

Krunoslav Lučić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
klucic@ffzg.hr

Kognitivni temelji razumijevanja filmskoga stila

Sažetak

Rad se fokusira na razradu kognitivnih temelja i aspekata razumijevanja filmskoga stila te isticanja njihova suodnosa. Kako je pitanje spoznaje i gledateljeva odnosa prema filmskome prikazu bilo temom od ranih faza filmske teorije, rad se u prvome dijelu bavi različitim psihološkim pristupima filmskome stilu. Nakon razlaganja važnosti takvih pristupa, rad se potom fokusira na revizionistički pristup filmu inspiriran kognitivnom znanošću 1980-ih kao reakcije na dotadašnje kulturološko-ideološke i psihoanalitičke teorije 1970-ih. U završnom se dijelu nastoje pokazati konkretne analize mikro i makro filmskih primjera iz perspektive kognitivne filmske teorije i njezinih premisa.

Ključne riječi: filmski stil, kognitivna teorija filma, psihologija filma, film i spoznaja, filmski gledatelj, naturalistički pristup.

Uvod

Iako bi se uslijed utjecaja kognitivnih znanosti na filmologiju 1980-ih moglo činiti kako je razumijevanje filma i s njim povezanih pitanja spoznaje, percepcije, emocija, zaključivanja itd. relativno nov fenomen, ti su problemi pratili proučavanje filma i mnogo ranije. Primjerice, usprkos 'tekstualističkoj' orijentaciji koja je pratila semiotički pristup filmu i u kojoj je početak i završetak takvog tipa istraživanja uvijek bio sâm film, tj. njegov zatvoreni audiovizualni materijal, francuski je filmolog Christian Metz (1975: 58) početkom 1970-ih jasno istaknuo kako je zadaća istraživača/semiologa „da razumije još i to kako je film shvaćen: put koji je 'paralelan' s putem gledaoca“. Odnosno, njegova je želja razumjeti i objasniti kako i na temelju čega gledatelj može razumjeti film.

No, težnja k razumijevanju gledateljeva odnosa prema filmu, i to ovaj put iz psihološke perspektive, datira u najmanju ruku još od njemačkog psihologa Huga Münsterberga 1916. godine za kojega je film bio nov, neistražen i poticajan fenomen za proučavanje ljudskih psihičkih procesa. A na sličnim je psihološkim osnovama i Rudolf Arnheim 1930-ih pokušao izgraditi vlastitu teoriju razumijevanja filmske umjetnosti. Isticanje važnosti psihičkih procesa prilikom stvaranja i gledanja filma bilo je i središnjim mjestom ruskih redatelja Ljeva Kulješova, Vsevoloda Pudovkina i Sergeja Ejzenštejna, iako s različitim pristupima i različitim naglascima. Međutim, pristup koji se izričito okrenuo pitanjima spoznaje filma prvenstveno se razvio 1980-ih pod utjecajem kognitivnih znanosti i, specifično, spoznaja iz kognitivne psihologije te kao svojevrsan odgovor na učestala objašnjenja gledateljevih pretpostavljenih aktivnosti iz već spomenute semiotičke, a napose psihoanalitičke perspektive 1970-ih.

U tom smislu, a za razliku od dosta raširenog psihoanalitičkog okvira, kognitivna je teorija filma nastojala objasniti standardno gledateljevo (mentalno) ponašanje u susretu s filmskim materijalom, pretpostavljajući kako je gledanje u temelju vođeno zadanim kognitivnim sposobnostima zajedničkim svim ljudima te kako je gledanje prvotno racionalna, aktivna djelatnost, a tek potom tip svojevrsne patologije, poput skopofilije ili narcizma. Odnosno, kako je to istaknuo američki filmolog kognitivističke provenijencije David Bordwell (1999: 7) u svojem programatskom tekstu „Argumenti u prilog kognitivizma“ 1989., kognitivna teorija se „zanimava za normalno i uspješno djelovanje“. Iste teze Bordwell je formulirao i četiri godine ranije ističući kako ne postoji razlog pribjegavati psihoanalitičkim objašnjenjima za mentalne aktivnosti (poput orijentacije u prostoru ili prepoznavanja objekata u filmu) koje se mogu razumjeti na drugim osnovama, misleći, naravno, na one kognitivističke (usp. Bordwell 2008a: 30). Slično se odnosi i na razumijevanje emocija u filmu i njihova aktiviranja kod gledatelja gdje Bordwell drži kako je uvjet izazivanja emocija (pitanje kojim se on ne bavi) adekvatno prepoznavanje i razumijevanje mnogo bazičnijih stvari, poput slijeda događaja, djelovanja i motivacije likova, filmskoga prostora itd. (usp. ibid).

S druge strane, iako se upravo skiciran kognitivni pristup filmu često u početnim fazama svoje orijentacije bavio uopćenim pitanjima spoznaje filma, poput percepcije pokreta, njegova smjera i kontinuiteta ili pak načelnim pitanjima razumijevanja filma u cjelini ili filmske priče, često je u

razrađenijim oblicima u središte zanimanja stavljao i pitanje filmskoga stila. U tom kontekstu, ovaj se rad bavi upravo odnosom stila i spoznaje, odnosno ne samo kognitivnim temeljima gledateljeve aktivnosti pri susretu s filmom ili bilo kakvim spletom audiovizualnih podataka, već specifičnim audiovizualnim konfiguracijama koje su ili na aspektualnoj razini pojedinih filmskih sklopova zadobile stilski status ili ukoliko su te konfiguracije dijelom nekog šireg stilskog okvira, poput općeg stila (npr. klasičnoga).

Ako nije drukčije istaknuto, pod filmskim se stilom ovdje podrazumijeva „sustavnu i istaknutu uporabu tehnika filmskoga medija u nekom filmu“, tj. „[s]til je, najmanje, tekstura filmskih slika i zvukova, posljedica redateljova izbora u određenim povijesnim okolnostima“ (Bordwell 2005: 22). Naravno, iz drukčije perspektive filmski stil može obuhvaćati i mnoge druge stvari, pa tako možemo govoriti i o stilu naracije, filmskom prostoru, vremenu, kauzalnosti, likovima, temi, događajima i motivima kao odrednicama stila, kao što implicitno čini i Bordwell (2008a) u jednom kontekstu. Ukoliko će se upotrebljavati takvo prošireno shvaćanje stila, to će biti posebno istaknuto.

Zapravo, o stilu možemo govoriti svaki put kada određenu filmsku pojavu koreliramo s nečim, tj. učinimo ju dijelom nekog šireg izričaja, npr. ukoliko je neka filmska izvedba dijelom ponovljivog obrasca realizacije audiovizualnog materijala u nekom povijesnom razdoblju, filmskoj školi, kod skupine autora, jednog autora, jednog filma ili nekog njegovog dijela. Vezu stila i različitih gledateljevih (mentalnih) aktivnosti koje su njime pobuđene istaknuo je i Bordwell (2005: 26) uočavajući kako koliko „god gledatelja zaokupili zaplet ili žanr, tema ili tematske implikacije, tekstura filmskog iskustva središnje ovisi o pokretnim slikama i zvuku koji ih prati. Publika pristupa priči ili temi jedino putem tog tkanja senzornoga materijala“, odnosno, „[i]ako su gledatelji toga možda posve nesvjesni, stil u svakom trenutku oblikuje njihovo iskustvo“.

Na tragu i njegovih uvida i uvida drugih autora sličnoga usmjerenja, osnovna je teza ovoga rada da različiti tipovi stilskih konfiguracija *nisu* proizvoljni te da imaju svoju psihološku/kognitivnu osnovu, bilo da je riječ o biološkoj determinaciji vezanoj za prirodu ustroja ljudskoga oka, bilo da je riječ o naučenoj aktivnosti poput razumijevanja priča. Tako je cilj rada objasniti razne tipove tih konfiguracija, tj. objasniti od čega se sastoje, zašto nisu izvedene drukčije, koje uvjete moraju zadovoljiti da bi bile razumljive, što se njima postiže te koji su razlozi njihove raširenosti ili, pak, lokalne ograničenosti u recepciji i/ili učestalosti primjene.

