



RAZUMIJEVANJE FILMA

ogledi iz teorije filma

HRVOJE TURKOVIĆ



SADRŽAJ

Predgovor	1
FILMOLOŠKE MARGINALIJE	5
1. FIKCIONALNOST, STEREOTIPIJE I ORIGINALNOST	
Fikcionalni i nefikcionalni film / Fikcionalnost i fabula / Fantastika i priroda filma (uz film <i>Providenje</i> Alaina Resnaisa) / Moć uvjetnog prihvaćanja filmova / Koji je film "naivan" / Metažanr i <i>Doktor Divjak</i> / Motivi u filmu / O filmskim serijalima / Serijske karakteristike u <i>Ratu zvijezda</i> / Dvije značajke dječjih filmova i njihovih fikcija / Kopiranje i originalitet na filmu (uz film <i>Beštije</i> Živka Nikolića) / O pojmu filmskog autorstva / Klasicizam na filmu (Viscontijev slučaj)	6
2. FILMSKI POSTUPCI	
Tipovi pažnje na filmu / Važnost pozadine kadra / Dubinska mizanscena / Pretapanja u <i>Veseloj udovici</i> Ericha von Stroheima / Prikrivena elipsa u Ozuovom filmu / Stilizirani zvukovi udaraca u kung-fu filmovima i špageti-vesternima / Disko-glazba i film / Opisne sekvence u filmu / Opis stanja u igranom filmu / Perspektiva pripovijedanja / In medias res (<i>Pripremite maramice</i> i <i>Posljednji bračni par u Americi</i>) / Uloga planova (uz <i>Ženu koja plače</i> Jacquesa Doillona) / Uvođenje ključnih likova u filmu <i>Djevojka za odmor</i> / O filmskoj ulozi i o filmskom liku (uz Buñuelov <i>Taj mračni predmet želje</i>) / Odijevanje likova u filmu (uz film <i>Surova igra</i> Roya Hilla)	23
3. FILMSKE VRSTE I OBIČAJI	
Što je to dokumentarni film (uz film <i>Posljednji krici iz savane</i>) / Lažni dokumentarac / Svijet reklame / Pornografski film kao žanr / Erotika na filmu / Kakve su posljedice duljine filma na strukturu filma / Razlika između dugog i kratkog crtanog filma (<i>Snjeguljica i sedam patuljaka</i>) / Običaji pri gledanju filma / O uvjetima prikazivanja filma s filmološkog stajališta / Zašto umjetnici ne vole svoje kritičare	45
4. FILM I TELEVIZIJA	
Operativna zamjenjivost i kulturalna različitost filma i televizije / Televizija kao obavještajni	

medij / Intimističke crte televizije	63
PITANJE "PRIRODE" FILMA	71
5. ANDRÉ BAZIN I REALIZAM	
Ontološki argument / Argument izrađevine / Ontološki paradoks / Dijalektički argument / "Realizam" kao standard / Realizam kao "autorizam"	72
6. TEATRALNOST U FILMU	
Purizam / Uloga teatralnosti u ranom nijemom filmu / Signali "umjetničkog" / Stilizacijska funkcija teatralnosti / Zaključak	77
7. FILMSKO I NEFILMSKO	
(ili, kako je moguća intermedijalnost)	
1. Problem posebnosti filma / 2. Metodološki pristupi problemu posebno / 3. Razgraničenje među medijima / 4. Scenarij kao "nefilmski" element / 5. Da li je scenarij nužno verbalan / 6. Predodžbe i njihovo izazivanje / 7. Komunikacijsko specifikiranje predodžaba / 8. Veze i razilaženja među medijima / 9. Ponovo o scenariju i filmu	87
8. FILMIČNOST	
(ogled iz filozofije filma)	
0. Uvod / 1. Petrićeve odredbe / 2. Terminološko-klasifikacijski problemi / 3. Filmsko i filmično, implicitne razlike / 4. Filmičnost i "izražajnost" / 5. Izraznost i izrazni elementi / 6. Neki "izrazni elementi filma" / 7. Opreka filmično/filmsko i izraz / 8. Problem specifičnosti / 9. Problem "mizankadra" / 10. Bogatstvo izraza i filmičnost / 11. Bogatstvo izraza i integriranost / 12. Jedinstvo u raznovrsnosti i estetičnost / 13. Tematizacija izraza, estetičnost i sinematičnost / 14. Integracija tematiziranog izraza: izražajnost, stil / 15. Ograničenje stilske teze o sinematičnosti / Dodatak A: "Ontološka autentičnost" / Dodatak B: "Kinestezija" / Dodatak C: Sinestezija	97
PITANJE STILA	138
9. ELIPSA KAO STILISTIČKA FIGURA	
(na primjeru Murnauovog <i>Posljednjeg čovjeka</i>)	

Pojam elipse / Što pojam elipse podrazumijeva? / Što znači biti “stilističkom figurom”? / Elipsa kao stilistička figura / Opis kadra u kojem se elipsa javlja u Posljednjem čovjeku / Zamjedbene značajke kadra / Kontekstualne odrednice kadra / Elipsa kao izostavljanje sastojaka radnje / Učinak elipse (njeno “značenje”) / Svjetonazorna funkcija stilističkih postupaka / Konačne primjedbe	139
--	-----

10. TIPOVI ANIMACIJE

Uvod: animirani i neanimirani film / Puna animacija i simbolička animacija / Tipovi nekontinualne animacije / Simboličke posljedice nekontinualnosti / Simbolički primitivizam / Kolažna animacija / Animacija pokreta i transformacijska animacija	151
---	-----

11. NARATIVNI STILOVI NA FILMU: PRIMITIVNI, KLASIČNI I MODERNISTIČKI

Uvod / Primitivni stil / Klasični stil / Pojava modernističke alternative / Razvijeni klasični stil / Modernistički stil / Prilike s globalnim stilovima u nas	162
--	-----

Bibliografija	173
---------------	-----

Napomena o tekstovima	178
-----------------------	-----

O autoru	179
----------	-----

Impresum	180
----------	-----

PREDGOVOR

Iako teoretičar na to najčešće posebno ne pomisli, izvorno polazište teorije jesu pojedinačni filmovi i konkretni doživljaji. Filmovi i njihovo doživljavanje jest ono što zadaje probleme za razmišljanje, njih želimo sebi rastumačiti, razumjeti način na koji "funkcioniraju". Kao što dijete neodoljivo želi rastaviti igračku kako bi saznalo kako je sastavljena, i teoretičar želi razlučiti svoje dojmove i analizirati filmove što ih gleda i doživljava kako bi razumio što to u filmu uvjetuje neki određeni dojam.

Ali, filmovi nisu samo izvornim polazištem teorije - oni ostaju stalnim iskušenjem, testom uspjelosti svake teorije, svakog filmološkog razumjevalačkog pothvata. Koliko god bile sugestivne, velikog asocijativnog zamaha i obuhvata, teorije, koje, čitajući ih, ne znamo kako primijeniti na pojedinačan film, na pojedinačne aspekte određenih filmova, opravdano moraju izazvati podozrenje. Dojam teoretičara da bi svoju generalnu teoriju u svakome trenutku lako mogao primijeniti na pojedinačan film najčešće je privid. Potrebno je da to on dovoljno često doista i čini, da dovoljno često svoju teoriju primjenjuje na određene filmove jer tek tako može valjano provjeravati koja je djelotvornost i djelatna valjanost njegove teorije. Primjena teorije, pa i *primijenjena teorija*, nije manje vrijedan, popratan izdanak "pravog" teorijskog rada, već je polje na kojem bi se svaka teorija morala sustavno iskušavati.

* * *

Primjena teorije nije tek opća norma teorijskog rada. Ona može teoretičaru biti neizmjenim užitkom, izvorom spoznaja, otkrića novih mogućnosti teorijskog pristupa o kakvima nije ni sanjao dok je tek spekulativno raščinjavao tradicionalno sporne teorijske probleme.

Prvi dio ove knjige, obuhvaćen naslovom "Filmološke marginalije", čine upravo brojni mali tekstovi u kojima sam sustavno pisao o najraznovrsnijim aspektima i mogućim odnosima prema filmu, potaknut filmovima s kino-repertoara, ili potaknut općim poletom takva teorijsko-primjenjivačkog pristupa. Poticaj za to bio je dvostran. U prvome redu na pisanje ovih tekstova potakao me je, urednički i prijateljski, Petar Krelja tražeći da takav tip teorijskih tekstova redovno pišem za radio-emisiju "U prvom planu: Danas film" koju on godinama uređuje. Da nije bilo te mogućnosti, ne bi bilo ni takvih tekstova. Drugi poticaj

dolazio je iz osobite predavačke situacije u kojoj sam se nalazio: predajem teoriju montaže na Akademiji dramske umjetnosti (prije: Akademija za kazalište, film i televiziju), dakle montažerima, snimateljima i režiserima, ljudima koji se pripremaju da rade film i koji svaki teorijski iskaz odmjeravaju prema radnim problemima s kojima se susreću. To obavezuje predavača da teorijska razmatranja nastoji učiniti dovoljno djelatno posljedičnim, važnim za djelatne probleme u izradi filma, da bude dovoljno "konkretan", a to opet povratno na osobit način osvjetljava i samu teoriju. Da sam slijedio tek poticaje što su mi dolazili iz drugih teorija, teško da bih ikada ozbiljniju pažnju posvetio, na primjer, "prikrivenoj elipsi", "ulozi odijevanja na filmu", "načinima izgradnje očekivanja gledalaca na početku filma", "serijalnim značajkama filmova", "distribuciji pažnje u kadru" i mnogo čemu drugome na što sam bio potaknut u povodu nekog određenog filma s repertoara a pod općim dojmom da to što kažem mora biti od neposredne važnosti u radu s filmom. Otkrivao sam tako mnoge moguće važne predmete filmološkog izučavanja, predmete slabo ili nikako dodirivane u tradiciji razmišljanja, a otkrivao sam i tumačenja koja u drugačijim prilikama ne bih pronalazio.

Nadam se da će i čitalac ovih filmoloških "marginalija" osjetiti barem dio spoznajnog užitka koji sam imao otkrivajući teme i tumačenja. A vjerujem da će mnogi od onih koje zanima kako funkcionira film – filmofili, nastavnici koji predaju o filmu, đaci i studenti koji uče o filmu, i, najzad, profesionalni filmaši, filmski kritičari i teoretičari – naći mnogo štošta od interesa i od koristi u ovim razmatranjima. Pisani i za one kojima film nije struka, ovi tekstovi, vjerujem, dovoljno su pristupačni da najraznovrsnije opremljeni čitači uzmognu pratiti izlaganje.

* * *

Ima jedna važna – pa ma koliko bila trivijalna – "caka": da bi se teoriju primijenilo, valja je ponajprije imati. Nema, naime, osjetljivosti za probleme ako se prethodno o njima nije već razmišljalo. Teško da će čovjek u filmu uočiti išta teorijski važno ako se već prethodno nije uvježbao uočavati i rješavati probleme u tradiciji teorijskog razmišljanja.

Tako je i bilo s ovim malim tekstovima u kojima su se razmatrali pojedini aspekti konkretnih filmova – ti su tekstovi mogli nastati tek zahvaljujući tome što sam već razmišljao o filmu, o problemima koje je nametnula teorijska tradicija i s uvježbanošću koju razmišljanje donosi.

Međutim, odnos prema tradiciji bio je osobit: "revizionistički". Zaokupljajući se tradicionalno središnjim problemom teorije – pitanjem "prirode filma" (npr. Pitanjem "čistoće", "specifičnosti" filma, pitanjima "realističnosti", "stranih elemenata", "stilskih figura") činio sam to s iskustvom modernog teorijskog razmišljanja ne samo s područja filma, već i s područja humanističkih znanosti i suvremenih znanosti uopće. Naglašavam da je u pitanju *iskustvo* suvremenog razmišljanja, jer, nadam se, u tekstovima se neće razabirati tragovi često glomazne i nepregledne terminologije suvremenog razmišljanja, njenog tzv. "teorijskog aparata". Jer, korist od suvremene teorije nije u njenoj terminološkoj inovativnosti već u njenoj misaonoj izoštrenosti i perspektivama; a ovog potonjeg može i biti bez onog prvog. Utoliko su središnji tradicionalni teorijski problemi u odnosu na film u tekstovima ove knjige osvjetljavani s netradicionalnog kuta, što je otkrivalo problemska polja do tada neistražena, ali je poticalo na pronalaženja interpretativnih rješenja koja su "revidirala" i klasične probleme.

Ovoj artikulaciji "revizije" pristupao sam u samostalnim, općeteorijskim raspravama, od kojih su neke pisane uz demonstraciju na konkretnim filmovima, ali neke su pisane i čisto spekulativno. Drugi dio knjige donosi upravo takve rasprave, i one podrazumijevaju veću čitateljsku discipliniranost i veću teorijsku spremu. "Marginalije" i ove rasprave vezane su bliskim uzajamnim vezama, prve primjenom drugih, a druge razrađivane na iskustvu prvih. Ovaj dio knjige, utoliko, teži da bude važan onima koje ne zanima samo film već i teorija filma – teoretičarima, čitačima teorija. Ali bit će važan i svima onima koji se sami ne bave teoretiziranjem ali se, govoreći o filmu, oslanjaju na "prihvaćena" mišljenja o prirodi filma. Kako se, naime, upravo ta mišljenja u raspravama reinterpretiraju, ponekad i dovode u sumnju, nužno će biti da se uputi i u takva stajališta. Zato, vjerujem, ovi tekstovi mogu poslužiti kao orijentacijska literatura nastavnicima koji predaju o filmu, studentima koji slušaju o teoriji filma, ali i svima koji po svojoj službi ili sklonosti vole govoriti općenito o filmu.

Neće ove rasprave biti nezanimljive ni onima koje zaokupljaju opći humanistički problemi: problem posebnosti umjetnosti, pitanje intermedijalnosti, odnosa izraza i sadržaja, pitanja izražajnosti, stila, retoričkih figura. To su opća estetska pitanja, ali i pitanja s kojima se specijalistički zaokupljaju i književni teoretičari, teoretičari likovnih umjetnosti, komunikolozi, povjesničari umjetnosti i drugi. Razmišljanja o ovim raspravama nastala su nadahnjivana teorijskim razmišljanjima iz drugih humanističkih područja i bilo bi šteta kad za njih ne bi imala nikakvu povratnu važnost, kad bi ostala nečitana jer ih se pogrešno drži odveć specijalno vezana uz uže područje filma.

H. T.

U Zagrebu, 1987.

FILMOLOŠKE MARGINALIJE

1. FIKCIONALNOST, STEREOTIPIJE I ORIGINALNOST

Fikcionalni i nefikcionalni film

Da li ste se ikad zapitali što je to zapravo *igrani film*? Naravno, u igranom filmu se igra, tj. glumi. Gdje u filmu prepoznamo glumu, znat ćemo da imamo posla s igranim filmom. Ali, gluma je ponekad neprimjetljiva, a igrani film se znade sastojati i od dokumentarnih snimaka, neglumljenih pasaža... Pa zašto i te dijelove filma još uvijek zovemo igranim filmom?

Stvar je, čini se, u tome što ovdje i nije od središnje važnosti da li je gluma primjetljiva ili nije, već je važnije koja je osnovna orijentacija filma, čemu film u krajnjoj crti teži.

U pokušaju odgovora na ovo temeljnije pitanje, cilj igranog filma nalazi se u tome što angažira imaginaciju, te se filmovi koji teže tome cilju nazivaju *imaginativni* ili *fikcionalni*. Njima su suprotni tzv. *činjenični* ili *nefikcionalni* filmovi, tj. oni filmovi kojima je prvenstvena težnja da utvrde činjenice a ne da angažiraju imaginativnost.

Očito je važno razbistriti što se podrazumijeva pod "angažiranjem imaginacije".

Čini se da je pretpostavkom svake naše spoznaje da u svemu što se zbiva pretpostavimo i neozbiljenu alternativu, odnosno više neozbiljenih alternativnih mogućnosti. Mi ćemo se prema događajima uvijek odnositi kao prema nečemu što se moglo drugačije dogoditi. Istraživanje onoga što se *moglo* dogoditi bez obzira da li se to jest dogodilo ili nije držimo poslom imaginacije, fantazije. Zamišljene događaje, one koje izvodimo iz same mogućnosti a ne po tome što su se zaista dogodili nazivamo *fiktivnim*, izmišljenim, a film koji im se posvećuje *fikcionalnim*, izmišljotinom.

Fikcionalni film je onaj kojemu je osnovni cilj da istražuje *spoznajne mogućnosti*, bez obzira na to da li su one ozbiljene ili nisu.

Za razliku od fikcionalnog filma, nefikcionalni je onaj koji se prvenstveno posvećuje *ozbiljenim* mogućnostima, onima koje su iskustveno potvrđene. Zato ga nazivamo i *činjeničnim*, jer mu je temeljnim zadatkom da upozori na činjenice.

Nefikcionalan film, zato, može biti istinit ili lažan, on nas može varati - predočiti neke stvari kao da su se zaista zbile, da su snimljene dok su se spontano odvijale, a kad tamo to je samo

varka, samo priređeno da izgleda zatečeno. Fikcionalan film može biti samo *vjeran*, vjerodostojan – vjeran mogućnostima, a može bit i *uvjerljiv* – zamišljivih mogućnosti. Ali izmišljotina ne može bit istinita ili lažna; ta u svakom je slučaju, bila ona uvjerljiva ili ne, izmišljotinom.

Fikcionalan nije samo igrani film. Fikcionalni su i mnogi eksperimentalni filmovi, u kojima nema nikakve glume ali se prvenstveno razrađuju spoznaje mogućnosti. Većina crtanih filmova je također fikcionalna (osim onih koji služe u obrazovne svrhe, izlaganju i raspravi o činjenicama, pojmovima).

Nefikcionalni, tj. činjenični jesu sve vrste dokumentarnih filmova, filmske vijesti, filmski žurnali, arhivski dokumentarni materijali, znanstveni i obrazovni filmovi, reportaže i tome slično. Propagandni i obrazovni filmovi, premda se mogu koristiti elementima fikcionalnosti (igranofilmskim pasažima) također su nefikcionalni.

Fikcionalnost i fabula

Bez obzira na to da li je fabula u prvome planu ili u drugome, rijedak je igrani film koji ne bi imao bar nekakvu fabulu, priču. Fabula je jedan od ključnih elemenata koji neki film čini fikcionalnim, maštalačkim, za razliku od dokumentarnog i namjenskog.

Pod fabulom podrazumijevamo povezane događaje. Naravno: kauzalno povezane događaje. Ali nisu svi kauzalno povezani događaji fabulativni, već oni koji su dramatični, ili vezani s nekim dramatičnim događajem. A dramatičnim držimo one događaje u kojima se zatiče neki životni problem, u kojima je nešto ili netko ugrožen ili sprečavan, i to na način koji nije rutinski rješiv. Na primjer, ako mirnom zajednicom hara neki ubojica kršeći osnovne civilizacijske zakone, suočeni smo s dramatičnom situacijom koju treba razriješiti. Fabula je zapravo niz događaja koji dovode do takvog uznemirenja, potom događaja u kojima se uznemirenje razrađuje i eventualno razrješava.

Osnovna imaginacijska snaga fabuliranja upravo i počiva na dramskom problemu. U životu smo često suočeni s problemima za koja nemamo rutinska rješenja, a koje moramo riješiti jer o njihovu rješenju ovisi i sam naš život, ili barem vrsta života kojom ćemo dalje živjeti. Za rješenje takvih problema moramo biti duhovno spremni, a duhovna spremnost podrazumijeva spretnost u smišljanju rješenja, odnosno u maštalačkom izviđanju najrazličitijih alternativnih mogućnosti rješenja, te u izbiranju boljih. Film, a i druge

umjetnosti koje koriste fabuliranje, nisu drugo do jedno vježbalište mašte za takve prilike, s time da se sve to radi u sigurnim kućnim ili društvenim prilikama.

Zato je i polazni zadatak svakog fabuliranja u tome da postavi pitanje "što bi bilo kad bi...". U postuliranju zamišljene dramatične situacije, i pokušaju da se za nju pronađu primjeri i rješenja, i da se sve to kao model primjeni na činjenice svakodnevnog života, leži i osnovni zadatak scenarista, a i izvorište imaginativne poticajnosti budućeg filma.

Nije slučajno da se fabula, često, drži jezgrom fikcionalnosti.

Fantastika i priroda filma

(uz film *Proviđenje* Alaina Resnaisa)

Proviđenje Alaina Resnaisa počinje kao znanstveno fantastični film. Zbivanja su neobična ali realistička i moguća, tek je zagonetno kako to stari pisac uspijeva izravno komentirati zbivanja u kojima nije prisutan, no ta će zagonetka, vjerujemo, biti razjašnjena na kraju filma.

Kako film odmiče, zbivanja postaju sve nemogućnija, s nekim ambijentalnim i vremenskim zamjenama, koje su moguće samo u snu. I doista pred kraj filma saznajemo da je sve to doista bio san, san starog pisca.

Ovaj prelazak sa znanstvene fantastike na fantastiku sna ne čini se odviše sretnim, jer film opterećuje nepotrebnim ponavljanjima i nefunkcionalnim gomilanjem detalja. Ali on je s filmološkog stajališta neobično zanimljiv.

Možemo se pitati, po čemu to, u toku filma, bez nekih izričitih upozorenja, uspijevamo razlikovati znanstvenu fantastiku od fantastike sna i opaziti prijelaz s jedne na drugu? Zatim, kako to da film uspijeva uopće prikazivati *fantastična* zbivanja, premda je film, kako se to često ponavlja, "realistički medij"?

Između znanstvene fantastike i fantastike sna postoji ključna razlika.

Fantastična zbivanja u sklopu znanstvene fantastike pretpostavljaju neka prirodna objašnjenja koja će otkriti stvarnu mogućnost tih, na prvi pogled, nestvarnih zbivanja. Znanstvena fantastika pretendira da otkriva *prirodne mogućnosti*, naravno one koje još ili

nisu uočene, ili one koje su uočene ali još nisu nigdje ostvarene. Pretpostavka znanstvene fantastike jest prirodan svijet, i filmovi se trude dočarati i demonstrirati prirodnost svijeta koji prikazuju.

Sa snom je drugačije. Zbivanja u snu ruše sve zakone prirodnih zbivanja i ne daju prirodno objašnjenje za to. Premda su zbivanja u snu zorna, ona nisu *pred očima*, objektivna, stvarna, nego su proizvodom našeg mozga. Zornost zbivanja se ne temelji na percepciji stvarnih zbivanja, nego na sposobnostima našeg mozga da proizvede pseudopercepcije i onda kada naša osjetila ništa ne registriraju. Zato zakoni koji vladaju zbivanjima u snu i nisu prirodni zakoni koji inače vladaju percipiranim zbivanjima, nego su zakoni slobodnih predodžbenih asocijacija, po kojima je sve moguće spojiti s bilo čim, a da pritom sve to primamo kao samorazumljivu stvar, jer je sve to naš vlastiti predodžbeni proizvod. Zbivanja u snu nisu prirodna, ali su za sanjača samorazumljiva.

Pitanje je sad, na temelju čega to film može prikazati ova dva tipa fantastike? Film, u prvom redu, gledamo očima. Film je, dakle, objektivni događaj. U drugom redu, film registrira neke objektivne događaje koji se odvijaju u granicama prirodnih zakona, i ti događaji nisu samo mogući već moraju biti i stvarni da bi bili snimljeni.

Odgovor na ova pitanja bit će isprva trivijalan, ali potom rasvjetljavajući. Film je, u biti, trik za naše oči i naše predodžbe. Premda nismo suočeni sa stvarnim predmetima i njihovim kretanjima, film je tako napravljen da izazove zornu sliku predmeta i njihovih stvarnih kretanja. Cjelokupna složena struktura filmova jest zapravo nastavkom ovog temeljnog trika: film se upinje da nam izazove predodžbe kao da su zbivanja, recimo, kontinuirana, premda nisu snimana kontinuirano, da su povezana logičkim vezama, premda u snimanim zbivanjima te logičke veze nije bilo, i tako dalje. Zakoni filma su zapravo *zakoni našeg predočavanja*. I zato se svi tipovi našeg predočavanja dadu realizirati na filmu, bilo da se radi o predočavanju vezanom uz uobičajenu percepciju, dakle o realističkim predodžbama, ili se radi o mogućim predodžbama, ili o "nerealnim" predodžbama, kakve su one sna.

Upravo je ova mogućnost filma da se poigrava našim predodžbama, da ih istražuje i iskušava, omogućila filmu da postane djelotvornim komunikacijskim medijem.

Moć uvjetnog prihvaćanja filmova

Filmovi znanstvene fantastike i filmovi užasa i strave podliježu, više od drugih žanrova,

našim procjenama uvjerljivosti izrade. Među filmskim gledaocima je gotovo pravi sport natjecanje da se otkriju namještene kulise, filmski trikovi i lutkarsko umijeće u filmovima tih žanrova. Filmovi se zatim dijele na dobro pravljene tj. one, u kojima je dojam o izrađenosti efekata najmanji, i na slabo pravljene filmove, u kojima su trikovi i slaba izrađenost likova očiti. Recimo, dobro je napravljen film *Ralje*, *King Kong* je to u manjoj mjeri, ali još su u neusporedivo manjoj mjeri japanski filmovi o Godzilama i sličnim monstr-bićima iz svemira. Na nedavnoj projekciji filma *Teror Mekagodzile* netko je za vrijeme spektakularne borbe između dvaju čudovišta smijući se prokomentirao: "Vidi - Muppet-show!"

Međutim, kad se već spominje lutkarska emisija, dobro je zapitati: zašto smo spremni prihvatiti lutke *Muppet-Showa* a da nas činjenica da se radi o lutkama ne smeta, dok lutke iz *Terora Mekagodzile* držimo uvredom svojeg senzibiliteta i doživljaja tolerancije?

Razlog je u razbirljivim ciljevima ovih dviju "lutkarskih" vrsta. Lutkarske emisije, kao i animirani lutka-filmovi, računaju na našu svijest o lutkarskoj biti likova, pa čak i naglašavaju lutkarsku izvedbu likova. Međutim, znanstveno-fantastički filmovi i filmovi užasa i strave po pravilu nastoje sakriti lutkarsku bit svojih čudovišta, žele nas uvjeriti kako su lutke istog realiteta kao i ljudski likovi. Kad to uvjeravanje ne uspije, kad poklekne na slaboj izvedbi lutaka i trikova, mnogi se gledalac osjeća prevarenim.

Ali, kad su u pitanju spomenuti japanski filmovi, kao i televizijske serije poput *Zvezdanih staza* i *Svemira 2001*, nisu u pravu. U tim filmovima nisu samo čudovišta i kulise očito izrađeni. Cijela je struktura tih filmova providne iskonstruiranosti. Psihologija je shematska, mizanscena stereotipizirana, fabule šablonske. A kad je sve iskonstruirano, zašto da nas posebno smeta lutkarska konstrukcija raznih čudovišta, slabo izrađena kulisa ili koji slabi filmski trik?

Prijedlog za toleranciju iskonstruiranosti možemo poduprijeti kratkim teorijskim argumentom. Cijela umjetnost, odnosno sve što nam se u umjetnosti pokazuje dano je tek uvjetno. Nitko neće pomisliti da to što gleda jest sama stvarnost, a ne "samo" film. U nekim žanrovima i nekim filmskim disciplinama ta je uvjetnost očita. U crtanim filmovima, animiranim filmovima uopće, u slap-stick komediji - pa i u filmovima znanstvene fantastike a i užasa i strave - od nas se očekuje da prihvatimo zadane uvjetnosti i da uživamo u onome što nam se unutar tih uvjetnosti nudi. Sposobnost da uživamo u crtićima, da uživamo u lutkarskim emisijama poput *Muppet-showa*, da se oduševljavamo nijemim komedijama, daje razloga da pronađemo u sebi sposobnost da uživamo i u iskonstruiranosti takvih lutkarskih filmova užasa i strave kakve prave Japanci.

Koji je film "naivan"

Velik dio gledalaca filma *King Kong* reći će da je to naivan film. Kad su pitali kako im se sviđa *Povratak otpisanih*, dobar dio gledalaca rekao je da im je to pomalo naivna serija. A čini se da nitko neće nimalo dvoumiti da kaže kako je znanstveno-fantastična serija *Svemira 2001*, što se prikazuje u Nedjeljnom popodnevu, naivna.

Kad se dobar dio ljudi slaže u procjeni naivnosti, zanimljivo je razvidjeti, na kojoj to osnovi čine. Što je to u nekom filmu "naivno".

Prvenstveni znak naivnosti je, čini se, *predvidivost*. Predvidivost fabulističke sheme, predvidivost obrata u radnji, predvidivost tipova junaka i njihova ponašanja, predvidivost govornih izjava itd.

Predvidivo je ono na što smo se navikli, što se uporno ponavlja od filma do filma. Kao što su u svakodnevnoj prilici ulaska kroz vrata u sobu točno znamo rutinske postupke koje će čovjek učiniti da taj ulazak uspješno izvede, tako i u "naivnim" filmovima točno znamo što se sve i kako se mora nešto odviti da bi se dani tip filma uspješno priveo kraju. Te proširene ponavljane i predvidive prikazivačke situacije nazivamo *stereotipovima*. "Naivni" filmovi su filmovi nakrcani stereotipovima.

Po vladajućim mjerilima, stereotipnost filma, njegova "naivnost", drži se lošom osobinom, dokazom manje vrijednosti filma. Reći za film da je "naivan" znači pokuditi ga. Režisere koji koriste stereotipove u svojem filmu, kao i gledaoce koji u tim stereotipovima uživaju, držimo priprostim, neobrazovanim, vulgarnim.

U suvremenoj kinematografiji postoji jaka struja dovođenja u sumnju takvog odnosa prema naivnosti.

Kad već uzimamo u obzir film strave i užasa i njegove "naivnosti", na ne tako davnoj projekciji nagrađenih reklamnih filmova iz Cannesa, prikazana je duhovita reklama za neke čokolade koristeći stereotipe iz spomenutog filmskog žanra. Briljantan film *Doktor Divjak* koristi se naivnostima stripa po kojem je rađen, kao i stereotipima avanturističkih filmova, kakvi su svojedobno bili filmovi o Tarzanu. A kažu da je i najnoviji znanstveno-fantastični film *Rat zvijezda* upravo sav sačinjen od razvijenih naivnosti toga žanra.

Mnogi suvremeni redatelji uživaju u svjesnoj obradi tradicionalnih stereotipa, uživaju u

naivnosti, nalazeći u njima inspiraciju, i očito ih poštujući. Nisu oni jedini. I među nekim filmskim teoretičarima i kritičarima postoji već duže pravi afinitet prema stereotipima i naivnostima, te se i povjesničari i teoretičari sve više obraćaju onim povijesnim filmovima koje su do nedavno zanemarivali u prilog razglašenim umjetničkim djelima.

Dakako, sve ovo podrazumijeva promjenu temeljnog vrijednosnog odnosa prema stereotipima. Stereotipi se više ne drže "protuumjetničkim". Uviđa se da filmovi nisu "naivni" iz neznanja, već da u toj naivnosti, u poštovanju i prosljeđivanju stereotipa leži poseban stav prema životu, posebna filozofija, da je u pitanju kultura sazdana na drugačijim načelima od one u kojoj je odstupanje od stereotipa osnovni postulat vrijednosti i umjetnosti. Današnji poštovatelji naivnosti to uviđaju, i s nostalgijom pokušavaju oživjeti oblike i premise te drugačije kulture. Naravno, od svoje kulture pritom ne mogu pobjeći, ali pri tom pokazuju osobinu donedavna gotovo nepoznatu: transkulturalnu toleranciju, sposobnost da se uvažavaju kulture različitog tipa od svoje vlastite.

Metažanr i *Doktor Divjak*

Kad suvremeni redatelj radi film u kojem se oslanja na neke povijesne obrasce filmovanja, njegov odnos je naročite vrste. Nije isti kao u redatelja koji izvorno pripadaju razdoblju nad kojim su *vladali* zadani obrasci filmovanja. Recimo, kad se neki redatelj prije tridesetak ili četrdesetak godina posvetio radu filma u žanru vesterna, tada je on znao kako western treba izgledati, što je nužno imati u filmu a što se smije prekršiti ili slobodno varirati. Njegova obrada scenarija, obrada scena i rad s glumcima, scenografima i kostimografima poštovala je ta opća pravila žanra kako su se ona osjećala u danome razdoblju premda se sve to prilagođavalo novi posebnim prilikama danoga filma i filmske zamisli.

Suvremeni redatelj, međutim, ne osjeća žanrovska pravila kulturalno obvezujućim; on žanr tretira kao povijesni tip filmovanja koji nudi zgodne obrasce za slobodnu obradu. Preuzimat će niz gotovih uzoraka iz povijesti žanra - likove, kostime, fabule i drugo - ali će se slobodno poigravati s tim uzorcima prema kriterijima suvremenog ukusa i svoje autorske namjere. Takav odnos prema žanru naziva se *metažanrovskim*. Njega je najlakše primijetiti kad je riječ i parodiji, o karikaturnoj obradi povijesnih obrazaca žanra. Ali kad nije riječ o parodiji, onda je ponekad potrebno dosta istančanog poznavanja i žanrovske povijesti i suvremenih tendencija da bi se uočilo kako neki film i nije izvorno žanrovski nego upravo metažanrovski.

Nedavno se, nakratko, pojavio u nas jedan suptilan metažanrovski film: *Doktor Divjak, čovjek od bronce* (Doc Savage), redatelja Michaela Andersona.

Suptilitet tog filma jest u tome što on vrlo vjerno slijedi i uobličava prepoznatljive žanrovske obrasce, i to obrasce koje će svatko nazvati naivnim. Npr. Doktor Divjak je supermen, plemenit, požrtvovan, okružen grupom prijatelja koji su isto tako poštteni, ali odudaraju od doktora Divjaka svojim fizičkim izgledom i osobnjački ponašanjem. Radnja filma je avanturistička, u duhu *Tarzana u New Yorku*, odnosno u duhu avanturističkih stripova, i sve se odigrava u crno-bijelim sukobima bez ikakve sive sjenke psihologiziranja.

Ipak, taj je film čisto metažanrovski. Tako naivnu fabulu danas ne trpe filmovi suvremene produkcije osim ako nisu metažanrovi, kakvi su špageti vesterni, japanski suvremeni vesterni i znanstveno-fantastični filmovi. Doktor Divjak, premda pripada avanturističkom žanru, odviše je impregniran prepoznatljivim stripovskim rješenjima a da se ne bi opazila čak i stanovito filmsko-žanrovska neuobičajenost u otvorenoj "naivnosti" fabulističkih rješenja. A onda, rađen je kao globalna a ne detaljizirana parodija, s rijetkim unutarnjim parodijskim naznakama. (Takva je parodijska naznaka npr. reakcija Divjakovih prijatelja na njegov patriotski govor: prijatelji mu plješću kao da je u pitanju javna, oficijelna priredba - reagiraju onako kako bi, pretpostavimo, trebali reagirati gledaoci u kinu na takav govor). S tehničke strane gledano, film je rađen s marom, s preciznošću i stilističkom pomnošću koju je mogao unijeti samo odnjegovani suptilitet samosvjesnog artista.

Artističnost ovoga filma dovedena je do gotovo perverzne neprimjetnosti, te je, čini se, zapažaju samo perverzni filmofili, dok se ostala publika zgraža nad pojavom takvog "primitiviteta" od filma.

Motivi u filmu

Iz nedavno prikazivanog filma Petera Bogdanovicha *Posljednja kino-predstava* ostaje u sjećanju upečatljiv prizor koji se provlači kroz cijeli film. To je prizor pustih ulica malog provincijskog gradića kojima briše vjetar goneći svežnjeve suhog granja.

Ljubiteljima vesterna bit će taj prizor vrlo poznat iako se i neće moći sjetiti "iz kojeg filma". Slične su prizore pustih zapadnjačkih naselja čijim ulicama vjetar valja samo suho pustinjsko granje gledali u dosta vesterna. To je vrlo *udomaćena slika*.

Takve tematske jedinice koje se razaberivo i neskriveno provlače kroz niz filmova nazivamo - *motivima*.

Motivi su odigrali neobično važnu ulogu u povijesti filma, a i danas imaju posebnu vrijednost koja se dijelom očituje i u Bogdanovichev filmu.

U ranom nijemom razdoblju filmovi su zdušno preuzimali literarne i kazališne motive. Prisutnost poznatih i priznatih *umjetničkih* motiva u filmu jasno je signalizirala punopravnu pripadnost filma krugu umjetnosti, a prenošenje *popularnih* motiva pridonijelo je ukorjenjivanju filma kao masovne umjetnosti.

Stvaranje posebnih krugova motiva koji su se udomačili u filmu kao vrlo uspješni, omogućilo je razvitak filmskih serijala, a zatim i filmskih žanrova. Filmske žanrove obilježava jaka motivska povezanost (tzv. zajednička *ikonografija*) i to je bilo prvo što su ljubitelji i proučavatelji vesterna istakli kad su pokušali odrediti posebnost tog, pa onda i drugih žanrova.

Dok su tako motivi u tradicionalnom filmu bili važni i cijenjeni, moderno doba, donijevši promjenu odnosa prema filmskoj tradiciji, donijelo je i promijenjeni odnos prema motivima. Uzdizanje originalnosti i ličnosti autora dobrim je dijelom nalazilo protutežu u napadajima na motive. Prisutnost motiva postala je ponekad znakom neoriginalnosti. Kad su neko moderni redatelji i posegli za motivima, činili su to uglavnom samo zato da bi ih parodirali ili da bi ih shvatili kao sirov materijal prema kojemu treba uspostaviti poseban interpretativan odnos koji će odavati odmaknutost i redateljsku nepodređenost tradiciji.

No, začeta polemikom, ojačana suvremena svijest o tradiciji naučila je mnoge i poštovanju te tradicije i njenih dostignuća. Javit će se dosta redatelja koji neće uzimati motive samo da bi se igrali s njima, već i da bi time označili svoje filmske ljubavi, žanrove i redatelje koje vole i koje bi željeli naslijediti.

U te potonje spada Peter Bogdanovich, autor koji neskriveno signalizira svoje filmske uzore, bivajući čak i otvoreno eklektik. Spomenutih motiv pustih, vjetrom metenih ulica, osim što ima dojmljivu dramaturšku funkciju u filmu, preslikavajući pejzažnu pustoš na društvene odnose, ima i ulogu lako očitljivog podsjetnika ("citata") na cijelu jednu vestern tradiciju koju Bogdanovich neobično voli. Na kraju čak i izričito podsjeća kroz lik starog vlasnika krčme i kina koji gotovo da nalikuje na nostalgični spomenik starim zapadnjačkim danima.

O filmskim serijalima

Vjerojatno je mnogi kinoposjetilac primijetio zanimljivu pojavu da se u novije vrijeme često javljaju serijalni nastavci nekih filmova. Upravo igra film *Povratak čovjeka zvanog "Konj"*, koji se, kako to naslov sugerira, serijski nadovezuje na izvorni film *Čovjek zvan "Konj"*.

Nedavno su se redali nastavci o četiri mušketira u režiji Richarda Lestera. A reprizno možemo gledati dijelove izvorne serije filmova o Jamesu Bondu.

Po čemu prepoznamo serijal? U serijalima imamo iste osnovne likove i slične, ili nadovezujuće, fabulativne situacije. Iste likove najčešće glume isti glumci, a i scenografski okvir je dijelom isti. Najidealnije uzorke serijala danas imamo na televiziji, gdje su serijalni filmovi jedna od najplodnijih televizijskih formi. Na filmu se serijali doživljavaju kao pomalo neuobičajene pojave, i propraćuju se s podozrenjem, barem kad su kritičari u pitanju.

Zna se, naime, da na filmu serijsku izradu potiču producenti željni da ponove prodajni uspjeh time što će ponoviti filmski uzorak za koji misle da je bio izvorištem uspjeha. Kritičari zato serijale otpisuju kao komercijalistički radotu, potaknutu bez stvaralačke potrebe.

Premda se temelji na točnoj procjeni proizvodnih okolnosti, aprioristički negativna ocjena serijala je nepravedna. Neki fabulativni uzorci doista su neobično poticajni i privlačni i doista se mogu razviti u niz fabula a time poslužiti kao temelj za niz filmova. Nema razloga zašto redatelji ne bi pronašli – kao što i pronalaze – nadahnjujućih zadataka i mogućnosti u svakoj varijanti osnovnog plodnog uzorka.

Natezanja oko filmskih serijala i njihove opravdanosti vrlo često zaboravljaju na to da su filmski serijali bili gotovo dominantna pojava u početna dva desetljeća filma. Nijemo-filmski serijali imali su sličnu funkciju, a i slične karakteristike, kao i današnji televizijski serijali. Zapravo, cijela je kinematografija imala ulogu sličnu televiziji: ona je informirala, zabavljala, propagirala a i vezivala gledaoce uza se na sličan način na koji to danas čini televizija – pomoću stalnih oblika, tj. pomoću serijala, stalnih likova, pomoću glumačkih zvijezdi i tome slično.

Kasnijim razvojem, filmski serijali su se izdiferencirali u žanrove. Žanrovi su tolerirali daleko veću raznovrsnost i individualnu samostalnost pojedinih filmova nego što su to dopuštali serijali, ali su žanrovi, pritom, čuvali neke temeljne fabulativne obrasce kao što su to činili i serijali. Filmski serijali, međutim, nisu posve nestali. Očuvali su se pretežno u žanru filmske komedije.

Dakle, gledano i s načelnog, stvaralačkog stajališta, a i s povijesnog stajališta, filmski serijali nisu “nefilmski”, niti su “neprirodni” niti “neumjetnički”. To je naprosto jedna od stvaralačkih filmskih mogućnosti koju treba susretati bez predrasuda.

Serijske karakteristike u *Ratu zvijezda*

Gledajući *Rat zvijezda* mnogi su primijetili naznake mogućnosti da bi se film mogao produžiti u nastavke, kako je to običaj danas s nizom filmova. Koji su to znakovi?

Sjetite se ponajprije kraja filma: glavni negativac filma, onaj crni jedi, ne pogiba već se gubi u svemiru, ostavljajući otvorenom mogućnost da se u narednom nastavku opet pojavi, spašen kojim slučajem ili svojom spretnošću, kako bi ponovo motivirao daljnje sukobe.

Slično je i sa smrću Obi-Wan Kenobija, starca viteza. Ta smrt uopće nije izvjesna. Obi-Wan Kenobi se dobrovoljno preda smrti, a kad mač crnog jedia smakne starog viteza, na zemlju padne samo odjeća. Da li je starac zaista umro, ili se transformirao u nešto što bi se moglo aktivno pojaviti u drugim filmovima?

Još je nešto od središnjeg interesa ostalo neizvjesno: kome se priklanja princeza, da li avanturistu ili mladom vitezu. Odgovor na to pitanje nije nevažan, jer je borba za naklonost princeze bila motivacijski vrlo važna u razvoju radnje. Očito je da se i tu očekuje naknadni odgovor.

Osim ovih vrlo očitih nedovršenosti, G. Lucas, scenarist i redatelj filma, izbjegava da nam u toku filma dade još niz drugih važnih informacija koje inače filmovi ovoga tipa moraju dati ako nisu dio serije. Mi ne znamo kakvo je biće crni vitez, da li je čovjek ili što drugo. Ne znamo niti uvjete pod kojima se odmetnuo, koristeći “mračnu stranu sile”. Ne znamo, također, gotovo ništa o povijesti svemirske stanice, a vojne vođe zavojevača film uvodi kao da su nam već dobro poznate, bez dodatnih objašnjenja. A takvih bi se primjera nedorečenosti moglo pronaći još dosta.

Čini se kao da film ili *pretpostavlja* da mnogo štošta poznajemo iz prethodnih nastavaka, ili *ostavlja* objašnjenja za kasnije nastavke. Na osnovi nabrojanih znakova imamo dojam kao da smo upali usred filmske serije, u jednu epizodu, te da bismo morali pogledati ostale nastavke kako bismo sabrali sve konce informacija potrebnih za cjelovitu sliku o glavnim ličnostima, o prilikama i događajima.

Sad, Lucas je doista pomišljao na to da, u slučaju očekivanog uspjeha filma, potakne izradu nastavaka filma, pa se prema tome i ravnao u izradi filma. Ali, čini se da nije sve samo u kalkulacijama ove vrste.

Lucas je, naime, neobično istančan redatelj. Ne samo da je svjesno ulazio u žanr, nego je svjesno ušao u najprošireniju i najpopularniju vrstu znanstveno-fantastičnog žanra – u avanturistički science-fiction s crno-bijelim likovima, labavom psihologijom, korijenitim sukobima, neočekivanim obratima, bodrim junaštvima. Lucas je svjesno išao na stereotipove žanra i na one značajke koje ponajviše zaokupljaju maštu strasnih čitača znanstveno-fantastičnih romana. Kako se taj tip znanstveno-fantastičnih djela često izrađuje u serijama od desetak i više nastavaka, Lucas je preuzimajući njegove stereotipove preuzeo i najčešći oblik u kojem se javljaju: preuzeo je njihovu serijalnu strukturalnost.

Nedorečenost *Rata zvijezda* tako signalizira serijalnost i ona je zapravo *izabrana stilska karakteristika* ovoga filma, a nikako ne narativna pogreška. Cijeli *Rat zvijezda* zapravo je iznimno rafinirano i neobično vrijedno *poklonstvo* najpopularnijim ali i najpotcijenjanijim oblicima znanstvene fantastike.

Dvije značajke dječjih filmova i njihovih fikcija

Kad god se pojavi neki cjelovečernji dječji film, kao što su Arhanićevi *Letači velikog neba*, neminovno se iz pozadine javi i pitanje što je to uopće “dječji film”.

To nije žanr, jer među dječjim filmovima postoji prevelika tematska, izražajna a i žanrovska raznovrsnost. Ali, na drugoj strani, uza svu njihovu raznolikost vežu ih neke zajedničke didaktičke crte, uvjetovane posebnim tipom publike i posebnom funkcijom koju filmovi imaju u pogledu te publike.

Dvije crte su najuočljivije, sreću se u gotovo svakom dječjem filmu. Prva je u jednostavnoj, ekonomičnoj i vrlo preglednoj fabuli koja dominira filmskom organizacijom. Druga je u tome što su glavni likovi u dječjim filmovima gotovo po pravilu – djeca. Premda naizgled nevezane, te dvije crte izvrsno se međusobno kombiniraju u didaktičkoj funkciji koju imaju.

Fabula u dječjim filmovima nije jednostavna i dominantna samo zato jer djeca ne bi bila sposobna pratiti složeniju i slabiju istaknutu fabulu. Fabula je takva jer upravo te njene osobine imaju izravnu, nezamjenjivu spoznajnu ulogu u razdoblju najintenzivnijeg

intelektualnog sazrijevanja čovjekovog bića. U razdoblju od sedme pa negdje do šesnaeste godine djeca intenzivno stvaraju simbolske generalizacijske sheme, tzv. "spoznajne mape" pomoću kojih uspijevaju na jednostavan, intelektualno pregledan i zapamtiv način interpretirati golemo mnoštvo iskustvenih činjenica s kojima se sreću u životu i s kojima postoji vjerojatnost da će se sresti.

Kad je film u pitanju, upravo fabula ima takvu funkciju: funkciju cjelovite hijerarhijske organizacije iskustvenih pojedinosti obuhvaćenih filmom. Pojednostavnjenje fabule upravo naglašeno ističe tu njenu generalizacijsku i tipizacijsku ulogu i time je djelotvornije uključuje u isto takve intelektualne procese i težnje u djece.

Što su pak u glavnim ulogama opet djeca, i to ima svojih dobrih didaktičkih razloga. U djece obično postoji intenzivna radoznalost o postupcima druge djece; činjenica je da vršnjaci često puta imaju jači utjecaj na razvitak djeteta od njegovih roditelja i odraslih. Razlog je jednostavan: obrazac ponašanja i svladanih vještina jednog djeteta služi drugom djetetu kao demonstracijski uzorak onoga što dijete uopće može postići, dok, nasuprot tome, ponašanje odraslih ostaje uglavnom nedostižno i udaljeno. Tako zapravo jedno dijete služi kao mjerilo ostvarljivosti određenih vještina i oblika ponašanja.

Zato, kad u fabulativnim generalizacijama participiraju dječji likovi, onda se cijela fabulativna shema pokazuje još naglašenije pristupačnom i relevantnijom za dječje gledaoce.

I tako, neovisno o drugim, karakteristikama filma, već sama dominantnost fabule, fabulativna jednostavnost spojena s prisutnošću dječjih likova, ima izrazitu i vrlo djelotvornu spoznajnu funkciju u intelektualnom razvoju djece. I u tome je sva posebnost dječjih filmova: u njihovom djelotvornom didaktizmu.

Kopiranje i originalitet na filmu

(Uz film *Beštije* Živka Nikolića)

Fellini je stalan, vrlo zahvalan izvor filmskih uzoraka za one naše redatelje koji žele da budu naglašeno "maštoviti". Prvi koji je u nas pokušao slijediti uzorke Fellinijeva fantazmagorija bio je Vatroslav Mimica u filmu *Ponedjeljak ili utorak*. Mario Fanelli u filmu *Put u raj* gotovo je doslovce prepisivao neka Fellinijeva scenografska, mizascenska, snimateljska i glazbena rješenja. Trag Fellinijeve ikonografije opažao se i u Zafranovićevu *Prvom valceru*. I,

naposljetku, u tom se nizu felinijevaca našao i Živko Nikolić filmom *Beštije*. Ne samo da na Fellinijev *Amarkord* podsjeća Nikolićev izbor zatvorenog primorskog mjesta u kojemu se događaju bizarnosti, već poneka pojedina rješenja, posebno ona scena u kojoj se svi mještani sakupljaju da bi promatrali brod kako kroz noć promiče pokraj njihova otoka, doimaju se tek kao varijanta analogne scene u *Amarkordu*.

Takva očigledna ugledanja pa i izravna prepisivanja filmskih uzoraka danas se pretežno smatraju manom i grijehom – gotovo etičkim prekršajem. Smatraju se takvima jer je dominantno mjerilo umjetničkog dometa – *originalitet*, mjera u kojoj se dano djelo razlikuje od svih ostalih, mjera u kojoj ono donosi nova, prije nenaslućena rješenja.

Ta, često i histerična, težnja za originalitetom i novinom, tjera redatelje ponekad do apsurdna: da traže *uzora* u tuđoj originalnosti, da *oponašaju* izraziti originalitet drugih režisera. Kako je Fellini jedan od šampiona originalizma u suvremenom filmu, i nije čudno što mnogi pretenciozni režiseri u njega traže obrasce za svoje vlastito umjetničko isticanje, te tako glavačke ulijeću u ono od čega bježe kao od kuge: u imitatorstvo, u neoriginalnost.

Ova dominacija originaliteta kao mjere umjetničkog dometa nije, međutim, oduvijek, i nije posvemašnja.

Izravno filmsko “prepisanje” uspješnih filmova bilo je posve uobičajeno u ranome razdoblju nijemoga filma. Čuveni Porterov film *Velika pljačka vlaka* danas se često puta prikazuje zajedno s jednom njegovom doslovnom imitacijom. Ne samo da su takvim doslovnim prepisivanjem redatelji pokušavali ponavljati komercijalne uspjehe određenih filmova, već su na taj način uvježbavali i širili tematska i filmska rješenja. Kopiranje je u svim umjetnostima, a posebno u slikarstvu i kiparstvu, bilo legitimnim postupkom učenja, svladavanja zanata.

Kasnije, u zlatno doba holivudskog filma, vrlo česti su bili takozvani *remakei*, ponovno izrade već snimljenih filmova. Sam Hitchcock ponovno je snimio jedan svoj vlastiti nijemi film – *Čovjek koji je suviše znao*.

Danas postoji jaka struja stvaralaca koji kao da se podsmjehuju kriterijima originalizma. Novovalovci su često *citirali* neka filmska rješenja svojih obljubljenih filmskih uzora. A danas postoji cijeli pokret mladih bezobraznih redatelja koji neskriveno preuzimaju obrasce iz filmova prošlosti i primjenjuju ih s velikim užitkom u svojim filmovima. Takvi su npr. mladi američki redatelji Peter Bogdanovich i Brian de Palma.

U biti, teško je biti posve neoriginalan. Tek su dvije kopije istog negative posve neoriginalne,

a i to je u pitanju.

Jedno je sigurno: u imitaciji nema grijeha ako joj se otvoreno pristupa. Ona postaje grijehom u onih koji prikrivenim imitiranjem žele stvoriti dojam o svojoj genijalnoj originalnosti, kako je to većina na početku spomenutih naših režisera pokušavala.

O pojmu filmskog autorstva

U nedavnim razgovorima i napisima u povodu smrti Charlieja Chaplina, izrečena je zanimljiva tvrdnja: da su nijemi komičari, glumci, a među njima i Chaplin, prvi uočljivi autori filma. Doduše, Chaplin je velik dio svojih filmova sam i režirao, ali neke i nije a i ti nose neumitno obilježje njegove osobnosti. Bilo je tako i s drugim komičarima, velikim Busterom Keatonom, Haroldom Loydom, Stanlijem i Oliom, braćom Marx. Većina njih i nije sam režirala svoje filmove, ali su im davali nepogrešivu posebnost, bez obzira na to što su se njihovi redatelji znali smjenjivati.

