako nam je cilj da naprosto identificiramo lipin cvijet da bismo skuhalili čaj od njega, bit će dovoljan onaj stupanj istančanosti razabiranja koji će dovesti do pouzdane identifikacije lipe. Međutim, ukoliko smo biolozi i svrha nam je proučavanje lipe, tada će se tražiti od nas vrlo visok stupanj istančanosti razabiranja i vjerojatno ćemo nastojati proširiti raspon istančanosti služeći se perceptivnim i kognitivnim pomagalima.

Svrha razabiranja, dakle, određuje standard razabiranja, odnosno određuje nužni stupanj istančanosti potrebnog razabiranja. Ukoliko je taj stupanj dosegnut, kažemo da smo stvar razabrali (potpuno shvatili, prepoznali), ukoliko nije dosegnut kažemo da je nismo razabrali, odnosno da je nismo dovoljno dobro razabrali.

Razabiranje je, dakle, u ovisnosti o standardu razabiranja: ono što je prema jednom standardu razabrano, neće biti takvo prema nekom drugom standardu.

3.5. Predodžbeno i pojmovno kategoriziranje

Korisno je razlikovati dvije vrste kategorizacija: predodžbenu i pojmovnu.

Predodžbena kategorizacija se prvenstveno provodi nad našim osjetilnim i djelatnim (senzorijskim i motoričkim) snalaženjem u okolini. Zato, i kad je najopćenitija, čuva *modalitete prostornih i vremenskih odnosa*. Osnovni odnosi među kategorijama jesu odnosi kontigviteta, vremenskog i prostornog, tj. riječ je o odnosima dijela i cjeline, sadržavanja i nesadržavanja, susjedstva i udaljenosti, kao i o odnosima uzastopnosti (prethodnosti i naknadnosti). Zbog takvih odnosa predodžbene kategorije i njihovi sklopovi čine konfiguracije. Kategorije koje se vezuju po prostornome principu možemo nazvati *predodžbenim shemama*. Sheme se odnose na *scene* (prizore), tj. rezultat kategoriziranja

pomoću shema jesu scene. Na primjer, naša predodžba kuhinje jest zapravo shema koja sadrži sheme takvih predmeta kakvi su štednjak, ormarić za suđe, pribor za kuhanje, stol za radove i ručanje, prozor za zračenje i tome slično. A opet, shema štednjaka ima kao dijelove shemu ploče za kuhanje, pećnicu, sve to u četvrtastom okviru... Kad pomoću takve sheme razaberemo kao kuhinju neku određenu prostoriju, rezultat takvog kategoriziranja jest scena kuhinje. Kategorije koje se vezuju po vremensko-prostornom principu možemo nazvati *predodžbenim scenarijem*, a rezultat kategoriziranja pomoću predodžbenog scenarija jesu *dogadjaji* (ili zbivanja). Na primjer, predodžbeni scenarij odlaska u kupovinu, obuhvaća kao svoje dijelove scenarij izlaska iz stana, izlaska iz kuće, prelaska ulice do trgovine, samog kupovanja, i povratka. Svaki od tih scenarija obuhvaća pojedinačne scenarije postupaka koje moramo obaviti da bismo realizirali izlazak iz stana, prelazak preko ulice, kupovanje itd. Prepoznavanje prema predodžbenom scenariju rezultira razabiranjem zbivanja, odnosno postupanje prema predodžbenom scenariju rezultira radnjom ili djelatnošću.

Specificiranje općih predodžbenih kategorija se sastoji u njihovu detaljiziranju (upotpunjavanju predodžbi scene i događaja s predodžbama njihovih sastojaka, dijelova, prostornog rasporeda među njima, procesualnih odnosa...), ali i u njihovom senzorijsko-motorički modalnom upotpunjavanju (pa predodžba postaje vizualnom, ili auditivnom, ili motoričkom, ili sve to skupa sintetizirano).

Predodžbene kategorije se organiziraju u sklopove na temelju ustaljenog iskustvenog vezivanja, tj. kao posljedica postupnog ustaljivanja kategorijalnih veza kroz njihovo uobličavanje i ponavljanu primjenu u toku snalaženja okolinom. Ustaljeni, navikni predodžbeni sklopovi nazivaju se *prototipom*. Aktiviranje bilo koje kategorije povlači za sobom aktiviranje cijele prototipske predodžbene sheme i scenarija za dane okolnosti snalaženja, a te onda za sobom povlače postuliranje prototipskih sastojaka, tj. onih sastojaka opće situacije koji su navikno najvjerojatniji, koji se u danoj općoj prototipskoj shemi i scenariju najtipičnije javljaju. Ovo postuliranje sastojaka javlja se kao *prototipsko* očekivanje u pogledu daljih najvjerojatnijih predmeta razabiranja. Na primjer, razabiranje ulice aktivira prototipsku predodžbu grada, a ova razbuđuje tipska očekivanja o najvjerojatnijim (prototipskim) sastojcima od kojih je scena grada sastavljena (automobili, ljudi po pločnicima, određen stupanj prometa, koncentracija dućana, neki središnji trg ili ulica itd.). Očekivanje povlači za sobom veću kategorijalnu i senzorijsku osjetljivost za neke pojave, a oslabljenu osjetljivost za druge, tako da ćemo one pojave koje se podudaraju s postuliranim prototipovima brzo i lako razabirati, dok ćemo svako odstupanje od postuliranih prototipova razabirati sporije i teže. Na primjer, u nepoznatom kontinentalnom gradu lako ćemo razabirati

nove ulice i zgrade, jer očekujemo da ćemo u gradu sretati ulice i zgrade, ali ćemo biti dezorijentirani ako usred grada zateknemo ogromnu vodenu površinu, i trebat će nam vremena da ravnu površinu pred nama protumačimo kao vodu i kao jezero.

Pojmovno kategoriziranje se prvenstveno provodi nad predodžbenim kategoriziranjem te se, u tom smislu, može držati drugotnim, metakategoriziranjem. Osnovni odnosi između pojmovnih kategorija nisu prostornovremenski, niti se pojmovne kategorije daju izravno senzorijski specificirati. Odnosi između pojmovnih kategorija jesu logički, *kombinatorno-selektivni*, tj. u pitanju su odnosi predikatizacije, konjunkcije, implikacije, negacije, disjunkcije i alternacije. Pojmovne kategorije jesu *razredi* (klase), a njihovo povezivanje jest *klasifikacijsko*. Primjere za pojmovo kategoriziranje smo već dali analizirajući u 3.3. hijerarhizaciju kategorija. Razred čiji članovi imaju definirane kombinatorno-selektivne odnose među sobom nazivamo *sistemom* (sustavom), a onaj razred u kojem su kategorije samo kombinirane nazivamo *strukturom* (ustrojstvom). U strukturi, logički gledano dominiraju odnosi predikatizacije, implikacije i konjunkcije, dok u sistemu, uz ove odnose, pridružuju se važno i odnosi negacije, disjunkcije i alternativnosti. Zato se i kaže da sistem obilježava *izbor* (selekcija), a strukturu *veza* (kombinacija).

Budući da se pojmovne kategorije odnose na predodžbeno kategoriziranje, one definiraju i predodžbene odnose. Odnosi unutar scene i scenarija jesu kombinatorni, strukturalni, dok smo u slučajevima kad treba birati između više mogućih scena i scenarija, ili između više mogućih ali međusobno nespojivih prototipskih sastojaka suočeni sa selekcijom, sa sistemom. Struktura se sastoji u ostvarenju samo nekih sistemski mogućih kombinacija.

Kao što se predodžbeno kategoriziranje može senzorijski specificirati, ali može biti i modalno nespecificirano, tako i pojmovo kategoriziranje može biti predodžbeno (konfiguracijski) nespecificirano, ali se može i predodžbeno specificirati. A kad se može predodžbeno, onda se posredno, preko predodžbama, može specificirati i senzorijski-motorički. Pojmovo kategoriziranje, dakle, može modelirati predodžbeno kategoriziranje i preko njega utjecati na senzorijski-motoričko ponašanje.

Budući da pojmovna, klasifikacijska kombinatornost nije ograničena konfiguracijskim ograničenjima predodžbene kategorizacije, pojmovo se daju kombinirati pojave i aspekti (atributi) koji se iskustveno ne bi kombinirali, jer na to ne bismo bili neposredno natjerani. Pojmovna kombinatorika zato omogućava da se i samo predodžbeno kategoriziranje ključno preobličava. U prvome redu, pojmovna kombinatorika omogućava kombinatorno stvaranje daleko složenijih i apstraktnijih predodžbama no što bi to bilo moguće samo na temelju

iskustvene prototipske razrade predodžbenog kategoriziranja. Ona, dalje, omogućava da prekoračujemo ono što je tipski ustaljeno i da budemo osjetljivi za netipično. Dalje, kombinatorika omogućava da stvaramo predodžbe koje nemaju vjerojatnog pokrića u senzorijsko-motorički stečenom iskustvu, tj. stvaramo predodžbe o *moćnim* pojavama ali koje nismo susreli i možda ih nećemo susresti. I najzad, kombinatorika omogućuje stvaranje *nemogućih*, slabo vjerojatnih, fantastičkih pojava, ali čije postuliranje može kontrastom snažnije ocrtati prirodu i granice iskustvene i moguće predodžbe.

Protučinjenična hipotetičnost koju pojmovno kategoriziranje omogućava temelj je tzv. *maštovitosti* (na predodžbenoj razini), a ova u velikoj mjeri povećava fleksibilnost i spremnost za snalaženje u okolini.

3.6. Razabiranje i kontinualnost

Procjena kontinualnosti neke pojave očito pretpostavlja da je ta pojava razabrana, tj. da je pojmovno i predodžbeno kategorizirana.

Činjenica da su za kategorizaciju dovoljne samo slabašne indikacije ako je kontekst očekivanja jak, omogućava nam da i nepotpune pojave, tj. pojave u kojima neki ključan element ili osobina (ključan indikator) nedostaje, ipak budu razabrane, tj. kategorizirane. Zato i nepotpuno ostvarene pojave, što će reći diskontinuirane pojave, ako je samo prototipsko očekivanje jako, i potvrđeno bar nekim indikatorima, mogu biti razabrane, tj. može im biti razabrana kategorijalna pripadnost (pravilnost, prototipska približnost). A isto tako, kad su razabrane, pojavama možemo procijeniti u kojoj su mjeri potpunim ispunjenjem pojmovne ili prototipske predodžbe, da li imaju sve osobine, odnosno dijelove koje prototipska predodžba zahtijeva, da li su kontinuirane.

Dok mi ne možemo procjenjivati kontinuitet ako ništa ne razabiremo, obrnuto očito nije slučaj: tj. mi možemo razabirati i onda kad pojava nije idealno ispunjenje kategorije, tj. kad je diskontinuirana. Dakako, u izostajanju važnih indikatora postoji granica preko koje više nije moguće razabirati jer ima premalo indikacija, te se mogu s jednakim opravdanjem aktivirati i dvije oprečne kategorije. Zato diskontinuiranost ne može biti posvemašnja, već pretežno lokalna, mjestimična: ono što se izostavlja jesu *zalihosne* (redundantne) osobine i dijelovi (tj. oni čiji izostanak još ne poremećuje razabiranje).

3.7. Razabiranje i razlučnost-zbijenost

Odnos razabiranja i razlučnost-zbijenosti već je analiziran: istančanost razabiranja i prag razabiranja poslužio nam je u definiranju zbijenosti i razlučnosti (vidi 2.2.).

Nešto je složenija situacija kad pratimo odnos zbijenosti i razabirljivosti u slučaju tekstura. Jedinice tekture mogu biti ispod praga razabirljivosti, te će tekstura biti zbijena. Međutim, usprkos nerazabirljivosti jedinica, ipak tekstura može biti raznolika, u njoj možemo opažati konfiguracije. Na primjer, premda prostim okom ne razabiremo vlakanca papira na kojem je otisnut tekst, ipak teksturu stranice razlikujemo od tekture korica časopisa, odnosno od tekture stola na kojem leži časopis, te možemo reći da su razlike između tekstura (njihovih konfiguracija) razabirljive, premda su u svim tim slučajevima jedinice podjednako ispod praga razabirljivosti. Nerazlučnost jedinica ne povlači nerazabirljivost, i zbijene tekture možemo međusobno razlikovati.