Iz ove perspektive rad će biti podijeljen na tri dijela. U prvome će se dijelu istaknuti niz psiholoških orijentacija u povijesti filmskih teorija i mjesta naglašavanja gledatelja i njegovih reakcija na potezu od klasičnih autora poput Münsterberga ili Ejzenštejna pa sve do specifičnosti eksplicitno kognitivističkih pristupa 1980-ih i kasnije. U drugom će se dijelu istaknuti specifične aspektualne stilске konfiguracije i njihove kognitivne osnove, poput razumijevanja montažno razloženog filmskog prostora ili prezentacije aktivnosti promatranja u filmu, dok će se u trećem dijelu pokušati objasniti specifičnosti širih stilskih konfiguracija, poput one klasične i modernističke, i njihove procedure koje omogućavaju ili onemogućavaju adekvatno razumijevanje od strane pretpostavljenog gledatelja.

Psihološke teorije filma u povijesti filmskih teorija i stila

Kako je već istaknuto u „Uvodu“, uočavanje važnosti gledatelja i psiholoških procesa koji prate njegov susret s audiovizualnim materijalom filma bilo je temom od ranih faza promišljanja o tada novome mediju. Jedan od najranijih primjera psihološkog pristupa filmu svakako je onaj njemačko-američkog psihologa Huga Münsterberga (1970) koji je u svojoj knjizi *The Photoplay: A Psychological Study* (1916) problemu percepcije i razumijevanja filma pristupio upravo iz tog očišta. Münsterberg je u svojoj kratkoj studiji dotaknuo mnoge probleme vezane za razumijevanje filma, ali osnovni je postulat njegove teorije bilo stajalište kako se filmski prikaz u svoj svojoj medijskoj specifičnosti u načelu podudara s ključnim mentalnim procesima koje promatrač primjenjuje i posjeduje u izvanfilmskom iskustvu (usp. Münsterberg 1970: 74, 82). Odnosno, mentalni procesi poput percepcije pokreta, dubine, aktivacije različitih tipova pažnje, pamćenja, imaginacije ili emocija imaju svoje ekvivalente u filmskome prikazu. Tako da je, primjerice, filmski prikaz prošlih događaja u formi retrospekcije zapravo objektivizacija mentalnog čina pamćenja, dok je uporaba krupnog plana za izdvajanje bitnih sastojaka priče zapravo objektivizacija mentalnog čina usmjeravanja pozornosti.

Glavni problem s Münsterbergovom analogijom filma i uma istaknuo je Noël Carroll (1996) uočavajući, s jedne strane, nekonzistentnost u uporabi analogije, uz njenu neadekvatnost, te s druge strane ističući njezinu teorijsku neinformativnost. Primjerice, Münsterberg je različito tretirao dva mentalna procesa prilikom gledanja filma, u jednom slučaju pripisujući gledatelju aktivnu, konstruktivnu ulogu u percepciji pokreta i dubine u filmu (koje u njemu objektivno ne postoje, već su rezultat gledateljeve mentalne aktivnosti), a u drugom pasivnu ulogu u aktivaciji mentalnog čina *pažnje* gdje film uporabom npr. pokreta kamere ili krupnim planom gledatelju daje supstitut tog procesa. Nadalje, Carroll (1996: 301) je uočio kako teško da bismo krupni plan mogli smatrati ekvivalentom usmjerene pažnje budući da on uključuje promjenu veličine, dok bi primjerenija analogija bila uporaba maske ili drugih optičkih sredstava za sužavanje promatračke, a onda i mentalne perspektive (što je ključni sastojak usmjerene pažnje). S druge strane, iz Carrollove (ibid.: 303) je pozicije sama analogija teorijski neinformativna jer se uporabom manje poznatog fenomena (načina kako funkcionira ljudski um) nastoji objasniti jednostavniji i dostupniji fenomen (film).

Prihvatljivija bi opcija u tom slučaju bila obrnuta, kao kada neuroznanstvenici nastoje objasniti funkcioniranje uma pozivanjem na analogiju s računalom.

Još jedan važan fenomen (kojega je Münsterberg ispravno opisao za razliku od svojih suvremenika, ali i kasnijih istraživača) vezan za percepciju filma bilo je gotovo opsesivno spominjanje tromosti oka / perzistencije vida kao objašnjenja za percepciju (kontinuiteta) pokreta na filmu (koji se sastoji od niza statičnih sličica, odnosno faza pokreta). Isticanje tog pogrešnog objašnjenja, kojega su još 1978. osporili Anderson i Fisher (1978), ali koje je nastavilo kolati filmskim udžbenicima i u 21. stoljeću (usp. npr. Peterlić 2001: 12), doprinosi tezi kako su psihološka pitanja itekako bila važna

proučavateljima filma i kako je gledatelj oduvijek bio važno mjesto razumijevanja filmskoga medija i umjetnosti.¹⁰³

Unutar istih psiholoških okvira, ali iz nešto drukčije pozicije, i drugi je njemačko-američki autor nastojao objasniti oblikovnu narav filma i pozicionirati ga uz druge umjetničke, dotada etablirane forme. Riječ je o klasiku filmske teorije, Rudolfu Arnheimu (1962) koji je iz perspektive *gestalt* psihologije pokušao razumjeti umjetnička načela stvaranja filma te im naći psihološku osnovu. No, za razliku od Münsterberga, Arnheimov je središnji i isključivi cilj bilo dokazivanje kako film jest umjetnost pritom polazeći od glavnih načela *gestalt* teorije o oblikovnoj naravi ljudske percepcije. U tom smislu on je izdvojio niz čimbenika koji doprinose razlikovanju čovjekove osjetilne percepcije i načina na koje su osjetilno dostupni podaci prezentirani u filmu. Jedan od tih čimbenika bilo je tzv. „odsustvo prostorno-vremenskog kontinuiteta“ (usp. Arnheim 1962: 23, 79) otjelovljeno u filmskom postupku montaže. Usprkos tako radikalnoj razlici koja može postojati između opažaja prostorno-vremenskog sklopa u stvarnosti i skokovite naravi montažne prezentacije prostora i vremena u filmu, iz *gestalt* je perspektive potpuno shvatljivo zbog čega je gledatelj sposoban takve isječke filmskoga iskustva razumjeti kao cjelovite i međupovezane, odnosno, na koji način mu vlastiti kognitivni aparat omogućuje sklapanje cjeline prostora i kontinuiteta vremena u smisleni slijed slika.

S druge strane, u međuratnom su razdoblju, iz praktično redateljske perspektive snažan naglasak na manipulaciju i filmskom građom i gledateljevim emocionalnim i drugim reakcijama stavljali autori tzv. sovjetske montažne škole poput Kulješova, Pudovkina ili Ejzenštejna. Tako je Kulješov, osim eksperimentalnog rada na reakcijama gledatelja koje ovise o specifičnom redosljedu i kontekstu montažnoga sklopa, svoje uvide o konstruktivnoj prirodi montaže zasnovao upravo na proučavanju neposrednih, stvarnih reakcija gledatelja u kinima, i to onim nižeg socijalnog statusa. Ili kako ističe Kulješov (1978: 147), „[p]očeli smo da obilazimo bioskope i da posmatramo koji i kako napravljeni filmovi najviše deluju na gledaoca, to jest kojim bismo filmovima, kakvim metodom napravljenim filmovima bismo mogli da ovladamo gledaocem i da, u skladu sa tim, onim što smo zamislili i što želimo da mu pokažemo utičemo na njegovu svest onako kako smo želeli“. Pritom je Kulješov uočio kako najsnažniji dojam na gledatelja ostavljaju američki filmovi gdje se kadrovi smjenjuju relativno brzo, a postupak razlaganja scene izveden je poštivanjem načela ekonomičnosti izlaganja, tj. izdvajanjem samo onih informacija relevantnih za razumijevanje priče. Na tragu suvremenih kognitivističkih pristupa Kulješov je uočio kako gledatelj vrlo lako može razumjeti filmski prostor ili lika sastavljenog od manjih i u stvarnosti ne nužno povezanih dijelova. Jedino što nije u tom smislu objašnjeno jest zašto je tomu tako.

103 Ono što perzistencija vida može objasniti jest tzv. kontinuitet svjetlosti, dok je za percepciju kontinuiranog pokreta u filmu zaslužan tzv. beta ili stroboskopski pokret. Za detaljnu razradu opstojnosti mita o tromosti oka te mnogo adekvatnijih tumačenja, usp. Turković 2001: 133-148.