No, nije tako samo s komičarima. Cijeli holivudski *sistem zvijezda* bio je takav: stil glume filmske zvijezde, odnosno lik koji je ona glumački personificirala, uvjetovao je i ukupan izgled njihovih filmova, te su se filmovi po glumcima prepoznavali i pamtili. Zvijezde su bile, svjesno ili ne, autorski određivači filma.

Već samo ustanovljavanje ovih činjenica povlači dalekosežne zaključke. Nasuprot danas dominantnim shvaćanjima, poistovjećivanje filmskog autorstva i režije očito nije ispravno. Autorom filma mogu biti i glumci, a može biti i grupa individua. Čak i tamo, gdje je redatelj glavni autor filma, dajući mu svoj biljeg, čak se i tamo može govoriti o "djelomičnim" autorstvima glumaca, snimatelja, scenarista.

To sve pred filmologiju postavlja poseban zadatak: da odredi pojam autorstva neovisno od bilo kojeg posebnog filmskog zanimanja, i neovisno od toga radi li se o pojedincu ili grupi.

Bitne elemente za odredbu autorstva dala su razmišljanja u sklopu tzv. "autorske teorije". Autorom se drži svaki onaj, ili svi *oni* ako ih ima više koji filmu ili pojedinom vidu filma daju jedinstven stil, jedinstven ukupan "nazor na svijet".

Pojam nazora na svijet doima se dosta neodređen. Ali filmsko-kritička praksa dala mu je dosta određen sadržaj. Tko god izrađuje film, nalazi se pred golemom količinom neslućenih radnih izbora. Da li izabрати ovu ili onu temu, da li je razviti ovako ili onako, da li snimati s

ovog ili onog stajališta, s ovim ili onim predmetom u kadru itd. Zreli stvaraoci takve izbore uočavaju i čine gotovo spontano, s čvrstom, premda rijetkom kad svjesnom, orijentacijom. Ta orijentacija daje cjelovitost i jedinstvo svim brojnim i raznovrsnim izborima, a prenosi se iz filma u film, iz rada u rad. Upravo takvu jedinstvenu, spontanu ili poluspontanu orijentaciju u izborima nazivamo *stilom*, i *nazorom na svijet*.

Stil filma može razviti jedan čovjek, ali može i uigrana ekipa ravnopravnih suradnika. Kako u izradu filma postoji podjela rada, pri čemu ima zanimanja koja imaju priličnu slobodu u radnim izborima, to se mogu utvrditi područja u kojima i podređeni suradnik može biti neporecivi autor. Na primjer, glumac nad nekim aspektima svojih uloga, snimatelj nad nekim aspektima snimanja itd.

Za neka je, međutim, vrlo odgovorna filmska zanimanja ponekad teško reći da li pružaju mogućnost za "djelomično autorstvo". U jednoj anketi su, na pitanje da li montažer može razviti svoj stil montaže, gotovo svi montažeri odgovorili odrečno, da ne može. No, ne treba im odviše vjerovati. Možda će pažljiva proučavanja i uspoređivanja montaža različitih filmova istih montažera upozoriti na postojanje nekih osobnih montažnih stilova. A opet, tko će biti autor ne ovisi samo o apstraktnim mogućnostima, već o kulturalnim tendencijama, koje su povijesne i smjenjuju se, te izbacuju kao autora čas jednog čas drugog.

Klasicizam na filmu

(Viscontijev slučaj)

Dijeleći grubo ali efikasno, u stvaralaštvu Luchina Viscontija možemo izdvojiti dvije struje filmova: jednu neorealističku i drugu klasicističku. U neorealističke filmove ulaze *Opsesija*, *Zemlja drhti* i *Rocco i njegova braća*, a u klasicističke *Senso*, *Gepard*, *Sumrak bogova* i najzad *Uljez*, film što se upravo vrti po domaćim kinima.

Ima u karakterizaciji ovih dviju struja nešto iznenađujuće, a to je naziv "klasicizam". Što bi to bio "klasicizam" na filmu? Za klasicizam u književnosti i u likovnim umjetnostima znamo, ali to je nepovratna povijesna struja, i teško je zamisliti kako bi se nju danas uopće moglo oživiti i u samoj književnosti, a kamoli na filmu koji nema tih povijesnih korijena koje imaju književnost i likovne umjetnosti.

Pa ipak, takva karakterizacija Viscontijevih filma ne čini se nimalo neprikladnom. Očigledno

se moramo pitati što je to *opće* u klasicizmu što bi se dalo primijeniti i na film.

Književni i slikarski klasicizam sedamnaestog stoljeća težio je obnovi klasičnih vrijednosti pod kojima je podrazumijevao značajke stare grčke umjetnosti kako su ih doživljavali u povijesnoj retrospektivi sami stvaraoci sedamnaestoga vijeka. Po navodima povjesničara estetike Poljaka Tatarkijewicza, u pitanju su bile slijedeće vrijednosne norme: klasičnim se držalo ono djelo koje je poštovalo jasno normirana pravila umjetničkog stvaranja, i koje je u tom slijeđenju pravila bilo savršeno, bez propusta. Klasična djela su težila prikazivanju stvarnosti, ali na selektivan način nadziran pravilima i normiranim tematskim ciljevima. A teme kojima se klasično djelo izdvajalo morale su biti uzvišene, monumentalne, velikog raspona, s naglaskom na moralnim problemima.

Sve značajke, bez iznimke, nalazimo jasno uobličene i u Viscontijevim klasicističkim filmovima.

U svim tim filmovima moralni problemi su u prvom planu. Birajući po pravilu sredinu tzv. "viših društvenih klasa", plemićkih i buržoaskih, čijim ponašanjem rukovode često krute i ustaljene tradicijske norme, moralni problemi dobivaju neku ritualnu zaoštrenost, pokazujući se daleko sudbonosnijim nego što bi to bili u drugačijim društvenim okolnostima. A još k svemu tome, Visconti često bira poratna povijesna razdoblja, koja moralnim problemima daju stanovit epohalan značaj, mjeru povijesne sudbonosnosti.

Ovu tematsku monumentalnost Visconti popraćuje nastojanjem da uobliči obrazac režijskog monumentalizma i savršenstva. Njegova likovno krajnje dotjerana scenografija i kompozicija kadra, stanovita brižljiva sporost i preciznost u kretanju kamere, trajanju kadra i u smjeni kadrova kao da žele standardizirati pravila po kojima će se na prvi pogled prepoznati "klasičan" režijski postupak od neuzvišenih postupaka "neklasicističkog filma".

Iz tih tematskih i režijskih značajki proistječe onaj nepogrešiv dojam o preciznosti, savršenosti i monumentalnosti Viscontijevih filmova, dakle dojam o osobinama izrazito klasicističkim.

Bez obzira na to da li te osobine voljeli ili ne, Viscontiju se ne može poreći da je velik, svakog poštovanja vrijedan, utemeljivač filmskog klasicizma, i da će njegovo filmsko stvaralaštvo ostati primjerenim uzorkom za svaki daljnji mogući klasicizam.

2. FILMSKI POSTUPCI

Tipovi pažnje na filmu

Danas ćete često pronaći u filmskoj literaturi stajalište da su tradicionalni režiseri manipulirali gledaocem. Manipulirali, između ostalog, time što su mu precizno usmjeravali pažnju i vodili je kroz film, ne dopuštajući mu da je sam usmjeri i rasporedi.

Taj se "griješ" osobito pripisivao klasičnom holivudskom filmu. U holivudskim filmovima postojao je cijeli niz složenih strategija kojima je bio cilj da gledaocu što čvršće vežu, usmjere i vode pažnju. U tim se filmovima pazi da ono što treba da bude u centru pažnje bude kontrastno prema drugim elementima, da se lakše uoči. To mora biti u najpovoljnijoj poziciji za uočavanje, zato se i tako kadrira prizor da centar pažnje bude odmah jasan. Zatim, nastojali su da u jednom trenutku u kadru bude prisutan samo jedan centar pažnje, kako bi ono što potpunije zaokupio gledaoca, i kako gledalac ne bi došao u priliku da se koleba čemu prije da prikloni pažnju. Svi si postupci usmjeravali su i raspoređivali pažnju, a zarobljavala je pažnju sama fabula, koja je obično bila napeta i stavljala precizne naglaske na pojedine elemente u prizoru.

Takav tretman gledaočeve pažnje naišao je na otpor u suvremenom filmu i među suvremenim kritičarima, osobito naglašeno iskazan kod Andréa Bazina (Bazin, 1967a, 1. i 3. knjiga). Po Bazinu, film ne bi smio sve činiti za gledaoca, već bi trebalo prepustiti gledaocu da sam bira centre pažnje, da sam zaključuje o tome koji su važni elementi zbivanja. Jedan način je, po njemu, bio u tome da se istodobno dadu dva ili više moguća centra pažnje u kadru, da se tretiraju ravnopravno, i da se gledaocu prepusti čemu će dati prednost i kako će rasporediti pažnju. Suvremeni filmovi su proširili strategije za disperziju pažnje. Razbijali su fabulativnu povezanost i napetost zbivanja kako ova ne bi zarobljavala pažnju. Naglašavali su likovnu kompoziciju i statičnost prizora, kako bi gledalac ekran tretirao kao slikarsko platno. Smanjivali su varijacije u planovima i kutovima snimanja kako bi te varijacije izgubile svoju usmjerivačku funkciju. I, najzad, zadržali su kadar prosječno dulje no što je bilo potrebno da bismo shvatili o kakvom je prizoru i kakvom postupku riječ, te bi time oslobađali pažnju da luta po volji po plohi ekrana.

Ako zanemarimo polemičke tonove koji su pratili sukob ova dva tipa odnosa prema gledaočevoj pažnji, očito je da se radi o dva ravnopravna opredjeljenja koja imaju različitu funkciju.

Tradicionalno usredotočivanje i precizno vođenje pažnje podrazumijevalo je tip filmova u kojima su najvažnije bile *prizorne informacije*, tj. ono što se razabire u prizoru. U suvremenim filmovima koji se opredjeljuju za difuzniju pažnju u odnosu na prizor, prizorne informacije gube na vrijednosti – važniji postaje stav stvaraoca prema samim filmskim postupcima i razabirljivim značajkama konkretnog filmskog posla. Takvi filmovi više su okrenuti sami sebi, autorefleksivni, no što bi bili okrenuti svijetu koji registriraju, odnosno prizoru.

Svako od tih opredjeljenja ima svojih prednosti i svojih istraživačkih mogućnosti koje suprotno opredjeljenju nema. Dok nam usredotočenje na prizorne informacije povećava svijest o činjeničnom stanju u svijetu, dotle nam okrenutost filmu pojačava svijest o komunikacijskim potencijalima filma i o mogućnostima čovjekova komuniciranja.

Tako gledano, ta se dva opredjeljenja međusobno nadopunjuju, premda na prvi pogled izgledaju sukobljena.

Važnost pozadine kadra

Kad u prizoru nekog bara pratimo junaka kako prilazi šanku, sjeda i naručuje piće, naša je pažnja prirodno usmjerena na junaka i na sve što izravno utječe na njegovo ponašanje ili je posljedica tog ponašanja. Uzimamo u obzir da se junak nalazi u baru, jer to određuje njegovo ponašanje i naše shvaćanje tog ponašanja, zatim obraćamo pažnju na gužvu ljudi, jer se kroz nju mora probiti, važan nam je i šank, jer prema njemu ide i za njega sjeda, a pažnju obraćamo i konobaru i njegovom poslovanju jer je to izravno povezano s ciljem našeg junaka. Ta zbivanja koja nam vezuju pažnju nazivaju se obično *prednjim* ili *središnjim planom*.

Svi ostali elementi u danom prizoru, a ima ih mnogo, privlače neizmjereno manje pažnje, ili, bolje rečeno, privlače neku vrstu neusmjerene pažnje. Tj. njih držimo *pozadinom* za središnji plan. Premda ćemo opažati kojeg je tipa prostorija i opažati opće konture, ipak im nećemo obraćati posebnu pažnju, i nakon gledanja scene neće nam biti lako podrobno opisati prostoriju. Ono što ćemo moći točno opisati bit će samo oni dijelovi bara kroz koje je prošao junak. Zatim, premda će nam biti važna gužva ljudi, ljudima koji tu gužvu čine nećemo posvećivati izdvojenu i individualnu pažnju. Ako u pozadini svira orkestar, mi ćemo to zapaziti, ali nećemo pokušati opaziti svakog pojedinog člana orkestra. I tako dalje.

Pozadina je, očito, neobično važna, ali na ovaj svoj neizdiferenciran način; ona nam daje samo neke opće, okvirne informacije, dok nam pojedinačne informacije daje zbivanje u središnjem planu.

Između središnjeg plana i pozadine postoji uvijek stanovita napetost. Ono što je neizdiferencirano u pozadini, može već u slijedećem trenutku postati izdvojeno i važno za središte zbivanja. A isto tako neke stvari koje su bile u središtu pažnje mogu se u narednom trenutku povući u pozadinu. Ta igra između pozadine i središnjeg plana osobito je zaoštrena u filmovima napetosti, recimo, u kriminalističkim filmovima, jer se iz te neizdiferencirane pozadine svakoga trena može izdvojiti neka opasna ili sudbonosna pojava, neki događaj koji će ključno utjecati na fabulu filma. No, nije tako samo u filmovima napetosti. Vješt režiser često će nastojati koristiti pozadinu tako da je aktivira od vremena do vremena, bilo izdvajajući elemente iz pozadine u prednji plan, bilo prebacujući pažnju s prednjeg plana na neko pozadinsko zbivanje. Kad se pažnja prebacuje u pozadinu i natrag u prednji plan, čineći time i dio pozadine fabulativno važnim, tada govorimo o *dubinskoj mizansceni*, i razlikujemo nekoliko dubinskih planova zbivanja.

Dubinsku mizanscenu u nas razmjerno rano i ingeniozno koristio je Branko Belan u filmu *Koncert*, snimljenom 1954. godine; a od suvremenih naših redatelja sustavno se koristi dubinskom mizanscenom Živojin Pavlović.

Dubinsku mizanscenu ne koriste mnogi redatelji, jer je ona dosta teško rješiva, nije je lako postaviti. Ali, s druge strane, korištenje ili nekorištenje dubinske mizanscene, stvar je stilskog izbora, koji se može, ali i ne mora učiniti. Da li će neki film imati dubinsku ili plošnu *mizanscenu*, redateljeva je osobna preferencija, i ni jedan izbor nema apriorno većih vrijednosti od drugoga.

Dubinska mizanscena

Jedna od najistaknutijih značajki filmova Živojina Pavlovića, pa tako i najnovijeg, *Hajke*, jest dubinska mizanscena.

Pod *mizanscenom*, tom riječju francuskog porijekla, označavaju se raspored i uzajamni akciono-prostorni odnosi glumaca i važnih objekata u prostoru prizora koji se snima a u odnosu na točku promatranja.

U Francuskoj se taj naziv neko vrijeme poklapao s pojmom režije, tako da je na špicama filmova pisalo "Mise-en-scène: taj i taj" umjesto uobičajenog "Režija taj i taj".

Poimanje da se režija sastoji upravo u umijeću postavljanja i razrade mizanscene suprotstavilo se povijesno starijem i u teoriji neobično proširenom shvaćanju o tome kako se umijeće režije sastoji u montažnom planiranju i samomu montiranju filmova. To montažno shvaćanje režije bilo je osobito naglašeno među redateljima i teoretičarima sovjetskog revolucionarnog filma: kod Kulješova, Šube, Ezenštejna, Pudovkina i Vertova. Mizanscensko shvaćanje režije istakao je André Bazin u gotovo izravnoj polemici sa sovjetskim teorijskim shvaćanjima. A najjaču potporu za svoje shvaćanje Bazin je nalazio upravo među filmašima koji su koristili dubinsku mizanscenu, na primjer kod Wylera, Wellsa i Renoira.

Pod *dubinskom mizanscenom* podrazumijeva se takav raspored u kadru prema kojem se važna zbivanja događaju paralelno na više perspektivnih planova. Recimo, u prvome planu, najbližem gledaocu, odigrava se jedna važna stvar, u drugome planu iza prvog, druga važna stvar, a ponekad se još priključuje i treći i četvrti važni plan. Tako raspoređena zbivanja, u dubinskoj mizansceni, od bitne su važnosti za ukupnu radnju filma, i gledalac, da bi razumio film, mora uočavati sve važne postupke na svim danim planovima.

Kako se redateljsko umijeće, u dubinskoj mizansceni, iskušava u povezivanju nekoliko dubinskih planova, francuski teoretičar Jean Mitry nazvao je takvo povezivanje - *dubinskom montažom*. U svakom slučaju, filmovi u kojima dominira razrađena dubinska mizanscena obično se odvijaju u drugim kadrovima unutar kojih se zbiva sve što je važno za film, a sama montaža kadrova siromašnija je i nevažnija. Zato je Bazin i mogao takav tip filmova s razrađenom dubinskom mizanscenom suprotstaviti montažnom shvaćanju režije.

Živojin Pavlović nije prvi koji je u nas koristio razvijenu dubinsku mizanscenu. No upravo je Pavlović taj postupak učinio bitnom komponentom svojega stila i u tome, kao i u još ponečem drugom, nema mu premca među našim filmašima. Zahvaljujući njegovu uzoru, dubinska mizanscena postala je dijelom legitimnog repertoara domaćeg filma - što prije toga, osim u iznimkama - nije bila.

Pretapanja u *Veseloj udovici* Ericha von Stroheima

Svi oni koji su gledali *Veselu udovicu*, film Ericha von Stroheima, i uspjeli se na trenutak otrgnuti od duhovitih i dinamičnih zbivanja, mogli su biti zatečeni posve neuobičajenom

upotrebom *pretapanja*, tj. postupka kojim jedna slika nestaje a druga se istodobno pojavljuje na njenom mjestu.

U *Veseloj udovici* Stroheim upotrebljava pretapanje da bi prešao sa šireg plana na uži, najčešće sa srednjeg plana ljudi na polublizi ili blizi, i to unutar jedne scene, tj. unutar jednog te istog zbivanja, na istom mjestu i u istom vremenu.

To se posve kosi s upotrebom pretapanja kakva se kasnije uobičajila. Pretapanje se kasnije koristilo kao oznaka prelaska iz sekvence u sekvencu, ili iz scene u scenu, dok su smjene kadrova unutar scene odvijale pomoću *reza*, tj. naglom smjenom kadrova.

Pitanje je zašto Stroheim pretapanja ne koristi za prelaske iz sekvence u sekvencu, nego za vezivanje kadrova unutar scene.

Sudeći samo po ovom filmu, mogli bismo istaknuti dva opća razloga.

U prvom redu, sekvence se u ovom filmu razdvajaju na drugačiji način nego u kasnijim zvučnim filmovima. Sekvence se smjenjuju pomoću zatamnjenja kombiniranog s pojavom međunatpisa koji nam daju obavijesti o promjeni radnje i promjeni mjesta i vremena. Uz tako standardizirane prelaske između scena i sekvenci, pretapanje je moglo dobiti posve drugu funkciju.

Ono je dobilo isključivo povezujuću funkciju, a ne kombinirano, povezujuće-razdvajajuću funkciju kakvu imaju prijelazi između sekvenci, i kakvu je dobilo i samo pretapanje u kasnijim filmovima. Zašto je dobilo povezujuću funkciju može se, dosta pouzdano, nagađati.

U vrijeme kad je Stroheim snimao *Veselu udovicu*, tj. 1925. godine, upotreba reza još se, očito, nije posve udomaćila. Rez se držao još uvijek prešokantnim prijelazom, osobito ako je bilo u pitanju tek mijenjanje plana, tj. približavanje likovima u filmu. Budući da je kamera bila uglavnom nepokretna, približavanje se nije izvodilo kontinuiranom vožnjom unaprijed, već skokovitom promjenom mjesta snimanja. Da bi se taj skok "ublažio", i da bi se izbjegao rez, upotrijebljeno je pretapanje kao oblik "lakšeg" prijelaza.

Naravno, nama danas pojava pretapanja umjesto reza *naglašava* prelazak nego što bi ga ublažavala, jer smo mi danas naučeni na rez; kad se javlja unutar scene, mi ga i ne primjećujemo. Kad se, međutim, u suvremenom filmu ipak javi pretapanje umjesto reza unutar scene, onda to osjećamo kao naglasak, stilizaciju. Na primjer, u filmu *Osuđeni na smrt je pobjegao*, Robert Bresson kontinuirane kadrove unutar scene ponekad povezuje

upravo pretapanjem, međutim s namjerom da donekle razdvoji vezane kadrove, i da pomalo irealizira zbivanje.

Funkcija pojedinih filmskih postupaka očito u velikoj mjeri ovisi o općoj standardizaciji postupaka i funkcija u danom filmskom razdoblju. Kasnija funkcija reza odgovara ranijoj funkciji međunatpisa. Ono što je zajedničko jest isti funkcionalni kontrast između vezivanja unutar scene i razdvajanja između scena.

Povijest filmskih stilova često puta svodi se upravo na promjenu postupaka pomoću kojih će se neke standardne funkcije realizirati.

Prikrivena elipsa u Ozuovom filmu

U Ozuovom filmu *Kokoš na vjetru* ima jedan postupak koji je dosta čest u filmu, ali koji kod Ozua ima i posebnu ulogu. Riječ je o jednoj vrsti, uvjetno je nazovimo, *zamaskirane elipse*.

Elipsom nazivamo ispuštanje nekog dijela filmske radnje koji nije nužan da bismo razumjeli tok radnje. O tom dijelu možemo zaključiti na temelju onih elemenata radnje koji su ostali vidljivi na ekranu. Nije nužno pokazati cijeli uspon nekog filmskog lika preko dugačkih stepenica, dovoljno je pokazati početak penjanja i završetak penjanja. O ostalom dijelu ćemo znati i bez gledanja. Takva ispuštanja su *očita*, i možemo ih nazvati *očitim elipsama*.

Postoje ispuštanja koja su zamaskirana, prikrivena, praznim kadrom. Npr. u Ozuovom filmu pratimo junakinju kako ide prema kameri ulicom i skreće u prolaz za koji, iz prethodnog dijela filma, znamo da vodi do njenog stana. No, umjesto da kamerom prati junakinju kako ide prolazom do stana, redatelj nas ostavlja da još neko vrijeme gledamo praznu ulicu iz koje je naša junakinja iščezla, a tek onda skače na junakinju koja je u međuvremenu već ušla u svoju sobu. Praznu ulicu smo gledali svega tri do četiri sekunde, a da smo junakinju pratili do stana, to bi možda uzelo minutu i više filma. Tako se tri-četiri sekunde prazne ulice može zamaskirati više od minute ispuštene radnje. Takvo ispuštanje radnje koje je "zamaskirano" praznim kadrom možemo nazvati *zamaskiranom ili prikrivenom elipsom*.

Takvo maskiranje je moguće zato jer kadar praznog prizora iz kojeg je netko izašao i nema drugu ulogu nego da nagovijesti kako se izvan kadra nastavlja odvijati određena radnja. Kako je sam takav prazan kadar neinformativan, jer se ništa u njemu ne zbiva, nema potrebe da traje dulje no što je potrebno da shvatimo njegovu maskirnu, označavajuću ulogu. Zato i

vrlo kratak prazan kadar može zamaskirati ispuštanje i vrlo velikih dijelova poznate radnje, kao što i duljina ispuštene radnje može biti različita, već prema potrebi. Takve zamaskirane elipse su vrlo česte u filmovima, i, kao i većina ostalih elipsi, imaju zadatak da ekonomiziraju filmsko izlaganje, da ga oslobode nevažnih suvišnosti.

No, hoće li izabrati baš taj tip elipse, i kako će ga uskladiti s drugim filmskim postupcima, to ovisi o sklonostima i stilu režisera.

Ozuova elipsa po nečemu je vrlo karakteristična za Ozuov stil. Naime, Ozu je sklon pokazivati prazne prostore, posebno hodnike, sobe, prolaze, ulice, tj. prostore u kojima trenutačno nema nikog jer se ljudi nalaze u susjednim prostorima. Ta sklonost je općenitije naravi: Ozu gotovo uvijek prati duboka duševna zbivanja koja se tek naslućuju na mirnoj površini, pa je i takvo prikazivanje života posredstvom trenutačno praznih i mirnih prostora u potpunosti u duhu njegova stila. Nije se zato, slučajno opredijelio baš za spomenutu vrstu zamaskirane elipse u kojoj gledamo prazan miran prostor umjesto radnje, kao što nije slučajno uzeo baš radnju na ulici da na nju primjeni ovaj tip elipse. Taj je izbor uvjetovan Ozuovim filmskim nazorom na svijet.

Stilizirani zvukovi udaraca u kung-fu filmovima i špageti-vesternima

Ljubitelji špageti-vesterna i hongkonških kung-fu filmova vrlo dobro će pamtili tučnjave i borbe iz tih filmova ne samo po njihovoj virtuoznoj koreografiji, već i po jedinstvenim zvukovima koji ih prate. Talijanski vesterni razvili su kult zvonkog udarca šakom, dok su kung-fu filmovi razvili kult fijukanja pri udaranju.

Ti zvukovi postali su zaštitnim znakom dvaju žanrova. Zvonki udarac šakanja, ili fijukavi zahvat kung-fua jest ono što špageti-vesternima i kung-fu filmovima daje njihovu posebnu boju, dodatan čar. Djeca, kad se danas igraju tučnjava, ustima će praviti sličnu zvučnu sinkronizaciju za svoje simulirane udarce.

Naravno, ovi zvukovi nisu prirodni već krajnje stilizirani. Njih ne poznajemo iz iskustva, a ne sreću se takvi ni u drugim filmovima, osobito kad drugi filmovi žele biti realističniji.

Stilizirani zvukovi nisu novina u igranom filmu. Koristili su se, u karikaturalnom obliku, u komedijama. Chaplin je sinkronizirao svoje nijeme filmove pomoću karikaturalnih zvukova, a zvučne komedije su bile prepune zvukova što su podcrtavali gegove. Stilizirani zvukovi su se

sretali i u filmovima napetosti, kriminalističkim filmovima i filmovima strave i užasa, gdje su se potencirano čuli škripa vrata, bat koraka, cviljenje šarki i tome slično. Stilizacije su tu imale izravno opravdanje bilo u žanru bilo u zbivanju. Karikaturalnost je bitan sastojak komedija, pa je bilo konzekventno da se i zvuk javlja karikaturalno. A opet, u filmovima napetosti uvijek imamo posla s ustrašenim ličnostima, i stilizirani zvukovi su obično polusubjektivna projekcija likova koje pratimo. Stilizirana upotreba zvukova u špageti-vesternima i kung-fu filmovima, također je žanrovski opravdana, premda na drugi način.

Oba ta žanra počivaju na vrlo visokom stupnju stilizacije, stilizacije i na razini zbivanja i na razini njihove filmske prezentacije. Ta stilizacija je posljedica općeg igralačkog odnosa koji stvarajući tih filmova imaju prema događajima u filmu, a i prema samim filmskim konvencijama.

Upravo zbog tog igralačkog odnosa, ti filmovi crpu svoju imaginativnu efikasnost iz artifizijelnosti. Umjesto da odmaže doživljaju, artifizijelnost stilizacije pridonosi uživljenosti u zbivanja i užitku od njih. Što je film stilizacijski obilježeniji, to će žanrovski vjoran gledalac više uživati u njemu.

Pronalaženje zvukovnih stilizacija i njihovo standardiziranje dio je igralačkog svemira tih filmova. Spomenuti zvukovi jesu prenaplašene konvencije kojih se proizvođači filmova pridržavaju savjesnošću pasioniranih igrača, a gledaoci ih prihvaćaju iz istog igralačkog razloga. Konvencionalnost i stereotipnost, a i prenaplašenost, bitni su sastojci svake igre i svakog igralačkog odnosa, zato se oni tako zdušno prihvaćaju u ovim igralačkim filmskim žanrovima.

Za filozofskog interpretatora bit će krajnje intrigirajuća razlika između spomenutih zvukova u svakom od žanrova. I udarac i fijuk vezani su uz borbu. Ali dok zvonki zvuk udarca stavlja naglasak na završnu fazu borilačkog poteza, dotle kung-fuovski fijuk naglašava sam potez, samu izvedbu. Snaga kung-fuovaca leži u ritualno potenciranoj energiji; same tučnjave i potezi predeterminirane su ritualnim pravilima. U špageti-vesternima, međutim, borba nije vezana nikakvim pravilima do efikasnošću, zato se naglašava trenutak kad ta efikasnost treba doći do izražaja. Zahvaljujući potenciranim zvukovima, ta se kulturno-filozofska razlika dvaju žanrova ogoljuje do rudimentarnosti.

Disko-glazba i film

Dva filma su se uzastopce pojavila na zagrebačkom repertoaru s gotovo istovjetnom glazbenom pratnjom. Riječ je o izraelskom filmu *Sladoled od limuna* i američkom *Povratak ratnika*. U oba filma muzičku pratnju čini nostalgично nizanje svojedobno najpopularnijih pjesama; u izraelskom filmu su posrijedi rane *rock'n'roll* melodije, a u američkom razdoblje kasnijeg rocka, beatlesovskog. Obrazac takvog diskoklupskog koncipiranja glazbe u filmu nije rijedak u suvremenim filmovima, muzička pozadina u spomenuta dva filma tek je karikaturalno iskorištavanje općeg trenda.

Kako bismo bolje ocrtali ovaj suvremeni trend, evo kratkog povijesnog pregleda o ulozi popularnog pjevanog i plesnog tipa muzičke postave u filmu.

Film je od uvođenja zvuka neobično rado prenosio melodije koje su bile trenutačno popularne, ili je donosio onaj tip melodija koji je bio u skladu sa suvremenom popularnom glazbom. Prvi zvučni film *Jazz-pjevač* bio je zapravo parada popularnih pjesama, a odmah se i konstituirao poseban žanr muzičkog filma, tzv. *musicala*, kojemu je bio osnovni zadatak da u filmskom kontekstu donese tip popularne pjevine i plesne glazbe.

I oni filmovi koji nisu pripadali žanru *musicala* rado su uključivali popularno-melodijske "brojeve". To su činili uglavnom tako da bi ih predstavili kao dio danoga ambijenta, recimo kao element zbivanja u noćnom klubu, kao svirku s gramofona ili s radija, ili pak kao izvedbu nekog od prisutnih likova u filmu.

Postupno uvođenje popularnih pjesama u nemuzičke filmove počelo je i na drugom planu, na planu tzv. prateće glazbe, tj. one glazbe koja prati i podcrtava zbivanja i ovisna je o zbivanjima. Nije cijela prateća glazba bila podjednako ovisna: za pojedine dijelove filma, osobito one koji su trebali biti "poetični" ili sentimentalni, pisala se glazba koja je imala melodijsku samostalnost i vremensku cjelovitost, a koja je bila u duhu popularnih pjevnih melodija tog vremena. Riječ je, da to kažemo žargonom muzičara, o samostalnim glazbenim "numerama" koje su se javljale u takvom tipu sekvenci.

Francuski novi val je dosta korjenito izmijenio predodžbu o mogućnostima prateće filmske glazbe. On ju je uglavnom posve melodijski osamostalio, uzimajući često gotove skladbe bilo klasičnih bilo popularnih kompozitora i uključujući ih u film. Odnos između slike i muzike bio je pretežno odnos ravnopravnosti: ponegdje bi dominirala slika i ne bi bilo glazbe, a onda bi se javila glazba i pri tom bi znala slikovna zbivanja potisnuti u drugi plan, čineći ih tek ilustracijom ili pratnjom glazbe.

Novi američki film je objeručke prihvatio ovu inverziju. Iz filma se znala posve izbaciti prateća glazba, ali zato bi u filmu postojale sekvence pravljene samo zato da bi se čuo neki dobar broj popularne pjesme pisane posebno za film. Slika se tu onda znala javiti tek kao slobodna vizualna ilustracija pjesme. Naš poznati filmski i televizijski publicist Branko Belan takve je sekvence duhovito nazvao "disko-sekvencama". Disko sekvenca se uočljivo pojavila, na primjer, u filmu *Easy Rider*, a mnogi će pamtiti Bacharachovu pjesmu "Kišne mi kapi padaju na glavu" koju je pratila i ilustrirala sekvenca vožnje na biciklu u filmu *Butch Cassidy i Sundance Kid*. Takvih primjera danas se može naći mnoštvo i posvuda, jer je riječ o formuli koja je postala neobično popularna i široko se rasprostranila.

Kad je dakle bila dana takva orijentacija, nije trebalo dugo da bi glazba cijelog filma počela sličiti disko programu u kojem se smjenjuju samostalne glazbene numere. To je osobito došlo do izražaja u filmovima kojima je tema bila da "uskrsnu" neko starije vrijeme sa – kako se to kaže – svim "mirisima" toga doba. Dva filma što smo ih na početku spomenuli, upravo to pokušavaju učiniti uz pomoć *disco-showa*. Dakako, takav disko-automatizam prateće glazbe nije lako probaviti, i zato on izgleda kao karikatura općeg trenda koji je inače donio i iznimno vrijednih pojava.

Pokušaj da se takav disko-program suvislo poveže sa slikom, učinjen je u filmu *Groznica subotom uvečer*. Riječ je o filmu koji teži utemeljiti novi oblik musicala, tj. muzičkog filma koji će se oslanjati na suvremena iskustva s filmskom glazbom, te će nastojati prikladno spojiti samostalne pjevne numere i zbivanja u filmu u smislenu cjelinu. Pitanje je da li će se taj oblik *disco-musicala* održati, ali je činjenica da se on danas prihvaća kao daleko prirodnija varijanta musicala od tradicionalnoga tipa.

Opisne sekvence u filmu

Da li se sjećate sekvence izrade metka u filmu *Crveni krug* Jean-Pierrea Melvillea, što je nedavno igrao na televiziji, a prije duljeg vremena i u našim kinima? U toj sekvenci Yves Montand, bivši policajac, stručnjak je za oružje i gađanje, sam izljuje metak koji će mu kasnije poslužiti prilikom provale u draguljarnicu.

Redatelj vrlo pedantno, premda krajnje skraćeno, pokazuje sve faze izrade metka, vaganje i miješanje metalne prašine, zagrijavanje posude u kojoj će taliti metak, topljenje metala, ulijevanje u kalup, i najzad piljenje vrška metka.

Ta sekvenca ima poseban status u filmu.

Ona nije fabulativno nužna, jer je istu stvar Melville mogao riješiti tako da naprosto pokaže kako Montand nešto posluje oko špiriterije, a kasnije nam daje verbalnu informaciju o tome kako je sam izradio metke. Svi detalji izrade metka nisu nužni za praćenje filma.

S druge strane, to je čisto dokumentaristička sekvenca. Režiser naprosto dokumentarističkim objektivizmom i savjesnošću ocrtava jedan rutinski postupak. Ovdje ništa ne smeta što je to dio igranog filma, i što posao obavlja glumac kojemu izrada metka nije profesija. I u dokumentarcima ljudi često glume: obavljaju svoj posao u vrijeme u koje to inače ne bi činili, na mjestu i pod uvjetima pod kojima to inače ne čine, često ponavljajući pojedine postupke, premda to nikada ne čine kad sami rade. Oni rade zbog snimanja, i u neku ruku su naturščici. No to ne smeta dokumentarističnosti. Jer ako je dokumentarcu glavna svrha da pokaže osnovne rutine jednog posla, onda će te rutine biti vjerno pokazane čak ako ostali elementi nisu autentični.

Takve sekvence koje su suviše sa strogo fabulativnog stajališta, a koje su opet dokumentarno svjedočanstvo o danim situacijama, nazivaju se *opisnim sekvencama*. Među opisnim sekvencama treba razlikovati *dinamičke* i *statičke*. Ova navedena, u kojoj pratimo proces nekog rada, jest *dinamička opisna sekvenca*. Onda kada se dokumentaristički ocrtava neko više-manje statičko stanje, na primjer pejzaž, neka soba ili situacija na ulici, imamo posla sa *statičkim opisom*.

Moderni redatelji vrlo rado uključuju dinamičke opise u svoje filmove, dajući im pritom povlašteno mjesto u filmu. Naime, takve sekvence, upravo zato što su sižejno izdvojene u osnovnom toku filma, pojavljuju se kao snažni i općeniti komentari tog osnovnog filmskog toka, a da mu pri tom nisu strani, jer su dijelom osnovnog zbivanja.

Navedenim primjerom iz *Crvenog kruga* Melville podcrtava profesionalizam i profesionalnu temeljitost što resi junaka u filmu, i tako ističe jednu od osnovnih ideja filma.

U *Taksistu*, opet, postoji cijela jedna sekvenca u kojoj Scorsese dokumentaristički opisuje izradu mehanizma što će izbaciti pištolj iz rukava. Time on podcrtava manijačku pedantnost taksiste.

A u našem filmu, u *Ljubavnom slučaju* Dušana Makavejeva, postoji cijela opisna sekvenca u kojoj Eva Ras izrađuje "štrudlu", i mi to pratimo od početka do kraja. Funkcija te sekvence je da podcrta domaću atmosferu i pokaže koliko su domaćinstvo i domaćinske vještine duboko

ukorijenjene u liku što ga igra Eva Ras. Opisne sekvence rada imaju posebno mjesto u suvremenim filmovima i spadaju među važnije retoričke intervencije koje je iznio filmski modernizam.

Opis stanja u igranom filmu

Završetak filma *Bliski susreti treće vrste* naročito je pompozan: rasvijetljena pista na kojoj ljudi dočekuju svemirce, jurnjava letećih tanjura razne vrste, pokušaji zvukovno-svjetlosne komunikacije između Zemljana i golemog letećeg tanjura, pojava nestalih osoba iz drugog svjetskog rata i iz dalje Zemljine povijesti, pa najzad i sama pojava svemiraca. Sve je to u toj dugačkoj sekvenci građeno pomno i s mnogo uloženog filmskog truda.

Ritualističnosti cijele ove sekvence dobrano pridonosi opisna analitičnost koju Steven Spielberg primjenjuje na mnogim mjestima. Neće mu biti dovoljno da u jednom kadru pokaže ukupnu reakciju ljudi na neki postupak letećih tanjura, već će te reakcije pokazati u nisu posebnih kadrova koji individualiziraju promatrača, ali onda, iz tog niza uzastopnih kadrova različitih promatrača, rekonstruira opće raspoloženje mase, a to je raspoloženje unisono: radi se o zaprepaštenoj zadivljenosti.

Takva filmska analiza jedne opće situacije na njene individualne aspekte s ciljem da se zatim dobije selektivnija i određenija predodžba o cjelini, također se naziva *opisom*, ali *opisom stanja*, a ne procesa, kako je to bio slučaj s primjerom izlivanja metka u *Crvenom krugu* Jean-Pierrea Melvilla, o čemu smo govorili u prethodnom napisu.

Upotreba opisa stanja mnogo je starija i udomaćenija u igranom filmu, nego što su to opisne sekvence procesa. Svaka analiza neke cjeline, pejzaža, nekog stanja na ulici, situacije u nekoj sobi, raspoloženja veće grupe ljudi – zapravo je filmskim opisom. Opis stanja karakterizira vremenska neutralnost poretka kadrova: fabulativno i vremenski je irelevantno kojim redoslijedom gledamo kadrove, jer ti kadrovi ne prate faze u nekom procesu, već odvojeno prate aspekte nekog razmjernog postojanog trenutačnog stanja.

Osnovna karakteristika opisa da je on selektivan, analitički i konstruktivan. To jest, selektira samo neke aspekte cjelovite situacije, svaki aspekt pokazuje u posebnom kadru dajući mu time poseban naglasak, zatim te kadrove, odnosno pokazane aspekte, slaže po nekom kriteriju važnosti, u poredak u kojem ćemo ih napokon gledati na filmu. Dojam o cjelini se, dakle, dobiva putem poretka važnih *dijelova* odnosno putem poretka različitih važnih

aspekata cjeline.

Po selektivnosti, analitičnosti i konstruktivističnosti, opis možemo razlikovati od neopisnog predočavanja nekog prizora. Prizor je predočen neopisno onda kad ga pratimo cijelog, u globalu, na kontinuiran način, i kad se on drži dovoljno dugo u kadru da bi gledalac sam uočio i proučio važne aspekte prizora. Dakle, dok je u opisu redatelj taj koji analizira situaciju i koji želi gledaoca upozoriti na posve određene kvalitete situacije, dotle u ovom drugom slučaju gledalac sam analizira situaciju prema svojem nahođenju.

Opisna analiza trenutaka u fabulativnoj situaciji vrlo je česta, i nju najčešće i ne primjećujemo, jer je dobro integrirana u naraciju. Ali u filmovima postoje i razmjerno osamostaljeni opisi stanja – javljaju se u obliku sekvenci. Takve *statične opisne sekvence* imaju posebnu retoričku funkciju i izrazitije su. One nemaju za cilj samo da nas podrobnije i usmjerenije informiraju o danoj situaciji, već i da nam prenesu neka raspoloženja, emocionalnu vrijednost dane situacije. Upravo je to funkcija opisnih elemenata u posljednjoj sekvenci *Bliskih susreta treće vrste*.

Međutim, takve retoričke opisne sekvence bile su osobito često u nijemim filmovima, posebno u filmovima čuvenih sovjetskih redatelj, Ejzenštejna, Pudovkina i Dovženka. Oni su naglašeno izdvajali opisne sekvence još ih dodatno stilizirajući pomoću naglašenih rakursa, osvjetljena, kompozicije, ujedno montažno ritmizirajući smjenu kadrova. Te opisne sekvence, kao npr. opis dizanja mosta u Ejzenštejnovom *Oktobru*, zanesenog komešanja mase u Pudovkinom *Padu Senkt Peterburga* i drugdje, postali su standardnim primjerima retoričkih postupaka, i danas se obavezno navode u teorijama filma.

Perspektiva pripovijedanja

Oni koji su gledali na televiziji izvrstan vestern Kinga Vidora *Teksaški graničari* vjerojatno nisu opazili filmski postupak koji snažno utječe na naš doživljaj filma. Naime, nema prizora u filmu koji ne bi bio vezan barem uz jednog od dvojice glavnih junaka, a vrlo često uz obojicu.

Moglo bi se reći da mi, gledajući ovaj film, svijet doživljavamo isključivo kroz akcije dvaju odmetnika, kao i kroz odnos što ga drugi likovi i njihovi postupci kao i ambijenti imaju spram dva glavna lika. Takvu perspektivu koja organizira sve što se zbiva u filmu i iz koje sve to poimamo, nazivamo *perspektivom pripovijedanja*. Perspektivna pripovijedanja je, dakle, izvorištem dojmovne koherencije djela, a kad je vezana uz likove, a to je najčešće u igranim

filmovima, onda je upravo karakter lika onaj koji je uvjetuje.

Svako pripovijedanje karakterizira fleksibilnost pripovjedačkog stajališta. Prateći različite likove i različita zbivanja, redatelj zapravo iskušava različita moguća stajališta u poimanju svijeta. On to čini od filma do filma, ali i unutar jednog filma. Kako smo vidjeli, King Vidor cijeli svoj film organizira oko dvaju likova, s time da lik odmetnika-veseljaka dominira i uvjetuje prvu lepršaviju polovicu filma, a drugu moralno složeniju polovicu obilježava dominantna prisutnost drugog, odmjerijeg lika.

Budući da je koherencija igranih filmova uvjetovana dobrim dijelom upravo dosljednošću i preglednošću pripovjedačkih perspektiva, to obično nije dobro da te perspektive redatelj previše često i previše nedosljedno mijenja jer je onda gledaocu teško poimateljski povezati film i uživjeti se valjano u njega.

Međutim, postoje filmovi koji voljno dezintegriraju pripovjedačke perspektive. Cijeli jedan žanr poznat je po tome: riječ je o ratnom filmu. U njemu često zbivanja pratimo kroz veći broj likova što se smjenjuju u filmskoj dominaciji. Od filmova što se upravo prikazuju, *Akcija stadion* Dušana Vukotića takav je film. Dezintegracija pripovjedačke perspektive nije nužno potpuna, perspektiva se seli od likova na zbivanja. Nisu više likovi ti koji organiziraju naše poimanje svijeta, već su to ratna zbivanja, i mi sad doživljavamo svijet sa stajališta rata a ne sa stajališta individualnog odnosa likova spram događaja.

Proučavanje pripovjedačke perspektive filmološki je još nepoznato; ono otvara sasvim nove interpretativne mogućnosti, i na budućim je istraživanjima da ih razviju.

In medias res

(Pripremite maramice i Posljednji bračni par u Americi)

U dramaturškim priručnicima često ćete naći tvrdnju kako fabula može započeti odmah iz središta drame - *in medias res*. Da se odmah, naime, upadne u središnji problem, usred akcije, usred drame, bez pripreme, bez pretpovijesti. No, kad pokušate pronaći neki film koji tako počinje, neće vam biti lako. Većina scenarista i redatelja više voli imati bar neku pretpripremu, dati bar neka prethodna obavještenja o prilikama i junacima prije no što uvedu centralni problem.

Film *Pripremite maramice* Bertranda Bliera započinje na taj rijedak način: od prvog kadra uvodi gledaoca usred drame. U krupnim planovima karakterističnim za praćenje psihološkog sukoba u toku filma, pratimo kako mladić nervozno gleda djevojku koja s beskrajnim izrazom gnjavaže žvače hranu. On je počinje optuživati da je izgubila svu ljubav za njega, da joj ga je dosta, da joj se to ne gadi hrana nego on. Saznajemo da su muž i žena. Taj burni početak postaje odmah akcijski kompliciranijim, jer poduzetni i izluđeni muž uvlači u stvar mladića sa susjednog stola, tražeći od njega da bude ljubavnik njegove žene, ne bi li je izvukao iz emocionalnog mrtvila. Cijeli film se dalje sastoji iz gomilanja komplikacija koje se razvijaju iz nastojanja da se nešto učini s emocionalno anemičnom ženom.

Dakako, takav početak, sa središtem stvari, nije svuda primjenljiv, i nije svagdje najbolji. Ali vjerojatno bi mnogi filmovi uštedjeli dosta polazne dosade kad bi tako postupili.

Uzmimo za usporedbu početak filma *Posljednji bračni par u Americi* Gilberta Catesa. I taj se film bavi bračnim parom, premda je problem drugi. Film počinje s kadrovima rekreacijske igre ragbija grupe muškaraca i žena. Na svršetku igre razabiremo da su u pitanju bračni parovi, ali ne razabiremo još koji par je glavni. Redatelj ih nimalo ne izdvaja. Potom pratimo kućnu zabavu, na kojoj se također ne izdvajaju glavni junaci. Scena završava s monologom feminiziranog muškarca o tome kako je brak štetna ustanova a rastave neminovne. Time je verbalno uveden problem razvoda, ali to još nije glavni problem filma. Tek u narednoj sceni imamo posla s glavnim junacima, bračnim parom, kojeg igraju Segal i Wood. Međutim, potrebna će biti gotovo polovica filma da bi postao jasnim osnovni problem ovog bračnog para - a to je kako se konformirati općoj pošasti razvoda među prijateljima. Centralno pitanje je zapravo pitanje društvenog konformizma pa čak i prema negativnim aspektima društva.

Sporost uvođenja glavnih likova, sporost uvođenja centralnog problema čini očitim da je film *Posljednji bračni par* rađen na principu *razvlačenja* koje je dosta tipično za stvaraoce koji u snimanje ulaze bez prave ideje i pravog interesa.

Između dvaju početaka, početak filma *Pripremite maramice* čini se nedvojbeno efikasnijim: sve je odmah jasno, više angažira gledaoca, a i ekonomičniji je, to jest, ostavlja više prostora za fabulativni razvoj. Doduše, to ne jamči da će ostatak fabule biti jednako zanimljiv kao početak, ali barem takva očekivanja budi, što nije slučaj sa smušenim i sporim početkom filma *Posljednji bračni par u Americi*.

Uloga planova

(uz *Ženu koja plače* Jacquesa Doillona)

Još dok traju najavni naslovi filma *Žena koja plače*, koji smo gledali u ciklusu suvremenog francuskog filma održanog u Zagrebu, čuje se nečije grcanje i uzdisanje. Kad se pojavi slika uočavamo u širem planu djevojku koja sjedi na podu uza zid, pokraj velikih prozora što gledaju na seoski pejzaž. Djevojka uzdisajima i očajničkim gestama pokazuje je da je suočena s problemom s kojim ne zna izaći na kraj.

Potom se čuje zvuk auta što je pristigao, i kroz prozor kuće vidimo kako u dvorište ulazi dugokosi mladić. On ulazi u kuću rutiniranim kretnjama, zaključujemo da tu stanuje. Pratimo ga kako ulazi u kuhinju, odlaže stvari i dolazi djevojci. Sve to čini rutinskim kretnjama ne pokazujući da je svjestan djevojčinog stanja. Njega pratimo stalno u širim planovima.

Kad mladić priđe djevojci, njihov je susret dan izbliza, u blizom planu. Mladić sjeda uz djevojku, pita što joj je, ona ga nježno grli i ljubi, a onda iznenada optuži kako je otišao na tri dana a ostao deset. A zatim ga ponovno nježno ljubi. Jasno je da ga voli, da ga ne želi izgubiti, da ne može bez njega, ali i da ne može trpjeti da bude zapostavljena.

Upotreba planova, tj. udaljenosti s kojih promatramo ove situacije vrlo je indikativna. Ona ima posebnu funkciju.

Premda su početni široki planovi, udaljeno praćenje, prilično informativni, ipak prve važne informacije o bitni stvari dobivamo u krupnom planu. S druge strane, polazni široki plan u kojem pratimo djevojku, bez izdvajanja njenog lica, ima jasnu interpretativnu ulogu: uspostavlja distancu prema psihičkom stanju djevojke, i kao da mu daje opću, nadindividualnu važnost. Jasno nam je da je to stanje bitni problem oko kojeg će se vrtjeti sve što ćemo dalje gledati na filmu.

Te polazne funkcije planova zadržavaju se i dalje kroz film. Budući da je osnovni predmet filma u emocionalnim odnosima, glavnu informativnu funkciju imaju krupni planovi, jer se u njima najbolje vidi lice, a iz lica najlakše očitavamo emocionalna stanja i promjene. Širi planovi uglavnom imaju interpretativnu funkciju: iz daljine promatramo likove među kojima postoji psihološka napetost i barijera, i njihova statična postavljenost u širem prostoru naglašava njihovu psihološku udaljenost, nespojivost.

Da bismo shvatili koliko je osobita takva uloga planova, dobro je uzeti za usporedbu posve drugačiji tip filmova – akcioni film. Gdje imamo akciju, tamo je ambijent u kojem se akcija odvija vrlo važan, jer će razumijevanje akcije ovisiti o kontekstu koji utječe na akciju. Zato glavnu informativnu težinu u akcionim filmovima imaju širi planovi, u kojima se upoznajemo s ambijentalnom smještenošću likova i njihovih postupaka. Na drugoj strani, međutim, kad redatelj želi izričitije interpretirati psihološko značenje akcije, pokazat će u krupnom planu, izbliza, izraz lica nekog od likova. Krupni plan će ovdje imati interpretativnu funkciju.

Očito je da tip filma i te kako utječe na ulogu koju će izbor točke promatranja imati u odnosu na zbivanje. Krupni planovi su nosioci informativnosti u psihološkim filmovima a široki u akcionim filmovima. A opet, široki planovi su nosioci interpretacije u psihološkim filmovima, a krupni u akcionim filmovima. Dakako, riječ je o pretežnoj ulozi, a ne o jedinjoj.

Uvođenje ključnih likova u filmu *Djevojka za odmor*

Mariano Laurenti, redatelj komedije *Djevojka za odmor*, uvodi ključni ženski lik na karakteristično izazovan način.

Na hridinama uz more, djevojka golih grudi, maže se uljem za sunčanje s očitim erotskim uživanjem. Izvija se i gladi kao da izaziva promatrače. Zaključak je neminovn: riječ je očito o preerotiziranoj djevojci, spremnoj na osvajanje muškaraca.

Za tu djevojku uskoro doznajemo da je vlasnica hotela u koji upravo putuju glavni junak i njegov otac. Otac ima namjeru da svog sina, studenta psihologije, učini muškarcem, da mu nađe djevojku na ljetovanju, jer da je mladić ostao stidljiv i nevin pod diktatorskom paskom svoje majke. Na samom početku filma, međutim, naznačeno je da sin i nije takvo nevinašce, da mu je maska stidljivosti samo uspješno sredstvo za zadobijanje pažnje i brige njegove okoline.

Prebacivanjem sa scene golišave vlasnice hotela na scenu u autu, u kojoj otac upravo upozorava sina kako postoje i druge stvari u životu osim učenja, redatelj kao da nas upozorava da će vlasnica hotela igrati ključnu ulogu u izvršenju očevog plana da erotski odgoji svog sina.

