

Petrit Imami

DRAMATURŠKI MODALITETI FORME IGRANOG FILMA

Forma je umetnički oblikovan doživljaj date stvarnosti, njen logičko-metafizički izraz. Platon je isticao da umetičko delo podražava čulnu kopiju objektivne ideje koja je unapred data, a Aristotel je objašnjavao da umetnost otkriva formu kojoj stvari teže u prirodi, odnosno, da otkriva njihov značaj i smisao. Kant je tvrdio da postoji transcendentna forma koju intelekt nameće stvarima. Za Hegela "forme umetnosti nisu ništa drugo do različiti odnosi između sadržine i oblika, odnosi koji proizlaze iz same ideje".¹ U XX veku, Herbert Markuze je bio kategoričan: "S pomoću Oblika, i samo s pomoću njega, sadržaj postiže onu jedinstvenost koja ga čini sadržajem nekog određenog umjetničkog djela, i ni jednog drugog... Carstvo oblika: to je historijska stvarnost, jedan nepovratan slijed stilova, sadržaja, tema, postupaka, pravila – od kojih je svaki neodvojivo povezan sa svojim društvom, a ponovljiv samo kao imitacija".²

Već je Mallarmé reagovao da "gradivo nije više uzrok 'formi'; ono je jedno od njenih posledica". Po Đerđu Lukaču ono što nije uobličeno i ne postoji, a forma omogućuje pesniku da svoj doživljaj može da saopšti drugima. "Publika odista veruje da su sadržaji delovali na nju i ne primećuje uz kakvu pomoć je tek bila u stanju da primeti ono što veruje da je sadržaj." Navodeći tempo, ritam, isticanja, ispuštanja, raspored svetlosti i senki itd. ističe "da je sve to forma, sve deo formi, sve put koji vodi formi kao nevidljivom središtu".³ Benedetto Croce upozorava da se ponekad "smatralo da sadržaj, da bi bio estetski ili da bi se mogao preobraziti u formu, mora posjedovati određena ili određiva obilježja. No, kada bi bilo tako, forma bi bila isto što i materija, izraz isto što i dojam. Sadržaj se, dakako, može preobraziti u formu, ali sve dotle

1 Hegel, G. V. F., *Estetika*, Kultura 1, Beograd, 1970, str. 76.

2 "Umjetnost kao oblik stvarnosti", u Marcuse, Herbert, *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981, str. 158-159.

3 Lukač, Đerđ, *Istorija razvoja moderne drame*, Nolit, Beograd, 1978, str. 14.

dok se nije preobrazio ne posjeduje određiva obilježja, o njemu ne znamo ništa".⁴

Estetski doživljaj je uslovljen dispozicijama senzibiliteta i duha. Zigfrid Šmit ustvrđuje da "ako posmatramo razvoj umetnosti i teorije umetnosti, možemo jednoznačno utvrditi usku povezanost između u datim epohama zastupanih koncepcija o stvarnosti i zadataka postavljenih umetnosti, s obzirom na u određeno vreme doživljene stvarnosti".⁵ I. I. Lapšin napominje "da se u rađanju osećanja za estetsku formu ne određuje sve spoljašnjim utiscima, već i *nasleđenom strukturom spoznaje*, afektivnim sklonostima i instinktima".⁶

Na pitanje zašto je umetnost vezana za datu stvarnost, odgovor pruža Karel Kosik konstatacijom da je umetničko delo "integralni sastojak društvene stvarnosti, element izgradnje te stvarnosti i izraz društveno-duhovne produkcije čovekove".⁷ To znači da sve što jeste – jeste po onome čime je uslovljeno. Stvarnost, sama po sebi, nije ni dorečena ni nedorečena. Ona se manifestuje u estetskom susretu kreativnog čina stvaraoaca i estetskog doživljaja primaoca. Umetničko delo je pretpostavljeno recepciji određene epohe. Hegel je kategoričan da "svako doba ima svoj način na koji oseća" i da "svako doba uopšte ima svoje naročito shvatanje sveta". Sartr je pisao da "čovek ne postaje pisac zato što je odabrao da kaže izvesne stvari, već zato što je odabrao da ih kaže na izvestan način".⁸ Forma čini da stvarnost u umetničkom delu bude sublimna u odnosu na pojavnu stvarnost.

Umetničko delo ne proističe iz neke univerzalne stvarnosti već iz vrlo konkretne, i u sociološkom i kulturološkom smislu. Umetnikova imaginacija je uslovljena čulnim iskustvom, specifičnim za datu pojavnu stvarnost kojom je okružen. Po Hermanu Brohu umetnost nastaje iz "slutnje stvarnosti", što znači da umetnik teži da dokuči ono što se krije iza pojavnog, da predstavi ono što on vidi u toj stvarnosti, da prozre njenu tajnu, da prodre do njene suštini. Zato Paul Kle ističe da "umetnost ne ponavlja ono što je u stvarnosti, ona nastoji da stvarnost učini vidljivom", a Žan Mitri da stvarnost treba da se dešifruje, "a ne više, da nam se pruža dešifrovana".⁹ Bertolt Breht skreće pažnju da se realizam "ne sastoji u reprodukovanju stvarnosti već u tome da se pokaže kakve stvari stvarno jesu". Aktualna stvarnost se manifestuje fizički i metafizički.