3.8. Razabirljivost i film

Razabiranje filma temeljeno je na općim principima razabiranja. Ali, unutar općeg procesa razabiranja, razabiranje filma ima poseban status. Film je, naime, komunikacijska pojava, smišljen da bude *epistemološkim instrumentom*. On je to u istoj mjeri u kojoj su to i jezični sistem, tematički simboli, glazbeni sistem i dr. U tom smislu, razabiranje filma spada u razabiranje s pomagalima, s time da cilj tog razabiranja nije u trenutačnom snalaženju u okolini, već u reviziji našeg vlastitog kategorijalnog aparata na kojem se temelji naše snalaženje u okolini. Svrha filmskog, kao i svakog drugog komunikacijskog djelovanja, jest u modeliranju, modificiranju samog razabiranja.

Ako film, kao umjetničku djelatnost, usporedimo sa znanostima, čini se lakim razabrati specijalizaciju svake od tih tipova djelatnosti: znanost je orijentirana prvenstveno na razvijanje pojmovnog kategorijalnog aparata, dok su umjetnosti usredotočene prvenstveno na razvijanje predodžbenog kategorijalnog aparata. Međutim, kao što smo vidjeli, pojmovna kombinatorika bitno utječe na predodžbeno kategoriziranje i specifičnost je svakog komunikacijskog modeliranja da osnažuje i razvije upravo kombinatoriku. Riječ je jedino o cilju te kombinatorike: u umjetnosti, pa tako i u filmu, prvenstveno se kombinira s ciljem da se poslože, konstruiraju, postuliraju predodžbe, dok se u znanosti kombinira kako bi se sama pojmovna kombinatornost učinila složenijom, sposobnijom za razlikovanje promatranih pojava, preciznijom, razlučnijom.

Orijentacija na modeliranje samog kategorijalnog aparata, i to pomoću pomagala (objektivnost znakova je podložna manipulaciji), povlači za sobom, u slučaju komunikacija, visoku mjeru razabiračke istančanosti. Na primjer, čini mi se da daleko istančanije razabiremo artikulirane zvukove (zvukove koji su nosioci jezične komunikacije ili glazbene komunikacije) nego što razabiremo neartikulirane zvukove – šumove. Isto tako, možemo pretpostaviti da daleko istančanije razabiremo vizualne obrasce na filmu (one koji ulaze u ikonografski, ustaljen, sistem naših vizualnih komunikacija), nego što to činimo u pragmatičnim, dnevno rutinskim okolnostima.

U tom smislu, možemo reći da je razabiranje filma i na semantičkom planu (predodžbenom) i na senzorijskom planu istančanije i složenije, s time da je upravo postizanje te složenosti i istančanosti osnovni (implicitni) cilj filma, a kao komunikacijskog sredstva.

4. KLIZNO I IZLUČNO KODIRANJE (ANALOGNOST I DIGITALNOST)

4.1. Pojam

Kad nešto mjerimo, možemo to mjeriti tako da je mjera klizna. Na primjer, kazaljka na vagi klizi preko brojčanika onako kako se mijenja težina roba što se važu, s time da se kazaljka često nađe između veličina označenih na brojčaniku. Takvo klizno mjerenje u kojem se određuju *približne vrijednosti* (približne orijentacionim točkama na brojčaniku) nazivamo *kliznim* i *analognim*. Ono što se mjeri jest da li je u *većoj* ili *manjoj* mjeri postignuta određena vrijednost.

Međutim, mjeriti možemo i tako da su vrijednosti jednoznačne, i da imamo ili jednu vrijednost ili drugu, bez srednjih vrijednosti između njih. Na primjer, na tzv. “digitalnim vagama” umjesto kazaljke se javljaju brojeke, i, kad mjerimo robu pojavljuje se ili jedna brojka ili druga brojka, srednjeg nema, nema približnosti. Takvo mjerenje u kojem se izlučuju samo jednoznačne vrijednosti bez prijelaza i bez mogućnosti približavanja jednoj ili drugoj susjednoj vrijednosti, naziva se *izlučnim* ili *digitalnim*. Ono što se mjeri jesu jednoznačne vrijednosti, kojih ili ima ili nema.

Obično se klizno mjerenje označava kao mjerenje po kriteriju “više-manje”, a izlučno kao mjerenje po kriteriju “da ili ne”, “išta ili ništa”.

4.2. Nazivi i problem analogije

Naziv *kliznom kodiranju* – *analogno* – dano je, čini se, zato jer se ono prvenstveno koristilo pri izgradnji modela, tj. umanjenih ili materijalno izmijenjenih ali strukturalno istovrsnih analogona, modela kojima je sličnost s uzorkom bila cilj (riječ je, na primjer, o modelima aviona na kojima se ispituje aerodinamičnost, ili električni krugovi koji modeliraju situaciju u akumulacijskom jezeru, itsl.).

Međutim, kad je primjenom na elektronička računala naziv poopćen, počeo je zavoditi na to da se klizno mjerenje počinje ne samo imenovati kao “analogno”, već i definirati kao ono kojim se uspostavljaju odnosi sličnosti između mjere i onoga što mjerimo. Rijetki su uvodni tekstovi u kompjutore i kibernetike naprave koji analogne računare neće, u prvoj intuitivnoj definiciji, odrediti kao one čije ponašanje naliči ponašanju pojava koja se obrađuju ili simuliraju.

Stvar je više nego pogrešna. Npr. klizno mjerenje težine nije ništa “analognije” mjernim robama no što je to digitalno. Ako netko želi ustvrditi da je klizanje kazaljki po brojčaniku analogno klizanju težine robe koju mjerimo, dok to digitalno nije, zaletjet će se. Najčešće se težina roba mijenja skokovito a ne klizno: ako hrpi jabuka dodamo još jednu, težina se neće promijeniti klizno nego skokovito. Kliznost vrijednosti na vagi s kazaljkom uopće nije slično skokovitoj promjeni težine jabuka.

Ili, uzmimo neki drugi primjer. Recimo, kompjutorski se može iscrtati Snoopy na traci. Takav “crtež” Snoopyja sastoji se od diskretnih znakova raspoređenih po digitalnom programu. Međutim, taj crtež može biti daleko analogniji izvornom liku Snoopyja kako ga crta Schultz nego što će to biti rukom, približno (tj. klizno) precrtan crtež Snoopyja što ga je učinio neki nevješti crtač. Kliznost (analognost) potonjeg ne čini ovog analognim (sličnijim) originalu od digitalnosti prethodnoga. Digitalno kodiranje može biti daleko analognije od analognog.

Da li će neka pojava biti slična (analogna) uopće ne ovisi o tipu kodiranja (analognom ili digitalnom), već o *dodatnim zahtjevima* koje se jednom ili drugom tipu kodiranja postavlja u pogledu sličnosti izvorniku.

4.3. Kodiranje i razabiranje

Pojam kliznosti i izlučnosti – analognosti i digitalnosti – u prvom redu se odnosi na kodove, a

tek posredno i na ostvarenje kodova. Pojave su klizne ili izlučno strukturirane tek ukoliko su strukturirane prema kliznim ili izlučnim kodovima. Uostalom, pojam analognosti i digitalnosti se osobito jasno razgraničio pri izradi kompjutera i u teoriji informacije (tj. teoriji prijenosa informacija komunikacijskim sistemima).

Kodiranje zovemo postupak pretvaranja jednog spleta signala u drugi. Na primjer, kad govorimo, proizvodimo zvučne valove. Telefonski aparat pretvara te valove u električne signale koji se prenose žicom. Za telefonski aparat kažemo da je *pretvarač* (enkoder), a proces pretvaranja zvučnih signala u električne da je proces *kodiranja* (enkodiranja). Na ishodištu se električni signali opet povratno pretvaraju u zvučne koje onda razumijeva slušalac na drugom kraju telefonske linije. Tu opet imamo *povratni pretvarač* (dekoder) koji *povratno kodira* (dekodira) priopćenje.

Kodiranje je potrebno zato jer se pomoću njega mogu koristiti provodnici (kanali) koji daleko dalje i bolje (ili trajnije) prenose priopćenje: električni signali se žicom mogu prenositi na daleko veće udaljenosti no što se mogu zvučni signali, s tim da su gubici manji od gubitaka zvučnim prenošenjem, dok se tiskom jezična priopćenja čuvaju na dulje vrijeme i postaju osposobljena za dulje prostorno-vremenske prijenose.

Kodom se u ovim slučajevima može nazvati skup raspoloživih signala i raspoloživih obrazaca njihova povezivanja u danom provodniku. *Kodiranje* i, u tom slučaju, bilo prevođenjem (preoblikom) priopćenja iz jednog koda u drugi.

Kakve veze ima kodiranje s razabiranjem?

Razabiranje je psihološki proces. Kako su komunikacijski sistemi uglavnom učinjeni da posreduju među ljudima, to se razabiranje nalazi barem kao krajnja točka, kao svrha i nadzorni uzorak svakog komuniciranja. Dakle, gledano s komunikacijskog stajališta, razabiranje je samo jedna točka u procesu kodiranja, ona u kojoj su uključeni ljudi. Naše razabiranje se, s tog stajališta, može prikazati kao da počiva na skupu raspoloživih signala i obrazaca njihovog povezivanja, dakle na kodu. Razabiranje se, u tom slučaju, sastoji u prevođenju okolnih kodova na psihološke (perceptivne, kognitivne...). U suvremenoj psihologiji često se primjenjuje to stajalište i takva interpretacija psiholoških procesa.

Međutim, kako je razabiranje nadzorni uzorak prema kojemu se vrše sve transformacije u procesu komuniciranja, to se i sam proces kodiranja može prikazati kao vrsta razabiranja. Pretvarače može uzeti kao "razabirače", kao ona mjesta na kojima se na ulazne signale

primjenjuje "kategorijalni aparat" narednog komunikacijskog prijenosnika (kanala), na primjer, telefonski predajnik primjenjuje "kategorije" električkog sistema na dolazeće zvučne signale i obrađuje ih (prevodi, preoblikuje) u skladu s tim kategorijama. Ukoliko uspije obraditi ulazne signale, možemo reći da je telefon "razabrao" priopćenje u skladu sa svojim kategorijalnim aparatom. "Kategorijalni aparat" pretvarača bi odgovarao, u tom slučaju, kodu, a "razabiranje" kodiranu priopćenja.

Kodiranja očito mogu biti različitih tipova. Opreka kliznost-izlučnost, analognost-digitalnost, očito definira dva tipa kodiranja, odnosno dva tipa razabiranja.

Opće intuitivne razlike između ta dva tipa uvodno smo već naveli i ilustrirali. Kako da ih detaljnije protumačimo?

4.4. Određenje kliznosti i izlučnosti kodiranja

Kliznim ili analognim bismo mogli nazvati ona kodiranja, odnosno ona razabiranja, kod kojih je kod, odnosno kategorijalni aparat, *zbijene teksture*. To znači da je granica između kategorija (signala) od kojih je sastavljen određeni kategorijalni aparat (kod) ispod praga razabiranja, odnosno gdje i između najbližih kategorija možemo pronaći još neku posredničku kategoriju koja granice između prethodnih kategorija čini nestalnim i rasplinutim.

Izlučnim ili digitalnim bismo mogli nazvati ona kodiranja, odnosno ona razabiranja, kod kojih je kod, odnosno kategorijalni aparat, *razlučne teksture*. To jest, kod takvog kodiranja su ne samo kategorije razlučne, već su takve i njihove granice, te se između dvaju najbližih kategorija ne mogu pronaći nikakve posredničke kategorije.

Naravno, kad govorimo o pragu razabirljivosti primijenjenom na samo razabiranje, podrazumijevamo da imamo posla s *razabiranjem* (kategorizacijom) *drugog stupnja*, tj. da je u pitanju metakategorizacija neke objektivne kategorizacije.

Kad su kategorije u pitanju, njihova tekstualna zbijenost i razlučnost ima dvostrane posljedice: u smjeru njihove manifestacije ili *instancijacije*, tj. u smjeru provodnika koji diktira određen tip kategorizacije, a na drugoj strani u smjeru njihove *semantičke primjene*, tj. u smjeru primjene na iskustvo i na određivanje našeg snalaženja u svijetu.

