

Kognitivistički pristup filmu u svjetlu sistemsko-funkcionalne teorije: izmjena straže?

Sofie de Grauwe

Uvod

U ovom članku raspravljat ću o metateorijskim temeljima sistemsko-funkcionalne analize filma i predstaviti teorijski okvir razvijen u sistemsko-funkcionalnom pristupu. Sistemsko-funkcionalna teorija kritički će se uspoređivati s kognitivističkim pristupom filmu.

Kognitivistički pristup odbacuje opću teoriju filma u korist empirijskog istraživanja. Sistemsko-funkcionalna analiza, s druge strane, kombinira »pristup odozgo« (top-down) i »pristup odozdo« (bottom-up). Kognitivistički pristup zagovara, među ostalima, i filmski teoretičar, povjesničar i kritičar David Bordwell. U knjizi Postteorija (Post-Theory), čiji su urednici i autori uvoda Bordwell i Noel Carroll (1996), Bordwell detaljno razrađuje kognitivističke koncepcije kojima se bavio i u svojoj knjizi Stvaranje značenja (Making Meaning , 1989). U kognitivističkom pristupu pažnja je usmjerena na kognitivne procese, ljudske aktivnosti i percepcije.

Sistemsko-funkcionalna analiza temelji se na Haliidayevoj sistemskoj funkcionalnoj lingvističkoj teoriji (SFL — Systemic Functional Linguistic theory). To je lingvistička teorija u kojoj se tvrdi da jezični sustav ne funkcionira prema besmislenim, čisto formalnim pravilima. On je, umjesto toga, funkcionalno motiviran. Osim toga, jezični sustav nije statičan, već dinamičan. Podložan je promjeni: on se kao društvena i povijesna konstrukcija mijenja s društvenim i povijesnim okolnostima. Primjena ove lingvističke teorije na nejezični modus filma temelji se na (već dokazanoj) tezi da je film znakovni sustav. Na temelju ove teze moguće je istražiti da li je i u kojim aspektima jezični sustav kao znakovni sustav usporediv sa znakovnim sustavom filma. U prvome dijelu bit će predstavljen kognitivistički pristup onako kako ga iznosi knjiga Postteorija . Kako se ovaj članak ne može temeljitije baviti kognitivističkim idejama i Postteorije i Stvaranja značenja , potonja se knjiga tek rubno spominje.

1. Kognitivistički pristup filmu

Postteorija predstavlja obranu kognitivističkog pristupa filmu. David Bordwell i Noel Carroll u dva uvodna eseja pozicioniraju kognitivistički pristup nasuprot suvremenoj filmskoj teoriji. U kognitivističkom pristupu fokus je na općim kognitivnim procesima, ljudskim aktivnostima i percepcijama. Bordwell i Carroll zalažu se za rigoroznije teoretiziranje, utemeljeno na empirijskom istraživanju kakvo ne obuhvaća opća teorija filma. Ostatak knjige sastoji se od članaka koji predstavljaju takvu vrstu teoretiziranja o filmološkim problemima manjega razmjera.

Kognitivistički pristup u Postteoriji smješta se nasuprot onome što se naziva »Velikom teorijom« dvaju najvažnijih suvremenih pristupa proučavanju filma, a to su »teorija o položaju subjekta« (ili psihoanalitička teorija filma) i »kulturalizam«. Umjesto »pristupa odozgo« »Velike teorije«, ili kraće »Teorije«, Bordwell i Carroll zagovaraju »pristup odozdo«. Oni nalaze razne zamjerke »pristupu odozgo« i izbjegavaju opću teoriju iz straha od navodnog ograničavajućeg i doktrinarnog karaktera jedne jedinstvene teorije. Carroll tvrdi da bi teorija trebala biti dijalektička, to jest hipoteze bi se neprestano trebale izlagati žustroj

kritici. Carroll priznaje da bi morale postojati »različite razine općenitosti i apstrakcije« u filmskom teoretiziranju (Bordwell i Carroll, 1996: 39), no one se ne bi smjele uvijek podrazumijevati u sklopu »jedne opće teorije« s »pretpostavkama o prirodi ili funkciji kinematografije« (isto), jer bi to uključivalo »totalizirajući sustav« i »monolitnu koncepciju teorije filma« (isto, 41).

Osim toga, specifičnost pojedinih filmova ignorirala bi se u općoj teoriji: »svaki film izlazi kao iz stroja za pravljenje kobasica, izgledajući i mirišući jednako« (isto, 43). Carroll također odbacuje opću teoriju i iz straha pred esencijalističkom teorijom filma. Pod time on podrazumijeva filmsku teoriju »posvećenu specifičnosti medija na taj način da sve ono što se računa kao teoretiziranje o filmu mora biti povezano s obilježjima medija koja se smatraju jedinstveno ili suštinski kinematografskim« (isto, 39). Carroll takve zahtjeve za teorijskim purizmom smatra ograničavajućima.

I Bordwell i Carroll protive se vrsti teoretiziranja koja se provodi u »Velikoj teoriji«. Ono je »alegorijsko« i »asocijativno« umjesto da koristi uzročne veze i logiku (isto, 23); nejasno je, umjesto da je precizno; argument se uglavnom gradi kao *bricolage*, to jest kolaž sastavljen od različitih teorija s brojnim navodima stručnjaka. »Pristup odozdo« ne bi imao sve ove nedostatke. On bi ohrabrivao temeljito proučavanje pojedinih fenomena, ali bez doktrinarnih ograničenja opće teorije. Empirijski pristup ne bi isključio, već umjesto toga, paradoksalno, podržavao rigorozno teoretiziranje o filmu »sve dok ono uključuje stvaranje generalizacija ili općih objašnjenja ili općih klasifikacija i koncepcija o filmskoj praksi« (39). Iako bi trebale postojati različite razine općenitosti i apstrakcije u filmskom teoretiziranju, najopćenitija razina, to jest opća teorija, trebala bi se odgoditi, prema Carrollu, jer »još uvijek ne znamo dovoljno« (58). I Bordwell i Peterson¹ protive se semiotičkim i (strukturalističkim) lingvističkim pristupima filmu. U strukturalnoj lingvistici, iz koje posuđuje »Velika teorija«, langue je definiran kao »zatvorena struktura«. U semiotičkom diskurzu film se smatra analognim jeziku. Ova analogija mogla bi imati priličan doseg, što je izazvalo optužbe o »lingvističkom imperijalizmu«. Bordwell, na primjer, napada Hallovu ekstremnu lingvističku analogiju. Prema Hallu, »televizualni diskurz podvrgava se svim kompleksnim formalnim 'pravilima' prema kojima jezik označuje« (isto, 18). Bordwell tvrdi da ovaj tip ekstremne analogije sprečava proučavanje filmskih elemenata koji su specifični za film, to jest njihovih slušnih i vizualnih aspekata.