Sličnih je stavova bio i njegov učenik Vsevolod Pudovkin koji je kao glavnu funkciju kamere u rukama redatelja naveo navođenje gledateljeve pažnje na ključne sastojke prizora (usp. Pudovkin 1978a: 158). Za razliku od nešto suzdržanijeg Kulješova po tom pitanju, Pudovkin je bio vrlo eksplicitan oko razloga lakoće razumijevanja nekog tipično izvedenog filmskog prizora. Razlog se nalazio u djelomičnoj podudarnosti načina na koji se snalazimo u svakodnevicu i načina, npr., uvođenja gledatelja u novi filmski prostor. Jedina razlika između tih procedura očitovala se u pojednostavljenoj verziji koju nudi filmski prikaz izostavljajući kao nepotrebne međufaze između ključnih dijelova našeg promatračkog interesa. Govoreći o konstrukciji jedne tipične filmske scene Pudovkin (1978b: 169) ističe kako je cilj njenog montažnog razlaganja „da reljefno pokaže razvitak scene, uzmeravajući pažnju gledaoca čas na jedan čas na drugi pojedinačni momenat. Objektiv kamere zamenjuje pogled posmatrača, a okretanje kamere čas prema jednom čas prema drugom čoveku, čas na jedan čas na drugi detalj mora se pokoravati istoj potrebi kao i skretanje posmatračevog pogleda“, zaključujući kako redosljed montažnih dijelova „ne može biti bilo kakav, već mora odgovarati *prirodnom* prenošenju pažnje zamišljenog posmatrača (a gledalac je, na kraju krajeva, upravo to)“ [istaknuo K. L.].

Iako iz nešto drukčije perspektive i Sergej Ejzenštejn je veliku pažnju posvećivao načinu djelovanja na gledateljev spoznajni, emocionalni i osjetilni život. Odnosno, kako je to formulirao Jacques Aumont (2006: 23), on je imao cilj „da pravi filmove čiji će utisak na gledaoca biti sigurno unapred određen. Najvažnije je, dakle, znati što se od psihološkog dejstva može proračunati i time ovladati“. Privilegirani oblik ovladavanja gledateljevim reakcijama bilo je ono što je Ejzenštejn nazvao *asocijativnom montažom* kao specifičnim oblikotvornim načelom aktivacije gledateljevih ideja koje bi proizlazile iz konflikta međusobno disparatnih kadrova (usp. Ajzenštajn 1964: 77, 85). Za razliku od Pudovkina, Ejzenštejn je takav tip konstrukcije i aktivacije gledateljevih misaonih i srodnih procesa smatrao važnijim i vrednijim (usp. Turković 2006: 18). No, čista ideacija koju bi ovakav tip konstrukcije implicirao nije bila jedina aktivnost koju je Ejzenštejn pripisivao gledatelju i nastojao ju izazvati. U tekstu „Četvrta dimenzija u filmu“ on je 1929. sistematizirao pet tipova montaže, od jednostavnije do najsloženije, korelirajući za svaku i odgovarajući tip reakcije, od čisto fiziološke do pojmovne, odnosno čisto misaone. Pa je tako tzv. metrički tip montaže, koji podrazumijeva kronografsku organizaciju kadrova po nekom jasno utvrdivom vremenskom obrascu (npr. kraćenje kadrova za četvrtine), shvaćen kao fiziološki aktivator napetosti, a „odlikuje se grubom motorikom delovanja. Ona je sposobna da izazove kod gledaoca određene spoljašnje pokrete“ (Ejzenštejn 1978: 196, također i 190-191). Reakcije se nadalje grade od primitivno emocionalne u ritmičkoj montaži, složenije emocionalne (npr. tuga) u tonalnoj, pa natrag do fiziološke u gornjotonskoj ili idejno-misaone u intelektualnoj koja se odvija u središtima više živčane djelatnosti (usp. *ibid.*: 196-198). Psihološke analogije Ejzenštejn je iskoristio i u kasnijem tekstu iz 1935. „Filmska forma: novi problemi“ gdje je zakone filmske umjetničke konstrukcije povezo sa zakonitostima tzv. primitivnog, čulnog predlogičkog mišljenja (usp. Ajzenštajn 1964: 124).

Jedno od osnovnih zakonitosti koje je u tom smislu Ejzenštejn (usp. *ibid.*: 125-126) izdvojio jest postupak *pars pro toto* (dio za cjelinu) gdje, npr., izdvojeni detalj cvikera broskog liječnika Smirnova iz *Oklopnjače Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925) djeluje većom emocionalno-osjetilnom snagom, no što bi to bio slučaj da je liječnik u završnom dijelu segmenta pobune na brodu ponovno prikazan u cjelini. Sličnu analogiju Ejzenštejn nudi i sa psihološkim procesom kojeg veže za tzv. 'primitivne' narode, a koji se odnosi na proces tzv. *usklađenosti*. Kao što je u običajima Polinežana rađanje praćeno usklađivanjem drugih aspekata društvene organizacije sa središnjim konceptom 'otvaranja', tako i filmski redatelj nastoji uskladiti sve aspekte filmskog izraza sa središnjim tonom prizora (usp. *ibid.*: 127-128).

Iako je ovaj tekst napisan desetljeće kasnije, Ejzenštejn je sličnu metodu primijenio prilikom izvedbe scene pogreba i žalovanja u *Oklopnjači Potemkin* kao i u glasovitoj sceni Odeskih stepenica u istome filmu.

Iako nastupajući iz postupno drukčije estetske i konceptualne perspektive te dijelom prezirući Ejzenštejnove vizualne ekstravagancije, i francuski je filmski kritičar André Bazin naglašavao važnost gledateljevih reakcija i aktivacija prilikom susreta sa specifičnom izvedbom filmskoga prizora. Budući da je u svojoj realističkoj stilskoj koncepciji privilegirao snimanje scena u kontinuitetu, tzv. dubinskom mizanscenom s dubinskom oštrinom, Bazin je pretpostavljao i kako će takav postupak nužno rezultirati i drukčijim odnosom gledatelja prema filmskome prizoru. Za razliku od razrade scene tzv. analitičkom montažom kakvu je zagovarao Pudovkin, Bazin je u „Evoluciji filmskog jezika“ smatrao kako snimanje dubinskom oštrinom, gdje su svi dijelovi scene jednako vidljivi, dostupni za razgledavanje i dijelom neprekinute prostorno-vremenske cjeline, „podrazumeva aktivnije mentalno stanje, čak i pozitivan doprinos gledaoca režiji (...) od njegove pažnje i volje delimično zavisi da li će slika imati smisao“ (Bazin 1967: 91).

Kognitivistički pristup filmskome stilu i temelji njegova razumijevanja

Za razliku od dosad opisanih pristupa filmu koji su kroz povijest njegova proučavanja isticali gledateljevo stajalište i reakcije, semiološki pristup, dominantan 1960-ih, u fokus je svojeg interesa naizgled stavio film zatvoren u svoj znakovni sustav. No, kao što je već istaknuto u „Uvodu“ rada, već je i Ch. Metz itekako bio svjestan važnosti koju recepcijski aspekt filma ima u razumijevanju generiranja njegovih različitih značenja. Pa tako, iako se unutar semiološkog pristupa više naglašavala *proizvoljna* priroda filmskih postupaka, sposobnost filmskog sustava da iz ograničenog broja elemenata generira uvijek nov skup značenja te težnja za opisom niza apstraktnih pravila potrebnih za razumijevanje različitih tipova filmskih konfiguracija (nazvanih *kôdom*), i sâm je Metz formulirajući svoju teoriju naglašavao 'prirodnost' i intuitivnost razumijevanja igranog filma onkraj potrebe za sofisticiranim učenjem njegova *kôda*. Izdvajajući osam tipova filmskih sekvenci/sintagmi, koje na različite načine povezuju prostorno-vremenske parametre filma, Metz je objašnjavajući tzv. *izmjeničnu sintagmu*, kojom se sukcesijom kadrova po shemi A-B-A-B... implicira istovremenost

odvijanja dviju radnji u dva različita prostora, vrlo jasno istaknuo kako je „gledaočevo poimanje i razumevanje ove vrste sintagme (...) relativno ‘prirodno’; ovde bi motivaciju trebalo da tražimo na strani spontanih psiholoških mehanizama filmske percepcije“, nastavljajući kako „su pasaži tipa ‘gonioci-progonjeni’ lako razumljivi bez velikog obučavanja, jer gledalac (...) pristupa sasvim spontano ‘interpolaciji’ vizuelnoga materijala što mu ga film pruža“ (Metz 1973: 95).

