

H r v o j e T u r k o v i ć

Kako protumačiti »asocijativno izlaganje« (i da li je to uopće potrebno)

Rutinski spominjan pojam »asocijativne montaže« može se pronaći podjednako u montažerskim priručnicima, enciklopedijama i leksikonima, a tu i tamo u različitim uvodima u film i, jasno, u predavanjima o filmu tamo gdje se spominje i montaža. Ali, sve to prati osjećaj usputnosti, ponavljanja istog repertoara odredaba što ga je dao Ejzenštejn dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća, bez izričite rasprave o umjesnosti sama pojma, bez njegove propitivačke, kritičke analize, bez sustavnijeg ispitivanja njegove primjenjivosti.

Neposredan je povod ovome tekstu asocijativno bogata teorijsko-interpretativna »crtica« Nikice Gilića »Asocijativno izlaganje — ili o prorocima dokumentarnog i eksperimentalnog filma« (2005). Ona se nadovezuje na razmatranja Ante Peterlića u njegovim *Osnovama teorije filma* (2000), a pojam »asocijativnosti« podvrgava iskušavanju na repertoaru različitih tipova filmova — od eksperimentalnih, preko modernističko-narativnih do propagandno-dokumentarnih.

Poseban je poticaj u terminološkom pomaku Nikice Gilića: tradicionalnu sintagmu *asocijativna montaža* on zamjenjuje govorom o *asocijativnom izlaganju*. Time razmatračko težište prebacuje s *mikrorazine* montaže, rješavanja pojedinoga montažnog prijelaza ili ograničena niza kadrova obilježena istotipskim montažnim prijelazima, na *makrorazinu*, na pitanje ustrojavanja filmskoizlagačkih cjelina, pa i cijelih filmova (koji, potom, i ne moraju uopće biti »montažni«, nego i u jednome kadru, kako to upozorava Gilić). Time je dodatna vrijednost Gilićeva teksta u problemskom seljenju pažnje s monopolističke opsesije *naracijom* kao »glavnim« (za poneke i »jedinim«) *tipom izlaganja* što ga vrijedi teorijski razmatrati na činjenicu da uz *narativno* postoje itekako zastupljeni *nenarativni tipovi izlaganja* te da je pred teorijom zadaća da se i njima izričito posveti. I to je ono što Gilić i čini u svojem tekstu.

Ipak, bojim se da se pozornost posvećena drukčijim tipovima izlaganja od narativnog neće moći učiniti osobito plodnom zadržati li se pojam i tumačilački potencijali pojma *asocijativnosti*.

Razlog je jednostavan. Naime, taj pojam, vrlo neprecizna opsega i dosega, otežava uočavanje da se njime objedinjuje tipove izlaganja koji mogu imati ne samo različite, nego i oprečne karakteristike (iako se, dakako, kako to jest s izlaganjem, mogu kombinirati), i koje međusobno povezuje tek različitost prema narativnom izlaganju. *Zapravo* oprekom



Sergej M. Ejzenštejn

narativno i *asocijativno izlaganje* uvelike se pojednostavljuje, ali i mistifikatorski brkaju stvari.

Pokušat ću pokazati u čemu je problem, koliko je složena situacija te sugerirati jednostavno kirurško rješenje.

Što je »asocijativna montaža«

Prvo s prvim: što se izvorno drži »asocijativnom montažom«? Primjerice, Peterlić — u nastojanju da precizira Ejzenštejnove razlike između »dramaturgije filmske priče« i »asocijativne montaže«¹ — određuje »asocijativnu montažu« kao onu kod koje »veza među kadrovima nije ni vremenska ni prostorna ni uzročnopsljudična« (2000: 158), kakva je inače u tzv. »narativnoj montaži«.

Ako to protumačim svojim pojmovima (Turković, 2000: 109-165), kod asocijativne montaže ne postoji nikakva *prizorna*, odnosno *unutar-scenska* veza. Naime, u slučaju *prizornih veza* između dvaju kadrova (tj. u *kontinuiranoj montaži* unutar *scene*) podrazumijeva se da u, primjerice, jednom i drugom kadru gledamo dijelove istog ambijenta, pratimo nastavak istog zbivanja ili prizornog »stanja« iz prethodnog kadra i da se sve to prostorno-dodirno (kontigvitetno), vremenski te intencionalno-kauzalno nadovezuje (preciznije i iscrpnije o uvjetima postizanja montažnog kontinuiteta usp. Turković, 2000).

No, onda kad među kadrovima u nizu nema nikakve spontano prepoznatljive prizorne veze, dakle kad je riječ o *montažnom diskontinuitetu* — a pritom se podrazumijeva da je riječ o smislenu izlaganju, a ne nasumičnom povezivanju kadrova — onda se mora potražiti neka »neprizorna«, »nescenska« veza među tako nanizanim kadrovima. Takav *prizorno nepovezan montažni niz* gledatelja »'nuka' da otkrije 'logiku veze' među kadrovima« (Peterlić, 2000: 215), »logiku veze« koja nije svediva na prizorno odvijanje, na fabulu.² Takvu *neprizornu vezu* (*nenarativnu kariku* — da parafraziramo Carrolla, 2001) uobičajeno se, dosad, nazivalo *asocijativnom*.

Asocijativna veza među kadrovima suprotstavlja se, tako, *prizornoj vezi*; *asocijativna*, odnosno *diskontinuirana montaža* u opreci je prema *kontinuiranoj*, odnosno *narativnoj montaži*.³

Problem s odrednicom »asocijativnost«

No, pojam asocijativnosti — preuzet iz filozofske i osobito iz psihološke doktrine (na koju se Ejzenštejn izravno oslanjao) — pokazuje se izvorno vrlo neprimjenjivim ako se u punom filozofskom i psihološkom značenju uporabi za određivanje opisanih montažnih razlika.

