

## 6. Rusko-formalistička teorija filma

**F**ilmska teorija, u mnogočemu kompatibilna prethodno obrađenoj teoriji sovjetske montažne škole, jest ona *ruskog formalizma* kako se uvriježila nazivati u kontekstu književnoznanstvenog područja (Beker 1999: 12). Obje su teorije, naime, bile dijelom istog razdoblja, intelektualne klime i umjetničkih tendencija profiliranih tijekom 1920-ih. Prema tumačenju Andrewa (1980: 58), ruski formalizam dio je tzv. prve, rane faze plodonosnosti formativnog krila teorije filma koja je svoje daljnje istraživačke reperkusije doživjela usponom strukturalističkog pristupa u 1960-ima fokusirajući se u većoj mjeri i mnogo preciznijoj te obuhvatnijoj maniri na invarijantne, univerzalne značajke funkcioniranja onoga što se dijelom metaforički nazivalo filmskim jezikom. No, središnji fokus ruskog formalizma zapravo uopće nije bilo proučavanje filmskog medija pa se utoliko ni njegovi pripadnici ne mogu u punom smislu riječi smatrati punokrvnim *filmskim* teoretičarima. Naime, za ruske je formaliste film predstavljao tek prigodno sredstvo ili pojavu, za njih relativno novu i nedovoljno poznatu, koja će im poslužiti kao primjer iskušavanja već formuliranih teza i koncepata o prirodi umjetničkih artefakata uopće, a osobito onih istraživačkih strategija pomno razrađenih pod okriljem književne teorije (usp. Stam 2000: 48). U tom smislu, kako uočava Czebot-Gawrak (1984a: 131), njihov je filmskoteorijski značaj više metodološke naravi, kao u osnovi svjež empirijski i iole znanstveni pristup proučavanoj pojavi (usp. Plesner 1987: 219), no što bi bila riječ o jednoj cjelovitoj i sustavno izvedenoj teoriji filma kao privilegiranog predmeta interesa.

U ovom je kontekstu novosti i prigodnosti, primjerice, za Borisa Kazanskog (Kazanskij 1981: 101) važna činjenica kako se film izravno razvio pred očima teoretičara omogućujući im neposredan uvid u nastanak jedne umjetničke forme te utoliko predstavlja izvrstan put ka razumijevanju prirode estetskog i uspostave onoga što naziva *sinematologijom*. Izravno svjedočenje nastanku nove umjetnosti iz njegove perspektive omogućava teorijski uvid koji, zbog vremenske udaljenosti, nije dostupan razumijevanju starijih umjetničkih oblika.

Ruski formalisti s pripadnicima su sovjetske montažne škole dijelili slične, iako po mnogočemu različite, pretpostavke o prirodi umjetnosti, a ponajviše razumijevanje svrhe umjetnosti kao neke vrste preoblikovanja zatečene zbilje u skladu s dostupnim kapacitetima korištenog medija, odnosno u načelu dijeleći s njima konstruktivistički pristup i naglašavajući dominantno estetsku funkciju artefakata koji bi se trebali smatrati umjetničkim. Ili kako je to formulirao Andrew (1980: 61), „[u]metnost je delatnost što oblikuje ‘besciljne’ predmete, predmete koji ne čine ništa drugo sem što postoje radi intenzivnog opažanja i razmišljanja o njima“. No, uz ove polazišne sličnosti, između ruskih formalista

i pripadnika sovjetske montažne škole postojale su i uočljive razlike. S jedne strane, za razliku od montažne škole, ruski formalisti nisu toliko inzistirali na montaži kao glavnom načelu konstruktivističkog preoblikovanja stvarnosti, a ideja propagandno-socijalističkog aspekta filmskog djela bila im je gotovo teorijski strana. S druge strane, na ruske je formaliste čak u većoj mjeri utjecala rana teorija francuskih vizualista na čije su se pojmove i radove pozivali češće nego, npr., na Ejzenštejnove, tako da su tekstovi Delluca, Moussinaca ili, kao drugog formativnog utjecaja, Béle Balázsa bili čestim referentnim poljima njihovih istraživanja.