Ova ‘prirodnost’ razumijevanja pojedinih filmskih konfiguracija izravno povezuje Metzov tip semiološkog istraživanja s osnovnim postulatima kognitivne teorije filma kasnijeg razdoblja, a eksplicitno je formulirana i kod Metzova učenika i nastavljača Michela Colina (1995) koji filmsku semiologiju razumije kao kognitivnu znanost sa sličnim ciljevima i područjima interesa.

U svakom slučaju, ukoliko je cilj filmološkog istraživanja artikulirati na čemu se temelji gledateljevo razumijevanje pojedinih filmskih konfiguracija te po čemu je ono uspješno ili nije (usp. Bordwell 1999: 7-8), onda je pretpostavka takvog objašnjenja „kako se film obraća našim *doživljajnim (psihičkim) sposobnostima* i da je *izazivanje doživljaja temeljna svrha filma*“, a „sve što se u pogledu izazivanja doživljaja u gledatelja čini s filmom oslanja se na doživljajne, psihičke, sposobnosti koje već – *imamo*. Gledajući film mi *aktiviramo postojeće doživljajne (kognitivne) sposobnosti*, sposobnosti koje postoje i mimo gledanja filma“ (Turković 1999: 49-50; kurziv u originalu). Ovakvo antikonvencionalističko stajalište razumijevanja filma, koje ne polazi od figure gledatelja kao prazne ploče, često se u tom smislu nazivalo i *naturalističkim* (usp. Bordwell 2008b: 58; Bordwell 1996: 88; Carroll 2003: 22) ne problematizirajući pritom podrijetlo gledateljevih dispozicija koje mu omogućuju, primjerice, prepoznavanje slika, već samo pretpostavljajući da ukoliko je do prepoznavanja došlo bez posebnog poznavanja konvencija vizualne reprezentacije, to mora biti rezultat neke zadane kognitivne sposobnosti, bilo da je ona evolucijski formirana ili rezultat razvijene vizualne kompetencije u ranom djetinjstvu. Odnosno, premisa o polaznim dispozicijama koje se aktiviraju pri susretu s filmom dio je teze kako filmski doživljaji ne mogu nastati *ex nihilo*.

Ono što kognitivni pristup nastoji objasniti jest na kojim se psihološkim mehanizmima temelje pojedine filmske konfiguracije koje su zbog toga i često primijenjene u konvencionalnim filmovima, i transkulturno raširene i lako razumljive. U tom kontekstu stajalište o racionalnom gledatelju koji iz niza signala koje mu film nudi stvara više ili manje uspješne predodžbe i zaključke o tom nestandardnom vizualnom iskustvu, podrazumijeva tek minimalni kognitivizam, kako ga je formulirao Bordwell (2005: 11), ne pretendirajući objasniti niti podrijetlo niti narav gledateljeva psihičkog ustroja.

Također, iz kognitivističke perspektive razumijevanje filma uključuje dva međupovezana procesa. Jedan proces, koji se više odnosi na gotovo nevoljno, automatizirano obrađivanje podataka, uključuje percepciju u užem smislu i smatra se tzv. zaključivanjem odozdo-naviše (*bottom-up*). Taj je proces prilog tezi kako gledatelj mora posjedovati urođenu sposobnost vizualne obrade podataka u izvanjskome svijetu kako bi mu film uopće mogao biti razumljiv na najelementarnijoj osnovi, poput percepcije iluzije kretanja u filmu. Percepcija iluzornog kretanja nije stvar nekog posebno

naučenog 'jezika' filma, jer ukoliko posjedujemo funkcionalan perceptivni aparat, stvar se odvija neovisno o našem htijenju. Taj proces ujedno je i ključni prilog tezi kako razumijevanje filma nije *ex nihilo* djelatnost. No, drugi proces, tzv. zaključivanje odozgo-naniže (*top-down*) uključuje primjenu postojeće zalihe kognitivnog znanja o svijetu (tzv. *shemu*) na vizualni niz podataka, bilo da je riječ o shvaćanju kronologije priče ili prepoznavanju poznatog lica ili već viđenog lika u filmu (usp. Bordwell 2008a: 3133; Branigan 2001: 37-38). Bilo da je kognitivna shema nužna za razumijevanje filma rezultat izloženosti drugim tipovima umjetničkih djelatnosti, rezultat prepoznavanja i izvođenja svakodnevnih zadataka ili urođene dispozicije poput kategorije kauzaliteta, ona je iz ove perspektive nužan uvjet stvaranja smisla u kontaktu s audiovizualnim materijalom.

Primjerice, ukoliko gledatelj iz fragmentarnog prikaza određenog filmskog prostora uspije integrirati dijelove u smislenu cjelinu, onda će to biti rezultat njegove kognitivne sposobnosti da dijelove svojeg izvanfilmskog okoliša razumije u okvirima prostorne protežnosti onkraj ograničenja vlastitog vidnog polja (bilo da mu se stvari nalaze iza leđa ili su privremeno blokirane drugim predmetima ili zatvaranjem očiju). Slično se odnosi i na percepciju prostornog smještaja lika u filmskome prizoru za kojeg se pretpostavlja da posjeduje prostorno-vremenski identitet kao i naše vlastito tijelo, sposobnost koju mala djeca ne posjeduju (usp. Brooks 1999: 33).

Naravno, ukoliko gledatelj iz niza signala koje mu film nudi ne uspije adekvatno zaključiti o smislu prezentiranog, to će često biti rezultat specifičnog, kulturno uvjetovanog znanja koje mu nedostaje, kao u slučaju avangardnog i/ili *art* filma (usp. Bordwell 1996: 95-96). No, pretpostavlja se da će gledatelj na ovaj ili onaj način uvijek tragati za nekim tipom kognitivnog okvira koji će moći primijeniti prilikom težnje za razumijevanjem filmskog prikaza, bilo da je riječ o okvirima najniže razine percepcije, poput prepoznavanja likova, događaja i ambijenta, ili onih najviše razine, poput simbolike ili apstraktnih formalnih odnosa stvorenih složenim odnosima parametara filmskog prikaza (usp. Persson 2003: 26-34).

Sada možemo vidjeti na koji se način uobičajeno primjenjuje kognitivistički pristup pojedinim filmskim konfiguracijama koje se zbog učestalosti svoje uporabe i funkcionalnosti, osobito u klasičnome filmu, smatraju stilski postojanima.

Primjerice, teško je pronaći konvencionalni igrani film u kojem se bitni sastojci prizora ne bi izdvojili nekim tipom navođenja gledateljeve pažnje i ukazivanjem na činjenicu da je riječ o značajnom, posebno važnom segmentu filma. Bilo da se takvo filmsko naglašavanje izvodi pokretom lika prema kameri, analitičkim rezom na neki detalj ili osobu, centriranjem lika ili predmeta u dominantno statičnom kadru, otkrivanjem zaklonjene vizure panoramom, kretnjom u dominantno statičnom kadru, bojom, osvjetljenjem ili približavanjem kamere snimanom predmetu,¹⁰⁴ osnova uporabe tih postupaka i osnova gledateljeva razumijevanja važnosti tako izvedenih prizora u načelu će biti ista. Naime, budući da u izvanfilmskom iskustvu promatrač neprestano pretražuje svoj okoliš skupljajući podatke brzim i kratkim pomacima oka, samo informativni i za promatrača relevantni

¹⁰⁴ Strategije navođenja i zadržavanja gledateljeve pažnje sustavno su opisane, primjerice, u Carroll 2003: 25-45.

podaci bit će dovedeni u centar vida (žutu pjegu, foveu) izoštravajući ih i adekvatno procesuirajući (usp. Brooks 1999: 27-28; također i Bordwell 2008a: 31-32). Koji god od prethodno spomenutih filmskih postupaka navođenja pažnje da je primijenjen u filmu, on se oslanja na tu sposobnost ljudske percepcije nudeći svojevrsni filmski supstitut te aktivnosti. Ukoliko se, pak, u filmu pojavi vizualno napadna varijanta isticanja važnih sastojaka prizora, kao u *Sjever-sjeverozapadu* (*North by Northwest*, 1959) Alfreda Hitchcocka (usp. **Sliku 1**), pomoću snažne vožnje unaprijed, i ta se nestandardna kretnja može objasniti svojom kognitivnom, svakodnevno primjenjivom osnovom. Naime, kako to tumači Carroll (2003: 37), pomicanje kamere prema objektu u prizoru funkcionira kao svojevrsno indeksiranje, upućivanje gestom upiranja prsta u predmet u središtu zanimanja (tzv. *ostenzija*), način na koji mala djeca iskazuju želju, imenuju predmete ili uče o svojem okolišu.