On zahtijeva obranu tvrdeći da je film »uvjerljivo analogan jeziku«, što ću pokušati učiniti u sljedećem dijelu ovoga rada. I Peterson i Bordwell upućuju prigovor modelu komuniciranja utemeljenom na kodu, u kojemu se poruke kodiraju i dekodiraju na osnovi »sustava konvencija zajedničkog svim korisnicima koda«. Peterson se odlučuje za metodu u kojoj se »shvaćanje i rješavanje problema ne prilagodavaju jednom univerzalnom obrascu, već su vezani uz kontekst« (isto, 119). Posljednja zamjerka semiotičkom diskurzu odnosi se na navodno arbitrarnu konvenciju znaka. Peterson tvrdi da je u semiotičkoj teoriji veza između označitelja i označenog proizvoljna i konvencionalna. Time se objašnjava karakteristična sklonost semiotičke teorije prema konvencionalnoj umjetnosti. Semiotička teorija imala bi većih poteškoća u proučavanju avangarde. Prema Bordwellu, velika razlika između verbalnog jezika i filma leži u lakoci kojom ih možemo naučiti.

Vizualne »kodove« mnogo se lakše uči od lingvističkih »kodova«, zato što su vizualni znakovi (ako takve stvari postoje) motivirani, a za lingvističke znakove pretpostavlja se da su arbitrarni. Ova razlika čini kinematografske kodove »značajno različitim od kodova koji upravljaju znakovnim sustavima utemeljenima na jeziku« (isto, 95).

2. Znakovna priroda filmskog jezika

U ovome dijelu proučavat će se semiotička priroda filmskog jezika. Kao prvo, ispitivat ću mogu li se kriteriji za znakovne sustave primijeniti na film, a osobito na njegov vizualni obrazac. To će se učiniti na temelju knjige *Novo čitanje Saussurea* Paula Thibaulta (*Re-reading Saussure* , 1997). Thibault je lingvist koji djeluje u sistemsko-funkcionalnoj tradiciji, nastaloj u osamdesetima na poticaj Michaela Hallidaya. U *Novom čitanju Saussurea* on predstavlja (između ostalog) dva kriterija za procjenu semiotičkih sustava.

2.1. Kriteriji za znakovne sustave

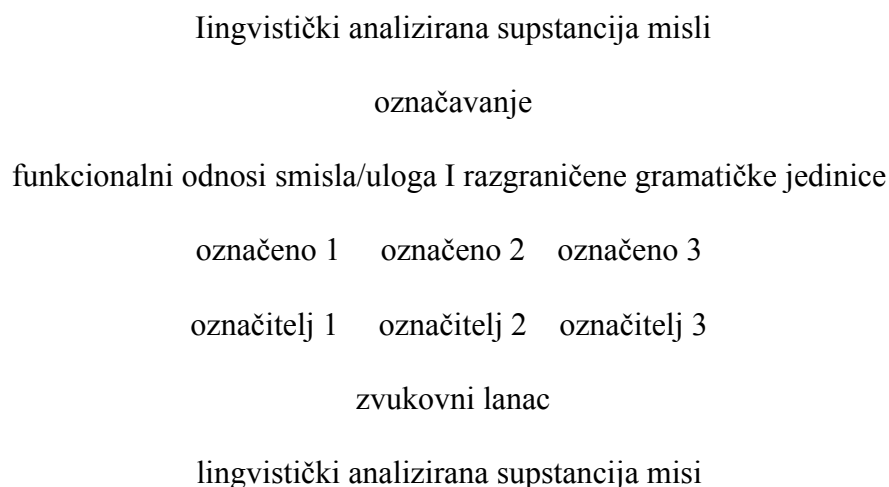
Za ocjenu semiotičke prirode filmskog jezika mogu se upotrijebiti dva kriterija. To su, kao prvo stratifikacija i, kao drugo, primjernost (instantiation) ili shematičnost (schematicity).

2.1.1. Stratifikacija

U znakovnom sustavu znakovi se utemeljuju kroz označujući odnos između njihovih unutarnjih slojeva. Ti slojevi, i sami stratificirani, jesu označeno i označitelj. Kako je opsežna studija napravljena o stratifikaciji jezičnog znaka, najprije ću predstaviti stratifikaciju u lingvističkom sustavu, a potom istražiti može li se takva stratifikacija pronaci u filmu, odnosno, u vizualnom modusu.

Grafikon 1 prikazuje Thibaultovu (1997: 230) analizu jezičnog znaka i njegov odnos s mišlju i zvukom. Možda bi se ovom prikazu mogla učiniti korekcija (vidi grafikon 2), u kojoj bi se razina zvukovnog lanca dalje dijelila na sloj zvukovnog lanca (fonetiku, ili općenitije, Hjelmslevljevu supstanciju izraza) i sloj razgraničenih (delimited) fonoloških jedinica (fonologiju, odnosno Hjelmslevljevu formu izraza). Ona bi ovu razinu učinila paralelnom s gornjom razinom označenog, a i objasnila bi konstruktivni napor fonologije i njezinu sistemsku bazu.

Grafikon 2 prikazuje konstruiranu prirodu označenog i označitelja. Oni su konstruirani kroz medusoban dvosmjernan odnos.



Grafikon 1 Analiza jezičnoga znaka i odnosa misli i znaka (Thibault 1997: Z3D)

lingvistički analizirana supstancija misli

označavanje

funkcionalni odnosi smisla/uloga I razgraničene gramatičke jedinice

označeno 1 označeno 2 označeno 3

označitelj 1 označitelj 2 označitelj 3

zvukovni lanac I razgraničene fonološke jedinice

lingvistički analizirana zvukovna supstancija

Grafikon 2 Adaptacija Thibaultove analize jezičnoga znaka te odnosa prema misli i zvuku

Na jednoj strani označitelj, konstruiran kroz interakciju zvukovnog lanca i razgraničenih fonoloških jedinica, simbolički konstruira razinu označenog. U ovoj konstrukciji funkcionalni odnosi uloga uzajamno djeluju s razgraničenim gramatičkim jedinicama kako bi proizveli označeno. S druge strane, označeno, konstruirano kroz interakciju ovih funkcionalnih odnosa i gramatičkih jedinica, simbolički konstruira označitelja kroz interakciju zvukovnog lanca i razgraničenih fonoloških jedinica. Ovi procesi provode se istodobno u konstrukciji znaka. Rezultat tog procesa značenja je dvostruk. Jezični znak je omeđen sadržajem na strani označenog, a zvukom na strani označitelja.