Dakako, veze ruskih formalista sa sovjetskom montažnom školom bile su i više nego očite, što na osobnoj, što na povijesno-praktičnoj razini. Tako je, primjerice, Ejzenštejn bio u neposrednom kontaktu s ključnim pripadnicima formalističke škole, poput Viktora Šklovskog i Borisa Ejhenbauma (usp. Stam 2000: 47), sâm Šklovski je surađivao s Ejzenštejnovim kolegom Aleksandrovim, koautorom „Izjave“ o zvučnom filmu i montažerom Ejzenštejnovog filma *Da živi Meksiko!* (*Que Viva Mexico!*, 1931–32) te je, npr., pisao scenarij za Kulješovljev film *Po zakonu* (1926). Ovo su bile samo neke od mnogobrojnih veza uspostavljenih između ove dvije teorijske škole. No, s druge strane, u većoj su mjeri pripadnici ruskog formalizma utjecali na sovjetsku montažnu školu nego što su ovi posljednji utjecali na formaliste. Naime, iako su teorije ruskih formalista dijelom rezultat promijenjene filmske i umjetničke prakse 1920-ih u Rusiji, kanalizirane upravo kroz praktični, ali i teorijski rad Kulješova, Pudovkina i Ejzenštejna (na čije su filmove često upućivali), glave teze montažne škole zapravo uopće ne čine osnovu ruskoformalističke teorije filma. Da su pripadnici montažne škole u tolikoj mjeri utjecali na formaliste oni bi također preneglašavali montažu kao gotovo jedinu relevantnu tehniku filmskog preoblikovanja stvarnosti, uzimali u razradi montažnih postupaka one tipove montaže kako ih je, npr., razradio Ejzenštejn te naglasak stavljali na političku i retoričku dimenziju filma toliko istaknutu u Ejzenštejnovom nijemom filmskom opusu. Umjesto toga, formalistima je montaža tek jedan od mogućih postupaka oblikovanja, iako i dalje vrlo važan, a tipovi montažne organizacije razrađivani su prema vlastitim kriterijima, odvojenima od Ejzenštejnovog pristupa (iako počesto i rudimentarnijima u opsegu razumijevanja).

Dok u kontekstu književnoznanstvenog pristupa ruski formalizam obuhvaća mnogo šire vremensko i istraživačko razdoblje od otprilike 1915. do 1930., ruskoformalistička teorija filma obuhvaća, u užem smislu, tek niz tekstova izvorno objavljenih 1927. u izdanju državne izdavačke kuće za filmsku literaturu Kinopečat pod naslovom *Poetika filma* (*Poetika kino*) i pod uredništvom jednog od najistaknutijih formalističkih autora, Borisa Ejhenbauma. Ovaj je zbornik izvorno obuhvaćao šest tekstova koji su široj filmološkoj zajednici po-

stali dostupni engleskim prijevodom 1982. (usp. Taylor 1982), a također i 1981. s nešto izmijenjenom postavom tekstova i autora. Odnosno, u ovom izdanju izbačen je originalni kratki prilog „Poezija i proza u filmu“ V. Šklovskog, a ubačen tekst Romana Jakobsona iz 1933. o budućnosti i umjetničkim potencijalima zvučnog filma (usp. Eagle 1981b) koji je ujedno i jedan od rijetkih tekstova iz ovog razdoblja formativne teorije filma koji je, za razliku od spisa R. Arnheima, sagledavao novi medij u pozitivnom stvaralačkom kontekstu. Dakle, fond tekstova ukupno je obuhvaćao priloge Borisa Ejhenbauma (Ejxenbaum 1981), Jurija Tinjanova (Tynjanov 1981), Borisa Kazanskog (Kazanskij 1981), Viktora Šklovskog (Shklovsky 1982), Adriana Ivanoviča Piotrovskog (Piotrovskij 1981), snimatelja Andreja Moskvina i njegovog asistenta Jevgenija Mihajlova (Mixajlov i Moskvina 1981) te Romana Jakobsona (1981).<sup>35</sup>

Kao što je već spomenuto, na središnje su teze o prirodi filmske umjetnosti uvelike utjecala načela koja su ruski formalisti razradili ranije u književnoj teoriji. Odnosno, na sličan način na koji su formalisti nastojali, krajem 1910-ih, emancipirati književnost od njoj posrednih značajki, poput filozofskih, religijskih i/ili psiholoških aspekata na koje je mogla upućivati, čineći ju samodostatnim predmetom proučavanja, tako su isto pokušali napraviti i za film smatrajući ga posve novom, od drugih odvojenom umjetničkom formom. Polazište formalističkog razumijevanja bilo je shvaćanje umjetnosti kao pojave lišene svoje uporabne vrijednosti, poput uporabe jezika (kao medija književnosti) u čisto komunikacijske/informacijske svrhe. U tom je kontekstu naglasak stavljen na realizaciju tzv. *estetske funkcije* umjetničkog artefakta, poput isticanja uporabno manje uočljivih elemenata jezika, kao što je njegova zvučnost. Nadalje, kako bi se neka umjetnička pojava ukazala u svojoj specifičnosti onkraj vlastite uporabne vrijednosti i onkraj drugih, srodnih pojava, bila joj je potrebna neka forma ili načelo konstrukcije, kako je formalistički pristup u općim crtama objasnio Ejhenbaum (1967: 326). A glavni postupak kojim se ta forma mogla učiniti vidljivom umjetničkom, nepraktičnom doživljaju jest ono što je još 1917. Šklovski (1999: 125-126), u tekstu „Umjetnost kao postupak“, nazvao *postupkom očiđenja*. Taj postupak, kao središnji postupak umjetničkog oblikovanja za formaliste (usp. Aitken 2001: 8), omogućava doživljavanje poznatih pojava u nepoznatom, novom svjetlu, tj. obraćanje pozornosti na do tada neopazive vidove pojava te dokidanje praktične, a naglašavanje zatvorene, autonomne vrijednosti konstrukcije umjetničkog djela. U tom smislu, svrha je formalističkog pristupa proučavanje imanentnih značajki pojedinog djela i sustava umjetnosti kojeg je