Klizno kodiranje će podrazumijevati da su granice među signalima zbijene, odnosno, klizno

razabiranje će podrazumijevati da su granice među tzv. “označiteljima” znakova zbijene, nerazlučne. Izlučno kodiranje će podrazumijevati razlučnost među signalima, odnosno “označiteljima”. Na drugoj strani, u primjeni na iskustvo i na naše snalaženje u okolini, klizna kategorizacija podrazumijeva da ćemo u primjeni kategorija naići na takve iskustvene primjerke koje nećemo moći jednoznačno podvrstati ni pod koju prikladnu kategoriju, pa ćemo takve primjerke kategorizirati samo približno, što znači da ćemo ih razabirački miješati s drugim primjercima. Izlučna, međutim, kategorizacija podrazumijevat će da svaka iskustvena pojava ima svoju prikladnu kategorizaciju ili je nema uopće, s time da među iskustvenim primjercima neće biti razabiračkog miješanja, osim po grešci.

4.5. Kliznost-izlučnost i predodžbeno i pojmovno kategoriziranje

Primjena opreke kliznost-razlučnost na distinkciju predodžbene i pojmovne kategorizacije, bit će dosta složena.

Jedan od rezultata predodžbene kategorizacije jest razabiranje pojedinačnih pojava, pojedinačnih stvari. Svijet oko nas jest svijet stvari, objekata, koje razabiremo kao pojedinačne, jedinstvene, neponovljive, razlučne, odnosno kao postojane, neovisne o stajalištu s kojih ih razabiremo i o uvjetima kojima ih razabiremo. U tom smislu, predodžbeno razabiranje stvari je izlučno, digitalno i rezultira u razlučnim pojavama, u pojedinačnim stvarima. Ako ponekad ne umijemo vizualno razlučiti neku stvar od okoline, bit će u pitanju privremena nemogućnost, poteškoća, ali koja će se morati, ako smo zainteresirani, prije ili kasnije dovesti do razrješenja, tj. do razlučnosti (bilo time što ćemo joj prići, obići je, opipati, razgledati sa svih strana, itsl). S druge strane, mi sve stvari razabiremo s nekog perceptivnog stajališta: i mi se, kao promatrači, nalazimo u prostoru u kojem i stvari, važno nam je odrediti mjesto u tom prostoru i položaj u odnosu na promatranu stvar. Našu opću orijentaciju prema zemlji i uzajamni položaj dijelova tijela naznačava nam tzv. proprioceptički senzorijski sustav. Ali naš položaj među objektima indicira nam prvenstveno naš vizualni, auditivni, a ponekad i taktilni senzorijski aparat kombiniranim informacijama. U tom pogledu, svoj položaj deriviramo prvo iz uočavanja aspekta stvari koji je razabirljiv s položaja u kojem se nalazimo (recimo: romboidna površina stola na kojem pišem i skrivenost nogu indicira da je položaj mojih očiju i glave negdje iznad stola) a udaljenost iz kombinacije informacija iz dva oka i uha, odnosno po razmjernoj veličini poznatih predmeta u vidnom polju, ili/i po razmjernoj jačini poznatog zvuka.

Kako je proces našeg predodžbenog razabiranja okoline više manje neprekidan, a promatračka nam se pozicija mijenja kontinuirano i zbijeno, to mi i aspekte razlučnih stvari razabiremo na klizni način. Na primjer, već prema tome kako mijenjamo svoj položaj prema stolu, tako se i retinalna slika površine stola mijenja, javljaju se noge, klizno se mijenja odnos stola i pozadine sobe, itd. Ta kliznost nije, međutim, pokazatelj kliznosti u razabiranju stvari, već *kliznost u samorazabiranju položaja promatrača*. Kliznost retinalnih transformacija ne čini stvar klizno razabranom, već indicira kliznost promjena promatračkog stajališta. Kad su aspekti pojava (a u njih ulaze, osim retinalne slike, također i takva svojstva kao što su boja, osvijetljenost, tekstura i dr. sve ono što ovisi o stajalištu promatranja i o recepcijskom aparatu promatrača) ne samo vezani uz promatrača već i uz samu stvar, onda i aspekte stvari možemo držati međusobno nerazlučnim, zbijenim, a razabiranje aspekata kliznim. Dakle, dok je razabiranje pojedinačnih stvari izlučno, razabiranje aspekata stvari i položaja promatrača je klizno, analogno.

S pojmovnim razabiranjem je nešto drugačije. Klasificiranje pojedinačnih pojava u neku kategoriju (razred) vrši se ponajčešće aproksimativno, klizno. Prijelazi iz jedne kategorije u drugu su iznijansirani, bez čvrste granice. Razlog tome jest u činjenici da se pojmovne kategorije (razredi), odnosno pripadnost njima, najčešće određuje prema prisutnosti i neprisutnosti kakvog *atributa, oznake*, a oznake su po pravilu vezane uz *predodžbene aspekte stvari*. Kako su predodžbeni aspekti klizno kodirani, to su i atributi koji određuju pripadnost pojmovnoj kategoriji klizno raspoređeni, te su i razgraničenja kategorija velikim dijelom nerazlučna, klizna.

Međutim, budući da pojmovno kategoriziranje podrazumijeva slobodnu kombinatornost, to se pojmovno kategoriziranje može usredotočiti i na konstruiranje strogo izlučnih struktura. I tako, premda izravna pojmovna obrada predodžbenog kategoriziranja jest klizna, ona se može u daljnjoj pojmovnoj razradi učinit razlučnom, jer je u otvaranju takvih mogućnosti i bit pojmovne kombinatorike.

4.6. Prebacivanje između kliznog i izlučnog kodiranja

Kako je svako kodiranje u prebacivanju iz jednog koda u drugi, a ti se kodovi mogu razlikovati po tipu, moguće je da se iz kliznog koda prebacuje u izlučni i obratno. Pri tome se, naravno, ponešto zbiva s priopćenjem: prebacivanje nije jedan naprama jedan, već dolazi do preslikavanja više signala u jedan, odnosno jednog u više.

Pri prebacivanju s kliznog koda na izlučni dolazi do *ispuštanja*. Iz zbijene teksture dobiva se razlučna tako da se izdvoje neke jedinice (kategorije), potom da se ispuste sve one međujedinice (međukategorije) koje su ili ispod praga razabirljivosti, ili koje su smještene unutar razlučnog razmaka.

Pri prebacivanju s izlučnog koda na klizni dolazi do obrnutog postupka: do *popunjavanja*. Između razlučnih jedinica umeću se (popunjavaju) međujedinice (međukategorije) koje omogućavaju da prijelaz postane postepen a granice rasplinite, te se tako dobiva zbijena tekstura.

Uzmimo primjer. Pri kompjutorskom iscrtavanju Snoopyja, koji je izvorno nacrtan pretežno zbijenim linijama, te se linije analiziraju pomoću razlučnih znakova i tako se reproduciraju na kompjutorskoj vrpici. Međutim, kad gledamo kompjutorsku reprodukciju Snoopyja mi razabiremo cjelovit lik, s time da razmak između znakova psihološki popunjavamo u zbijenu crtu, a razmake u istočkanju strukturi u kompaktan lik. Naše percipiranje linija i teksture prikazivačkog djela je, čini se, kliznog karaktera čak i onda kad je predložak izlučnog karaktera, dok je, nasuprot tome, kodiranje digitalnog kompjutora izlučno čak i onda kad je predložak klizno kodiran.

4.7. Razine kodiranja

Kodiranje se, u komunikacijskim sistemima, odvija uzastopno, jedan kod smjenjuje drugi pri prebacivanju iz jednog provodnika u drugi. Međutim, čini se da se razumijevanje (psihološko kodiranje) sastoji u višestrukost istodobnom kodiranju istog priopćenja, na više razina, s time da više razine utječu na kodiranje na nižim razinama. To je u vezi sa, već spomenutom, kategorijalnom organizacijom koju možemo držati zapravo hijerarhijom kodova.

Jedinice niže razine kombiniraju se prema određenim obrascima da bi tvorile grupe, sklopove. Neki od tih sklopova pokazuju se kao jedinice više razine kodiranja, a na njih se onda primjenjuju obrasci povezivanja kojih nije bilo na nižoj razini. I tako dalje.

Za primjer možemo uzeti jezik. Tu možemo razlikovati slijedeće razine kodiranja: fonemsku, leksičku, sintaktičku (rečeničku) i tekstualnu (paragrafi i cijelo priopćenje). Jedinice na fonemskoj razini jesu razlikovne crte koje se kombiniraju da tvore fonemske kombinacije. Određene fonemske kombinacije se pokazuju kao jedinice – fonemi – koje se onda po posebnim pravilima kombiniraju u više grupacije, u slogove. Između slogova neki dobivaju

funkciju na višoj razini kodiranja, i, u određenom obrascu povezivanja, tvore riječi (morfeme). Riječi se kombiniraju po drugačijim principima od onih po kojima se kombiniraju fonemi, slogovi i morfemi (kombiniraju se po sintaktičkim principima) i tvore rečenice. Rečenice u kombinaciji prema svojevrsnim (nesintaktičkim) zakonima tvore paragrafe i cijele tekstove. Pri tome svako od tih kodiranja djeluje nad istim priopćenjem, tako da u istom priopćenju možemo razlikovati sve ove razine kodiranja.

Premda stvari nisu tako ispitane kad je u pitanju slikovna komunikacija, i tu se, čini se, mogu orijentacijski razlikovati više razine kodiranja. Na primjer, tzv. "crte" (ili "odlike" za senzorijsku detekciju) kombiniraju se u sklopove više razine, u tzv. "obrasce" ("likove", "geštalte"). Obrasci se kombiniraju po svojim zakonitostima u više jedinice – u objekte (fizikalne predmete, stvari). Objekti se kombiniraju u tzv. scene, a scene se transformiraju po određenim principima i čine događaje. Psihološki gledano, polazno kodiranje je senzorijsko, kodiranje obrazaca i objekata je perceptivno, a kodiranje scena i događaja je kognitivno, premda je, čini se, riječ više o uvjetnoj podjeli po kliznoj skali razlika, pri čemu i na niže razine utječu više razine kodiranja.

Svako kodiranje u jednoj takvoj hijerarhiji kodova može biti različitog tipa, tj. može biti i klizno i izlučno, neistovrsno. Očit je primjer s jezikom. Zvukove mi percipiramo klizno, te je i fonička osnovica jezika klizno percipirana. Međutim, kad zvukovi budu artikulirani i služe u jezično-komunikacijske svrhe, mi ih kodiramo izlučno. Fonemsko kodiranje je izlučno a ne klizno, te fonetičari kažu da je zvukovni (fonički) "kontinuitet" (misle na zbijenu teksturu) pretvoren u diskretnu, razlučnu fonemsku strukturu. Na prvi pogled se čini da je leksička razina (koja je sastavljena od fonemske i granice riječi jesu ujedno i fonemske granice) također razlučne strukture. Ali kako su riječi semantičke jedinice, njihova je semantička primjena klizna, a ne razlučna (barem je takva u prirodnim, neformaliziranim jezicima). Na semantičkoj razini je klizno i rečenično i tekstualno kodiranje. Dakle, često izgovorena tvrdnja kako je jezik "diskretno" sredstvo (a misli se da je jezik oblik izlučnog, digitalnog kodiranja) točna je samo ukoliko se odnosi na instancijaciju (i to fonemsku, ali ne i intonacijsku), ali nije točna ukoliko se odnosi na semantičku primjenu. A budući da semantika daje svrhu jeziku, to prirodni jezik s punim opravdanjem moramo držati kliznim sistemom (analognim sistemom) kodiranja.

4.8. Digitalizacija i analogizacija razabiranja

Ako sve razine i nisu u istom tipu kodiranja, to ne znači da kodiranje koje je prvenstveno klizno ne možemo učiniti prvenstveno izlučnim, odnosno kodiranje koje je prvenstveno izlučno učiniti prvenstveno kliznim.

Postupak kojim se prirodno-jezično sporazumijevanje, koje je, kako smo vidjeli, prvenstveno klizno, čini izlučnim naziva se *formalizacijom*. Nastojanje oko formalizacije sreće se osobito u znanostima. Formalizacija se sastoji upravo u digitaliziranju leksičke, sintaktičke pa i tekstualne razine (premda ove potonje rjeđe) i to na semantičkom planu. Leksička razina se formalizira najčešće tako da se riječima pokušava, pomoću ritualiziranih definicija, dati semantička jednoznačnost (tj. da se primjenjuje na razlučan skup pojava), a sintaktički tako da se izdvoje samo, recimo, istinosno važne sintaktičke kombinacije (koje su digitalne, da ili ne, istinite su ili nisu istinite), a potom i pravila za prepoznavanje tzv. "dobrooblikovanih" rečenica.