Kroz interakciju označenog i amorfno sadržaja u procesu tvorbe značenja konstruira se lingvistički konstruirana supstancija sadržaja. Na paralelan način lingvistički konstruirana fonološka supstancija konstruira se kroz interakciju fizičko-materijalnog zvuka i označitelja. Isti slojevi mogu se prepoznati u vizualnom modusu, kao što je prikazano u grafikonu 3; kako je Thibaultov grafikon (1997: 330) prikaz samo iskustvenog ili ideativnog značenja (vidi dio 3), centriranje i ravnoteža, koji pripadaju tekstualnoj razini, čine se neprikladnima. Razina označitelja može se iznova dijeliti na razine supstancije izraza i forme izraza (vidi grafikon 4).

Supstancija izraza tada se sastoji od kontinuuma linija, točaka, figura, boja itd. Taj kontinuum je gradirani niz između linija i krivulja, te između boja, svjetla i tame. Navedeni semiotički elementi imaju potencijal za značenje: boje se, primjerice, mogu upotrijebiti za izražavanje određenih međuljudskih značenja, kao što je modalnost. No, nikakvo se značenje ne može utemeljiti bez formativnih obrazaca (ordering patterns). Stoga je kontinuum sistemski razgraničen kroz interakciju s formom izraza u konstrukciji označitelja. Jedino je tako organizirana znakovna jedinica potencijalno smisljena.

Gramatički razredi realiziraju semantičke funkcije na razini označenog. Ti gramatički razredi su vektori i jačine. Vektori se formiraju na temelju kosih linija, koje prenose osjećaj za usmjerenost. Te linije mogu formirati pogledi, predmeti (poput ruku) itd. Vektori semantički realiziraju procese predstavljajući svojevrsnu akciju. No, nisu svi procesi konstruirani kao vektori. Statični, konceptualni procesi (suprotni dinamičnim, narativnim procesima) realiziraju se supostavljanjem. Ovi procesi povezuju sudionike. Sudionici su semantičke uloge, kao što su cinitelj, cilj, itd. Njih gramatički konstruiraju jačine, koje se formiraju na temelju različitih entiteta u vizualnoj kompoziciji.

Kao i u sustavu znakova, i ovdje postoji dvosmjernan odnos između označenog i označitelja. Označeno ne može postojati neovisno o označitelju. Vizualna slika (visual image), ovdje upotrijebljena u smislu usporednom s jezičnom akustičkom slikom ili označiteljem, neophodna je za konstrukciju značenja. Bez vizualnih jedinica koje je utemeljila vizualna slika ne mogu se utemeljiti gramatičke jedinice, odnosno, ne može biti vektora ako nema linija. Na sličan način označitelj ne može postojati neovisno o označenom.

Nema razloga za konstruiranje jedinica s potencijalom za stvaranje značenja (označitelja), ako se ne upotrebljavaju za stvaranje značenja (kroz njihove kombinacije s razinom označenog). Ako nema vektora, na primjer, nema razloga utemeljivati linije na temelju kontinuuma.

I označitelj i označeno potencijali su za stvaranje značenja, simbolički konstruirani u drugome i kroz njega. Jedino kroz ovaj istodoban dvosmjerni konstrukcijski odnos mogu se formirati znači i tako stvarati značenja.

2.1.2. Primjernost/Shematičnost

Znakovni sustav sastoji se od različitih razina specifičnosti. Na najapstraktnijoj razini nalazimo sheme. Najodređenija razina je razina instancija. Između njih nalazi se gradirani niz razina specifičnosti. I ovom prilikom najprije ću predstaviti raspravu o shematičnosti u lingvističkom sustavu, nakon koje će se proučavati njezina nazočnost u filmu. U Tabeli 1 sadržan je Thibaultov (1997: 72) prikaz različitih razina shematičnosti lingvističkog sustava. *Langue 1* je najapstraktnija razina, odnosno razina »shematičnih kategorija«. To je razina čistih vrijednosti, koje se negativno definiraju kroz razlike. Dva niza razlika, to jest nizovi označenog i označitelja, još nisu unakrsno spojeni u procesu označavanja.

Langue 2 je razina »prototipskih instancija forme« u smislu »uobičajenih (regular) modela«². Forme su relativno pozitivno definirane kroz međusobnu opoziciju i kontrast u sintagmatskim i asocijativnim grupama. Strukturna načela sintagmatskih i asocijativnih odnosa omogućuju unakrsno povezivanje označenog i označitelja. Razlog je taj što kroz ove odnose označitelj i označeno bivaju dodijeljeni grupama s tipičnim unakrsnim povezivanjima dva niza razlike.

Langue 3 je razina tipičnih uporaba formi prema ripu teksta. Na ovoj razini proučava se tipično konstruiranje formi i unakrsno povezivanje s ostalim semiotičkim domenama. U takvom višeslojnom sustavu značenje instancije ovisi o shemi s kojom se slaže. Određeno je na temelju sinkronijskog identiteta sa shemom, to jest prosuđuje se da instancija pripada određenom lingvističkom tipu na temelju »stalnih i nepromjenjivih obilježja koja razlikuju ovu jedinicu od ostalih u istom jezičnom sustavu« (Thibault, 1997: 306). Ta obilježja ne ovise o situacijskoj građi i semantičkim varijacijama.

Shema se može definirati i »kao dostatno općenita i dostatno apstraktna da bi mogla definirati svojstva i značajke zajedničke prototipskim članovima kategorije o kojoj se radi« (isto, 308).³ Thibault definira prototipske primjeme shematskih kategorija kao »posve prilagođene svim kriterijima koje su utemeljile sheme višega reda« (isto). Nепrototipske primjeme mogu se definirati kao djelomično prilagođene svim kriterijima ili (posve ili djelomično) prilagođene jedino nekim kriterijima (ovu definiciju nadahnuo je Thibault). Navedena parcijalna prilagođenost stvar je stupnja (degree).