<sup>35</sup> Svakako valja istaknuti kako su formalistički autori pisali o filmu i izvan ovog konteksta, što prije, a što i nakon 1927. Za dodatne tekstove posvećene filmu usp. npr. one Jurija Tinjanova (Tynjanov 2019a; 2019b; 2019c; 2019d; 2019e; 2019f).

ono dijelom, njezinih specifičnih zakonitosti determiniranih i ograničenih materijalnom osnovom korištenog medija te konačno isticanje njezinih estetskih kvaliteta (usp. Eagle 1981a: 3-4), poput očuđenja.

U filmskoteorijskom kontekstu autori formalističke škole izravno su se oslanjali upravo na ovakvo razumijevanje umjetnosti. Tako se, npr., za Kazanskog (1981: 107-108) razumijevanje umjetničke prirode filma očituje u uočavanju i njegove razlike prema drugim oblicima (poput kazališta ili arhitekture koji koriste drukčiji materijal, ali i postupak oblikovanja različitih stvari), ali i u uočavanju njegovog materijalnog temelja. Kako je tehnološka baza (građa) filma fotografija<sup>36</sup> koja nema estetskih kvaliteta jer neposredno bilježi pojave, tek se njezinom obradom specifičnim filmskim postupcima (poput osvjetljenja ili kompozicije izreza) te kombinacijom tako fotografski zabilježenih pojava (montažom) postiže umjetnička svrha filma, tj. preobrazba neposredne zbilje nalik vizualnom očuđenju. Središnji postupak takvog tipa preoblikovanja za Kazanskog je bio već ranije poznat filmskoteorijski pojam baštinjen od francuskih vizualista, tj. pojam fotogeničnosti.

Vrlo slično Kazanskom rezonirao je i Tinjanov (1971; Tynjanov 1981). On je, naime, smatrao da ukoliko film želi ispuniti svoj umjetnički, odnosno estetski, nepraktični cilj, djelo mora svoju fotografsku građu također preobraziti fotogeničnošću kao specifičnim postupkom oblikovanja. Polazište njegovog razumijevanja svakako je teza kako umjetničko stvaranje ne može biti preslika zbilje, već da se prednost filma očituje u nemogućnosti potpune reprodukcije<sup>37</sup> te da mu upravo ta karakteristika omogućava realizaciju temeljne svrhe umjetnosti, a to je apstrakcija. U tom kontekstu, za Tinjanova (1971: 286; Tynjanov 1981: 86) je svaki filmskom tehnikom preobraženi prizor ujedno i semantički znak koji upućuje na njegova neizravna značenja stvarajući potpuno nove odnose između tako predočenih pojava. I Ejhenbaum je slijedio ovakva razmišljanja Kazanskog i Tinjanova dovodeći u vezu praktičnu uporabu jezika sa doslovnošću fotografske zabilježbe, a estetsku (poetsku) uporabu jezika u književnosti sa filmskom obradom fotografije kao njegove materijalne osnove. Unutar ovog okvira promišljanja, kako bi se film razvio u zasebnu umjetničku formu on mora pomoću vlastitih alata preobrazbe, odnosno pomoću fotogeničnosti, izolirati estetske kvalitete prizora te ih potom organizirati u zaseban sustav pomoću postupka

<sup>36</sup> Ovo polazište dijelom se razlikuje od Šklovskog (1971) koji fotografiju i dalje drži osnovom filmskog jezika, no vjerojatno pod utjecajem Ejzenštejna i Pudovkina smatra kako je njegova osnova ipak filmski kadar, kao već obrađeni element oblikovanja. Utoliko je Šklovski filmsku varijantu očuđenja smatrao teže ostvarivom upravo zbog doslovnosti zabilježbe koju pruža fotografska osnova filmskog izraza.

<sup>37</sup> Teza koja je podudarna Arnheimovom razumijevanju filmske umjetnosti.

montaže, tj. time uspostaviti vlastiti umjetnički jezik (usp. Ejxenbaum 1981: 57; Ejhenbaum 1971: 313).