Slika 1. *Sjever-sjeverozapad* (1959), Alfred Hitchcock.

Slična se kognitivna osnova može pronaći i za orijentaciju u izmišljenom filmskom prostoru. Jedno od najučestalijih načina uvođenja gledatelja u fiktionalni svijet filma pri njegovu početku jest tzv. obrazac *master plus inserti*. Ovaj, najčešće montažno izveden, obrazac podrazumijeva uvođenje prvo obuhvatnijih vizura, a potom sve sužavanje perspektive tijekom trajanja određenog segmenta (npr. najavne špice filma). Osnova primjene, ali i razumijevanja niza takvih montažno odvojenih vizura nalazi se opet u prirodi ljudske percepcije. Kao što je još 1920-ih primijetio Pudovkin (1978a: 161), „[a]ko zaželimo da nešto posmatramo, uvek ćemo biti u stanju da počnemo od opštih kontura i zatim, produbljujući svoje izučavanje do krajnjih granica, da ga obogaćujemo sve većom i većom količinom detalja“. Ili iz novije perspektive kognitivne psihologije, „pri prvom promatranju nekog prizora, promatrači koriste velike pomake očima, u brznoj uzastopnosti, a njih slijede postupno sporiji pogledi za manje detalje, sve dok vizualna pretraga ne prestane“ (Brooks 1999: 29). Slična strategija prisutna je i u spomenutom montažnom postupku. Gledatelju se prvo nude opće informacije o okolišu i potiče ga se da stvori predodžbu o kakvom se tipu ambijenta radi, da bi mu se uskoro ponudile specifičnije informacije o ključnim sastojcima toga okoliša dostupne iz bližih vizura za detaljnije razgledavanje i upoznavanje s njima.

Da bi gledatelj uspješno integrirao fragmentarne vizure u cjelinu i time se adekvatno orijentirao u filmskome prostoru, bit će potrebni i drugi indikatori, poput preklopnih vizura u uzastopnim kadrovima ili podudarna topologija (usp. Buckland 2003: 92), poput karakterističnih oznaka pojedinog grada ili načelnih znakova urbanosti. Ukoliko se u uzastopnim kadrovima ne ponudi

podudarna topologija ili gledatelj jednostavno ne prepozna da je uža vizura (npr. gomila ljudi u podzemnoj željeznici) dio šire (npr. panorama Manhattana na početku *Wall Streeta*, 1987, Olivera Stonea; usp. **Sliku 2**), nerazumijevanje će biti ili rezultat neposjedovanja znanja o prometnom sustavu američke metropole ili će prije biti riječ o tome da će gledatelj integraciju užih vizura izvršiti neovisno o tom kulturno specifičnom znanju primjenom tzv. sheme kutije ili obuhvaćanja (*containment*, usp. Buckland 2003: 93, 96) gdje se manje stvari smatraju dijelom većih.¹⁰⁵



Slika 2. *Wall Street* (1987), Oliver Stone.

Ovakav tipičan početak igranog filma moguć je dijelom i druge kognitivne univerzalije koja se odnosi na potrebu uokvirivanja priča, poput 'bilo jednom', samo što je ovdje taj čin izveden vizualnim sredstvima (usp. Bordwell 1999: 12). U svakom se slučaju ovakvo prostorno orijentiranje vizualnim sredstvima smatra lako razumljivim, 'prirodnim' i dijelom elementarne prostorne inteligencije gledatelja (usp. Messaris i Moriarty 2005: 485, 487).

I drugi često primjenjivani postupak, poput subjektivnog kadra, ima svoju izvanfilmsku, svakodnevnoperceptivnu osnovu. Glavna funkcija subjektivnog kadra jest prezentirati predmet nečijeg pogleda u filmu u standardnoj strukturi prikaza lica gledača čiji se pogled zaustavio na nekom objektu izvan filmskog izreza te potom prikaza onoga u što on gleda. U tom smislu montažna struktura ovog postupka temelji se na gledateljevom svakodnevnom praćenju nečijeg pogleda u trenutku kada mu je, zbog različitih razloga, nešto privuklo pozornost. Odnosno, kako to tumači Carroll (2003: 47), subjektivni se kadar temelji na prirodnoj perceptivnoj aktivnosti „promatrača sa strane“ koji prenosi vlastiti pogled s drugog promatrača na cilj njegova pogleda. Ono što postupak subjektivnog kadra uobičajeno izostavlja su međufaze prijenosa pažnje s izvora do cilja. Odnosno, u

¹⁰⁵ Slična se strategija primjenjuje i kada likove, događaje i ambijente razumijemo kao da su obuhvaćeni pričom ili da su dijelom cjelokupnog filmskog svijeta, tzv. dijegeze.

filmskoj se verziji praćenja tuđeg pogleda najčešće pokazuju tek početna i završna faza perceptivne aktivnosti jer su, na kraju krajeva, one te koje su ključne za razumijevanje situacije. Brisanje međufaza pogleda samo doprinosi tezi kako je filmski prikaz svakodnevnopromatračke aktivnosti reducirana, pojednostavljena varijanta tog čina koji je i dalje lako razumljiv gledatelju, činjenica koju je primijetio još i Pudovkin (1978a: 163).

Osnova lakoće i intuitivnosti razumijevanja ovog vrlo uobičajenog filmskog postupka čini se da, prema Perssonu (2003: 68-69), počiva na tzv. deiktičkom pogledu (*deictic gaze*) koji se postepeno razvija već u vrlo ranim fazama djetetova života. Naime, do šestog mjeseca života dijete već ima sposobnost praćenja majčina pogleda kao dijela skupljanja informacija o svojem okolišu i tuđim središtima interesa, da bi do godinu dana života već moglo i locirati predmet tuđeg pogleda. Struktura subjektivnog kadra samo se oslanja na tu bazičnu promatračku aktivnost vrlo važnu za socijalizaciju i razumijevanje tuđih intencija. Ono što je važno u aktiviranju tih gledateljevih kognitivnih sposobnosti za prepoznavanje kadra kao predmeta pogleda lika jest da se u prvom kadru lica uoči pokret očima izvan kadra koje su se fiksirale na nešto, izraz lica koji indicira zainteresiranost, položaj glave i tijela (npr. okretanje, uzdizanje itd.) i/ili aproksimativna udaljenost i kut snimanja koji pretjerano ne odudara od prostorne pozicije promatrača/lika u odnosu na predmet gledanja.

Naravno, vizualizacija se nečijeg pogleda u filmu može izvesti i na druge, manje konvencionalne načine. Primjerice, prikazom objekta gledanja, a tek potom lica gledača, ali takav je postupak mnogo rjeđi upravo zbog toga što u uobičajenoj, svakodnevnoj situaciji pogled na predmet tuđeg interesa prebacujemo tek pošto smo na nečijem ponašanju primijetili da mu je nešto privuklo pozornost, često potom procjenjujući o kakvom je tipu interesa i emocionalnog angažmana riječ. Svakako, nečiji se filmski pogled može izvesti i *ne* izbacivanjem međufaze izvora i cilja gledanja, kao u filmu Branka Bauera *Samo ljudi* (1957) gdje je prijelaz izveden brzom, brišućom panoramom (tzv. *filaž*, usp. **Sliku 3**), ali razloge zašto je takva izvedba mnogo rjeđa u filmu vjerojatno se može naći u neekonomičnosti u činu snimanja, djelomičnoj vizualnoj nezgrapnosti koju pokret očima ili glavom u svakodnevici korigira (za razliku od takvog brzog pokreta kamerom), ili vremenskoj zalihosnosti koja se time proizvodi ne doprinoseći izravno i boljoj informativnosti.