Naime, u filozofsko-psihološkoj tradiciji, podrijetlo je pojma »asocijacije« u tzv. *asocijacionizmu*, teorijskom smjeru što je smatrao da se psihološki život temelji na »atomiziranim« psihičkim elementima (»idejama«), koji se onda »povezuju«, to jest »asociraju« po nekim apstraktnim (»višim«), umskim, nadosjetilnim načelima.

U nastojanju da se nekako psihološki eksperimentalno analiziraju i klasificiraju tipovi »asocijacija« obično se ispitanicima zadavala neka riječ i tražilo se od njih da brzo, bez razmišljanja, kažu prvu drukčiju riječ koja im padne na pamet. Sistematizacijom odgovora koje tipično daju ispitanici utvrdilo se više »asocijativnih načela« ili »zakona asocijacije«,⁴ to su, recimo, dijelom oni koje spominje i Ejzenštejn (i Peterlić), kao što su »zakon sličnosti« i »zakon kontrasta«, ali među te »zakone« pripada i »zakon prostornog ili vremenskog dodira«, koji bi se zapravo, kad je filmska montaža u pitanju, odnosio upravo na *prizorno nadovezivanje*. Dakle, po asocijacionizmu i prizorne bi veze bile »asocijativne«.

No, nije tako samo s psihološkim pristupom. I jedan od filozofa koji je uvjerljivo lansirao asocijacionizam — usp. Hume (1988; 74-94) — smatrao je da se i naše identificiranje kauzalnih veza između dvaju percipiranih događaja



Oklopnjača Potemkin

(»ideja« — čime su empiristi nazivali elemente našeg duha, počevši od percepcija pa do razumskoga mišljenja), odvija prema »principu asocijacije«. Naime, kako smo naviknuti da iza percepcije jednoga tipa događaja slijedi percepcija drugog, pa iz takve »navikne asocijacije« percepcija zaključujemo o kauzalnosti, onda to uopće ne podrazumijeva da doista postoje kauzalne veze među samim događajima, i te veze mogu biti »kontingentne«, veze slučajne koincidencije. Po Humeu, sve se naše psihološko funkcioniranje, bilo ono kauzalno ili logičko, temelji na »asocijacijama«. I opet, i tu pod asocijacije ulaze i uzročno-posljedične, dakle prizorne veze.⁵

Kad bi se tako interpretiran pojam »asocijativnosti« primijenio na montažu, očito bi izgubio razlikovnu korist. Ako su, naime, sve montažne veze koje se mogu zamisliti i pronaći — »asocijativne«, bile one kontinuirane ili diskontinuirane, onda se taj pojam podudara s općenitijim pojmom »montaže« i valjalo bi se jednoga termina odreći — bilo »montaže« bilo »asocijativnosti« — barem na nekoj razini raspravljanja, jer je jedan od njih suvišan.

Statusno uzvisivanje »asocijacija« u Ejzenštejna

Bjelodano je, međutim, da se preuzimanjem pojma *asocijacije* nije u teoriju montaže i teoriju filma prenijelo cijeli sadržaj pojma, cijeli raspon njegove primjene. Ono što je Ejzenštejnu imponiralo u asocijacionizmu jest onaj dio »asocijacija«, koji se odnosi na neprizorne veze, te, potom, onaj

smisao po kojem su »asocijacije« stvar višeg umskog statusa, veće vrijednosti, jer su naglašenije ljudske (i životinje mogu imati elementarne humeovske »ideje«).

Naime, asocijacionizam drži da je »primitivni« ili »elementarni« psihološki proces *atomistički*. Recimo, pri percipiranju mi prvo primamo *razjedinjene osjetilne nadražaje* (npr. boje, svjetlosne kontraste, linije, mrlje itd. — kako to suvremeni, marovski asocijacionizam postulira). To je »rani« ili »primitivni« stupanj psihičkih obrada. Potom, na »višem« stupnju psihičke obrade ti primitivni, razjedinjeni, osjeti *integriraju* se u smislene cjeline — u »asocijativne sklopove«, pa jednu kombinaciju elementarnih osjeta »apercipiramo« kao, recimo, »stolac«, a drugu kao »Janka«. Prema asocijacionizmu, percepcija smislenih cjelina jest statusno viša (»vrednija«): ona pripada našim *značenjskim obradama*, pripada »intelektu«, razumu, a ne *tek* automatizmu (mekanizmu) osjetila.⁶

Ejzenštejnu, upućenu u onodobnu psihologiju, a pod utjecajem konstruktivističke poetike što je u ono vrijeme prevladavala u ruskoj umjetnosti i estetici, dobro je došla asocijacionistička doktrina da pomoću nje promovira svoju ideju o montaži. Iako je Kulješov općenito u filmskoj montaži uočavao »konstruktivističko« stvaralačko načelo i njegovu se objašnjenju posebno posvećivao (*), on je smatrao da je u pitanju jedinstveno načelo, dok je Ejzenštejn smatrao da u sferi montaže postoje dva *vrijednosno različita* tipa »konstrukcije«. Jedno je ono kojemu se posvećivao Kulješov i koje je prevladavalo u dominantnom (osobito američkom) narativnom filmu. Prema tome konstrukcijskom načelu, montažom se konstruira promatračko praćenje prizornoga zbivanja prema logici po kojoj se inače u životu odvijaju. No, Ejzenštejn je takvu konstrukciju smatrao »*tek rekonstrukcijom*« (isto, 88), »opisnom« (isto, 76), tek »*informativnom*« (isto, 88), tek »*ropskim praćenjem fabule*« (isto, 89). Stvaralački nezadovoljan takvim tipom montažne konstrukcije, tome je suprotstavio nizanje »asocijativne građe«, to jest nevezanih elemenata, i uspostavljanje posebnih, nekazualnih, neprizornih odnosa među tom nevezanom građom. Takav je pristup držao *produktivnijim, slobodnijim*, odnosno i emotivno i intelektualno djelotvornijim. Da bi se dobila »asocijativna građa«, smatrao je, pristup stvarnosti treba prvo fragmentirati, apstrahirati detalje — proizvoditi *diskontinuitete* — a pritom naglašavati razlike (proizvoditi »juktapozicije«, »sukobe«) u predočavanju prizora u dvama uzastopnim kadrovima (usp. Turković, 1994).⁷