U ponešto drukčijem kontekstu i Jakobson je slijedio ovu dobro iskušanu formalističku metodu. Za njega, doduše, glavni materijal filmske transformacije prizora nije bila ni sama zbilja (jer ju filmski prikaz nikada ne nudi u potpunosti) niti fotografija, već različiti, filmom stvoreni audiovizualni znakovi (usp. Jakobson 1981: 162). Tako, primjerice, filmski prikaz može od iste stvari/pojave oblikovati tri potpuno različita (vizualna) znaka, ovisno o upotrjebljenom postupku predočavanja. Jakobson (ibid.) daje primjer filmskog predočavanja osobe velikog nosa i/ili s grbom na leđima ('nosonju', 'grbavca' i/ili 'nosatog grbavca'). Ukoliko se horizontalnim kutom snimanja takva osoba prikaže s leđa, taj će vizualni znak upućivati na 'grbavca', frontalni će prikaz upućivati na 'nosonju', a prikaz iz profila na 'nosatog grbavca'. Ovim zamišljenim primjerom Jakobson želi pokazati na koji način izbor određenog filmskog postupka (poput horizontalnog kuta snimanja, tj. strane promatranja) oblikuje značenje zabilježenog objekta koji u sva tri slučaja ostaje i dalje isti, ali dobiva specifičnu vrijednost aktivacijom filmskog jezika označavanja. Slično, prema Jakobsonu (ibid.: 163), funkcionira i zvuk u filmu koji nije tek reprodukcija stvarnog zvuka u izvanfilmskim okolnostima, već auditivni znak koji upućuje na nešto drugo u kontekstu filmske strategije umjetničkog oblikovanja prizora. Pa tako, primjerice, glazba može označavati prizornu tišinu ili povezivati prostorno-vremenski udaljene scene, kao što i govor može funkcionirati kao auditivni znak za nešto onkraj svoje komunikacijske vrijednosti i zadobiti specifično značenje unutar strukture konkretnog filmskog izričaja. No, kao što je primijetio Andrew (1980: 63), ovakvo formalističko naglašavanje preobražajnih, često i vizualno uočljivih transformacija pojavnog svijeta sa ciljem njegovog 'očučivanja' i estetskog izoliranja, kao posljedicu je imalo privilegiranje djelâ razmetljivog stila koja su koristila napadne, nekonvencionalne postupke, nalik Ejzenštejnovim montažnim bravurama, i time su iz svojeg razmatranja isključivali umjetničke kapacitete filmova izvedenih mnogo diskretnijim strukturama.

U ovome kontekstu valja napomenuti i neobičnost utjecaja koji je, s jedne strane, ruskoformalistička teorija izvršila na kasnije istraživačke programe u filmologiji, zatim istraživačkih utjecaja na nju samu te smjer razvoja formalističkih uvida u neposrednom povijesnom okruženju njezinog nastanka. Prvo valja uočiti kako je na ruskoformalističku teoriju filma više utjecala književna teorija no ona filmska razdoblja neposredno prije i tijekom 1920-ih. Odnosno, ruski su formalisti u većoj mjeri nastojali primijeniti metode razvijene pod okriljem teorije književnosti, poput pojma estetske funkcije ili očučenja, ili pak razviti vlastita razumijevanja montaže i srodne organizacije filmskih djela, no što su bili spremni preuzeti već postojeće i dijelom razrađene pristupe različitih te-

orija baštinjenih od Ejzenštejna, Kulješova, Pudovkina ili francuskih vizualista. Nadalje, u kasnijim filmološkim odjecima formalističkog pristupa proučavanju filma, tzv. neoformalizmu 1980-ih kojeg su razrađivali David Bordwell i Kristin Thompson, ovi baštinici formalističke metode prije su posezali za ruskoformalističkim književnoteorijskim tekstovima i pojmovima (usp. Thomson-Jones 2009: 131), nego što su se bili spremni poslužiti filmskoteorijskom literaturom iz *Poetike filma*.<sup>38</sup> To se, npr. odnosi na korištenje alata iz književne teorije, poput pitanja motivacije određenih književnih postupaka, očuđenja, vrsta korištenih motiva, tipova odnosa fabule i sižea ili tipova sižejne konstrukcije književnog teksta (usp. Thompson 1988), ali i na Bordwellovo (2008: 50-51) posezanje za Tinjanovljevom koncepcijom odnosa triju konstitutivnih čimbenika umjetničkog teksta, odnosa fabule, sižea i stila.

Vezano za daljnji smjer ruskoformalističkih istraživanja filma, autori ove škole nisu ih nastavili iako je metodološki temelj za takvo nešto postojao i u njihovoj književnoj teoriji, ali i u drugim tekstovima posvećenima pitanjima teorije filma. Također, u kontekstu neobičnosti utjecaja i, prvenstveno, statusa kojeg je formalistička teorija filma uživala u vremenu svojeg nastanka, indikativno je da je u predgovoru izvornog izdanja *Poetike filma* iz 1927. Kiril Šutko (Shutko 1982) zbornik okarakterizirao kao praktično-teorijski, napisan sa ciljem poboljšavanja tekuće sovjetske kinematografije iako je iz tekstova i više nego jasno kako su oni bili čisto teorijski orijentirani i to s visokim stupnjem spekulativnog promišljanja o novom mediju. Ta Šutkova opaska tim je više začudna s obzirom da je on izravno zagovarao antiformalistički pristup filmu oštro navodeći kako je tadašnjoj sovjetskoj filmskoj praksi potreban pristup koji će „nemilosrdno i precizno izbrisati iz praktične uporabe svo smeće skolastičkog formalizma“ (Shutko 1982).