Thibault naglašava da se sheme i prototipske primjeme ne mogu izjednačiti; one pripadaju različitim razinama specifičnosti. Sheme kao najapstraktnija razina pripadaju *langue 1*, dok

specifičnije prototipske primjemosti pripadaju *langue 2*. Kako se potonje odnose na »tipične gramatičke obrasce u jezičnom sustavu« (isto, 311), koji se utemeljuju kroz sintagmatske i paradigmatičke ili asocijativne odnose, ove prototipske primjemosti moraju se smjestiti na razini *langue 2*.

Nacelo shematičnosti je također prisutno i u filmu. U vizualnom sustavu također postoje vizualne kategorije višega reda, koje bivaju oprimjerene u prototipskim i neprototipskim instancijama. Moguće je oblikovati primjer u kojemu uloga sintagmatskih i paradigmatičkih odnosa u konstrukciji značenja postaje jasna. Ovaj primjer predstavljen je u tablici 2.

U ovoj Tablici odnosi poput transakcije i netransakcije smještaju se na razinu vizualnog *langue 1*. Transakcija i netransakcija usporedive sa s lingvističkom tranzitivnošću i intranzitivnošću. U transakciji se akcija (u općem smislu) sudionika »prenosi« na drugog sudionika. U netransakciji se akcija ne prenosi.

Na razini vizualnog *langue 2* mogu se identificirati više i manje prototipske primjemosti ovih shematičnih izraza, kao što su [činitelj-proces-cilj]; pri čemu uglavne zagrade »[« i »]« označavaju da su uloge i procesi koje obuhvaćaju kombinirani u jednoj slici. Ove primjemosti su rezultat kombinacije sintagmatskih i paradigmatičkih primjemosti shematičnih izraza. Prototipska primjernost »transakcije« uz sintagmatsku os je [činitelj-proces-predmet djelovanja] nasuprot neprototipskoj apsolutnoj transakciji [činitelj-proces-(implicirani predmet djelovanja)]. Kombinacija prvospomenutog s prototipskom akcijom rezultira već spomenutim [činitelj-proces-cilj]. Između »eksplicitnih« transakcija i apsolutnih transakcija mogu se smjestiti instancije poput [činitelj-proces]-[cilj]. U ovim konstrukcijama sliku apsolutne transakcije, primjerice s likom koji u ruci drži revolver, slijedi slika cilja, primjerice lika u kojega je revolver uperen.

Kao što je prethodno rečeno, u ovom primjeru postaje jasna uloga sintagmatskih i paradigmatičkih odnosa. Smislaoni obrasci konstruirani su kombiniranjem znakova, to jest formiranjem sintagmatskih odnosa među njima. Ova kombinacija moguća je kroz asocijacije navedenih znakova s drugim, sličnim znakovima i njihovim kombinacijama, to jest kroz njihove paradigmatičke odnose. Primjerice, interpretacija kadra u kojemu lik upire revolver u drugog lika kao instancija sintagmatske kombinacije [Glumac/Akter-proces-cilj] moguća je jedino kroz asocijaciju likova i procesa (i odnos između njih) sa sličnim likovima i procesima i kroz njihove međusobne odnose. Tek tada mogu se kategorije činitelja i cilja konstruirati i kombinirati u smislaone obrasce.

2.2. Kritička analiza kognitivističkog pristupa

U ovom dijelu biti će kritički raspravljen kognitivistički pristup filmu na temelju sistemsko-funkcionalne teorije. Kao prvo, predstavljene su prednosti kombinacije »pristupa odozgo« i »pristupa odozdo«. Kao drugo, brani se osnovna postavka o unutarnjem sustavu u filmu. Naposljetku, raspravlja se o otvorenosti sistemsko-funkcionalnog sustava.

2.2.1. »Pristup odozgo« vs »pristup odozdo«

Osnovna postavka o unutarnjem sustavu u filmu (kao u sistemsko-funkcionalnom pristupu) implicira »pristup odozgo«. To se, međutim, kombinira s »pristupom odozdo«, s obzirom da je empirijsko istraživanje neophodno za potvrđivanje tvrdnji koje izriče sistemsko-funkcionalna teorija. U ovom dijelu predstavljene su prednosti kombinacije navedenih dvaju

pristupa. Za razliku od kognitivističkog pristupa, sistemsko-funkcionalna teorija zagovara kombinaciju »pristupa odozgo« i »pristupa odozdo«. Oba su neophodna za međusobno korigiranje i obogaćivanje, tako da »pristup odozgo« ne postane doktrinarnan, a »pristup odozdo« ne ostane na razini bavljenja uvijek istim pitanjima.

Sistemsko-funkcionalna teorija pokazuje da je moguća opća teorija koja nije ni esencijalistička, ni doktrinarna. U sistemsko-funkcionalnoj teoriji istražuju se i razlike i sličnosti između filma i ostalih medija. Osim toga, sistemsko-funkcionalni sustav je prije otvoreni nego zatvoreni i ograničavajući sustav, podložan je promjeni i prilagodljiv po svojim uporabama. Bordwell je u pravu kada utvrđuje da empirizam omogućuje temeljitu studiju pojedinačnih problema. Isključiti najapstraktnije i opće slojeve u teoretiziranju, međutim, također je ograničavajuće (a ne pluralističko). Upravo na tim razinama mogu se istraživati dublje veze između pojedinih fenomena i prirode filma, što je, po mom mišljenju, također zanimljiv predmet proučavanja koji se definitivno ne bi smio izostavljati iz teoretiziranja. Na ovoj razini »pristup odozgo« može biti vrlo koristan. Potonji bi se istodobno trebao provjeriti empirijskim činjenicama, tako da kritika i empirijsko istraživanje ne budu isključeni iz proučavanja opće teorije. To znači da je Carroll u pravu kada kaže da bi filmsko teoretiziranje trebalo slijediti dijalektički model. On, međutim, ne ide dovoljno daleko u svojim zaključcima. Dijalektički model je također primjenjiv na opću teoriju i trebao bi se na nju primjenjivati kako bi spriječio prijelaz opće teorije u doktrinarnost. Dakle, pravi način za izbjegavanje doktrinarnih teorija nije isključivanje općih teorija, već sprečavanje da one postanu doktrinarne primjenom dijalektičkog modela.