Neovisno od specifičnog argumentacijskog tijeka Ejzenštejnovih izvoda, ono što je od njega naslijeđeno u teorijsku tradiciju jest opća vrijednosna orijentacija spram »asocijativnosti«. Narativnu montažu, montažnu »rekonstrukciju« fabule nastavilo se držati *nižim oblikom filmske konstrukcije* (psihološki elementarnijim, spontanijim, neslobodnijim, nekreativnijim...), dok se povezivanje prizorno posve nevezanih kadrova te povezivanje po »neprizornim« — »asocijativnim« — načelima, postojano držalo *višim oblikom filmske konstrukcije*, kreativnijim tipom konstrukcije.⁸

Taj »viši« oblik filmske konstrukcije viši je i po

tome što je *retoričniji* — više je u skladu s klasičnim retoričkim vrijednostima. Njime se artikuliraju »dodatne vrijednosti« mimo onih koje imaju sami prizori po sebi: dodatne emotivne vrijednosti, dodatne intelektualne vrijednosti.

Zapravo, iako se cijela Ejzenštejnova polemičnost može shvatiti kao polemičnost prema narativnoj konstrukciji, nije baš posve tako, kako upozorava i Gilić u svom članku. Ejzenštejn jest afirmirao »nenarativne« konstrukcije kakve je imao u *Oktobru*, i s kakvima je mislio snimiti Marxov *Kapital* (Turković, 1994), ali je istodobno bio za »produktivniji« pristup samoj naraciji. Brojni su se njegovi »sukobi« dali unositi u samo narativno »tkivo« filma (i on ih je unosio, i navodio u svojim tekstovima), dakle dadu se »ugraditi« u praćenje prizornog odvijanja putem montažnih prijelaza. Tako se, istodobno uz trud da afirmira nenarativne oblike filmovanja, Ejzenštejn borio i za *retoričniju naraciju*, onu koja će »uvođenjem asocijativnog načela« — načela različitih kompozicijskih, odnosno predočavačkih sukoba — davati praćenju zbivanja »dodatne« emotivne i intelektualne, pojmovno zaključivalačke »vrijednosti«. Naracija, tako, neće samo »informirati« o prizornim zbivanjima, nego će ih i »komentirati«. »Asocijacije« tako prestaju biti suprotstavljene naraciji, nego se dodatno »retorički« (parazitski?) privezuju za njih, transformiraju ih.⁹

Kako je Ejzenštejnu nadasve važna *propagandna* (političko-aktivistička, ideološka) djelotvornost djela, on svoje načelo »asocijativnosti« drži pogodnim i za emotivno i za intelektualno djelovanje. Njegovi filmovi teže biti upravo to: i težično-argumentacijski i emotivno angažirajući, poput većine politički orijentiranih propagandi. A dajući »asocijativnosti« viši status, on zapravo nadređuje *propagandno orijentirane filmove* onima koji to nisu, oslanjajući se pritom na tradicionalno estetska shvaćanja po kojima su *retorički ukrasi* i posebne *retoričke obrade* nekog »retorički neutralnog« stila one koje daju *umjetničku vrijednost* djelu.

Dvojnost »asocijativnosti« — dva tipa izlaganja: argumentacijsko (diskurzivno) i poetsko

Ako, međutim, zaboravimo na vrijednosne aspekte »asocijativnosti«, te se vratimo zadatku koji sebi postavlja Gilić — kako objasniti načine na koje se organiziraju *nenarativni tipovi izlaganja* koji se najčešće koriste upravo *diskontinuiranom montažom* — uočiti ćemo, s njime, da su se u filmskoj proizvodnji razlučila dva tipa *nenarativnog izlaganja*, dva međusobno različita načina primjene i gradnje montažnog diskontinuiteta, a u kojima je *emotivno djelovanje* i *intelektualno djelovanje* različito dominantno. Naime, ostavivši se samo igranih filmova i uzevši u obzir sve ono ostalo što se nudi mimo njih na festivalima i na televizijskom programu, možemo opaziti tipove filmskog (i televizijsko-emisijskog) izlaganja što se *specijaliziraju* za pretežnu, dominantnu razradu tek jednog od dvaju tipova duhovnog djelovanja.

Prvo, postoji tip izlaganja u kojemu se nadasve razrađuje pojmovni (argumentacijski, »intelektualni«) pristup te, drugo, tip izlaganja u kojemu je nadasve do razrade emotivno orijentirana i zasnovana pristupa. Po tom — pojmovno-argumentacijskom, diskurzivnom — tipu izlaganja ustrojena je većina obrazovnih, instrukcijskih i znanstvenih filmova. A



Oklopnjsća Potemkin

drugom tipu izlaganja, usredotočenu na emotivni, sugestivski, dočaravajući efekt, pripadaju brojni eksperimentalni filmovi, videospotovi, poetski dokumentarci, pa i poneki tipovi reklama, *jinglova* itd. Posljednji tip izlaganja nema usvojena imena, a kako je najbliži efektu »lirske pjesme« — te paradigmatički »poetske« književne vrste — te se upravo na taj tip »efekata« misli kad se govori o »poetskom filmu«, ili o tome da je neki dio filma ili cijeli film »poetičan«, činilo mi se pogodnim da ga se nazove *poetskim izlaganjem*.¹⁰