U svakom slučaju, tekst koji se može shvatiti kao inauguracijski za primjenu načela formalističkog proučavanja filma jest onaj Viktora Šklovskog (Shklovsky 1982) „Poezija i proza u filmu“. U njemu Šklovski polazi od pretpostavke kako se određeni elementi koji uobičajeno karakteriziraju jedan tip književne prakse, poput značajke ritma u poeziji, mogu javiti i u nekoj drugoj, npr. u prozi, kao bitan čimbenik njezinog oblikovanja, funkcioniranja i umjetničkog smisla. Slijedom toga Šklovski u formalističkoj maniri zaključuje kako ono što čini umjetničko značenje nekog djela nije njegov sadržaj ili fabula, već vrsta primijenjene konstrukcije (sižea) i to zbog toga što se značenje potpuno iste priče u potpunosti može izmijeniti jednostavnom reorganizacijom slijeda događaja u izlaganju, poput stavljanja događaja s kraja priče na izlagački početak djela

<sup>38</sup> Sličan se smjer utjecaja ponavlja i u strukturalističkom impulsu u filmologiji 1960-ih gdje je Proppova *Morfologija bajke* vjerojatniji izvor od *Poetike filma*.

(pa tako djelo umjesto fokusa na buduće ishode nelinearnim izlaganjem može stvoriti zagonetku). Ono što Šklovski pritom izostavlja iz razmatranja o važnosti primijenjene konstrukcije u izgradnji umjetničkog djela jest činjenica da se potpuno različite priče i sljedovi događaja mogu izložiti na strukturno istovjetne načine i time također promijeniti temeljno značenje djela uvjetovano i tipom korištene konstrukcije, ali i tipom priče koja je u djelu prezentirana.

Nadalje, Šklovski (ibid.) uočava, sukladno naslovu teksta, kako u praksi postoje dvije temeljne vrste filmova. Jedna su vrsta oni filmovi koji se prvenstveno oslanjaju na prozno načelo. Ovu 'proznu' vrstu filmova karakterizira semantičko, odnosno narativno razrješenje nekog sukoba. To jest, sukob se ponajprije razrješuje na razini izloženog sadržaja. No, iako dominantno takav, i prozni film svoje razrješenje može realizirati na čisto kompozicijskoj/formalnoj razini kroz primjenu neke oblikovne strategije poput ponavljanja, paralelizma i slično. S druge strane, postoje i filmovi koji se dominantno oslanjaju na načelo poezije koju, iz njegove perspektive, potpuno prožima neki tip formalnog razrješenja sukoba sa određenim semantičkim učinkom. Ovaj model filmske prakse sasvim je na tragu Ejzenštejnovih filmova gdje se na pozadini priče o revoluciji stvari nastoje razriješiti/organizirati nizom vizualnih i montažnih kontrasta (sudara) koji time razrješuju i temeljnu narativnu dimenziju djela izdvajajući u prvi plan izraza upravo oblikovanje cjeline filma. Ionako su filmovi sovjetske montažne škole često bili dobrim primjercima za objašnjavanje formalističkih umjetničkih uvida, a u velikoj su mjeri dobro ilustrirali svojevrсни balans između prozne, zapravo uočljive narativne dimenzije filma zasićene hipertrofiranim montažnim i slikovno-kompozicijskim rješenjima.

Na tragu ovakvog razlikovanja između proznog i poetskog u filmu te paralela povučenih s književnim vrstama, i Jurij Tinjanov (1971) je u tekstu „Temelji filmske umjetnosti“ razlikovao tip filmova koji se oslanjaju na poeziju i one koji se oslanjaju na prozu. Kako je već prethodno u tekstu utvrdio da korištenje određenih filmskih postupaka (njegovog stila) polazno ima neki mogući semantički učinak, a nije tek formalno prazno oblikovno rješenje, Tinjanov (ibid.: 292) uočava da film blizak poeziji koristi njoj slična strukturna obilježja, i to ponajviše kroz montažno izmjenjivanje slika. Kao što izmjenu stihova karakterizira *skokovita* promjena samostalnih semantičkih nakupina, tako i izmjena kadrova u montaži oprimjeruje sličan tip oštih prijelaza stvarajući značenja koja nadilaze samostalne vrijednosti kadrom (stihom) izdvojenih dijelova prizora. Također, ono što karakterizira tako shvaćen kadar/stih jest njegovo jedinstvo, zatvorenost strukture koja onda u nekom kompozicijskom slijedu značenjski preobražava ukupni smisao montažno sjedinjenih jedinica. Ovaj tip filma uvelike je, kao i kod Šklovskog, inspiriran Ejzenštejnovim konceptom montaže kao nizanja

odvojenih i često suprotstavljenih kadrova koji generiraju nova značenja sklopa povrh doslovnosti svake kombinirane jedinice montaže zasebno.