Ta dojam potvrđuje se načinom na koji se odvija prvi susret djevojke i mladića. Kako imaju stanovitih poteškoća na recepciji hotela, ocu i sinu pristupa vlasnica kao bi pomogla da se

teškoće raščiste. Otac laska vlasničinoj privlačnosti, a ona upućuje izazovno pitanje mladiću da li se slaže s ocem; zapela joj je za oko mladićeva privlačnost a i njegova stidljivost. Poziva mladića da se nađu kako bi joj na samu rekao da li se slaže s ocem.

Sve te situacije zapravo služe kao uputa gledaocu što da očekuje od filma. Od filma očito treba očekivati paprenu erotsku komediju, s preerotiziranom vlasnicom hotela koja će navaliti na licemjerno stidljivog mladića uz pomoć naivnog oca.

Međutim, fabula baš i ne ispada takva kakvu na temelju opisanih uputa očekujemo. Nije da nema erotike, ona se stalno provlači kroz film kao glavna tema svih situacija i dijaloga. Ali ona figurira više kao teško dostižan ideal, a i kad se prakticira, redatelj je ne pokazuje izravno, već samo u diskretnim naznakama. Također, pokazuje se da naša polazna predodžba o vlasnici nije ispravna. Ona je prilično čedna i teško osvojiva, na što nas upućuju komentari gostiju. U toku filma doznajemo da je zapravo nježna i brižljiva i da zato lako pada na stidljive. To otkriva mladić i koristi se svojom prividnom stidljivošću kao sredstvom za osvajanje vlasnice.

I tako, umjesto nasilne erotike, pratimo polagani i diskretni razvoj lukavog osvajanja. Redatelj nas je očito malo prevario. Najavio je jedno a pruža drugo.

No, da li film zato razočarava? Sudeći po reakciji gledalaca u kinu, to nije nimalo slučaj. Erotska tema pretvara se od lažnog mamca za gledaoca u dramski povod za gomilu komičnih situacija. Polagano se pokazuje da nije posrijedi toliko erotski film koliko komedija nesporazuma, što vuče korijene iz vodviljske tradicije. Fabula filma je zapravo u postavljanju i razrješenju najraznovrsnijih nesporazuma između brojnih likova ovog filma. Jest da nas je redatelj malo prevario u početku filma, ali na prilično ugodan način: na pozadini stidljive erotike dao nam je prilično zabavne komike. Pa tko da mu onda ne oprostí prijevaru.

O filmskoj ulozi i o filmskom liku

(uz Buñuelov *Taj mračni predmet želje*)

Naviknuti smo na to da različite glumce gledamo u istoj ulozi, ali u različitim kazališnim postavama, ili u tzv. filmskim *remakeima*, tj. u filmovima rađenim po istom scenariju. Nije neobično da se isti glumac javi u više različitih uloga u istom kazališnom komadu, ili u istom filmu. Uloge dvojnika su za nešto takvo neobično zahvalne, i isti se glumac, zahvaljujući

filmskom triku, može javiti čak i u istom kadru, u razgovoru sa samim sobom.

Ali, koliko se zna, nitko nije uposlio dvije glumice da igraju istu ulogu u istom filmu, smjenjujući se stalno u tome, kako je to učinio Buñuel u svom novom filmu *Taj mračni predmet želje*. I, što iznenađuje, to djeluje uvjerljivo; uloga ostaje ista, fabula se ne mijenja, jedino gledalac dobiva mogućnost za dodatan stilistički užitak u Buñuelovoj diskretnoj diverziji.

Ono što je laka stilistička zafrkancija sa stajališta gledaoca, može postati glavoboljni problem za teoretičara. Buñuelovo rješenje postavlja važno pitanje teoretičaru: kako je nešto tako uopće moguće a da se uloga ne rascijepi i fabula ne postane nerazgovijetna?

Pokušat ćemo ukratko odgovoriti na to pitanje.

Uloga je nešto što prethodi izboru glumca i što prethodi glumčevoj realizaciji. Nju, isto tako, možemo naknadno razlučiti u filmu, i vidjeti što ulozi donosi glumac.

Uloga zato nije određena samom izvedbom glumca, nju određuje *dramsko lice* i *dramska funkcija lica* u fabuli.

Dramsko lice je određeno općenitim identifikacijskim atributima. Recimo, bitni identifikacijski atributi dramskog lica jesu spol, starosna dob, društveni odnos spram drugih lica, staleška pripadnost, a tim se atributima mogu pridružiti još i drugi, kao na primjer ime, specifična odjeća, govorni manirizmi i tome slično. Ti su atributi, uzevši ih same za sebe, vrlo uopćeni, ali u kombinaciji omogućavaju jasno i brzo razlikovanje jednog dramskog lica od drugog. Služe, dakle, *identifikaciji* likova.

Isto je tako i dramska funkcija lika određena atributima. Dramsko lice u fabuli može biti središnje ili pomoćno, pasivno ili aktivno, ono može biti pozitivno ili negativno itd. I ti atributi su apstraktni, ali u svojoj kombinaciji oni jasno preciziraju službu koju dramsko lice i njegovi postupci imaju u fabulativnoj konstrukciji, i omogućavaju identifikaciju te službe.

Atributi lica i atributi funkcije lica zajednički tvore glumačku ulogu. Pristupajući ostvarenju uloge, glumac obvezatno mora otjeloviti bitne attribute uloge, ili će, kako se to žargonom kaže, "promašiti ulogu" i gledalac više neće moći ni razlikovati likove, ni najbolje pratiti fabulu.

Kako su atributi vrlo općeni, imajući pretežno razlikovnu funkciju, njih glumac može a i mora dopunjavati dodatnim značajkama. Ako realizaciju dramskog lica nazovemo *scenskim*

likom, onda bismo mogli reći da je scenski lik određen ulogom, ali i nizom dodatnih karakteristika koje nisu precizirane u ulozi i koje ovise o glumačkoj interpretaciji uloge.

Važnost atributa uloge neobično je velika i za gledaoca. Poznavanje atributa olakšava gledaocu prepoznavanje likova na ekranu, njihovo lako razlikovanje. Ono što najlakše i najbrže opažamo jesu ti općeniti atributi, i tek na temelju njih zaključujemo o individualnosti danoga lika i o smislu danog pojedinačnog postupka. Evropejci imaju često velikih poteškoća u razlikovanju individualiteta likova u japanskim filmovima zato jer ne znaju čitati konvencionalne atribute koji japanskom gledaocu olakšavaju i određuju prepoznavanje individualnosti lika.

Upravo zato što su atributi tako važni u prepoznavanju individualiteta likova na ekranu, s njima se može i poigrati. Zamjenom atributa ili njihovim variranjem u realizaciji mogu se gledaoci ili varati, ili zbunjivati, ili zabavljati. Podmetanjem atributa mogu se navesti gledaoci na krivo identificiranje lika, što je često postupak u kriminalističkim filmovima, na primjer u Hitchcockovom *Psihu*. Ili se mogu zabavljati ako se npr. uloga djevojke posveti očito muškom glumcu, kako je to učinio Wilder u *Neki to vole vruće*.

Na tu mogućnost igranja s atributima oslonio se i Buñuel. Podmetnuo nam je dvije glumice koje dijele sve bitne atribute uloge, ali tim atributima donose male dodatne individualne modifikacije. Nepripremljenog gledaoca to može zavarati, on može gledati film a da dosta dugo ne uoči da se radi o dvije glumice. Ali, kad i otkrije, ili to već zna otprije, atributi uloge su toliko jaki, i vjerno poštovani, da on može i dalje jasno razlikovati dramsko lice ljubavnice od svih ostalih lica, i nesmetano pratiti tok zbivanja.

Dakako, u Buñuelovom svemiru ta igra i nije baš nevina. Buñuelovi filmovi su puni diverzija nad našim predodžbenim svijetom, i ta posljednja diverzija nad našim mehanizmima identifikacije likova samo je duhovito proširenje općeg Buñuelovog filmskog anarhizma.

Odijevanje likova u filmu

(uz film *Surova igra* Roya Hilla)

Trener hokejaša - kojeg igra Paul Newman u filmu *Surova igra* Roya Hilla - odijeva se vrlo napadno, mijenjajući odjeću. Kad ga prvi put vidimo na cesti, ima na sebi kožnati zimski kaput s velikim krznenim okovratnikom, kako su nekada imale samo dame i filmski starovi.

U noćnim klubu ima na sebi karirane hlače, kakve se uglavnom vide samo na američkim turistima. A u sceni suočavanja s vlasnicom hokejaškog kluba odjeven je u hlače i jaknu od sjajne oker kože. Odijeva se dakle, napadno, s probranim neukusom.

Takvo njegovo odijevanje uglavnom je u kontrastu spram odijevanja drugih važnijih likova, koji nisu odjeveni tako napadno. Ali svejedno, premda je ponešto napadnije odjeven od drugih, ipak nitko u filmu ne obraća pažnju na to. Čini se da to svi uzimaju kao normalnu pojavu.

Tu nam filmsku igru s odjećom nije teško protumačiti. Iz cijelog filma proizlazi da je hokej vrsta show-businessa u kojem je trener jedan od glavnijih show-mana. Trener ne samo da može, već pomalo i *mora* dati na znanje tu činjenicu čak i svojom napadnom odjećom. A što je Newmanovo odijevanje usto i dosta neukusno, to očito govori o individualnim značajkama ovog lika u filmu, o ovom treneru koji je priprost čovjek, bez mnogo samokritičnosti i istančanosti, premda s dobrim njuhom za potrebe svog posla, i s urođenom lukavošću.

Možete se pitati kakve to veze ima s filmologijom?

Ima, velike. Moglo bi se općenito reći da svaka stvar, važna za razumijevanje filma, ima uske veze s filmologijom. Pa tako i odjeća, koja, zajedno sa zbivanjima, likovima i značajkama ambijenta ulazi u tzv. *tematsku sferu* filma. To jest, tematski je važna.

Premda tematska sfera filma ima svoje izravne korijene u stvarnosti koja se snima, ona je ipak stvar *izbora* i *organizacije*. Redatelj bira što će pokazati, u kakvom će to biti uzajamnom odnosu, i kako će sve to pridonijeti uobličavanju one vizije svijeta koju autor dijeli i želi prenijeti.

Kao što pri upotrebi posebnih filmskih postupaka, kao što su kadriranje, redatelj slijedi neke ustaljene psihološke mehanizme promatranja i opažanja, tako se i u tematskoj organizaciji on oslanjana neke naše ustaljene kulturalno-kognitivne mehanizme. U slučaju odijevanja, oslonit će se na činjenicu da odjeća ne služi samo zaštitu tijela, već i društvenoj signalizaciji. Izborom svoje odjeće mi priopćavamo svojoj okolini svoj društveni status, dajemo na znanje o kakvoj se društvenoj situaciji radi (jer drugačije se odijevamo za dnevni rad, a drugačije za večernje izlaske i za svečane prilike), a izražavamo i neke osobne stavove: svoj odnos prema danim konvencijama, npr. preferencije među različitim odjevnim konvencijama ili svoje odbijanje nekih konvencija.

Hoće li redatelj da mu društvene i psihološke karakteristike lika budu razabierive, morat će

posvetiti dobru pažnju izboru odjeće, jer ona je ipak najvidljiviji dio nečije društvene pojave. Pri izboru morat će paziti na kontekst odijevanja na filmu: ako su svi u filmu odjeveni ekstravagantno, onda ekstravagantnost odjeće jednog određenog lika neće kazati ništa specifično o tome liku. Kako odjevni signali nisu jedini društveni i psihološki signali, to će redatelj morati paziti i na druge važne signale, recimo na ponašanje, na način govora, na ambijentalne signale i tako dalje. Organiziranje svih tih signala i njihovo dovođenje u vezu s osnovnim fabulativnim i svjetonazornim ciljevima filma ulazi u najbitnije elemente koji bitno utječu na naše razumijevanje filma.

3. FILMSKE VRSTE I OBIČAJI

Što je to dokumentarni film

(uz film *Posljednji krici iz savane*)

Svijest koju imamo unaprijed – i prije gledanja filma – o tome da li se radi o igranom ili o dokumentarnom filmu vrlo je važna, jer utječe na način na koji ćemo gledati i doživljavati film. Cjelovečernji dokumentarac, koji upravo igra, *Posljednji krici iz savane*, gledali bismo posve drugačije kad bi nas najavile uvjerile da je to igrani a ne dokumentarni film, a posve ga drugačije gledamo znajući da su u pitanju dokumenti, snimke događaja koji se zbivaju bez obzira na to snimamo ih ili ne.

Za filmologiju je tu važno slijedeće pitanje: koji je to tip očekivanja koji razvijamo na temelju prethodne svijesti da se radi o dokumentarcu; koje je obilježje tog očekivanja. Odgovor na to pitanje jest zapravo odgovor na pitanje što je to dokumentarac.

Razliku između igranog i dokumentarnog na filmu ljudi najčešće određuju kao razliku između izmišljenog i neizmišljenog, činjeničnog; između namještenog za snimanje i onoga što se odvija bez obzira na snimanje. Ako to shvatimo kao strogu i isključivu razliku, prevarit ćemo se. Mnogi igrani filmovi imaju u sebi goleme količine neizmišljenog, činjeničnog, zatečenog, kao što i mnogi dokumentarni filmovi i nisu drugo do igrane rekonstrukcije, ili za snimanje namještene repeticije nekih zbivanja. Nije stvar u isključivom dijeljenju ovih dvaju karakteristika, već u pretežnoj funkciji koju svaka od tih karakteristika ima u danoj vrsti filmova. Igranom filmu osnovna je pretpostavka *izmišljotina*, a ona može ali i ne mora počivati na činjenicama i ciljati na njih. Dokumentarcu je, opet, osnovni cilj da stvori dojam o *činjeničnom*, stvarnom, zatečenom stanju, i pri tom se može služiti čak i namještanjima, igranofilmskim rekonstrukcijama.

Kad imamo u vidu samo dokumentarac, nisu sve činjenice podjednako dokumentaristički važne. Dokumentaristi snimaju svašta, ali ne i bilo što. Većina dokumentaraca bavi se rijetkim, slabo poznatim, teško pristupačnim stvarima. *Posljednji krici iz savane* upravo se razapinju tragajući za bizarnostima vezanim uz lov i nasilje u lovu.

Ovo traganje za bizarnosti samo je pretjerani izdanak inače vrlo važne i vrijedne težnje svakog dokumentarista: težnje da pokaže *zanimljive* činjenice, ili da činjenice pokaže sa

zanimljive strane. A one su nam činjenice zanimljive koje su nam razmjerno *nove*, ili koje opažamo s razmjerno novog stajališta. Nove činjenice su nam zanimljive zato jer su nam važne: one utječu na naše predodžbe o stanju svijeta, a o tim predodžbama ovisi naše ponašanje i snalaženje u društvu i prirodi. Zadatak dokumentaraca da nam predoči činjenične novosti naziva se *informativnim, obavijesnim*. Kažemo da nam dokumentarni film predočava informativne činjenice, ili, uobičajenije, da nas informira o činjenicama.

Premda su i filmski žurnali i televizijski dnevnik također vidovi dokumentarca, nisu svi oblici dokumentarizma takvi. Vijesti nas suočavaju s izoliranim informativnim činjenicama, dok većina dokumentaraca nastoji dati međusobno povezane činjenice i želi na sustavan način izložiti činjenice. Sustavnost može počivati na uzročno-posljedičnom odvijanju zbivanja, pa imamo posla s tzv. *narativnim dokumentarcem*. Ali, sustavnost se najčešće nalazi u nekom filozofskom, sociološkom, psihološkom ili kakvom drugom idejnom kriteriju po kojem će se izabrati što da se snima i kako da se snimljene činjenice međusobno povežu. *Posljednji krici iz savane* nalaze taj kriterij, dosta nezgrapno, u fenomenu lova. No, kako autori nemaju razbistren osnovni stav prema lovu, film je krajnje zbrkan, i jedino što se ističe i dominira filmom jesu stalne bizarnosti zbivanja i snimateljsko nametljiva bezočnost autora.

Ključne značajke dokumentarizma jesu, dakle: činjeničnost, novina i izlagačka sustavnost. Time nisu iscrpljene sve značajke, ali su barem spomenute one važne.

Lažni dokumentarac

Negdje na sredini filma *Razjareni bik* Martina Scorsesea javljaju se snimke La Motea i njegove žene koje prepoznajemo kao amaterski, obiteljski dokumentarac insertiran u film.

Na temelju kojih osobina taj dio prepoznajemo kao dokumentarac?

U prvome redu, taj dio filma je u boji, dok je inače cijeli film crno-bijeli. Boja je izblijeđena, kao da se radi o snimcima amatera koji ne zna snimati, odnosno o zastarjelom koloru onoga doba, kad su pretpostavno ti dokumenti snimljeni. Snimano je drndavo, a u toku trajanja tih snimaka dolazi do naglašenih, grubih skokova između slika, skokova koji se inače izbjegavaju u igranim filmovima, i uopće u profesionalnim filmovima. Ono što se snima dano je u fragmentima; nema nastojanja da se razradi scena i dade u cjelini - snimljena su samo poziranja ili neki, kao slučajem, uhvaćeni postupci ljudi. Na dosta mjesta film je oštećen,

izblijeđen i izguben, tako da se doista čini da nije montiran, odnosno da je višestruko projiciran i time oštećen. To još pojačava dojam da je to dokument iz onog vremena.

Sve te značajke, u kontekstu ovog filma ali i u kontekstu uobičajenih filmskih postupaka u igranom filmu, tumače se kao *signali dokumentarističnosti*: na temelju tih signala mi zaključujemo da je riječ o dokumentarističkim snimkama, ili barem da je riječ o snimkama koje trebamo uzeti kao dokumentarističke. I doista, bez obzira na to što u tom dijelu filma igraju isti glumci kao i u ostatku filma, što znamo da je sigurno riječ o igranim scenama, zahvaljujući ovim signalima, taj dio filma doživljavamo kao mali dokumentarac. Doduše, lažni dokumentarac, ali svejedno – dokumentarac.

Nešto drugačiji je slučaj s filmom *Dnevnik Davida Holzmana*. Taj film rađen je na način filma istine: ekipa kamerom prati djevojku, i usprkos tome što to ona neće, oni joj provaljuju u stan i uporno bilježe njene reakcije. Film je snimljen i primljen kao istinit dokumentarac, diskutiralo se samo koliko je takav postupak etičan. Nakon godinu dana uspješnog prikazivanja ustanovljeno je da je sve namješteno; djevojka je bila glumica, i sve je pažljivo isplanirano da izgleda kao dokumentarac. Time, međutim, što se ustanovila lažnost ovog film on nije prestao biti dokumentarcem: svi su signali i postupci dokumentarnosti tu prisutni i nadalje, i gledalac će i nadalje taj film gledati kao dokumentarac a ne kao igrani film. Jedina razlika bit će u tome što će sada znati da je u pitanju laž a ne istina, da je riječ o nepouzdanom, o lažljivom dokumentarcu.

Bilo kako bilo s istinom i laži, jedno je očito: i lažan dokumentarac treba i te kao pažljivo planirati, te je i u njemu uloga scenarija iznimno važna. Valja planirati takve situacije koje će biti doživljene kao zatečene, nenamještene, treba pažljivo izbjegavati sve ono što bi moglo izdati glumu ili namještenost prilika, a pri tom treba nastojati isplanirati što više uvjerljivih signala dokumentarističnosti, kako bi gledalac film primio kao dokumentaristički bez dvojbe o njegovu statusu. U tom pogledu, varalica mora uložiti čak i veću mjeru imaginativnosti i scenarijske pomnje u izradi filma nego što to traži prosto istinito svjedočanstvo. Zato i varalice mogu znatno pridonijeti svijesti o signalima dokumentarističnosti, i razvijati postupke o ojačavanju tih signala. Ono čemu nikako ne pridonose jest etičnost filmskog rada, kulturna funkcija koju dokumentarac svojim istinitim svjedočenjem teži da ima. Da li ćemo više vrednovati istinitost ili ćemo više vrednovati imaginativnu vještinu, ovisit će i o kulturnom stajalištu, o tome da li od filma tražimo prvenstveno imaginativnu igru, ili od filma tražimo prvenstveno istinito svjedočanstvo.

Svijet reklame

Uzmete li bilo koje zapadnjačke novine u ruke, najprije ćete primijetiti golemu količinu reklama. Novinarski dio "New York Timesa" vjerujem da nije veći od "Vjesnikova" dijela, a u "New York Timesu" ipak ima ukupno osamdeset stranica: ostatak zauzimaju reklame. Televizijski i radio-program američkih stanica isprekidan je upoprijek reklamnjacima. Nema TV-filma niti TV-emisije koji ne bi bili prekinuti po nekoliko puta da bismo vidjeli ožarene ljepotice kako hvale dezodorans ili novu kravatu svojeg starog muža. Da i sami propagandisti shvaćaju koliko nervira ta reklamnjačka rabota, svjedoči reklamnjak koji na NBC-u, uglednoj TV-stanici, preporučuje gledateljima da odu pogledati najavljeni film u kina "jer će ga tamo gledati bez reklamnih prekida". Da ne prođe bez ironije, ovaj je reklamnjak upravo prekinuo napeti James Bondov film jedući nerve televizijskim gledaocima.

Nepripitomljeni stranac u svakom slučaju lako izgubi nerve. Lako mu se ogade i novine i televizija i radio i gradske ulice. No, kako gradske ulice ne može zagasiti, niti baciti u otpad, najprije se na njima započne privikavati na reklame, da bi uskoro, nemajući niti volje niti razloga za pustinjaštvo i asketizam, prihvatio reklame ne samo kao neizbježno zlo već i kao nužno dobro.

* * *

Reklame su najčešće jedina priručna obavijest o svakovrsnim uslugama koje su čovjeku na raspolaganju. Ako novodošlica u New Yorku ne zna za reviju "Cue", "tjedni vodič za razonodu na području New Yorka", koja daje obavijesti o programu, adresama i vremenu održavanja filmskih, kazališnih, glazbenih, plesnih, sportskih predstava, potpun raspored radio i TV-emisija, vodič po muzejima i galerijama, dućanima, restoranima i barovima, tada mu je jedina dostupna obavijest i orijentir reklama u novinama, na radiju ili televiziji, ili reklamni natpisi uhvaćeni iz autobusa, taksija ili po katakombama podzemnih željeznica.

Može se upućenima učiniti pretjeranim i krivim ovoliko naglašavanje obavijesne i orijentacijske uloge reklame. Doista, funkcija reklame ni u kojem slučaju ne da se svesti isključivo na obavijest, jer bi se u tom slučaju svaka obavijest morala držati reklamom (što se, doduše, i može učiniti, ali tada će svima biti jasno da obavijest nije reklama "po prirodi" tj. da joj prva funkcija nije da reklamira, nego tek usputna i nebitna). No, nema dvojbe da je obavijest osnovica reklame, njen nužan uvjet: reklama koja vas ne obavijesti o kojem je proizvodu, odnosno kojim uporabama riječ i koja vas ne obavijesti o kojem je proizvođaču

riječ, teško da će se moći držati reklamom. Sretnete li ipak takvu "reklamu", tada će se po pravilu raditi ili o dramaturškom uvodu u "pravu" reklamu, tj. u onu reklamu koja će obavijestiti o čemu se zapravo radi, ili se naprosto radi i dizajnerskoj burgiji.

* * *

Toliki je naglasak na polaznoj obavijesnoj funkciji reklame bio potreban zato jer, čini se, sva sofisticiranost američkih reklama često i nije nacišana na drugo nego da izbori mjesto osnovnoj obavijesti. Preplavljenost javnosti reklamom proizvodi čudnu situaciju - reklama se mora boriti za svoj vlastiti opstanak među drugim reklamama, a ona mora biti takva da se razlikuje od drugih reklama, i mora je biti toliko da bi se nametnula među drugima. Proizvođač, propagandist prisiljen je reklamirati na veliko ako želi da mu reklama postigne malo: samo da upozori potrošača na novi proizvod. Bitka je među reklamama zato ponajčešće golo egzistencijalna, bori se za elementarije, za polazne stvari, jer kad je reklamiranje toliko razučeno kao što je u Americi, tada postaje *vrlo složenim* zadatkom izboriti najelementarnije: obavijesnu efikasnost.

Slika koju smo ovime dobili kosi se s uhodanim slikama koje su u nama budili mnogi izvještači o Americi. Prikazivali su nam reklamu kao svojevrsan narkotik za kojim Amerikanac osjeća narkomansku potrebu. Nije, dakako, da Amerikanac ne osjeća potrebu, ali potrebu za orijentacijom i obaviješću, dakle normalnu društvenu potrebu, koju će osjetiti i stranac novodošlica čim je prisiljen da se sam snalazi u stranom svijetu. O nekoj psihofiziološkoj, "narkomanskoj" potrebi u potrošača za reklamom nema ni govora. Za reklamiranje je, tvrdim, važniji odnos reklame spram općeg reklamnog konteksta (odnosno spram pratitelja reklami) nego njen odnos spram potrošača (potrošačka psihologija) i nego njen odnos spram proizvoda (svojstva proizvoda). To je reklamiranje koje tjera na još veće reklamiranje; reklama povlači reklamu.

* * *

Koliko je reklamiranje uvjetovano općim reklamnim kontekstom, težnjom za odudaranjem od standardnog načina reklamiranja, možda najbolje ilustrira činjenica proširenosti tzv. "negativne reklame".

Recimo: u mračnoj sobi nekog zamka, čovjek u svilenom kućnom haljetku bunarskim glasom reklamira slatkiše čije su zaštitne naljepnice - crtani "monstrumići". Kad ishvali slatkiše, čovjek podigne ploču na podu, i upita: "Je li tako, djeco?", a iz podruma se začuju prestravljeni glasići: "Je, je".

Ili ovo: muž otvara frižider i opaža neke nastrano spremljene boce. Ljutito pita ženu što je to. Ona mu odgovara da je to novi limunov sok. Muž otvara i pije, i sumnjičavo kaže: "A to je taj sok".

Ili, pak, obitelji u stanu naglo se počnu događati stravične stvari. Nevidljiva sila dere tapete, ogoljuje namještaj, odvlači zastore, da bi najzad skinula odjeću i donje rublje s prestravljenih ljudi. Na kraju, nevidljiva sila blagonaklono vraća sve na svoje mjesto, uz upozorenje da bi stan izgledao upravo tako ogoljelo da se dana firma ne brine za kućanske potrebe obitelji.

To su bila tri primjera, a ima ih pregršt, reklama u kojima se izražava sumnjičavost prema reklamiranom proizvodu, gdje se čak i kudi, gdje se svađa oko proizvoda, gdje se oko proizvoda događaju čudne i opasne stvari i slično. Takav tip reklame može lako izazvati sumnjičavost u čovjeka koji o tome samo sluša pričati, ali nema prilike vidjeti na djelu.

U jednom pikarskom romanu srećemo lik gostioničara koji pokušava dosljedno provesti negativnu reklamu, pa u *meniju* kao začim za svoja jela navodi cijankalij, specijalitet su mu mudračeva jetrica i tome slično. No, s poraznim uspjehom. Nitko mu ne dolazi osim nekolicine stalnih gostiju koji ga poznaju i poštuju njegovu poštenju, zdravu, domaću kuhinju. Pisac to objašnjava činjenicom da su ljudi ipak skloni vjerovati onome što im se kaže, pa ako vide da se najavljuje jelo s cijankalijem, bit će u najmanju ruku nesigurni oko istinitosti najave, što je dovoljno da ih odbije. Ovakve nesigurnosti kad je reklamiranje u pitanju, više ne može biti. Jer reklama računa na gledaoca koji neprekidno gleda reklame, koji, čim reklama počne, znade da se radi "samo" o reklamama, te će nastranost reklame biti tek upozorenje o osobitosti reklame.

Danas je gotovo sve dopušteno reklamama, a propagandisti se često i odlučuju na sve, samo da svojoj reklamama daju istaknutost, da joj izdaju mjesto među drugim reklamama. Reklame su stvorile svoj vlastiti svijet, koji ima svoje zakonitosti, svoja pravila, svoje stereotipije i svoj način narušavanja tih stereotipija, i taj svijet ima vrlo malo, odnosno vrlo posredne veze sa samim proizvodom koji se reklamira.

* * *

Ova posljednja tvrdnja lako se učini pretjeranom i neprimjerenom. Lako je čovjeku izvući primjere reklama koje nastoje upozoriti na kvalitete proizvoda koje reklamiraju. Reklame Coca-cole nastoje naglasiti osvježavajuću narav tog pića, pokazujući orošene čaše, bocu Coca-cole u planinskom potoku, mladež kako je, jurajući se negdje prirodom, pije i slično. A nisu ni rijetke tobože "znanstvene" reklame u kojima se uz pomoć dijagrama, animiranih demonstracija i stručnih izraza pokušava upozoriti na nova svojstva nekog sredstva protiv glavobolje. Činjenica je da i te reklame više vode računa o reklamnom i općekulturnom kontekstu nego o samom proizvodu. Sve reklame Coca-cole nastoje povezati ovo piće s "povratkom prirodi", a pozivaju se time na općekulturni normativni stereotip koji dobrim dijelom rukovodi današnjim turizmom ("urbanu izvještačenost zamijeniti neposrednošću netaknute prirode"). A tobožnja "znanstvenost" stanovitih reklama samo je sredstvo da bi se reklama, uz pomoć odmjerenog, "stručnog" tona, razlikovala od drugih reklama, i pridala "znanstvenu" težinu svojim reklamnim upozorenjima. Reklame su zapravo ravnodušne prema proizvodu koji reklamiraju, i pristupaju mu "aprioristički", s uzvišenja svojih pravila i svojih prikazivačkih stereotipija. Najveće reklamne kampanje pokreću se prije nego se proizvod pojavi na tržištu, tako da i ne može biti riječi o tome da bi se reklame oslonile na izvorno potrošačevo iskustvo u pogledu proizvoda. Reklama najčešće reklamira proizvod onima koji nisu došli u dodir s tim proizvodom, a da to uspije, mora upozoriti na sebe, na svoje značajke, jer pažnju će proizvodu pokloniti tek onaj pratitelj reklami koji je poklonio pažnju samoj reklami, kojeg je reklama uspjela zaintrigirati. No, primjer s Coca-colom upozorava na nešto više. Nije glavni cilj pojedinih reklama samo da odudaraju od drugih, nego i da uobličie stanovite vrijednosne općekulturne stereotipe, (ili "arhetipe"), i da pomoću njih pridaju sebi važnost, a time i važnost proizvodima. Reklame zato podjednako pokazuju težnju da se uključe u stanovite stereotipe, kao i težnju da se odvoje od uhodanog. Na tlu reklama tako se ponavlja situacija koja dominira svim umjetnostima, odnosno svim komunikacijskim sustavima: svi oni naime donose novost u pojedinačnom na temeljima "starog" koda, odnosno razvijaju novi kod na temeljima ustaljenih pojedinačnosti.

* * *

Brzopleti ljevičari već su optužili reklamu "da služi manipulaciji nad potrošačem". Dakako: proizvođača nad potrošačem. Činjenice su, međutim, ironično drugačije. Ako je netko manipuliran reklamom, to su upravo proizvođači koji žele reklamirati proizvod. Oni su,

naime, *prinudeni* reklamirati. Zbog obilja reklama, prinudeni su reklamirati izdašno, i trošiti goleme novce na reklamu. A kao kruna, reklamiranje im nameće svoja pravila, pa goli proizvođač nema nikakva autoriteta pred propagandistom: jer tek taj potonji znade kako uobličiti reklamu da se zamijeti u moru reklama. Badava proizvođaču njegova proizvodna efikasnost, njegova proizvodna dosjetljivost i plodnost; ako nema reklamnog iskustva i kreativnosti, upropastit će i reklamu i posao.

S druge strane, gledalac reklama je iskusan: nagledao se reklama i zna da su one "samo reklame". Neće mu padati na pamet da uzima zdravo za gotovo sve što mu reklama kaže. Reklamu će shvatiti samo kao uputu, a tu će uputu primijetiti samo onda ako ga reklama uspije zaokupiti svojim ustrojstvom. Ako reklama "manipulira", ona "manipulira" zato što je svojevrsna prikazivačka djelatnost, svoje logike, svojih zakona te tjera i svoje stvaraoce i svoje pratitelje na poštivanje tih zakona. Reklama je tako stvorila svoj neovisan prikazivački svijet, koji je samo *posredno* vezan uz potrošača, proizvođača i proizvod. Reklama se, zato, danas, može držati posebnom, svojevrsnom *prikazivačkom vrstom*, disciplinom filma, koja podjednako zahtijeva ozbiljno kreativno posvećivanje (ako želite: umjetničko posvećivanje) kao i ozbiljan kritički i teorijski tretman.

Dijete koristoljublja, interesa, reklama je, danas, svojeglava šiparica koja slabo mari za svoje porijeklo. Čini se da ćemo je, htjeli to mi ili ne, morati prihvatiti takvu kakva jest; svojeglavu, ali i poletno radoznanu, gotovo uvijek šašavu.

Pornografski film kao žanr

Erotiku ne treba miješati s pornografijom. Erotika je značajka koju nalazimo u većini filmova, pornografija je oznaka za žanr, tj. za jednu ograničenu i određenu vrstu filmova.

Koje su osnovne značajke tog žanra?

Kao i kriminalistički film, i pornografski film počiva na napetosti koja proizlazi iz narušavanja zadanih normi. Norme koje se narušavaju u pornografskom filmu veoma su jake moralističke norme što se protežu na prikazivanje spolnosti. U kriminalističkom filmu su to, pak, pravne norme što se brinu o očuvanje imovine i života.

Tom je prikazivanju narušavanja normi podvrgnuta cijela organizacija filma. I fabulativni i izražajni postupci usredotočeni su na to da što sugestivnije ocrtaju normalnu normativnu

situaciju i da što brže uvedu raznovrsne oblike njenog narušavanja. Taj osnovni stereotip, koji je u temelju svih daljnjih razrada, vrlo je moćan, jer omogućuje brzo ulaženje u svijet filma i izaziva gotovo uvjetne reflekse na zbivanja u filmu. On uvjetuje žanrovsku konzistentnost filmova i njihovu povijesnu i međukulturalnu djelotvornost.

Međutim, kako se moralističke zabrane ne protežu na samu spolnost nego na *prikazivanje* spolnosti – dok je s pravnim propisima obrnuto – to je sama pojava pornografskih filmova narušavanje zabrana. Pornografski filmovi nisu samo filmski već i socijalni žanr; imaju status krađe, ubojstva, nasilja i tome sličnog. Zato su se vrlo rano javile organizirane cenzorske zabrane pornografskog filma, i taj se razvijao u ilegali.

Ilegalnost nosi svoja ograničenja. Filmovi se snimaju za ograničenu i zatvorenu publiku, dakle i za male novce. Snimaju se zato jeftino, brzo i namjenski. Rutinski. Ali ta je rutina izvrsnim temeljem za svaki ambiciozniji odskok kad se za njega ukaže prilika. Početkom ovih sedamdesetih godina, zbilja se prava revolucija: pornografski žanr djelomično je izašao iz ilegale i počeo se uključivati u legalnu komercijalnu proizvodnju. Pri tom je odmah ukazao na svoju moć. Njegove bitne značajke pokazale su se vrlo modernima: npr. dramaturška nevezanost zbivanja, esteticistički naglašeni izrazni postupci i stanovita šokantnost tematskih jedinica.

Pornografski žanr neobično je moćan žanr, i vjerujem da će, izlaskom iz ilegale, na neko vrijeme zadominirati cjelokupnom filmskom kulturom, postavši vodećim žanrom.

Erotika na filmu

Polje erotike je zapravo polje sporazumijevanja. Erotskim držimo znakove uz pomoć kojih se uspostavlja (svjesno ili nesvjesno) spolno motivirana komunikacija. Ta je komunikacija jedna od biološki i društveno najvažnijih, i nije neobično da je ona prisutna i obrađivana u filmu od njegova početka. Filmovi što su se davali u peep-showovima prikazivali su mlade djevojke u jutarnjim i večernjim aktivnostima odijevanja i razodijevanja. U Edisonovu kinetoskopu mogao se vidjeti snimak poljupca. A u ranoj distribuciji, 1893., velik uspjeh imao je Fatimin, polunagi ples.

S masovnom popularizacijom filmova javili su se i prvi cenzorski odbori. No ako su uspjeli potisnuti pornografiju, nisu uspjeli potisnuti erotiku. Sva sredstva prikriivanja zabranjenog nosila su vidljive erotske implikacije, a cenzori nisu uvijek niti mogli biti svjesni erotskih

implikacija na izgled nevinih filmskih situacija.

Svakako, norme o tome što je dopustivo vidjeti mijenjale su se, razvijale u pravcu sve otvorenijeg prikazivanja zabranjenih dijelova tijela i zabranjenih činova. No, u erotskom prikazivanju mijenjali su se samo stilovi. Naime, što se više dopuštalo vidjeti na platnu, to su se javljali novi problemi kako uobličiti, primjereno novim mogućnostima, erotsku komunikaciju. Danas već nije naročitim cenzorskim problemom prikazati i tzv. "grubi seks". No, neće biti da je time i erotika automatski u eskalaciji. Današnji erotofili među režiserima muče podjednake muke kao i ranije kako da uobliče erotizam. Erotika, različito od pornografije, ostala je stvar istančanosti i izumijevalačke vještine; više stvar samosvjesnog artizma nego općedruštveno uvjetovanog prikazivačkog standarda.

Kakve su posljedice duljine filma na strukturu filma

Prikazivanje ciklusa japanskih filmova u zagrebačkoj Kinoteci iznijelo je na vidjelo zanimljivu pojavu. Premda većina filmova na programu Kinoteke traje standardno, kao i zapadnjački filmovi, ipak ima jedan film koji traje devet sati. A zna se da takvih filmova, možda nešto kraćih ali još uvijek jako dugačkih, ima dosta u Japanu, i da oni nisu uobičajeni.

U redovnoj zapadnjačkoj kinematografiji toliko dug film je nezamisliv. Tek eksperimentalisti, koji se i u drugim stvarima inate redovnoj kinematografiji, znaju izbaciti poneki neobično dugačak film, kako je to Warholov film *San*, koji traje šest sati. U redovnoj kinematografiji najduži filmovi su tzv. superspektakli, ali i oni rijetko premašuju tri sata trajanja.

Gledalačka trpeljivost prema duljini filma uvjetovana je kulturno ustaljenim standardima vrte se oko dva sata na Zapadu, dok su na Istoku očito daleko varijabilniji i vremenski dulji.

Međutim, koliko god bile velike kulturne varijacije u standardima trajanja filmova, postoje neke očigledne zakonitosti, koje ne mimoilaze ni japanski a ni zapadnjački filmovi.

Primijetit će se da su dulji filmovi – bez obzira na to da li zapadnjački ili istočnjački – obavezno "sporiji" kako se to kolokvijalno kaže. To jest, oni su sporijeg ritma, ima dosta kadrova u kojima se ne zbiva bogzna što, ima dosta ponavljanja, odnosno situacija koje tek neznatno variraju, i najzad, radnja je labavije vezana, razvijena više po principu gomilanja detalja, nego po principu strogog akcionog razvoja.

Ovaj je odnos duljine i strukture filma uvjetovan psihološkim nuždama: našom ograničenom

sposobnošću primanja informacija. Niti smo sposobni pratiti prezgusnute informacije i presloženu strukturu, a niti smo sposobni dulje vremena držati koncentraciju kad se radi o velikoj gustoći informacija. Iz ovih nas razloga neobično zamaraju cjelovečernje projekcije kratkih filmova: naime, kratki filmovi obično nastoje usredotočiti visok broj važnih informacija u kratko vrijeme i tako zahtijevaju proporcionalno veću psihološku koncentraciju i napor nego što to čine cjelovečernji igrani filmovi.

Da bi se dulji film mogao pratiti, on, htjeli to ili ne, mora smanjiti proporcionalnu gustoću informacija i uvesti elemente koji pomažu "odmaranju" i očuvanju interesa kao i očuvanju pregleda nad zbivanjem u filmu a da pritom ne povećavaju informativnost filma. Takve elemente u teoriji informacija nazivaju *redundantnim*.

Prema tome, zakon koji vlada odnosom duljine i strukture filma, mogli bismo formulirati ovako: *što je film dulji, to će nastojati da bude redundantniji*, tj. da ima više elemenata bez kojih bi se moglo razumijevati film kad bi gledalac imao neograničene sposobnosti primanja informacija.

A ovaj će zakon važiti podjednako i za zapadnjačke i za japanske filmove, jer su psihološke mogućnosti i zapadnjačkih i orijentalnih gledalaca podjednake.

Razlika između dugog i kratkog crtanog filma

(Snjeguljica i sedam patuljaka)

Izrađena 1936. godine a prikazana 1937. godine, *Snjeguljica i sedam patuljaka* prvi je Disneyev cjelovečernji animirani film uopće.

Prijelaz s kratkog na dugački film dosta je dalekosežan, ne samo industrijski i komercijalno, već i strukturalno.

Nije naprosto riječ o rastezanju kratkog filma, ne radi se naprosto o većoj količini onoga što već imamo u kratkom filmu, već se radi o konstituiranju posve nove discipline. Kratki i dugi animirani film su dvije različite stvaralačke discipline, i povlače za sobom drugačije principe strukturiranja.

Korijeni različitosti između dugačkog i kratkog filma jesu psihološki, vezani su uz pažnju. Pri prelasku s kratkog na dugi metar, pojavljuju se dva problema vezana uz pažnju: prvi je kako

zadržati pažnju, tj. kako učiniti da film kroz sat i pol kontinuirano privlači gledaočevu pažnju. Drugi je problem: kako učiniti da se gledalac ne zamori, te da mu pažnja u tom razdoblju ne popusti.

Jedan i drugi problem Disney je jasno osjećao i glavnu intervenciju izvršio je na razini strukturiranja filmskog toka, tj. u tretmanu fabule.

Fabula u kratkim crtićima uglavnom ima ulogu općeg okvira u sklopu kojeg će se sva zbivanja u filmu odvijati. Obično je zadana neka temeljna fabulativna situacija (izlet u prirodu, ili potjera), dan je neki grubi redosljed zbivanja, ali unutar tih općih izbora, pojedine sekvence će imati svoju samostalnost, bit će koncentrirane na gegove vezane uz trenutnu situaciju. Zato je tok kratkih filmova više skokovit niz situacionih gegova, nego logički kontinuitet zbivanja kako ga pratimo inače u igranim filmovima.

Takva konstrukcija nije odviše marila za kontinuitet pažnje, najvažnije je bilo da se pažnja što intenzivnije vezuje uz dane gegove, a pažnja se prebacivala slobodno i nelogično, često pomoću vrlo grubih, neobrazloženih prostorno-vremenskih skokova.

Međutim, pri prelasku na dugi film ni takva intenzivna koncentracija ni ta neobrazložena skokovitost nisu mogle više biti funkcionalne.

Naime, preintenzivna koncentracija brzo zamara. Ako je film kratak, nemamo vremena osjetiti zamor. Ali ako je dug, zamor se brzo osjeti. To postaje očito u cjelovečernjim kompilacijama kratkih crtanih filmova. Te kompilacije, premda su izvrsno napravljene, birajući najbolje filmove i najbolje gegove, neobično zamaraju. Gledaocu je naporno stalno pratiti koncentriranu količinu gegova, jer ona zahtjeva vrlo intenzivnu pažnju. Isto tako, nakon duljeg vremena gledanja, nevezanost između gegova i sekvenca zbunjuje, neobrazloženi skokovi zahtijevaju dodatan napor u prebacivanju koncentracije na nove situacije, te stoga gledaocu nakon nekog vremena lako popusti pažnja. To se također osjeća pri kontinuiranom gledanju niza kratkih filmova. Čovjeku nakon nekog vremena pažnja naprosto odluta, i on nije sposoban dalje sa zanimanjem pratiti što se zbiva na platnu – počinju ga nervirati skokovi između gegova, sekvenci i filmova, smeta ga različitost situacija.

Te loše posljedice mehaničkog produljivanja kratkih filmova Disney je uspio ingeniozno predvidjeti i izbjeći. On je cijeli film koncipirao fabulativno čvršće, s logičnim prijelazima, oslanjajući se u tome na razvijeno iskustvo neanimiranog igranog filma. On je to iskustvo slijedio u tolikoj mjeri da je u detalje preuzeo montažna rješenja igranog filma, čak dotle da

je upotrijebio, na primjer i grifitovsku paralelnu montažu. Ta rješenja su u velikoj mjeri dinamizirala film, ali prije svega su osigurala njegovo lakše praćenje, oslanjajući se na već uobličene navike gledaoca.

Uvođenje stroge priče izmijenilo je odnos gega i fabule. Dok je u kratkim filmovima priča podređena gegu, i ona se izmišlja samo zato da bi omogućila gegove, u *Snjeguljici i sedam patuljaka* odnos je obrnut: geg je u službi priče. To jest, geg će se pojaviti samo u onim trenucima u kojima on može pridonijeti plastičnijem doživljaju fabule. Time se omogućilo i funkcionalno raspoređivanje pažnje, tj. samo je na nekim mjestima u filmu potreban onaj visoki stupanj koncentracije koji inače geg zahtijeva.

To, dakako, nisu jedini postupci koji karakteriziraju dugački film. Disney je pažljivo pazio da kontrastno smjenjuje sentimentalne, zastrašujuće i vedre sekvence, čime je lakše vezivao i poticao pažnju. Uključivao je i ritmičke melodijske točke, koje se primaju kao veseli predasi u dramatičnom toku fabule. A, naravno, nije zaboravio na svoja prethodna crtano-filmska iskustva: zadržao je obli dopadljivi crtež, duhovitu punu animaciju, izuzetne crtačko-animacijske karakterizacije likova i pozadine, i svu gegmahersku vrckavost svojih suradnika. Rezultat je doista prvorazredan, i danas mnogi od nas, u svojim zrelim godinama, uživaju u ovom filmu s istom onom zdušnošću s kojom smo to činili kao djeca.

Običaji pri gledanju filma

Mi ni ne pomišljamo na to da je način na koji gledamo film rukovođen dosta čvrstim kulturalnim pravilima. Toga postajemo svjesni tek kad netko naruši pravila, ili kad odemo u neku stranu zemlju u kojoj vladaju drugačiji običaji pri gledanju filma.

Recimo, u nas nije običaj, niti je pristojno, da se u toku projekcije ljudi šeću. Zakašnjeli gledaoci koji dižu cijeli red dočekuju se prigovorima i nervozom, a u toku projekcije gotovo da i nema kretanja među publikom, s izuzetkom onih koji u rijetkim prilikama napuštaju kino jer su nezadovoljni filmom.

U Americi situacija je potpuno drugačija. Tamo se u većinu kina može ući kad se želi, dakle i usred filma. Smetat će se gledaocima koji već gledaju film, ali će ovi to držati normalnim, i trpjet će bez pogovora. Za vrijeme filma će se ljudi dizati i odlaziti bilo u zahod, bilo da kupe nešto za grickanje, pa će se vratiti. Takvo ponašanje u nas je nezamislivo, ne samo zato što nema tehničkih pogodnosti koje prate takve običaje, nego što bi takvo ponašanje bilo

izrazito nepristojno, protiv pravila ponašanja.

Slično je i s javnim načinima reagiranja na film. U nas se film uglavnom gleda šutke. Kad se plješće, čini se to uglavnom ironično, kad je film slab, i na slabim mjestima. Film se ne komentira na glas, to nije pristojno. Jedino mangupi koji namjerno narušavaju običaje znaju komentirati na glas.

U Americi ljudi reagiraju drugačije. Tamo se često plješće impresivnim mjestima na filmu, i to s oduševljenjem, s odobravanjem. Uživljeni gledalac često puta na glas će komentirati zbivanje, i to nitko neće smatrati prekršajem.

Te razlike u običajima pri gledanju filma mogu se uočiti i na povijesnoj razini.

Na primjer, za vrijeme nijemog filma bio je ponekad običaj da operater komentira na glas filmove i da tako upućuje publiku tko je tko na platnu, kakve su rodbinske i druge veze među ličnostima, i što se to zapravo zbiva na ekranu i kakvih će to imati posljedica.

Uvođenje zvučnog filma učinilo je besmislenim takvo komentiranje, jer je sam film davao komentare, i operaterovo komentiranje je odumrlo. To odumiranje bilo je nepovratno: danas je nezamislivo da film gledamo uz pomoć operaterovog komentara, čak i kad se radi o nijemom filmu što ga gledamo u kinoteci.

Međutim, običaji ne variraju samo od jednog povijesnog razdoblja do drugog, niti samo od zemlje do zemlje, već i od kina do kina. U Zagrebu postoje zabita kina u kojima se sreće tzv. "niži" stalež ljudi kao npr. u zabitom kinu "Romanija". A postoje i "otmjenija" kina poput "Balkana", "Zagreba" i "Jadrana" u kojima pretežu oni sa srednjim i višim društvenim statusom. U skladu s društvenim statusom i ponašanje je drugačije. U kinu "Romanija" nasmiljeno se grickaju koštice, često se glasno komentira film, a i češći su ulasci i izlasci za vrijeme projekcije. U kinu "Balkan" toga nema, ili ima samo izuzetno.

Postoje dakle i društvena diferencijacija među kinima.

Sve se te pojave, svi ti običaji, prvenstveno sociološki važni, njihovo bi istraživanje vjerojatno dalo neobično zanimljivih spoznaja. Takva istraživanja ne bi bila nevažna ni filmologiji. Budući da se ipak filmovi rade za publiku, i za kulturno dane načine primanja filma, to bi bilo zanimljivo vidjeti da li običaji gledanja doista imaju neke veze sa strukturom filma, i kakve su te veze, ako ih ima.

Sve su to još nenačete teorijske mogućnosti i na polju sociologije, i na polju još nepostojeće

sociofilmologije. Ti problemi tek čekaju svoje istraživače.

O uvjetima prikazivanja filma s filmološkog stajališta

Kad se razmišlja o uvjetima pod kojima se projicira film, obično se to čini s tehnološkog stajališta, drži se da je to stvar tehnike a ne filmologije.

Ti su uvjeti važni i s filmološkog stajališta, jer oni određuju do neke mjere i strukturalne karakteristike filmskog djela.

Autoru filma ne može biti svejedno pod kojim će se uvjetima film projicirati. O tim uvjetima ovisit će gledaočevu razabiranje i doživljavanje filma. Nije svejedno kojom će se brzinom vrtjeti film, kakvog će oblika biti izrez slike na ekranu, kakav će biti ekran, da li će prostorija biti potpuno zamračena ili tek djelomično... jer će o svemu tome ovisiti da li će se neke stvari zabilježene na filmu pri projekciji uopće opažati ili neće, odnosno pod kakvim će se slikovnim uvjetima opažati. Autori filma moraju znati pod kakvim će uvjetima gledaoci gledati film kako bi znali poseći za onim postupcima koji će na gledaoca djelovati na predvidiv način u tim uvjetima.

Kako ne bi došlo do neprijatnih nesporazuma između načina izrade filma i načina projiciranja filma, filmska industrija standardizirala je uvjete projiciranja. Na primjer, standardizirala se brzina protjecanja filma kroz projektor, plošnost i hrapavost ekrana, veličina i oblik slike na ekranu, zatamnjenje prostorije pri projekciji i tome slično.

Uz te *standarde projiciranja* vezali su se i standardi snimanja i laboratorijske obrade filma, a predvidivost okolnosti pod kojima se projicira film omogućila je autorima da se prema tim okolnostima stvaralački odnose.

I doista, standardni uvjeti prikazivanja postali su u velikoj mjeri estetski i općekomunikacijski važni: na primjer, oblik izreza slike uvjetovao je tipove kompozicija u kadru, standardizacija brzine projekcije omogućila je proizvodnju predvidivih stilskih deformacija kretanja, dobri uvjeti zatamnjenja dvorane omogućili su i suptilna tonska nijansiranja slike, i tako dalje.

Međutim, svaka je standardizacija dvosjekli postupak. Ona unapređuje jedan smjer djelatnosti, ali onemogućuje drugi. Standardizacija jednih uvjeta prikazivanja filma spriječila je iskušavanje drugačijih uvjeta.

Tim ograničenjima standardizacije redatelji su pokušavali doskočiti već od rana. U nijemim filmovima su pomoću maski nastojali promijeniti oblik izreza slike, a Abel Gance je pokušavao uvesti paralelnu projekciju na više ekrana. Međutim, to su bili osamljeni pokušaji koji nisu potakli kontinuiraniju praksu nestandardnog projiciranja i strukturiranja filma.

Tek je pojava eksperimentalističkih struja u filmu, njihova povezivanja sa strujama u drugim umjetnostima, dovela do sustavnog nastojanja da se izmjene uvjeti projekcija kako bi se omogućile nove strukturalne postavbe filma. Mnogo štošta se već do danas iskušalo. Višeekranske projekcije, projekcije na rotirajuće ekrane, na ekrane koji i nisu plošni. Projektor nije više statičan, već se i sam kreće, te slika putuje po zidovima. Svjetlost s projektora miješa se s drugim izvorima svjetlosti, tako da se dobivaju posebni svjetlosni efekti i posebni filmski efekti i tako dalje.