Uz otvaranje zanimljive teoretske domene apstraktnih pitanja, opća teorija je također korisna i za empirijsko istraživanje. Ono što teorije čini zanimljivima jest mogućnost njihova osporavanja, koja omogućuje napredak teorije. To se ne odnosi samo na teorije manjega zahvata (*small-scale theories*), već i na opće teorije. Ukoliko odbijete formulirati opću teoriju, nastavljate istraživati na temelju neke prethodne opće teorije. To priznaje i sam Carroll kada kaže da kognitivistički pristup nastoji odgovoriti na pitanja koja formulira psihoanalitička teorija filma. Nova perspektiva u teoretiziranju može se ponuditi jedino formuliranjem nove opće teorije.

Sistemsko-funkcionalna teorija udovoljava zahtjevima teoretiziranja kako su ih formulirali Carroll i Bordwell. U njoj se teorija provjerava empirijskim činjenicama filma. Teoretiziranje se odvija na osnovi logičkog, a ne asocijativnog zaključivanja, precizno je, ne upotrebljava *bricolage* . To pokazuje da nisu sve opće teorije nejasne i doktrinarne; ako je jedna opća teorija bila ograničavajuća, to ne znači da biste trebali zazirati od svake opće teorije. Carrollov spomenuti argument da »mi još uvijek ne znamo dovoljno« (1996: 58) za formuliranje opće teorije je slab. Nikada ne znamo dovoljno, teorijske hipoteze predstavljaju izazov za nadvladavanje našega neznanja. Nove hipoteze predstavljaju nove perspektive za istraživanje i pregledavanje kroz istraživanje, ukoliko je to neophodno. »Možda ćemo jednoga dana« biti u mogućnosti formulirati opću teoriju, tvrdi Carroll (isto). Teorije se, međutim, ne formuliraju kad se svi ili većina odgovora pronađe, već se upotrebljavaju kako bi se pronašli odgovori.

Može se dodati da Carroll navodi prirodne znanosti kao primjer koji valja slijediti u filmskom teoretiziranju. Međutim, prirodne znanosti su oduvijek imale teorije, nisu ih odgađale, čak i ako nisu znale dovoljno ili nisu imale sve odgovore. Uostalom, čini se da se Carroll nimalo ne ustručava posuditi opće teorije iz drugih područja.

2.2.2. Sistemsko-funkcionalni «sistem»

Bordwell i Pererson zamjeraju semiotičkim pristupima ono što bi se moglo nazvati »lingvističkim imperijalizmom«, odnosno, (potpunu) projekciju jezičnog sustava na film. U ovom dijelu brane se postavke o postojanju unutarnjeg sustava filma, te se ističu prednosti takva gledišta.

U dijelu 2. 1 vidjeli smo da se film može promatrati kao znakovni sustav. Iz toga slijedi da se opravdanim čini semiotički pristup u kojem se proučavaju raznoliki znakovni sustavi, kako u njihovoj osebnosti, tako i u njihovim sličnostima s ostalim semiotičkim sustavima. Točno je da se u sistemsko-funkcionalnoj teoriji lingvistički sustav uzima kao početna točka za konstrukciju teorije o filmskom sustavu. To je zbog toga što je lingvistički sustav najbolje proučeni semiotički sustav. Kako su i jezik i film znakovni sustavi, rezultati proučavanja lingvističkog sustava trebali bi biti barem donekle relevantni za proučavanje filmskog sustava. No, to ne znači da se lingvistički sustav nekritički i nepromišljeno projicira na filmski sustav.

U sistemsko-funkcionalnom pristupu filmu pažnja se posvećuje kako značenjskim odnosima koji su usporedivi s jezičnim značenjskim odnosima, tako i značenjskim odnosima koji su specifični za filmski modus. Na taj način poštuje se osobitost filmskog modusa i nema širenja s jednog modusa na drugi, u smislu jezičnog imperijalizma. Stoga se takav prigovor ne odnosi na sistemsko-funkcionalnu teoriju.

Posljedice odbacivanja unutrašnjeg sustava su, kao prvo, dioba forme i značenja te, kao drugo, zanemarivanje redatelja i komunikativne funkcije filma općenito. Neću odviše ulaziti u detalje o diobi između forme i značenja, jer ovaj element nije toliko istaknut u *Postteoriji*, koliko u *Stvaranju značenja*. No, kako se unutrašnji sustav odbacuje u kognitivističkom pristupu, filmsko značenje mora se konstruirati korištenjem vanjskih područja, kao što su »antropologija, psihologija, lingvistika i estetika« (Bordwell, 1989; 272). Filmska forma i značenje kao rezultat toga bivaju odvojeni. To se, primjerice, može vidjeti u Bordwellovoj ideji »povijesne poetike«, alternativni suvremenoj teoriji filma, koja razdvaja analizu forme od analize značenja. Navedena odvojenost može se prikazati i u Carrollovoj distinkciji između formalnih teorija, u kojima se proučavaju filmske forme i strukture, i društvenih teorija filma. U sistemsko-funkcionalnoj teoriji forma i funkcija ne mogu se odvojiti, jer nadopunjuju jedna drugu kako bi stvorile smislene znakove; filmske forme i strukture proučavaju se zajedno s njihovim značenjem.

Druga posljedica odbacivanja unutrašnjeg sustava filma je odbacivanje, ili barem zanemarivanje, komunikativne funkcije, što se može objasniti na sljedeći način. Kako inherentan filmski sustav biva odbačen, film se percipira kao suštinski nesređen, te valja posuditi iz vanjskih područja za konstrukciju filmskog značenja. To rezultira preusmjeravanjem fokusa s filma na ove eksterne domene. No, pomoću filma utemeljuje se veza između sudionika u komunikacijskom procesu. Kako se fokus usmjerava od filma, tako se usmjerava i od njegove komunikativne funkcije. No, film nije tek dana stvarnost, što bi opravdalo jednosmjerni pristup u kojem se proučava samo interpretacija. Film uvijek konstruira filmski stvaratelj. Stoga je nužan dvosmjerni pristup, koji uzima u obzir i proizvodnju i prijam.

U *Postteoriji* Bordwell i Peterson odbacuju model kodiranja iz pogrešnih razloga. Taj se model odbacuje i u sistemsko-funkcionalnoj teoriji, što, međutim, ne implicira odbacivanje komunikativne funkcije filma. Model kodiranja smatra se pogrešnim zbog njegove usporedbe

komunikacije s telefonskim prijenosom: poruka, koju kodira pošiljalatelj na jednoj strani, šalje se kroz žicu na dekodiranje primatelju na drugoj strani. U sistemsko-funkcionalnom pristupu, s druge strane, komunikaciju realiziraju činitelji koji zajednički stvaraju značenja u i kroz raspoložive resurse i konvencije. Stoga odbacivanje modela kodiranja implicira odbacivanje samo jedne vrste predstavljanja komunikacije, a ne komunikacije same po sebi.