Za razliku od ove vrste filma, drugi je tip filma blizak prozi gdje se montaža koristi kao alat povezivanja i nizanja određenih scena bez skokovitosti izmjene kadrova kao relativno samostalnih odsječaka značenja. U ovom je kontekstu Tinjanovu važan odnos triju pojmova koji ovaj prozni tip filma razlikuje od književne proze koristeći i drukčiji materijal oblikovanja (sliku nasuprot riječi), ali i načela njegovog oblikovanja. Odnosno, za prozni je film važan odnos koji se uspostavlja između njegove fabule, sižea i stila. U jednoj varijanti prozno oblikovanog filma Tinjanov (1971: 296) ističe kako siže (izlagačka organizacija slijeda događaja) prati, tj. oslanja se na fabulu. Primjerice, u pustolovnom je filmu putovanje junaka (kao središnja priča filma) praćeno izlagačkim oblikovanjem njegovog slijeda od ishodišta ka cilju ili, npr., u komornoj drami gdje izlaganje prati glavne poteze interpersonalnih odnosa likova. Doduše, u ovoj varijanti proznog oblikovanja filma izlaganje može i znatno proširiti predočenu fabulu, ali se još uvijek na nju mora oslanjati, pratiti ju omogućavanjem njezinog adekvatnog prepoznavanja. To se, npr., događa u slučajevima ekstenzivnih opisa, različitih narativnih digresija (gdje se izlažu sporedne linije zbivanja) ili izlaganjem alternativnog slijeda događaja za koje se kasnije u filmu ispostavlja da su bili, npr., zamišljeni glavnoga lika. Ono što Tinjanov u ovoj varijanti izostavlja iz razmatranja jest slučaj gdje izlaganje može i reducirati proporcije fabule i dalje se na nju oslanjajući, odnosno prateći njezine glavne narativne poteze. To se u filmu uobičajeno događa primjenom narativnih sažetaka i drugim oblicima eliptičnog izlaganja (poput tzv. montažnih sekvenci) gdje siže prati i oslanja se na predočenu priču, ali izdvajanjem samo tipskih, reprezentativnih faza nekog slijeda događaja kod gledatelja nastoji stvoriti tek okvirnu predodžbu o njihovoj cjelovitosti. Primjer ove varijante, gdje se sižeom (eliptičnim izlaganjem) nastoji uputiti na mnogo šire proporcije događaja u fabuli filma, bio bi sažetak bračnog odnosa između Charlesa Fostera Kanea i njegove prve supruge Emily u *Građaninu Kaneu* (1941). Tamo se kroz šest kraćih scena njihove interakcije za stolom koje se odvijalo kroz duže vremensko razdoblje nastoji ocrtati opća predodžba o postupnom propadanju njihovog braka i netrpeljivosti koju postupno razvijaju jedno prema drugom (usp. sliku 22).





Slika 22: *Gradanin Kane* (*Citizen Kane*, 1941), r: Orson Welles. Primjer eliptičnog izlaganja gdje siže prati fabulu, ali je znatno manjih proporcija od nje, tj. siže je manji od fabule.

Druga varijanta odnosa uspostavljenih između sižea i fabule filma jest ona u kojoj siže ne prati fabulu, već se razvija pored ili neovisno od nje, odnosno izbija u prvi plan kao dominantna organizacije. U ovoj varijanti fabula svoju smislenost dobiva uporabom određenog filmskog stila, tj. korištenjem uočljivih filmskih postupaka (poput planova, rakursa, mizanscene i slično). Primjer ovakvog tipa filma svakako je već spominjana Ejzenštejnova *Oklopnjača Potemkin* gdje se fabula o otporu opresoru gradi kroz grafičke, ritmičke, kompozicijske i druge

značajke koje onda povezuju dijelove filma u cjelinu i to dijelom odvojeno od njegovih narativnih razrješenja. U ovu varijantu potpadao bi bilo koji film gdje neki aspekt priče (npr. neki događaj) motivira razvoj sižea (kompoziciju filma) i stilskih varijacija u smjerovima nepodudarnima narativnim razlozima djela.<sup>39</sup>