Svaka od ovih neuobičajenih projekcija daje priliku za drugačije koncipiranje samoga filma i za drugačije naglašeno strukturiranje filmskog djela, odnosno filmske izvedbe. Pred autorima se stvaraju medijske mogućnosti a pred gledaocem doživljajne mogućnosti kakvih nije bilo pod standardnim uvjetima projiciranja filma.

Naravno, stvari možemo prići i sa suprotne strane: u nestandardnim uvjetima prikazivanja nisu moguće neke stvari koje su moguće pod standardnim uvjetima. Zato se eksperimentalne izvedbe ne potiru sa standardnim izvedbama, već se nadopunjuju, obogaćujući naša iskustva i doživljajne mogućnosti.

Sve su te stvari filmološki bitne, i zato se i moraju filmološki proučavati. Posebne filmološke discipline koja bi se pozabavila ovim općim vezama između uvjeta prikazivanja i načina strukturiranja filma još nema, ali vjerojatno neće proći dugo do njenog osnutka.

Zašto umjetnici ne vole svoje kritičare

Umjetnici općenito ne vole svoje kritičare. Katkada to naraste do pune mržnje i odbojnosti prema cijeloj kritičarskoj sorti, ali obično se razabire u nelagodnu oprezu što ga umjetnik pokazuje prema kritičaru i u načelnu nijekanju općeg smisla kritičarskom poslu, odricanju svake svrhe samog postojanja jedne takve djelatnosti.

Pojava je previše opća a da bi se dala pravdati tek osobnim, za svaki slučaj različitim, međusobno nesvodivim poticajima. Postoji, bjelodano, neki temeljniji, jedinstven razlog zbog

kojega umjetnici kritiku svoga posla doživljavaju kao diranje u svoju osobu, premda – što većina zna, a načelno znaju i umjetnici – kritičar po pravilu svoju kritiku ne piše da bi se pačao u umjetnikovu osobu, već je piše prvenstveno o djelu, o onome što u djelu uspijeva razabrati, a obraća se onima koje takvo razabiranje zanima.

Ali – i tu je začkoljica – upravo su umjetnici prvi među onima koje zanima što kritičar piše, a naročito kad piše o njihovi djelu. Tome nije razlog prosto taština, činjenica da umjetniku nikako nije svejedno kakvo se mnijenje u društvu stvara o njegovu djelu i njemu kao djelatniku. Bitniji je razlog u tome što je i umjetnik kritičan u svome stvaralaštvu, imajući stalnu potrebu za kritičkim odstupom od svega s čim se pothvaća. I nije mu nikada dovoljno ograničiti se na svoje vlastite kritičke moći, nego žudi i za odmaknutom kritičnošću ljudi sa strane, onih koji nisu toliko prisno zapleteni u zamršene konce djelatnog tkanja kao što to umjetnik jest. U kritičarevu pisanju, zato, umjetnik u prvom redu traži oslonca, pomoć svojoj kritičnosti, a očekuje je utoliko s većom nadom ukoliko je kritičnost kritičarevo javno strukovno opredjeljenje.

No, od kritičara umjetnik tu pomoć po pravilu ne dočekuje. Ne zbog nekakve nesposobnosti kritičareve, nego nadasve zato što se u kritičara i umjetnika radi o kritičnostima raznih vrsta, raznih provedbenih namjena.

Umjetnikova je kritičnost iznutarnja, provedbena, ona *služi* samo umjetničkoj djelatnosti. Očituje se npr. u odabiru između mnoštva predodžaba koje umjetniku dolaze na um, u njihovu usmjeravanju i usklađivanju u suvisao slijed, očituje se u izboru postupaka. Sve u svemu: radi se o kritičnosti bez koje ne može biti nekog sustavnog, usmjerenog, djelovanja kakvo umjetnost svagda jest. Budući da je umjetnikova kritičnost vezana uz njegovu tvorilačku maštovitost, neće se od ove posljednje uspjeti odriješiti ni onda kad je djelo gotovo. I onda će umjetnik svoje djelo promatrati sa stajališta svojih namjera, zamišljenih mogućnosti što mu sveudilj iskrsavaju. Djelo mu je, i kad je završeno, još puno djelatnih uspomena, dakle i stanovite djelatne inercije po kojoj se umjetnik odnosi prema svome djelu kao da u njemu još uvijek nešto može preinačiti, dotjerati...

Kritičareva je pak kritičnost izvanjska. Ona zatiče umjetnikovo djelo gotovim, dovršenim i odnosi se prema njemu kao prema odmaknutu, u sebi stalnu, utvrđenu, nepromjenjivu predmetu. Kritičar prevrće taj predmet ustanovljujući mu njegova stalna, povjerljiva svojstva i pokušavajući utvrditi koji to njihov suodnos daje dojam jedinstvenosti, posebnosti tog pojedinačnog djela.

Kritičarevo je zato stajalište - naspram umjetnikova - *apsolutno stajalište*, odriješeno od svih onih pupčanih veza po kojima je umjetnikova kritičnost organski sudionik u postupku stvaralaštva. U svojoj apsolutnoj tuđini, neupletenosti u sve djelatno u umjetnosti, kritičareva je kritičnost samome umjetniku neuporabiva, neprimjenjiva - *beskorisna*.

Dok žudi za kritičnošću ljudi izvan stvaralaštva, umjetnik zapravo skrovito žudi za takvim apsolutnim, posve odriješanim stajalištem naspram svega što radi, jer se upravo ono čini idealnim vrhuncem njegove vlastite kritičnosti. Međutim, kad se s njim sučeli u kritičarevoj kritici, umjetnika zapuhne ledena nepripitomljiva tuđina takva odnosa spram njegova djela.

Bez obzira na to koliko temeljito bilo njegovo racionalno obrazloženje, kritičarevo se apsolutno stajalište pokazuje umjetniku posve iracionalnim, jer se nikakvim načinom ne može na njega prenijeti, prihvatiti njegove kriterije kao sebi udomaćene, raspoložive, predvidive.

Kad je i najpohvalnija, kritičareva kritika onespokojava i duboko uznemiruje umjetnika. Ali, nerazmjerno je gore kad iz neuhvatljive tuđine kritičareva stajališta umjetniku nadode pokudan sud o njegovu djelu. Taj - budući apsolutan - temeljito dovodi u pitanje smisao svega što je umjetnik uradio, ugrožavajući ga; i to utoliko strašnije što se protiv kritičareva suda umjetnik ne može ravnopravno boriti: previše mu je tuđa i neuhvatljiva sfera iz koje taj sud dolazi.

Otuda umjetnik, odupirući se toj iracionalnoj, ali to strašnjoj ugroženosti, lako posegne za iracionalnom obranom: zamrzi kritičare. A zato što ne vidi za sebe nikakve koristi od kritičareve kritičnosti, umjetnik lako odrekne svaki smisao kritici.

Kritičaru nije lako gledati kako i mimo volje njegovo kritičko djelovanje nekorisno ali djelotvorno onespokojava i ugrožava umjetnika. Gorki je posao drugome zagorčavati život. No, kritičar je prisiljen ne obzirati se na tu pojavu. Jer tek svojom "neobazrivošću" prema umjetniku kritičar dokazuje da se istinski ljudski uvažava umjetnika: pokazuje da ima potpuno povjerenje u umjetnikovu ljudsku *zrelost* da nadvlada nespokoјstvo i poremećaj u koji ga uvaljuju kritičareve kritike.

A da su u nadvladavanju osobne ugroženosti umjetnici po pravilu vrlo spretni, uspijeva svaki kritičar izdašno i neugodno iskusiti katkada i na vlastitoj koži (Bergman je, primjerice, pljusnuo jednog svog kritičara).

4. FILM I TELEVIZIJA

Operativna zamjenjivost i kulturalna različitost filma i televizije

Trivijalno je tvrditi da se televizija i film razlikuju: to je svakome očito i nitko to ne dovodi u sumnju.

Čak i kada gleda film na televiziji, gledalac to "gleda televiziju" a ne "kino-predstavu". Gledati film "na televiziji" i gledati ga "u kinu" različito je.

Ali, ako je i različito, gledalac ipak gleda - film, i u tome se ne buni. Film je filmom bez obzira na to gdje se prikazao - na televiziji ili u kinu.

Pa ipak, zadrži čistunci tvrdit će da je film prikazan na televiziji - *drugi film* od onog prikazanog u kinu. Kako se filmovi ipak, izvorno, rade da bi se gledali u kinu, to čistunci drže da je film koji gledamo na televiziji - "krivi" a ne "pravi" film. Skrovito preporučuju da se nikako ne gleda film na televiziji, već samo u kinu. Na sreću, gledaoci malo mare za ovu preporuku, ako za nju uopće i znaju, te uporno gledaju filmove na televiziji, neuzbuđeni njihovom "nepravošću", njihovom "drugošću".

Koje su to tako krupne razlike što po mišljenju purista falsificiraju svaki film prikazan na televiziji?

Jedna je najčešće isticana i usredotočit ću se na nju, jer ona nas vodi do općevažećeg rješenja problema. To je veličina ekrana u odnosu na udaljenost gledalaca. Televizijski ekran zauzima obično mnogo manji prostor u vidnome polju gledaoca nego filmski ekran. Zato neke stvari koje su jasno razabirljive na filmskom ekranu, slabo su ili nikako vidljive na televizijskom.

Čistunci drže tu razliku od bitne važnosti. Po njima srednji i američki planovi gube na televiziji svoju punu djelotvornost uslijed smanjene razabirljivosti detalja u njima. A kako su to obično najčešći planovi u filmovima, to se zaključuje kako cijeli film time postaje nedjelotvoran, ili barem krnje djelotvornim, ne prenoseći nam sve što je u filmu važno vidjeti. Zato preporučuju krupne planove za televiziju jer njih drže izrazito "televizičnim". Poneki režiser zaglupljen teorijama znade ih poslušati, te pokuša biti "televizičan" tako da sve snima u samim krupnim planovima. Na sreću, takvih nema mnogo, brzo se opamete, te smo tako oslobođeni najeze klostrofobičnih krupnih planova s televizijskog ekrana.

Čistunska je računica, naime, naočigled pogrešna. Ako se detalji na televizijskom ekranu slabije opažaju nego na filmskom ekranu, onda se oni podjednako slabije opažaju i u krupnome planu kao i u općemu planu. Razlika između dva ekrana jest *sistemska* razlika, važi za sve vrste planova, i ne da se korigirati preferiranjem jednih planova pred drugima.

No, još ostaje neriješeno pitanje da li je ta sistemska razlika bitna za razabiranje filma ili je nebitna. To jest, da li mi to razabiremo isti film u kinu i na televiziji, ili je tu riječ o dva različita filma.

Ustrajemo li na ovoj posljednjoj tvrdnji o različitosti, doći ćemo do apsurdna. Nikada ne gledamo dva puta jedan film pod istim okolnostima, čak i kad ga gledamo u istom kinu. Bilo da ga gledamo s različite razdaljine od ekrana, ili pod različitim kutom, ili to gledamo dvije različite tonirane kopije, ili različito oštećene kopije, ili pak gledamo s različito usredotočenom pažnjom, uvijek ćemo gledati film u dvije - u ponekom detalju - sistemski različite varijante. Sad, tvrditi da dvije sistemski različite varijante filma čine dva različita filma, znači pobijati mogućnosti filmskoga identiteta, mogućnost da ikada gledamo isti film.

Pa ipak, mi gledamo po nekoliko puta isti film; kritičari, povjesničari i teoretičari analiziraju iste filmove, podrazumijevajući da postoji nešto invarijantno u oba slučaja, i da je baš to ono što nam omogućava prepoznavanje dvaju filmskih predstava kao predstavu istog filma.

Naime, filmovi ne samo da se uvijek gledaju u sistemski različitim varijantama, već su oni i pravljani da bi se pod različitim okolnostima mogli nesmetano (invarijantno) gledati.

Film, kao i druge umjetnosti, spada u tzv. *dugoročne komunikacije* kojima je služba da prenose priopćenja u prilike koje su i vrlo različite od prilika u kojima su pripravljene, i koje će biti vrlo varijabilne.

U mediju dugoročnih komunikacija pohranjuje se priopćenje za ponavljano i varijabilno korištenje. Ustrojstvo umjetničkih djela jest - dijelom i zato - toliko složeno da bi moglo djelovati oslobođeno fiksnog konteksta, da bi se moglo oduprijeti različitim, neminovnim smetnjama, oštećenjima i trošenju do kojih može nastupiti pri prijenosu kroz prostor i vrijeme i pri ponavljanoj korištenju. Ustrojstvo filma je takvo da omogućava identificiranje filma i razabiranje filmskog priopćenja kroz vrlo različite okolnosti reprodukcije filma, pa tako i kroz televizijsku reprodukciju.

Ta zanemarivost prikazivačkih razlika dvaju "medija" ima dosta dalekosežnu primjenu. Kao što se film nesmetano prikazuje na "malom ekranu", tako se i televizijska emisija prikazuje

na "velikom ekranu" - nisu rijetki kino-prijenosi televizijskih događaja. Osim toga, kao što se, uslijed izlazišno zanemarljive razlike između filmskog i televizijskog prikazivanja, filmsko snimanje obilno koristi za izradu većine televizijskih emisija, isto se tako i elektronsko snimanje ponekad koristi za izradu filma. Prebacivanje s elektronski snimljene magnetske trake na filmsku traku i potom kino-prikazivanje takvog djela, ako baš i nije odviše odomaćen postupak, ipak se provodi, osobito među umjetnicima koji se usporedno bave filmom i videom.

Kad systemske razlike između dvaju "medija" ne bi bile funkcijski zanemarive, ovo operativno zamjenjivanje ne bi nikad bilo moguće (kao što ne bi bilo moguće ni elektronsko "zamjenjivanje", tj. simuliranje zvukova klasičnih instrumenata, magnetofonska reprodukcija glazbenog koncerta, reprodukcija likovnih djela itd.).

Međutim, usprkos ovoj svakodnevnoj operativnoj zamjenjivosti dvaju "medija", ipak je neuklonjivo uvjerenje da se film i televizija, kao dvije *kulturalne pojave*, bitno razlikuju. Pojedinačna ostvarenja i postupci mogu biti operativno zamjenjivi, ali *medijski sustavi*, dakle ukupnost onoga što se u medijima radi i čemu oni kulturalno služe, ključno su različiti. Gledani u svojoj kulturalnoj pojavnosti, film i televizija razlikuju se i strukturalno i po kulturnoj funkciji. No, to je pak tema za posebnu raspravu.

Televizija kao obavještajni medij

Film i televizija se razlikuju, ali, reći će se, ipak ne toliko da bi nešto što na televiziji vrijedi naprasno oslabilo kad se prikaže kao film, ali upravo to i jest stvarni slučaj.

U kinima gledamo film *U autobusu* koji je tek sažetak televizijske serije *U autobusu*. Pa ipak, film se uočljivo slabije doima, mada je "sve isto kao i na televiziji".

Filmsko platno kao da razgoličuje ustrojstvo televizijskih emisija, te ono što bismo s mukom tek naknadno razabrali kad je na televiziji, na filmskom platnu razotkriva se od prve: pokaže se odmak kako se film (odnosno televizijska serija) *U autobusu* temelji na isključivo verbalnim skečevima, međusobno krajnje labavo povezanim, pa dok nas to očigledno nije nimalo smetalo na televiziji, na filmu se pokazuje odlučnim uzročnikom slabijeg učinka. U čemu je razlika?

I film i televizija po inerciji se trpaju u isti razred sredstava masovnog priopćavanja. Ali, uz

obvezatni radio i novine, još se svašta može smatrati "priopćavanjem" (komunikacijom) i još k tomu "masovnom". No, ne može se svašta obuhvatiti odrednicom: *sredstva javnog obavještanja*, nego upravo novine, radio i televizija.

* * *

Naime, film i televizija traže posebnu vrstu pratiteljstva. Pravim televizijskim gledateljem ne može se smatrati čovjek koji nije prebolio "televizijsku groznicu", koji nije dva-tri tjedna (a možda i više) bio opčinjen televizijom, buljio u nju neprestano, od prve do posljednje emisije, gledajući ama baš sve, od reklama do prijenosa koncerata. Kad preboli "groznicu", onda se može držati *pravim* televizijskim gledateljem: on dalje i ne mora gledati televiziju stalno, nego tu i tamo, ali gledat će je uvijek sa stajališta cjelovitosti televizijskog fenomena, tj. sa stajališta televizijskog *programa*; svaka će mu emisija biti tek sastojkom globalne televizijsko-obavijesne sheme koju je upio u se i koja mu je postala načinom primanja svega što se javlja na televiziji.

* * *

To nije bez posljedica na samo ustrojstvo televizijskih emisija: ustrojstvo se razabire (a i tvori) u izravnu povezivanju s globalnom obavijesnom podlogom televizije. Možemo zato i razumjeti stalan urednički, a i gledateljski zahtjev za većom lakoćom, "primljivošću" emisija, što nije drugo no zahtjev za uvažanjem obavijesne cjelovitosti televizije uopće i nužde da se pojedina emisija ustrojstveno ne prenapregne: ta televizijski gledatelj mora biti sposoban gledati i po pet i više sati programa, a to neće moći iscrpi li ga pojedina emisija odviše.

Jer vrijednost (dakle kriteriji prosudbe) sredstava javnog obavještanja leži u ukupnosti: obavijesna zasićenost ne nalazi se u pojedinim elementima (člancima, emisijama) te cjeline, nego upravo u njihovoj raznočlanoj sjedinjenosti, u njihovu zajedničkom sklopu.

Očigledno, film je nešto drugo.

Kontinuitet praćenja filmova nalikuje na kontinuitet u čitanju knjiga: ovisi o vašem osobnom raspoloženju a ne o izvanjskome diktatu ritma odašiljanja emisija ili izlaženja novina, odnosno o diktatorskoj civilizacijskoj nuždi da se bude u toku s obavijestima. Filmske predstave primaju se kao samostalne cjeline i ako su slabe, neće ih izvući i pokriti nikakav

prethodni niti naknadni tok emisija. Zato ustrojstvo filma mora biti složenije, zatvorenije, samodostatnije: inače se film drži slabim i dosadnim. Kad i obavještava o nečem službeno važnom, film je ipak prvenstveno medij izražavanja i tim se mjerilom premjerava. Televizija, i onda kad prenosi izražavalačka djela, prvenstveno je obavijesni medij, i čini to prvenstveno u službi obavijesti – po tome se i cijeni. Kriteriji su različiti i tu različitost valja imati na umu da se ne bi bunilo u prosudbi (ponajviše na štetu televizije). A i da bi se razumjele preinake dojma, kakve smo na početku ovoga opisa ocrtali.

Intimističke crte televizije

Ako ste gledali TV-poštu, mogli ste čuti kako gledaoci, pošiljaoci pisama televiziji, naslovljavaju pisma s “draga moja televizijo”. No, nije posrijedi tek konvencija naslovljavanja. Kad se televizija oslovljava s “draga moja”, to je znak intimiteta, srođenosti, intonacija je onako rodbinska kao kad, na primjer, pismo naslovljavate svojoj sestri. A tako su obojena i sama pisma. Premda je većina pisama pisana dostojanstveno važnim tonom, i u pohvalama i u kudnjama, razabrat ćete veliku mjeru prisnosti, angažmana ljudi što su na taj fenomen upućeni dubljim i bliskijim vezama nego što su to puke predajno-primalačke veze između emitora i perceptoru TV-programa.

A televizija vraća istom mjerom: ton TV-pošte je rodbinski, prijateljsko-sporazumijevajući, pa i onda kada televizija sebi dopusti ironiziranje pisama (npr. u benignu liku Hrvoja Macanovića) čini to očinski dobrodušno i blagonaklono. Intimitet i rodbinsku povezanost koja se razvija između televizije i njenih gledalaca još nam reljefnije može dočarati ova anegdota: u talijanskoj kviz-seriji “Igre u obitelji” jedna bakica, sudionica, nije mogla, prilikom upoznavanja, odoljeti a da ne poljubi Mikea Bongiorina, voditelja ovog kviza. Poljubac nije bio ljubavnički, u njemu također nije bilo ništa od grčevite idolatrije koja se zatiče u odnosu šiparica prema zvijezdama zabavne glazbe. (U nekom kanadskom dokumentarnom filmu o Paulu Anki, dvije šiparice iznenada se suoče s njihovim idolom i toliko se smetu da od zaprepaštena grcanja ne mogu doći do riječi, a od strave preusrećenosti ne usuđuju se pogledati svoga idola nego pogledima unezvijereno šaraju po zemlji i to nekamo u stranu od mjesta gdje stoji božanski Paul Anka).

Kod televizije nema takve idolatrije, obogotvorenja. Bakica, prava talijanska nonica, s privilegijom je svoje starosti iskazala tek svoje gotovo rodbinsko oduševljenje s dragim Dobridanekom (Bongiorinom), osjećajući se s njim očigledno posve intimnom, premda ga

prije toga nije vidjela drugdje nego na ekranu.

Bjelodano: uzrečica kako je televizija "član naše obitelji" nije pre nagljena metafora, niti tek puka propagandna krilatica. Ona vrlo točno označava onu intimističku, rodbinsku povezanost između gledaoca i televizije.

Televizija u tome nije osamljena niti je bez prethodnika: sva sredstva javnog masovnog sporazumijevanja (i novine i radio) pokazuju slične crte intimizma, privatnosti.

Obitelj i pojedinci imaju "svoje" listove što ih redovno kupuju, u njima imaju "svoje" rubrike koje prve pogledaju i najpomnije pročitaju, imaju "svoje" novinare. Epistolarno obraćanje urednika čitaocima nije nimalo rijetko. S radiom je isto: ljudi imaju "svoje" stanice, "svoje" emisije, "svoje" spikere, intimistički govorni ton u samim emisijama je čest ("Izlet u obično", "Porodični semafor", "Taksi za Babilon" i dr.). Očito ima nešto u naravi sredstava javnog sporazumijevanja što uvjetuje ovo srođivanje.

U pitanju je jedna jednostavna i vrlo uočljiva značajka svih spomenutih sredstava masovnog javnog sporazumijevanja (novine, radio i televizija), a to je - kontinuitet, stalnost pojavljivanja. Novine se javljaju iz dana u dan, iz tjedna u tjedan istog dana, radio emitira emisije od rana jutra do kasne noći iz dana u dan, televizija od poslijepodneva do u noć, iz dana u dan. Redovnost pojavljivanja stvara u ljudima naviku, a ova razvija potrebu; čovjek mora zaviriti u novine ili se u protivnom osjeća krnj, kao da je propustio učiniti nešto važno; čitanje novina postaje ritual koji se ne može propustiti. Uključivanje radija nije samo stvar trenutačnog raspoloženja već svakodnevne potrebe, radio je neprekidno prisutan gotovo kao neka elementarna, prigodna pojava bez koje ne možemo, bez koje bismo osjećali neizreciv nedostatak.

U određeno vrijeme ukopča se televizija i gleda, sav se poslijepodnevni kućni raspored tome prilagodi. Pokvari li vam se televizor, osjetit ćete užasnu prazninu uvečer; ljutnji zbog pokvarenog televizora nema ravne među kućanskim ljutnjama. Navika, i potreba od nje, sasvim su intimne naravi. Pojavljujući se redovnom učestalošću, sredstva javnoga sporazumijevanja postaju činilac našeg intimiteta, našeg svakodnevnog habitusa, stalan sutvorac naše obiteljske, kućne sredine, ukratko - srođujemo se s njima, intimiziramo.

Televizija je ipak od svih sredstava javnog sporazumijevanja najprisutnija, razvijajući intimnost i privatnost svog odnosa s gledaocem do tog stupnja nedosezljiva radiju i novinama. Pretpostavke koje to omogućuju jesu u svojevrsnoj prirodi televizije. Novinski

tisak, naime, zadržava uvijek svoj tiskovni karakter i sva sugestivnost pisanja ne može potrti svjesnost da je to što čitamo tek prilično apstraktni tiskovni podatak o nekoj pojavi.

Slušnost, odnosno zvukovna materijalnost govora čini radio životnijim i perceptivno punijim; radio je živo svjedočanstvo živa zvuka i svega što taj zvuk sa sobom i u sebi nosi; glas ljudi što na radiju nastupaju njihov je stvaran glas i oni su u njemu osobno prisutni. No, slušnost je uvijek perceptivno parcijalna, ona ne vezuje uza se suviše: uz radio možemo nesmetano raditi mnogošta drugoga. Radio vezuje uza se, ali ne obavezuje na se.

Televizija je poput filma, fotografske naravi, predočujući živahnom vjernošću, vidno-slušnom potpunošću prizore životnosti. Sve što televizija prikazuje bit će prikazano perceptivno potpunije, vjernije, životnije, tražit će od nas potpuni perceptivni angažman. Bit će, otuda, prisutnija, sposobnija da nas zaokupi nego radio ili novine. Perceptivna životnost i privlačnost televizije, stalnost njene prisutnosti, navika i potreba što otuda proizlazi, bit će, nužno, bitne odrednice samog ustrojstva televizije, njene naravi. Intimitet, srođenost s televizijom neće biti tek prateća pojava koja karakterizira samo gledanje televizije, nego će uvjetovati i biti uvjetovana i samim ustrojem televizije.

U spomenutom naslovljavanju s "draga moja televizijo" ne smije se gledati primitivna antropomorfizacija jednog fenomena. Ipak, ne živimo više u mitsko doba da bi antropomorfizacija bila normalna. Kad se ustanovi obraća kao osobi, onda se to čini zato jer se zna da tu ustanovu čine živi ljudi, razabirljive osobe, obraća se zapravo tim ljudima što ustanovu tvore. A osobna prisutnost televizijskog osoblja na ekranu daje za pravo sasvim personalnom odnosu prema televiziji. Iz dana u dan televizijski gledalac gleda uglavnom iste spikere, iste novinare, iste voditelje emisija, iste glumce... i to u najživljijoj slikovnoj prisutnosti. Neću nimalo pretjerati ako kažem da upravo ti spikeri što najavljuju i vode emisije i čitaju vijesti daju osnovni ton televiziji. Oni gledaju pravo u gledaoca, smiješe mu se, njemu govore sve što govore, njemu namjenjuju sve što najavljuju - oni grade u gledaoca iluziju uzajamnosti, neposrednoga međuljudskog općenja, a njihova stalna personalna prisutnost gradi iluziju stalnoga personalnoga saobraćanja između gledaoca i njih. A nije tako samo sa spikerima; svatko tko nastupa na televiziji mora gledati u kamere, tj. "u gledaoca" - mora podržavati tu opću iluziju uzajamnosti. Sve što na televiziji gledalac gleda, i filmovi, i drame, i koncerti, sve je to poklon, izravan poklon televizijskog osoblja gledaocu, sve je to karika uzajamnosti.

Sve na televiziji postaje stvar međuljudskog izravnog općenja, televizija poprima sasvim personalne, privatističke, intimističke crte. Oni koji se na televiziji javljaju poznanici su

gledaocima, a svi spikeri odreda prave se da su i svi gledaoci njihovi dobri poznanici. Intimitet spikerstva dolazi do kulminacije u likovima voditelja raznih kvizova: popularnost Miće Orlovića rezultat je upravo virtuozno nonšalantnog intimiteta kojim se ponaša pred gledaocima. Sva fikcija uzajamnosti, dobrog uzajamnog poznanstva, utjelovljuje se u takvom voditelju; on se ponaša pred TV-kamerama kao pred svojom obitelji, dopuštajući sebi opuštenost u ponašanju koju čovjek ima samo pred dobrim poznancima. Nije zato čudo što se s njima gledalac toliko jako srodi da jednoj talijanskoj nonici bude samorazumljivo da rođaćki poljubi Mikea Bongiornoa.

Premda je upravo u spikerstvu izvor intimističkih crta televizije, njih razvijene nalazimo i drugdje. Na primjer, u serijskim emisijama, u kojima iz tjedna u tjedan pratimo iste likove kako se kreću iz jedne životne situacije u drugu. I neće biti slučajno što je upravo "obiteljska" serija *Gradić Peyton*, s istim likovima, s njihovim sasvim privatnim i intimnim problemima - najpopularnija. No, nemamo ovdje vremena ni mjesta istraživati sve pretvorbe televizijskog intimitizma. Tek, važno je utvrditi da očigledna popularnost, masovnost televizije, njena utjecajna moć - počiva upravo na ovim njenim intimističkim značajkama.

U upoznavanju i razvijanju tih značajki budućnost je televizije, a da li će ta budućnost biti u osnažanju manipulacije gledaocem, ili će biti u stvaralačkom produbljivanju i usložavanju tih prvotnih veza između gledaoca i televizije, na televizijskim je pregaocima i na televizijskim gledaocima da djelatno odrede.

PITANJE “PRIRODE” FILMA

5. ANDRÉ BAZIN I REALIZAM

Čitatelj Bazinovih spisa uočiti će da je *realizam* središnje njihovo pitanje, podjednako teorijsko kao i kritičarsko. No, naći će se u grdnoj dvoumici kad pokuša raščistiti u čemu je – po Bazinu – realizam filma. Općenit razlog za dvoumicu jest težina pitanja na koje nije lako dati određen odgovor. Posebniji je razlog u tome što cijeli način Bazinova mišljenja i pisanja zapliće stvar. Naime, teoretizirajući, Bazin ponajviše samo poopćava svoja vrlo raznolika i promjenjiva kritičarska iskustva i naklonosti, što ne pridonosi dosljednosti njegovih teorijskih utvrdaba. Osim toga, čestoj nedosljednosti Bazinove teorije ide zdušno na ruku Bazinova ljubav prema paradoksima, što je značajka ne samo njegova stila već i stava prema svijetu. Štoviše, stvari se još gadnije zapliću zahvaljujući Bazinovoju kritičnosti prema vlastitim kritičarskim prosudbama i teorijskim utvrdabama: Bazin teži ispraviti i ograničiti, posve promijeniti ili napustiti prosudbe i utvrdbe koje je prije toga poletno uobličio i branio.

Da bi se ipak nekako razabralo što zapravo Bazin tvrdi o realizmu i koliko je to vrijedno teorijskog uvažavanja, potrebno je razdvojiti i ogoliti njegove argumente, učiniti ih jednoznačnim, premda oni nisu niti izdaleka takvi u sklopu Bazinovih tekstova.

Ontološki argument

Nazovimo prvi, najprošireniji, Bazinov argument “ontološkim argumentom”. Prema njemu, ono što obilježava realizam (neorealizam) jesu različita “nestajanja”. Evo ih pobrojanih: 1. nestajanje fabule, 2. nestajanje mizanscene (što uključuje nestajanje scenskog dekora i nestajanje ekspresivne rasvjete), 3. nestajanje pojma glumca, i, najzad, 4. nestajanje montaže. (Ta se nestajanja uglavnom navedena prema izričitom Bazinovom nabranjanju u članku o *Kradljivcima bicikla*; Bazin, 1967; 31-41).

Zajedničko je svim ovim “nestajanjima” što su sva, zapravo, “nestajanja” raznih vrsta postupaka pomoću kojih se ustrojava film. Konstrukciji postupci “nestaju” da bi ustupili mjesto “svojstvima same stvarnosti”, a ta su “kontinuitet”, “gustoća”, “ambigvitet”. “Neorealizam, je dakle”, reći će Bazin, “pre ontološki nego estetički stav” (isto, str. 55).

Nevolje s ovim “nestajanjima” započinju već od samog pojma: kakvo je “nestajanje” zapravo u pitanju? Neće biti nikako da je u pitanju doslovno nestajanje. Sam će Bazin minuciozno

analizirati fabulu, upućujući natenane na dramaturške smicalice fabulativne konstrukcije u *Kradljivcima bicikla* (usp. "Ja dobro shvatam da tu postoji priča..."; isto, str. 40), priznat će da su neprofesionalni glumci jednako dobri kao i profesionalni, dokazivat će specifičnost montažnih postupaka u neorealističkim filmovima, i u drugim primjercima "realizma".

Mogu se Bazinova "nestajanja" protumačiti ne doslovno već dojmovno: nije da to nestaju konstrukcijski postupci, mi ih samo *ne primjećujemo*, te se doima kao da ih nema, kao da su nestali. Takav je dojam značajan pokazatelj, ali ne i trajan pokazatelj. Pogledate li danas *Kradljivce bicikla* ili *Rim otvoreni grad* ili bilo koje drugo neorealističko djelo, "bost će vam oči" prepoznatljivi konstrukcijski recepti: danas je neupućenu gledatelju zaista teško razabrati posebnost neorealističkog "realizma" u odnosu na "realizam" klasičnih holivudskih drama. Neorealistički filmovi čine se i te kako "konstruiranim", i te kao "tradicionalnim". Očigledno je: Bazinov "ontološki argument", barem koliko je do "nestajanja", pada u vodu.

Argument izrađevine

Nije nikakva poteškoća pronaći u Bazinovu pisanju argument prema kojem prethodni "ontološki argument" mora unaprijed biti osuđen na neispravnost. Nazovimo taj ispravljajući argument "argumentom izrađevine".

Prema ovom argumentu, "ontološki argument" je unaprijed osuđen na neprimjernost jer je svako umjetničko djelo izrađevina, artefakt, dakle konstrukt: "Realizam u umjetnosti očevidno može proizići samo iz nečeg veštačkog" (isto, str. 13; u našem prijevodu krije se, čini se, greška: umjesto "može proizići" piše "ne može proizići"). Kad film ne bi bio izrađevina (konstrukt), mi ne bismo imali posla s filmom nego sa "samom stvarnošću": "Bez njega [tj. bez obzira što da se prikaže - H. T.], pod pretpostavkom da je totalni film od danas tehnički ostvarljiv, mi bi smo se prosto-naprosto vratili stvarnosti" (isto, str. 13). Bez obzira na to koliko film bio "realističan", on je uvijek podjednako daleko od stvarnosti (tj. uvijek je podjednako izrađevina): "Videli smo kojim se elementima stvarnosti obogatio film, ali, promatrano s druge strane, on se očevidno udaljio od stvarnosti ili se, bar, nije približio ništa više od klasične estetike" (isto, str. 15).

Ontološki paradoks

Međutim, Bazin nije želio napustiti svoj "ontološki argument". Previše je bio uz njega vezan svojim općenitim ontologijskim stajalištem. Zato će s oduševljenjem uspostaviti svoj "paradoks", nazovimo ga "ontološkim paradoksom". On, sažeto, glasi: mjera je "realizma" u prisutnosti samih svojstava stvarnosti a odsutnosti konstruktivističkih postupaka, tj. izrađenosti. Ali, kad ne bi bio izrađevina, film bi se prestao razlikovati od stvarnosti, i onda bi zahtjev za realističnošću bio potpuno besmislen. "Realizam" pretpostavlja izrađevinu, ali, istodobno, teži poreći izrađenost izrađevine.

Koliko god volio paradokse, i sam Bazin ponekad je prisiljen reći da se "paradoks mora razriješiti"; svjesna nedosljednost obesmišljava svaki teorijski pothvat. Tako, Bazin doista i nudi svoja rješenja "ontološkog paradoksa". No, da ne bih odugovlačio raspravu dokazujući kako su ta ponuđena rješenja neprikladna, odmah ću odabrati jedan Bazinov argument koji nije izričito rješenje "paradoksa" ali jest implicitno. Nazovimo taj argument "dijalektičkim".

Dijalektički argument

Ovaj argument uvažava i uključuje argument izrađevine ali se uopće ne obazire na ontološki argument i tako izbjegava ontološki paradoks. Prema njemu, film jest izrađevina, konstrukt, artefakt, i jedino što čovjek na filmu može raditi jest da razrađuje konstrukcijske postupke i pronalazi sve novije konstrukte. Pitanje "realizma" ne dira odnose filma prema "stvarnosti" nego odnose jednog tipa izrađevine prema drugom tipu izrađevine. "Realizmom" se obilježavaju naročiti povijesni odnosi između različitih načina konstruiranja, a nikako ne "ontološki odnos" filma sa svijetom: "Realizam", reći će Bazin, "može da zauzima u umetnosti samo dijalektički položaj, on je više jedna reakcija nego jedina istina" (isto, str. 31). Time je "ontološki argument" opisan, pa se ni "paradoks" ne može javiti.

Više nego moguće izričite izjave Bazina, ovaj njegov argument podupire sam način na koji Bazin, esejistički, razvija svoj pojam "realizma". Na primjer, gluma neprofesionalca nije sama po sebi "realističnija", nego je takva samo u usporedbi s tradicionalnim "star sistemom", sistemom ustaljenih i stereotipiziranih glumačkih likova: "Važno je samo ne dati profesionalcu da igru ono što mu je fah" (isto, str. 11). Dugački kadar je "realističniji" u usporedbi s "konvencionalnom analizom kontinuuma stvarnosti" (isto, str. 14), tj. u usporedbi s konstrukcijom scene uz pomoć niza kratkotrajnih kadrova snimljenih s različitih stajališta (npr. komplementarni kadrovi). Eliptička konstrukcija fabule u neorealističkim

filmovima, prema kojoj se svaka scena pojavljuje kao samodovoljna, samostalna "realističnija" je tek u usporedbi s fabuliranjem u kojem je svaka scena izravno ovisna o prethodnoj i uvjetuje narednu scenu itd.

Bazin, dakle, uspijeva razviti pojam "realističnosti" tek usporedbom između dvaju globalnih tipova konstrukcija.

"Realizam" kao standard

Argument, međutim, nije potpun. Možemo govoriti koliko hoćemo da je "realizam" samoodnos između dvaju tipova filmskih konstrukcija, pa da ipak nemamo pojma kako da ustanovimo koja je konstrukcija "realističnija", a koja "manje realistična". Potrebno nam je, dakle, kriterij "realističnosti".

Izričit odgovor na ovaj zahtjev nećemo moći naći u Bazina. Zato ću ga potražiti drugdje, u Nelsona Goodmana, u njegovoj knjizi *Jezici umjetnosti* (Goodman, 1968). Prema Goodmanu "realizam nije stvar nekakva stalna ili apsolutna odnosa između slike i njenog predmeta, nego je stvar odnosa između sistema prikazivanja primijenjenog u slici i standardnog sistema" (isto, str. 38). "Realizam je relativan, određen sistemom prikazivačkog standarda za danu kulturu ili osobu u dano vrijeme. Novi, ili stariji, ili strani sistem drži se izvještačenim ili nevještima" (isto, str. 37). Kriterij, dakle, realističnosti stanovite konstrukcije u usporedbi, s drugom konstrukcijom ovisi o konstrukcijskom standardu što ga prihvaća osoba (ili osobe) koja prosuđuje film. Uvjerenost u "veću realističnost" jednog filma u usporedbi s drugim filmom može služiti kao značajan pokazatelj - ali u istraživanju prikazivačkog standarda koji je u temelju svakog ovakvog uvjerenja.

Realizam kao "autorizam"

Tako nam, isto, i Bazinovo uvjerenje o većoj realističnosti stanovitog broja filmova može poslužiti kao dobar vodič u istraživanju standarda što je u temelju Bazinova teoretiziranja o "realizmu" i u temelju njegove kritičarske borbe. Ovo što ću ponuditi volio bih da se shvati tek kao prvi naslučaj mogućeg tumačenja Bazinova standarda - pravo istraživanje treba tek poduzeti.

Bazinov je standard nadasve polemički postavljen. To znači da se izobražavao u jakoj opreci

spram drugačijeg standarda. Taj drugačiji standard Bazin zove "klasičnim", shvaćajući ga kao povijesnu prethodnicu svome standardu. Za Bazina klasični je standard aprioristički (navikni, predodređen, dan) i, kako nije Bazinov vlastiti, on je "apstraktan". U nekoliko riječi opisa: Bazin drži "apriorističkim" teleološko ustrojstvo fabule, a ono uvjetuje i uvjetovano je "klasičnom montažom". "Klasična podjela na kadrove, koja potiče od Griffitha, stavljala je stvarnost u više uzastopnih kadrova koji su predstavljali samo gledišta, logička ili subjektivna, na pojedini događaj" (Bazin, 1967, str. 14).

U takvu ustrojstvu, "značenje" djela bilo je, po Bazinu, ustanovljeno *a priori*; redatelj je posao bio je samo da otjelovi već unaprijed dano, predodređeno, "značenje".

Sva "neklasična" sredstva (dugi kadar, velika oštrina u dubinu, elipse, snimanje na terenu, izbjegavanje star sistema itd.) imala su za Bazina važnost u tome što su lomila predodređenost, automatizam klasičnih postupaka, čineći te postupke očitijim, što znači: postupcima svijesti, samosvjesnog, samonadzornog filmovanja. "Neorealizam, dakle", kaže Bazin, "ne odbija da zauzme stav u odnosu na svet, isto kao ni da donosi sud o njemu; u stvari on predstavlja jedan duhovni stav..." (isto, str. 108). Ali ta duhovnost, svjesnost, samosvjesnost, što prati prekid s predodređenošću, automatizmom, u službi je umjetničke osobnosti: "...to je uvek stvarnost posmatrana kroz umetnika, kako se prelama u njegovoj svesti..." (isto, nastavak prethodnog citata; tu je, greškom, u knjizi prevedeno "glumac" umjesto "umjetnik").

Novi standard je težio prekinuti s klasičnim, kako bi otvorio nestereotipizirano, navikom neograničeno polje za osobno ("autorsko") umjetničko očitovanje. Boreći se za "realizam" a protiv "izvještačenosti" ("apstraktnosti", "estetizma"), Bazin se u krajnjoj crti, zapravo borio za "autorsku kinematografiju", a protiv kinematografije, u kojoj je autor bio - u najmanju ruku - potisnut, neistaknut, a u svakom slučaju vrlo ograničavan.

Usprkos svojoj kasnijoj skeptičkoj i kritičkoj poziciji prema "autorskoj politici" svojih mlađih kolega, Bazin je - pod pomalo čudnom parolom "realizma" - bio pravim začetnikom te politike. Zašto je baš rabio parolu "realizma" a ne neku drugu trebalo bi rasvijetliti jedno kulturološko istraživanje. Jer, činjenica je da se dobar dio pokreta u 18., 19., i 20. stoljeću začinje pod parolom "realizma", "pravog realizma", "novog realizma", i tome slično...

6. TEATRALNOST U FILMU

Purizam

Često ćete čuti kako se u nekom filmu prigovara da je "previše literatura", ili da je "previše teatar". Da nije "pravi film". "Teatralnost" u filmu bila je najžešće i najupornije teorijski napadana, nju ćete kao pobijački argument čuti i danas.

U pitanju je purizam, a on je breme teorijskog i kritičko-strateškog porijekla.

U težnji da odrede specifičan dojam koji je na njih ostavljao film, teoretičari su izdvajali one osobine koje su u filmu bile zajedničke s drugim umjetnostima i žigosali ih kao "strane" elemente, nadajući se da će tako doći do onih crta koje će biti svojstvene samo filmu.

Postupak se baš nije pokazao djelotvornim, jer je teško naći elemente koje film ne bi dijelio barem s ponekom od postojećih umjetnosti. S tog su se stajališta svi elementi filma mogli pričiniti "stranim", te su zato poneki teoretičari tvrdili da je film "sinteza" elemenata mnogih umjetnosti, nalazeći tek u toj sintezi svoju posebnost.

Polazeći od shvaćanja da su elementi određeni svojim položajem u cjelini, te da svoja odlučujuća svojstva dobivaju upravo po tom položaju, danas prevladava shvaćanje da su sve osobine što ih nalazimo u filmskom mediju - filmske, i da nema osobina koje bi se dale izobraziti na filmu a koje ujedno ne bi imale neku specifično filmsku funkciju.

S druge strane, korjenita borba protiv "stranih elemenata" u filmu, u kojoj se filmu priznaje da je vrijedan ali ne i da je "čisti film", najčešće se javlja između različitih filmskih stilskih pravaca, ona služi da bi se pokudila neka tradicija i da se istaknu novi postupci koje se ubuduće želi ustaliti na filmu. Međutim, argumente protiv "stranih elemenata" ne treba uvijek uzimati tako teorijski i strateški globalistički. Ponekad se doista u filmovima primjećuju elementi koji se s lakoćom prepoznaju kao "preuzeti" elementi neke druge umjetnosti. Mnogi oblici prenaplašene glume na očit način odaju svoje teatarsko porijeklo.

No, i za takve slučajeve vrijedi tvrdnja da oni, baš zahvaljujući svojem tuđinstvu, imaju posve filmsku službu, a ona je izdiferencirana već prema povijesnom razdoblju filma.

Ovdje ćemo se posvetiti upravo ovoj potonjoj prepoznatljivoj teatralnosti u filmu, nastojeći pokazati način na koji ona pridobiva posebnu filmsku funkciju u određenom povijesnom

razdoblju, odnosno u djelu određenog redatelja.

Uzet ćemo dva krajnja primjera: rano razdoblje nijemog talijanskog filma koji je poznat po prenaplašenoj teatarskoj glumi i cijelom nizu drugih "pro-teatarskih" postupaka, a potom ćemo se pozabaviti stvaralaštvom Jean-Marije Strauba, redatelja novijeg njemačko-švicarskog filma koji gotovo militantno unosi teatarske postupke u film.

Uloga teatralnosti u ranom nijemom filmu

U ranim nijemim talijanskim filmovima teatralnost je - a ona se očitavala u glumi, dekoru i u položaju kamere - imala posebnu filmsku svrhu: ona je poticala na stanovite tehničke postupke i estetske učinke svojstvene potom samom filmu.

Uzmimo za primjer mizanscenu u jednoj od prvih sekvenci *Vječne ljubavi* režisera Caserinija. Film je snimljen oko 1910.

Radnja se odvija u kući generala. Protagonisti su: general, njegov kolega, njegova kćerka, kćerkin udvarač i služavka. Udvarač je zapravo špijun i on krade mapu na kojoj je plan bitke. Sekvenca ocrtava atmosferu u kući, odnose između likova, razotkriva udvarača kao špijuna i lopova i prikazuje samoubojstvo generala.

Ambijent-scena je postavljena na vrlo indikativan način. Sastoji se od tri prostorije: prednja prostorija je prostrana gostinska soba koja se pozadinom produžuje u dva krila. Jedino krilo je soba za ručanje, a drugo, nadesno, radna soba. Sve se te sobe koriste u toku radnje.

Kamera cijelo vrijeme ostaje nepokretna, na istom mjestu u odnosu na prizor, bez obzira na to što se na sceni zbivalo. Takav pristup prizoru čini se posve teatarskim, jer odgovara utvrđenom i stalnom mjestu gledališta u odnosu na pozornicu.

Međutim, već i tu postoji važna razlika između kazališta i filma.

Kamera nije u gledalištu, nego, rečeno kazališnim jezikom, "na pozornici". Njen je položaj, zapravo, položaj gledatelja koji je napustio gledalište i uspeo se na pozornicu postajući pasivnim sudionikom zbivanja na njoj. Zato sve što se zbiva na sceni, odnosno na filmu, više nije određeno odnosom između pozornice i *gledališta*, nego odnosom između neovisnih događaja i promatračkog oka. Premda se kamera ne miče, ipak je odnos između zbivanja i promatrača određen virtualnom promjenjivošću kuta promatranja. Naime, sada se bira

položaj točke promatranja u *prizoru*, i premda on teži da bude frontalan, tek je jedan položaj među mnogim mogućim u predočenom prizoru.

U tom smislu i sama statičnost položaja kamere, odnosno gledaočeva pogleda, ima svoju specifičnu stilističku ulogu koju u kazalištu fiksno mjesto gledaoca ne može imati.

Prvo, relativni je prostorni odnos između likova radnje naglašen baš statičnošću svih ostalih elemenata. Nepomičan kadar naglašava prostorne odrednice svih pomičnih elemenata unutar kadra. Sama kretanja u kadru neobično su pažljivo izvedena, tako da imamo cijeli niz složenih kretanja likova u svim pravcima, uključujući i one u dubinu. Mizanscena je upravo zaprepašujuće istančano razvijena.

Drugo, statična kamera, odnosno fiksni izrez kadra, naglašava slikovne kvalitete pokreta unutar kadra. Pokreti likova nisu samo razrađeni jedan u odnosu na drugi, nego također i u odnosu na izrez kadra. Čovjek se sreće s nekom vrstom istančane koreografije pokreta likova, pažljivo komponirane u odnosu na cjelinu slike u izrezu.

Treće, i prostorni je vid radnje što se odigrava u ovoj sekvenci naglašen i ima svojih posljedica na stil pripovijedanja. Na primjer, u jednom trenutku se svi likovi presele u sobu za ručanje, jer trebaju ručati. Sama radnja za stolom dijelom je sakrivena lijevim zidom sobe, a drugim se dijelom teško razabire jer je dosta udaljena od kamere. Tako se ovim postupkom suočavamo s nekom vrstom narativne elipse, jer nebitni su dijelovi radnje slabo vidljivi, dok su bitni – npr. zdravica koju drži general, kao i opći tok ručka – posve razabirljivi, a oni su dostatni za praćenje glavnog toka radnje. Takav prijelaz preko redundantnog dijela radnje, a bez prekida u postavi scene, moguć je bio samo zahvaljujući toj specifičnoj fiksnoj točki promatranja za koju se redatelj opredijelio bilo po sili tradicije teatra, bilo jer mu nije smetala u izlaganju onoga što ga je u svemu tome zanimalo.

Sličnu filmsku funkciju ima i očito teatralna gluma talijanskih *diva*. Uzimamo za primjer glumu Eleonore Duse u filmu *Cenere*, i glumice u filmu *Rapsodia Satanica*. U njih se lako može uočiti posve određen obrazac glume. Diva učini vrlo izražajnu gestu, zamrzne je na trenutak, tada učini brzi prijelaz na drugu izražajnu gestu itd. Tako njihova gluma tvori neku vrstu diskontinuirana baleta čije se ključne točke drže na dulje vrijeme kako bi se u njima moglo uživati i diviti im se. Takav bi se način glume doživio čudnim čak i u živoj glumi na pozornici. U filmskim uvjetima on, međutim, ima izrazite slikovne kvalitete. Glumica glumi u slikama koje su svaka za sebe posebna kompozicija. I u filmu *Cenere* i u filmu *Rapsodia Satanica* slikovna je kompozicija kadra neobično pažljivo izvedena i diva se u nju savršeno

uklapa. Tako se teatralnost u glumi diva pokazuje kao sastavni dio mnogo općenitije slikovnosti cijelog filma.

Signali “umjetničkog”

Kako da protumačimo ove primjere?

Suočeni smo, ponajprije, sa stanovitim modelima prikazivanja koje prepoznajemo kao teatarske. Ti su modeli primijenjeni u okolnostima koje nisu okolnosti teatarske izvedbe. Oni, odatle, dobivaju novu i različitu funkciju, i s njom u vezi trpe stanovite preobražaje. Na drugoj strani, oni također pomažu u organiziranju te nove sredine. Oni su, dakle, filmski funkcionalni, i u tome su čak ponekad i vrlo sofisticirani.

Dakako, na osnovi takvog izvoda netko može još uvijek tvrditi da teatralnost nije poželjna za film. Reći će da ono što se prethodnim tumačenjem pokazalo jest da teatralnost može biti korisna filmu u njegovim počecima, kad redatelji nisu znali za drugačije načine rada, ali da razvojem filma teatralnost mora ispasti iz upotrebe.

Tvrđnja da redatelji nijemog filma nisu znali za drugi način filmovanja nego teatralni naprosto nije istinita. Paralelno s igranim filmom u kojem je dominirala teatralnost, postoje i neke vrste dokumentarnih filmova. Bili su tzv. “scenici”, “topici” i putopisni filmovi. Scenici su prikazivali prizore gradova, putopisni više različitih predjela, a topici su bili filmovi snimani na licu mjesta gdje se događa nešto od posebne važnosti. Upravo su topici preteče današnjeg dokumentarnog filma. Oko 1912. godine bili su neobično popularni topici sa sadržajima iz Balkanskih ratova. Nekolicina britanskih snimatelja bila je sudionikom – svjedokom u samim ratovima, filmski i člancima obavještavajući o Srbiji onog vremena i o ratnim prizorima.

U tim dokumentarnim filmovima ponašanje ljudi bilo je svakodnevno, kako već i jest ako se neprimjetno i nepripremljene snima. Tako su gledaoci, pa time i redatelji i glumci bili suočeni s, najmanje, dva modela ponašanja na filmu – jednim svakodnevnom, neglumačkim, i drugim teatralnim, glumačkim.

Nijemi film poznavao je najmanje dvije temeljne vrste prikazivanja: igrani film ili neumjetničke snimke. Teatralnost je vezivana pretežno uz igrani film i, ako zaključujemo dosljedno, mogli bismo reći da je teatralnost bila možda jedan od elemenata koji je

gledaocima davao jasno na znanje da ti nemaju posla s neumjetničkim, dokumentarnim filmom, već s imaginacijskim, igranim, umjetničkim filmom. Za takvu službu teatralni stil je imao visoke kvalifikacije, jer je on već odavno, na tlu teatra, bio ustaljen kao visoko-umjetnički.