2.2.3. Otvorenost sustava

Mnoge primjedbe izrečene protiv uporabe unutrašnjeg sustava u interpretaciji svode se na kritiku navodne »zatvorenosti« sustava. To je, primjerice, slučaj u spomenutoj Carrolllovoj tvrdnji da u sistemu svaki film izlazi iz standardnog »stroja za pravljenje kobasica«, zbog čega izgleda poput svih ostalih filmova. Ova se kritika, međutim, ne može primijeniti na sustav onako kako ga zamišlja sistemsko-funkcionalna teorija. U ovoj teoriji sustav nije zatvoreni entitet. On je otvoren s obzirom na to da je društveno i povijesno konstruiran te stoga izložen promjeni. Valja razlikovati sustav i individualne uporabe sustava. Sustav je izvor značenja koji rabe pojedinci na individualne načine u konstrukciji značenja. Stoga sustav ne određuje konkretne primjere koji su rezultat navedene konstrukcije. Postoji i djelomično stvaranje: pojedincima je ostavljeno nešto slobode u konstrukciji značenja. Kada je riječ o filmu, to znači da značenje ne nadziru ni redatelj, ni gledatelj. Baš kao što redatelj filma koristi sustav na svoj individualan način za konstrukciju značenja, tako ga i gledatelj koristi na svoj individualan način za konstrukciju interpretacije.

Otvorenost je inherentna u sustavu kroz njegove inherentne asocijativne veze i prototipičnost. Kako su sintagmatski odnosi skloni prikazivati »sredeni niz konačnog broja elemenata«, 4 oni su relativno zatvoreni. U asocijativnim odnosima, s druge strane, ne postoji fiksirani broj ili konačni poredak uključenih izraza. Stoga asocijativne veze osiguravaju otvorenost sustava, isto vrijedi i za prototipičnost. Kako shematske kategorije definiraju samo karakteristike prototipskih članova, kategorije nisu zatvorene. One dopuštaju i članove koji nisu posve slični, na taj način osiguravajući fleksibilnost kategorija. No, društveno-povijesna relativnost sustava ne implicira apsolutnu relativnost bilo vrijednosti, bilo znakova sustava. Unutar sustava vrijednosti i znakovi nisu slučajni, njih definira sustav. Postojanje sistema može se relativizirati, ali ne zato što je sistem relativan u odnosu na društveno-povijesne okolnosti. Otvorenost sustava implicira nazočnost nekog načela kaosa u sustavu. Stoga, kao što tvrdi Thibault, sustav implicira i red i kaos. Oba su načela nužna za proizvodnju značenja. Kao prvo, kako se značenje može proizvesti jedino kada se razabiru obrasci, načelo reda je neophodno za proizvodnju značenja.

Kao drugo, proizvodnja značenja je jedino moguća ako ovi obrasci ne postanu kruti, već ostanu prilagodljivi situacijama. Stoga je neophodno i načelo kaosa. Kako sažimaju oba navedena načela, sustavi su izvanredno prikladni za proizvodnju značenja. Ovaj prikaz pokazuje da u svom pozivanju na lingvistiku Bordwell i Peterson koriste zastarjele izraze i koncepcije. Langue se više ne smatra zatvorenim sustavom, kruti model kodiranja zamijenjen je koncepcijom otvorenih komunikacijskih sustava. Veza između oznacitelja i označenog u jezičnom znaku smatra se motiviranom u sistemsko-funkcionalnoj lingvističkoj teoriji, tako da je razlika u motivaciji znaka u verbalnom jeziku i filmu stvar stupnja, a ne jasna razdjelnica.

U svome članku »Konvencija, konstrukcija i kinematografska vizija« (»Convention, Construction, and Cinematic Vision«, Bordwell i Carroll, 1996: 87-107) Bordwell, primjerice, istražuje problem podrijetla niza »plan-protuplan«. Nakon ispitivanja postojećih hipoteza o

prirodnom podrijetlu i o proizvoljnosti konvencije, on dolazi do zaključka da je to motivirana konvencija. Nažalost, Bordwell nije uzeo u obzir koncepciju »motiviranog« znaka, pa je morao proći citav tijek zaključivanja u tom članku kako bi stigao do tog zaključka.

3. Sistemsko-funkcionalni pristup filmu

U ovom dijelu predstavlja se sistemsko-funkcionalni pristup filmu u odnosu na Thibaultov langue 2 i langue 3. Kao prvo, razviti će sistemsko-funkcionalni okvir na razini langue 2 primijenivši Kressovu i Van Leeuwenovu (1996) teoriju vizualne slike na pokretne slike. Potom se ova teorija koristi za podvrgavanje Bordwellove teorije kritičkoj analizi. U dijelu 3. 2. razvijen je sistemsko-funkcionalni okvir na razini langue 3.

3.1. Sistemsko-funkcionalni okvir za vizualni modus filma

Sistemsko-funkcionalna teorija vizualne slike, kako je razvijaju Kress i Van Leeuwen, temelji se na Hallidayevoj sistemsko-funkcionalnoj teoriji. Prema Hallidayu, semiotički modusi imaju tri metafunkcije: ideativnu, interpersonalnu i tekstualnu. Kao prvo, semiotički sustavi moraju predstavljati objekte (ili prikazane sudionike) i odnose među njima. To je njihova ideativna metafunkcija. Postoje dvije vrste ideativnih odnosa, a to su narativni i konceptualni odnosi. Narativni procesi su dinamički procesi, te izravno uključuju jednoga ili više sudionika. U vizualnoj slici, njih predstavljaju vektori. Oni proizlaze iz jčina (volumes), a semantički su konstruirani kao sudionici. Oni mogu biti usmjereni prema ostalim sudionicima u dvasudioničkim konstrukcijama. Takvi procesi mogu biti akcije, u kojima neki činitelj izvodi akciju, moguće usmjerenu prema cilju. Drugi narativni procesi su reakcije, govorni procesi, mentalni procesi. Konceptualni prikazi predstavljaju sudionike u njihovoj stabilnoj suštini. Postoje tri različite vrste konceptualnih procesa u vizualnim slikama, a to su klasifikacijski, analitički i simbolički procesi. Kako su to statični procesi, nisu gramatički konstruirani pomoću (dinamičnih) vektora, već supostavljanjem.