Kako je upotrebom prirodnih riječi (prirodnom kategorizacijom) teško dobiti jednoznačnost, formalizacija često povlači za sobom stvaranje tzv. *umjetnog formalnog jezika*, u kojem se riječi i sintaktički veznici zamjenjuju jednoznačnim simbolima. Takvi umjetni jezici jesu ponajčešće matematički, a sreću se u svim granama znanosti.

Nije, međutim, moguće digitalizirati (formalizirati) samo jezik, već i slikovno sporazumijevanje. U slučaju digitalizacije slikovnog sporazumijevanja, ne govori se o *formalizaciji* koliko o *konvencionalizaciji*. Ono što se konvencionalizira (digitalizira) jest, na jednoj strani, instancijacija (likovni elementi), a na drugoj strani semantička interpretacija koja se teži učiniti jednoznačnom, primjenjivom na razlučne skupove pojava. Potom se obično specificiraju i sintaktičke kombinacije između konvencionaliziranih slikovnih znakova. Primjeri takve digitalizacije slikovnog sporazumijevanja jesu sustavi pokaznih znakova za sportske igre, kakvi se sreću u sklopovima nekih većih natjecanja (npr. olimpijskih igara), ili na televiziji, kao najave za sportske emisije.

Ali, ne postoji samo težnja ka digitalizaciji: česta je, premda obično ne toliko naglašena, težnja k analogizaciji izlučnih (digitalnih) kategorizacija. Na primjer, svaki pokušaj da se znanstveni tekst što se sastoji od formula izraženih u umjetnom jeziku, prikaže u prirodnom jeziku, nije ništa drugo no prevođenje iz pretežno digitalnog na pretežno analogni kod i povlači za sobom pretežnu analogizaciju znanstvenog jezika. Vrsta djelatnosti kojoj je, čini se, dominantan učinak, pa i implicitna svrha, da analogizira, jesu umjetnosti. Umjetnici,

osobito oni suvremeni, ponekad uzimaju kao polazište (kao materijal za obradu) digitalne sisteme (jezičke i slikovne) i njih uključuju u umjetnički sistem koji je tradicionalno klizni, te kako te predloške zapravo analogiziraju. To je slučaj s oblicima “serijalne umjetnosti”, s ponekim slučajevima tzv. “optičke umjetnosti”, a i s ponekim aspektima “pop-umjetnosti” (npr. Roy Lichtenstein se koristi s digitaliziranom strukturom mehaničkog reproduciranja slika, ali pri tome mu je, semantički gledano, slika i nadalje klizno kodirana, čak i kliznije no same reprodukcije, budući da se podjednako semantički primjenjuje na prirodne stvari koje prikazuju kao i na mehaničke reprodukcije čiju tehniku oponaša). U prilikama u kojima je neka donja razina digitalna ili analogna, sistem se procjenjuje prema višim, odnosno najvišim razinama: ako su npr. neke riječi digitalizirane, ali sistem nije sintaktički digitaliziran, držat ćemo ga kliznim. I obratno, ako je najviša razina digitalna, a niže klizne, sistem ćemo držati prvenstveno digitalnim. Kliznost ili digitalnost sistemima određuje najviša kontrolna instanca, odnosno osnovni kod što nadzire svako niže kodiranje.

4.9. Kliznost-izlučnost i kontinualnost

Kontinualnost, rekli smo, ovisi o potpunosti ili nepotpunosti ostvarenja nekog pravila, odnosno o potpunosti ili nepotpunosti primjene nekog sustava kategorije, odnosno koda.

Ovo će značiti slijedeće: kad klizno kategoriziranje (klizno kodiranje) primjenjujemo, možemo ga primjenjivati nedosljedno, nepotpuno. U tom ćemo slučaju dobiti diskontinuiranu kliznu strukturu (teksturu), tj. moći ćemo pronaći lokalna razlučna mjesta, tj. mjesta koja se mogu prikazati kao ostvarenja izlučnog kategoriziranja, ili ćemo imati klizni prijelaz na neki drugi klizni sistem što je ubačen u dominantni. Kad klizno kategoriziranje primjenjujemo dosljedno, rezultat je struktura koja se u matematici, a otuda i u kibernetici i lingvistici, naziva “kontinuiranom”. Dobro je, dakle, imati na umu da se naziv “kontinuitet” u matematici, kibernetici i lingvistici upotrebljava za slučajeve *potpuno ostvarenog kliznog (analognog) kodiranja*, dok se naziv “diskontinuiranosti” primjenjuje za slučajeve *nepotpuno ostvarenog kliznog kodiranja*.

Isto je i s primjenom izlučnog kodiranja. Kada je ono potpuno, imamo posla sa skroz razlučnom strukturom, ili *kontinuirano razlučnom strukturom*. Naziv “diskretnosti” se u matematici, kibernetici i lingvistici upotrebljava upravo za slučajeve kontinuirano razlučne strukture, tj. za slučajeve kontinuirano ostvarenog izlučnog sistema. Kad je izlučno kodiranje nepotpuno ostvareno, tada smo suočeni s djelomično ili diskontinuirano razlučnom

strukturu, s time da ta diskontinuirana mjesta mogu biti ili lokalnim ostvarenjima kliznog koda, ili, naprosto, uključivanjem većeg razmaka među jedinicama od onog što je kodom određen. Kako i sam kategorijalni aparat, a ne samo njegovo ostvarenje, može biti dosljedno i nedosljedno zbijen ili razlučan, to se može razlikovati potpuno i nepotpuno klizni (analogni) kategorijalni aparat (kod), odnosno potpuno i nepotpuno izlučni kategorijalni aparat (kod). Naravno primjena takvih nepotpunih (diskontinuiranih) kliznih i izlučnih kodova biti će unaprijed nepotpuna, tako da ćemo unaprijed dobivati strukture koje će biti na različitim mjestima kodirane prema različitim kodovima, dakle imat ćemo mješovito kodirane strukture.

Čini se da je ovakva mješovitost kodiranja osnovno obilježje našeg ukupnog razabiranja svijeta, da je većina prirodnih sistema razabiranja ne samo na različitim razinama različito kodirana, već i na samim razinama kodirana prema mješovitom kodu.

Trud oko formalizacije i konvencionalizacije ponekad se može javiti i kao trud oko uklanjanja mješovitosti u kodiranju na istoj razini (recimo na razini pojmovnih razgraničavanja).

4.10. Kliznost-izlučnost i umjetnost

Svaki umjetnički sistem je, čini se, kodiran prvenstveno klizno, za razliku od znanstvenih sistema.

Razlozi zašto znanost teži izlučnosti, a umjetnost kliznosti slabo su razrađeni, ali se bar poneki mogu nagađati.

Izlučni sistemi su precizni, u svakom trenutku izlučuju precizne, jednoznačne, vrijednosti. Oni su postojani, trpe priličan stupanj narušavanja (šumove) a i varijacija u instancijaciji a da im se vrijednosti ne mijenjaju. Oni omogućavaju točno ponovljive operacije bez varijacija u bitnim vrijednostima. Nije zato čudo što znanost, čiji je ideal da barata preciznim, postojanim, ponovljivim pojavama i da joj je takav kategorijalni instrumentarij, teži izlučnosti svojeg tipa komunikacije.

Nasuprot tome, klizni sistemi nisu precizni, jer se vrte oko standardiziranih vrijednosti. Ali su zato osjetljivi, jer mogu registrirati i promjene koje su ispod praga standardiziranih vrijednosti (vrijednosti koje su između standardnih). Zato što su osjetljivi, oni nisu postojani, tj. zabilježiti će ne samo najmanje promjene u veličinama koje kodiraju (ili mjere), već će

registrirati i nebitne promjene, a i smetnje, narušavanja u svom vlastitom instrumentariju. Također, zato što su osjetljivi i samoosjetljivi, izlučni sistemi ne omogućavaju točno ponavljanje: zabilježiti će i, obično neizbježne, razlike između dvije vremenski i prostorno odmaknute situacije ili između dva razmaknuta stanja i to će se odraziti u približnosti, nepreciznosti, replikacije. Ali, ove osobine kliznog sistema – približnost, osjetljivost, neponovljivost, samoosjetljivost – jesu pozitivne osobine. Kako smo već rekli (u 3.8.) da je umjetničko razabiranje ono u kojem se modelira i modificira i samo razabiranje, sam kategorijalni aparati i sam kategorijalni instrumentarij (pomagala), to će za tu svrhu klizni sistem biti, po svojoj osjetljivosti i samoosjetljivosti, daleko pogodniji no što je to izlučni sistem.

Činjenica da su umjetnosti prvenstveno klizni sistemi uzrokuje zbunjenost u semiotičara koji pokušavaju govoriti o specifičnim umjetnostima u odrednicama koda. Preuzimajući od lingvista (a i od teoretičara informacija u kibernetičara) pojam koda, a pri tome držeći daje “digitalni kod” jedini (“pravi”) tip koda (a on se ponegdje gotovo jedini definira), imaju problema da takav kod pronađu u filmu, odnosno u drugim umjetnostima pa i u samoj književnoj umjetnosti. A i onda, kad ga na nekoj razini i pronađu (recimo na fonemskoj, ili na tonskoj, kad je u pitanju glazba) teško im je tu razinu uzeti kao reprezentativnu za danu umjetnost. Pa će onda ili poricati da u umjetnostima postoje kodovi – što je besmislica, jer to znači poricati činjenicu da se išta razabire u umjetnosti – ili će neuvjerljivo tvrditi da u umjetnostima postoje “slabiji” kodovi od onih koji postoje u “jeziku”, gdje su kodovi “čvrsti”. Nije, naravno riječ o kontrastu “slabosti” i “čvrstine”, već kliznosti i izlučnosti, sa svim ostalim navedenim razlikama koje ta dva tipa kodiranja za sobom povlače. Ako se sa stajališta djelatnosti kojima je izlučni (digitalni) sistem ideal (sa znanstvenog stajališta) procjenjuje kliznost umjetnosti, onda se ona doista pokazuje kao nedostatak, jer kliznom kodiranju nedostaje preciznosti, postojanosti, ponovljivosti. Ali se isto tako digitalni sustav pokazuje, sa stajališta umjetnosti koje teže kliznosti, kao nefleksibilan, neosjetljiv i nesamoosjetljiv sistem, krajnje neadekvatan za svrhe kojima umjetnosti teže.

Zapravo, nema razloga za programsku netrpeljivost između dva tipa kodiranja. Kao što tehničari i znanstvenici znaju i te kako koristiti analogne sisteme, i suvremeni umjetnici ne zaziru od poigravanja i koketiranja s digitalnim sistemima i s digitalnim algoritamskim postupcima.

S teorijskog stajališta, osobito kad je u pitanju semiotičko, i kad se sa semiotičkog stajališta pristupa umjetnostima, važno je biti svjestan da klizno kodiranje nije manje “kodiranje”, niti

je “slabije” kodiranje od izlučnog, i umjesto da se lome koplja oko negativnog određivanja umjetnosti kao “nedigitalnih” ili kao “oslabljeno digitalnih”, bolje je da se usredotoči na podrobnije analiziranje kliznosti i njenih značajki, jer klizno kodiranje je slabo analizirano iz jednostavnog razloga što su digitalni strojevi i sistemi zadominirali suvremenim tehničkim poljem, te oni koji najpreciznije o tome mogu nešto reći, pa i najbolje o tome općenito pojmovno razmisliti, slabo što govore. Mislim na kibernetičare, proučavatelje umjetne inteligencije, teoretičare sistema. Zato je, čini mi se, na semiotičarima, potaknutim osobitim epistemološkim problemom umjetnosti, da se izričitije i analitičnije pozabave kliznim sistemima, njihovim značajkama, i različitim manifestacijama.

4.11. Kliznost i film

Između ove globalne konstatacije da je film, kao i svaka umjetnost, prvenstveno orijentiran na klizni razabirački sistem i konkretnog identificiranja pojedinih značajki filma kao kliznih, dosta je velik razmak, tu se znaju javljati nesporazumi i neraščišćeni problemi.