Da takva pretpostavka nije kriva, posvjedočuje izjava velikog talijanskog redatelja Pastronea:

“Kritizirali su me zbog pretjeranog grimasiranja – nijeme deklamacije – a toga je doista i bilo. Ali sjetite se kad je taj film bio napravljen. To su bili vrhunci Sare Bernhardt – pretjerana šminka, gradilokventna gestikulacija i sve to. Moj film nikada ne bi bio prihvaćen kao umjetničko djelo da nisam platio ceh Sari Bernhardt u mimici glumca Almirantea Manzinija” (usp. Leprohon, 1966, 31).

Neobično je zanimljiv element u Pastroneovoj izjavi njegovo upozoravanje na vezu između teatarske glume i prihvaćanja filma kao “umjetničkog djela”. Teatralnost, ako je suditi po njemu, nije bila drugo nego oznaka “umjetnosti” određenog filma.

Pretjerana gluma nije bila jedini i isključivi signal da je posrijedi umjetnost. U filmu *Cabiria*, koji je izrazito “umjetnički” film, može se uočiti cijeli niz drugih signala umjetnosti.

Jedan je vrlo jednostavan: riječ je o dužini filma. U ranom nijemom razdoblju talijanskog filma, filmovi koji su bili klasificirani kao drame, ljubavni, romanse, povijesne drame, pokazivali su težnju da traju dulje nego npr. komedije. Najkraći filmovi su bili upravo filmovi-dokumenti. Sama *Cabiria* trajala je tri sata kad je prvi put puštena u promet. (Uostalom, još je i danas dužina filmova pokazateljem umjetničke ambicioznosti filma: većina razglašanih superspektakla traje prosječno duže no obični filmovi.)

Dakako, sama po sebi dužina filma nema važnosti. Ona je važna tek kao indeks količine unijetog rada u film. Što je film dulji, to je više rada i truda u njega unijeto. Osim toga, u ambicioznim umjetničkim filmovima poput *Cabirije*, *Pada Troje*, *Posljednjih dana Pompeja* može se uočiti daleko veći broj odvojenih linija radnje što teku paralelno kroz film nego što je to uobičajeno. A onda, tu nalazimo i daleko veći broj različitih lokacija (tj. različitog dekora) nego obično. Umjetnički filmovi morali su biti bogati *izrađenim* sastojcima, inače se nisu držali dovoljno umjetničkim.

Povijesni filmovi svoj “umjetnički ton” dobivali su i na osnovi izgleda predjela, odnosno dekora u kojem su se snimali, kao i na osnovi kostima glumaca. Dekor i kostimi su bili vrlo

raznovrsni, egzotični, puni detalja, i što je moguće monumentalniji. U filmovima sa suvremenim temama, javljali su se predjeli i kostimi koji su također znali biti egzotični, bilo po svojoj pitoresknoj siromaštini bilo po tome što su se podvrgavali slikovnoj, modnoj stilizaciji, u duhu tada vladajuće secesije.

Svim ovim usput navedenim signalima umjetnosti dvije su crte zajedničke.

Prvo, sve one izražavaju činjenicu da su stvorene, *izrađene*, da su proizvodi usmjerena čovjekova napora, usmjerena na to da se pomoću njega nešto posebno, iznimno priopći. Ovaj uloženi napor mora biti očit da bi se cijenio, da bi mogao izvršiti svoju signalizacijsku ulogu. Film, dakle, mora biti *očigledna izrađevina*, artefakt, da bi se uopće mogao prihvatiti kao "umjetničko djelo". Kad to ne bi bilo očigledno, film bi se automatski shvatio kao neumjetnički, kao zabilješka dokumentarne važnosti.

Drugo, "umjetnost" filma je povezana s *neobičajenim, iznimnim*. Bilo da je ono egzotično, bilo da je fatalno, ili oboje. Nije sigurno da li je to baš isključiva osobina umjetničkog tj. igranog filma, ali sigurno je da su se upravo te osobine u igranom filmu posebno naglašavale i razrađivale. One su žive i danas u tzv. "superprodukcijama".

Međutim, ti signali "umjetničkog" nisu svojstveni samo u filmu. Njih je on dijelio s drugim umjetnostima, jer drugačije se i ne bi prepoznavao kao umjetnost. Rani talijanski film, kao i ondašnje kazalište, bio je pod neobično jakim utjecajem D'Annunzija, čije je pisanje pokazivalo sve one prije spomenute značajke "umjetnosti". Naime, teme D'Annunzijevih tekstova bile su uvijek uzvišene, iznimne. On je, prema Croceovoj kritici, "spremno poprimao masku pjesnika dobrote i samilosti, ispaštanja ili visoke tragedije, superhumanizma, heroizma ili psalmičkog izričaja". D'Annunzijev stil je ponesen, izričito poetski čak i kad je prozni. On naglašeno privlači pažnju na sam način pisanja. Pun je naglašenih stilističkih figura, grozdova atributa, niza ponavljanja itd. D'Annunzio će često i izričito istaknuti stilistički, odnosno artistski aspekt dijaloga. Na primjer, komentirat će netom dani monolog glavnog junaka na ovaj način: "Zaista, ta iznenadna alegorija, podjednako svojom formom i ritmom, istinito je izrazila osjećanje što je prožimalo sve stvari"...

Čini se da je isticanje izrađenosti, umijeća, bilo standardno sredstvo u ono doba u Italiji. Prvi uvjet da se dosegne umjetnost bio je u svjesnosti da je posrijedi umjetna, vještačka tvorevina.

Izveštačenost je bila stilskim obilježjem epohe, barem one u Italiji s početka stoljeća. Tako je i teatralnost bila jedan od standardnih stilskih elemenata, kojima niti jedna prikazivačka umjetnost nije mogla izbjeći ako se htjela predstaviti kao umjetnost.

Prisutnost, odnosno neprisutnost teatralnosti u filmu bila je pokazateljem da li je posrijedi umjetnički film, tj. dokument. Umjetnost se od neumjetnosti razgraničavala upravo putem takve vrste signala.

Potvrdu za to shvaćanje možemo lako naći i u ranom američkom filmu. On je nedvojbeno rastao u drugačijim kulturnim okolnostima od onih u Italiji. U ranom američkom filmu bilo je manje umjetničkih ambicija pa se i ranije počeo uobličivati tip filmovanja u kojem su gluma i ambijent tek neznatno ili nimalo podsjećali na kazališni. Ti se filmovi shvaćaju kao prava prethodnica kasnijem "specifično filmskom" tipu glume, kako se to govori. Na primjer, serijali o Bronchu Billu bili su uzorkom vrlo nenaglašene glume, barem glavnog glumca Andersona. A i rane Griffithove filmove koji su rađeni s malim umjetničkim ambicijama odlikuje vrlo diskretna i iznimno istančana gluma koja se kasnije, rastom Griffithovih umjetničkih ambicija, posebno u *Netrpeljivosti* znala pretvoriti u naglašenu teatarsku glumu. U ovom se razdoblju američkog filma, isto kao i u Italiji, teatričnost uvodila kad god se htjelo naglasiti da su u pitanju uzvišene, umjetničke stvari, dok se u manje ambicioznim, rutinskim izrađevinama teatralnost gubila.

Stilizacijska funkcija teatralnosti

Danas teatralnost nije više standardnim sastojkom tzv. umjetničkog stila. Ona je iznimkom. Ali kao iznimka, ona i danas služi onim režiserima koji žele postići jaku stilizaciju.

Oko 1936. godine u Hollywoodu je zavladao val teatralnosti u filmu, i to ne samo u glumi nego i u scenskoj postavi: često puta kamere su pokazivale da je riječ o dekoru a ne o autentičnim ambijentima. Čak je i takav majstor filma kao što je bio John Ford upošljavao teatarske efekte.

Bilo je to zato jer je tih godina zavladao filmom stilizacijska tendencija, tj. težnja k naglašenijoj izveštačenosti i naglašenijoj prisutnosti tvorca filma u svijesti gledalaca.

I danas ćete u superspektaklima, ili filmovima velikih produkcija, naći dijelove koji su naglašeno teatralni: obično je riječ o vrlo dramatičnim ili vrlo poetskim dijelovima, dakle u

oba slučaja u dijelovima koji jasnije trebaju posvjedočiti da je u pitanju umjetnost.

Pa i suvremeni redatelji, ako već i neće koristiti teatralnost, koristit će jaka sredstva stilizacije da bi naglasili svoje umjetničko opredjeljenje. Teatralnost se, tako, u suvremenom filmu pokazuje tek kao jedan od oblika stilizacije, ali oblika posve filmski legitimnih.

Međutim, u nekim suvremenim strujama naći ćemo posvemašnje uskrsavanje teatralnosti koja ponovo počinje prevladavati ne samo u jednom filmu nego i cijelim opusom.

Najistaknutiji predstavnik ove struje jest njemačko-švicarski redatelj Jean-Marie Straub.

U filmu *Machorka-Muff* kretnje glumaca i njihovi dijalozi pomalo su izvještačeni i stegnuti kao u Bressonovim filmovima, pod čijim je utjecajem Straub nesumnjivo bio. Ipak, ta se gluma još uvijek drži pupčanim vezama uz tradicionalnu glumu na filmu. U narednim filmovima sve je jače prisutna izrazito teatarska gluma kao i teatarska postava prizora.

U *Kronici Anne Magdalene Bach* Straub koristi glumce amatere i tjera ih da naglašeno recitiraju, odnosno da izgovaraju monologe kao da ih po prvi put čitaju. Glumci se minimalno kreću, a pokreti su im krajnje stereotipni, često se ponavljaju isti. Kamera se također rijetko kreće, film je većinom sastavljen od statičnih kadrova. Scena je sa svih strana rasvijetljena, gotovo bez sjena, i s fotografijom gotovo sivkastom, bez krajnjih crnih ili bijelih ploha. Sve su to elementi naglašene stilizacije, ali koji neizmjereno podsjećaju na prve nijeme filmove, na njihovu teatričnost.

Naredni Straubov film, pod nazivom *Mladoženja, komičarka i svodnik* izričito je teatralan. To jest, Straub naprosto u dijelu filma snima kazališnu predstavu, i to s jednog mjesta, tako da se vidi okvir pozornice. Prikazuje, očito, amatersku predstavu, u koji glumci glumataju, kreću se pozornicom nespretno, u krajnje stereotipnoj mizansceni. Potkraj filma Straub naglo skače u prirodni ambijent, s istim likovima, tek još s ponekim novim, ali se svi ponašaju jednako amaterski teatralno kao da su na pozornici. Prelaskom na drugi ambijent, ne gubi se predstavjački karakter kazališta.

Napokon, cijeli film *Othon* zapravo je tek ekranizacija kazališne predstave ali koja se odvija u prirodnom ambijentu, među rimskim ruševinama. Glumci su kostimirani i premda daju dojam autentičnosti, iza njih se ocrtava suvremeni Rim, sa svojim šumovima. Dijalog je posve teatarski, s vrlo naglašenim stranim naglaskom kod nekih glumaca.

Straub očigledno koristi teatralnost kao veoma moćno oruđe, čiju moć iz filma u film sve

bolje osjeća i obilnije koristi.

Pogledajmo što to zapravo Straub radi. On neprekidno kontrastira različita tipove prikazivalaštva: onog teatarskog i onog filmskog. Film ima moć da sve glumce i svu glumu pokaže dijelom prirodnog ambijenta. Glumac se u filmu, kako to ruski semiotičar Jurij Lotman kaže, pokazuje kao prirodni objekt, istog statusa prirodnosti kao i same stvari. S druge strane, kad se kazalište stavi u prirodni kontekst – kako to film neizbježno radi, a Straub namjerno izvodi – očito razotkriva da je u pitanju izvještačena, umjetna tvorevina, posve konvencionalne, uvjetne naravi.

Prisutnost kazališta razara filmsku iluziju prirodnosti, realiteta, a filmsko snimanje razara uvjetnost kazališne iluzije. Rezultat je u osjećanju da u oba slučaja nemamo posla s drugim nego s naglašenim prikazivačkim konvencijama od kojih niti jedna nema prvenstvo pred drugom.

Međutim, ni ovakva upotreba teatralnosti ne odstupa bitno od naše tvrdnje kako teatralnost služi stilizaciji. Jer i ovdje, kod Strauba, teatralnost je oblik stilizacije, a stilizacija naglašava stvorenost umjetničkog djela, činjenicu da je riječ o umjetnici, vještačkoj tvorevini. Jedina je razlika u odnosu na tradicionalnu upotrebu teatralnosti u tome što Straubova stilizacija ne želi ustoličiti dojam o prednosti jednog medija pred drugim, niti želi da se aktivira tradicionalno poimanje umjetničkog doživljaja, već naprotiv želi ga razoriti.

Zaključak

Mogli bismo gotovo postaviti pravilo: teatralnost je u svakom slučaju oblik filmske stilizacije. Funkcija te stilizacije ovisit će o funkciji koju stilizacija uopće ima u danom umjetničkom periodu, struji, umjetnikovu opusu ili pojedinačnom djelu. U ranom nijemom filmu stilizacija je bila dominirajućom stilskom značajkom umjetnički opredijeljenih filmova, pa je i teatralnost nesputano dominirala filmom. Ako je vjerovati kulturolozima, sve umjetnosti u stasanju naglašeno koriste stilizaciju, te se ona može smatrati prvotnom u odnosu na stilizacijski neutralne značajke.

U klasičnom američkom i svjetskom filmu, stilizacija je dobila vrlo specijalnu funkciju, postavši više iznimkom nego pravilom. Tako je bilo nužno i s teatralnošću, koja se sve rjeđe sretala, a kad se sretala, onda je imala naglašavajuću ulogu u strukturi filma.

U suvremenom filmu stilizacija dobiva ponekad suprotni predznak od onog što ga je imala na početku filmske povijesti. Stilizacijom se ponekad razaraju filmske tradicije i ruše povijesna poimanja o umjetnosti. Teatralnost se tako javlja kao glavno oružje antiumjetničkih, ili barem, protutradicionalnih težnji unutar suvremenog filma.

Premda i te antiumjetničke težnje ne treba shvatiti odviše doslovno. One samo mijenjaju naglasak, mijenjaju poimanje o tome što je to umjetnost, uvodeći mogućnosti koje tradicionalno nisu uzimane u obzir. Na primjer, one daju šansu i neprikazivačkom tipu filma da bude podjednako umjetnički kao i tradicionalno prikazivački. A onda, one daju šansu i cijelom nizu postupaka da uđu u standardnu upotrebu premda su se tradicionalno držali "stranima".

7. FILMSKO I NEFILMSKO

(ili, kako je moguća intermedijalnost)

1. Problem posebnosti filma

Trivijalna je, ali zato ništa manje ključno važna, činjenica da filmsku predstavu dnevno možemo lako prepoznati kao filmsku, a ne kao, recimo, kazališnu. Ono što spada u filmsku predstavu lako razlikujemo od onog što ne spada (na primjer: između zvukova u kinu jasno razlikujemo one koji spadaju u film od onih koji ne spadaju). I najzad, neke tipove filmova ili neke aspekte filma "prirodno" držimo primjerenijim, reprezentativnijim za film od drugih.

Film očito prepoznajemo kao posebnu pojavu, odnosno kao poseban razred pojava. Za teoretičara je, zato, jedno od ključnih filozofskih pitanja: po čemu to prepoznajemo film kao film a ne kao nešto drugo. Ili drugačije rečeno, ključno je pitanje u čemu je "filmskost" filma, u čemu je posebnost filma među drugim pojavama.

Pitanje o posebnosti, očito, nije homogeno. Posrijedi su različiti problemi, ovisno o tome prema kojoj pozadini promatramo pitanje posebnosti. Kad posebnost promatramo na pozadini drugih - s filmom istovrsnih - pojava (na pozadini drugih "komunikacijskih sistema" kao što su književnost, kazalište, likovne djelatnosti, glazba, arhitektura, fotografija i drugo), filmsko ćemo razlikovati od *nefilmskog* (ili "drugo-medijskog"). Posebnost filma, potom, možemo razabirati spram onog što u konkretnom ambijentu u kojem se promatra film (u kinu) ne spada u filmsku predstavu, te ćemo tada filmsko razlikovati od *izvanfilmskog* ili *afilmskog*. A kad u filmu razlikujemo nešto što je reprezentativnije filmsko od onog što je to manje, ono prvo bismo mogli nazvati *filmičnim* ili *sinematičnim* (prema Petriću i američkoj upotrebi).

U ovom prvom tekstu pozabavit ćemo se posebno razlikom između filmskog i nefilmskog i to na primjeru statusa scenarija, njegova položaja što se procjenjuje na razmeđi između filma i književnosti.

2. Metodološki pristupi problemu posebno

U tradiciji razmišljanja o filmu razdvojila su se dva ključno različita metodološka pristupa

pitanju posebnosti filma.

Po jednom pristupu, istraživačeva pažnja usredotočava se na *razlike*. Nazovimo taj pristup *ekskluzivnim*, jer se u njemu traga za razlikama koje odvajaju danu pojavu od drugih srodnih pojava, odnosno za onim osobinama koje karakteriziraju samo film i nijednu drugu pojavu osim filma. Traga se za *ekskluzivnim specifičnostima*, onim koje se mogu naći samo na filmu i nigdje drugdje.

Po drugom pristupu, istraživačeva pažnja usredotočava se na ono što se sve u danoj pojavi može uraditi. Nazovimo taj pristup *generičnim*. Traga se za *repertoarom mogućnosti*, a kako je ono što srodne pojave mogu nužno *zajedničko*, podrazumijeva se da se repertoari mogućnosti preklapaju, a tek u ponečem razlikuju. U tom pristupu podrazumijeva se da je film posebna pojava, ali ne ekskluzivno posebna, ne posebna dotle da isključuje druge srodne pojave. Pristup je *inkluzivan*. U ovom pristupu istraživača će podjednako zanimati i zajedničke crte - jer su simptomom bitno zajedničkih mogućnosti - kao i razlike. Držat će da valjano proučavanje jednog nije moguće bez proučavanja drugog.

Metodološke posljedice izbora između ta dva pristupa prilično su dalekosežne. Traganje za strukturalnim razlikama jest sužavajuće: pažnja se sužava prvenstveno na one elemente i one odnose među njima koji se zatiču "samo" u danoj umjetnosti. Ukupnost elemenata i odnosa važna je samo onoliko koliko je povezana s danim razlikama, odnosno uvjetovana njima. (Pazi na jednosmjernost interesa.) Proučavaju se prvenstveno one pojave za koje se osjeća da su dovoljno "različite", dovoljno izrazito "posebne" (dovoljno reprezentativne za posebnost), dok se ostale zanemaruju, potiskuju, ili tek usput dodiruju.

U drugom, generičkom, inkluzivnom pristupu, traganje za mogućnostima teži da bude što obuhvatnije: obuhvatiti sve zbiljske manifestacije dane pojave - sve tipove filmova, sve stilske pravce, sve upotrebe filma i slično - i na temelju njih izgraditi predodžbu o tipskim mogućnostima, o repertoaru ukupnih mogućnosti filmskog komunikacijskog sistema, kao i ustanoviti kriterij diferencijacije, razlikovanja između filma i onog što nije film, kao i između različitih tipova filmova.

Pristup koji ću ovdje primijeniti, bit će generičan, i polemičan prema ekskluzivističkom.

3. Razgraničenje među medijima

Kako smo utvrdili, ekskluzivistički pristup osobito će tragati za značajkama koje su *samo* filmske i težiti će njihovom pažljivom odvajanju od onih koje nisu karakteristične samo za film već i za druge umjetnosti, pa ih se može držati *nefilmskim*. Tim nefilmskim značajkama možemo obično ustanoviti porijeklo, pa ih možemo nazivati po porijeklu. Na primjer, film se temelji na fotografskom procesu, pa se onda taj aspekt može držati "fotografskim" u filmu. Kako i fotografija i film barataju sličnim značajkama kao i likovne umjetnosti, onda se te značajke mogu držati "onim likovnim", "slikarskim" u filmu. Budući da se gluma pojavljuje u kazalištu, a isto tako i mizanscenski raspored, onda se te značajke filma drže "kazališnim" ("teatarskim"), a prisutnost dramatičnih radnji – "kazališnim" ili "literarnim", jer su se u njima prije nego u filmu razvili narativni oblici u kojima se predočavaju dramatične radnje, fabule. I tako dalje.

Za generičko stajalište je važno naglasiti ono što ekskluzivističku šutku pretpostavlja: u svim ovim analizama i usporedbama ne uspoređuje se film s bilo kojom pojavom, već s razredom posve određenih pojava. Npr. ekskluzivistu neće pasti na pamet da uspoređuje film s kobasicom, pa da traži ima li što u filmu "kobasično"! Ekskluzivist će vrlo pažljivo i polemički kontrastirati film samo s tzv. drugim *umjetnostima*, odnosno sa specifičnom kategorijom komunikacijskih sistema. Kontrastirat će, uz podrazumijevanje da je povlačenje razlika važno tamo gdje postoje nametljive sličnosti, tj. opasnost od miješanja. I doista, tragalo se za razlikama filma od drugih umjetnosti – osobito od kazališta i literature – najčešće zato jer se držalo da se film odviše ugleda u te umjetnosti, da previše od njih posuđuje, a s pretpostavkom da takvo posuđivanje i ugledanje koči razvoj filmske posebnosti.

Povijesne kulturno-političke strategije su, međutim, jedno, a teorijske interpretacije, koje teže za nekom općenitošću koja će prekoračiti dana povijesna ograničenja i uvjetovanosti, drugo. Može se držati, naime, da su srodnosti među medijima, komunikacijskim sistemima, upravo one koje *omogućavaju* imitacije, i prvi teorijski zadatak u razumijevanju posebnosti danog komunikacijskog sistema jest u tome da se shvate te srodnosti, bitne mogućnosti. Intuitivno se i srodnosti i razlike čine očiglednim i u teorijskim izvodima. Zadatak generičkog stajališta je da shvati one srodnosti koje omogućuju "preuzimanja" iz jedne umjetnosti u drugu, a da pri tom prouči i preinake do kojih pri takvim preuzimanja dolazi. Utoliko su gotovo privlačniji slučajevi naglašenijeg "miješanja" komunikacijskih sistema nego tzv. "čisti" slučajevi, jer se na "miješanim" slučajevima i jedno i drugo bolje razabire.

4. Scenarij kao “nefilmski” element

Koliko generički pristup mijenja perspektivu a s njome i poimanje problema, pokazat ćemo na pitanju o statusu scenarija.

Scenarij je najčešće izveden u pisanom (verbalnom) obliku. Po tome se, među ekskluzivistima, drži “literarnim” oblikom, literarnom pripremom za film (usp. Petrić, 1982, str. 72). U scenariju igranog filma najčešće se uspostavlja pripovijedanje (naracija). Narativni elementi (fabula i način njena izlaganja) često se preuzimaju upravo iz literarnih djela. Dakle: naracija je također “literarno-dramaturški” element, odnosno “izvan-sinematički element” (usp. Petrić, 1982, str. 72). Kako se scenarijem, naracijom, određuje cjelina nekog filma (“makro-struktura”, Petrić, 1982, str. 72), odnosno kako makro-struktura “kao baza za ostvarenje filma postoji isključivo u pisanom (verbalnom) obliku, tj. kao scenario (manuskript)...” (Petrić, 1982, str. 72), to se može zaključiti da je i cjelina, “makro-struktura” - nefilmska (“izvan-sinematska”).

U centru istraživačke pažnje - sa “sinematičkog” stajališta - ne može biti naracija, cjelina, scenarij, jer je u pitanju nefilmski element. Na “makro-strukturu” obazire se tek ukoliko se nju “sinematički” razrađuje, i tek onoliko koliko je potrebno da se bolje razumije “sinematički” postupak (usp. Petrić, 1976, str. 454). Među mogućim zadacima, za “sinematičku” analizu je analiza naracije posljednja i usputna briga; prednost imaju “sinematički” elementi. Ovaj put k posebnosti filma ekskluzivistima se čini toliko prirodnim, samorazumljivim, jedino valjanim, da prosto s čuđenjem susreću nenaklonost prema ovom pristupu, odnosno činjenicu da ga se malo tko među analitičarima savjesno drži. Ovu posljednju činjenicu pripisuju vjerojatno nesposobnosti analitičara, ili pak nemaru, lijenosti, povijesnoj inerciji, zabludjelosti ili tome slično.

5. Da li je scenarij nužno verbalan

Najprije da raščistimo polazne netočnosti. Scenarij je konvencionalno verbalan, ali nije nužno takav. Scenarij se može “držati u glavi”. Može se sastaviti i od crteža (*story-boarda*), tlocrta situacija i zbivanja. Scenarij se može i odigrati i uvježbati igrom (kad se daje) u ambijentima predviđenim za film. Također, zamislivo je da se scenarij sastoji od filmske skice, komponirane na terenu i kasnije u montaži. Dwan je učinio nešto slično kad je film

snimio preliminarno, s jezgrom glavnih glumaca, s ponešto najšturijeg dekora (*What a Widow*, usp. Bogdanović, 1971, str. 90). Nema ničeg nužnog u tome da scenarij bude baš jezično izrađen, u obliku pisanog teksta.

Scenarij je vrsta *plana* za film. Medij planiranja nije nužno isti kao i medij u kojem se plan ostvaruje i za koji se izrađuje. Arhitekt uglavnom planira grafički i to arhitekta ne čini slikarom, niti njegov plan slikarskim poslom, premda ima i toga u planovima većine arhitekata. Arhitekti, međutim, mogu planirati i maketama (kako to urbanisti vole raditi), a mogu i malim modelima. I to ih ponovo ne čini kiparima. Strojarski inženjeri planiraju uglavnom grafički a često i modelima, pa ipak nikome ne pada na pamet da im planiranje drži slikarstvom, odnosno kiparstvom. Književnici obično planiraju roman verbalno, dakle u istom mediju, ali skicovno. Znaju se služiti i grafičkim shemama (za likove, odnose među njima, odnosno za zbivanja i vezu među njima), pa to pripremu romana ne čini grafičkim poslom. I tome slično.

Možemo se, dakako, pitati: "Zašto uopće planirati u nekom (različitom) mediju, a ne "u glavi"?"

Razlozi su višestruki. Kad su u pitanju složene djelatnosti, odnosno složene izrađevine (artefakti) koje može biti zapetljano izraditi, ili im se namjenjuje složeno djelovanje na druge ljude, "u glavi" se može planirati samo grubo, bez odviše detalja. Jako detaljiziranje u planu lako se zaboravi, a i baveći se detaljima lako se izgubi pregled nad njihovom funkcionalnom povezanošću u cjelinu. Zato se pri složenijim planiranjima, odnosno detaljnijim planiranjima poseže za nekim *znakovnim sredstvom* (komunikacijskim sistemom) pomoću kojeg se može planiranje *zabilježiti* (objektivirati ga), i tako lakše razrađivati uz bolji pregled. Bilježenje ne samo da olakšava pamćenje detalja, već omogućuju da dodatnu manipulaciju nad cijelim planom i njegovim detaljima, omogućuje njegovo dotjerivanje i razradu kakva teško da bi bila moguća "u glavi".

Drugi važan razlog jest u činjenici da se najčešće plan treba priopćiti drugim ljudima: mogućim izvođačima, financijerima, kupcima... Plan zato teži da bude u nekom običajno prihvaćenom mediju komuniciranja planova, kako bi se prije izvedbe plana moglo sporazumjeti o njemu.

To su sve i razlozi zašto se planira za film, i zašto pretežno jezično. Film je složena izrađevina kojoj se namjenjuje, najčešće, složeno djelovanje na druge ljude. A kako je još k tome izrada filma skupa, i kolektivna, to film treba planirati pažljivo kako bi sve bilo

izvedeno valjano, kako se to kulturno i ekonomski očekuje. Po uvjetima proizvodnje, svrha scenarija je da komunicira zamisao filma vrlo raznovrsnom spektru ljudi – od komunikacije autora sa samim sobom, do producenta, financijera, ekipe – a za sve je to jezik, kao najuniverzalnije komunikacijsko sredstvo kojem smo svi uvježbani, elastično i multifunkcionalno, izrazito pogodan. K tome, verbalna komunikacija jedna je od najjeftinijih komunikacija. To su, zasigurno, neki od razloga zašto je jezik običajno ustaljeno sredstvo priopćavanja plana za film, odnosno zašto je scenarij običajno jezična tvorevina. Taj običaj, međutim, ne čini scenarijski posao – planiranje filma – inherentno verbalnim, a još manje inherentno literarnim.

6. Predodžbe i njihovo izazivanje

Od posebne je, međutim, važnosti – u vezi s planiranjem – drugo pitanje: što to uopće omogućava da se planira uz pomoć različitih komunikacijskih sredstava a da plan još uvijek bude efikasan za određeni sistem? Što je to što se ipak, donekle, čuva kroz cijelu putanju od scenarija do gotovog filma? Što je to što se gradi prilikom planiranja filma, a potom i samom izvedbom filma?

Kad je igrani film u pitanju, jedan od uvjerljivijih odgovora jest: i scenarijem i filmom grade se *predodžbe*. Ili, točnije, i scenarijem i filmom izgrađuju se uvjeti – poticaji – za određeno predočavanje, predočavanje prizora, prizora koji obuhvaća ličnosti što djeluju s nekim ciljem, s nekim problemima, i s nekim strategijama u rješavanju tih problema i s nekim ishodom svog djelovanja. Drugačije rečeno – gradi se, često, predodžba fabule.

Što su to predodžbe pa da se mogu graditi različitim medijima, i da se mogu graditi postupnošću – od manje specifičnosti k većoj specifičnosti?

Ostavimo sad detaljnije razmatranje prirode predodžaba. Dovoljno je ovdje da kažemo da predodžbe, kao vrsta prikaza okoline, pripadaju simbolskoj razini, a time što pripadaju simbolskoj razini predodžbe su uvijek generičke: sadrže sve što je nužno za kategoriziranje danog prizora, za njegovo identificiranje. S druge strane, za razliku od pojmovnog prikaza svijeta, predodžbe su uvijek u nekom stupnju osjetilno specifične (protomodalne, imaju bar u nekom stupnju osjetilnih, perceptivnih obilježja), odnosno donekle su konkretne (sadrže bar nešto detalja). Pri tom se same predodžbe međusobno mogu razlikovati po stupnju specifičnosti-generalnosti: neke predodžbe mogu biti vrlo specifične (multimodalno osjetilno određene) i vrlo konkretne (s mnogo jasnih detalja) a druge manje. Neke mogu biti na ovaj

način specifične (u pravcu određenih modaliteta percepcije) a druge na drugi način (u pravcu drugih modaliteta).

Kako se predodžbe izazivaju i specificiraju? Jedan je način perceptivnim putem: promatranje nekog prizora aktivira određene predodžbe koje onda omogućuju kategoriziranje danog prizora. Ali, predodžbe se mogu aktivirati isključivo interno, iz viših kortikalnih centara, voljno. Mogu se, međutim, aktivirati i posredno. Ako se komunikacijski eksterno (dakle i perceptivno) potaknu "viši kortikalni centri" oni mogu izazvati predodžbe koje ne moraju imati perceptivna pokrića, mada će biti itekako protoperceptivne. Komunikacijski se može voditi predočavanje.

7. Komunikacijsko specificiranje predodžaba

Komunikacijsko vođenje predočavanja ima veliku prednost pred internim samopoticanjem: u svim komunikacijama posrijedi je neka tvorna tehnologija s kojom se može baratati, i to baratati tako da ona bude sposobna na posve određeni način utjecati na naše predočavanje i rukovoditi njime. Slikovito se znade reći da komunikacijski mediji opredmećuju, objektiviraju naše predodžbe, i tako ih čine podatnim modeliranju, oblikovanju, odnosno stvaranju, izumijevanju.

Mogućnost da se barata predodžbama otvara niz daljnjih mogućnosti.

Medijski se mogu izazivati naglašeno shematske predodžbe, ali i krajnje konkretne, tj. predodžbe u kojima je ovaj ili onaj modalitet razrađeniji, razrađeniji ovaj ili onaj aspekt prizora, ova ili ona svojstva. Na primjer, film može stvarati vrlo konkretnu i prilično specifičnu predodžbu o prostoru (unutar scene) a može to činiti montažno na vrlo apstraktan način, tj. tako da prizor prepoznamo ali da ne možemo utvrditi sve sastojke prizora (prostorni raspored viđenih predmeta), niti nam moraju biti jasni međusobni komunikacijski odnosi među likovima što ih vidimo u zasebnim kadrovima. Također, neki filmovi tjeraju na multimodalno predočavanje, pa osjećamo žeđ dok gledamo određen tip scena, imamo kinestezijski simulirane reakcije, i gotovo da "vidimo" boju premda je film crno-bijeli, i tako dalje. Baratanje predočavanjem, također, omogućava različito usmjeravanje pažnje, različito tematiziranje bilo aspekata predodžaba bilo samog procesa predočavanja. Utoliko se različiti dijelovi filma, ili literarnog djela, mogu usredotočivati više na tematiziranje, recimo, slušnih aspekata predodžaba, dok ostale potiskuje u pozadinu pažnje. A može se tematizirati i sam proces predočavanja, bilo tako da se daje premalo elemenata za predodžbeno identificiranje

prizora ili aspekata prizora (što posebno uživaju raditi filmski eksperimentalisti) ili pak tako da uzastopce daju proturječne elemente koji traže reviziju već stvorenih predodžaba o prizoru (to su voljeli raditi nadrealisti, Bunuel npr., premda je to tipičnom pojavom u komedijama, ili u filmovima napetosti).

Medijsko izazivanje predodžaba očito je neobično razgranato epistemološko područje, ono krajnje povećava predodžbene sposobnosti i predodžbenu praksu ljudi.

8. Veze i razilaženja među medijima

Iz ovoga što smo rekli o tipovima predodžaba i načinima njihova izazivanja može se razabrati da se predodžba prepoznatljivo istog prizora (dijela prizora, objekta...) može izazvati vrlo različitim putovima: spontanom prisjećanjem, gledanjem crteža tog prizora, verbalnim opisom tog prizora, ili gledanjem filmske snimke prizora. Sve su to samo različiti načini poticanja na predodžbu istog prizora.

Bez obzira na medijsku raznovrsnost, svi komunikacijski sistemi imaju - u ovoj ili onoj mjeri - sposobnost da pobuđuju predodžbe istih prizora, istih stvari. To jest, usprkos svoj raznovrsnosti u postupku i izazivanju predočavanja, u raznovrsnosti modalnih specifičnosti i konkretnosti predodžaba, moći ćemo danu predodžbu identificirati kao predodžbu istovjetnog prizora. Predodžba će biti *identifikacijski ista*.

To svojstvo objašnjava zašto se iz umjetnosti u umjetnost, iz djela u djelo, mogu seliti motivi, fabule, a da, uza sve transformacije, čuvaju istovjetnost, prepoznatljivost.

S druge strane, time je objašnjeno i u čemu su razlike između medija: premda svi mediji mogu izazivati identifikacijske predodžbe (tj. predodžbe prepoznatljivo istih prizora), oni to čine s različitim modalno-protomodalnim usmjerenjem, i s različitim stupnjem konkretnosti.

Što se modalno-protomodalnog komunikacijskog usmjeravanja predočavanja tiče, ono je osobito različito između književnosti i ostalih medija. Verbalan opis prizora, ma koliko bio svjestan, detaljan, nastojeći odrediti različite osjetilne vidove pojave, sposoban je izazvati isključivo protomodalne, protoperceptivne predodžbe. Sensorijalni modalitet jezika (auditivni, kad se sluša govor, vizualni, kad se čita, auditivno-kinestezijski kad se govori, vizualno-kinestezijski, kad se piše, itd.) sam po sebi, tipično - premda poezija čini ili pokušava činiti iznimke - ne određuje modalitet predodžbe koju se potiče opisom. To čini

tematska, značenjska, usmjerenost verbalnog opisa.

S druge strane, film daje vizualne i auditivne receptorske poticaje koji vizualne i auditivne aspekte predočavanja čine modalno ukotvljenim, nužno specifičnim u onoj mjeri u kojoj su i podaci što ih film pruža prizorno jasni, diskriminirani. Ali pri tome još ogroman dio filmski izazvanog predočavanja ostaje protomodalan: aspekt dubine u dvodimenzionalnom filmu, aspekt boje u crno-bijelom filmu, aspekt zvuka u nijemom filmu, a potom – u svim slučajevima – svi proprioceptički aspekti, bilo da je riječ o kinestezijskim, vestibularnim ili kakvim drugim (usp. Arnheim, 1962). A ostaju perceptivno nespecificirani i svi taktilni i njušni aspekti, kao i oni koji se temelje na kombinaciji više modaliteta (haptički, na primjer).

Snaga filma, kao i ostalih *djelomično modalno utemeljenih umjetnosti*, jest u tome što te modalno utemeljene aspekte predočavanja mogu usmjerenom uobličivati (i razobličavati), time uobličavajući i one protomodalne aspekte predočavanja koji su uvjetovani značenjskim aspektima predodžaba. S druge strane, snaga književnosti, kao isključivo protomodalno orijentiranog medija jest u usmjeravanju pažnje na protomodalne aspekte a time i u razrađivanoj sposobnosti protomodalnog uobličavanja predodžaba. Trivijalna je činjenica da književnost posjeduje razrađeniije sposobnosti da razvija predodžbe o unutarnjim raspoloženjima, slutnjama, namjerama, “unutarnjim mislima” svojih junaka nego što to mogu modalno-perceptivno vezaniji mediji (film, slikarstvo, kazalište...) jer ti potonji mogu razvijati predodžbe o unutarnjim stanjima samo putem eksterocepcijski ponuđenih podataka (tj. podataka koji se nude vanjskim osjetilima).

Međutim, te različito razgrađene sposobnosti, “snage” književnosti i filma ne mogu zastrijeti činjenicu da su u pitanju bitno *iste epistemološke sposobnosti*: sposobnosti izazivanja i uobličavanja predodžaba prizora. A onda, kad se neki komunikacijski sistemi podudaraju u nekim modalitetima pomoću kojih razrađuju perceptivne poticaje za predočavanje, to ne znači da su svakom od njih ti zajednički elementi “tuđi”. Film i slikarstvo se podudaraju u tome što vizualno potiču predodžbe prizora, ali to nimalo ne čini vizualni aspekt filma “onim slikarskim u filmu”. Riječ je naprosto o tome da su im neke sposobnosti specificiranja predodžaba iste, zajedničke, bitne i jednom i drugom a ne “tuđe”. Film nije skrpljen od aspekata drugih, starijih medija, već ponekad u ponečemu ima zajedničke predodžbene mogućnosti s tim medijima, pa onda koristi i neke zajedničke predočavalačke strategije.

9. Ponovo o scenariju i filmu

Proces izrade filma jest proces postupnog uobličavanja predodžbe, njenog specificiranja i konkretiziranja, u onom stupnju i obliku koji se priopćajno traži.

Tipičan put ide od vrlo općenite shematske predodžbe (tzv. "ideje filma") do konačno fiksiranog, razrađeno, željeno specifičnog i konkretnog spleta predodžaba u izrađenom filmu. Kako se na raznim stupnjevima toga puta traži različit stupanj određenosti, to se u svakoj fazi može koristiti onaj medij, odnosno onaj komunikacijski sustav, koji je dovoljno djelotvoran za traženi stupanj određenosti predočavanja.

Jezični medij upravo zbog svoje isključive protomodalnosti izrazito je pogodan za planiranje, jer se protomodalne predodžbe razvijene jezično mogu prilično slobodno dodatno modalno specificirati u drugom mediju. Ali i drugi mediji, baš po modalnom zajedništvu s filmom (npr. crtež, fotografija, kazališna igra) mogu poslužiti za pripremu i razradu predodžaba koje će se u snimanju i obradi filma konačno razraditi.

Usprkos medijskim i stvaralačkim promjenama koje predodžbe trpe kroz različite stupnjeve svoje obrade, cijeli se postupak može držati predočavalački kontinuiranim; to jest, u svakom stupnju planiranja filma (stupnju ideje, sinopsisa, tritmenta, scenarija, knjige snimanja) radi se na razradi istoga predodžbenog "materijala".

Razlog što se scenarij ne može izjednačavati s gotovim filmom nije u tome što je scenarij "literarna pojava" a film to nije, nego u tome što je stupanj i način specificiranja predodžaba u scenariju *uračunato* različit od onog u gotovom filmu. Da nije različit, onda bi izrada filma stala već kod scenarija. Ljudi koje zadovoljava stupanj i tip specifičnosti predodžaba što se postižu uz pomoć scenarija, te im se izrada filma čini tek rutinskim izvedbenim poslom, doista bi mogli stati kod scenarija i ne upuštati se u izradu filma. Postojanje ljudi koji smatraju kako je izradom scenarija već izrađen film, doduše, stvara potrebu da se posebno dokazuje kako je snimanje filma ipak posao nužno različit i nužno inventivan - jer traži da se mnogo štošta specificira što u scenariju, po prirodi planiranja a i po prirodi mogućnosti jezične razrade predodžaba, tipično nije specificirano. Ali postojanje takvih ljudi ne opravdava odbacivanje scenarijskog posla kao izvan-filmskog. Izradom scenarija pridonosi se, i sudjeluje, u *izradi filma*. Medij u kojem se planira film nije bitan sve dok dobro služi svrsi planiranja.

8. FILMIČNOST

ogled iz filozofije filma

0. Uvod

Osnovni poticaj za razmatranja u ovom tekstu jest polemički, premda su motivi daleko dublji i trajniji. Povod, za pisanje bila Petrićeva serija napisa u kojima programatski ističe važnost detaljne (ili "dubinske") analize pojedinih filmova (usporedi Petrić 1976, 1981, 1982).

Sama potreba i mogućnost detaljne analize nije nimalo u sporu – sporne su određene teorijske pretpostavke na kojima Petrićev specifičan model detaljne analize počiva. Kako te pretpostavke diraju u temeljne probleme teorije filma, specifičnije – *filozofije filma*, čini mi se ozbiljnim izazovom da ih temeljito pretresem.

Posrijedi je problem *prirode filma*; kako pristupiti pitanju prirode filma i kako odgovoriti na postavljeno pitanje. Petrićev odgovor je esencijalistički i specifički, ekskluzivistički (usp. prethodni esej "Filmsko i nefilmsko"). Pitanje o prirodi filma shvaća se kao pitanje o *biti, esenciji* filma, a očekuje se da ta bit bude *specifična, posebna, jedinstvena, drugdje neponovljiva, nesvodiva* na druge pojave. Ovo se u nas izražavalo zahtjevom da se traga za *filmičnošću filma*, ili kako to Petrić, pod utjecajem anglosaksonske terminološke prakse, imenuje: za *sinematičnošću filma*. (Pod tim ću terminom nadalje, uglavnom, raspravljati o tome problemu).

Osnovni zadatak ovoga rada bit će istraživanje mogućih kriterija za izdvajanje sinematičnosti filma. U *Dodacima* ispitat ću neke Petrićeve odgovore na pitanje o tome koji su to ključno sinematički aspekti doživljaja filma.

1. Petrićeve odredbe

Tehnološki i pojmovno, distinkcije koje su, čini se, Petriću vitalne za svaki pristup filmu, a koje on drži da osobito odvajaju njegov pristup od većine drugih (usp. Petrić, 1981, str. 108-123, i Petrić, 1982, str. 72) jesu razlikovanje između "kinematografskog" i "sinematskog". Pri tome se naglasak stavlja na sinematsko kao ono što je za analizu filma važnije, a što se – po Petriću – zanemaruje u drugih.

U svom programatskom radu (Petrić, 1982), Petrić povlači razliku zapravo između tri pojma: *kinematografski*, *sinematički* i *filmski*.

Evo njegovih odredaba u cjelini:

“Pre svega, treba razlikovati pojam *kinematografski* od pojma *sinematički*. Kinematografska je svaka slika koja se kreće kada se projicira na bioskopsko platno i koju – za razliku od statične fotografije – karakteriše iluzija kretanja. Prema tome, pridev *kinematografski* označava tehnološku osobenost filmskog medija, dok se pojam *sinematički* odnosi na film (cinéma) kao izražajni medij, što znači da on implicira osobeno estetičko dejstvo filma, sekvence ili pojedinačnog kadra. U vezi sa ovom distinkcijom, pojam *filmski* ima opšte značenje i u strukturalnoj analizi označava da nešto pripada – na bilo koji način – filmskom mediju.” (Petrić, 1982, str. 73).

2. Terminološko-klasifikacijski problemi

Ove odredbe, odnosno termini, sadrže stanovite klasifikacijske nejasnoće.

Očito je da i naziv “*kinematografski*” i naziv “*filmski*” kod Petrića teži pokriti najširi krug pojava koje se drže filmom, bez obzira na razlike među filmovima, tehnologijama, i ciljevima kojima se u filmovima teži. Naziv “*sinematički*”, nasuprot ovima, teži pokriti selektivnije područje – samo neke osobine filmova, odnosno samo neke ciljeve filmova.

I koliko god je između prva dva termina i trećeg razlika očita (ako i nije plauzibilno obrazložena i određena), terminološka razlika između prva dva termina – “*kinematografski*” i “*filmski*” – posve je nejasna iz odredaba Petrića.

Ako svaku sliku koja se kreće (i stvara iluziju kretanja) nazivamo “*kinematografskom*”, onda smo time dali i kriterij po kojem nešto pripada ili ne pripada filmskom mediju, a tu činjenicu pripadnosti Petrić naziva “*filmskom*”. Očito ovdje dolazi do nepotrebnog udvostručavanja naziva, jer naziv “*filmski*” ne označava ništa što sam naziv “*kinematografski*” ne bi označavao. Zato mi se čini nepotrebnom ova terminološka distinkcija, a i ova terminološka dubleta. Treba je zamijeniti jednim pojmom.

Taj pojam ne bi trebalo da bude označen nazivom “*kinematografski*”. Premda je Petrićevo upošljavanje tog naziva legitimno (u skladu s etimologijom riječi i s prvotnom upotrebom tog naziva), nije najsretnije u današnjem, našem, terminološkom kontekstu. Naime, pod

“kinematografijom” danas u nas ustaljeno podrazumijevamo društvenu organizaciju filmskih djelatnosti i djelatnosti vezanih uz film. Kinematografskim djelatnostima držimo djelatnosti proizvodnje, distribucije i prikazivanja filmova, a pomoćnim kinematografskim djelatnostima se u nas klasificiraju svi oblici publicističkog, proučavalačkog djelovanja (novinske kritike, izdanja časopisa i knjiga o filmu, znanstvene institucije i istraživanja, školske institucije i školski rad, amaterska društva i njihov rad, i tome slično). Nema razloga da se ta, u nas udomaćena, upotreba termina “kinematografija” i “kinematografski” napušta i mijenja, a nije terminološki sretno istom terminu davati različita značenja jer to može proizvoditi samo terminološke i sporazumijevateljske zbrke.

Petrićeva upotreba naziva “kinematografski” da obuhvati “svaku sliku koja se kreće” i ono što pripada filmskom mediju, nepotrebna je već i zato što već postoji ustaljen opći termin kojim se stalno obuhvaćaju sve pojave što se prepoznaju filmskim – a to je termin kojim se i ja ovdje stalno služim: “film” i “filmski”. Upravo nazivom “film” tipično obuhvaćamo određene perceptibilne i doživljajno (komunikacijski) relevantne pojave, a pripadnost toj pojavi obuhvaćamo pridjevom “filmski”. Vjerojatno u nedoumici što da učini s tim proširenim i udomaćenim nazivom, Petrić uz odredbu kinematografskog uvodi odredbu filmskog. A to je nepotrebno.

Oslanjajući se na navedene razloge, u daljnjem tekstu govorit ću o “filmu” i “filmskome” tamo gdje Petrić govori o “kinematografskom”, zanemarit ću (neprikladnu) razliku između “kinematografskog” i “filmskog”, te ću ostaviti u optjecaju tek razliku između “filmskog” i “sinematičkog” (“filmičnog”).

3. Filmsko i filmično, implicitne razlike

Jedna prepreka interpretaciji Petrićevog kontrasta između filmskog (“kinematografskog”) i sinematičkog jest u različitosti odredaba, odnosno u nedostatku izričitih naznaka o točkama dodira i razlikovanja između ta dva pojma. Petrić više-manje podrazumijeva veze i razlike između ta dva pojma, ne određuje ih. Zato ću biti prisiljen nagađati o Petrićevim podrazumijevanjima, naravno na temelju raspoloživih naznaka iz Petrićevih tekstova.

A. Prva, već naznačena, veza između filmskog i sinematičkog jest u *obuhvatnosti pojmova*: u tome što filmsko, kao pojam koji obuhvaća ukupnost pojava koje doživljavamo medijski istorodnim, ujedno obuhvaća i one “elemente” kao i one ciljeve koje Petrić naziva “sinematičkim”. Sve što je sinematičko ujedno je i filmsko.

Ali obrnuto ne vrijedi: sve što je filmsko nije i sinematičko. Petrić razlikuje *izvansinematičke* elemente (scenarij, odnosno "narrativni element"), potom samo *sinematičke* elemente (pokrete kamere, montažu, neke optičke efekte i neke principe snimanja) i najzad ne samo sinematičke elemente (uvjetno ih nazivamo *kombinirani elementi*), a to su dva tipa: *fotografsko-sinematički* (piktoralna kompozicija, kadra, rakurs, trodimenzionalnost filmske slike, svjetlo i boja, laboratorijski postupci, izrez filma) i *pozorišno-sinematičke* elemente (mizanscena, gluma, dekor, kostim, zvuk; sve u Petrić, 1982, str. 72-73; također i Petrić, 1981, str. 119-120, samo tamo umjesto naziva "sinematički" upotrebljava naziv "kinematički"). Također izdvaja i "jedinствeno sinematičke doživljaje": kinesteziju, ontološku autentičnost i mizankadar (Petrić, 1981, str. 120), podrazumijevajući da postoje i doživljaji koji nisu sinematički, premda ih ne nabraja.

B. Druga implicitna razlika između sinematičkog i filmskog jest po *kriteriju specifičnosti*: filmsko obuhvaća i elemente koji se prepoznaju kao pripadni drugim umjetnostima, odnosno drugim komunikacijskim medijima (npr. kazalištu, literaturi, slikarstvu, fotografiji...), dok sinematičko predstavlja ono što je specifično samo za film i ni za što drugo. Vrsna razlika između filma i drugih medija nije toliko određena onome po čemu je to sinematičko, što ni po čemu nije zajedničko filmu i drugim medijima. Govoreći metodološkim rječnikom, kriteriji filmskosti određuju samo *nužne uvjete* da bi nešto bilo filmom (tj. uvjete koje pojava mora zadovoljiti da bi bila filmskom, ali te uvjete ne zadovoljavaju samo filmovi), dok *dostatne uvjete* određuju kriteriji sinematičnosti (a to su uvjeti koje zadovoljavaju samo filmovi i nikoje druge pojave, premda to nisu jedini uvjeti koje zadovoljavaju).

C. Treća implicitna razlika između sinematičkog i filmskog jest *vrijednosna*: premda to izričito ne kaže, Petrićeva intonacija daje na znanje da je film koji je u većoj mjeri sinematičan u boljoj mjeri filmom, da je redatelj koji teži većoj sinematičnosti u većoj mjeri filmski režiser od drugih koji tome ne teže (te ih se može držati kazališnim, literarnim ili naprosto lošim tipom režisera), i da je analitičar koji pristupa filmu prvenstveno sa stajališta sinematičkih elemenata i doživljaja u većoj mjeri filmski analitik (dok su to drugi manje filmski, te se njihov pristup može nazvati "literarnim", "pozorišnim" i drugačije, usporedi Petrić, 1982, str. 72, 73. i dalje). Na primjer, filmsko obuhvaća i izrazito loše primjerke filmova, nesređeno snimljene materijale, amaterske obiteljske zapise i tako dalje, dok se sinematskim mogu držati samo filmovi određene kvalitete, oni filmovi koji zadovoljavaju određenu kvalitativnu normu. Sinematičnost je zapravo kvalitativnom mjerom filmskosti. I premda sve proučavane elemente i ciljeve u stanovitim iskustvenim granicama možemo držati filmskim, sinematični elementi su primjerenije filmski od drugih, kvalitetniji su.

D. Ta vrijednosna razlika je i *estetička*. Estetičnost je, pored specifičnosti, mjera kvalitativnosti sinematskog. Među filmovima koji zadovoljavaju, barem u nekoj mjeri, normu sinematičnosti postoji razlika u estetičkoj vrijednosti. Da bi film bio estetički vrijedan, nije dovoljno da u njemu pretežu sinematički (tj. specifični) elementi. Oni moraju biti i integrirani da bi dobili na estetičkoj vrijednosti. Vrijednosna hijerarhija po kriteriju estetičnosti išla bi, otprilike, ovako: najvrjedniji filmovi bili bi oni u kojima pretežu sinematički elementi s time da su dobro integrirani. Takvom idealu približavaju se najčešće eksperimentalni filmovi, i taj se ideal tradicionalno zove "čistim filmom" (usporedi Dulac, 1927). Nešto manje vrijedni na ljestvici estetičnosti bili bi filmovi u kojima su i specifični elementi i nespecifični elementi dobro integrirani. Ti se mogu naći među narativnim filmovima, premda su oni dijelovi narativnih filmova u kojima specifično filmski elementi dominiraju vredniji od onih dijelova u kojima ne dominiraju. Najnižu estetičku vrijednost imaju filmovi u kojima su prisutni sinematički elementi ali bez ostvarene integracije međusobno, odnosno s drugim nespecifičnim elementima. Oni filmovi koji nemaju sinematičkih elemenata, ili ih imaju u zanemarivom broju, i ne ulaze u kategoriju estetičkog, odnosno sinematičkog, premda mogu biti filmski.