4 Croce, Benedetto, *Estetika – kao znanost izraza i opća lingvistika*, Globus, Zagreb, 1991, str. 34.

5 Šmit, Zigfrid J., *Estetski procesi*, Gradina, Niš, 1975, str. 37-38.

6 Lapšin, I. I., *Estetika Dostojevskog, Slovo ljubve*, Beograd, 1981, str. 66.

7 Kosik, Karel, *Dijalektika konkretnog*, Prosveta, Beograd, 1967, str. 148.

8 Sartr, Žan-Pol, *Šta je književnost*, Nolit, Beograd, 1981, str. 30.

9 Mitri, Žan, *Estetika i psihologija filma*, IV, Institut za film, Beograd, 1972, str. 230.

Kenet Berk je mišljenja da pesničko stvaranje pretpostavlja psihološku funkciju i da "poema ima korespondirajuću anatomsku strukturu sa čitaocem" i da participirajući "udahnuje u tu anatomsku strukturu novu psihološku vitalnost koja mu doliči".¹⁰ Po njemu, delo ima formu dotle dok jedan njegov deo navodi čitaoca da anticipira drugi njegov deo, dok mu pruža zadovoljstvo nizanja. Ovo anticipiranje generiše osnovna radnja koja razvija (komponuje) događaje odgovarajućim zapletom¹¹. Aristotel u *Poetici* posebnu važnost pridaje zapletu jer je "osnova i, u isti mah, duša tragedije".¹² Za filmskog praktičara i teoretičara Sergeja Ejzenštejna "zaplet je samo sredstvo bez kojeg još nismo u stanju da nešto kažemo gledaocu",¹³ a za pozorišnog praktičara i teoretičara Bertolta Brehta "glumac ovladava likom time što ovladava fabulom... jer fabula kao ograničeno zbivanje daje određeni smisao, to jest od mnogih mogućih interesa zadovoljava samo određene interese."¹⁴ Umberto Eko je mišljenja da je zaplet "samo spoljna organizacija činjenica, koja služi da se manifestuje jedan dublji pravac tragične (i narativne) činjenice: radnje", koja predstavlja "dominantno osećanje egzistencije i sveta".¹⁵

Po našem mišljenju, u igranom filmu strukturalno se javljaju sledeći vidovi zapleta:

- 1) kauzalni zaplet (zatvorena dramaturgija)
 - uzročno-posledični razvoj radnje
 - događaji izazivaju jedni druge
 - (drame, melodrame, akcioni filmovi, Holivud)

10 Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form*, California University, Los Angeles-London, 1973, str. 90.

11 Postoji bogata literatura teorijskih razmatranja o priči/zapletu/naraciji u drami, književnosti i filmu. Ovom prilikom upućujemo čitaoca na radove: Davis, Lenard, *Zgusnuti zapleti: povijest i fikcija*, "Quorum", Zagreb, 1989, br. 3, str. 269-293; Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, 1978; Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London/New York, 1983, Norman Friedman, *Oblici zapleta (Forms of the Plot)*, "Republika", Zagreb, 1982, br. 4, str. 108-124, i Turković, Hrvoje, *Filmska naracija: Pregled aspekata i vrsta*, "Republika", br. 5-6, Zagreb, 1987, str. 41-55. Edward Morgan Forster u studiji *Aspects of the Novel* (London, 1928, str. 116-117) o zapletu (plot) kaže da je to kauzalno vremensko nizanje događaja i zahteva angažovanje "uma i pamćenja", odnosno spoznaju unutrašnjih veza i odnosa među događajima.

12 O pojmovima "radnja" i "zaplet" videti u Ferguson, Frensis, *Pojam pozorišta*, Nolit, Beograd, 1979, str. 299-318, poglavlje: "Dodatak: neki tehnički pojmovi upotrebljeni u ovoj studiji"

13 "Dijalektički pristup filmskoj formi", u Ajzenštajn, S. M., *Montaža atrakcija*, Nolit, Beograd, 1964, str. 89.

14 "Mali organon za teatar", u Brecht, Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966, str. 239.

15 "Slučaj i intriga", u Eco, Umberto, *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965, str. 180.