Rekli smo da pojedinačne stvari razabiremo izlučno. Na prvi pogled se čini da po istom principu prepoznavamo objekte i na filmu. Ali nije tako. To što razabiremo u životu jesu objekti, višestruko determinirani (složenim senzorijskim informacijama, ali i motoričko-manipulativnim), a objekt koji razabiremo gledajući film jest sam film, filmska snimka. Naime, filmska slika je realna pojava, projekcija svjetla na stijenu, riječ je o ograničenoj plohi promjenjive svjetlosne strukture – i to je *objektni* karakter filma. Zato i onda kad na filmu “razabiremo objekte”, mi to zapravo razbiremo *aspekt objekta* koji predstavlja filmska slika, mi to razabiremo samo projiciranu *sliku objekta* a ne objekt sam. Kao većina objektnih pojava, filmsku sliku, u cjelini, izlučno razabiremo, ali, također, kao u većine objekata, njenu teksturu i njene aspekte razabiremo klizno. U tom smislu, sliku objekta u filmu također razabiremo klizno, jer je ona samo dio teksture filma, ona je aspekt tog objekta koji čini filmska slika u našoj fizikalnoj okolini. Zato, premda auto na ulici razabiremo izlučno, auto na slici je razabran po kliznom principu, jer je on na slici tek aspekt objektnosti filmske slike, dok je u životu on sâm objektom.

Da bismo ovo malo razvili, uvedimo, u vezi s aspektualnošću, pojam točke gledišta (a ta je, kako smo ranije – 4.5. – vidjeli, bitno povezana s aspektualnošću). Dok promjena retinalne slike nekog objekta iz stvarne okoline podrazumijeva (indicira) promjenu tjelesnog položaja promatrača (ili razmjernu promjenu položaja stvari u odnosu na položaj promatrača), to nije

slučaj kod filmske slike tog istog objekta. Promjena filmske slike istog objekta ne indicira promjenu položaja gledaoca u kinu (jer on ostaje na istom mjestu, ili se kreće drugačije od kretanja koje implicira promjena slika), već tek *promjenu apstraktne točke gledišta*. Ta točka gledišta koju *konstruira slika* je podjednako aspekt slike kao i sam objekt, ona je determinativni aspekt slike. Zato promjenom točke gledišta u odnosu na isti objekt u filmskoj slici ne dobivamo indicaciju promjene promatračevog stajališta, već naprosto dobivamo drugu sliku, s drugim aspektualnim determinantama. Zato u dvije filmske slike imamo posla s *dva različita slikovna aspekta* istog filma, a ne s dva različita objekta, odnosno s dva različita položaja promatrača.

Budući da između dviju slika bliskih po položaju točke gledišta u odnosu na, u slici izdvojen, objekt uvijek možemo pronaći treću sliku (treći aspekt) s posredničkom točkom gledišta, razlika među slikama nije izlučna već klizna, pa ni naše prepoznavanje filmskih scena nije izlučno nego klizno. (Zato je apsurdno poistovjećivati slike objekta na filmu sa znakovima, pod pretpostavkom da su i objekti i znakovi izlučni i da imaju svoje značenje. Stavovi Pasolinija i Stojanovića u tom pogledu dovode do apsurdnog umnožavanja znakova, jer po njima u filmu ima onoliko znakova koliko ima razabranih stvari i detalja.)

Ovo važi i za montažu, jer je svejedno da li su spominjane dvije slike samo dvije faze jednog kadra, ili su u pitanju dva filmska kadra, da li je u pitanju dijegetski kontinuitet ili dijegetski diskontinuitet: prelazi su uvijek (bili oni kontinuirani ili diskontinuirani) klizne prirode: tj. uvijek se mogu zamisliti i izvesti međukadrovima koji će imati približnu vrijednost dvama zadanim, postojećim kadrovima.

I tako, budući da prepoznavanje objekta u filmu jest samo aspektualno, tj. ono je dio razabiranja filmske slike u cjelini (filma u cjelini), a principi po kojima je kodirana filmska slika i njene aspektualne promjene (bilo unutar kadra ili između kadrova) jesu klizni, to je i razabiranje naslikanih objekata klizno a ne izlučno kako je to sa životnim razabiranjem objekata.

4.12. Film i izlučnost

Dakako, prvenstveno klizna priroda razabiranja filma i umjetničke epistemološke upotrebe filma ne znači da je nemoguća digitalizacija (konvencionalizacija) filma, tj. pretvaranje filmskog razabiranja, na nekoj višoj razini, u izlučni sustav.

To se uostalom i događa, čak i u njedrima same umjetničke upotrebe filma. Riječ je o, nazovimo to uvjetno, *ikonografskoj stereotipizaciji* (ili *simbolizaciji*). Neke slike, a to ponekad podrazumijeva samo neke slike objekata, a ponekad i cijelu filmsku sliku (točku gledišta i s njome vezanu kompoziciju), teže ponavljanu, pri čemu se njihovo značenje u filmskom kontekstu ustaljuje, stereotipizira, dobiva jednoznačnost – upotrebljava se u strogo preciziranim filmskim kontekstima (sintaktičkim situacijama). Primjer su povijesne konvencionalizacije tzv. “filmske interpunkcije”, ali i konvencionalizacije nekih scenskih (scenografski) elemenata u žanrovima (npr. odjeća, konji, pištolji... u vesternu).

Sad, takve konvencionalizacije su po pravilu bile lokalne u filmskoj strukturi, lokalne u povijesti (samo u određenim razdobljima), a često ih se drži i protuumjetničkim. Iz razumljivih razloga. Ali, ipak su se javljale, pokazujući da je i konvencionalizacija (digitalizacija) filma, kao i slikarskih i kiparskih izrađevina, *moгуća*.

Premda za sada ne znam za snažnije digitaliziran film, nije teško zamisliti da će eventualni “vizualni procesori” (strojevi što mogu prepoznavati okolinu), što ih projektiraju inženjeri koji se bave modeliranjem umjetne inteligencije, koristi neki oblik filma (možda hologramski film) za digitalnu obradu i pohranu vizualnih događaja. U takvom slučaju će digitalizacija filma biti, vjerojatno, potpuna i nužna.

Bez obzira da li se to ostvarilo ili ne, premda je trenutačno pretežno klizno kodiran, film *nije nužno takav* – može biti i sredstvom pretežno izlučnog, digitalnog kodiranja.

Bibliografski vodič i bilješke

Uz 0.

Spominjani pojmovi javljali su se eksplicitno, na primjer, u filmsko-semiotičkim tekstovima Lotmana (1976a), Garronija (1977), a u nas u Stojanovića (1975). Izričita diskusija oko nekih od tih pojmova potaknuta je u dopisivanju između Stojanovića i mene (Turković-Stojanović, 1976).

Uz 1.

Na ovakvu analizu kontinuiteta i diskontinuiteta kakvu ovdje dajem nisam naišao u literaturi. Polaznu ideju za nju dobio sam pri pokušaju da objasnim pojam elipse (Turković, 1975).

Uz 1.2.

O pojmu procesa vidi Hjeltslev 1980.

Uz 1.5.

O fotografskom kontinuitetu u filmu usp. Tanhofer (1981). O pojmovima filmografskog i dijegetskog kontinuiteta vidi Stojanović (1978). Pojam montažnog kontinuiteta vidi Stojanović (1978). Pojam montažnog kontinuiteta terminologizira npr. May (1948).

Uz 2.2.

Definicija zbijenosti može se u literaturi naći najčešće pod odredbom "kontinuiranost". Najbližu odredbu zbijenosti mojoj našao sam u Laibniza (1980), str. 18. Inače, moja analiza opreke zbijenost-razlučnost oslanja se ponajviše na analize Goodmana (1968). A upotreba pojma "prag razabirljivosti" dijelom potječe iz psihologije, a dijelom iz Goodmanovih odredbi "tek dovoljno razlike" u pokušaju da odredi pojam poretka u "Order from Indifference" (Goodman 1972).

Uz 2.7.

Rasprava o primjeni pojmova opreke zbijenosti-razlučnost na film može se naći u Garroni (1977), str. 17-22, Lotman (1976a), str. 37, Turković-Stojanović (1976) i kod Turković, (ovdje, 10.). Naravno, termini variraju, pa se govori ili u terminima "kontinuiranost-diskretnost", ili "kompaktnost-diskretnost".

Uz 3.2.

Utvrđivanje kategorizacije kao temelja svakog razabiranja osobito je militantno postavljeno u Bruner, Goodnow, Austin (1956), u uvodu. Korisna je također analiza Schreidera, Vilenkina (1975).

Pojam indikatora kategoriziranja imenuje se različito i analizira pod različitim nazivima, Bruner, Goodnow i Austin nazivaju ga "kriterijalnim atributom" (*criterial attribute*) u poglavlju "On Attributs and Concepts", navedena knjiga. U drugom tekstu ("On Perceptual Readiness", Bruner 1973), Bruner govori o "deskriminatornim oznakama" (*discriminatory cues*). Najčešće se, u anglosaksonskoj literaturi, govori o *cues* (oznakama), *features* (crtama, odlikama), odnosno o *signals* (signalima), s ponekim pridjevom koji upozorava na njihovu važnost za određen tip kategorizacije.

Uz 3.3.

O hijerarhizaciji vidi Miller, Johnson-Laird (1976), str. 237-256, Kuipers (1975), Minsky (1975).

Uz 3.4.

O odnosu očekivanja i istančanosti razabiranja usporedi spomenut esej Brunera (1973). O ulozi očekivanja u razabiranju umjetnosti osobito je pisao Gombrich (1985).

Uz 3.5.

Razlika između predodžbenog i pojmovnog kategoriziranja u psihologiji se različito imenuje, ali pretežno je sadržana u terminološkoj opreci između "mentalne slike" i "pojmovnog mišljenja". O toj opreci, odnosno značajkama svake od tih, usporedi Piaget (1963), Posner (1973), Anderson (1980).

Analize teoretičara spoznaje (osobito onih povezanih s istraživanjem "umjetne inteligencije") velikim se dijelom koriste integriranim modelom koji povezuje značajke i predodžbenog i pojmovnog kategoriziranja. Ali, tzv. analiza "okvira" (*frame*) ipak je prvenstveno vezana uz

analizu predodžbenog kategoriziranja, zato usporedi: Minsky (1975), Kuipers (1975), Anderson (1980). Pojmovi scene i scenarija preuzeti su od njih (usp. također i Shank, Ableson 1975, a također i druge eseje u Bobrow, Collins 1975). Pojam sheme, kako je ovdje upotrijebljen, preuzet je iz Andersen (1980), premda je slična upotreba kod Piageta (1968).

O pojmu prototipa vidi Rosch (1976), Miller, Johnson-Laird (1976), Anderson (1980).

O pojmovnom kategoriziranju kao metakategoriziranju vidi osobito Piageta (1968) i Piagetov pojam "operacije", potom i Vigotskog (1978).

Pojmovne odnose analizira Miller, Johnson-Laird (1976) u već navedenom poglavlju. Pojam kombinacije i selekcije usvojio sam na temelju Jakobsonove analize (1956). Termini za logičke odnose preuzeti su iz Petrović (1964).

Pojmovi strukture i sistema, kako su ovdje upotrijebljeni, najbliži su Hallidayevim odredbama iz (1976), osobito u poglavlju "Categories of the Theory of Grammar".

O utjecaju viših razina na niže vidi Vigotski (1978), Bruner (1973), Ivić (1978), Klatzky, Stoy (1978).

Uz 3.8.

Ovdje iznesena teza o posebnoj epistemološkoj funkciji umjetnosti i njenom usredotočenju na razvijanje kategorijalnog aparata promatrača, sadržana je već u rusko-formalističkim, češko-funkcionalističkim i suvremenim sovjetsko-semiotičkim shvaćanjima o "očuđenju" i "deautomatizaciji". Usporedi, na primjer, Petrov (1970), Mukařovský (1978), Lotman (1976b). U odnosu na film nju su isticali Münsterberg (1970) i Arnheim (1962). Nju osobito militantno ističu zastupnici avangardizma (moderne, apstraktne umjetnosti); usporedi, na primjer, Brakhage (1963), on postulira čak i reviziju senzorijske, perceptivne prakse čovjeka kroz filmove.

Uz 4.1.