Slika 3. *Samo ljudi* (1957), Branko Bauer.

Opći filmski stil i osnove njegova razumijevanja

Prethodno navedene stilske konfiguracije, poput prezentacije čina promatranja, iako se mogu sagledavati i izdvojeno kao primjerci mikrostilskih artikulacija, također mogu biti i dijelom neke šire, općestilske konfiguracije poput one klasične. U tom slučaju opći stil, poput klasičnoga, na nižoj će razini svoje organizacije i dalje sadržavati one filmske postupke koji gledatelju omogućuju relativno jednostavno i lako praćenje i konstruiranje smislenog narativnog svijeta, ali će se i na višoj razini svoje organizacije oslanjati na one kognitivne dispozicije koje će rezultirati sličnim efektima. Klasični će filmski stil u načelu podrazumijevati korištenje postupaka kao alata za smislenu prezentiranje priče potičući gledatelja da iz ponuđenih signala konstruira prostorno, vremenski i kauzalno koherentan filmski svijet (usp. Bordwell 2008a: 162-163).

Također, za razliku od modernističkog stila ili neke druge klasičnostilske alternative, kako to tumači Buckland (2000: 123-125), klasični će stil podrazumijevati ulaganje minimalnog kognitivnog truda s ciljem stvaranja maksimalnih efekata oslanjajući se na one stilske opcije koje su gledatelju kognitivno dostupnije i intuitivnije. Odnosno, kako je to formulirao Turković (2008: 181) pozivajući se na spoznaje iz pragmatike jezične komunikacije,¹⁰⁶ klasični će se film oslanjati na svojevrsni društveni, komunikacijski ugovor između proizvođača i publike gdje će se stilski preferirati one konfiguracije koje maksimaliziraju razumijevanje priče i proizvođenje adekvatnih, za priču primjerenih doživljaja.

Naravno, to ne znači da alternativnim filmskim stilovima neće rukovoditi slična načela kognitivnog traganja za smislom pokretnih slika, već samo da će se gledateljeve kompetencije morati osloniti na profinjenija i složenija znanja. U tom kontekstu i modernistički će, avangardni i/ili eksperimentalni filmovi računati na gledateljev kognitivni model rješavanja problema, samo na drukčijim, složenijim osnovama, kako je to, na kraju krajeva, pokazao Peterson (1996).

Jedna od postojanijih stilskih konfiguracija koja se javlja prilikom izvedbe tipičnih i učestalih razgovornih scena u klasičnome filmu svakako je kadar-protukadar. Ta konstrukcija uključuje izmjenu kuta snimanja u odnosu na, najčešće, dva lika u prizoru prilikom izmjene njihovih replika i to uobičajeno prikazanih u bližim planovima (usp. **Sliku 4**, *Sve što nebo dopušta / All That Heaven Allows*, 1955, Douglas Sirk). Iako takav tip fragmentarne prezentacije razgovorne interakcije dvaju likova ne postoji u izvanfilmskom iskustvu, razlog njegova učestalog korištenja u konvencionalnim filmovima nalazi se u lakoći prijema temeljenog na gledateljevom životnome iskustvu. Kako to tumači Bordwell (2008b: 67-68; 1996: 97-98), kadar-protukadar predstavlja lako shvatljiv i ekonomičan tip stilske konstrukcije koji se temelji na gledateljevu poznavanju univerzalnog fenomena društvene interakcije. Kao i u svakodnevicu, i filmski prikaz razgovora uključuje međusobnu izmjenu pogleda likova kao i u životnoj komunikaciji licem-u-lice, međusobno iščitavanje izraza lica i pozicija glave, te izmjenu replika u formi akcije i reakcije na izgovoreno.

¹⁰⁶ Turković se ovdje prvenstveno oslanja na koncept 'načela suradnje' Henryja Paula Gricea (1987) te 'načelo relevantnosti' kako su ga formulirali Sperber i Wilson (1996), koje on potom objedinjuje u tzv. „kooperativnorelevantijsko načelo“ (Turković 2008: 183).



Slika 4. *Sve što nebo dopušta* (1955), Douglas Sirk.

No, budući da stilski postupak kadra-protukadra predstavlja redukciju slične situacije u svakodnevicu, konstrukciju često prati i niz drugih razlika koje i dalje, zbog svoje prezentacijske i informativne funkcionalnosti, ostaju lako razumljive prosječnom gledatelju. U konstrukciji se tako često koriste poluprofilni likova prezentirani u izdvojenim kadrovima kao i polusubjektivni kadrovi koji podrazumijevaju kutove snimanja koje promatrač razgovora likova ne bi na takav način mogao zauzeti u izvanfilmskom iskustvu. No, obje su alternacije gledatelju prihvatljive jer poluprofil nudi više informacija no što bi to bio slučaj sa snimanjem s leđa, iz profila ili čak i frontalno, a polusubjektivni kadrovi jasno mu daju do znanja i podsjećaju ga da su oba lika prisutna tijekom interakcije sugerirajući i njihovu prostornu udaljenost.

Važnost razumijevanja prostorne pozicioniranosti likova (njihove udaljenosti, orijentacije i smještaja u okolišu) konkretiziralo se i u još jednom postupku ili pravilu prezentacije razgovora likova. Riječ je o tzv. pravilu *rampe*, odnosno zadržavanju iste strane snimanja u odnosu na likove u prizoru (usp. Bordwell 2008b: 168; također i Bordwell 2001). Zbog čega je pravilo uspostavljeno najbolje možemo vidjeti ukoliko sagledamo slučajeve njegova kršenja, tj. ako pretpostavimo da u slučaju konvencionalno izvedene scene razgovora to pravilo nije poštivano. Izvadak iz razgovora dvaju likova prilikom psihoanalitičke seanse u filmu *Opasna metoda* (*A Dangerous Method*, 2011) Davida Cronenberga (usp. **Sliku 5**) vrlo dobro ilustrira intuitivnost gledateljeva razumijevanja i cijele situacije i prostorne pozicioniranosti likova. Iako je izdvojenim kadrovima likova prethodio širi plan prostora koji jasno učvršćuje gledateljevo znanje o njihovoj prostornoj orijentaciji, i bez

tog bi kadra gledatelj lako mogao zaključiti kako se muški lik (Jung) nalazi iza leđa svoje pacijentice Sabine. Tom znanju doprinosi upravo gledateljevo poznavanje svakodnevnoživotne situacije praćenja tuđih interakcija, gdje se on uvijek nalazi sa iste strane promatranog prizora. Ukoliko bi gledatelj nekim slučajem zaključio kako se likovi nalaze jedno nasuprot drugom, to bi podrazumijevalo kako je snažno preorijentirao svoju točku promatranja (koju kamera simulira), naglo se premještajući u prikazu Sabine na suprotnu stranu rampe za 180 stupnjeva. Vjerojatnost izvođenja takva zaključka vrlo je mala jer bi od gledatelja zahtijevala golem spoznajni trud za tako jednostavnu informaciju (gdje se likovi međusobno nalaze).



Slika 5. *Opasna metoda* (2011), David Cronenberg.