- 2) linearni zaplet (horizontalna dramaturgija)
sintetički razvoj radnje
događaji se prožimaju
(poetski realizam, Venders, Paskaljević)
- 3) vertikalni zaplet (analitička dramaturgija)
analitički razvoj radnje
događaji proizlaze jedni iz drugih
(psihološki film, Hičkok, detekcije)
- 4) spiralni zaplet (refleksivna dramaturgija)
introspektivni razvoj radnje
događaji poniru jedni u druge
(Bunjuel, Breson, Bergman, A. Petrović)
- 5) prstenasti zaplet (kružna dramaturgija)
retrospektivni razvoj radnje
događaji su međusobno komplementarni
(Netrpeljivost, Građanin Kejn, Rašomon)
- 6) fragmentarni zaplet (eliptična dramaturgija)
eliptični razvoj radnje
događaji se ukrštaju
(Ejzenštejn, Novi talas, Makavejev, Pavlović)
- 7) mozaički zaplet (stepenasta dramaturgija)
kumulativni razvoj radnje
događaji upotpunjuju jedni druge
(Felini, Karanović, Marković, Kusturica)
- 8) epizodični zaplet (ciklična dramaturgija)
separatni razvoj radnje
događaji se zasebno fiksiraju
(Pekinpo, Leone, Šijan, Road Movie, Tarantino)
- 9) simultani zaplet (zrakasta dramaturgija)
simultani razvoj radnje
događaji se preklapaju
(Altman, Džarmuš)
- 10) asocijativni zaplet (otvorena dramaturgija)
asocijativni razvoj radnje
događaji se međusobno preobražavaju
(Avangardni film, Rene, P. Đorđević)

- 11) kolažni zaplet (disperzivna dramaturgija)
 disperzivni razvoj radnje
 događaji su međusobno isključuju
 (Monti Pajton)
- 12) statičan zaplet (dramaturgija fiksacije)
 radnja se svodi na događaj
 događaj se iscrpljuje sobom
 (zagrebački antifilm, američki andergraund, Vorhol)

Filmska forma je dramaturško i kinestetičko oblikovanje i povezivanje događaja radi artikulisanja određene teme i ideje. Ingmar Bergman¹⁶ je izjavio da za njega "tema jeste i ostaje ono osnovno u filmskom stvaralaštvu, i forma joj se mora potčiniti". Serž Dubrovski naglašava: "Tema, taj ključni pojam u modernoj kritici, nije ništa drugo do afektivna obojenost svakog ljudskog iskustva, na onom nivou na kome kroz njega progovaraju osnovni egzistencijalni odnosi".¹⁷ Kad je reč o ideji, Nikolaj Hartman objašnjava da umetnik ideju uopšte ne izražava, već samo ukazuje "na izvesne karakteristične momente individualnog zbivanja, ličnih osećanja, strasti, odluka itd."¹⁸ Po S. Ejzenštejnu "slika nas vodi do osećanja, a osećanje do ideje" i da "ako želimo da gledalac doživi maksimalni porast emocija, da ga dovedemo u ekstazu, moramo mu ponuditi pogodan obrazac, koji će u njemu na kraju proizvesti željenu emociju". Zaključak Romana Ingardena je da "tek pojave 'ideje' u delu, tačnije u nekoj konkretizaciji koja mu odgovara... otkriva čitaocu to delo do kraja u njegovoj 'organskoj' strukturi".¹⁹ Ta ideja javlja se u delu kada je gledalac otkriva svojom recepcijom i svojim estetskim doživljajem, u kontekstu date stvarnosti, a posredstvom ritma, koji je "vrhunski estetizujući činilac svakog umetničkog strukturisanja". Filmolog Dušan Stojanović ističe da "on prožima sve strukturalne slojeve, unoseći u njihove međusobne relacije monolitno jedinstvo".²⁰ Tek tada se može reći da je forma ostvarena i postvarena.

16 Đurović, Ratko (prir.), *O problemima ekranizacije književnog dela* (Izbor tekstova: reditelja, scenarista, književnika, estetičara), Beograd, 1969, str. 5.

17 Dubrovski, Serž, *Zašto nova kritika?*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1971, str. 122.

18 Hartman, Nikolaj, *Estetika*, Kultura, Beograd, 1968, str. 216-217.

19 Ingarden, Roman, *O saznavanju književnog umetničkog dela*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1971, str. 83.

20 Stojanović, dr Dušan, *Film kao prevazilaženje jezika*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1984, str. 229.

Petrit Imami

STORY MODALITIES IN FEATURE FILM

Summary

In our opinion, the following structural modalities of plot are present in feature film : 1) causative plot (dramas, melodramas, action films); 2) linear plot (poetic realism, Wenders, Paskaljevich); 3) analitical plot (psychological films, Hitchcock, detective films); 4) reflexive plot (Bunuel, Bresson, Bergman, A. Petrovich); 5) cyclical plot (Intolerance, Citizen Kane, Rashomon); 6) elliptical plot (Eisenstein, Nouvelle Vague, Makavejev, Pavlovich); 7) mosaical plot (Fellini, Karanovich, Markovich, Kusturica); 8) episodical plot (Peckinpah, Leone, Sijan, road movies, Tarantino); 9) simultaneous plot (Altman, Jarmusch); 10) associative plot (avant-garde films, Resnais, Djordjevich); 11) collage plot (Monty Python); 12) static plot (anti-films, american underground, Warhol).