Iako se oba tipa temelje na uglavnom *diskontinuiranim montažnim prijelazima*, montažnim konstrukcijama građanim od kadrova izrazito heterogena karaktera (po prizornom sadržaju), pa bi tako oba stala u »pojmovnu vreću« asocijativne montaže, riječ je o često korjenito različitim tipovima izlaganja što često posljeduju korjenito različitim tipom filmova. Svođenje oba na jedinstvenu kategoriju »asocijativnosti« može izazvati naglašene interpretativne nesporazume.¹¹

Gilić ne dijeli to svođenje. On, kako je rečeno, izričito uočava postojanje dvaju vrlo različitih tipova filmskog izlaganja (i filmskih vrsta u kojima ta izlaganja dominiraju). Tako, dok se u prvome dijelu eseja posvetio pretežito eksperimentalnim filmovima i nekim stiliziranim (»poetiziranim«?) narativnim filmovima, pred kraj upozorava da bi u sklopu asoci-

jativnog izlaganja trebalo izdvojiti poseban podtip *raspravljачkog filmskog izlaganja*.¹² Dok taj podtip, kako se vidi, posebno imenuje, sad mu nedostaje naziv za onaj podtip o kojemu je do tada raspravljao uzimajući u obzir probrane eksperimentalne filmove. No, ako za taj prvi podtip uzmemo moj ponudeni naziv — *poetsko filmsko izlaganje*, mogli bismo Gilićevu klasifikacijsku ponudu protumačiti ovako: u strukturiranju filmskog izlaganja postoje dva temeljna tipa: *narativno izlaganje* i *asocijativno izlaganje*. Posljednje, asocijativno izlaganje, obuhvaća dva podtipa: *poetsko izlaganje* i *raspravljачko izlaganje*.¹³

Time bismo sačuvali tradicionalni termin »asocijativnosti«, ali bismo ispravili tradicijsku zbrku koja se sastojala u »stapanju« pod isti termin dvaju različitih tipova izlaganja — poetskog i raspravljачkog.

A što je s »opisnim izlaganjem«?

No to rješenje, koliko god raščičuje dvosmislenost odrednice »asocijativno izlaganje«, nije najsretnije.

Jer ono isključuje vrlo čest tip izlaganja — i tip montaže — u kojemu prizorne veze medu kadrovima jesu važne, ali ne moraju biti nimalo *narativne*; koje mogu biti i jako diskontinuirane, ali ih nikomu ne pada na pamet zvati *asocijativnim*.



Oktobar

Riječ je o *filmskom opisu*, ili da to kažem u skladu s kontekstom, riječ je o *opisnom tipu izlaganja*. Opis se tipično bavi jedinstvenim prizorom ili prizornim kompleksom promatranim u određenom razdoblju — kadrovi pokazuju različite dijelove i aspekte prizora — te na toj razini postoje »prizorne veze« u opisnu montažnom nizu, ali, pritom, prijelazi od kadra do kadra tipično su nenajavljeni, ne služi se tipičnim sredstvima montažnoga kontinuiteta za prebrođivanje montažnoga prijelaza te su takvi prijelazi tipično diskontinuirani.

Iako je Chatman posebno obradio opisno izlaganje u knjizi *Coming to Terms* (1990), upozoravajući na druge tipove filmskog izlaganja što supostoje s narativnim i važni su za bolje teorijsko određivanje specifičnosti naracije (usp. prijevod tog poglavlja, Chatman 1996), on opis uglavnom tretira kao sastavni dio igranoga filma, dakle kao retorički poseban dio narativnog izlaganja. Opis se javlja kao svojevrsan »zastanak« naracije, bilo tamo gdje još naracija nije počela, bilo na nekim mjestima gdje se naracija na trenutak »suspendira«. Tako, čini mi se, uzima opis i Gilić, kao sastavnicu naracije, a potporu takvu tretmanu opisa kao da daje i moj tekst *Opisnost naracije* (2003b), u kojem analiziram opisna načela koja vladaju klasičnom naracijom. No, to nije bila moja namjera, jer ja podrazumijevam autonomno postojanje vrsta filmova ustrojenih posve opisno i izvan konteksta narativnog izlaganja, dakle držim da je *opisno izlaganje* zaseban tip izlaganja. Ne samo da u pretežno narativnom filmu postoje »nenarativna« mjesta autonomnog opisa, nego je opisno izlaganje *temeljno izlaganje* u velikom korpusu doku-

mentarnoga filma (etnografskom, onom koji prikazuje proces rada, primjerice *Pohvala ruci* Bogdana Žižića; ili opis tjeka dnevnog života kao npr. u *Drugama* Zorana Tadića i dr.). Osim toga, opisno izlaganje javlja se kao »bazično« i u onim dokumentarcima koji se dodatno karakteriziraju kao *poetski, obrazovni i propagandni dokumentarac*. Tamo se temeljno (i prepoznatljivo) opisno izlaganje dodatno, parazit-ski, podvrgava stilizacijskim i drugim obradama da bi poslužilo i u »neopisne svrhe« (poetske, argumentacijske npr.).

Uključimo li, dakle, i *opisno izlaganje* u našu zbirku *tipova filmskog izlaganja*, onda je bolje da baratamo četirima jednakopravnim tipovima filmskog izlaganja, koja se međusobno razlikuju, ali se mogu i kombinirati i »stapati«,¹⁴ nego da se držimo empirijski slijepe dihotomije *narativno/asocijativno*.

Zaključna pouka: napustimo govor o »asocijativnosti«

Moja je zaključna sugestija da se naziv »asocijativna montaža«, pa i novotvorena »asocijativno izlaganje«, pošalje gdje im je odavno mjesto — u zasluženu mirovinu.

Neka to ostane *povijesni naziv*, vezan uz njegova inauguratora Ejzenštejna, onako kako je to već s njegovim pojmovima »intelektualna montaža«, »vertikalna montaža«, »montaža atrakcija«, koji imaju svoje mjesto u filmskim leksikonima i enciklopedijama, u povijesnim pregledima Ejzenštejnovе teorije, ali koji nemaju druge aktualne teorijske funkcije.