Dodatna karakteristika koja se učestalo javlja prilikom prikaza razgovora dvaju likova također je i vremenski odmjereno i sustavno sužavanje filmskoga plana u trenutku kada sadržaj i tijek razgovora postaje osobniji sugerirajući promjenu u naravi odnosa između likova. Primjer toga možemo vidjeti u filmu Douglasa Sirka *Sve što nebo dopušta* gdje do sužavanja iz polublizu plana (od struka naviše) u plan blizu (poprsje lika) dolazi kada, primjerice, muški lik počinje govoriti o svojem privatnom životu. Do tog trenutka planovi su bili širi kada je sadržaj razgovora bio općenitije prirode (usp. **Sliku 6**). Razloge korištenja takvog postupka Persson (2002: 63, 65) je pronašao u tzv. *proksemičkom* ponašanju ili ponašanju u osobnom prostoru. Kao što u izvanfilmskom iskustvu približavanje sugovorniku na razdaljinu manju od dužine ruke signalizira međusobni stav sugovornika (npr. prijateljstvo, zaljubljenost, prisnost itd.), tako i uporaba bližeg plana prilikom razlaganja razgovora dvaju likova gledatelju sugerira kako je došlo do promjene u odnosu među

likovima i kako je karakter razgovora i njihova odnosa postao intimniji. No, izdvajanje lica lika bližim planom ne sugerira samo to. Funkcija stvaranja intimnosti ne odnosi se samo na međusobni odnos likova, već i na gledateljev stav prema njima. Naime, bliži plan omogućuje gledatelju veći stupanj psihološke intimnosti s likovima simuliranim ulaženjem u njihov osobni prostor na način koji bi mu u svakodnevici bio dopušten da mu kojim slučajem intimni karakter odnosa to dozvoljava.¹⁰⁷ Upravo se to događa u spomenutom Sirkovom filmu koji i zbog obilnog korištenja glazbe pojačava učinak emocionalne uključenosti u privatni život likova.¹⁰⁸



Slika 6. *Sve što nebo dopušta* (1955), Douglas Sirk.

Na području šireg poimanja filmskog stila, kada sagledavamo konfiguraciju cjelokupne narativne strukture filma i njezine komponente niže razine općenitosti, poput lika, motiva, povezivanja događaja, ambijenta i slično, klasični će filmovi u načelu i dalje imati neku kognitivnu osnovu kako bi bili dostupniji i razumljiviji gledatelju. To se prvenstveno odnosi na organizaciju priče po načelu tzv. kanonskog narativnog formata (usp. Bordwell 2008a: 35) gdje će gledatelji čak i priče značajno devijantne vremenske i/ili kauzalne strukture nastojati reducirati na ovu konvencionalnu shemu koja se sastoji od početnog stanja uvođenjem lika i okoliša, narušavanja tog stanja, nastojanja lika da razriješi postavljeni problem u kojem se našao te konačnog razrješenja postavljenog problema (usp. Branigan 2001: 14). Također, pogodnost kanonskog narativnog formata za organizaciju filmova vidljiva je i u manipulaciji gledateljevim emocijama tijekom razvoja filmske priče koje, prema Plantingi (1999: 44-46), imaju narativnu strukturu i u klasičnoj formi pospješuju gledateljev angažman i identifikaciju s likovima i situacijama u kojima se oni nalaze.

¹⁰⁷ Bliži se plan može koristiti i za izazivanje mnogo složenijih emocionalnih učinaka, npr. za izazivanje empatije, kako to tumači Plantinga 2002.

¹⁰⁸ Za detaljnu analizu emocionalnih učinaka filmske glazbe te njezin složen odnos prema slici usp. Smith 2002.

No, ono što klasični narativni format čini toliko raširenim i učinkovitim u pobuđivanju, zadržavanju i razvijanju gledateljeva interesa svakako je njegovo narativno središte oformljeno oko djelovanja glavnoga lika. Naime, klasični će film najčešće imati jasno karakteriziranog lika koji će tijekom razvoja priče imati jasno postavljen cilj ili ciljeve koje će nastojati ostvariti u skladu s pripisanim mu temeljnim karakternim svojstvima, a njegovo će djelovanje biti u skladu s time i motivirano. Razloge zašto je tomu tako, odnosno zbog čega je motivirano djelovanje lika prema nekom cilju toliko raširena forma narativne organizacije filmova, možemo opet pronaći u izvanfilmskom djelovanju gledatelja gdje se postupci drugih osoba u načelu tumače kao posljedica neke namjere, tj. želje pripisom određenog mentalnog stanja toj osobi (usp. Persson 2003: 165-166; Bordwell 2008b: 117; Carroll 1988a: 210-211).

Dakako, gledateljevo tumačenje djelovanja lika uvjetovano je skupom svojstava koje su liku pripisane u početnim fazama filma i vođeno svakodnevnouživotnim uvjerenjem kako određenim tipovima osobnosti odgovaraju određeni tipovi ponašanja te kako se temeljna svojstva osobe ne mogu drastično promijeniti. No, kako će klasični film kao osnovicu svojeg narativnog razvoja imati upravo *promjenu* situacije i/ili stanja u kojem se glavni lik nalazi, ta promjena malokad će biti izvedena na način koji ne bi odgovarao prethodno postavljenom karakteru lika (usp. Persson 2003: 153-154; Bordwell 2008b: 118, 120). Odnosno, ukoliko lik poduzme neke aktivnosti za koje gledatelj sumnja da mu nisu svojstvene, film će mu pružiti informacije o karakternim mogućnostima ostvarivanja cilja (npr. sugestijom njegova zanimanja, vještine, prošlih iskustava i slično).¹⁰⁹

Važnost adekvatne karakterizacije lika te razumijevanje njegova djelovanja kroz pripis motivacije najbolje možemo uočiti u slučajevima kada do nje ne dolazi otežavajući gledatelju ispravno tumačenje filmske situacije. Zbog teškoće razumijevanja i praćenja priče organizirane po tom, klasičnom filmu suprotnom načelu, ona se primjenjuje selektivno i najčešće u tzv. *art* ili modernističkim filmovima. Tako, primjerice, djelovanje glavnog lika u *Povećanju* (*Blowup*, 1966) talijanskog redatelja Michelangela Antonionija nije razumljivo prosječnom gledatelju jer iza njegova prezentiranog ponašanja ne stoje jasno istaknute namjere, želje i ciljevi. Kada profesionalni modni fotograf Thomas u jednoj situaciji ulazi u prodavaonicu starina jasno naglašavajući kako *mora* kupiti brodski propeler bez kojega, po vlastitu priznanju, ne može živjeti, artikulacija njegove želje nerazumljiva je jer niti je prethodno tijekom filma objašnjeno i pripremljeno takvo djelovanje niti će kasnije tijekom filma kupnja i posjedovanje propelera igrati značajnu ulogu u njegovu životu (usp. **Sliku 7**).

¹⁰⁹ Karakterizacija lika u početnim će fazama filma počesto biti tek načelne prirode gdje će gledatelj primijeniti tzv. kognitivnu shemu prototipa (usp. Bordwell 2008a: 34), poput pripisa zanimanja ili osobnosti liku kroz odijevanje, interpersonalnu komunikaciju, držanje ili izgled lika, a potom će karakterizacija biti sve specifičnija kako bi se djelovanje adekvatno motiviralo, postupak koji je Carroll (1988b: 151) nazvao nominalnim opisom (usp. također i Buckland 2003: 97-98).



Slika 7. *Povećanje* (1966), Michelangelo Antonioni.

Slična se situacija ponavlja i u sceni u kojoj se Thomas tijekom jednog rock koncerta svesrdno bori s ostalim sudionicima za preostali dio razbijene električne gitare. Iako je želja za posjedovanjem tog predmeta iznimna, sudeći po njegovu ponašanju, nakon napuštanja koncerta Thomas gitaru baca kao da mu niti u jednom trenutku nije ništa predstavljala (usp. **Sliku 8**). Teškoća razumijevanja takvih emocionalnih ekstrema, od potpune obuzetosti do indiferentnosti, nalazi se u svakodnevnoživotnoj kognitivnoj dispoziciji koja gledatelja senzibilizira za traženje jasnih životnih motiva iza nečijeg djelovanja.



Slika 8. *Povećanje* (1966), Michelangelo Antonioni.

Dodatna karakteristika narativne fature klasičnoga filma svakako je i pobuđivanje te zadržavanje gledateljeva promatračkog interesa tijekom razvoja priče. U tom kontekstu klasični će se film najčešće oslanjati na orijentaciju na buduće događaje i njihove ishode stvaranjem napetosti ili objašnjavanjem razloga koji su doveli do sadašnjih događaja, tj. stvaranjem znatiželje, odnosno intrige. Oba emocionalna učinka mogu se razvijati naizmjenično ili paralelno tijekom filma, a kognitivna dispozicija koja će se u tom smislu često eksploatirati jest snaga prvih dojmova, odnosno tzv. *primacy effect* (usp. Bordwell 2008b: 100). Taj efekt podrazumijeva da će gledatelj biti skloniji tumačiti kasnije izložene informacije u svjetlu onih prvotno izloženih.