Semiotički sustavi nadalje moraju projicirati društvene odnose između interaktivnih sudionika — proizvođača (složenog) znaka i njegova primatelja — i između interaktivnih i predstavljenih sudionika. To je njihova interpersonalna metafunkcija. S obzirom da postoji rastavljanje između konteksta proizvodnje i prijama u filmu, društveni odnosi između interaktivnih sudionika su predstavljeni umjesto da se odglume. Proizvođač komunicira kroz (predstavljen) zamjenu »ja« ili lika, zato što ne može biti nazocan. Stoga se gledateljima obraća na takav način da oni ne moraju odgovoriti.

Postoje dva sustava upotrijebljena na interpersonalnoj razini: »interakcija« i modalnost. Interakcijski sustav bavi se elementima kao što su društvena distancija i subjektivni stav. U ovom sustavu odnosi moći, uključenosti, društvene distancije itd. utemeljuju se između gledatelja i predstavljenih sudionika kroz kut kamere, plan itd. U vizualnom modusu može se razabrati samo jedna vrsta modalnosti, i to vizualna epistemicka modalnost. Ona je zaokupljena »istinom vrijednošću« ili vjerodostojnošću izjava o svijetu« (Kress i Van Leeuwen, 1996: 160).

Kao što ćemo vidjeti u četvrtom poglavlju, verbalni modus može realizirati dvije vrste modalnosti, odnosno epistemicku i deonticku modalnost. Potonja se odnosi na »razinu obvezatnosti prijedloga (proposition)« (Davidse, 1996: 9.1). Naposljetku, znakovni sustavi imaju sposobnost formiranja teksta. Tekstovi su kompleksi znakova u kojima znakovi prijanjaju iznutra i s kontekstom. To je njihova tekstualna metafunkcija. U vizualnoj slici

tekstualna funkcija ili kompozicija ujedinjuje predstavljene i interaktivne elemente u sadržajnu cjelinu na temelju triju sustava u međusobnom odnosu: informacijske vrijednosti, istaknutosti i uokvirenja (framing).

Ove funkcije u verbalnom i auditivnom modusu djeluju na dijakronijskoj ili temporalnoj razini. U filmskoj slici navedene tri razine mogu djelovati i spacijalno i temporalno. Kao prvo, procesi i sudionici ideativne razine mogu biti prikazani spacijalno u jednoj, staticnoj slici, ili mogu biti prikazani temporalno, kroz kretanje kamere ili kroz supostavljanje kadrova. Kao drugo, sustav raspoloženja (mood system) interpersonalne razine može biti konstruiran prostorno pomoću elemenata kao što su kut, plan, i/ili temporalno, kroz kretanje kamere (što može konstruirati značenje uključenosti). Na slican način sustav modalnosti može se konstruirati sinkronijski, pomoću boja i svjetla, ali i pomoću kretanja kamere. Naposljetku, tekstualna značenja mogu se konstruirati i prostorno i temporalno, kroz kretanje kamere i supostavljanje kadrova, te ritam koji stvaraju ova temporalna sredstva.

3.2. Žanr i intersemiotička komplementarnost

Žanr se u općem značenju tipa teksta može smjestiti na razinu langue 3 (vidi tabelu 1). To je razina tipičnih primjernih formi, njihovih tipičnih uporaba koje određuje tip teksta. U langue 3 mogu se izdvojiti dvije razine. Kao prvo, postoji razina tipičnih konstruiranja formi. Ta tipična konstruiranja možemo smjestiti na tri metafunkcionalne razine — ideativnu, interpersonalnu i tekstualnu. Potom se navedena ideativna, interpersonalna i tekstualna konstruiranja integriraju na tekstualnoj razini na temelju strukturalne formule. Potonja predstavlja »jasno određene konfiguracije elemenata strukture teksta« koji sačinjavaju tip teksta kojemu tekst pripada (Davidse 1996: Part I, 37). Na žanr se tako može gledati kao na prototipsku konfiguraciju koja uključuje ideativnu, interpersonalnu i tekstualnu razinu. Uključivanjem ideativne, interpersonalne i tekstualne razine u definiciju žanrova moguć je sustav žanrova. Prototipičnost definicija i naglasak na društvenoj i povijesnoj prirodi definicija osigurali bi otvorenost sustava.

Druga razina langue 3 je razina tipičnih unakrsnih povezivanja formi s ostalim semiotičkim modalnostima. U svom članku o multimodalnosti utemeljenoj na stranici, Royce (1998) tvrdi da različiti semiotički sustavi u multimodalnom tekstu funkcioniraju zajedno, te semantički nadopunjuju jedan drugoga kako bi tvorili koherentnu i sadržajnu cjelinu. Mogu se složiti s Royceovom tvrdnjom u onom dijelu da različiti modusi u multimodalnom tekstu uglavnom funkcioniraju zajedno kako bi oformili koherentno semantičko jedinstvo. No, ne uspijevaju uvijek, s obzirom da dva modusa mogu proturjeciti jedan drugome na ideativnoj razini. Prema Kressu i Van Leeuwenu, raznolika zanimanja različitih društvenih grupa mogu se izraziti oprecnim kodiranjima u multimodalnom tekstu. Tako verbalna komponenta može imati drugo značenje od vizualnog teksta. Analitički okvir koji Royce razvija može se upotrijebiti za otkrivanje ovih proturječnosti.

I Bordwell (1980) film smatra »umjetnošću temporalnog procesa« i ukazuje na važnost ritma. Odnosi između različitih modusa u ovoj cjelini nisu tek vezni odnosi. Modusi konstituiraju međusobne sinergijske odnose, to jest ukupno značenje kao rezultat kombinacije elemenata mnogo je više od sume značenja elemenata. S ovim u vezi Royce je skovao izraz »intersemiotička komplementarnost« kako bi označio komplementarni odnos između modusa. Kako je film multimodalni medij, u kojemu vizualni, verbalni i auditivni modusi djeluju zajedno radi utemeljenja sadržajne cjeline, ovaj okvir može se također primijeniti na njega. U

tom okviru analizira se komplementarnost semiotičkih modusa na ideativnoj, interpersonalnoj i tekstualnoj razini.