Iz ovih derivacija karakterističnih razlika između filmskog i sinematskog proizlaze i zahtjevi koje Petrić implicitno postavlja pred odredbu sinematičnosti: a) odredba sinematičnosti mora biti različita od odredbe filmskog (jedna je estetička druga je "tehnološka"), b) odredba sinematičkog mora biti takva da oštro razlikuje film od drugih medija, c) odredba sinematičkog mora implicirati vrijednosnu diskriminaciju između filmova koji su sinematični i onih koji to nisu, d) taj vrijednosni kriterij jest i estetičan. Cilj izdvajanja sinematskog jest u ostvarivanju prikladnije estetičnosti.

U ovom tekstu pobliže ću razmotriti one interpretacije pojma *sinematičnosti* koje mogu zadovoljiti spomenute zahtjeve.

4. Filmičnost i "izražajnost"

Dok je Petrićeva odredba filmskog koliko-toliko razrađena, odredba sinematičkog je krajnje štura. U dijelu koji govori o sinematičkome, Petrić ističe da se pojam sinematički a) "odnosi na film (cinéma) kao izražajni medij" (to jest, filmski medij se promatra ne s tehnološkog stajališta, kao kod određivanja filmskog, već s izražajnog stajališta) i b) da "implicira osobeno estetičko dejstvo filma, sekvence ili pojedinačnog kadra". Ključne, dakle, odrednice

sinematičkog jesu *izražajnost* i *estetičnost*.

Petrić, na žalost, ne daje nikakvih izričitih odredbi pojma *izražajnog*. To je utoliko neznatnije što je taj toliko u estetici korišten naziv poprimio mnoga značenja u svojoj mnogovrsnoj upotrebi, te je doista potrebno reći što se pod njim misli da bi se znalo o čemu se govori. Jedina specifikacija tog pojma može se kod Petrića naći u nabrojanju "izražajnih sredstava" kojima film barata (Petrić, 1982, str. 72-73).

Pod pretpostavkom da se svatko - kad izričito ne određuje termine - oslanja na njihovo najtipičnije (najšire uhodano) značenje, razmotrit ćemo pojam izražajnog s tog stajališta.

Dva su najčešća, međusobno vrlo različita, tumačenja naziva *izraz*.

Jednom se taj naziv vezuje i kontrastira s nazivom "sadržaj". U toj upotrebi "izraz" otprilike odgovara terminu "forma". U ovoj upotrebi koristit ću termin "izraz" i "izrazni".

Drugi put se naziv "izraz" vezuje uz proizvođače umjetnine (komunikacijske pojave) i tragove proizvođača u umjetnini. Kaže se da film "izražava" ideju, raspoloženje, sklonosti, nazor na svijet i slično "svojege tvorca". U ovoj upotrebi koristit ću termin "izražaj" i "izražajnost".

Po ovdje uspostavljenoj terminologiji, elemente koje Petrić nabroja zvat ću "izraznim elementima" i "izraznim sredstvima". Dok ću osobine koje odaju svojega tvorca nazvati "izražajnim" ("ekspresivnim").

Pozabavimo se najprije "izraznim" aspektom odredbe sinematičnosti.

5. Izraznost i izrazni elementi

Nekoliko je ključnih razloga i s njima povezanih obilježja koji sokole upotrebu razlike između izraza i sadržaja.

a) Činjenica je da se stvari koje opažamo i tumačimo znaju različito pojavljivati u svojem promatraču i tumaču, a da pri tom zadržavaju svoj identitet, to jest, prepoznaju se kao iste stvari što se "pojavljuju" na "različit način". Ta različita pojavljivanja (različiti "načini") drže se *izrazom*, a stalan identitet stvari u tim različitim pojavljivanjima *sadržajem*. Kolokvijalno se kaže da u danim prilikama imamo posla "s različitim izrazom istog sadržaja". Ključna

obilježja različitosti u pojavljivanju, u izrazu, nazivaju se “izraznim elementima” (odnosno, u uobičajenijoj varijanti: “izražajnim elementima”), ili se pak nazivaju “izraznim sredstvima” (“izražajnim sredstvima”), ukoliko se promatraju s proizvodnog stajališta s kojeg se “način” na koji će se predočiti promatraču neka stvar treba planski odrediti uz pomoć već poznatih elemenata (sredstava).

b) Kako u odgonetavanju neke stvari promatračko prvenstvo ima, obično, odgonetavanje identiteta stvari, a karakteristike pojavnosti te stvari imaju funkciju tek omogućivača identifikacije (tj. imaju ulogu sredstava za identifikaciju), to je u promatranju i tumačenju tipično identitet stvari u *središtu pažnje*, odnosno identitet je *tematiziran*, dok je izraz i izrazna obilježja u *pozadini pažnje*, na periferiji svijesti, *netematiziran*, “transparentan”. Opreka između izraza i sadržaja obuhvaća i ovu opreku između netematiziranog posrednika i onog što je tematizirano.

Tematizacija se čini ključnom za određivanje što će se pokazati sadržajem, a što izrazom. Naime, što god išli tematizirati, to će postati problemom za kategorizaciju, to jest pokušat ćemo tome ustanoviti postojani identitet u mogućoj raznovrsnosti pojavljivanja. Čini se da je upravo tematizacija ta koja tjera na razlikovanje između pojave i identiteta, i koja daje naglasak identitetu pred pojavom. Ono što je tematizirano tako se spontano shvaća kao sadržaj, a pojava se spontano shvaća kao “sredstvo” za identifikaciju onoga što je tematizirano, kao izraz.

Iz ove analize, vjerujem, već se može razabrati kako su pojmovi izraza i sadržaja (pojave i identiteta, netematiziranog sredstva i onog što je tematizirano) zapravo *relacioni pojmovi*: uvijek se pridaju - barem implicitno - oba zajedno: nešto je izrazom samo nekog sadržaja, a nešto je sadržajem samo ukoliko mu možemo utvrditi, makar potencijalno, neku varijabilnost u izrazu. Dalje, kako se bilo što može tematizirati, to se bilo što može pojaviti kao sadržaj nekakvog izraza, te se pri prijenosu tematizacije s jedne stvari na drugu, jedna te ista stvar može čas shvatiti kao sadržaj, čas kao izraz. Na primjer, kao tipični sadržaj filma često puta navodi se fabula. Ona je ta koja je klasično tematizirana i na koju se usredotočuje pažnja. Međutim, kad se odgleda film i pokuša shvatiti stav filma (“poruka filma”), taj stav postaje tematiziran, shvaća se kao “sadržaj”, a konstrukcija fabule se tada drži “izrazom” za taj “sadržaj”, sredstvom za razabiranje tematiziranog stava. (Usporedi, također, sličnu Petrićevu raspravu o odnosu “označitelja” i “označenika-označenog” u Petrić, 1981, str. 121).

6. Neki “izrazni elementi filma”

Iako bilo što može postati predmetom tematizacije (sadržajem), a time bilo što može biti i sredstvom tematizacije (izrazom), neke nam je stvari lakše tematizirati a druge teže, neke gotovo “prirodno” tematiziramo, dok tematizaciju drugih držimo “neprirodnom”. Drugim riječima, nešto se *standardizira kao sadržaj* (kao tematizacijski centar postojanog identiteta), a drugo kao izraz (kao varijabilno sredstvo tematizacije).

Na filmu, kao i u životu, najčešće su u centru pažnje *prizorni sastojci*, odnosno *prizor* se pokazuje kao područje koje tematiziramo. Na primjer, nastojimo razabrati koji su likovi u pitanju, što to rade, u kakvom ambijentu, pod kakvim djelatnim uvjetima, i tome slično. Prizor, odnosno prizorni tokovi se, tako, standardno pokazuju kao *sadržaj*.

Izrazom bi bili *uvjeti* pod kojima se prizorni sastojci tematiziraju na filmu. Ti uvjeti su raznorodni. Međutim, barem u dijelu te raznorodnosti ima znakova istorodnosti. I to, na sreću, u onome dijelu koji se najviše spominje kao izrazni. Riječ je o tzv. “parametrima kadra” (jer se kadar drži kao filmska jedinica varijabilnosti u predočavanju prizora), a to su: planovi, rakursi, kutovi (strane snimanja), stanja kamere (statična i dinamična, usporedi Peterlić, 1982), položaji kamere (uspravan, nagnut). Tu se negdje vrte i montaža, premda ona nije “parametrom kadra”, jer je i montaža činitelj varijabilnosti u predočavanju prizora.

Ovakvo nabrojanje ne pokazuje u čemu je jednorodnost ovih elemenata, i malo se gdje u teorijskim raspravama pokušava pronaći njihova rodna veza. A nju je moguće naći.

Naime, ovaj tip varijacija u pojavljivanju prizora uvjetovan je stajalištem promatrača i njegovim odnosom prema sastojcima prizora što su u središtu pažnje. Kako će se prizor pojavljivati promatraču uveliko ovisi o položaju promatrača u prizoru, i o usmjerenosti promatračevog gledanja. “Parametri kadra” i nisu drugo nego pokazatelji položaja *promatračke točke* u odnosu na sastojke prizora u vidnome polju, odnosno na sastojke prizora u središtu pažnje. Planovi su pokazateljem udaljenosti točke promatranja od prizornih sastojaka u središtu pažnje; rakursi su pokazateljem gdje se po vertikali nalazi točka promatranja u odnosu na sastojak u središtu pažnje, da li se nalazi iznad ili ispod sastojka; strane promatranja određuje gdje se po horizontali nalazi točka promatranja u odnosu na orijentaciju sastojka u središtu pažnje; tzv. “stanja kamere” pokazuju u kojem se stanju nalazi točka promatranja, i da li se promatra nagnuto ili uspravno u odnosu na tlo. (Za ekološke uvjete promatranja, za tzv. “ekološku optiku”, usporedi Gibson, 1966). Sve su to važne determinante promatračkog odnosa prema važnim dijelovima prizora.

Točka promatranja je neobično važan pojam. Položaj točke promatranja određuje koje ćemo “aspekte” prizora percipirati tj. u kojoj će se svojoj pojavnj varijaciji pojaviti prizor za nas promatrače, koju stranu prizornih sastojaka ćemo vidjeti, s kojom detaljnošću, što ćemo od prizornih promjena vidjeti. Ali percipiranje aspekata prepoznatog (identificiranog) prizora, odnosno sastojaka u prizoru, povratno omogućuje da iz njih deriviramo naš vizualni položaj u odnosu na taj prizor. Točka promatranja i vizualni aspekti prizora pojavljuju se kao *sredstvo*, jednom za identifikaciju stvari koju percipiramo (tematiziramo), drugi put za identifikaciju vizualnog položaja, položaja točke promatranja u prizoru.

Kako se po pravilu tematizira identitet prizora, a tek iznimno se utvrđuje vizualni položaj, to se prizor po pravilu shvaća kao “sadržaj percepcije”, a aspekti prizora uvjetovani stajalištem promatrača, kao i samo stajalište promatrača (točka promatranja) se drži “formom percepcije”, odnosno “perceptivnim izrazom prizora”.

Tako je i s filmskim prizorom i njegovim predočavanjem. Takozvani “parametri kadra” zapravo su standardizirane analitičke odrednice odnosa između *točke promatranja* (promatračkog položaja) i *prizora* u vidnome polju (“u kadru”). Drugim riječima, nisu posrijedi “parametri kadra” već *modusi promatranja* prizora. A u te moduse ne ulazi samo statičnost i dinamičnost točke promatranja, već kontinuitet i diskontinuitet točke promatranja, to jest – *montaža*. Montaža je, naime, s tog stajališta gledano, diskontinuirano uzastopno smjenjivanje točki promatranja u odnosu na isti prizor; ili pak smjena različitih prizora, a ti podrazumijevaju i uzajamno različit smještaj točki promatranja u njima (točke promatranja su ovdje određene kao različite time što se nalaze unutar različitih prizora, premda njihovi modusi odnosa prema sastojcima u centru pažnje mogu biti istovrsni). Očito je da, barem ova, “izrazna sredstva” nisu nikakvim mističnim alatkama koje nam udjeljuje “medij” filma, već su naprosto značajkama svakog odnosa između vizualnog položaja promatrača i prizornih sastojaka koji se promatraju.

Dakako, značajke tog odnosa na filmu su uvjetovane dodatnim okolnostima. Podaci o promatračkom položaju mogu se derivirati isključivo iz vizualnih podataka, kad je film u pitanju. Budući da su ti podaci neovisni o položaju gledaoca u odnosu na filmsku sliku to je i točka promatranja što se derivira iz tih podataka neovisna o položaju gledaoca u kinu, i neutralna u odnosu na identitet gledaoca: tko god se nađe pred filmskom slikom, promatrat će filmski prizor s iste točke promatranja. U životu, nasuprot tome, podaci o položaju promatrača ne izvode se samo iz vizualnih podataka, već i iz kinestezijskih i, ponekad, haptičkih. Položaj promatranja koincidira s tjelesnim položajem (barem s položajem glave).

Točka promatranja je na filmu disocirana od tjelesnog položaja gledaoca. Ta disociranost, kao i neutralnost točke promatranja u odnosu na aktualnog gledaoca ključnim je indikatorom da je posrijedi *slikovna* pojava, i važnom je medijskom odrednicom slikovnih medija (njihovog "prikazivačkog", "iluzionističkog" statusa), kao i polazištem za pridavanje posebnih epistemoloških slikovnosti.

7. Opreka filmično/filmsko i izraz

Svaki prikazivački (mimetički) tip filma predočavajući prizor predočava ga s neke točke promatranja i u određenim modusima odnosa između točke promatranja i prizora od interesa. To jest, u svakoj filmskoj snimci (ukoliko je prikazivačka) prizorom je određen sadržaj a izraz modusima točke promatranja.

Po ovome, prisutnost izraznih elemenata već je obilježje filmskoga: bez obzira na to bio film dobar ili ne, držao se pravim ili ne, u njemu ćemo promatrati prizor s neke točke promatranja koja će biti određenih modusa. S ovog stajališta gledano, prisutnost izraznih elemenata ne izdvaja sinematičko od filmskog. Prisutnost odnosa između točke promatranja i prizora određena je prikazivačkim mogućnostima filma, a te su mogućnosti bile jednim od ciljnih značajki zbog kojih se film izumijevao. Prikazivačko usmjerenje filma oduvijek je (s izuzetkom eksperimentalističkih struja) bitno uvjetovalo sve što se dalje radilo na filmu.

Reći da sinematičko podrazumijeva film kao izrazni medij nije dovoljno da bi se pojam sinematičnosti odvojio od pojma filmskosti.

8. Problem specifičnosti

Doduše, moglo bi se s pravom reći da u različitim prikazivačkim područjima odnos između točke promatranja i prizora nije istovrstan, te da se upravo u toj različitosti krije specifičnost filma. Ističući pojam mizankadra, Petrić to zapravo implicitno i čini. Da li je, međutim, baš tako?

Na primjer, disociranost točke promatranja od gledaoca i njena neutralnost u pogledu gledaoca doista odvajaju filmsku sliku od kazališne predstave i kiparstva, barem pretežnog tipa kazališnih predstava i kiparskih djela. Ali ta osobina, jer je općeslikovna, obilježavat će još i slikarstvo, fotografiju, strip.

Dalje, u razvijenom filmu nalazimo uređenu promjenjivost točke promatranja u odnosu na isti prizor (bilo kontinuiranu promjenjivost - vožnje, panorame, bilo diskontinuiranu, montažnu) i to film razlikuje od slikarstva, fotografije i pretežnog dijela kazališta, ali ne i od televizije, niti od predstava analiziranih u tunnelima strave i užasa. (Nešto više o tome u odjeljku o "mizankadru".)

Registracijska priroda filmskog prikazivanja, a time i odnosa točke promatranja i prizora, razdvaja film od kazališta, slikarstva i kiparstva, ali ga povezuje s televizijom, fotografijom i svim tipovima fonografije. (Nešto više o tome u *Dodatku A*, o "ontološkoj autentičnosti".)

Niti jedna od ovih osobina, a vjerujem niti druge slične, ne specificiraju film na *ekskluzivan* način kako to želi Petrić, to jest, ni jedna, uzeta za sebe, nije filmska i samo filmska, i ničija druga (usp. prethodni esej, br. 7).

Kako su sve te osobine medijske, to one specificiraju filmskost, a ne filmičnost, sinematičnost.

Tako nije samo s tim medijskim osobinama odnosa između točke promatranja i prizora (izraza i sadržaja). Tako je i sa samim izraznim elementima, kako ih Petrić nabraja.

Na primjer, niti Petrićevi samo "sinematički elementi" nisu isključivim patentom filma.

Svi sinematički elementi koje Petrić nabraja (vidi gore 2.3) jesu elementima i televizijske slike.

Ali se mogu naći i drugdje. Premještanja točke promatranja mogu se, na predodžbenoj razini, pronaći i u književnosti (usporedi Uspenski, 1979) a perceptivno u navedenim predstavama "tunela užasa i strave". Montažna premještanja s Petrićevim navedenim "izražajnim sredstvima" kao što su paralelizam, dinamizam, asocijativnost, intelektualnost itd. Mogu se pronaći također i u književnosti, a optički aspekti montaže mogu se simulirati pri projekciji slajdova. I tako dalje.

Traganje za pojedinačnom specifičnošću, za elementom ili svojstvom koje će biti samo filmsko i ničije drugo, uvijek će se spoticati na ovakve prigovore. A i na nove moguće tehnološke inovacije - kako se to dogodilo pojavom televizije u odnosu na film - koje će na drugim medijskim principima pružiti iste izrazne mogućnosti koje su se do tada mogle držati jedinstvenim za dani medij.

Postuliranjem ekskluzivne specifičnosti, Petrić zapravo onemogućuje da se njegovom pojmu sinematičnosti dade smisao i opravdanje.

Jedini je izlaz da se posegne za *inkluzivnim* pojmom specifičnosti (vidi prethodni esej). Ono što film čini specifičnim nije isključiva prisutnost određenih elemenata i kombinacija elemenata, već *pretežna* njihova prisutnost. U tom pravcu određivanja specifičnosti, neće se držati da su granice između filmskog i drugih medija oštre već postupne, i da klasifikacija neke pojave kao filmske ili kao neke druge neće uvijek biti sigurna, jer u danoj pojavi mogu podjednako pretežati i elementi i jednog i drugog medija, odnosno ne mora se opažati nikakvo pretezanje, te će tek kontekstualni naglasak uputiti kome da pribrojimo dani predmet. (Za ovakve klasifikacijske probleme usporedi Anderson, 1980, str. 129-137, o prirodnim kategorijama, i Rosch, 1978).

Prihvatanjem ovakvog inkluzivnog pristupa otupljuje se špica Petrićevog polemičkog naleta i polemička snaga njegova pojma sinematičnosti, koja upravo počiva na ekskluzivnom poimanju specifičnosti.

Prema tome, izraz ne samo da ne odvaja sinematičnost od filmskosti, već niti među izraznim elementima nema ekskluzivne specifičnosti po kojoj bi se ti elementi mogli obilježiti sinematičkim i time izdvojiti od nesinematičke filmskosti.

9. Problem “mizankadra”

Ovdje je pogodno mjesto da se raspravi još jedan važan Petrićev pojam – pojam “mizankadra”.

Petrić upozorava na važnost tog pojma, odnosno na važnost razlikovanja *mizanscene* od *mizankadra*:

“U citiranoj klasifikaciji izražajnih sredstava upotrebljeni su termini *mizanscen* i *mizankvadrat*. Prvi je preuzet iz pozorišta i po svom lingvističkom sklopu označava situaciju, kretanje, aranžiranje predmeta i ličnosti na sceni (*mise-en-scène*). Drugi termin *mizankvadrat*, kao i *mizankadar* uveo je Sergej Ejzenštejn da bi upozorio na razliku između postavljanja radnje (prizora) na sceni i unutar filmskog kadra. *Mizankvadrat* se odnosi na kompoziciju statičnog kadra (izreza filmske slike), odnosno izdvojene likovne kompozije koje se obrazuju u toku pokretnog kadra; *mizankadar* podrazumeva sudejstvo kretanja unutar kadra (pred kamerom) i kretanje same kamere. Ejzenštejn je, prvovremeno, u *mizankadar* uključivao i montažu (sučeljavanje kadrova), ali je docnije odvojio *mizankadar* od montaže (termin koji je u filmsku teoriju uveo isto tako Sergej Ejzenštejn predavajući u VGIK-u

filmsku režiju)." (Petrić, 1982, str. 73)

U svom ranijem tekstu Petrić mizankadru daje "jedinствeno kinematički doživljaj koji nije mogućno iskusiti-doživeti ni u jednom drugom mediju". (Petrić,1981,str.120).

"Mizankadar pruža јединствено kinematičko doživljavanje prostora u filmu, što se postiže interakcijom između pokreta kamere (kroz prostor), kretanja karaktera i objekata u kadru (mizanscen), panfokusa, trodimenzionalnosti filmske slike, rakursa i piktoralne kompozicije filmske slike (mizankadra). Iz ovoga se može zaključiti da mizankadar odlikuje *promjenljivost* piktoralne kompozicije filmske slike sa naročito istaknutom dubinom polja, čime se stvara montaža unutar kadra; suprotno tome, *mizankvadrat* odlikuje statičnost piktoralne kompozicije koja zadržava fiksiran odnos prema izrezu filmskog kvadrata i, naročito, reduciranu dubinu polja. Prema tome, mizankadar se odnosi na unutarnju konstrukciju filmske slike i njegovo dejstvo je prevashodno emotivno". (Petrić, 1981, str. 120).

Pogledajmo najprije važnost terminološke razlike između mizanscene i mizankadra, a potom pitanje "јединствене sinematičnosti" doživljaja koji pruža mizankadar.

Termin mizanscene doista je preuzet iz kazališne terminologije. Da li to, međutim, čini i ono na što se on odnosi preuzetim iz kazališta?

Nikako. Pojam se koristi iz jednostavnog razloga što se i u kazalištu i na filmu promatra s određene točke promatranja, s određenog stajališta, i što je važno odrediti kako će se postaviti prizor u odnosu na promatračko stajalište, odnosno kako će se promatračko stajalište postaviti u odnosu na odvijanje prizora, jer je to ključno za shvaćanje zbivanja u prizoru (o tome ovisi što će se vidjeti a što ne od zbivanja, a potom i što će se razumjeti a što ne, i kao će se razumjeti).

Budući da je stajalište promatrača u kazalištu fiksirano (odnos pozornice i gledališta je uglavnom stalan), pri izradi kazališnog djela prvenstvena se pažnja posvećuje samom rasporedu prizora na pozornici, premda se podrazumijeva, i prema tome ravna u raspoređivanju prizora, gledališna točka promatranja. Pojam mizanscene i u kazalištu, tako, podrazumijeva točku promatranja, i raspored s obzirom na nju.

Otkrićem da se točka promatranja može premještati u odnosu na prizor u odmaklom nijemom filmu promijenili su se i zahtjevi nad prizornim rasporedom: taj je morao voditi računa o promjenama točke promatranja u odnosu na prizor, bilo da su bile u pitanju

kontinuirane promjene (vožnja, panorama), bilo da su u pitanju diskontinuirane promjene točke promatranja (montažni slijed kadrova).

Ali, time se nije izmijenio princip da se u rasporedu prizornih elemenata vodi računa o stajalištu promatrača. Tek je odnos između točke promatranja i prizora postao fleksibilniji, dvosmjernan (nije se samo raspoređivao prizor u odnosu na fiksno gledalište, već se točka promatranja prilagođavala prizoru; sad je prizor mogao biti fiksna, a promatrač pokretan). Pojam mizanscene, sa stanovitim proširenjem na promjenljiv odnos prizora i točke promatranja, zadržao se na filmu i legitimno bio – nekazališno – upotrebljavan.

Budući da se pojam mizanscene obuhvaća sve što Petrić pripisuje pojmu mizankadra, to je pojam mizankadra nepotreban. A ako ga već uvodi, onda bi trebao ukinuti pojam mizanscene, jer mizankadar nužno implicira ono što Petrić definira kao mizanscenu.

Naziv mizankadra nespretan je iz još jednog razloga. Logično je da je Ejzenštejn, stvarajući ga, težio obuhvatiti i montažu: ta svaka promjena točke promatranja u odnosu na prizor, bila ona kontinuirana ili diskontinuirana (montažna) obvezuje na njihovo usuglašavanje, na vođenje računa o njihovom “sadejstvu”, kako bi to Petrić rekao. Logično je, također, zašto je onda montažu ispustio: ta termin u kojemu je naglasak na unutrašnjoj osobini *kadra* ne može samorazumljivo obuhvaćati montažu koja pretpostavlja kombinaciju kadrova.

Nasuprot tome, pojam mizanscene to može: naglašavajući raspored u prizoru, a podrazumijevajući da je taj raspored važan s obzirom na točke promatranja u odnosu na prizor, pojam mizanscene podjednako obuhvaća i statičku i dinamičku točku promatranja, i kontinuiranu i diskontinuiranu. Ne postavlja terminološke, etimološke, probleme.

Doduše, distinkciji između mizankadra i mizanscene može se dati smisao, ukoliko se svaki upotrebljava za obilježavanje različitih naglasaka u izradi scene. Neki redatelji svu pažnju najprije posvete postavi prizora, a tek na kraju, na samom snimanju traže točke promatranja najpogodnije da se predoči taj prizor u njegovu razvoju. Drugi odmah planiraju točke promatranja i prizorne rasporede za njih. Za prve bi se uvjetno moglo reći da su prvenstveno “mizanscenski redatelji”, a za druge da su “mizankadrovni redatelji”, što bi bilo zgodno, premda nezgrapno, jer su mogućnosti da se od termina “kadar” i “mizankadar” tvori pridjev bijedne.

Sa stajališta gledaoca ta proizvodna razlika može biti i posve neočita i nebitna, jer kad gleda prizor, uvijek ga gleda raspoređenog nekako u odnosu na danu točku promatranja i tu

proizvodna distinkcija mizanscene i mizankadra može postati beskorisna.

Petrić ima druge razloge iz kojih ustrajava na razlici između mizanscene i mizankadra. Tu razliku povezuje s razlikom između sinematskog i nesinematskog. Po Petriću, ključno obilježje mizankadra jest njegova dinamičnost prizora, koliko dinamičnost točke promatranja (pokreta kamere). *Mizanscenom* bi se, po tome, označavao raspored i kretanje karaktera i objekata pred statičnom točkom promatranja, dok bi se mizankadrom označavao raspored i kretanje karaktera i objekata pred dinamičnom točkom promatranja (i s obzirom na kretanje točke promatranja).

Budući da statičko predočavanje prizora Petrić ne drži sinematičkim (već “fotografskim” – a što je sa slikarstvom?), to samo dinamično predočavanje prizora drži sinematičkim. Dakle, mizankadar. A takvo dinamičko prikazivanje prizora jest “jedinствeno sinematičko” vjerojatno po svojoj vezi s kinestezijom (o tome vidi Dodatak o “kinesteziji”).

Nevolja je za Petrića što predočavanje prizora s dinamičkog stajališta nije ekskluzivno samo za film, kako smo to već utvrdili. Mizankadar, kako ga Petrić određuje, karakterizira i televizijska rješenja, a i predstave u “tunelu užasa i strave”. Mizankadar nije vlasništvo samo filma, i njegova mistifikacija kao takvog je kriva.

10. Bogatstvo izraza i filmičnost

To što svaki filma ima nekakav izraz i nekakve izrazne elemente čini pripisivanje izraznosti filmu vrijednosno neutralnim – svejedno koje je film vrijednosti, i da li je riječ o zaokruženom djelu ili tek snimljenom materijalu, neorganiziranom i neplaniranom, u njemu ćemo uvijek, pri jasnoj tematizaciji, moći izdvojiti izraz od sadržaja, a na izraznom planu izdvojiti izrazne elemente.

Postoji, međutim, mogućnost da se i u krug filmskog uvede vrijednosna segregacija, posebno s obzirom na izrazne elemente.

Ako smo postulirali da se pripadnost neke pojave kategoriji “filma” određuje po pretežnoj prisutnosti određenih kombinacija značajki u toj pojavi, onda se filmske pojave mogu razlikovati po stupnju prisutnosti tražene kombinacije značajki, odnosno po njihovoj većoj ili manjoj pretežnosti. U sklopu razmišljanja empirijske epistemologije njegovane u sklopu kognitivističkih proučavanja (usporedi, na primjer, Rosch-Lloyd, 1978), mi pojave prirodno

kategoriziramo kao pripade određenoj kategoriji po bliskosti stanovitom *prototipu*, prototipskoj predodžbi neke pojave (recimo: "stola", ili "filma"). Pri tom određeni konkretni primjerci koje kategoriziramo mogu biti bliži ili udaljeniji od prototipa, tj. mogu se lakše ili teže kategorizirati na određen način. Oni primjerci koji su bliži prototipu, koji se lakše prepoznaju kao pripadni danoj kategoriji, smatraju se "dobrim primjercima", a oni koji se teško prepoznaju kao pripadni toj kategoriji, koji su udaljeniji od prototipa, drže se "slabijim primjercima". U našem "centru za kategoriziranje" kao da postoji uspoređivač i vrednovatelj (usporedi model operativne kontrole TOTE kod Miller, Galanter, Pribram, 1960, str. 21-39). Tako je i u elementarno kategoriziranje uvedeno procjenjivanje, vrednovanje kategorijske "dobrosti" pojedinih primjeraka za kategoriziranje.

Ovako napamet, intuitivno, mogli bismo reći da je tako i pri kategoriziranju pojedinih primjeraka pojava kao filmskih: neke ćemo s uvjerenjem i lakoćom prepoznati kao filmske a druge teže, dok kod nekih nećemo uopće biti sigurni. Na primjer, bilo koji igrani film lako ćemo prepoznati kao film, bez obzira na kvalitetu. Procjena neuređenih, fragmentarnih filmskih materijala bit će nešto sporija, premda još uvijek sigurna. Ali, glatka projekcija slajdova s očitom kompozicijom izlaganja, kao i neke televizijske emisije ako su gledane izolirano (npr. dnevnih; razgovorne emisije), stvorit će u čovjeku priličan stupanj kategorizacijske nesigurnosti u pogledu toga da li da svrstamo te projekcije u film ili ne. Poseban pak problem postavlja kategoriziranje predstava proširenog filma i multimedijjskih predstava, a i pojedinih primjeraka eksperimentalnog filma. Slično je i s crtanim filmom. I tako dalje.

Ako već pri elementarnom kategoriziranju vrednujemo, zar ne bismo mogli zamisliti takvo vrednovanje i u odnosu na filmove koje doduše kategoriziramo sigurno kao filmove, ali ih sve ne doživljavamo jednako "dobrim" primjercima, prototipovima, filma. Čovjek je u napasti da film o slikarjama, u kojem prati statičke detalje slika snimane statički, drži manje dobrim predstavnikom kategorije "film" nego neki Hitchcockov film. Također će biti u napasti da s današnjeg stajališta rani nijemi igrani film drži manje dobrom reprezentantom filma od suvremenog filma.

Kao jedan mogući kriterij za segregaciju bolje reprezentativnih filmova od lošije reprezentativnih (za kategoriju "filma") možemo postaviti *bogatstvo izraza*. Na primjer, bogata izvariranost točki promatranja na jedan te isti prizor davala bi izravno bogatstvo filmu. Po tom kriteriju, boljim bismo držali onaj film u kojem bismo bili suočeni s većim bogatstvom izraza, dok bi slabijim filmom bio onaj sa siromašnijim varijacijama u izrazu.

Rane nijeme filmove snimane s jedne podalje, točke promatranja, nepromjenljive za cijelog filma, bez ikakvih varijacija, mogli bismo po tom kriteriju držati manje filmom, manje reprezentativnim filmom, nego filmove klasičnog nijemog i zvučnog perioda.

Mjera sinematičnosti, u tom slučaju, ne bi bila naprosto prisutnost izražajnih elemenata, jer su oni uvijek prisutni, već bi to moglo biti bogatstvo upotrebljenih elemenata i njihovih varijacija.

Takvo tumačenje pojma sinematičnosti omogućilo bi razlikovanje *nerazvijene* ili *bazične filmskosti* od *razvijene* ili *visoke filmskosti*. Nerazvijeno filmskim bili bi svi oni materijali, ili zaokružena djela u kojima se sreće minimum izraznih varijacija, a razvijeno filmskim bila bi ona djela u kojima se sreće visok stupanj izrazne varijacije.

Naravno, ovdje se opet mogu uvesti ograničenja specifičnosti: razvijeno filmskim da se drže prvenstveno oni filmovi u kojima su bogato varirani "specifično filmski izražajni elementi", dok bi se nerazvijeno filmskim držali svi ostali, to jest oni filmovi u kojima su "specifično filmski elementi izraza" minimalno varirani, bez obzira na to koliko su nespecifični elementi bogato varirani.

Kako ta specifikacija podliježe prijašnjim prigovorima u pogledu ekskluzivnog poimanja specifičnosti, to je ipak bolje ostati pri obuhvatnijoj varijanti kriterija izraznog bogatstva: primjerenije filmom se drži onaj film u kojem su svi, utvrdivo izrazni, elementi bogato izvarirani, bez obzira na to kako ih se klasificiralo (da li kao "čiste sinematičke" ili kao "pozorišno" i "fotografsko-sinematičke", ili kao "narativne", tj. "izvansinematičke").

Uvođenjem takve interpretacije sinematskog, dala bi se mogućnost ponovnom oživljavanju razlike između filmskog i sinematskog. *Filmsko* bi se odnosilo na uvjete koje neka pojava mora zadovoljiti da bi se držala "bazično filmskom", dok bi *sinematsko* (filmsko) određivalo uvjete za pripadnost "visoko filmskom". Ti uvjeti bi bili: stupanj izvariranosti elemenata u filmu.

Jedini (ne baš mali) problem bio bi u određivanju koji stupanj varijacije držati prijelomnim u distinkciji bazično/visoko. To jest, do kojeg sve stupnja varijacije izraza držati dani film bazično filmskim, na kojim stupnjevima biti nesiguran, i od kojeg stupnja držati film visoko filmskim. Takvo stupnjevanje očito dopušta kontinuitet, tj. područje nesigurnosti.

Ovime se zadovoljava prvi zahtjev nad odredbom sinematičnosti, a to je razlika prema filmskosti. Zahtjev specifičnosti možemo otpisati, jer smo ga preselili na razinu bazično

filmskog. Zadovoljen je i treći zahtjev, a taj je da pojam sinematičnosti bude diskriminativan u vrijednosnom pogledu. Jedino što nije sigurno, da li se zadovoljava zahtjev da pojam sinematičnosti bude i estetički diskriminativnim. Razvidimo to posebno.

11. Bogatstvo izraza i integriranost

Jedan od ključnih kriterija estetske vrijednosti kod Petrića bila je integriranost elemenata.

Na prvi pogled ona se ne mora učiniti nužnom. Izvariranost izraza čini se uobičajenim signalom estetske preferabilnosti nekog filma: što je film bogatiji izrazom, to je očitiji trud i razabirljivije su visoke djelatne aspiracije proizvođača – očitije je da se film teži predstaviti kao visoko estetsko ostvarenje, visoko filmično. Kriteriji složenosti izrade gotovo su stalnim pratiteljem estetskih procjena, pa od umjetnički ambicioznih proizvoda gotovo uvijek očekujemo da rješavaju složenije probleme od umjetnički neambicioznih, probleme koji traže veći stupanj vještine, veći stupanj inventivnosti, veću raznovrsnost potrebnih vještina, dulje vrijeme izrade, veći napor i tako dalje (usp. *Teatralnost na filmu gore*).

Premda kriterij složenosti izrade (bogatstva izraza) ravna procjenama i najsofisticiranijih procjenitelja filmova, onda kad se njega istakne kao vrhunski kriterij estetičnosti kultivirani pratitelji umjetnosti teže da ga drže vulgarnim; estetska vrijednost ne mora biti proporcionalna trudu uloženom u umjetninu, niti proporcionalna složenosti izradevine.

Naprotiv, ustaljeno je shvaćanje da je uspjelo umjetničko djelo, a osobito takozvano, “remek-djelo”, uvijek jednostavno – da se u njemu moguća složenost izvedbe (dakle i izvariranost izraza) uopće ne primjećuje, a da može biti i krajnje reducirana izraza. To odgovara iskustvu s virtuoznim izvedbama: kad slušate virtuoznog violinista usredotočenog na interpretaciju kompozicije, i najsloženiji pasaži čine se toliko jednostavno izvedeni da slušalac dobije dojam da bi i on mogao svirati tako, premda nikada u ruci nije držao violinu. Tako se čovjeku čini i s nekim dobro izvedenim filmovima: u njima se sva rješenja, pa i najsloženija, čine toliko samorazumljiva i zato jednostavna da se gledaocu učini da se drugačije raditi i ne može, odnosno da nikakvih poteškoća ne bi imao da i sam tako nešto uradi kad bi se našao u ulozi režisera.

Iskustvo i uvjerenje da je dojmovna jednostavnost, monolitnost, preglednost filma znakom visoke estetske vrijednosti, čini se da je utjecalo na Petrićevo postuliranje “integracije svih elemenata” kao kriterija estetičnosti.

Sad kad se integraciju ističe kao kriterij estetičnosti bez dodatnih kvalifikacija, može se tvrditi da će se najlakše i najčešće ostvariti integraciju u onom djelu u kojem ima najmanje elemenata koje treba integrirati. Rani nijemi filmovi u kojima su se modusi promatranja zanemarivo varirali, imali su većih šansi da ostvare integraciju izlaznih elemenata nego filmovi klasičnog perioda, koji su suočavali s obavezom da budu bogatiji u modusima promatranja prizora. Po ovome, filmovi "bazičke filmskosti" imali bi više mogućnosti da budu visoko estetički po kriteriju integracije, a time i najviše sinematički – ako estetičnost uzmemo kao odlučujuću odrednicu sinematičnosti – nego filmovi "visoke filmskosti".

Kako nas ovako razmišljanje dovodi u kontradikciju – sinematičnija je bazična filmskost nego što je to visoka filmskost, koju smo opet proglasili reprezentantom sinematičnosti – potrebno je zahtjev za "integracijom svih elemenata" dopuniti zahtjevom da ti elementi budu što je moguće više iznijansirani. To jest, mogli bismo postaviti slijedeći kriterij estetičnosti: film je to više estetičan što je njegova integritetnost (integralnost, cjelovitost, monolitnost) postignuta pod uvjetima što je moguće veće izrazne raznovrsnosti. U estetici se to naziva načelom "jedinstva u raznovrsnosti".

Princip "jedinstva u raznovrsnosti", naravno, ne odnosi se samo na izrazne elemente, već i na sadržajne. Mehanizmi fabule, kad su u pitanju narativno organizirana umjetnička djela, upravo su oni koji nastoje osigurati jedinstvo razvoju zbivanja u prizoru i objediniti interesnu perspektivu pratitelja tog zbivanja.

U stanovitom razdoblju, odnosno u stanovitim tokovima razmišljanja o filmu, princip "jedinstva u raznovrsnosti" formulirao se kao, uvjetno ga nazovimo, princip "neprimjetnosti izrade". U formulaciji Georgea Sidneya: "Ironičan je aksiom filmske režije da što je režiser veći znalac, umješniji, dovšeniji, to će devet ljudi od deset njih biti slabije svjesni njegova dostignuća" (u Kozsarski, 1977, str. 169). Pretpostavka je ovog principa da tematizacijska usmjerenost na prizor i prizorna zbivanja mora biti toliko jaka, da gledalac i ne primjećuje kako su prizori predočeni (ne primjećuje montažu, snimateljske postupke, glumu glumaca, namještenost prizora i tako dalje). Ali taj princip, također, podrazumijeva da se svaki sadržajni element u filmu doživljava kao funkcionalan, povezan sa svim drugim i općim usmjerenjem filma: pretpostavlja dobro smišljenu i zanimljivu fabulu.

12. Jedinstvo u raznovrsnosti i estetičnost

Postoji krupna prepreka da se kriterij "jedinstva u raznovrsnosti" shvati kao dostatan kriterij

estetičnosti.

Najprije, kako je već usput naznačeno gore, kriterij jednostavnosti ne podrazumijeva uvijek i raznovrsnost: izbjegavanje složenosti izvedbe i elemenata česta je značajka zrelih godina velikih umjetnika, i pratitelja umjetnosti. *Reduciranost* izraza i ukupnog sastava djela može podjednako biti estetičnom kao i iznimno bogatstvo.

Potom, kriterij jedinstva u raznovrsnosti jest zapravo *kriterijem virtuožiteta* (visoke vještine) u bilo kojoj djelatnosti, a ne samo u umjetničkoj. Kad god se složeni posao izvodi s lakoćom, bit će to svjedočanstvom postignutog "jedinstva u raznovrsnosti", svjedočanstvo virtuožiteta. Koje god složeno ostvarenje bilo posrijedi, bila to umjetnina, znanstveni tekst, znanstveni eksperiment, razgovor između dvoje ljudi, držat ćemo da ostvaruje princip "jedinstva u raznovrsnosti" ako se doživljava kao jedinstvena cjelina; potpuna, pregledna. Držat ćemo je plodom virtuožnosti proizvođača, izvođača, odnosno sudionika.

Preglednost i jednostavnost nisu samo cijenjena svojstva estetskih predmeta, već su potrebna svojstva svega s čime se čovjek suočava, a osobito onoga što namjenjuje komunikaciji. Naime, s obzirom na to da su čovjekove sposobnosti obrade informacija ograničene, sređivanje, objedinjavanje informacija u jedinstvene sklopove jedan je od najelementarnijih čovjekovih načina da ipak obradi veliku količinu informacija sa svojim malim kapacitetom (usp. Miller, 1967). Jednostavnost kojoj teže zreli umjetnici i zreli sofisticirani uživači u umjetnosti može biti naprosto posljedicom pomirenog prihvaćanja prirodnih sklonosti uma i komunikacijskih zahtjeva.

I najzad, kriterij "jedinstva u raznovrsnosti" (zajedno s principom "neprimjetnosti izvedbe") nije preduvjetom estetičnosti - barem ne univerzalnim - već i zato što postoje struje kojima nije ciljem, niti relevantnim kriterijem, postizanje "integriteta" niti "izrazne neprimjetnosti". Barem ne na onim principima na kojima se to standardno traži.

13. Tematizacija izraza, estetičnost i sinematičnost

Postoji tendencija suprotna tendenciji "neprimjetnosti izrade". U modernom filmu se čak drži više estetičkom.

Sidney, čiju smo formulaciju "neprimjetnosti izrade" naveli, verbalizira taj princip u polemici s drugačijom tendencijom koju smatra anakronom. To je tendencija u kojoj se izrada čini

očito. Takvu režiju Sidney naziva "nametljivom" ("intrusive"). Premda i takvi redatelji usredotočuju pažnju gledalaca uglavnom na prizor, od vremena do vremena upozoravaju ga na pojedini izrazni postupak ("...čini se kao da kažu 'pogledaj ovu pametnu postavu', ili 'gledaj ovaj novi snimateljski trik'", Koszarski, 1978, str. 196). Oni nastoje unijeti "svoje osobne 'simbole' u svaki film" (isto, str. 169), a sve u težnji da filmu dadu svoj "dodir" ("touch"): "Za redatelje se ponekad kaže da imaju svoj 'dodir'. Ponekad ga imaju, i tada je posrijedi doista osobni stil. Ali obično je to afektacija - s trudom učinjena i sebe svjesna" (isto, str. 171).

Ono što zapravo Sidney ističe jest mogućnost (i stilska praksa) da redatelji povremeno mogu skrenuti pažnju od usredotočenja na prizor i prizorni tok i preusmjeriti je na izrazne postupke. U tim trenucima točka gledišta tematizira se zajedno s modusima njenog odnosa prema prizoru, a prizor se povlači u pozadinu pažnje. Ili, u blažem slučaju, točka promatranja postaje manje "neprimjetna", manje povučena na periferiju svijesti, uključuje se u tematizacijsko područje.

Naravno, po navedenim kriterijima za diferencijaciju izraza i sadržaja, takvo preusmjeravanje tematizacije povuklo bi i promjenu uobičajeno izraznih elemenata u sadržajne, a uobičajeno sadržajnih elemenata u izrazne. Ali, s obzirom na standardizaciju prizora kao sadržaja, a modusa promatranja kao izraza, ovaj sklop - "tematizacija izraza" - čuva predodžbu o svojoj iznimnosti, nestandardiziranosti a takvim se uglavnom i tipično doživljava.

Tematizacija izraza javlja se kao program u većini eksperimentalnih pokreta. U tim se pokretima programski razvio cijeli niz strategija pomoću kojih se pažnja otrgava od prizora i usredotočuje na ono što je inače, u većini filmova dominantne kinematografije, izraznim elementom. Neke od tih strategija jesu: doslovna repeticija kadrova ili kvadrata, biranje prizora oskudne informativnosti koji nisu kadri zadržati pažnju, dugotrajno bavljenje istim prizorom (dulje no što je potrebno da mu se iscrpi informativnost), redukcija izraznih postupaka na samo nekoliko, koji time dobivaju naglašen značaj i tako postaju tematizirani, i tako dalje (usp. filmove Tomislava Gotovca). (Mnogi tekstovi samih avangardista, ali i tekstovi o njima, analiziraju te, kako ih ponekad zovu "antiiluzionističke" strategije; usporedi, na primjer, Michelson, 1975; Hein, 1979; Turković, 1985.)

Takva, premda ne toliko korijenita, praksa privlačenja pažnje na izrazne aspekte postoji i u modernističkom, autorskom filmu, a primjećuje se i u počecima svih umjetničkih, prevratničkih, struja, kakva je bila, na primjer, sovjetska revolucionarna kinematografija.

Tematizacija izraza se doživljava kao stilizacija, kao težnja k stilizaciji.

Kako Sidney napominje, niti klasični film nije bio čist od takvih tendencija. I na globalnom, i na lokalnom planu. Mehanizmi stvaranja tzv. "stilskih figura", ili bilo kojeg retoričkog naglašavanja, bili su pretežno temeljni na narušavanju standardnog usredotočivanja na prizor, pri čemu su izrađivačke karakteristike tog narušavanja dolazile u prvi plan, te se i odgonetavanje značenja koje redatelj pridaje tom narušavanju pokazuje zadatkom (usporedi analizu elipse, dolje).

Takvu praksu pratili su i prikladni estetički stavovi: estetičkim se težilo držati upravo pažnju koju je bilo stvaralac bilo užavalac umjetnosti bio prisiljen posvetiti formi. Mjeru tematizacije izraza se može uzeti kao mjeru estetičnosti u toj struji razmišljanja.

Tematizacija izraza je važan predmet modernog razmišljanja o umjetnosti. Na primjer, sovjetsko-formalistička i češko-funkcionalistička shvaćanja o deautomatizaciji percepcije i predočavanja kao temeljnoj estetskoj funkciji (usporedi Šklovski, 1917; Mukařovský, 1987) upravo se u tematizaciji izraza vidjela temeljni mehanizam tog procesa, oslanjajući se u svojim analizama prvenstveno na djelu u kojima je izraz tematiziran, a i sami prvenstveno tematizirajući izraz u svojim analizama književnosti. Također, suvremene lingvističke analize takozvanog "književnog jezika" za razliku od "gramatičkog jezika", odnosno stila za razliku od gramatike, usmjeravaju pažnju upravo na procese tematizacije izraza i stilizacijsku funkciju koju taj proces ima (usporedi Enkvist, 1973; Jakobson, 1960).

Primjenjujući ova shvaćanja na odnos estetičnosti i sinematičnosti, mogli bismo reći da *sinematičnim* (filmičnim) nećemo držati samo onaj film u kojem se postiže bogatstvo izraza, već onaj u kojem je izraz tematiziran, a bogatstvo tematiziranog izraza traženo.

I doista, ovo kao da opisuje vidljive sklonosti Petrića: on, čini se, upravo favorizira filmove s tematiziranim izrazom ili s visokim stupnjem tematizacije, spominje ih kao "takozvane 'teške', 'zatvorene' i 'misaone' filmove" (Petrić, 1972, str. 74), njih drži da su estetički najzanimljiviji, a takvi i treba da budu analitičaru. Kad nisu u pitanju takvi filmovi, onda najvišu estetičku pažnju privlače oni dijelovi filmova koji su retorički povišeni, u kojima se izraz najjače tematizira ("Čak i u značajnim filmskim delima izrazito sinematički elementi mogu se naći samo u ključnim sekvencama na koje, zbog toga, strukturalna analiza obraća naročitu pažnju", isto, str. 75.).

14. Integracija tematiziranog izraza: izražajnost, stil

Kao i kod bogatstva izraza, tako se i kod teze o tematiziranom izrazu kao mjerilu sinematičnosti postavlja pitanje integracije.

Tematizacija teži atomizirati izrazne postupke (jer su sada u centru pažnje pojedini izrazni postupci, odvojeni jedan od drugog, odnosno odvojeni od prizora kao figura od pozadine), teži razbiti prizorne karike nužne za razumijevanje i glatko praćenje fabule (jer mnogo štošta u prizoru ostane ili neprimijećeno, ili se namjerno ispušta da ne bi onemogućilo usredotočivanje pažnje na izraz). Svim tim razara se narativna koherencija i integracija koja se inače u ovom ili onom stupnju postiže kad se slijedi princip “neprimjetnosti izrade” u narativnom filmu.

Tipičan smo odgovor na pitanje integracije već zatekli u Sidneya: integriranost se postiže tako da se tematizirani izrazni postupci i razlabavljene prizorne veze shvate kao *izražajni* (ekspresivni) pokazatelji prisutnosti samoga autora, njegova “dodira”. Ono što daje tematiziranim izraznim postupcima jedinstvo jest jedinstvena funkcija – *izražajna*. Razvidimo malo taj pojam.

Pojam *izražavanja* počiva na slijedećim podrazumijevanjima:

Podrazumijeva se da je film *izrađevina*; da je izrađen da bude takav kakav jest i da djeluje tako kako djeluje. Podrazumijeva se da njegovo izrađivanje potiču, vode i izvode ljudi, tipično neka grupa ljudi kad je film u pitanju, a oni među njima što su najnadležniji za izgled izrađevine nazivaju se “autorima”.

Izrađevina je *kauzalnim rezultatom rada* ljudi na njoj. Neke značajke izrađevine mogu se držati ne samo ciljem izrađivanja, već i, htijenim ili ne, *kauzalnim pokazateljima* (simptomima) određenih ustaljenih crta proizvođača, osobito onih najutjecajnijih – autora. Među te ustaljene osobine proizvođača ulaze ustaljene osobine proizvođača ulaze ustaljene izvedbene vještine i proizvodne sklonosti, perceptivne navike, motivacijska struktura ličnosti, uvriježena uvjerenja o filmu i svijetu, opći nazor na svijet što i inače rukovodi ponašanjem tvoraca filma, i tome slično. Dakle, u izrađevini se mogu naći pokazatelji određenih postojanih osobina proizvođača, karakteristika njihovih osobnosti, kao i karakteristika kulturnih obrazaca što su ih proizvođači usvojili.

Ovo svojstvo izrađevine da “odaje” (bude pokazateljem, simptomom) one osobine svojih proizvođača što su prouzrokovale te simptome naziva se *izražajnim, ekspresivnim* (usporedi

analizu ekspresivnog znaka u Ossowski, 1978, str. 199-205).

Budući da se podrazumijeva da ustaljene osobine proizvođača jesu i sustavne, međusobno povezane, i postoje u promjeni, tj. da tvore ličnost, osobnost (usporedi s ovim podrazumijevanjima u pogledu ličnosti i njenih osobina u Peck, Whitlow, 1978), to onda kad izražajne osobine tvore razaberiv sustav u danome djelu ili skupu djela uobičajeno govorimo o *stilu*, o *osobnom stilu*, ili o *općem stilu*. Stilom držimo upravo postignutu integraciju izražajnih osobina na filmu.

Sad, kako je film izrađevina kojoj se namjenjuje neka epistemološka svrha (da utječe na čovjekove kognitivno posredovane procese) i kod koje se u izradi teži izrađevini dati takve osobine koje će specifično utjecati na neke određene epistemološke reakcije koristitelja izrađevine, to jedna od epistemoloških stvari na koju se može nastojati utjecati jest predodžbu koju gledaoci filma dobivaju o proizvođaču i njegovim osobinama na temelju izražajnih pokazatelja što ih nudi film. Utoliko i izražajne osobine mogu postati predmetom planske razrade, kao što se može težiti kontroli stila, tj. ujedinjenoj integralnoj predodžbi gledaoca i ličnosti autora, odnosno o individualnim crtama kulture čijim je pripadnikom proizvodna grupa, odnosno autor.

Tematizacija izraza jest, kako se to razabire iz tvrdnji Sidneya, upravo jedno od sredstava za kontrolu izražajnih crta. To znači da se tematizirani izrazni postupci teže učiniti simptomima autorovih stavova, njegove vještine, njegovih sklonosti, njegovog nazora na svijet, i to tako da se učine nadzirano povezanim, da se učine elementima jedinstvenog stila.