Primjerice, u konvencionalnom američkom trileru *Red letenja* (*Flightplan*, 2005) Roberta Schwentkea obilato se iskorištava gledateljeva sklonost da čak i životno malo vjerojatne situacije tumači kao vjerojatne zbog prvotno prezentiranih informacija. Kako se cijela priča filma vrti oko pretpostavljene otmice kćeri glavne junakinje tijekom jednog avionskog leta, gledatelj nije samo

orijentiran na ishod tog zapleta (hoće li junakinja naći otetu kćer), već je također spreman zadržati uvjerenje o otmici kao razlogu nestanka djevojčice iako mu se tijekom filma nudi informacija da je njen nestanak samo umišljaj junakinje uslijed njezine izloženosti traumatskom iskustvu (smrt supruge). Iako je i za ovo posljednje tumačenje film ponudio opravdanje (naznačeno događajem smrti supruge te junakinjinim teškim psihičkim stanjem na početku filma), gledatelj će biti spremniji zadržati uvjerenje o otmici kao plauzibilnije objašnjenje jer je u početnim fazama zapleta, ali i filma, djevojčica bila prisutna, okarakterizirana i nositeljem vlastita djelovanja u interakciji s drugim likovima. Naravno, uvjerenje o otmici kao razlogu nestanka, a ne umišljaju traumatizirane junakinje, bit će pojačano ukoliko je gledatelj upoznat s narativnim konvencijama žanra trilera kojem je cilj stvoriti napetost i dvosmislenost tijekom razvoja priče filma.

Svi opisani stilski postupci i konfiguracije više ili niže razine općenitosti dio su teze kako je njihova raširenost i općeprihvaćenost rezultat kognitivnih osnova koje gledatelj posjeduje i u izvanfilmskom iskustvu i koje obilato koristi u svakodnevnoživotnim situacijama. Filmski se prikaz u tom kontekstu na njih oslanja reducirajući ih u formu koja će naglasiti tek njihove ključne aspekte omogućavajući gledatelju ekonomično, jasno i praktično praćenje filmskoga svijeta. Analizom filmskog stila na ovim premisama ne samo da se i konvencionalni postupci mogu učiniti interpretacijski jasnijima, već bi se slični uvidi mogli primijeniti i na lokalizirane, specifičnije postupke i filmske primjerke za koje se uobičajeno misli da su rezultat kreacije iz ničega ili da su rezultat neke umjetničke konvencije bez svakodnevnoživotne i postojeće kognitivne osnove.

Literatura:

- Ajzenštajn, S. M., 1964, *Montaža atrakcija*, Beograd: Nolit.
- Anderson, Joseph i Barbara Fisher, 1978, „The Myth of Persistence of Vision“, *Journal of the University Film Association*, vol. 30, br. 4, str. 3-8 [URL: <http://www.uca.edu/org/ccsmi/ccsmi/classicwork/Myth1.htm>] pregledano 26.11.2008.
- Arnheim, Rudolf [Arnhajm, Rudolf], 1962, *Film kao umetnost*, Beograd: Narodna knjiga.
- Aumont, Jacques [Omon, Žak], 2006, *Teorije sineasta*, Beograd: Clio.
- Bazin, André [Bazen, Andre], 1967, *Šta je film? I: ontologija i jezik*, Beograd: Institut za film.
- Bordwell, David, 1996, „Convention, Construction, and Cinematic Vision“, u: Bordwell, David i Carroll, Noël (ur.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Wisconsin, London: The University of Wisconsin Press, str. 87-107.
- Bordwell, David, 1999, „Argumenti u prilog kognitivizma“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 5, br. 19-20, str. 7-20.
- Bordwell, David, 2001, „Naracija i prostor“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 7, br. 25, str. 17-19.

- Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskoga stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Bordwell, David, 2008a, *Narration in the Fiction Film*, London i New York: Routledge.
- Bordwell, David, 2008b, *Poetics of Cinema*, New York, London: Routledge.
- Branigan, Edward, 2001, *Narrative Comprehension and Film*, London i New York: Routledge.
- Brooks, Virginia, 1999, „Film, percepcija i kognitivna psihologija“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 5, br. 19-20, str. 26-37.
- Buckland, Warren, 2000, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Buckland, Warren, 2003, „Orientation in Film Space: A Cognitive Semiotic Approach“, *Recherches en communication*, br. 19, str. 87-102.
- Carroll, Noël, 1988a, *Mistifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press.
- Carroll, Noël, 1988b, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Carroll, Noël, 1996, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, Noël, 2003, *Engaging the Moving Image*, New Haven & London: Yale University Press.
- Colin, Michel, 1995, „Film Semiology as a Cognitive Science“, u: Buckland, Warren (ur.), *The Film Spectator. From Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press, str. 87-110.
- Ejzenštejn, Sergej, 1978, „Četvrta dimenzija u filmu“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 184-199.
- Grice, Henry Paul, 1987, „Logika i razgovor“, u: Mišćević, Nenad i Potrč, Matjaž (ur.), *Kontekst i značenje*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, str. 55-67.
- Kulješov, Ljev, 1978, „Montaža kao osnova filma“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 145-156.
- Messaris, Paul i Moriarty, Sandra, 2005, „Visual Literacy Theory“, u: Smith, Ken et al. (ur.), *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods, and Media*, Mahwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, str. 481-502.
- Metz, Christian [Mez, Kristijan], 1973, *Ogledi o značenju filma I*, Beograd: Institut za film.
- Metz, Christian [Mez, Kristijan], 1975, *Jezik i kinematografski medijum*, Beograd: Institut za film.
- Münsterberg, Hugo, 1970, *The Film: A Psychological Study*, New York: Dover Publications.
- Persson, Per, 2002, „Prema psihološkoj teoriji krupnog plana: doživljavanje intimnosti i prijatnje“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 8, br. 30, str. 63-69.

- Persson, Per, 2003, *Understanding Cinema. A Psychological Theory of Moving Imagery*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Peterson, James, 1996, „Is a Cognitive Approach to the Avant-garde Cinema Perverse?“, u: Bordwell, David i Carroll, Noël (ur.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Wisconsin, London: The University of Wisconsin Press, str. 108-129.
- Plantinga, Carl, 1999, „Osjećaji, spoznaja i moć filmova“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 5, br. 19-20, str. 38-48.
- Plantinga, Carl, 2002, „Scene empatije i ljudsko lice na filmu“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 8, br. 30, str. 70-78.
- Pudovkin, Vsevolod, 1978a, „Filmski reditelj i filmski materijal“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 157-164.
- Pudovkin, Vsevolod, 1978b, „Filmski scenario“, u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 164-173.
- Smith, Jeff, 2002, „Emocije, spoznaja i filmska glazba“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 8, br. 30, str. 51-62.
- Sperber, Dan i Wilson, Deirdre, 1996, *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford, Cambridge: Blackwell Publishing.
- Turković, Hrvoje, 1999, „Na čemu temeljiti kognitivistički pristup?“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 5, br. 19-20, str. 49-58.
- Turković, Hrvoje, 2001, „Iluzija pokreta u filmu – mitovi i tumačenja“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 7, br. 25, str. 133-148.
- Turković, Hrvoje, 2006, „Kako protumačiti ‘asocijativno izlaganje’ (i da li je to uopće potrebno)“, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 12, br. 45, str. 16-23.
- Turković, Hrvoje, 2008, *Retoričke regulacije. Stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja*, Zagreb: AGM.

The Cognitive Foundations of Understanding Film Style

Abstract

The paper focuses on developing a cognitive foundations and aspects of understanding film style and accentuating their mutual relationship. Since the question of cognition and viewer's attitude towards the cinematic representation was a theme from the early stages of film theory, in the first section the paper deals with different psychological approaches to film style. After analyzing importance of such approaches, paper then focuses on the revisionist approach to cinema inspired by cognitive science in the 1980s as a reaction to cultural, ideological and psychoanalytical theories of the 1970s. In the final section the paper shows specific analyses of micro and macro film examples from the perspective of cognitive film theory and its premises.

Key words: *film style, cognitive film theory, psychology of cinema, film and cognition, film viewer, naturalistic approach.*



This journal is open access and this work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.