Umjesto toga, onda kad se krećemo »mikrorazinom« montažnih prijelaza, razinom *tipova montažnih prijelaza*, tada

distinkcije »narativna montaža« — »asocijativna montaža«, bolje je da raspravljamo o *distinkciji kontinuirana montaža* i *diskontinuirana montaža*, s dodatnim mogućim vrstnim specifikacijama unutar i između svake od njih (usp. Turković, 2000).

Potom, želimo li razlikovati globalnije *tipove izlaganja*, bili oni montažno konstruirani ili ne (to jest bili u jednome ili tek nekolicini kadrova bez osobite montaže među njima), najbolje je da zaboravimo na odrednicu »asocijativno izla-

ganje« te da govorimo o *četiri temeljna tipa filmskog izlaganja* — (1) o *narativnom (pripovjednom) izlaganju*, (2) o *opisnom (deskriptivnom) izlaganju*, (3) o *raspravljачkom (argu-mentacijskom, diskurzivnom, pojmovnom) izlaganju*, te (4) o *poetskom izlaganju*.¹⁵

Pa se onda možemo načisto svađati koji tip kako odrediti, ima li ih samo četiri ili više njih, kako ih razlikovati podvrste i tako dalje — sve što već ide u radu teorijskoga raščišćavanja filmskih stvari.

Bilješke

1 Ejzenštejn je taj koji je dao naziv *asocijativna montaža*, oslanjajući se na psihološku uporabu termina »asocijativnosti« (u tekstu »Dijalektički pristup filmskoj formi«, 1964: 85). U artikuliranju svojeg projekta montaže, Ejzenštejn polemizira s teorijskim usredotočenjem Kulješeva i Pudovkina na tzv. narativnu, kontinuiranu montažu. Po Ejzenštejnu oni su montažu smatrali »sredstvom opisivanja ređanjem pojedinih kadrova jedan iza drugog, slično kockama za građenje«, što je nazvao »epskim načelom« (isto, 76-77), odnosno »dramaturgijom filmske priče« (isto, 83). Tomu on suprotstavlja shvaćanje da se montažom mora držati »ideja koja proizlazi iz sudara nezavisnih kadrova — čak i suprotstavljenih kadrova«, što je po njemu »dramsko načelo« (isto, 77), »dramaturgija vizualne forme« (isto, 83). Dakle, umjesto da se kadrovi smišljaju kao nadovezani jedan na drugi, oni se moraju birati kao međusobno »nepovezane jedinice« kojima se tek mora pronaći »zajedničko značenje« (isto, 90) uz pomoć »načela komparacije« (isto, 52). Prema Ejzenštejnu »Konvencionalni deskriptivni vid filma dovodi do mogućnosti formalnog filmskog mišljenja; dok konvencionalni film usmjerava osjećanja, ovo nagovještava mogućnost otkrivanja i usmjeravanja cjelokupnog misaonog procesa.« Prema njemu je »ova forma najpogodnija za izražavanje ideološki zaoštrenih teza,« a to podrazumijeva »korak potpuno novoj formi filmskog izraza. Ka čisto intelektualnom filmu, oslobođenom tradicionalnih ograničenja, koji pronalazi neposredne forme za misli, sisteme i pojmove« (isto, 91). Dakle, cilj mu je uspostaviti tip montaže kojim će postići osobit tip apstraktno-pojmovnog, »intelektualnog«, raspravljачkog filma. (O njegovim ambicijama da film postavi kao svojevrsnu znanstvenu raspravu, traktat, usp. Turković, 1994).

2 Bordwell i Thompson slično definiraju asocijativan slijed: »Asocijacijski formalni sustav nagovještava izražajne osobine i pojmove tako da grupira slike koje ne moraju imati neposrednu logičku vezu. Ali sama činjenica da su slike i zvukovi jukstaponirani potiče nas da potražimo neku vezu — neku asocijaciju koja ih zajedno veže.« (Bordwell-Thompson, 2001: 135).

3 Doduše, iako ima mnogo filmova koji primjereno (»čisto«) očituju tu »montažnu razliku« postoje i dvojbeni slučajevi. Recimo, postoje diskontinuirani prijelazi koje nije lako držati »asocijativnim« u opisanu smislu. Npr. diskontinuirani prijelazi između dviju scena ili sekvenci u narativnom filmu, iako su neposredno prizorno nepovezani, jesu posredno, jer se *elipsom* prebacuje iz jednog prostora u drugi, a podrazumijevaju se kauzalne i intencionalne veze: recimo pratimo lik koji je pred kraj završnog kadra naznačio da avionom odlazi u drugi grad, a potom ga u sljedećoj sceni otkrivamo u tom gradu kako izlazi iz zračne luke. Takvi montažno diskontinuirani prijelazi tipično se ne drže »asocijativnim«, nego »narativnim«, nikako ne ulaze u Ejzenštejnovu kategoriju. No, veći je problem s tzv. »montažnim sekvencama«, tj. dijelovima narativnih filmova u koje se umeće, insertira, sekvenca sastavljena od prizorno diskontinuirana niza kadrova i koja je zapravo holivudski oblik preuzimanja ejzenštejnove »asocijativne montaže«. (Zapravo, u anglosaksonskom filmskom kontekstu engleski termin *montage* i znači upravo »asocijativnu montažu« po sovjetskom uzoru, jer se za »običnu« montažu rabe neobilježene riječi *cutting* i *editing*). Iako se takvi dijelovi filma primjerito drže »asocijativnim«, u njima se često daju indikacije intencionalno-kauzalnih veza između prizora u pojedinim kadrovima (npr. montažna sekvenca izgradnje kuće). No, kako u sferi stvaralaštva uvijek postoje takvi »međuslučajevi«, čija je klasifikacija problem za postojeće kategorije, to ne obvezuje postojeće kategorijske razlike, koje su u golemu broju slučajeva — pouzdane. One samo upozoravaju da treba biti oprezan i fleksibilan (neisključiv) u odredbama i pojmovnim

razlikama.