Na stranu sad uporno postavljana sumnja može li se stil namjerno izgrađivati (za negativno mišljenje usporedi Balasz, 1984). Činjenica je da u mnogim slučajevima u suvremenom filmu autorska orijentacija tome programatski teži, i da neki autori doista uspijevaju u tome. Postizanje razabirljivo osobnog stila - bez obzira na to da li uz trud oko toga ili bez njega, bez namjere - mogućnost je koja se nerijetko ostvaruje, a danas i osobito cijeni. Jedan od kriterija estetskog postignuća danas važećeg sastoji se u tome da se u filmu razabere osoban stil autora.

Stil se doista pokazuje kao pojam koji dobro objašnjava s jedne strane uvjete koje Petrić postavlja na pojam sinematičnosti, a na drugoj strani dopunjava sliku o stilskim sklonostima samog Petrića.

Prvo, neka pojava se može smatrati *filmskom* bez obzira na to da li se u njoj razabire kakav

stil ili ne. Ona pojava u kojoj se stil doista razabire može se držati *sinematskom*. Time se čuva razlika između filmskog i sinematskog. Drugo, filmovi u kojima je stil traženo i očigledno svojstvo, držat će se vrednijim od onih u kojima to nije, ili je krnje ostvaren. Tako se uvodi i vrijednosna diskriminacija između filmskog i sinematskog. Treće, za filmove s očiglednim stilom pretpostavlja se da imaju dosta tematiziranog izraza, da izrazni postupci teže da budu iznijansirani i izdvojeni, kako bi bili efikasnijim izražajnim pokazateljima. Po tome je vjerojatno da su i oni aspekti koji se inače ne njeguju toliko u drugim umjetnostima, na filmu posebno njegovani, te da je takav film *bolji film*, sinematičniji, od onog u kojemu toga nema. Time se zadovoljava i zahtjev specifičnosti (ali inkluzivnog tipa). Po tome što poklanjaju pažnju izrazu, a potom i ostvaruju integralnost, izražajnih elemenata, što se prepoznaje kao stil, to stilski kriterij zadovoljava i kriterij estetičnosti.

Stilski kriterij sinematičnosti, ovako protumačen, čini mi se da dobro ocrtava i Petrićeve sklonosti. Naime, Petrić se intelektualno i vrijednosno formulirao upravo u razdoblju militantnog nastupa autorskog modernizma (tzv. autorskog filma). Njegova današnja stajališta kao da utjelovljuju sukus ondašnjih stavova o filmu i umjetnosti. Petrić je ostao vjerman svojim mladićkim uvjerenjima držeći ih još uvijek inovatorskim, budućnosnim.

15. Ograničenje stilske teze o sinematičnosti

Premda je moguće navesti tok interpretacije da zadovolji sve zahtjeve koje nad odredbom sinematičnosti implicitno postavlja Petrić, i tako dati opravdanja tome pojmu, ima jedan ključan problem: to je tek jedna interpretacija među drugima, sa svim ograničenjima koje uvijek podrazumijevaju interpretacije. Ne radi se o univerzalnim rješenjima, već parcijalnim.

U prvome redu, iako traganje za stilom može biti estetskom normom, i stvoriti predodžbu da dobro razgraničava ciljeve umjetničkog djela od neumjetničkog (npr. znanstvenog, obrazovnog, propagandnog, informativno-arhivskog i tome slično, jer se kod izrade tih djela po pravilu ne postavlja uobličavanje izražajnosti i stila kao temeljna norma), nije baš tako. Ni izražajnost ni stil nisu dovoljni da bi neko djelo bilo umjetničko, a neki pristup djelu estetski.

Naprосто: nadzoru izražaja i stila ne teži se samo u umjetnosti. Gotovo je svakodnevna stvar da čovjek teži nadzirati one crte na temelju kojih drugi ljudi stvaraju zaključke o njemu, njegovoj osobi, karakteru, integritetu, to jest, da teži utjecati na "sliku" ("imidž") koju će dobiti drugi ljudi o njemu (a i sam o sebi). Nastojat će kontrolirati kako se odijeva, kako se ponaša u danim situacijama, kako i što govori o danim prilikama, i tome slično. To nije ništa

drugo nego težnja da se kontroliraju izražajne osobine i njihov stav, stil. Jedan kriterij po kojemu se može razlikovati privatnost od javnosti, jest upravo pod nadzorom nad "imidžom": u privatnosti čovjek ne mora paziti na "imidž", mogu mu "popustiti kontrole", dok je na to u javnosti prešutno društveno obavezan (usporedi opis pojma privatnosti kod Ingham, 1978).

Ovaj nadzor nad *slikom drugih o nama (imidžom)*, tj. o izražaju i stilu koji drugi mogu razabrati iz ponašanja i tragova koje ostavljamo, dakako nije ograničen samo na neposredne činove, već i na složen rad koji čovjek obavlja. Stil u umjetničkom djelu samo je dio "imidža" koji općenito čovjek gradi, umjetničko bavljenje može se shvatiti samo kao jedno područje, ili jedno društveno sredstvo, za utjecanje na predodžbe koje drugi ljudi imaju o nama. Umjetnost je, možda, za to posebno pogodna, osobito suvremena, jer je izrada "imidža" u njoj legitimnim ciljem, čak i normom u autorističkim orijentacijama. Ali, nadzor nad "imidžom" nije nikakva posebna crta umjetnosti. Premda norme znanstvenog rada ne uključuju rad na "imidžu" već, naprotiv, brane da se znanstvenom radu dadu takvi ciljevi, realnost je znanstvenog rada drugačija: i u njemu se i te kako može raspoznavati i težiti uobličiti vlastiti "stil" eksperimentiranja, izlaganja, pisanja znanstvenih rasprava, a i društvenog nastupa; težiti da se uobličiti svoj društveni "imidž" kao i umjetnosti. Umjetnost nije iznimno polje u sferi kontrole izražaja i stila.

Ako je postignuće stila uvjet sinematičnosti, onda to očito nije *dovoljan* uvjet: ne razgraničava najbolje filmsku umjetnost od neumjetnosti, estetske pristupe od onih koji to nisu.

Štoviše, postignuće stila (objedinjenje izražajnosti), nije niti *nužan* uvjet da bi neko djelo bilo umjetničko, odnosno filmsko, odnosno specifično filmsko.

Osobnost, izražajnost, stil nisu uvijek bili normama djelatnosti koje držimo umjetničkim, niti su se uvijek jednako interpretirali (u jednakom obliku normirali). Više autora upozorava na normativnu dihotomiju između tipova umjetnosti u kojima osobnost, izražavanje te osobnosti, diferencijacija izraza i njegova tematizacija nisu u prvome planu. Tatarkjevič razlikuje "epohe savršenstva" i "epohe ekspresije". U epohama savršenstva dobrom bi se rješenju nastojalo ostati vjeran, pri tom je potpunost djela, u svakom pogledu, bila osnovnim ciljem. U "epohama ekspresije" norme jesu: mnoštvenost, novost, jaki utisci, izražavanje sebe i izražavanje svijeta, stvaralaštvo i originalne ideje (Tatarkjevič, 1980, str. 370-371). Lotman pak povlači razliku između "estetike istovetnosti" i "estetike suprotstavljanja" (Lotman, 1970, str. 243-258). Sam sam te razlike nastojao obuhvatiti terminima "ontološka kultura" i "metodološka kultura" (usp. Turković, 1985). Nije nužno dihotomizirati ali očito je

da su kriteriji estetskog ne samo varijabilni, već često suprotstavljeni, pa je tako i norma osobnog stila kao kriterija estetičnosti samo jedna točka za klatno estetskih shvaćanja.

Međutim, ako se već i prihvaća stil kao norma estetskog, autor ne mora težiti ostvarivanju stila putem tematizacije izraza. Tematizacija izraza je, na filmu, bila obilježje umjetničke avangarde i početnih gesta pokreta autorskog filma. Zreli autori koje ne pritišće nužda da se originalnošću dokazuju mogu estetski legitimno težiti da izbjegavaju tematizaciju izraza, ili da umanjuju početnu tematizaciju izraza. Kasniji filmovi Truffauta, Chabrola, pokazuju stilizacijsko smirivanje, a novoholivudski redatelji "komercijalnog usmjerenja" kao Lucas, Carpenter, kao da teže oživljavanju estetike "neprimjetnosti izraza".

Potom, ako već tematizira izraz, redatelj se može opredjeljivati u kojem će smjeru voditi tematizaciju: da li u smjeru obogaćenja, nijansiranja izraza u što većem rasponu, ili u smjeru redukcije izražajnih sredstava. Oba ta smjera u svojim krajnjim oblicima prisutna su u avangardnom filmu, i oba se drže u sklopu tog krila legitimnima.

Tako je i s neavangardističkim autorima. Bressonove redukcije nikako ne smanjuju već pojačavaju dojam osobnosti njegova stila. Težnja k stilu može biti i u težnji jednostavnosti, i to apsolutnoj jednostavnosti, a ne jednostavnosti "jedinstva u raznovrsnosti", kako je to već rečeno.

I najzad, onaj koji smatra autorstvo, originalnost, stvaralaštvo vrhunskim estetičkim principima, ta je se neće dati ograničavati zahtjevima "medijske specifičnosti" ekskluzivnog tipa; neće trpjeti da mu se ograničavaju smjerovi stvaralačke orijentacije. Upravo neki među suvremenim autorima što programatski snimaju "teatarske" filmove - Straub, Syberberg - izraziti su predstavnici militantnog autorstva i originalizma.

Također, ako promatramo i sa stajališta gledaoca filma, onaj kojemu dano djelo pričinjava dubok estetski doživljaj, teško da će smatrati važnim da li je po postignuto obilnim korištenjem Petrićevih "specifično sinematičkih izražajnih sredstava" ili njihovim minimalnim brojem, s pretežno "kazališnim", "fotografskim" i "narativnim" elementima. I teško da ću mu biti važno ima li u tome doživljaju i kinestezijskih predodžaba, u kojoj je mjeri "ontološki autentičan" film.

Mjera prisutnosti filmske specifičnosti u ekskluzivnom smislu, nikako nije mjera estetičnosti doživljavanja, i upravo su predstavnici autorista bili oni koji su tradicionalno teorijsko traganje za ekskluzivnim filmsko-specifičnim elementima napali (usporedi Bazin, 1967), ili ih

počeli naprosto ignorirati kao estetski irelevantno (ili od slabe odlučnosti).

DODATAK A

“Ontološka autentičnost”

1. Petrićeve odredbe

Među “tri jedinstvena kinematička doživljaja koja nije moguće iskusiti-doživeti ni u jednom drugom mediju (uključujući televiziju)” Petrić uvrštava i *ontološku autentičnost* (uz mizankadar i kinesteziju) (usporediti Petrić, 1981, str. 120).

Petrićeva odredba ontološke autentičnosti glasi ovako:

“Najzad, postoji i termin *onkološka autentičnost* kojom se označava specifična priroda kinematografske slike, tj. njeno prihvatanje kao objektivnog sveta sa kojim se gledaoci identifikuju na psiho-fiziološkom planu (a što se može pojačati uključivanjem “sic” zvuka, boje, širokog ekrana i trodimenzionalnosti).” (Petrić, 1982, str. 73).

Na drugom mjestu, Petrić pojam ontološke autentičnosti određuje i ovako:

“Prema tome, ontološka autentičnost djeluje na gledaočevu percepciju stvarnosti, tj. podstiče iluziju da je prizor ‘istinit’ i da je ‘identičan’ sa životnim zbivanjem. (...) Ontološka autentičnost predstavlja najkonkretniji kinematički doživljaj, što znači da se može postići pre svega u dokumentarnom filmu, a zatim u narativnom filmu sa realističkim prikazom stvarnosti.” (Petrić, 1981, str. 121).

U Petrićevima odredbama nije odviše jasno koji status ima “ontološka autentičnost”. Da li je ona nešto čemu film može, ali ne mora, težiti i ostvariti je, i to samo ponekad doista i čini, ili je ona apriornom kategorijom svakog filmovanja, što će reći da se ne može snimiti film koji ne bi bio “ontološki autentičan” a da se još drži filmom?

Prvoj interpretaciji pojma “ontološka autentičnost” odgovara klasičan pojam *realističnosti*, i njega Petrić i spominje u vezi s “ontološkom autentičnošću”. Drugoj interpretaciji odgovara pojam (fono-fotografske) *registracije*.

2. Realističnost

U Petrićevim odredbama ništa ne govori zašto upotrijebiti naziv "ontološka autentičnost" a ne "realističnost", jer se potonji pojam određuje otprilike na isti način na koji je Petrić odredio "ontološku autentičnost".

Pitanje se može postaviti, da li je realističnost doista "jedinствен kinematičan doživljaj"?

Pitanje realističnosti je opće pitanje, sreće se (pod ovim terminom, a i pod drugima) u svim prikazivačkim (mimetičkim) vrstama umjetnosti. Naime, kako su sve umjetnine izrađevine usmjerene na modeliranje epistemoloških procesa, mogu biti različito usmjerene: mogu biti orijentirane stvaranju dosad nepostojećih, slabo vjerojatnih a mogućih, ili nevjerojatnih i nemogućih predmeta spoznaje, to jest, u smjeru *fantastike*; a mogu biti orijentirane i na razradu, produbljivanje, istančavanje postojećih, vjerojatnih i mogućih epistemoloških predmeta. Ova potonja težnja se u principu drži *realističkom* (nasuprot *fantastičkoj*), i svaka orijentacija u tom smjeru zna se tako nazivati.

Iz ovog razmatranja slijedi da svaka umjetnost ima barem dvojak izbor: da pokuša prikazati postojeće, ili da pokuša pokazati izmišljeno (fakcitet ili fikciju), odnosno, da nastoji miješati obje na istim ili na različitim razinama prikazivanja.

Različite epistemološke djelatnosti ne čine taj izbor na isti način, niti ga provode na svim razinama. Kako će birati ovisit će o nekim povijesnim tehnološko-epistemološkim ograničenjima, odnosno o stilskim trendovima što prevladavaju u danom povijesnom razdoblju. Međutim, sve su suočene s ovim osnovnim izborom, on nije ničiji patent, ničija jedinstvenost, ničija nedodiriva specifičnost. Sve umjetnine stoje pred tim izborom, bez obzira na "medij".

Taj epistemološki izbor Petrić - implicitno - drži i filmskim, tvrdeći "da se može postići pre svega u dokumentarnom filmu, a zatim u narativnom filmu sa realističkim prikazom stvarnosti".

Ali, taj se izbor nikako ne bi moglo negirati ostalim umjetnostima proglašavajući doživljaj "ontološke autentičnosti", jedinstveno kinematičkim, onim koji "nije moguće iskusiti-doživjeti ni u jednom drugom mediju".

"Ontološka autentičnost", shvaćena kao realističnost, nema nikakvih većih prava na

“jedinstvenu sinematičnost” od fantastičnosti, niti je ona nešto više “sinematička” nego što je “literarna”, “kazališna”, “fotografska”, i tako dalje.

3. Registracija

Drugo moguće tumačenje pojma “ontološke autentičnosti” jest pojmom *registracije*.

Bitna osobina registracije jest u tome što je ona kauzalan proces između okoline i stvari zapisivanja, s time da je taj kauzalan proces omogućen i posredovan napravom za transformaciju određenih fizikalnih osobina okoline na fizikalno-kemijske osobine zapisivačke stvari. Ovaj kauzalan odnos između zapisa i onog što se zapisuje različito se naziva: “mehaničkim” (Arnheim, 1962, str. 13), “automatskim” (Bazin, 1967, str. 10), “prirodnim” (Bazin, 1967, str. 11), “zatvorenim krugom” (Deren, 1975, str. 56, u tom prijevodu: “zatvoreno kolo”), “indeksalnim” (Pierce, 1955, str. 106, o fotografiji, Wollen, 1972, str. 53), “motiviranim” (Metz, 1973, str. 99), i drugačije.

Cilj registracije je da zapis bude dostupan čovjekovoj percepciji po nekim istim načelima na kojima se temelji čovjekova percepcija registriranog dijela ili aspekta okoline. U tom smislu, filmski zapis uvijek nekako “odgovara” onome što je zapisano. (Opis ovog registracijskog procesa u komunikacijskim odrednicama može se naći u Turković, 1986.)

Epistemološke posljedice opisanih značajki registracije su očite i tražene. Po svom kauzalitetu, registracija se doživljava kao uvijek donekle neovisna o čovjeku koji aktivira i rukovodi registracijom - neovisna o njegovim navikama percipiranja (usporedi Bazin, 1973, str. 10 i str. 11), kao i njegovim shvaćanjima i uvjerenjima s kojima se pristupa onome što se želi registrirati (o utjecaju uvjerenja i shvaćanja na percepciju, usporedi, Bruner, 1971, Serpel, 1978). Ukoliko se shvaćanja, uvjerenja i navike percipiranja proglaše “subjektivnošću” (što je pogrešno, ali uobičajeno), onda se registracijska značajka obično doživljava kao “objektivna” (usp. Bazin, 1973, str. 10), odnosno “automatska”, “mehanička”.

To opet znači da filmska snimka (odnosno ono što percipiramo u sklopu nje) ima uvijek neke osobine koje se razabiru kao “neizrađene”, kao “nađene”, ne, dakle, rezultatom čovjekove vještine u izradi, već rezultatom određenog kauzalnog procesa neovisnog o individualnoj vještini čovjeka. Ispitivanja koje su to značajke po kojima se razabire da je neka pojava registracijska općenito su zanemarena. Neizravno se te značajke ispituju u kibernetici (u proučavanju transformacija kojima podliježu informacije u stroju za obradu informacija;

uspoređi Ashby, 1956), u trendu semiotike kojoj je poticaj dao Goodman (1968). Da čitatelja samo donekle orijentiram: proučavanje takvih značajki prikazivanja kakve su zbijenost, kontinuitet, analognost kodiranja i drugo, zapravo su ujedno proučavanje važnih značajki registracije (uspoređi Turković, 1986).

Film nije jedini registracijski medij, pa onda ni "ontološka autentičnost", protumačena isključivo kao registracijska povezanost zapisa i onog što je bilo predloškom zapisa, nije jedinstvena za film, već za sve registracijske tehnologije.

Doduše, registracije se međusobno razlikuju po modalno-senzorijalnoj orijentiranosti: neke su orijentirane na vid (fotografija, hologramski zapisi, nijemi film, odljevi za plastiku i matrice za grafiku...), druge za sluh (fonogramski mediji - gramofon, magnetofon...), a treće na vid i sluh (dakle dvomodalne su: film, televizija...). Također se razlikuju po tehnologiji, a ta se razlika uvijek može učiniti i epistemološki važnom i njegovanom, premda se može i epistemološki zanemarivati (kao npr. razlika između elektronskih i neelektronskih tehnika, koja se može posve epistemološki učiniti nevažnom, ali se može produbljivati i učiniti iznimno važnom). Ali sve ove razlike posve sigurno nisu odlučne za načelnu "ontološku autentičnost" tih tipova registracija, jer se u svim slučajevima doista radi o registraciji, a po tome i o "ontološkoj autentičnosti" u ovom rukavcu tumačenja. "Ontološka autentičnost", dakle, nije patent filma, već je osobina svake registracije, i fotografske, i fonografske, i televizijske i druge.

4. Registracija i realističnost

Realističko i registracijsko tumačenje "ontološke autentičnosti" teži se, međutim, povezati: film je predodređen da bude "realistički" orijentiran upravo zato što je polazno i izumljen da bude "registracijom". Ovo prihvaćaju i oni koji drže da se film ne bi trebao podvrgnuti diktatu realističnosti (kao Arnheim, 1952), i oni koji smatraju da bi film trebalo da bude realističan (kao Bazin, 1967; Kracauer, 1971; Stojanović, 1966). Dakle i oni koji odobravaju i oni koji ne odobravaju registracijski temelj filma, smatraju da između njega i realističnosti postoji čvrsta veza.

"Predodređenost" filma da bude realističan jer je registracijski čini se manje predodređenošću kad se razvidi slijedeće:

Filmska snimka uvijek je registracijska, bez obzira na to kakvo dodatno epistemološko

usmjerenje dobila.

Registracijski su podjednako i prikazivački i neprikazivački ("apstraktni") filmovi.

Registracijski su podjednako dokumentirani kao i igrani filmovi, bez obzira na stupanj dokumentiranosti ili fikcionalnosti, kao i bez obzira na stupanj realističnosti ili fantastičnosti prizora.

Registracija je podjednako snimka nogometne utakmice snimljena s jedne pozicije, kao i snimka kazališne predstave također snimljena s jedne pozicije.

Registracijske su i snimke crteža, ili crtani filmovi, premda ono prema čemu imaju registracijski odnos nisu prizori koji se crtežom prikazuju, već materijalne karakteristike crteža kao perceptibilne izrađevine.

Registracijska priroda filma očito nikoga ne sputava da se epistemološki orijentira i u pravcima koji nisu realistički, ili su izrazito antirealistički, kao što i nije tako teška prepreka "formativnoj" orijentaciji kako je to smatrao Arnheim. Registracijska priroda filma zapravo postavlja stanovite epistemološke uvjete za svako daljnje epistemološko orijentiranje, bilo ono realističko ili fantastičko, "puko" reproduktivno, ili militantno produktivno.

U tom pravcu može se potražiti modus povezivanja registracije i realističnosti. Može se postulirati slijedeće: kad se film odluči za realističko usmjerenje, film, kao registracijski temeljna tehnologija, pruža za to usmjerenje većih pogodnosti nego neregistracijske tehnologije poput pisanja romana, ili slikanja slika.

Neću dalje ispitivati valjanost ove formulacije, već ću samo upozoriti na činjenicu da ni u ovoj formulaciji Petrićeva tvrdnja o "ontološkoj autentičnosti" kao "jedinostvenom kinematičkom doživljaju" ne izdržava kritiku. Naime, svaka registracijska tehnologija pruža većih pogodnosti za realističku orijentaciju od neregistracijskih tehnologija, i po tome, po pružanju pogodnosti, film se ne razlikuje od televizije, fotografije, fonografskih tehnika i drugoga. Sve su registracijske tehnologije podjednako prikladne za realističko usmjerenje, film tu nema nikakve prednosti. Filmska, realistički usmjerena djela nisu ni po čemu "ontološki autentičnija" od realistički usmjerenih djela televizije, radija, fotografije, barem ne po svom registracijskom polazištu.

DODATAK B

“Kinestezija”

1. Petrićeva odredba

Petrić u više navrata ističe kinestezijske reakcije kao one koje je film jedinstveno sposoban izazvati među drugim medijima.

Kinestezija je “...termin... u najvećoj mjeri vezan za filmski medij implicirajući jedinstvenu osobenost filma, tj. njegovu sposobnost da za vreme projekcije u gledaocu izazove motorno-senzorne reakcije, što nije u stanju da postigne ni jedan drugi medij, uključujući televiziju.

Kinestezija, prema tome, označava specifično dejstvo filma kojim se on izdvaja među svim umetnostima.” (Petrić, 1982, str. 73).

Na prvi pogled vrlo jasna i izričita tvrdnja. Pogledajmo pobliže koliko je jasna, i u kojoj mjeri točna.

2. Kinestezijska percepcija

Naziv *kinestezija* potječe od grčkog *kinein* – kretati se, i *aisthesis* – osjećanje, zamjećivanje. Kinestezijom se uobičajeno podrazumijeva percepcija o uzajamnom položaju i stanju tijela, a ta se percepcija temelji na dolaznim (afherentnim) osjetima što u mozak pristižu iz osjetila (receptora) u mišićima, tetivama i zglobovima. (Za definiciju kinestezije usporedi npr. English, English, 1979; također opis kinestezije u Krech, Crutchfield, 1978, str. 7-76; Babsky et al., 1975, str. 157-165). Ponekad se naziv *kinestezije* proteže i na osjete ravnoteže (osjete vestibularnog aparata, srednjeg uha) tj. na percepciju o položaju glave u odnosu na smjer gravitacije i o pokretu ili zaustavljanju, odnosno o ubrzanju i usporenju kretanja glave (usporedi Babsky et al., 1975). Međutim, kinestezijske i vestibularni osjeti se uobičajeno zajednički obuhvaćaju nazivom *proprioceptičkom* percepcijom (usporedi English, English, 1976, natuknicu o “proprioceptoru”). Petrić, čini se, pod kinestezijom podrazumijeva propriocepciju. Na proprioceptičku percepciju, međutim, ne utječu samo “unutarnji” osjeti (tzv. *introceptički*), već i *eksteroceptički* ili “vanjski” osjeti, prvenstveno podaci što nam ih pruža vid (usporedi Gibson, 1966, str. 33-38, Held, 1965).

(Valja naglasiti da je *perceptivna* reakcija ona koja je izazvana i vođena obavijestima što stižu iz perifernih osjeta, iz receptora).

3. Kinestezijska percepcija i promatranje filma

Ovako ukratko ocrtavši pojam kinestezijske, razvidimo kako stoji s kinestezijskim odnosno proprioceptičkim *perceptivnim* reakcijama pri promatranju filma.

Kako pri gledanju filma uglavnom sjedimo u stolici u kinu, glavni proprioceptički podaci jesu podaci o položaju tijela u odnosu na tlo, o sjedećem položaju (to jest o savinutosti nogu, tijela, ruku i vrata), o napetosti ili relaksiranoj muskulaturi, o mirovanju. Ako se pri gledanju meškoljimo, dobivamo podatke o meškoljenju. Ako mičemo glavom, dobivamo podatke o tome. I, svakako, dobivamo podatke o micanju očiju pri gledanju, što je vitalno za razumijevanje onog što gledamo (uspoređi Epstein, 1977).

Nijedan od ovih kinestezijskih perceptivnih podataka nije jedinstven za film. Kad god što gledamo iz sjedećeg položaja, bila to kazališna predstava, televizija, slika na zidu ili u našim rukama, knjiga što je čitamo, pejzaž pred nama i tako dalje, proprioceptička situacija je ključno istovrsna, to jest dobivamo istovrsne kinestezijske i vestibularne osjetilne podatke.

Važno je naglasiti da je većina ovih proprioceptičkih reakcija stereotipna, vezana uz tip položaja, a ne uz tip onoga što gledamo, filmske projekcije u našem slučaju. Pokreti očiju jedini su stalno vezani uz perceptivne značajke filmske slike, ali također sumnjam da Petrić pomišlja na ovaj kinestezijski aspekt kad govori o kinestezijskoj osobitosti filma - jer su odviše lokalni. Ali ni pokreti očiju nisu specifični za film, jer oči pokrećemo i kad čitamo, i kad gledamo sliku...

Petrićeva tvrdnja o kinestezijskoj osobitosti filma očito se ne može odnositi na kinestezijsku *percepciju*.

4. Kinestezijsko predočavanje

Kinestezijske, odnosno šire proprioceptičke reakcije ne moraju biti samo *percepcijske*, vođene podacima iz receptora, već mogu biti i *predodžbene*, izazivane centralno, iz mozgovnih centara.

Pod *predodžbom* (predstavom, eng. *images, imagery*) drže se unutarnji (umni, mentalni) prikazi svijeta oko nas (prizora, sastojaka prizora, objekata, dijelova objekata, zbivanja, stanja...) pri čemu tip prikaza koji držimo predodžbom čuva prostorne i vremenske odrednice a i osjetilne modalitete koje inače ima percepcija svijeta (usporedi Paivio, 1976; Kosslyn, 1978; Anderson, 1980, str. 73-93).

Ti osjetilni modaliteti – kad su u pitanju “čiste” predodžbe, one koje nisu izazvane perceptivno – nisu receptorskog izvora, pa i nemaju senzorijalnu specifičnost i autonomnost koju imaju percepcije. Ali ti modaliteti mogu biti prilično senzorijalno specifični, zadržavajući uvijek svoju “kvazi-senzorijalnu” ili *protosenzorijalnu* prirodu, bivajući samo markirnim osjetima. To jest, najčešće se osjeća nedostatak receptivskog diktata, odnosno činjenica da su centralnog porijekla. Kad se “čista” predodžba doživljava kao percepcija, kad se ne razlikuje od percepcije, riječ je o *halucinaciji* ili o *deluziji*.

U predodžbama određenih pojava ne moraju biti podjednako specificirani svi osjetilni modaliteti u kojima se dani objekt može nadati čovjeku. Zamislimo li stol, predodžba može biti prilično specifična vizualno, ali ne i haptički (rukovalački), niti olfaktorno i tako dalje. Ali, uz mali voljni napor mogu se ponekad modalno specificirati i drugi aspekti, recimo, možemo nakon pretežno vizualno specifične predodžbe stola zamisliti kako njime rukujemo pa specificirati i haptičke modalitete (taktilne, kinezijske, vestibularne...).

Predodžba, osobito kad je o nama samima, našem tijelu, može biti izrazitije specificirana proprioceptički nego što će biti vizualno. Moguće su dakle kinestezijski specificirane “čiste” predodžbe.

Premda se o predodžbama uglavnom raspravlja kao o pojavama razdvojenim od percipiranja, one se usko vezuju s predodžbama (usporedi Guillaume, 1958, str. 184, takvu predodžbu Guillaume naziva *implicitnom*), jer svijet koji percipiramo nije stalno u svim percipiranim aspektima senzorijalno registriran, premda ga percipiramo cjelovito. Kad percipiramo stol, percipiramo ga kao predmet s kvadratnom površinom, s četiri noge, oslonjen o tlo koje se proteže ispod stola i tome slično, premda od svega toga senzorijalno registriramo tek djelić: površinu stola ne registriramo kao pravokutnik već romboid, dio nogu ne vidimo, dio poda ne vidimo i tako dalje. Sve se to naziva “konstantnošću objekta u percepciji” (usp. Epstein, 1977), ali ta konstantnost svoje postojanje, čini se, duguje upravo predodžbenom vođenju percepcije.

Utoliko, ne samo da predodžbe igraju važnu ulogu u percipiranju (usporedi također Paivio,

1979, str. 87-89; Kosslyn, 1978, str. 252-253), već se dadu izazvati perceptivno, i razvijati perceptivno. Na toj mogućnosti se i temelje sva perceptivno temeljena komunikacijska sredstva poput slikarstva, filma i druga. U tom slučaju neki aspekti predodžaba su perceptivno specificirani (senzorijalno), dok su drugi aspekti specificirani samo protoperceptivno (protosenzorijalno). Predodžba prizora na filmu pretežno je specificirana perceptivno u vizualno-auditivnom modalitetu (ne uvijek: off zvuk također pridonosi stvaranju predodžbe prizora premda je vizualni aspekt takve predodžbe izvora zvuka protoperceptivan), ali pri tom povlači i druge modalitete (osjet kretanja, osjet boje, premda je film crno-bijeli, osjet žeđi i tome slično), ali ti su modaliteti onda protoperceptivni, obično prilično slabo specificirani i nestalni.

5. Kinestezijska predodžba i filmsko djelo

Film se doista čini vrlo moćnim sredstvo izazivanja predodžaba što će biti i kinestezijski specificirane. Kad uživljeno gledamo junaka kako se muči održati na fasadi kuće na vrtoglavoj visini, ili na litici planine, imat ćemo snažne proprioceptičke - predodžbene, protosenzorijalne - reakcije, često praćene snažnim intraceptičkim protosenzorijalnim ili stvarno senzorijalnim reakcijama (vrtoglavica, mučnina). Također ako gledamo brzu i dulju vožnju unaprijed (osobito s položaja bliskog tlu) ta vožnja neće biti samo vizualno specificirana već često i snažno proprioceptički specifična (dakako: protosenzorijalno).

Film ima te sposobnosti, ali to nisu samo njegove sposobnosti. Što god potiče na predočavanje može potaknuti i na specificiranje različitih protosenzorijalnih modaliteta dane predodžbe, bez obzira na to koji je perceptivni, ili neperceptivni poticaj na predočavanje. A to iz jednostavnog razloga što se modaliteti "čistog" predočavanja uvijek izazivaju i kontroliraju posredno, iz mozgovnih centara. Utoliko proprioceptičke modalitete može izazvati svako prikladno poticanje predodžaba, bilo da je to učinjeno perceptivno ili verbalno. I gledalac u kazalištu, prateći junaka na pozornici, može imati snažne kinestezijske predodžbene reakcije ukoliko se junak nalazi u tjelesno opasnoj poziciji ili pokretu. Uživljene čitači napetog romana (osobito djeca) često će trzati rukama i nogama, što će biti motoričke manifestacije kinestezijskih predodžaba koje izaziva uživljeno praćenje situacija u kojima se nalazi prikazan junak ili prijevozno sredstvo. A snažno uživljen promatrač u neku dinamičku slikariju može također imati naglašene kinestezijski markirne osjećaje; slikari čak ponekad teže tako slikati sliku da takve osjećaje izazovu (usporedi Arnheim, 1981, poglavlje "Dinamika").

Čini se da je predodžbe moguće (protosenzorijalno) proprioceptički specificirati bez obzira na to s kojeg područja bili specifikatorski poticaji, samo ako su zadovoljeni stanoviti uvjeti. Domišljajući se, čini se plauzibilno da je prvi uvjet da postoje stanovite upute, informacije o kretanju, potom da zamišljatelj bude dovoljno uživljen u ono što mu se u pogledu kretanja sugerira, i najzad da informacije o kretanju budu bilo genetski bilo iskustveno uobičajeno vezane za čovjekovo pokretanje.

Dakako, tu sad postoji prostor za natezanja oko stupnjeva: postoji li ipak razlika u mjeri u kojoj su pojedini mediji sposobni izazivati proprioceptičke protoperceptivne predodžbene reakcije. Može se tvrditi da televizijski ekran, zato što zauzima vrlo mali dio vidnog polja, a i zato što se prosječno manje koncentrirano gleda neki film, ima slabijih šansi da izaziva proprioceptički specifična predočavanja, nego što to ima film, jer su uvjeti uživljavanja slabiji. Ali nije da tih šansi nema, i da ne izaziva kinestezijske predodžbe. Zatim, može se tvrditi da film (i televizija) koji su sposobni perceptivno specificirati kretanje promatračke točke (bilo vožnjama i panoramama, bilo montažnim skokovima), mogu u većoj mjeri i proprioceptički specificirati predodžbu o prizornom položaju promatrača nego što to mogu drugi mediji u kojima se točka promatranja ne da vizualno-perceptivno specificirati (književnost), ili je invarijantna (kao u kazalištu).

Ove bi se smjerove razmišljanja moglo ispitati, ali sve ove pomisli, zasigurno, ne mogu riješiti samo introspektivnim nagađanjem. Ono što je potrebno, jest eksperimentalno poredbeno ispitivanje kinestezijskih reakcija na različite filmove, a potom na različite predstave i djela svih poznatih komunikacijskih sistema (i književnosti, i kazališta, i televizije, i slikarstva, i cirkuskih predstava, i vožnji tunelima strave i užasa, i vožnje vlakom, i tako dalje). Za to bi bilo potrebno utvrditi univerzalnu skalu proprioceptičko-specifikatorske sposobnosti, kako bi poređenja bila moguća. Ne znam da je to itko činio, a ni Petrić se ne poziva na takva istraživanja.

DODATAK C

Sinestezija

1. Petrićeve odredbe

U pokušaju da upozori na važne terminološke distinkcije, Petrić navodi i naziv *sinestezija*, upozoravajući na razliku tog pojma od pojma *kinestezija*.

Evo odlomka u kojem određuje sinesteziju: "U vezi sa tim, postoji i termin *sinestetičan* koji se odnosi na uzajamno djelovanje vizualnih i auditivnih komponenata (koje se kroz to sadejstvo menjaju), čime se postiže i specifično sinestetička interakcija i komplementarno dejstvo slike i zvuka (vizuelno-zvučni kontarpunkt)". (Petrić, 1982, str. 73).

U ovoj formulaciji nije jasno što Petrić točno pod sinestezijom misli; da li misli (a) da je svako perceptivno (ili kakvo drugo) povezivanje vizualnih i auditivnih nadražaja sinestetičko (a kontrapunkt da je poseban slučaj takvog povezivanja) ili (b) misli da je sinestetičko samo posebno kontrapunktalno povezivanje slike i zvuka. Nejasni su, pri tom, kao i u cijelom tekstu pojmovi "uzajamnog delovanja", "sadejstva", "interakcije" i "komplementarnog dejstva".

Razvidimo što svako od ovih tumačenja sinestezije povlači za sobom u pogledu filma.

2. Multimodalnost percepcije i sinestezije

Ako pojmu sinestezije daje prvo tumačenje, Petrić griješi.

Ako u životu vidimo auto i čujemo šum motora i kretanja auta, onda ovo "uzajamno delovanje" vizualnog i auditivnog, dakle dva senzorijska modaliteta, nikako nije sintezijsko već naprosto *multimodalno*. Riječ je naprosto o multimodalnoj percepciji, a takav je uglavnom naš percepcijski odnos prema svijetu (usp. Gibson, 1966; Marks, 1978).

Također, ako čujemo šum automobila i, prema tom šumu stvorimo - pretežno vizualnu - predodžbu auta, tada je riječ opet o multimodalnoj predodžbenoj interpretaciji receptorskih nadražaja u jednom modalitetu (usporedi prethodni odjeljak o kinesteziji).

Po istoj logici, ako se, na ljetovanju, promatrajući galeba kako bešumno lebdi nad tihom morskom pučinom prisjetimo ("asociramo") na bučan automobilski promet u svom mjestu, onda to povezivanje perceptivnog i predodžbenog ne možemo zvati sintezijom, već predodžbenom asocijacijom s njenim protosenzorijskim modalitetima.

Sintezija se u odnosu na multimodalnu percepciju pokazuje poput "kratkog spoja" kako je opisuje West u natuknici o "međusenzornom efektu" ("Intersensory effect") u Encyclopaedia Britannica, Macropaedia IX (1979): "Normalno, osjetila se povezuju kako bi proizvela neku vrstu zajedničkog, jedinstvenog ili integriranog perceptivnog doživljaja. Na primjer, pri ručku tonovi konverzacije ili glazbe iz pozadine, dodirni osjeti, arome, okus hrane, sve se to povezuje kako bi pojačalo okusni doživljaj uz pomoć svakog osjeta (vidom, sluhom). Fiziološki, okus i miris čine se osobito podložnim međuosjetilnom efektu (međuovisni su). U drugim prilikama se upotrebljavaju i vid i sluh i dodir i, često, miris i okus na međuosjetilni način pri identifikaciji predmeta ili lokacije. Postoje izvještaji o 'preskakanju' osjeta, slično kratkom spoju u radiju, nazvano sinestezijom. 'Obojen sluh' u kojem ljudi kažu da im određeni zvukovi izazivaju zbiljski doživljaj nekih boja, razmjerno je čest. Neki muzičari i neki ljudi izvještavaju da vide određene boje kad god čuju dane tonove i muzičke odlomke; pjesnici ponekad tvrde da čuju zvukove ili muzičke tonove kad gledaju riječi, slike i boje. Sinesteziju možemo izazvati drogom, a u rijetkim psihijatrijskim poremećajima bolesnik nije sposoban reći da li nešto vidi ili čuje." (Macropaedia, IX, str. 243).

3. Sinestezija

Naziv je grčkog porijekla (od *syn*, prefiks koji označuje "sa", "zajedno" i *aisthesis*, osjećanje, zamjećivanje).

Rječnički, taj se pojam određuje ovako:

"*Sinestezija*, ili percepcija poprijeko, uvjet pod kojim percepcija i jednom senzornom modusu pobuđuje predodžbe u drugom modusu. Na primjer, u obojenom sluhu, ili kromosteziji, određeni zvukovi pobuđuju predodžbe određenih boja." (Encyclopaedia Britannica, Micropaedia IX, str. 740).

Nekoliko je ključnih točaka što obilježavaju sinesteziju.

- a. Izaziva se *perceptivno*.
- b. Ono što je izazvano jesu *predodžbe*.
- c. Te su predodžbe uglavnom vezane uz razinu osjeta, i to uz osjet u određenom modalitetu. (Doduše, ne mora biti tako, i postoje izvještaji da se pri sinesteziji javljaju ne samo predodžbe osjeta već i složenije figuralne predodžbe, u više modaliteta, usporedi Luria,

1975, str. 23-29). Riječ je dakako o protosenzorijalnim modalitetima.

d. Sinestezijske predodžbe nisu dijelom uobičajene obrade informacija koje potječu iz perceptivnog izvora, nisu dijelom perceptivnog sistema. Zato se kaže da su "kratkim spojem", "preskokom", "poprečnim vezivanjem". Sinestezijske predodžbe su "parazitske predodžbe" u odnosu na normalno predočavanje vezano uz percepcijsku obradu informacija.

e. Čini se da su u ponekih ljudi sistematske (kako izvještava Lauria, 1975), ali nije sigurno da su uvijek takve. Uglavnom, ne izazivaju se voljno, već su automatska reakcija izazvana određenim tipom percepcije.

4. Sinestezija i gledanje filma

Kako se u svjetlu ovih odredaba pokazuje sinestezija primijenjena na film.

U prvome redu, naša polazna percepcija zvučnog filma je bimodalna: vizualna i auditivna (tj. o filmskoj pojavi dobivamo informacije kroz dva osjetilna modaliteta, vid i sluh). Predodžbe koje stvaramo na temelju osjetilnih informacija što nam pruža percepcija filma, mogu biti multimodalne, kako smo to u prethodnom odjeljku o kinesteziji utvrdili.

Bimodalnom *percepcijom* nije samo percepcija (a) prizora koji vidimo i čujemo mu šumove (to jest percepcija prizora koji vidimo i čujemo mu šumove (to jest percepcija prizora popraćenog ambijentalnim šumovima što mu pripadaju), već (b) bimodalna *percepcija* tj. zamjećivanje prizora s njegovim šumovima i muzikom ili komentarom čiji izvor ne pripada prizoru (takozvanog "off zvuka", "transcendentnog", "popratnog" i slično).

Petrić (i Arnheim, 1969, str. 109-111) drži da je ovaj potonji slučaj (b) primjer sinestezijskog povezivanja. Stanovitih analogija sa sinestezijom to povezivanje doista ima: muzika koja prati prizorna zbivanja ne pripada perceptivno-predodžbenom sklopu prizora, čini se "ubačenom", "parazitskom". Ali postoji i ključna razlika: i ta je muzika percipirana a ne tek zamišljajna, "čisto predodžbena", kakve su sinestezijske reakcije. Utoliko takva muzika nije sinestezijskom.

Stvar je u tome što nije posrijedi samo percepcija filmskog prizora, već i percepcija filma, kao cjelovite komunikacijske pojave. I neambijentalan zvuk jest nosilac pripadnih informacija, ali ne informacija pripadnih pokazivanom filmskom prizoru, već filmskom priopćenju u cjelini. Predodžbe koje gradimo gledajući film, nisu samo predodžbe prizora;

ono što perceptivno-predodžbeno obrađujemo nisu samo prizorne informacije već i niz drugih informacija komunikacijski važnih, to jest, bitnih za razumijevanje filma. Perceptivan sustav što ga podrazumijeva praćenje filma, obuhvaća i obradu metastrukturalnih informacija (obavijesti o tome kako je strukturiran film), cijelog niza informacija o prirodi filma koji ćemo gledati (da li je dokumentaran ili igrani, da li pripada ovom ili onom žanru), kao i najopćenitijih informacija o tome da je uopće film u pitanju a ne neka druga pojava (tzv. metakomunikacijski signali, usporedi Turković, 1986), ali i specifičnih informacija o stavovima, raspoloženjima kojima bismo trebali popratiti gledanje filma; popratna muzika dijelom daje upute u tom pogledu.

O sinesteziji tu ne može biti ni govora.

Film može izazivati sinestezijske reakcije u ljudi koji su takvim reakcijama podložni. Zvukovi koje čujemo iz filma, mogu u sinestezičara pobuditi predodžbe boja kojih nema na platnu; oblici i boje koje zamjećujemo na filmskoj slici mogu u sinestezičara izazvati predodžbe tonova, i osjete okusa kojih inače nema u tom dijelu filma, nisi su vezani uz prizorna zbivanja (recimo jedenje likova na filmu). Takve sinestezijske reakcije možda i može htjeti poneki stvaralac u eksperimentalnom filmu, izazivati, te film namjenjivati prvenstveno sinestezičarima. Teoretičar-psiholog može se posvetiti proučavanju mogućih sinestezijskih reakcija na pojedine osobine filma u sinestezijski osjetljivih ljudi.

Ali sve to nije bilo na umu Petriću. On je pod sinestezijom pomišljao osobine filma koje sa sinestezijom nemaju veze. Tek se mogu retorički, analogijom, povezivati sa sinestezijskim fenomenom.

PITANJE STILA

9. ELIPSA KAO STILISTIČKA FIGURA

(na primjeru Murnauovog *Posljednjeg čovjeka*)

Pojam elipse

Encyclopaedia Britannica određuje elipsu na slijedeći način: "Elipsa (grčki: "izostaviti, oštetiti"), figura u govoru u kojem je jedna ili više riječi nužnih za potpunu gramatičku konstrukciju, ali ne i za smisao, ispuštena. Ispuštene riječi podrazumijevaju se. Na primjer, u "Bijela je zastava bila dignuta a plava spuštena" riječi "bila je" ispuštene su između "plava" i "spuštena". Elipsa se upotrebljava u pisanju radi umjetničkog učinka kao i navika u svakodnevnom govoru. Elipsa je također znak interpunkcije (...) koji označava takvo ispuštanje." (*Micropaedia* Vol. III, p. 859).

Enciklopedija Leksikografskog zavoda kaže za elipsu ovo: "Elipsa (grč. elleipsis - nedostatak) (...), 2. U lingvistici i poetici, postupak, kojim se iz rečenične cjeline izostavlja jedna ili više riječi koje se inače, mogu po smislu dopuniti iz konteksta. E. se nekad primjenjuje iz praktičkih razloga (da bi se rečenica skratila), a nekad je ona pjesnička figura, po kojoj poetski izraz postaje sažetiji i puniji. Primjeri: *Krsti vuka, vuk (će svejedno otići) u goru* (nar. poslovice), *Otkud zlato (onomu), koji krova nema?* (Mažuranić, *Smrt Smail-age Čengića*, 633)." (*E. L. Z.* Vol. II, Zgb, 1959).

Gornje odredbe mogu se proširiti. Elipsa se ne javlja samo na razini rečenice, nego i na razini cijelog izlaganja (diskursa). Elipsa nije prisutna samo u lingvističkom izlaganju, nego i u drugim sporazumijevanjima izlagačkog tipa, kao i u filmu.

Svoj ću napis posvetiti upravo elipsi kako se javlja u slijedu filmskog izlaganja i koristi u umjetničke svrhe, tj. kao stilistička figura. Najprije ću razmotriti opće pretpostavke pojma elipse, pokušavajući pri tom uobličiti hipotezu o načelnoj stilističkoj službi elipse. U drugom odjeljku ilustrirat ću ovu hipotezu analizom određenog primjerka elipse u Murnauovu filmu *Posljednji čovjek*. Toliko o programu.

Što pojam elipse podrazumijeva?

U osnovi, elipsa je izostavljanje. Neki sastojak - neka riječ, neki opis događaja, neki filmski

prizor - ne pojavljuju se tamo gdje se očekivalo.

Po pravilu, *očekuju* se one pojave koje se javljaju s nekom pravilnošću. Narušenje očekivanja je, zapravo, narušenje pravilnosti na osnovi koje smo izgradili naše očekivanje. Dakle, da bi uopće došlo do izostavljanja, pretpostavka je da smo suočeni s nekom *pravilnošću*. U gornjim enciklopedijskim primjerima, pravilnost koja je narušena pravilnost je gramatičke konstrukcije rečenice. Na filmu, kao što ćemo vidjeti, pravilnost što se narušava, pravilnost je izlaganje radnje, fabule.

Ono narušavanje pravilnosti koje držimo elipsom ne zbunjuje naše razabiranje dane pravilnosti. Usprkos narušenju u *ostvarenju* pravilnosti, još uvijek smo sigurni u pogledu *obrasca* pravilnosti. Usprkos gramatičkoj necjelovitosti gore navedenih rečenica, mi znamo koja gramatička komponenta nedostaje da bi rečenica bila gramatički cjelovita i nenarušeno raspoznamo smisao rečenice. Isto tako, premda poneki očekivan prizor filma bude ispušten, mi i nadalje razabiremo radnju filma i smisao događanja.

Na temelju obrasca pravilnosti sposobni smo zaključiti što je to zapravo ispušteno. Tj. znamo koja vrsta riječi ili događaja je ispuštena, koje značenje riječi, koji razvoj događaja. Elipsa takvo zaključivanje i zahtjeva, jer, kad ga ne bi bilo, bili bismo suočeni s razarajućim narušenjem i samoga obrasca pravilnosti.

Osnovna služba elipse u praktičnom govoru jest upravo u pravljenu sporazumijevanja ekonomičnijim. Izostavljamo one riječi ili događaje koji nisu nužni da bi se razumjela priopćena poruka, koji su zalihovni, redundantni, a to izostavljanje krati sporazumijevanje, čini ga bržim.

U praktičnom sporazumijevanju, elipsa se većinom koristi navikno; standardizirana je kroz postojanu i opću uporabu. Elipsa, kakvu srećemo u primjeru *Encyclopaediae Britannice*, gotovo da je i propisana - u najmanju ruku nju očekujemo, prihvaćamo kao normalnu pojavu.

Što znači biti “stilističkom figurom”?

Međutim, elipsa koju koristimo “radi umjetničkog učinka”, tj. kao stilističku figuru, ima vrlo različitu funkciju od elipse koja se javlja u praktičnom sporazumijevanju. Kao stilistička figura, elipsa dijeli neke najopćenitije značajke svih stilističkih figura.

Nabrojat ću neke od njih,

a) Gotovo svako *iznevjerenje uobičajenih očekivanja* drži se mogućim polazištem za stilistički postupak, mogućom osnovicom za stilističku figuru. Stilističke figure, uostalom, najčešće se i određuju kao *odstupanja od norme* ustanovljene u "svakodnevnom govoru" ili kroz "opću upotrebu". Elipsa u primjeru iz *Encyclopaediae Britannice* ne bi bila pogodnom osnovicom za stilističku figuru jer je vrlo očekivana, obična, odomaćena u svakodnevnoj uporabi. Nije svaka elipsa stilističkom figurom. Samo one elipse mogu biti stilističkom figurom koje se ne koriste navikno, tj. koje se osjećaju kao odstupanje od svakodnevne uporabe, njoj implicitne norme.

b) Trenutačni učinak bilo kojeg narušavanja očekivanja jest metodološki. Bilo kakva poteškoća u komunikaciji usredotočava pažnju na sam proces sporazumijevanju, a takvu pažnju nazivamo metodološkom. Kad su iznevjerena, očekivanja odjednom postaju očiglednim - osjetimo da smo očekivali nešto, premda do narušavanja očekivanja nismo niti bili svjesni da išta očekujemo. A tim putem postajemo svjesniji i obrasca pravilnosti koji uvjetuje naše očekivanje, a i naravi izostavljenog sastojaka.

c) Nije svako iznevjerenje uobičajenog očekivanja samo po sebi stilističkom figurom. Uobičajeno očekivanje može biti "iznevjerno" i govornim greškama, zabunom, smetnjama u našem slušnom ili vidnom organu, i drugim (tj. "šumom", "bukom", govoreći nazivom teorije informacija). Stilističkom figurom držimo samo ono iznevjerenje uobičajenog očekivanja koje donosi neko određeno "*dodatno značenje*" neke nove preljeve značenja onome značenju koje se podrazumijeva da je trebalo nastupiti. Zato se izlaganje u kojem se javljaju stilistički postupci drži složenijim nego izlaganje u kojima stilističkih postupaka nema.

d) Na pitanje zašto neka iznevjerenja uobičajenih očekivanja imaju dodatno značenje dok druga nemaju može se odgovoriti tvrdnjom da samo ona iznevjerenja uobičajenih očekivanja koja dobivaju dodatnu službu u sklopu nekog dodatnog sistema (dodatne pravilnosti) dobivaju dodatno značenje. To jest, mora se pretpostaviti, da uz dani obrazac pravilnosti koji formira naša uobičajena očekivanja postoji još jedan "parazitski" obrazac koji sva iznevjerenja uobičajene pravilnosti sređuje u novu pravilnost, pravilnost drugog reda. Tu "parazitsku pravilnost" koja daje službu i smisao svim iznevjerenjima uobičajeno zovemo "*stilom*".

e) Odnos između stilističkog obrasca i obrasca uobičajene pravilnosti drži se da je istovrsne metodološke naravi kao i pojedinačno iznevjerenje. Stil, drži se, ima komentativnu i emfatičku ulogu u odnosu na danu uobičajenu pravilnost. Kako je to Riffaterre rekao: "Jezik izražava, stil naglašava".

f) Uzmemo li u obzir da je osnovni obrazac opće, uobičajene, svakodnevne uporabe - obrazac komentativne, stilističke, strukture može se odrediti kao pokazatelj posebne, individualne "superstrukture" nekog izlaganja. Zapravo, stil se uobičajeno i drži odrednicom individualiteta, posebnosti dane (umjetničke) pojave: određenog umjetničkog djela, umjetnikova opusa, grupe djela koja su oličenjem nekog umjetničkog pokreta, grupe djela koja su oličenjem jednog kulturnog perioda itd.

g) Stil se također drži najočiglednijim prenositeljem općenitog svjetonazornog stava prema polju običajnog sporazumijevanja. Zato se stilski postupci često uzimaju kao pokazatelji složenog nazora na svijet što karakterizira dano djelo, opus danog autora, djela danog umjetničkog pokreta ili danog kulturnog perioda.