Intuitivne odredbe razlike između kliznog i izlučnog (analognog i digitalnog) kodiranja mogu se naći u nas u Jursa (1974), a pregledne odredbe s primjerima u George (1971), kao i u

Sebeok (1972).

Određivanje analognog kodiranja uz pomoć pojma analogije (sličnosti) može se naći mnogogdje. U nas, na primjer, takvo je određenje dano u Jursa (1974), u rječniku na kraju knjige. Odlučnu kritiku miješanja tih dvaju pojmova dao je Goodman (1968) u odjeljku "Analog and Digits". Ta je kritika u skladu s njegovom općom kritikom nekritičkog korištenja pojma sličnosti u definiranju niza pojava (usporedi članak "Seven Strictures on Similarity" u Goodman 1972).

Svako kodiranje dovodi u zavisnost veličine "ulaznog" priopćenja i veličine "izlaznog" (prekodiranog) priopćenja. Ta se zavisnost daje izraziti kao funkcija u kojoj su vrijednosti izlaznog priopćenja ovisne o vrijednostima ulaznog priopćenja: to jest, vrijednosti izlaznog priopćenja jesu zavisne varijable u funkciji, a vrijednosti ulaznog priopćenja nezavisne varijable. Ako je baš nekom stalo do toga, tako uspostavljena ovisnost se može tumačiti kao "analognost", ali sad je očito da ona važi za svako kodiranje, bez obzira da li je ono analogno ili digitalno.

Uz 4.3.

Osnovni pregled komunikacijskih pojmova dao sam u Turković (ovdje, 11.).

Primjer izdašne upotrebe pojma "koda" može se npr. naći u Posner (1973), Epstein (1977), ali i u mnogim drugim suvremenim psihološkim tekstovima.

Uz 4.4.

Moja odredba kliznosti i izlučnosti je zapravo simplifikacija Goodmanove (1968), navedeni paragraf, gdje je ona dana analitičnije. Goodman tamo pravi razliku između sintaktičke zbijenosti i razlučnosti (*density, differentiation*) i semantičke zbijenosti i razlučnosti. Pri tome mu je cilj definirati notacijske sisteme, odnosno prikazivačke (*representational*) sisteme.

Uz 4.5.

U psihologiji se umjesto o razlučnosti objekta govori o "permanentnosti objekta" (Piaget, 1968), odnosno o "konstantnosti u percepciji" (Epstein, 1977).

O informacijama iz kojih se izvodi položaj čovjeka u prostoru usp. npr. Miller, Johnson-Laird (1976).

O kliznosti kategoriziranja usp. također Miller, Johnson-Laird (1976), Anderson (1980).

Uz 4.6.

O prebacivanju iz kliznog kodiranja u izlučno i obratno usporedi Goodman (1978). Od Goodmana su uzeti pojmovi ispuštanja (*delation*) popunjavanja (*supplementation*), usp. odjeljak na str. 14-17. Inače, u kompjutorskoj inženjeriji postoje tzv. *analogno-digitalni prebacivači*, usp. Jursa (1974).

Uz 4.7.

O različitim razinama i jedinicama tih razina usporedi, na primjer, pregledno izlaganje Katičića (1967), str. 24-27, gdje se ujedno daje složeniji spisak jezičnih razina od ovog u mojem tekstu.

U pristupačnoj literaturi nisam naišao na pokušaje integralne analize razina slikovnog kodiranja, ali se one mogu donekle rekonstruirati ako se uzmu u obzir aspekti procesa razaranja svijeta. Za analizu "crta" (*features*) usp. npr. Hubel (1963), odnosno Gregory (1974). Za analizu konstrukcije "obrazaca" (*patterns, gestalt*) usporedi Köhler (1985), Gregory (1974), Julesz (1975). Za konstrukciju objekta usp. Piaget (1954), Miller, Johnson-Laird (1976). Za konstrukciju scena i događaja usp. Minsky (1975), Kuipers (1975), Shank, Abelson (1975), Miller, Johnson-Laird (1976).

Tvrdnja da je cijela jezična komunikacija kodirana "diskretno" (tj. digitalno, izlučno) može se npr. naći u Katičića (1967) str. 34-35. Ona je gotovo pravilo u lingvističkim tekstovima. Razlog tome je vjerojatno, prvo, u senzualističko-empirističkoj tradiciji, po kojoj spoznajno prvenstvo imaju oni aspekti jezika koji su vezani uz percepciju (a to su fonemski aspekti

jezika) a ne oni koji su vezani uz kogniciju (semantički aspekti). Drugi, noviji, razlog leži u shvaćanjima komunikacijskih inženjera, teoretičara informacije, prema kojima se svi problemi prijenosa priopćenja mogu ograničiti na problem prijenosa fonemske strukture priopćenja, uz zanemarivanje svih ostalih razina, jer su ove, u krajnjoj liniji, uvijek dadu razabrati ukoliko je fonemska struktura priopćenja očuvana.

Sumnje u isključivu digitalnu prirodu jezika i drugačije postavljanje stvari mogu se naći u Hallidayjevu pojmu kontinuiteta gramatičkih kategorija (1976, spomenuti esej). Pregled promjene u stavovima lingvista od kategoričnog digitalističkog stava do uključivanja analogističkog stava daje Sebeok (1972) u uvodnom eseju.

Krajnji stav da je svaka semiotička djelatnost, a ne samo lingvistička, digitalna, izlučna, može se naći u Ivić (1978). Ne treba posebno napominjati koliko je taj stav neopravdan.

Uz 4.8.

O formalizaciji usp. Petrović (1964).

Uz 4.10.

Goodman (1968) u odjeljku "Symptoms of the Aesthetic" (usp. također i varijantu tog teksta u Goodman 1972, pod nazivom "Art and Inquiry") nabraja "simptome estetskog", s time da su dva od njih vezana uz klizno kodiranje (sintaktička i semantička zbijenost, gustoća) ostali su: razmjerna sintaktička ispunjenost (*relative syntactic repleteness*) i egzemplifikacija (*exemplification*).

Popis značajki izlučnih i analognih sistema može se naći u Goodmana (1968), str. 161-162, i na njega se najviše oslanjam. Usporedi također Sebeok (1972) str. 8, Gregory (1974) str. 540-541. Evo, na primjer, što Goodman kaže o značajkama i koristi od analognih i digitalnih instrumenata: "Prave vrline digitalnih instrumenata jesu vrline notacijskih sistema: određenost i ponovljivost očitovanja. Analogni instrumenti mogu ponuditi veću osjetljivost i fleksibilnost. S analognim instrumentom ne sputava nas arbitrarno postavljena donja granica diskriminacije; jedina granica nad finoćom našeg očitovanja jest u (promjenjivoj) granici naše točnosti u određivanju, recimo, položaja kazaljke. Međutim, onda kad se odredi maksimalna obavezna finoća diskriminacije, možemo konstruirati digitalni instrument (ako

uopće možemo konstruirati neki instrument) koji će davati upravo tako fina očitovanja. Kadgod nam je zadatak da odvagujemo ili mjerimo, analogni instrument ima izgleda da igra svoju glavnu ulogu u istraživačkim fazama, prije no što su jedinice mjerenja fiksirane; nakon toga preuzimaju posao prikladno konstruirani digitalni instrumenti". Ovo što kaže Goodman može se ujedno primijeniti na odnos između upotrebe prirodnog jezika i umjetnog jezika u teoretiziranju: između intuitivnog i formaliziranog teoretiziranja.

Nesuglasice koje proizvodi nerazlikovanje kliznog i izlučnog kodiranja i pokušaji da se izlučni aspekti prirodnog jezika uzmu kao modeli za izučavanje umjetnosti, potakao je na planu filma Metz (1973), a primjer diskusije što se rasplamsava oko toga može se naći u *Quarterly Review of Film Studies* (1977).

Uz 4.11.

Rasprava oko kliznosti i izlučnosti filma pod maskom rasprave o kontinuitetu i diskretnosti može se naći kod Turković-Stojanović (1976) i Turković (ovdje 10.7.). O slikanom objektu kao znaku usp. Pasolini (1967) i Stojanović (1975).

Uz 4.12.

O ikonografskim elementima u filmu, odnosno u vizualnim umjetnostima, usp. npr. Panofsky (1978), Wollen (1972), Eco (1976).

(1981.)

NAPOMENE O TEKSTOVIMA

1. "Napomene o filmologiji" izvorno su pisane kao vezani niz kratkih napisa i čitane na Prvom programu Radio Zagreba u sklopu Emisije "U prvom planu: Film", pod uredništvom Petra Krelje. Obradeni u članak objavljeni su pod naslovom "Napomene o filmologiji i filmu" u *Biltenu FilMOTEKE* 16, br. 3, Zagreb, 1977. Ovdje je prenesen samo prvi dio članka, onaj koji se odnosi na filmologiju.
2. "Heuristički uvod u teoriju medijskog opisa filma" nastao je na temelju članaka objavljenih u Kreljinoj emisiji (vidi prethodnu napomenu). U prerađenom i dotjeranom obliku štampan je u *Filmskim sveskama*, br. 2, Beograd, 1978.
3. "Filmska pravila i sloboda stvaralaštva". Tekst je objavljen u *Filmskim sveskama*, br. 3, Beograd, 1979.
4. "Semiotika i filmologija". Tekst je objavljen kao uvodnik u zbirku prevedenih eseja pod naslovom "Za i protiv semiologije", objavljenih u *Trećem programu Radio Zagreba*, br. 6, Zagreb, 1981. Ovdje je tekst nešto skraćen.
5. "Estetički purizam" je objavljen u *Filmskim sveskama*, br. 4, Beograd, 1982. Ovdje je uvrštena prerađena inačica.
6. "Emprijska filmologija", tekst je objavljen kao uvodnik u tematski broj "Dubinska analiza filma" u *Filmskim sveskama*, br. 1-2, Beograd, 1983. Ostali tekstovi u tom broju jesu: Zorana Baltić "Funkcije popratne muzike u filmu *Treći čovjek*", Ana Nosaj "Jednostavna i složena scena", Hrvoje Turković "Prizorna motivacija montažnog prijelaza" i Krešimir Mikić "Bibliografija radova u oblasti dubinske analize na zapadnonjemačkim sveučilištima".
7. "Napomene o 'analogijskoj' i 'motiviranoj' naravi filmskog znaka" objavljene su u *Filmskim sveskama*, br. 2. Beograd, 1972. To je prvo autorovo ogledavanje u semiotičkim problemima.
8. "Tri terminološke vježbe". Tekst je objavljen u *Suvremenoj lingvistici*, br. 12, Zagreb, 1975.
9. "Greenleejeva analiza znakovnosti" jest analitički osvrt objavljen u *Praxisu*, br. 3-5, Zagreb, 1975.

10. "Znak i film ili kako analizirati film" objavljen je u *Filmskim sveskama*, br. 3, Beograd, 1977.
11. "Komunikacijski model filmskog procesa". Tekst je objavljen u *Filmskim sveskama*, br. 3, Beograd, 1979.
12. "Pojmovna razgraničenja...", objavljena su u *Filmskim sveskama*, br. 2, Beograd, 1981.

BIBLIOGRAFIJA

- Peter Achinstein, 1968. *Concepts of Science*. Baltimore, London: The John Hopkins Press.
- Henry Agel (Anri Ažel), 1978. *Estetika filma*. Beograd: BIGZ.
- John R. Anderson, 1980. *Cognitive Psychology and Its Implications*. San Francisco: Freeman and Comp.
- Dudley Andrew (Dadli Endru), 1980. *Glavne filmske teorije*. Beograd: Institut za film.
- J. L. Aranguren, 1967. *Human Communication*. New York, Toronto: McGraw-Hill.
- Michael Argyle, 1972. *The Psychology of Interpersonal Behavior*. Harmondworth: Penguin Books.
- Rudolf Arnheim (Rudolf Arnhajm), 1962. *Film kao umetnost*. Beograd: Narodna knjiga.
- W. Ross Ashby, 1960. *Design for a Brain*. London: Chapman and Hall.
- Richard C. Atkinson (prir.), 1971. *Contemporary Psychology*. San Francisco: Freeman and Comp.
- Dimitrije Bašičević i Ivan Picelj (prir.), 1968. *Teorije informacija i nova estetika, Bit 1*, Zagreb: Galerija grada Zagreba.
- Gregory Bateson, 1955. "A Theory of Play and Fantasy", u Bruner et al. (prir.) 1976.
- Andre Bazin (Andre Bazen), 1967. *Što je to film I, II, III, IV*. Beograd: Institut za film.
- Émile Benveniste (Emil Benvenist), 1975. *Problemi opšte lingvistike*. Beograd: Nolit.
- Manfred Bierwisch, 1971. "Some Methodological Principles", u Manfred Bierwisch, 1971. *Modern Linguistics*, The Hague, Paris: Mouton.
- D. G. Bobrow, A. Collins (prir.), 1975. *Representation and Understanding, Studies in Cognitive Science*. New York: Academic Press.
- David Bordwell, 1981. *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley, Los Angeles, London: U. of California Press.