4 Usp. za »zakone asocijacije« stari srednjoškolski udžbenik, Zvonarević, 1964: 49; također Atkinson i dr., 1996: 663.

5 Hume, recimo, postulira da »postoje samo tri principa veze među idejama, i to sličnost, dodir u vremenu i prostoru i uzrok i posljedica.« (1988: 75). Po njemu, dakle, čak dva od tri »principa asocijacije« »koji zaslužuju pažnju« jesu oni koji se odnose na prizorne veze (one prostorne i vremenske »dodira« i uzročno-posljedične povezanosti).

6 Geštaltisti su polemizirali s asocijacionistima, tvrdeći upravo da se primarne psihičke obrade tiču »cjelina«, ukupnosti predmeta i prilika koje percipiramo, a da se tek apstrakcijskim postupkom mogu iz tih »cjelinskih percepcija« izdvojiti pojedini »osjeti« (usp. Köhler, 1985).

7 Ejzenštejn u navedenom članku nabraja »sukobe« između uzastopnih kadrova kako bi se dobila predodžba njihove obuhvatnosti: 1. grafički sukob, 2. sukob planova, 3. sukob volumena, 4. prostorni sukob, 5. sukob svjetlosnih vrijednosti, 6. sukob tempa, sukob građe i točke s koje se promatra (uz vizurna izobličenja), sukob građe i njezinih prostornih svojstava (uz pomoć optičkih deformacija), sukob zbivanja i njegovih vremenskih svojstava (ubrzanim i usporenim snimanjem), 11. sukob optičkih i akustičnih iskustava (audio-vizualni kontrapunkt). Usp. Ejzenštejn, 1964: 82-83.

8 Suvremeno proučavanje klasičnih narativnih strategija i njihovih suptilnosti (npr. Bordwell-Thompson, 2001; Bordwell, 2005) te upozoravanje na iznimnu složenost koju se mora svladati da bi se dobio dojam kontinuiteta na montažnom prijelazu (usp. Turković, 2000) ukazuje da je shvaćanje kontinuirane, narativne montaže kao »jednostavne« i »primitivne« tek pokondirena vrijednosna predrasuda.

9 Posljednji izvod osobito je relevantan za Gilićev pristup. Budući da on drži da su »asocijativni« i filmovi u jednome kadru, u takvim se slučajevima asocijativnost izlaganja ne može više vezivati uz montažu, pa tako ni uz asocijativnu, diskontinuiranu montažu. Asocijacije treba pronaći ili drugdje, recimo u »instaliranju« kakvih atomskih elemenata u naraciju — Gilić navodi »motive« koji se lokaliziraju unutar prizora, ili stilske figure (koje spominje Peterlić), jer oni potiču na figurativne, intertekstualne »referencije«. »Asocijacije« dakle ne proizvodi samo diskontinuirana, nenarativna montaža, nego i različiti stilizacijski, stilski markirani postupci, koji navode na dodatne »dojmove«, »misli«, »upućivanja« na druge pojave izvan onih koji se izravno prizorno pokazuju. No takva identifikacija asocijativnosti zapravo izbija mogućnost da se cijelo zbivanje drži »asocijativnim«. »Asocijativnost« se veže tek za lokalna stilizacijska mjesta, a ne za globalno ustrojstvo.

10 Ovaj tip izlaganja, koji nema čak ni kolokvijalno prošireno ime, u natuknici »Montaža«, odjeljak »Montažna kompozicija cijelog filma« u *Filmskoj enciklopediji 2*, nazvao sam *doživljajno-nagovještajnim* (Turković, 1990; 172) jer sam pod tim nazivom obrađivao taj tip u predavanjima na Akademiji dramske umjetnosti. Iako sam ga tada u predavanjima imenovao i »poetskim«, oklijevao sam da se prebacim na taj naziv, zbog kulturne višeznačnosti tog termina. No, vremenom, a s potrebom da koristim samo jednu riječ

za specifikaciji takva tipa izlaganja, odlučio sam se za »poetsko izlaganje« najjednostavnije i najpristupačnije rješenje, i to sam rješenje ponudio u natuknici »Izlaganje« te u natuknici »Poetski film« u *Filmskom leksikonu* (Turković, 2003c: 266-267; 516).