S druge strane, Boris Ejhenbaum (1971) se u tekstu „Problemi filmske stilistike“ bavi upravo detaljnijim razmatranjem stilske strane filma koja kod Tinjanova ostaje prezentirana tek kao skica mogućih realizacija. Ejhenbaum, kao i mnogi autori prije njega, prvo uočava kako se razvoj filma kao umjetnosti odvijao od neposredne zabilježbe određenog prizora, tj. onog što mu omogućava njegova tehnologija, pa zatim ka sve većim stilskim varijacijama u predočavanju, a potom i konačne uspostave vlastitog jezika umjetničkog izražavanja. Prema Ejhenbaumu (1971: 324) taj se razvoj prvenstveno odvijao kroz ono što naziva razvojem *filmske sintakse*, odnosno sukcesivne kombinacije slika/kadrova kroz postupak montaže. U ovom ‘sintaktičkom’ kontekstu on izdvaja dva temeljna tipa povezivanja kadrova u neku veću cjelinu. Jedan od njih je tzv. filmska *rečenica* ili *fraza* koju bismo iz suvremene filmološke perspektive nazvali filmskom scenom. Definira ju kao „grupu elemenata okupljenih oko jezgre naglasaka“ (ibid.: 328). Spomenuti elementi su zapravo filmski postupci predočavanja, poput izbora planova i/ili rakursa (kutova snimanja), koji u toj rečenici/sceni gravitiraju ka nekom središtu, tj. nekom uočljivom postupku poput krupnog plana. U načinu je artikulacije ove filmske rečenice, iz Ejhenbaumove perspektive, ujedno vidljiv i razvoj filmskog jezika kao zasebnog sustava označavanja jer u ranom nijemom filmu nisu postojali nikakvi predočavalački naglasci (jezgre) unutar segmenta filmskog djela (u ranim *tabloima*) pa tako ni potpuno artikulirane rečenice, ponajprije zbog istovjetnosti načina snimanja u srednjem planu, nultim rakursom statične točke promatranja, a zbog čega izraz niti nije mogao imati stilsku vrijednost. Potom se rečenica nastojala artikulirati, npr. izdvajanjem nekog važnog dijela prizora krupnim ili detalj planom, a u potpunosti se formulirala kao dio ‘jezičnog’ repertoara filmskog izraza kada se uspostavio jasan odnos između ‘rečenične’ jezgre i njezinih ‘satelita’. Primjerice, kada su filmovi počeli standardno primjenjivati montažni obrazac *master plus inserti* u sklopu raskadriranja jednog prizora postalo je jasno da orijentacijski kadrovi pri početku, a vrlo često i kraju scene, služe kontekstualiziranju nadolazećih analitičkih kadrova, a insertirani bliži planovi naglašavanju ključnih informacija tijekom odvijanja prizora, dok istovremeno šire vizure razgraničuju jednu filmsku rečenicu ili frazu od drugih.

<sup>39</sup> Poput nestanka lika Anne u *Avanturi* (*L'avventura*, 1960) Michelangela Antonionija, događaja koji ne motivira potragu, već niz digresija i likovno-kompozicijskih rješenja u filmskom izrezu, ili pak poput varijacija gegova u *slapstick* komediji koji se razvijaju dijelom neovisno o središnjoj priči filma.

Kako bi još detaljnije objasnio načine artikulacije filmskog jezika u njegovom sintaktičkom smislu, Ejhenbaum dodatno uočava postojanje dva tipa filmskih rečenica ovisno o tome kako su montažno izvedene te u koje se svrhe uobičajeno koriste prilikom oblikovanja nekog filmskog segmenta. Jedan od tih tipova jest tzv. *regresivni* tip (usp. Ejhenbaum 1971: 329) rečenice/scene. U njemu oblikovanje ide od bližih vizura izdvajanjem niza dijelova prizora izvan njihovog cjelovitog konteksta (npr. detalj planovima), a potom se perspektiva čini obuhvatnijom primjenom širih vizura (npr. totalima) koji smještaju prethodno viđene informacije u adekvatan interpretativni okvir (npr. cjeloviti ambijent). Ovaj tip rečenice Ejhenbaum veže uz stvaranje zagonetke u tumačenju prizora jer gledatelj na početku segmenta nije siguran koje značenje pripisati prvotno izdvojenim dijelovima prizora (npr. jesu li oni dio određenog ambijenta ili nekog apstraktnijeg polja značenja). Također, ističe kako se ovaj regresivni tip veže uz filmski *opis* jer se izdvajanjem dijelova prizora, čiji potpuni smisao gledatelj još ne zna, vrši svojevrsno nabiranje informacija karakterističnih za dani ambijent. Dakako, iako ovaj tip konstrukcije scene može poslužiti i filmskom opisivanju ambijenta, jednako je moguće da služi i drugim ciljevima, poput evociranja nekog emocionalnog stanja, simboličkog značenja ili senzornih karakteristika prikazanih objekata.

Drugi tip rečenice Ejhenbaum pak veže uz *naraciju* iako on u jednakoj mjeri može poslužiti i opisivanju određenog ambijenta (čemu uobičajeno i služi u klasičnom narativnom filmu). Riječ je o tipu koji naziva *progresivnim* (ibid.) jer je izveden suprotno onom prvom i zbog toga ima drukčiji učinak na gledatelja. Progresivni tip rečenice ide od širih vizura ka užima (poput montažnog obrasca *master plus inserti*) i od gledatelja zahtjeva da postupno specificira sve bitne značajke prethodno viđenog prizora u njegovoj cjelovitosti. Iako ovakav tip scene uobičajeno služi uvođenju gledatelja u novi filmski prizor s čijim karakteristikama on još nije upoznat (što Ejhenbaum jasno uočava) te utoliko za cilj ima smještanje nadolazećih pripovjednih poteza (ukoliko je riječ o narativnom filmu) u primjereni ambijentalni okvir, nije u potpunosti jasno zbog čega je Ejhenbaum regresivni tip smatrao bliži opisu, a progresivni naraciji. Naime, oba se tipa mogu koristiti i kao opisni, ali i kao bilo koji drugi izlagački sklopovi, kao što je vjerojatnije da će se upravo progresivni tip javiti u opisnom obliku.