Prema Kressu i Van Leeuwenu, različiti semiotički modusi integrirani su na temelju natkriljujućeg (overarching) koda. U (statičnim) vizualnim prikazima to se događa kod prostorne kompozicije. U govoru, glazbi, plesu, a tu možemo ubrojiti i film, ovaj natkriljujući kod je ritam zbog temporalne kompozicije. Ovaj kod možemo smjestiti na razinu *langue 3*. **Na temelju navedenog koda ideativna, interpersonalna i tekstualna razina različitih modusa integrira se u sadržajnu cjelinu.

4. Zaključak

U ovom članku kritizira se kognitivistički pristup filmu na temelju sistemsko-funkcionalne teorije. U svojoj reakciji na »Veliku teoriju« kognitivistički pristup odbacuje opću teoriju filma u korist dijalektičkog teoretiziranja utemeljenog na empirijskom istraživanju. Semiotički pristupi odbacuju se zbog njihove projekcije zatvorena jezičnog sustava na film.

U svojoj reakciji na »Veliku teoriju«, međutim, kognitivisti se pokazuju odviše radikalnima, a sistemsko-funkcionalna teorija, druge strane, predstavlja bolju alternativu »Velikoj teoriji«. Ona pokazuje da odbacivanje »Velike teorije« nužno ne implicira odbacivanje opće teorije, štoviše, tvrdi se da je kombinacija »pristupa odozgo« i »pristupa odozdo« neophodna za teoretiziranje, s obzirom da ova dva pristupa korigiraju i obogaćuju jedan drugoga. Osim toga, temeljna postavka filma kao otvorenog unutrašnjeg semiotičkog sustava, koji se proučava i u njegovoj specifičnosti, i u njegovim odnosima s ostalim semiotičkim sustavima, pobija optužbe o lingvističkom imperijalizmu. Sistemsko-funkcionalna tvrdnja o prirodi filma može se zasnovati na Thibaultovoj koncepciji semiotičkih sustava. Pokazala sam da su dvije karakteristike semiotičkih sustava, stratifikacija i shematičnost, prisutne u filmskom jeziku.

Sistemsko-funkcionalni pristup filmu predstavljen je u odnosu na Thibaultovu distinkciju između *langue 2* i *langue 3*. Kao prvo, sistemsko-funkcionalni okvir iscrpno se razrađuje na razini *langue 2* kroz primjenu Kress-Van Leeuwenova teorije o statičnoj vizualnoj slici (Kress i Van Leeuwen, 1996) na pokretnu sliku. Tri metafunkcionalne razine iz kojih se konstruira značenje mogu se također prepoznati u filmu. Prikazano je kako se tri metafunkcije mogu realizirati prostorno i temporalno. Kako ne postoji hijerarhijski odnos između metafunkcionalnih razina, moguće je uzeti u obzir sve elemente filmskog jezika.

Osim toga, sistemsko-funkcionalni okvir iscrpno se razrađuje na razini *langue 3*. Na razini intermodalnih odnosa Royceova (1998) koncepcija međznakovne komplementarnosti primjenjuje se na film. Različiti semiotički modusi filma integriraju se na tri metafunkcionalne razine na temelju natkriljujućeg koda ritma. Na razini interfilmskih odnosa žanr se definira u smislu prototipske organizacije ideativnih, interpersonalnih i tekstualnih elemenata, prema tipu teksta. Uzimanjem u obzir triju razina stvaranja značenja i njihovih prototipskih konfiguracija, mogu se konstruirati (prototipske) definicije tipova teksta.

I Bordwell i Carroll žale se na pomanjkanje dijalektičkog odgovora »Velike teorije« na nova kretanja. Prema Bordwellu, »Velika teorija« ignorira »najvažnija suvremena kretanja u lingvističkoj teoriji« (Bordwell i Carroll, 1996: 22), podrazumijevajući pod tim kretanjima teorije Chomskog. On tvrdi da je »šutnja očito strateška«. Osim toga, Carroll se žali na pomanjkanje dijalektičkog odgovora psihoanalitičke teorije na kognitivistički pristup. Unatoč tome, Carroll ne izlaže nikakav dijalektički odgovor kognitivista na sistemsko-funkcionalnu

teoriju, a Bordwell ignorira najnovija kretanja u lingvističkoj teoriji, odnosno sistemsko-funkcionalnu lingvističku teoriju. Postavlja se stoga pitanje, nije li i tu posrijedi strateška šutnja?

S engleskog provela Vedrana Frlan

Bilješke

1. James Peterson je u zborniku Post-Theory objavio studiju "Is A Cognitive Approach To The Avant-Garde Cinema Perverse?" (Bordwell i Carroll, 1996: 108-129), Op. ur.
2. Mogli hismo tvrditi da u ovom slucaju Thibaultova terminologija nije dosljedna. "Kategorije" se čine prikladnijima za razinu langue 2, dok se »instancije« češće upotrebljavaju na razini govora. Unatoč tom problemu, nastavit ću rabiti Thibaultove termine.
3. Pridodala sam riječ "prototipskim" kako bih pomirila Thibaultovu definiciju s koncepcijom prototipskog.
4. Kao što kaže Ferdinand de Saussure; vidi u Thibault, 1997: 273.

Literatura

1. Bordwell, D., 1980, "The Musical Analogy", u Altman, R. (ur.), Cinema/Sound. New Haven: Yale French Studies.
2. Bordwell, D., 1989, Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema, Cambridge (Mass.) — London: Harvard University Press.
3. Bordwell, D. & Carroll, N. (ur.), 1996, Post-Theory. Reconstructing Film Studies, Wisconsin — London: The University of Wisconsin Press.
4. Davidse, K., 1996, Text Grammar: Course notes (1996-1997), Katholieke Universiteit Leuven.
5. Kress, G. & Van Leeuwen, T., 1996, Reading Images. The Grammar of Visual Design, London — New York: Routledge. Royce, T. D., 1998, -Synergy on the Page: Exploring Intersemiotic Complementarity in Page-Based Multimodal Text«, Typescript, Tokyo: Columbia University. Thibault, Paul J., 1997, Re-reading Saussure. The Dynamics of Signs in Social Life, London — New York: Routledge.

*Toplu se zahvaljujemo autorici teksta S, De Grauwe kao i in tern tiskom casopisu Image & Narrative, te ure tlnku Janu Baetensu (<http://imageandnarrative.be>), zbog ljubaznog dopuštenja za prijevod ovoga clanka, objavljenog u »Issue I: Cognitive Narratology (July 200(1)).