11 Recimo, Peterlić ima poglavlje u kojem se posebno posvećuje »strukturama logičnog izlaganja« (2000: 214-218), tj. onom »tipu smislene cjeline« u kojoj su dijelovi te cjeline sjedinjeni pomoću postupaka kojima se gledatelju omogućuje da prema zakonima valjanoga mišljenja otkriva smisao te cjeline.« To je ujedno primjer kako se »stvaraju asocijacije« — dakle primjer asocijativnog izlaganja (isto, 215). Čovjek bi pomislio da će se Peterlić — u ilustraciji takva tipa izlaganja — posebno posvetiti nekom obrazovnom ili znanstvenopopularnom ili instrucijskom filmu. No, on se tu posvećuje interpretaciji filma *Pletenice* Zorana Tadića, koji je svjetlosnim godinama udaljen od obrazovnog i znanstvenog filma, od takva tipa pojmovnog izlaganja. Zapravo, cijela Peterličeva analiza filma jest analiza filma i struktura koje bi se mogle smatrati paradigmatički »poetskim« (točnije: deskriptivno-poetskim), te kad bih tipski karakterizirao Tadićev dokumentarac, svrstao bih ga u »poetske dokumentarce«, a ne logičko-diskurzivne, a postupke koje tako dobro analizira Peterlić kad govori o tom filmu zapravo bih držao primjernim »poetskim« postupcima dočaravanja, emotivne i osjećajno-svjetonazorne sugestije, a ne pojmovne izričitosti, logičnih izvoda, argumentacije. Iako, bi se, naravno, moglo reći da naše doživljajne, svjetonazorne reakcije »logično« proizlaze iz opisanih postupaka, u smislu da su njima uvjetovane, one nisu doslovce »logične«, nisu posljedično nikakva izričitog racionalnog argumenta i racionalno utemeljena zaključivanja sadržana u filmu, niti podrazumijevana da ga mi, gledajući film, obavljamo. Izvorna dvosmislena odredba asocijativnosti po kojoj je asocijativnost, s jedne strane, vezana uz metafore, simbole, analogije (stilske figure) — dakle »sugestivne postupke«, a s druge strane, po kojoj je asocijativnost vezana uz ideje, logične zaključke i verbalno izrazive teze, očito tu navodi Peterlića da na izrazito poetski film koji ipak nema naglašene stilsko-figurativne sastojke pokuša protumačiti pomoću »logičkog« krila »asocijativnosti«. Dio razloga zašto Peterlić »asocijativnost« (pa i pod interpretacijom »logičnosti«) povezuje nadalje za ove poetizacijske otklone od deskripcije (odnosno od moguće »naracije«) kakvi su prisutni u *Pletenicama* (ali i u *Maloj seoskoj zabavi* Krste Papića; usp. Peterlić, 2000: 159) leži možda u tome što se on u svojim *Osnovama teorije filma* ipak nadalje — podrazumijevano — posvećuje teoriji filmske umjetnosti, u koju je teško ubrojiti (i uopće uzeti u teorijski obzir) — obrazovne i popularnoznanstvene filmove. Može se, eventualno, uzeti u obzir Eijenštejnove diskurzivnije filmove (*Štrajk*, *Oktobar*) koji imaju itekakve umjetničke pretenzije, ali ne i ovu posebnu vrstu — izričito »neumjetničkih« — filmova. Vjerojatno zato u »filmske rodove« uračunava samo one vrste filmova što se tradicionalno drže načelno »umjetničkim« — igrani film, dokumentarni i eksperimentalni, a posve ispušta iz razmatranja obrazovni, popularnoznanstveni, odnosno »namjenski« (usp. Peterlić, 2000: 232-241).

12 Evo njegovih riječi: »U tom smislu može se govoriti o raspravljačkom filmskom izlaganju kao posebnom tipu asocijativnoga izlaganja koje (analogno književno; esejistici i znanosti) sustavno izlaže neke ideje, bilo propagandno (bez kontraargumenata, neproblemski), bilo da ih postavlja kao probleme koji se mogu razriješiti na različite načine. [...] To je tek podtip asocijativne strukture« (Gilić, 2005: 58).

13 I ja sam povremeno u predavanjima znao govoriti o »asocijativno-poetskom« izlaganju, i »asocijativno-pojmovnom« izlaganju — kako bih ipak nekako povezoao novouvedene razlike u tipovima izlaganja s tradicionalnim terminom kojim su do tada bez razlikovanja imenovani. Pritom sam upozoravao na dvoznačnost tradicionalnog pojma »asocijativnosti«, odnosno na tipsku različitost pojava na koju se, bez razlikovanja, taj naziv primjenjivao.

14 Recimo, igrani film s klasičnim narativnim izlaganjem znade imati deskriptivne »otočiće«, a znade imati i »poetske otočiće« (obično »glazbene numere«), a modernističkiji filmovi i »argumentacijske

sekvence« (npr. sekvenca filmskog žurnala u Wellesovu *Gradaninu Kaneu*; ekspozice o funkcioniranju prostitucije u Parizu u Godardovu *Živjeti svoj život*). Obrazovni i popularnoznanstveni filmovi često imaju deskriptivne blokove (primjerice, pratimo kako izgleda priroda za monsunskih kiša) ili barem kadrove; a noviji BBC-evi dokumentarci jako se trude da imaju što više »poetskih sekvenci«, često vrlo neilustrativnih u odnosu na osnovni komentar i temu filma. Eksperimentalni filmovi znadu imati i narativnih dijelova (pa i biti narativni), mogu simulirati obrazovne dokumentarce, filmske žurnale... S druge strane, tipovi se izlaganja mogu stapati. Ako temeljno opisni niz kadrova bude tako obrađen da svaki kadar, recimo, traje mnogo dulje no što je potrebno da bismo razabrali što nam to pokazuje, ako su prijelazi »rastegnuti« sporim pretapanjima, ako ga prati emotivno sugestivna glazba (kako je to s uvodnom scenom *Gradanina Kanea* u kojoj se opisuje okružje Kaneova dvorca), onda takav opis jasno indicira da mu nije jedina svrha dati informaciju o tom području, nego da ima i emotivno sugestivne (poetske) svrhe. Ili, ako se u ilustriranju popularnoznanstvenoga filma o mozgu polazna ilustracija moždanih vijuga pretvori u hipertofirano obilaženje mozga i ulazjenje u njegove režnjeve, tada očito takav kadar prestaje imati tek opisno ilustrativnu funkciju, nego poprima izrazito poetizirajuću. Ili, ako se u uvodnju u narativnu scenu u kojoj pratimo prepirku među likovima ide pravilnim obrascem (temeljni kadar — bliži kadrovi sudionika — kontekstualni kadrovi reakcija sugovornika), a pritom svakoga sudionika promatramo u trenutku njegova dijaloškog ili reakcijskog »nastupa« na vizualno najinformativniji način, tada možemo reći da ta scena nije samo narativna (praćenje problemskog tijeka zbivanja) nego i opisna (tj. održava nas dobro upoznatim s identifikacijski važnim aspektima situacije). No u svim tim kombinatornim i fuzijskim slučajevima moći ćemo ipak identificirati što je od kojeg tipa izlaganja, a usprkos tom realnom izlagačkom »promiskuitetu« još ćemo nalaziti dovoljno filmova i dovoljno dijelova filmova koji na »čist«, paradigmatički način oličavaju ovaj ili onaj tip izlaganja.