Uz filmsku rečenicu Ejhenbaum (1971: 330) uočava postojanje i druge vrste sintaktičkog filmskog sklopa koji je većih proporcija i prepoznatljiv prema nešto drukčijim kriterijima. Riječ je o dijelu filma koji naziva filmskom *sekvencom* ili *periodom*. U sekvenci su važni odnosi koji se uspostavljaju između prostorno-vremenskih (ali i kauzalnih) elemenata filma, a koji moraju biti u nekoj smisljenoj (semantičkoj) vezi. Primjerice, to bi bile scene snimane u različitim prostorima koje su povezane u jedinstvenu vremensku točku, poput istovremenosti njihova odvijanja izvedene izmjeničnom montažom. Ili, kao nešto drukčiji

primjer, niz scena koje se odvijaju u različitom vremenskom periodu, ali ih veže istovjetnost prostora u kojem se vrši neka radnja. Također, jedinstvena točka povezivanja različitih scena/rečenica u sekvencu (različite, neodređene veličine) može biti i jedinstvo određenog zbivanja, lik(ovi) koji se u njima javljaju, ali i tzv. 'asocijativne' veze uspostavljene kontrastima, poredbama, preklapanjima i slično, tj. vezama koje u mnogo čemu nadilaze narativne aspekte djela (kao u mnogim filmovima sovjetske montažne škole).

Uz ovu, relativno podrobno razrađenu, sintaktičku razinu artikulacije filmskog jezika/stila Ejhenbaum (1971: 333) izdvaja, prema dosljedno provedenoj lingvističkoj metodi, i njegovu *semantičku* stranu. Pitanje semantike filmskog jezika istovremeno se odnosi i na izdvojeno značenje prezentirane slike/kadra, onog što je gledatelju predstavljeno u određenom trenutku (npr. značenje nekog objekta), ali i na značenje stvoreno nizom slika, tj. montažom. U tom kontekstu glavni označitelji unutar filmske slike su najčešće geste i mimika likova koje gledatelj može razumjeti na višestruke načine. Primjerice, u filmu se može izdvajanjem detalja neke geste (npr. pokreta ruke) uputiti na cjelokupnu emociju lika (npr. detaljem podignute obrve na iznenađenje ili nezadovoljstvo, ili detaljem usana na nešto drugo), a značenje se tog izraza može dodatno promijeniti ovisno o montažnoj kombinatorici u koju je određena gesta smještena (npr. druga vizura može uputiti na podignutu obrvu kao izraz straha). Ejhenbaum je u kontekstu razmatranja semantičke strane filmskog jezika imao i specifično razumijevanje načina na koji se on koristi srodnim stilskim sredstvima kao i verbalni jezik, npr. kroz korištenje metafore (simbola). Za njega se svaka filmom izražena metafora nužno oslanjala na onu verbalnu i to na način da gledatelj određenu vizualno izvedenu metaforu, a da bi mu ona bila razumljiva, mora prevesti u jezične okvire procesom kojeg naziva „unutrašnjim jezikom“. Odnosno, „[f]ilmska metafora postaje moguća samo onda kada se oslanja na onu verbalnu. Gledalac može da je shvati samo ukoliko i sam u svom verbalnom iskustvu poznaje odgovarajući metaforu“ (ibid.: 335). Tako je, npr., metafora osobne propasti junaka, prikazana gornjim rakursom ili kadrom razrušene kuće, shvatljiva tek kao vizualna artikulacija metaforičkog izraza riječi „pad“. Ovakvo razumijevanje filmskog jezika bilo je dijelom Ejhenbaumove mnogo šire teze o gledatelju kao aktivnoj figuri u oblikovanju filmskog izraza gdje on, posredstvom „unutrašnjeg“, tj. mentalnog jezika razumijevanja okoliša popunjava nepotpunost filmske zabilježbe stvarnosti. Teza koja je sasvim u skladu s kognitivističkim pretpostavkama suvremene filmologije najmanje od 1980-ih. Ejhenbaumovim (ibid.: 318) riječima, „[d]a bi povezo slike (konstrukcija filmske rečenice i filmskih perioda), filmski gledalac mora da uloži složen cerebralni napor koji je takoreći odsutan iz tekućeg življenja, u kojem reč prekriva i izbacuje druga sredstva izražavanja. On, dakle, mora neprekidno da sastavlja karike u lancu filmskih fraza, usled čega uopšte ništa neće moći da razume“.