- Stan Brakhage, 1963. *Metaphors on Vision*. New York: Film Culture.
- R. B. Braitwaite, 1953. *Scientific Explanation*. London, New York: Cambridge U. P.
- Edward Branigan, 1976. "The Space of Equinox Flower", u *Screen*, vol. 17, br. 2. London: Society for Education in Film and Television.
- Jerome S. Bruner, 1973. *Beyond the Information Given*. New York: Norton and Comp.
- J. S. Bruner, J. J. Godnow, G. A. Austin, 1956. *A Study of Thinking*. New York: John Wiley and Sons.
- J. S. Bruner, A. Jolly, K. Sylva (prir.), 1976. *Play*, Armondsworth: Penguin Books.
- Noël Burch (Noel Birš), 1972. *Praksa filma*. Beograd: Institut za film.
- Rudolf Carnap, 1968. "Semiotic and its Parts", u C. Carnap, 1968. *Introduction to Semantics and Formalization of Logic*. Cambridge: Harvard U. p.
- Rudolf Carnap, 1969. *The Logical Structure of the World and Pseudoproblems in Philosophy*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- John M. Carroll, 1980. *Toward a Structural Psychology of Cinema*. The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers.
- E. C. Carterette, M. P. Friedman, 1978. *Perceptual Coding (Handbook of Perception, vol. VIII)*. New York: Academic Press.
- Colin Cherry, 1966. *On Human Communication*. Cambridge, London: M.I.T. Press.
- Saymour Chatman, 1978. *Story and Discourse*. Ithaca, London: Cornell U. P.
- H. H. Clark, E. V. Clark, 1977. *Psychology and Language*. New York, Chicago, San Francisco, Atlanta: Harcourt Brace Jovanovich.
- J. W. Cotton, R. L. Klatzky; 1978. *Semantic Factors in Cognition*. Hillsdale: LEA
- Zbigniew Czezot-Gawrak (Zbignjev Čečot-Gavrak), 1982. *O počecima filmologije*. Beograd: Institut za film.
- Maya Deren (Maja Deren), 1975a. "Anagram ideja o umetnosti, formi i filmu", u *Filmske*

sveske, br. 1, sveska VII, Beograd: Institut za film.

Maya Deren (Maja Deren), 1975b. "Film: stvaralačko korišćenje stvarnosti", u *Filmske sveske*, br. 1, sveska VII, Beograd: Institut za film.

Maya Deren, 1972. *Divine Horsemen: The Woodoo Gods of Haiti*. Dell Publishing Co.

Umberto Eco (Umberto Eko), 1973. *Kultura, informacija, komunikacija*. Beograd: Nolit.

Umberto Eco, 1976. *A Theory of Semiotics*. London: Macmillan Press.

Umberto Eco, 1977. "The Code: Metaphor of Interdisciplinary Category?": u *Yale Italian Studies*, br. 1. New Heaven. Yale U. P.

Sergej Eisenstein (Sergej Ejsenštejn), 1957. *Eisenstein, život, delo, teorije*. Beograd: Jugoslavenska kinoteka.

(S. M. Ajzenštajn), 1964. *Montaža atrakcija*. Beograd: Nolit.

Jean Epstein (Žan Epsten), 1981. *Žan Epsten, teoretičar*. Beograd: Institut za film.

William Epstein (prir.), 1977. *Stability and Constancy in Visual Perception: Mechanisms and Processes*. New York: John Wiley and Sons.

Paul Feyerabend, 1975. *Against Method*. London: NLB.

W. R. Garner, 1978. "Aspects of a Stimulus: Features, Dimensions and Configurations", u Rosch, Ioyd, 1978.

Emillio Garroni (emilio Garoni), 1977. *Semiotika i estetika*. Beograd: Institut za film.

Paul Garvin (prir.), 1964. *A Prague School on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Washington; Georgetown U. P.

Paul Garvin, 1977. "Linguistics and Semiotics", u *Semiotica*, The Hague: Mouton Publishers.

F. H. George; 1971. *Cybernetics*. London: Teach Yourself Books.

James J. Gibson, 1966. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston: Houghton Mifflin Comp.

E. H. Gombrich, 1985. *Umetnost i iluzija*. Beograd: Nolit.

- Nelson Goodman, 1968. *Languages of Art*. Indianapolis: Bobbst-Marrill Comp.
- Nelson Goodman, 1972. *Problems and Projects*. Indianapolis: Bobbst-Merrill Comp.
- Nelson Goodman, 1978. *Ways of Worldmaking*. Hassocs: The Harvester Press.
- Richard E. Grandy (prir.), 1973. *Theories and Observation in Science*. Englewood Clifs: Prentice-Hall.
- Douglas Greenlee, 1973. *Peirc's Concept of Sign*. The Hague: Mouton.
- R. L. Gregory, 1970. *The Inteligent Eye*. New York: McGraw Hill.
- R. L. Gregory, 1974. *Concepts and Mechanisms of Perception*. London: Duckworth.
- M. A. K. Hallyday: 1976. *System and Function in Language*, ed. by Gunther Kress. London: Oxford U. P.
- Edward T. Hall (E. T. Hol), *Nemi jezik*. Beograd: BIGZ.
- Stephen Heath (Stiven Hit), 1983. "Film i sistem: uslovi za analizu", u *Filmske sveske*, br. 1-2, vol. XV. Beograd: Institut za film.
- Carl G. Hempel, 1965. *Aspects of Scientific Explanation*. New York: Free Press.
- Carl G. Hempel, 1966. *Philosophy of Natural Science*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Carl G. Hempel, 1970. "On the 'Standard Conception' of Scientific Theories", u Radner, Winokur (prir.), 1970. *Analyses of Theories and Methods of Physics and Psychology (Volume IV, Minnesota Studies in the Philosophy of Science)*. Minneapolis: U. of Minnesota Press.
- Louis Hjelmslev, 1971. "Structural Analysis of Language", u *Reading in Modern Linguistic*, B. Malmborg, 1971. Stockholm: Laromedelsforlagen.
- Louis Hjelmslev, 1980. *Prolegomena teoriji jezika*. Zagreb, GZH.
- J. Hochberg, V. Brooks, 1978. "The Perception of Motion Pictures", u E. C. Carterette i M. P. Friedman, 1978. *Handbook of Perception, Vol. X*, New York, San Francisco, London: Academic Press.
- Ivan D. Ivić, 1978. *Čovjek kao Animal Symbolicum*. Beograd: Nolit.

Roman Jakobson, 1956. "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances", u R. Jakobson, M. Halle, 1956. *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton.

Roman Jakobson, 1966. *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit.

Bela Julesz, 1975. "Experiments in the Visual Perception of Texture", u *Scientific American*, April. New York: Scientific American.

Oskar Jursa, 1974. *Kibernetika*. Zagreb: Mladost.

Radoslav Katičić, 1967. *Osnovni pojmovi suvremene lingvističke teorije*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu.

Radoslav Katičić, 1971. "Rečenica kao jezična jedinica", u R. Katičić, 1971. *Jezikoslovni ogledi*. Zagreb: Školska knjiga.

R. L. Klatzky, A. M. Stoy, 1978. "Semantic Information and Visual Information Processing", u Cotton, Klatzky, 1978.

John M. Kennedy, 1974. *A Psychology of Picture Perception*. San Francisco, Washington, London: Jossey-Bass Publ.

Wolfrang Köhler (Volfgang Keler), 1985. *Gešalt psihologija*. Beograd: Nolit.

A. Kondratov, 1969. *Sound and Signs*. Moskva: MIR Publishers.

Thomas S. Kuhn, 1964. "A Function for Thought Experiments", u P. N. Johnson-Laird, P. C. Wason, 1977. *Thinking*. Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge U. P.

(Thomas Kuhn), 1974. *Struktura naučnih revolucija*. Beograd: Nolit.

Benjamin J. Kuipers, 1975. "A Frame for Frames: Representing Knowledge for Recognition", u Bobrow, Collins, 1975.

Lev Kulješov, 1972, "Umetnost filma", u *Filmske sveske*, br. 2, vol. IV, Beograd; Institut za film.

Lev Kulješov, 1974. *Kuleshov on film*, ed. by California Press.

Willam Labov, 1972. *Sociolinguistic Patterns*. Oxford: Basil Blackwell.

- Gottfried Wilhelm Leibniz; 1980. *Izabrani filozofski spisi*. Zagreb: Naprijed.
- Lindsay, Norman, 1977. *Human Information Processing*, sec. edition. New York, San Francisco, London: Academic Press.
- Jurij Lotman, 1970. *Predavanja iz strukturalne poetike*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Jurij Lotman, 1976a. *Semiotika filma*, Beograd; Institut za film.
- Jurij Lotman, 1976b. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit.
- John Lyons, 1977. *Semantics I*. London, New York, Melbourne: Cambridge U. P.
- Bronislaw Malinowski, 1923. "The Problem of Meaning in Primitive Languages", u Ogden Richards, 1972. *The Meaning of Meaning*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Lawrence E. Marks, 1978. "Multimodal Perception", u Carterette, Friedman, 1978.
- André Martinet (Andre Martine), 1973. "Reč", u *Treći program*, leto. Beograd: Radio Beograd.
- Renato May, 1948. *Filmski jezik*. Zagreb: Biblioteka komisije za kinematografiju vlade N. R. Hrvatske.
- Denis McQuail, 1975. *Communication*. London, New York: Longman.
- Robert K. Merton, 1979. *O teorijskoj sociologiji*. Zagreb: CDDSSOH.
- Christian Metz (Kristijan Mec), 1973. *Ogledi o značenju filma I*. Beograd: Institut za film.
- Christian Metz, 1975. *Jezik i kinematografski medijum*. Beograd. Institut za film.
- Christian Metz, 1978. *Ogledi o značenju filma II*. Beograd: Institut za film.
- George A. Miller, 1951. *Language and Communication*. New York, Toronto, London: McGraw-Hill.
- George A. Miller, 1969. "Information and Memory", u Miller, 1969. *The Psychology of Communication*, Baltimore: Penguin Books.
- G. A. Miller, E. Galanter, K. H. Pribram, 1960. *Plans and the Structure of Behavior*. USA:

Holt, Reinhart and Winston.

G. A. Miller, Ph. N. Johnson-Laird; 1976. *Language and Perception*, Cambridge; Cambridge U. P.

Marvin Minsky, 1975. "Frame-System Theory", u Johnson-Laird, Wason (prir.), 1977. *Thinking*. Cambridge: Cambridge U. P.

Abraham Moles, 1968. *Information Theory and Esthetic Perception*. Urbana, Chicago, London: U. of Illinois Press.

Charles Morris, 1971. *Writings on the General Theory of Signs*. The Hague, Paris: Mouton.

Hugo Münsterberg, 1970. *The Film, a Psychological Study*. New York: Dover Publ.

Jan Mukařovský, 1978. *Structure, Sign and Function*. New Haven: Yale U.P.

Ernest Nagel (Ernest Nejgel), 1974. *Struktura nauke*. Beograd: Nolit.

Donald A. Norman, 1976. *Memory and Attention*, sec. edition. New York, London, Sidney, Toronto: John Wiley and Sons, Inc.

P. Oléron, J. Piaget, B. Inhelder, P. Gréco, 1969. *Intelligence* (u seriji: P. Fraisse, J. Piaget: *Experimental Psychology, Its Scope and Method*, VII). New York: Basic Books.

Jean-Pierre Oudart (Žan-Pjer Udar), 1978. "Filmski šav", u Stojanović (prir.), 1978.

Erwin Panofsky, 1978. "Stil i medijum filma", u Stojanović (prir.) 1978.