15 Podjela na četiri tipa nije recentna i može se naći na više mjesta, iako nije baš proširena i usvojena. Ja sam je, recimo, poticajno našao u jednom priručniku retorike s početka prošlog stoljeća, mnogo pretiskivanu savjetodavnom priručniku Thomasa i Howeja (1908), gdje se pod »oblicima izlaganja« (eng. *forms of discourse*) raspravlja o ovim tipovima izlaganja: *naraciji*, *deskripciji*, *ekspoziciji* i *argumentaciji*. U najnovije doba, Chatman u svojoj knjizi *Coming to Terms* (1990) povlači razliku između triju tipova izlaganja: *naracije*, *opisa* i *argumentacije*. U poglavlju o argumentacijskom tipu izlaganja polemizira sa starim razlikovanjem *ekspozicije* i *argumentacije* i stapa ih u jedan tip, u argumentacijsko izlaganje (s mogućim podtipovima), kako to i ja činim. On, međutim, kao i Thomas i Howe, ne uvodi pojam *poetskog izlaganja*, vjerojatno zato što se u književnoteorijskoj i retoričkoj tradiciji »poezija« tretirala kao poseban rod, a gotovo sva retorička tradicija koja je razmatrala *tipove izlaganja* (ili klasično retorički rečeno — *kompoziciju* izlaganja; lat. *compositio*), odnosila su se gotovo isključivo na prozno pisanje i na govorništvo. Moj interes za druge tipove filmskog izlaganja uz *narativno izlaganje* vrlo je star. Kako sam od najranijega razmišljalačkog bavljenja filmom bio intenzivno zaokupljen i eksperimentalnim filmom, te polemizirajući s podcjenjivanjem fabule (usp. Turković, 1966), istodobno razmišljao i o tipu filmske organizacije koji se ostvaruje u nenarativnim filmovima, nadalje u eksperimentalnim i ponekim dokumentarcima, a potom su mi pozornost privukli tipovi konstrukcija prisutni u obrazovnim filmovima (napose element-filmovi), kad sam počeo predavati na Akademiji dramske umjetnosti, predložio sam da se predavanja »Montaža II« pretvore u »Tipove filmskog izlaganja«, i tu sam onda razlikovao četiri tipa izlaganja koje sam promjenjivo nazivao, pa i danas upotrebljavam više naziva. No, uglavnom se oslanjam na navedene. Svim tim tipovima posvetio sam analitičke članke u kojima pokušavam utvrditi osnovne principe i strukture svakoga pojedinog tipa. Tekstove o *narativnom izlaganju* objavljujem odavna, a o *opisnom* i *raspravljačkom* odnedavno. Jedinu tip izlaganja kojemu još nisam posvetio analitički tekst jest *poetsko izlaganje*, iako to već dugo planiram.

Literatura

- Atkinson, R., R. C. Atkinson, E. E. Smith, D. J. Bern, S. Nolen-Hocksema, 1996, *Hilgard's Introduction to Psychology*, New York, London etc.: Harcourt Brace College Publ.
- Bordwell, David, Kristin Thompson, 2001, *Film Art. An Introduction*, New York: McGraw Hill (Sixth Edition)
- Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskoga stila*, prev. Mirela Škarica, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Carroll, Noël, 2001 (2000), »On the Narrative Connection«, u N. Carroll, 2001, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge — New York: Cambridge U. P.
- Chatman, Seymour, 1990, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, London: Cornell U. P.
- Chatman, Seymour, 1996, »Što je opis na filmu«, prev. Hrvoje Turković, *Hrvatski filmski ljetopis*, 5/1996.
- Gilić, Nikica, 2005, »Asocijativno izlaganje ili o prorocima dokumentarnog i eksperimentalnog filma«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 41/2005, str. 57-69.
- Hume, David, 1988, *Istraživanje o ljudskom razumu*, prev. Ivo Vidan, Zagreb: Naprijed
- Köhler, Wolfgang, 1985, *Geštalt psihologija*, prev. Jelena Stakić, Beograd: Nolit
- Peterlić, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada (treće izdanje)
- Thomas, Ch. S., W. D. Howe, Z. O'Hair, 1908, *Composition and Rhetoric*, New York: Longmans, Green, and Co.
- Turković, Hrvoje, 1966, »Suvremeni film i fabula«, *Polet*, 22-23, prosinac-siječanj 1965/1966.
- Turković, Hrvoje, 1990, »Montaža«, natuknica u A. Peterlić (ur.), 1990, *Filmska enciklopedija*, 2, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«
- Turković, Hrvoje, 1994, »Pojmovni iskaz«, *Republika*, 9-10, 1994, str. 47-56.
- Turković, Hrvoje, 1995, »Teorija otklona«, u: Ž. Benčić i D. Fališevac (ur.), *Tropi i figure*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti
- Turković, Hrvoje, 2000, *Teorija filma*, Zagreb: Meandar
- Turković, Hrvoje, 2002, *Razumijevanje perspektive*. Teorija likovnog razabiranja, Zagreb: Durieux
- Turković, Hrvoje, 2003a, »Što se čini kad se filmski opisuje«, *Zapis (Škola medijske kulture)*, posebni broj, 2003, str. 3-22.
- Turković, Hrvoje, 2003b, »Opisnost naracije — temeljna opisna načela«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 34/2003.
- Turković, Hrvoje, 2003c, »Izlaganje, filmsko«, »Poetski film«, natuknice u: B. Kragić, N. Gilić (ur.), 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Turković, Hrvoje, 2004a, »Razlika između opisa i naracije — nije problem u temporalnosti, nego u svrsi«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 37/2004, str. 3-12.
- Turković, Hrvoje, 2004b, »Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 39/2004, str. 65-83.
- Zvonarević, Mladen, 1964, *Psihologija. Za III. razred gimnazije*, Zagreb: Školska knjiga