T. Parsons, E. A. Shils (prir.), 1961. *Toward a General Theory of Action*. New York: Harper and Row.

Pier P. Pasolini; 1967. "Rasprava o kadru-sekvenci ili film kao semiologija stvarnosti", u Stojanović (prir.) 1978.

Živojin Pavlović, 1964. *Film u školskim klupama*. Zaječar: Novinska ustanova "Timok".

Ch. S. Peirce, 1955. *Philosophical Writings of Peirce*, ed. by Justus Buchler, New York: Dover

V. Pekelis, 1974. *Cybernetics A to Z*. Moskva: MIR Publishers.

- Ante Peterlić, 1977. *Osnove teorije filma*. Zagreb: Filmoteka 16.
- Vlada Petrić, 1981. "Problemi semiološkog izučavanja filma: deskriptivna i kinematička analiza", u *Filmske sveske*, vol. 13, br. 2. Beograd: Institut za film.
- Vlada Petrić, 1982. *Predavanja na Akademiji za kazalište, film i televiziju*, Zagreb.
- Aleksandra Petrov (prir.), 1970. *Poetika ruskog formalizma*. Beograd: Prosveta.
- Gajo Petrović, 1964. *Logika*. Zagreb: Školska knjiga.
- Jean Piaget, 1954. *The Construction of Reality in the Child*. New York: Ballantine Books.
- (Žan Piaže), 1968. *Psihologija inteligencije*. Beograd: Nolit.
- Jean Piaget, 1971. *Biology and Knowledge*. Chicago: The U. of Chicago Press.
- J. Piaget, B. Inhelder, 1963. "Mental images", u Oléron et al. (prir.) 1969.
- John R. Pierce; 1967. *Waves and Messages*. New York: A Doubleday Anchor Book.
- Jerzy Plazewski (Ježi Plaževski), 1961. *Jezik filma I*. Beograd: Institut za film.
- Michael Polanyi, Harry Prosch, 1975. *Meaning*. Chicago, London. U. of Chicago Press.
- Karl R. Popper, 1972. *Objective Knowledge*. Oxford: Clarendon Press.
- Michael I. Posner, 1973, *Cognition: An Introduction*. Brighton: Scott, Foresman and Comp.
- Quarterly Review of film studies*, 1977. February, Vol. 2, br. 1. Pleasantville: Redgrave Publishing Comp.
- Hans Reichenbach (Hans Rajhenbah), 1964. *Rađanje naučne filozofije*. Beograd: Nolit.
- Sheldon Renan, 1967. *The Underground Film*. London: Studio Vista.
- Vladislava Ribnikar Perišić, 1976. *Ruski formalizam i književna istorija*. Beograd: Ideje.
- Eleonor Rosch, 1976. "Classification of Real-World Objects: Origins and Representations in Cognition", u Johnson-Laird, Wason, 1977. *Thinking*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Ferdinand de Saussure (F. Sosir), 1969. *Opšta lingvistika*. Beograd: Nolit.

- R. C. Schank and R. P. Abelson, 1975. "Scripts, Plans and Knowledge", u Johnson-Laird, Wason, 1977. *Thinking*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Israel Scheffler, 1967. *Science and Subjectivity*. Indianapolis, New York: TheBobbs-Merill Comp.
- Ju. A. Schreider, N. Ya. Vilenkin; 1975. "Real Objects and Set-Theoretical Concepts", u Ju. A. Schreider, 1975. *Equality, Resemblance, and Order*. Moskva: MIR Publ.
- Thomas A. Sebeok, 1972. *Perspectives in Zoosemiotics*. The Hague: Mouton.
- Claude E. Shannon, Warren Weaver, 1949. *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana, Chicago, London: U. of Illinois Press.
- M. Sherif, C. W. Sherif, 1964. "Acceptable and Unacceptable Behavior Defined by Group Norms", u M. Argyle, (prir.), 1973. *Social Encounters*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Herbert A. Simon, 1969. *The Science of the Artificial*. Cambridge: MIT Pres.
- Herbert A. Simon, 1981. "Cognitive Science: The Newest Science of the Artificial", u Norman (ed.), 1981. *Perspectives on Cognitive Science*. Norwood: Ablex Publ. Corp; Hillsdale: LEA.
- P. Adams Sitney, 1979. *Visionary Film*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford U. P.
- E. V. Sokolov, 1976. *Kultura i ličnost*. Beograd: Prosveta.
- Etienne Souriau (Etjen Surio), 1971. "Ritam i jednostušnost", u *Filmske sveske*, vol. III, br. 4. Beograd: Institut za film.
- Raymond Spottiswood, 1951. *Film and Its Techniques*. London: Faber and Faber.
- Dušan Stojanović, 1975. *Film kao prevazilaženje jezika*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Dušan Stojanović, 1978. *Montažni prostor u filmu*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Dušan Stojanović (prir.), 1978. *Teorija Filma*. Beograd: Nolit.
- Nikola Tannhofer, 1981. *Filmska fotografija*. Zagreb: Filmoteka 16.

Kristin Thompson i David Bordwell, 1976. "Space and Narrative in the Films of Ozu", u *Screen*, br. 2, vol. 17. London: SEFT.

Jurij Tinjanov, 1970. "O književnoj evoluciji", u Petrov (prir.), 1970.

Stephen Toulmin, 1976. *The Philosophy of Science*. London: Hutchinson U. L.

B. A. Trahtenbrot, 1978. *Što su algoritmi*. Zagreb: Školska knjiga.

Andrew Tudor, 1974. *Image and Influence*. London: George Allen.

(Endru Tjudor), 1979. *Teorije filma*. Beograd: Institut za film.

Hrvoje Turković, 1971. "Seljačko vitalistički nazor na svijet Antuna Vrdoljaka", u *Telegram*, br. 1 (518), 8. listopada. Zagreb.

Hrvoje Turković, 1972. "Osobnost kao osobitost", u *Prolog*, br. 16, vol. V. Zagreb.

Hrvoje Turković, 1973. "U pohvalu trilera", u Turković, 1985.

Hrvoje Turković, 1974. "Prilog domaćih autora", u *Filmske sveske*, br. 2, vol. IV. Beograd: Institut za film.

Hrvoje Turković, 1975. "Analiza elipse u Murnauovu 'Posljednjem čovjeku'", u *Film*, br. 2-3. Zagreb.

Hrvoje Turković, 1976a. "Za šund", u Turković, 1985.

Hrvoje Turković, 1976b. "Čemu aktivirati publiku", u "Publika sama sobom", prilog, u *Pitanja*, br. 3-4. Zagreb: CDD.

Hrvoje Turković, 1976c. "Umjetnost kao žanr", u Turković, 1985.

Hrvoje Turković, 1977a. "Prikazivanje nasilja na filmu", u Turković, 1985.

Hrvoje Turković, 1977b. "Oprekovno ustrojstvo 'Rima, otvorenog grada'", u *K*, časopis za komparativnu književnost, br. 2. vol. 2. Zagreb.

Hrvoje Turković, 1978a. "Što je to eksperimentalni film", u Turković, 1985.

Hrvoje Turković, 1978b. "Kritika kao kulturalna politika", tekst u radu.

- Hrvoje Turković, 1980. "Teatralnost na filmu", u *Bilten 8*. Zagreb: Filmoteka 16.
- Hrvoje Turković, 1984a. "Populistička i elitistička usmjerenja u razvoju jugoslavenskog igranog filma", u Turković, 1985.
- Hrvoje Turković, 1984b. "Pojmovi i pristupi", u *Filmske sveske*, br. 3, vol. XVI. Beograd: Institut za film.
- Hrvoje Turković, 1985. *Filmska opredjeljenja*. Zagreb: CEKADE.
- H. Turković - D. Stojanović, 1976. "Rasprava o filmološkim pitanjima", u *Filmske sveske*, br. 1. Beograd: Institut za film.
- B. A. Uspenskij, V. V. Ivanov, V. N. Toporov, A. M. Pjatigorskij, Ju. M. Lotman, 1973. "Theses on the Semiotic Study of Cultures (as Aplied to Slavic Texts)", u J. V. der Eng, M. Grygar (prir.). 1973. *Structure of Texts and Semiotics of Culture*. The Hague, Paris: Mouton.
- L. S. Vygotsky (Vigotski), 1978. *Mind in Society. The Developement of Higher Psychological Processes*. Cambridge: Harvard U. P.
- Slavko Vorkapić, 1979. "Beleške o filmskom zanatu", u F. Hanžeković, S. Ostojić (prir.), 1979. *Knjiga o filmu*. Zagreb: Spektar
- C. H. Waddington, 1977. *Tools for Thought*. Frogmore: Paladin.
- Max Weber, 1949. *The Methodology of the Social Sciences*. New York: The Free Press.
- Max Weber, 1976. *Privreda i društvo*. Beograd: Prosveta.
- Peter Wollen (Piter Volen), 1972. *Znaci i značenje u filmu*. Beograd: Institut za film.
- G. H. von Wright, 1975. *Objašnjenje i razumevanje*. Beograd: Nolit.
- John Ziman, 1978. *Reliable Knowledge*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Gene Youngblood, 1970. *Expanded Cinema*. London: Studio Vista.

Hrvoje Turković

Rođen 1943. u Zagrebu. Diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1972), magistrirao iz filmskih studija na New York Universityju kao Fulbrightov stipendista (1976), a na Filozofskom fakultetu u Zagrebu doktorirao filmskoteorijskom tezom (1991). Od 1965. djeluje kao kritičar i esejista, urednik u više časopisa (najdulje u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, od njegovog osnutka 1995. godine), a od 1977. do 2009., kad je umirovljen, bio je zaposlen na Akademiji dramske umjetnosti, povremeno predajući i na drugim studijima. Bio je polazni voditelj Multimedijalnog centra Studentskog centra (1976-1977), polazni predsjednik Hrvatskog društva filmskih kritičara (1992-1994) te predsjednik Hrvatskog filmskog saveza (1998-2015). Bio je urednik i suradnik za filmsku teoriju u *Filmskoj enciklopediji 1-2* (1985/1990), suradnik u *Filmskom leksikonu* (2003), urednik je *Filmskog enciklopedijskog rječnika* (u radu). Objavio je preko 700 članaka o filmu, televiziji i kulturnim problemima u novinama, časopisima, katalozima, na radiju, u zbornicima i autorskim knjigama, te više knjiga (usp. [bibliografiju](#)).

Knjige: *Filmska opredjeljenja* (1985, 2012); *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika : metodološke rasprave* (1986, 2012); *Razumijevanje filma : ogledi iz teorije filma* (1988, 2012); *Teorija filma* (1994, 2000, 2012); *Umijeće filma : esejistički uvod u film i filmologiju* (1996); *Suvremeni film : djela i stvaratelji, trendovi i tradicije* (1999); *Razumijevanje perspektive : teorija likovnog razabiranja* (2002); *Hrvatska kinematografija 1991-2002* (u koautorstvu s Vjekoslavom Majcenom, 2003); *Film: zabava, žanr, stil : rasprave* (2005); *Narav televizije : ogledi* (2008); *Retoričke regulacije : stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja* (2008); *Nacrt filmske genologije* (2010); *Život izmišljotina : ogledi o animiranom filmu* (2012); *Politikom po kulturi : polemike 1968-2002* (2016); *50 godina studija montaže 1969.-2019.* (2019; gl. urednik); *Rasprava o popratnoj filmskoj glazbi* (2020); *Tipovi filmskog izlaganja : prilozi teoriji izlaganja* (2021).

Biblioteka Online

knjiga 92

Hrvoje Turković

STRUKTURALIZAM, SEMIOTIKA, METAFILMOLOGIJA
metodološke rasprave

© 2012 Hrvoje Turković

© za elektroničko izdanje: Društvo za promicanje književnosti
na novim medijima, 2012, 2015, 2016

Izdavač

Društvo za promicanje književnosti
na novim medijima, Zagreb

Za izdavača

Aleksandra David

Urednici

Krešimir Pintarić
Dario Grgić

Fotografija

© Coprid / Fotolia.com

ISBN 978-953-7669-42-3 (HTML)

ISBN 978-953-345-108-4 (EPUB bez DRM)

ISBN 978-953-345-109-1 (PDF)

ISBN 978-953-345-110-7 (MOBI)

Prvo izdanje

Filmoteka 16, Zagreb, 1986.

Knjiga je objavljena uz financijsku potporu

Grada Zagreba i Ministarstva kulture Republike Hrvatske.