Elipsa kao stilistička figura

Kao stilistička figura, elipsa dijeli sve ove nabrojene značajke. Sažet ću ih s obzirom na elipsu:

Elipsa je izostavljanje putem kojeg se običajno sporazumijevanje narušava (tj. iznevjeruju se običajna očekivanja). Njegov je trenutačni učinak na običajno sporazumijevanje metodološke prirode. Taj se metodološki učinak sistematski (smisleno) provodi tek u sklopu "parazitskog" obrasca što ravna svim stilističkim postupcima, tj. tek u sklopu stila. U skladu s tim, elipsa je pokazateljem opće komentativne strukture dane izlagačke pojave. Elipsu se također daje držati konstituentom općeg svjetonazornog stava određene umjetničke pojave, jer se drži da stil u cjelini formira nazor na svijet.

U narednim recima pokušat ću razvidjeti može li se analiza jedne određene elipse ilustrirati ove, gore iznesene, značajke.

Opis kadra u kojem se elipsa javlja u *Posljednjem čovjeku*

Kadar u kojem se javlja elipsa negdje je u sredini druge polovice filma. Preciznije orijentira ne umijem dati, no oni će se razabrati iz daljnjih opisa.

Govoreći tehničkim nazivima, kadar je statičan, snimljen s razine očiju, u srednjem planu.

Statičnim nazivamo onaj kadar u kojem je dekor, za koji iz iskustva znamo da je nepokretan (zidove sobe, zgrade, pejzaž itd.), u nepromjenljivu odnosu spram izreza (okvira) kadra u toku cijelog trajanja kadra. Statične kadrove se zato najlakše opiše tako da se opiše dekor koji se vidi u njima.

Od dekora u našem kadru u prvom se planu vide prostrana staklena vrata kakva se nalaze u hotelima. Ona zaokupljaju cijeli izrez, dijelom se protežu i izvan izreza. U drugom planu, u donjoj polovici izreza opaža se tlo kojeg je ivica početak stepenica. Stepence se ne vide jer se spuštaju nadolje i sakrivene su ivicom poda. Na lijevoj strani izreza vidi se dio zida stepeništa. U trećem planu, pri dnu stepeništa, vidljiv je gornji dio drugih, manjih vrata, kojima stepenište završava.

Prizor počinje naglim ulaskom muškarca kroz donja vrata. Muškarac se uspinje stepenicama žurnim kretnjama, otvara staklena vrata i izlazi iz izreza kadra nalijevo. Nakon nekoliko trenutaka isti se čovjek vraća, ali sada predvođen drugim muškarcem koji je uljudna ponašanja. Obojica silaze stepeništem i izlaze na donja vrata. Opet protekne neko vrijeme prije nego se obojica pojave kroz donja vrata, penju se razgovarajući na miran način. Prolaze kroz staklena vrata i zamiču iz izreza kadra - nalijevo. Još neko vrijeme gledamo prazno stepenište sve do prijelaza na naredni kadar.

Tako otprilike izgleda naš kadar kad ga opisujemo najneutralnijim načinom što ga možemo naći. Tj. kad ga opisujemo na način čovjeka koji je prvi put vidio ovaj prizor a da nije gledao ostale dijelove filma. Naravno, "neutralan način" samo je izlagačka figura, kojom sam želio isključiti sva kontekstualno uvjetovana znanja a koja se čine posebno važnim upravo za shvaćanje danog prizora. Sve sam to učinio radi toga kako bih mogao postepenije i naglašenije uvoditi te važne kontekstualne čimbenike u toku daljnjeg razlaganja.

Zamjedbene značajke kadra

Najprije ću se pozabaviti stanovitim zamjedbenim značajkama ovog kadra, jer one nesumnjivo pridonose učinku cijelog kadra. Riječ je o onim zamjedbenim vidovima kadra koji uvjetuju našu pažnju, odnosno naša zamjedbena očekivanja.

Izdvojit ću dvije zamjedbene značajke koje se čine osobito važnim: statičnost i slikovnost kadra.

Kadar je statičan – da variram već prije danu odredbu – jer njime prevladavaju nepromjenjivi odnosi između razabirljivih stvari (elemenata dekora). U takvu se sklopu nekolicina promjenljivih sastojaka (npr. kretanje ljudi i micanje vrata u kadru) naglašeno opaža privlačeći gotovo svu pažnju.

Likovne značajke kadra imaju istu službu. Činjenica da je cijeli kadar snimljen uglavnom s lica, s ravnine očiju, uvjetuje da, likovno, kadrom dominiraju vodoravnice i okomice koje nam baš ne pomažu u orijentiranju u prostornim odnosima u kadru. Taj nedostatak elemenata za prosudbu linearne perspektive čini da prostor doživljavamo plošno. Što ipak razabiremo prostorne odnose, imamo ponajviše zahvaliti kretanju ljudi kroz taj prostor, koji nam tako zamjedbeno služi za detekciju perspektivnih odnosa u kadru. Dakle i time, ulogom u detekciji perspektivnih odnosa unutar kadra, kretanje ljudi dobiva snažnu zamjedbenu važnost.

Međutim, kretanje ljudi nije prisutno kroz cijelo vrijeme trajanja kadra. Prvim izlaskom čovjeka iz izreza kadra, naša se pažnja – koja se već vezala uz kretanje čovjeka – preselila na preostatak gibanja u kadru: na zaostalo njihanje staklenih vrata. Kada i posljednji pokreti vrata nestanu, ostajemo s napregnutošću senzorijski nesnabdjevenih zamjedbenih očekivanja daljnjih kretanja u kadru. Ta napregnutost uvjetuje zamjedbeno traganje površinom ekrana za mogućim promjenljivim elementima u kadru.

Zamjedbeno, takvo traganje ima za učinak jaču osvjedočenost o likovnim kvalitetama dane filmske slike, tj. o prikazivačkoj, artificijelnosti cijele stvari.

To traganje, istodobno ima karakteristike semantičkog traganja: podrazumijeva proces nagađanja mogućih izvora pokreta. U našem slučaju, pažnja nam je podijeljena između dviju točaka u kojima se ljudski lik pojavio i nestao. Ovo semantičko šetanje čini nas svjesnim značenjskih odrednica danoga kadra. Stanovita, gore opisana, napregnutost bude stišana ali i ponovno pobuđena ponovnim pojavama i nestancima pokretnih ljudskih likova. A time budu i potvrđeni stanoviti spoznajni zaključci o mjestima s kojih se mogu očekivati ponovna javljanja ljudskih likova (tj. gibanja).

Ako sve ovo protumačim u nazivima uvedenim u prvom dijelu napisa, rekao bih slijedeće: suočeni smo s kontinuitetom (“pravilnošću”) pažnje vezane uz gibanje u kadru. Taj je kontinuitet prekidan nestancima gibanja. Prekidi pobuđuju zamjedbenu napregnutost, a ova povlači za sobom metodološko tematiziranje inače skrovitih zamjedbenih i spoznajnih karakteristika danog prikazivanja.

Međutim, "spoznajno tematiziranje" nije tako ograničena dosega kako bi se to moglo činiti iz gornjeg tumačenja. Ljudske je likove moguće prepoznati i razabrati da je to isti lik koji se najprije tako žurno uspeo stepenicama i izašao izvan izreza kadra, i koji je kasnije, vođen drugim likom, ušao u izrez kadra. Također, u trećem prolasku razabiremo da je u pitanju isti onaj čovjek iz prvog prolaska, i da je praćen istim onim čovjekom kojim je bio praćen u drugom prolasku. Također razabiremo njihova raspoloženja: uzrujanost prvog u prvom prolasku, servilnost drugoga u drugom prolasku, stanovitu smirenost u razgovoru obojice u trećem prolasku. Na temelju prostorno-vremenske konzistentnosti pojavljivanja ovih likova i na osnovi razlike u njihovu ponašanju, već se na osnovi samog tog kadra može zaključiti da se nešto važno dešava izvan kadra, između dvaju prolazaka vidnim poljem. Može se zaključiti da ono što vidimo nije baš najzanimljiviji dio akcije za koju pretpostavljamo da kontinuirano teče mada je takvom ne vidimo: što vidimo samo su dijelovi pretpostavljene kontinuirane akcije.

Ne pokazati ono što je važno u akciji i, umjesto toga, pokazati ono što je manje važno, očito je devijantan filmski postupak – očekivalo bi se da ako se išta vidi u izrezu kadra, to će biti ključni dijelovi nekog zbivanja, tj. dijelovi koji su važni za rekonstrukciju značenja zbivanja.

Dakle, čak ako i zanemarimo kontekst cijelog filma, filmski postupci provedeni u ovom kadru čine se "čudnim", "neočekivanim". Naša se očekivanja čine "izdanima".

Kontekstualne odrednice kadra

Kad uzmemo u obzir kontekst cijelog filma, uočiti ćemo važnu stvar. Zahvaljujući kontekstu mi ne samo da znamo da se nešto važno dešava izvan kadra, nego mi i dosta pouzdano *znamo* što se zbiva. Kontekst što nam omogućava znanje o onome što se zbiva izvan kadra jest upravo kontekst radnje, priče. Ukratko, nama važna linija radnje teče na slijedeći način: glavni lik filma, vratar, otpušten je s posla jer je za njega prestar, i premješten je na mjesto poslužitelja u zahodu. Starac sakriva tu činjenicu od susjeda i rodbine, jer mu je njegov društveni položaj bio snažno obilježen uglednim položajem vratara. Njegovo degradiranje otkriva svekrva njegove kćerke. Pogođen reakcijom te žene i pomišlja na moguće posljedice glasine koja će se sada neminovno raširiti, starac se ponaša potpuno automatski, odsutnih misli, odrvenjelo. Ne poklanja gotovo nikakvu pažnju mušteriji. Mušterija se postepeno ljuti na ponašanje poslužitelja, više najzad na njega – bez nekakvog vidljivog učinka – i tada bijesno odlazi iz zahoda.

Ovim odlaskom ostavljeni smo s očekivanjem što će se dogoditi s starcem koji je ostao dolje u zahodu. Mušterija se penje i odlazi izvan kadra. Vraća se s čovjekom kojeg smo već prije sreli: to je upravnik hotela koji je i otpustio starca i odredio ga da služi u zahodu. On, to dakle znamo, ima moć kažnjavanja nad starcem. Sada znamo što se dogodilo izvan kadra, u međuvremenu, između mušterijina izlaska i povratka: mušterija se išla požaliti upravniku, a taj je, da umiri mušteriju, pošao s njome prekoriti starca. Što se opet dogodilo u zahodu, između izlaska dvojice ljudi i njihova ponovna pojavljivanja na zahodskim stepenicama, opet možemo jasno zaključiti: upravnik je pred mušterijom prekorio starca, a vjerojatno mu se i zaprijetio. Mušterijino ponašanje pri povratku daje dojam zadovoljena i mušterija još smireno komentira događaj.

Ovaj je prizor prelazan u slijedu radnje: nacrt fatalnog projekta posvemašnjeg poniženja – socijalne i psihološke propasti starca, čini se da je u potpunosti nabačen ovim prizorom, sada znamo da se u starcu moraju događati krajnje ponižavajuće stvari, one su neizbježne.

Na drugoj strani, međutim, ta je scena istovremeno početak realizacije ocrtanog projekta, tj. već u njoj počinje neizbježno ponižavanje kroz koje će starac još intenzivnije proći u narednom dijelu filma.

Elipsa kao izostavljanje sastojaka radnje

Što je tu elipsa, tj. što je izostavljeno u našem slučaju? Izostavljeni su oni dijelovi zbivanja koji su važni za praćenje radnje filma. Zapravo, izostavljeni su oni dijelovi koji su sastavni čimbenici radnje. Mi zapravo opažajmo ne pratimo radnju. Pratimo je samo spoznajno, zaključujući o njoj na osnovi našeg – već prije uspostavljenog – razabiranja radnje (“obrasca” radnje). Ono što dijelom gledamo prazno je stubište u kojem se “ništa” ne zbiva.

Riječ je tu o disocijaciji između, da tako kažem, “dijegetskog praćenja” i našeg “zamjedbenog praćenja” filma.

Ovakva je disocijacija anomaljska. Uobičajeno je i normativno načelo izlaganja radnje po kojem se sva za radnju važna zbivanja moraju pokazati. Dakako, sve što se u filmu pokazuje ne mora biti važno za radnju, ali sve što jest važno za radnju mora svakako biti među onim što je pokazano. Isto tako, normirano je da između dvaju događaja što se istovremeno zbivaju (ili što se istovremeno mogu uzeti u obzir) bude pokazan samo onaj koji je važan za radnju (cjelinu radnje) a drugo se zbivanje, nevažno za radnju, uopće ne pokaže – ono za film

i ne postoji.

Zato je pokazivanje događaja koji je s fabulativnog stajališta nevažan, dok se istodobno odvija događaj fabulativno važan – povreda norme i iznevjerenje naših očekivanja. A takav je upravo slučaj s našim kadrom.

Naša je elipsa određena kao izostavljanje fabulativno važnih zbivanja i njihovo “zamjenjivanje” fabulativno nevažnim prizorom. “Pravilnost” koja je ovdje narušena, norma je izlaganja radnje, fabule. Naše shvaćanje radnje (obrasca organizacije događanja) omogućuje nam da uopće opazimo da je u danom prizoru išta izostavljeno. A naše shvaćanje radnje zajedno sa stanovitim brojem pokazatelja u kadru (npr. identitet likova, njihovo ponašanje, smjer njihova kretanja, a onda i vremenski kontinuitet kadra koji naznačuje i kontinuitet akcije likova mada mi tu akciju pratimo diskontinuirano) omogućuje nam da zaključujemo o onome što se zbiva izvan kadra, da zaključujemo o odsutnim čimbenicima radnje.

Učinak elipse

(njeno “značenje”)

Očigledno, elipsa nas potiče na pojačan spoznajni angažman, pojačan zato jer na nekim mjestima spoznajno moramo popuniti rupe u zamjedbenom toku. Disocijacija dijegetskog praćenja i zamjedbenog praćenja filma upućuje, na jednoj strani, na obrazac (poluodsutne) radnje a, na drugoj, na neuobičajenu njenu zamjedbenu zamjenu. Mi i naglašeniije spoznajemo i naglašeniije zamjećujemo.

Premda je opisana elipsa iznimna (nema drugih elipsa ove vrste u *Posljednjem čovjeku*) i k tome vrlo jako sredstvo (jakog intenzivirajućeg spoznajnog i zamjedbenog djelovanja), ona nije jedino stilističko sredstvo upotrijebljeno u filmu.

Dat ću ovdje ovlašan pregled jednog broja povezanih stilističkih postupaka u koje se može ubrojiti i promatrana elipsa. Zajedničko je ovim postupcima da sudjeluju u konstrukciji prizora na ne baš uobičajen način.

Jedna je istaknuta značajka većine Murnauovih građenja prizora u *Posljednjem čovjeku*: premda usredotočeno prati glavnu akciju, kretanje kamere gotovo se uvijek osjeća

razmjerno neovisnim o akciji koju to kretanje treba predstaviti.

Na nekoliko načina Murnau postiže ovu "neovisnost".

U prvom redu, u prizor vrlo često uvodi vrlo složenim i polaganim pokretima kamere. Na početku filma, glavni lik vratara uvodi drugom okomitom vožnjom (dizalo), zatim vožnjom unaprijed (predvorje hotela) da bi najzad zastao pred kružnim vratima što se okreću i kroz njih predstavio lik vratara i njegovo ponašanje. Također i uvođenje u ambijent u kojem živi vratar vrlo je složeno: radi se o nizu vrlo pažljivo izvedenih vožnji (što simuliraju neprekidnost vožnje, premda nije takva) pomoću kojih se povezuju različiti ambijentalni prostori: *javni* prostor dvorišta bloka zgrada s *privatnim, intimnim* prostorom vratareva stana. Krađa uniforme u hotelu također je predstavljena nizom dugačkih vožnji hodnicima hotela.

Premda sve se te složene vožnje teže uvesti u djelatnost lika i njegovu situiranost u okolini, ipak njihova minuciozna razrada i uočljiva dugotrajnost sugerira da se i lik i njegova djelatnost trebaju zapravo *otkriti*, odnosno pomno *konstruirati* putem osjetljiva izbora između drugih mogućih predmeta interesa. Sugerira se da ono što vidimo duž ovih dugotrajnih vožnji i ono čemu ćemo najzad posvetiti pažnju nije nužno istovjetno; kao da nas Murnau upozorava da mogući predmeti pažnje nisu nužno i oni što su važni za zbivanje u filmu.

Drugi naglašeni postupak upotreba je kontrasta između statičnih kadrova i pokretnih kadrova, kontrasta prisutnog u toku cijelog filma. I naša je elipsa krajnji primjer statičnog kadra. A pratilačka vožnja za starcem kojeg nadzornica vodi na njegovo novo mjesto u zahodu primjer je naglašeno pokretnog kadra. Prizor u kojem starac saznaje da će ga otpustiti s njegovog vratarskog mjesta i prebaciti na mjesto u zahodu konstruiran je vrlo izražajnom kombinacijom statičnog i pokretnog kadra. Najprije vidimo starca kroz vrata upravnikovog ureda; riječ je o statičnom kadru koji traje neko vrijeme. Tada se kamera pokreće u jaku vožnju koja prelazi iz općeg plana u krupni plan starca (s pretapanjem između, na mjestu na kojem kamera prelazi kroz vrata). I najzad, krupni plan starčeve reakcije na saopćenje o premještanju, statičan je i zadržan na prilično vrijeme (starac je kao odrvenio spoznajom da je otpisan kao vratar).

Svaki od tih postupaka (statična i dinamična kamera) čini se toliko naglašenim zbog ustrajnosti kojom se upotrebljava. Naime i statični i pokretni kadrovi teže da traju dulje nego što je nužno da bismo razabrali što se to zbiva. Gore opisani statični krupni kadar

odrvjenelog starca traje daleko dulje nego što je nužno da bismo razumjeli da je starac ukočen od zaprepaštenja.

Ili kad stari čovjek, u jednom od prizora u hodniku, zamakne za ugao, Murnau neće odmah rezati (prijeći) na novi kadar, neće ga niti slijediti iza ugla. Stat će kamerom i fiksirati prazni ugao za koji je zamakao starac još neko vrijeme.

Sličnu funkciju ima Murnauov izbor točke promatranja. Murnau voli imati između kamere i predmeta pažnje neki prozor, staklo – neku prepreku. Već spominjani uvodni kadar u film, najprije se izvodi kroz stakla dizala, a zatim vratara promatramo kroz stakla vrata što se okreću. Prizor u upravnikovom uredu isprva promatramo kroz stakla vrata. Nekoliko kadrova prizora u zahodu snimljeno je kroz vrata što se otvaraju i zatvaraju. A i naš kadar u kojem se javlja elipsa praktički je sniman kroz stakla velikih vrata. Funkcija je takvih točki promatranja u tome da naglašenije upozori na činjenicu da su sva zbivanja što se odvijaju pred nama zapravo *opažana* zbivanja, opažana *kroz* nešto.

Svi ti postupci zajedno podvlače da je riječ o *procesu promatranja* i da je taj proces razmjerno neovisan o konačno opaženim zbivanjima. Istodobno ta lagana disocijacija između procesa promatranja i predmeta promatranja daje poseban naglasak promatranim zbivanjima, naglasak koji ta zbivanja sama po sebi ne bi imala.

Svjetonazorna funkcija stilističkih postupaka

Uzorak stilističkih postupaka u Murnauovu filmu predočen gore premlen je da bi opravdao opće zaključke o njihovoj svjetonazornoj funkciji. Ali za potrebe ovoga rada – a težnja mu je samo da pokaže jedno moguće tumačenje “stila” kao funkcije svjetonazora – držim da će i taj uzorak biti dovoljan.

Dvostruka narav Murnauovih postupaka: pravljenje očiglednim promatrački proces – ali samo radi toga da bi se dao dodatan naglasak samim promatranim događajima, podrazumijeva dvije stvari.

Prvo, podrazumijeva da je cilj filmovanja u tome da se uhvati neka temeljna “logika” zbivanja. Ta će se logika filmski otjeloviti kroz radnju (fabulu) filma. Da bi se izgradila radnja, potrebno je snaći se u mnoštvu filmski opažljivih ali ne i podjednako fabulativno relevantnih zbivanja: nužno je uspostaviti selekciju i hijerarhiju svih zbivanja što ulaze i

mogu ući u polje promatranja.

Druga je pretpostavka da se među promatralački dostupnim zbivanjima može snaći samo kroz neizmjerljivo pažljive, samokritički provedene opažateljske postupke. Tek nadzirano opažanje, koje stalno gradi distancu prema svojim postupcima, može dovesti do uspostave poretka nad promatralački još nesređenim događajima. "Logika" događaja može se shvatiti tek kroz pažljivo provedene opažalačke *konstrukte*. Zapravo, i sama je radnja opći konstrukt što ujedinjuje sve pojedinačne opažateljske postupke i konstrukte što iz njih rezultiraju.

Dakle, u svjetonazoru Murnauovog filma pretpostavljeno je postojanje uređenog svijeta. Zadatak je filmovanja "hvatanje" tog reda, poretka. Ovo se smatra mogućim provesti tek uz pomoć samodiscipliniranih opažalačkih konstrukata na osnovi kojih se i sam poredak svijeta pokazuje konstruktom.

Dakako, treba biti svjestan da iz ove analize još ne proizlazi da li je opisani nazor na svijet karakterističan samo za film, ili je karakterističan za cijeli Murnauov opus, ili je pak karakterističan za šire pojave - za ekspresionističku struju ili za evropski film.

Ta se pitanja mogu raščistiti tek analizom uporabe sličnih stilističkih postupaka u različitim djelima, konteksta njihove uporabe itd. Ovdje mi to nije moguće učiniti.

Konačne primjedbe

U ovom sam radu dao tek prvu formulaciju hipoteze o elipsi kao stilističkoj figuri uz ilustraciju na konkretnom primjerku elipse iz *Posljednjeg čovjeka*. Osim naznake da je elipsa izostavljanje, ništa dalje nisam pokušao učiniti kako bih odredio posebnu prirodu elipse u odnosu na druge stilističke figure. Također, izvedena analiza ne dopušta zaključak da sve elipse, kako se javljaju u drugim djelima, imaju istu strukturu kao što je ima ova u *Posljednjem čovjeku*. No, što se zaključiti ipak može jest: ma kakvo ustrojstvo drugih elipsa bilo, sve bi morale obilježavati iste najopćenitije stilske karakteristike, tj. one bi morale biti otklonom od uobičajene (normirane) upotrebe, dobivši smisao (funkciju) u kontekstu drugih stilističkih postupaka, sve zajedno utjelovljujući opći nazor na svijet, bilo da je riječ o nazoru danog filma, danog autora, dane umjetničke struje, ili danog povijesnog razdoblja.

10. TIPOVI ANIMACIJE

Uvod: animirani i neanimirani film

Zahvaljujući prvenstveno televiziji, animirani filmovi dio su naše filmske svakodnevice. Vrlo ih lako razlikujemo od neanimiranih filmova, a ti i nemaju svojeg ukupnog udomaćenog naziva te se filmolozi moraju kojekako snalaziti. Budući da je prijevod naziva "animirani film" - *oživljeni film*, to se neanimirani film još zna nazivati "živim filmom" ili "živo snimanim filmom". U animirane filmove spadaju crtani filmovi, lutka filmovi i svi oni filmovi u kojima se animiraju neživi predmeti. Ali u njih spadaju i oni filmovi u kojima se animiraju živa bića, najčešće ljudi - a takva se animacija zna zvati i "živom animacijom".

Budući da je i jedno i drugo film, animirani i neanimirani filmovi dijele cijeli niz zajedničkih crta. Način im je ukupne organizacije zajednički: i u animiranim i u živim filmovima pretežno se *predočavaju prizori* - razabirljivi likovi, njihovi postupci u danome ambijentu - a ti su prizori organizirani u suvisao tok s nekim tematskim usmjerenjem. I u jednoj i u drugoj vrsti filmova susrećemo se s problemima kadriranja i s montažnim problemima. I jedan i drugi rekonstruiraju pokret koji konačno ovisi o projekciji: filmska vrpca je sastavljena od statičkih fotograma, od statičkih faza pokreta koji, smjenjivani u određenim razmacima i određenom brzinom, stvaraju dojam prizornog pokreta.

Upravo po tome kako dolaze do tih statičkih djelića, fotograma, koji će u projekciji dati dojam pokreta, animirani i živi filmovi bitno se razlikuju. A to dalje uvjetuje i sam dojam pokreta i ukupni odnos koji imamo prema svim drugim filmskim vidovima - i prema montaži i kadriranju, i prema likovima i njihovim postupcima, kao i prema ukupnoj organizaciji filma.

Naime, živi film se isključivo oslanja na kameru koja i nije drugo do automatski analizator prirodnog pokreta pred kamerom. To jest, kamera je ta koja registracijski razlaže prirodni pokret na faze, na fotograme, nižući ih na filmsku vrpcu, da bi pri automatskoj projekciji te vrpce naše oko sintetiziralo fotograme u *iluziju* kontinuiteta pokreta. To će reći da na ekranu nalazimo sačuvan puni kontinuitet prirodnog pokreta ako su zadovoljeni određeni tehnički uvjeti (isti broj sličica u minuti i pri snimanju i pri projekciji). Zato je i zadatak živih filmova da toj automatskoj reprodukciji kontinuiteta prirodnog pokreta dadu određen spoznajni i predodžbeni cilj.

S animiranim filmom bitno je drugačije. U njemu pokret ne analizira kamera, automatski

mehanizam, već čovjek – promatrač – koji sam, na osnovi svoje promatračke analitičnosti, namješta statične predmete (ili statičke crteže) u faze koje zatim odvojeno snima na filmsku vrpču da bi pri projekciji dale pokret. U animiranom filmu pokret je u cjelini izrađen, stvoren i najčešće se pridaje neživim, inače nepokretnim pojavama (crtežu ili predmetima). Zato je i osnovni zadatak animatora da upravo toj stvorenosti, izrađenosti pokreta dade određen spoznajni, predodžbeni cilj.

Dakle, dok filmaš živog filma teži osmisliti prizore što su iluzionistički pokretni (što se iluzionistički mijenjaju), dotle animator teži osmisliti stvorenost, artefaktualnost, izrađenost pokreta. Svaki iskorištava specifične mogućnosti svojeg polazišta. I dok su se filmaši u toku povijesti živog filma maksimalno trudili da pronađu one filmske organizacije i one konstruktivne principe koji će otkriti i iskoristiti sve mogućnosti koje pruža reprodukcija prirodnog kontinuiteta pokreta, dotle su se animatori trudili da pronađu takve filmske organizacije koje će maksimalno iskoristiti polazni dojam o stvorenosti i pridonijeti pokretu.

Puna animacija i simbolička animacija

Budući da je animatorov odnos prema pokretu stvaralački, izričit i konstrukcijski, a ne automatski kakav je u živom filmu, to konačan dojam o pokretu može biti vrlo različit, ovisno o tome u kojem smjeru upućuje svoje istraživanje.

Klasični put animacije bio je u smjeru rekonstrukcije iluzije pokreta pod uvjetima animatorske izrade. Rezultat je bila tzv. *puna animacija* koja daje gotovo punu iluziju pokreta (premda to ne mora uvijek biti, jer iluzija pokreta ovisi o mnogo čemu). (Usp. o klasičnoj animaciji, Turković, 1985.)

Međutim, istraživanje se može zaputiti u smjeru *naznačavanja*, naznake kontinuiteta, u smjeru simboličke animacije. Pokret u animiranom filmu može biti dan i diskontinuirano, skokovito, "skraćeno" – u naznaci – i takvu animaciju možemo nazvati *simboličkom animacijom*. U ovom smjeru se dominantno kretalo modernističko istraživanje u sferi animacije. Razvidjet ćemo ovdje, detaljnije, varijante simboličke animacije, odnosno jednu specifično modernističku varijantu animacije – transformacijsku animaciju.

Možemo se pitati slijedeće: ako je cilj filma da predoči pokretne prizore, pa je to i cilj crtanog (animiranog) filma, kako je moguće otrpjeti diskontinuiranu, tek naznačenu animaciju?

Odgovor nije lak, ali se može osloniti na empirijske činjenice. Iluzija kontinuiteta pokreta – sudeći iz prakse animiranih filmova – nije *nužna* značajka animiranog filma, pa prema tome niti filma općenito. Nužna značajka filma i nije u *pokretu*, već u *mijeni*, promjeni, i to u mijeni smislenog slijeda. Takav se smisleni slijed naziva *izlaganjem* (diskursom). Za izlagačke pojave je važno da im redoslijed bude *značenjski*, tj. da se izvorno značenje danog djela može shvatiti u potpunosti tek ukoliko se djelo prati određenim redoslijedom, ili tek kad se rekonstruira izvorni redoslijed. Književnost, glazba, kazalište, strip, sekvencijalna fotografija – i, naravno, film – sve su to *izlagačke umjetnosti*.

Ako uz tu nužnu značajku dodamo i druge, a te su: *slikovnost* filma, i činjenica da se poredak tih slika razabire u njihovoj *smjeni na istoj površini*, onda ćemo i projekciju slajdova držati legitimnim filmom ako se namjeravano značenje serije pokazanih slajdova dobiva tek ukoliko se slajdovi gledaju zadanim redom, u zadanom, preglednom vremenskom ritmu.

Tipovi nekontinualne animacije

Zaprepašujuće je velik broj suvremenih filmova koji koriste nekontinualnu animaciju. Po slobodnoj procjeni, na festivalu *Zagreb 78* gotovo polovina ukupnog broja filmova koristi neki oblik nekontinualne animacije.

Da bismo dobili bolju predodžbu što sve ulazi u ovaj tip animacije, evo letimičnog pregleda nad temeljnim oblicima.

Animacija skokom jest animacija u kojoj se nižu statičke slike koje predočavaju vrlo razmaknute faze pokreta, često ekstremne, ili čak i razmaknute ključne točke akcije. Svaka se statička slika drži dulje na ekranu, a s jedne slike na drugu prelazi se skokovitim rezom ili pretapanjem. Tako animirani filmovi nalikuju na projekciju samostalnih slajdova što tek ovlaš naznačuju stupnjeve zbivanja. Izrazit primjer tako animiranog filma na animiranom festivalu *Zagreb 78* bio je *Bijeg (L'Evasion)* Jeana Pierrea Jeuneta.

Druga po stupnju nekontinualnosti jest *kolažna animacija* i neke vrste *lutkarskih animacija*. O njima će nešto više biti riječi kasnije.

Treći važan tip, nešto manje oštre animacijske nekontinualnosti, jest *reducirana animacija*. Reduciranom zovemo onu animaciju u kojoj se neke faze pokreta ponavljaju dok se neke međufaze ne iscrtavaju te tako imamo efekt nepotpunog kontinuiteta. Reduciranje

animacijskih faza prati obično dodatna stilizacija: izostaju neki ključni uvjeti za izazivanje iluzije pokreta (tijela se animiraju bez obzira na silu težu, inercija ne vlada kretanjem tijela, ekstremiteti služe lamatanju a ne kretanju i obavljanju radnji, prostor se tretira plošno a ne dubinski, itd.).

Četvrti tip, koji može varirati po broju faza od reducirane do pune animacije, jest, uvjetno ga nazovimo, *nemirna animacija*. Nemirnom je obično animacija živih bića, ali i npr. crtačka i plastelinska animacija kad su obrisi i tekstura crteža i površina - nemirni, kad "plivaju". U ovome tipu animacije javlja se ili premali broj faza, ili puni broj faza ali međusobno neusuglašeni. Taj se efekt dobiva kad se svaki crtež neprecizno kopira, pa se obrisi i teksture statičkih dijelova pri animaciji ne podudaraju najbolje. Dojam koji ostavlja takva animacija dojam je trzavosti, "plesa" linija i bojanih površina kad je crtež u pitanju, a "nemira" površine i oblika kad je plastelinska animacija u pitanju.

Svi se ti oblici animacije doživljavaju kao *stilizirani* kad su sustavno primjenjivani, stilizirani u odnosu spram standarda koje je uspostavila klasična, puna animacija. Standard klasične animacije bio je: puna iluzivnost pokreta, poštovanje fizikalnih uvjeta kretanja (osim u trenucima animacijskih gegova), postojan (miran) crtež i njegova dosljedna prikazivačka funkcionalnost ("transparentnost" - crtež ne smije privlačiti pažnju sam na sebe).

Simboličke posljedice nekontinualnosti

Čim je pokret dan nekontinuirano, iluzija kretanja je razbijena i ono što gledamo nije sam pokret nego naznaka pokreta, nije sama akcija nego niz naznaka akcije. Imamo posla sa *simboliziranim* pokretom i akcijom.

Posljedice su dalekosežne za strukturu filmova. Umjesto "prirodnih", kontinualnih veza između pokreta i između akcija pojavljuju se izričite, simboličke veze. Kako se simboličke veze mogu, grubo uzevši, dvojako orijentirati - u smjeru metaforičkog prijenosa ili u smjeru intelektualnog argumenta - to se i filmovi nekontinualne animacije po pravilu ispostavljaju filmovima ili jake metaforičnosti i alegoričnosti, ili pak filmovima snažne meditativnosti, filozofičnosti; sve u svemu: snažne ideologičnosti.

S druge strane, kako veći dio nekontinualne animacije podrazumijeva zadržavanje statičkog crteža na dulje vrijeme na ekranu, pri čemu nikakva akciona napetost ne odvlači pažnju, to u toj vrsti filmova likovnjačka izvedba crteža ili lutkarskog ambijenta dobiva samostalnu

vrijednost kakvu teško može imati u filmovima kontinualne animacije. Naime, filmovi kontinualne animacije u sklopu klasičnog stila tako su rađeni da glavninu pažnje privlači sama akcija a elaboriran crtež tamo može samo zasmetati animaciji i praćenju zbivanja. Likovna ambicioznost najčešće ide ruku pod ruku s alegorijskim i meditativnim ambicijama.

Nekontinualna animacija otvara polje posebnog stvaralačkog usmjerenja: usmjerenja k simboličnosti i likovnjaštvu, i svi oni kod kojih se te sklonosti kombiniraju nalaze upravo u ovom tipu animacije najpogodniji oblik za njegovanje svojih sklonosti.

Simbolički primitivizam

Premda je orijentacija na simbolizam legitimna orijentacija, pa je prema tome dijele zreli stvaraoci u zrelim sredinama, ona je ipak pretežno pokazateljem stanovitog kulturalnog primitivizma na polju animacije.

Ako zanemarimo slučajeve u kojima se za nekontinualnom animacijom poseže bilo iz animatorskog neznanja ili iz animacijske lijenosti ili proizvodne štednje (kako je to slučaj sa serijskim crtanim filmovima rađenim za televiziju), dvije su temeljne primitivne funkcije simbolizma.

Stilizacija i simbolizacijska izričitost obilježavaju po pravilu, sve početne faze konstituiranja umjetnosti: o tome svjedoče neka suvremena kulturološka i književnoteorijska istraživanja (posebno sovjetskih autora, semiotičara kulture i umjetnosti), ali i izvorno iskustvo samoga filma. Igrani film se počeo upravo pomoću stilizacije izdvajati od dokumentarnog "materijala" kao umjetnost: "teatralnost" prvih nijemih filmova i nije imala drugu funkciju nego da odvoji "umjetnički" film od "neumjetničkog" filma. Konstrukcijska izričitost i intelektualna izričitost čini stvaraoce i gledaoce svjesnijim konvencionalnosti i komunikacijskih zakonomjernosti dane djelatnosti, a pomoću te svijesti učvršćuje se nadzor nad postupcima, potiče na postupno svladavanje vještina, podjednako onih manipulativnih kao i onih predodžbenih.

Taj period primitivnog simbolizma prošle su sve animacijske sredine, a danas ih prolaze neke mlađe sredine u kojima se animacija tek udomaćuje (npr. kineska, perzijska, indijska, makedonska). Naravno, kroz razdoblje intenzivnog simbolizma često prolaze individualno mlađi ambiciozni stvaraoci, bez obzira na to koliko bila zrela sredina u kojoj se javljaju.

Međutim, kako svaka kultura ima svoju normativnu logiku, primitivno usmjerenje na simbolizaciju karakterizira i sredine koje su svoja mladalačka rješenja uspjele dogmatizirati, te ih danas ustrajno prenose i prerađuju, posebno motivirane prevlašću modernističkih tendencija u ukupnom razvoju svjetskog filma. Gotovo da danas i nema sredine, zrele sredine, u kojoj simboličko usmjerenje ne bi imalo svoje zastupnike, među kojima je velik broj dogmatika.

Kolažna animacija

Sudeći po filmovima prisutnim na festivalu *Zagreb 78* kolažna animacija je jedna od najrasprostranjenijih. Svi filmovi Luzzatija i Gianninija su kolažni, dobar dio čehoslovačkih, sovjetskih, kineskih i drugih je isto takav. To je dosta začuđujuća činjenica, ako se uzme u obzir da animacijske mogućnosti kolaža baš nisu naročite.

Naime, u kolažnoj animaciji barata se nepokretnim, statičkim elementima lika, a animacijom se samo mijenja njihov uzajamni odnos. U toj animaciji nema pregiba i promjene drugdje do u zglobovima i šavovima. Svi pokreti odvijaju se po plohi, nema dubinskog kretanja, nema perspektivnih skraćanja pokreta niti torzije tijela. Od svega što se inače animira na liku u crtanom filmu, u kolažnoj animaciji pokreće se samo mali dio. Za vrijeme animacije dobar dio lika je nepokretan, te se likovi i njihovo kretanje doimaju ukočenim.

Budući da se animira samo mali dio onoga što se inače animira, i budući da je animacija ograničena na plohu i na gibanje iz šava, animacijski je repertoar u kolažnom filmu izrazito ograničen. Mnogi se međusobno različiti pokreti animacijski rješavaju na isti način te se o prirodi pokreta mora zaključivati isključivo iz okolnih prilika. A mnogi se pokreti, nužni za kontinualno odvijanje radnje, uopće i ne javljaju, te je i radnja krajnje grubo naznačena.

Kolažna animacija je *a priori* siromašna i repetativna, i te su osobine to vidljivije što film dulje traje. (A, na nevolju, kolažni filmovi na *Zagrebu 78* spadaju u najdulje crtane filmove na festivalu).

Temeljni stvaralački problem kolažne animacije jest, čini se, u kompenziranju ove apriorne animacijske redundancije, suviška "mrtvih" animacijskih mjesta.

Najlogičniji način kompenzacije polazne redundantnosti kolažne animacije jest u obogaćivanju kadra raznovrsnim centrima interesa. Što će kadar biti bogatiji zanimljivim

elementima, slabije će se obraćati pažnja značajkama animacije. Kadar se u animiranom filmu može obogaćivati i likovno i animacijski. Likovna izvedba može postati neobično bogata: mnogo likova, bogatstvo boje, raznovrsnost kolažnih elemenata. S druge strane, kadar se može napuniti i različitim tipovima kretanja i radnji, od kojih se mnoge odvijaju istodobno. U tom će nas slučaju daleko više privlačiti različite radnje i odnosi između njihovih nosilaca nego sama animacija pojedinih kretnji.

Na žalost, kolažni se filmovi nastoje obogatiti zbivanjem. Najčešće se koncentriraju na jedan ili na dva lika u kadru, a ukoliko i ima više likova, oni se ostavljaju statičkim, ili se animiraju uniformno i djelomično.

Likovnjačka kompenzacija ne samo da je česta, već je gotovo pravilo. Kolažni animatori kao da se utrkuju u što spektakularnijim rješenjima svojih likova i scenografija; rijetki će filmovi prakticirati likovno skromna rješenja. Disproporcija između kićene likovnosti i zanemarljive animacije zna biti tolika da se kolažni filmovi ponekad doimaju poput izložbi grafike a ne kao animirani filmovi. Primjer takve izložbe grafika jest mađarski film *Tišina*. Dakako, likovnost bez animacije nije nikakva vrlina na festivalu *animiranog* filma. Možda bi bila dobrodošla na festivalu dokumentarca o umjetnosti.

Drugi tip kompenzacije sastoji se u nastojanju da se polaznoj redundantnosti kolažne animacije dade svrha. Na primjer, nastoji se da repetitivnost i ukočenost pokreta postanu tražene osobine, funkcionalne u odnosu na svrhu filma. Koje su to svrhe koje čine ograničenja kolažne animacije svrhovitom?

Zanimljiv je tu primjer filmova Luzzatija i Gianninija. Oni većinom animiraju prema glazbi; dio filmova pokazanih u retrospektivnom programu i nije drugo do animacijske obrade glazbenih djela. Kretanje likova u tim filmovima akcentiraju glazbena mjesta i obratno. Ukočenost likova, statičke pauze u kretanju, repetitivnost pokreta, sve se to, povezano s muzikom, pokazuje činiteljem ritmičnosti filma. Cjelokupna animacijska stilizacija dobiva ritmičku službu i biva dodatno ritmički uređena.

Međutim, ritam u tim filmovima nije svrhom za sebe. Odnos prema muzici je najčešće odnos persiflaže. Zbivanja predstavljaju ironijski komentar standardnih predodžaba što se vezuju uz danu muziku. Animacijska stilizacija time dobiva i retoričko opravdanje: ona je u funkciji persiflaže i ironije.

Na žalost, ovakva sretnija rješenja vrlo su rijetka. Animatori kolažnih filmovi pretežno teže

simbolizaciji, a stilizacijske implikacije kolažne animacije opravdavaju time što biraju stilizacijski obilježene narativne forme: bajke, legende, stereotipske fabule, pjesme. Stereotipnost naracije sjedinjena sa stereotipnom i siromašnom animacijom ponajčešće daje dosadne filmove: jedan sajam kolažnih filmova vjerojatno bi uspio gledaocima za sav život ogaditi i animaciju i bajke.

Animacija pokreta i transformacijska animacija

Već ima dosta godina kako je u porastu broj i raznovrsnost filmova u kojima je dominantni tip animacije – *transformacijska animacija*, za razliku od inače tradicionalno dominantne – *animacije pokreta*. Za razliku od pretežno simboličkih trendova modernističke animacije, transformacijska animacija pretežno je punoga kontinuiteta, nadovezuje se na pokretno-iluzionističke trendove klasičnog filma, ali je svejedno ključno različita od klasičnog animiranog filma. Naime, dominacija transformacijskog principa ima svojih svjetonazornih posljedica i gotovo da bismo suvremeno animacijsko stvaralaštvo mogli podijeliti u dvije vrste – *transformacijske* i *filmove pokreta*.

* * *

U čemu je bitna razlika između ova dva tipa animacije?

U *animaciji pokreta* likovi i prizori zadržavaju svoj pojavni identitet za vrijeme cijelog zbivanja: animira se uglavnom promjena položaja i promjena poze. Ako ga animiramo, lik čovjeka ostaje lik istog čovjeka, stvar istom stvari.

U *transformacijskoj animaciji* animira se upravo promjena identiteta: jedan se lik, jedan prizor, preobličuje u drugi, ključno različit. Čovjek se pretvara u drugog čovjeka, u životinju ili u stvar, stvar u biljku, čovjeka ili u posve drugu stvar, iz jedne stvari nastaju mnoge i obrnuto, jedne pojave nestaju, druge se javljaju i tako dalje. Jedino što se u ovoj animaciji čuva jest kontinuitet transformacije, dakle porijeklo oblika u drugom obliku, identiteta u drugom identitetu.

Transformacijska animacija vjerojatno je podjednako stara kao i animacija pokreta, ona se, u svakom slučaju, javlja nenaglašeno uz nju: kad se npr. Jerry pretvori u topovsku kuglu, ili kad se spljošti – imamo posla s transformacijskom animacijom u stanovitom stupnju.

Sistematska pojava transformacijske animacije kao samostalnog i dominantnog principa nedavno je: javila se naglašeno u *kompjutorskom filmu*, a u ručnoj animaciji javila se, barem kad su zagrebački crtani filmovi u pitanju, najprije u animaciji pozadina (*Znatiželjna Dvornikovića* i *Idu dani Dragića*) pa onda i u animaciji likova i pozadina (recimo: *Dnevnik Dragića*, *Satiemania* Gašparovića).

Dominantne prikazivačke principe nije moguće promijeniti bez promjene u odnosu prema svijetu i umjetnosti, u nazoru na svijet. To važi i za pojavu transformacijske animacije kao dominantnog principa.

* * *

Animacija pokreta, rekli smo, počiva na temeljnom postulatu: čuvanju identiteta pojava. To čuvanje je povlačilo podjednako čuvanje identiteta bića kao i identiteta odnosa među bićima. Bili ti odnosi fizikalni ili psihološki, svijet se postulirao kao identifikacijski stabilan i uređen svijet.

Svrha prikazivanja, dakle umjetničke obrade tog svijeta ležala je pretežno u osvjetljavanju identifikacijskih zakonitosti koje vladaju našim snalaženjem u svijetu.

Kako se nešto najbolje spoznajno osvjetljava tako da se postuliraju alternative, drugačije identifikacijske mogućnosti, to je animacija obilatno narušavala i alternirala identifikacijske principe naše spoznaje svijeta. Gegovi su bili upravo snažno sredstvo narušavajućeg osvjetljavanja fizikalnih i psiholoških zakonitosti koje vladaju našim predodžbama o svijetu.

Dakako, narušavanja nema bez pravilnosti koje se narušavaju, te su i gegovi bili mogući jer su se u svom narušavanju *oslanjali* na postojane identifikacijske orijentire. To što je u animiranom filmu "sve bilo moguće" bilo je posve u službi identifikacije postojećeg i postojanog svijeta. Gegovi, pa tako i transformacije, samo su podupirali našu identifikaciju svijeta u kojem je postojanost identiteta temeljem.

Uzimanje transformacijske animacije kao temeljnog oblika animacije podrazumijevalo je korjenito napuštanje tradicionalnog postulata postojanosti identiteta. U transformacijskim filmovima identiteti su nepostojani, promjenjivi, poredak nema neke nužne stalnosti.

Zadatak prikazivača ovdje više nije da osvjetli prirodu svojeg odnosa sa stabilnim svijetom, već da svijet pokaže u funkciji svojeg odnosa, kao veličinu zavisnu od prikazivačeve tvoračke

zamisli. Posrijedi je stanovita vrsta kopernikovskog obrata: prikazivanje nije u službi identifikacije *svijeta*, već u službi identifikacije prikazivačevih *zamisli*. Prepoznavanje bića i odnosa među njima služi samo zato da bismo bolje razabrali prikazivačevu tvoračku zamisao.

Transformacijska se animacija pokazuje kao animacijsko očitovanje stanovitog prikazivačkog "autorocentrizma" što se očituje podjednako i u neanimiranom filmu, i u drugim umjetnostima, kao i u fenomenalizmu prisutnom ne samo u filozofiji već i u temeljima suvremene znanosti.

U ovom autorocentričnom svijetu izrazit naglasak je na samoj tvorbi, na stvaralačkoj gesti, na proizvodnom procesu, ostvarivanja zamisli. Filmovi su likovno naglašeniji i ambiciozniji, vidljiv je proces iscrtavanja, te i zbivanje što ga u filmu pratimo često i nije drugo do prikazivanje samog procesa nastajanja i razlaganja *slike*.

* * *

Neobično su zanimljiv primjer transformacijskog filma izvanredni filmovi Caroline Leaf - *Street* i *Metamorphosis*.

Ti su filmovi kombinacija animacije pokreta i transformacijske animacije vođene pričom.

Budući da razvija priču, Leaf se mora osloniti na postojane identitete, dakle i na animaciju pokreta. Ali, s druge strane, ona bira takav materijal (pijesak, ulje) u kojem mora postupno i vidljivo modelirati ako želi dobiti valjan kontinuitet. Implicitne transformacijske zahtjeve materijala i pokretačke zahtjeve priče ona pomiruje tako što scene povezuje ne tradicionalnim rezom već transformacijama - tako da se likovi koji će se smijeniti i prizori koji će se smijeniti nestaju u pozadini i pojavljuju se iz nje. Cijeli se film pokazuje kao kontinuirani proces nastajanja i nestajanja kao i transformacija točaka promatranja u odnosu na prizor - s time da je to nestajanje i nastajanje podjednako slikarsko kao i pripovjedačko. Leaf gotovo da isto tako vidljivo modelira priču kao što vidljivo modelira likove, prizore, i kretanje u njima i oko njih. Ne pratimo samo fabulativno zbivanje već i stvaralačko likovno i animacijsko nastajanje tog zbivanja.

Iako ovaj pristup ima sve naznake modernizma, pa i simboličke animacije - naglasak na stilu, crtežu, izvedbi - on čuva pupčane veze s narativnom animacijom klasičnog filma

ostvarujući neslućene oblikovne i pripovjedačke mogućnosti. Više nego radikalni prekidi s tradicijom, koji teže često primitivizirati polazište i ograničiti perspektive, ovakvo nadovezivanje na tradiciju s ipak bitno promijenjenim svjetonazornim perspektivama čini se da daleko više obećava.

11. NARATIVNI STILOVI NA FILMU: PRIMITIVNI, KLASIČNI I MODERNISTIČKI

Uvod

Historija filma je, u pretežnom broju slučajeva, zapravo historija izuzetaka – stvaralaca i stilskih pravaca koji su se u određenom vremenu izuzeli od dominantne prakse. Kad su stilski pravci u pitanju, tipična će historija filma nakon utvrđivanja “početka filma”, zabilježiti početke “filmskog jezika” i to u odudarnosti od, pretpostavno, filma bez “filmskog jezika”, odnosno u odudarnosti spram filma s “kazališnim jezikom”, potom će bilježiti tek pojave umjetničkih struja koje su bile listom polemičke prema dominantnim oblicima filmovanja (francusku impresionistički i čisti film, njemački ekspresionizam i eksperimentalni film, sovjetski revolucionarni film, francuski poetski realizam, talijanski neorealizam, francuski novi val, “novi filmovi” u različitim zemljama, pokreti eksperimentalnog filma i drugo). Eventualno će se zabilježiti pojava nekih dominantnih “škola”, stilskih ili žanrovskih moda (npr. švedski nijemi film, filmovi “bijelog telefona” u Italiji, američki “film noir”). To najviše dokle se ide u bilježenju općenitih razvojnih trendova.

Razlog je ovome u tome što se historije poimaju kao historije *filmske umjetnosti* a, prema ukorijenjenom romantičarskom shvaćanju, umjetničkim se smatra ono što je izuzetno, originalno, što odudara i što se izuzima od pretežnog i uobičajenog.

Kako je pažnja usredotočena na izuzetno, ono što je dominantno podrazumijeva se a ne analizira. Tek se ponekad pogrdno imenuje (“teatarski film”, “komercijalan film”, “zabavljački film”, “eskapistički film”, “industrijski film” i dr.).

Novije proučavanje povijesti filma, ne više na temelju sjećanja i zapisa, već na temelju ponovnog pregledavanja i revaloriziranja, potaklo je na jasnije uočavanje dominantnih crta, čak i tamo gdje se držalo da je riječ tek o zbiru individualnih pojava (tj. čak i kod “izuzetnih” umjetničkih pravaca). Ljevičarsko napadanje “dominantne filmske prakse” potaklo je na pokušaje definiranja osnovnih načela te prakse (kako bi se bolje “razobličila”) i uočavanje trenutka u kojem se ta načela počinju uvoditi i etablirati (npr. proučavanje ranog nijemog filma u Burchovim člancima o razvoju “institucionalnog filma”). Tako je već sazrelo vrijeme da se pokuša učiniti prvi nacrt najvećih dominantnih stilova, odnosno stilskih formacija, koje se dadu intuitivno razabrati u povijesnom razvoju filma, a koji su – barem u usputnim natuknicama kritičara i historičara – već i dobili svoja imena. To su: *primitivni stil*, *klasični*

stil i *modernistički stil*. Oni su se javljali tim redom, premda nisu, po smjeni, posve nestajali. Primitivni stil se prvi javio, ali se zadržao i do danas u amaterskom filmovanju obiteljskih zapisa, a oživljava se i u suvremenom modernističkom, odnosno postmodernističkom razdoblju. Premda je klasični stil bio potisnut od modernističkog tokom šezdesetih godina, nije nikad posve prestao postojati, jer su u njegovu krilu još uvijek radili stari majstori i on je ključno utjecao na određeno ("komercijalno") krilo modernističke proizvodnje, a svjesno je obnavljan u postmodernističkom periodu. Modernizam se javio najprije kao marginalna alternativa klasičnom filmu, ali i kad je presahnuo, održavao se individualno, da bi kasnije dominirao. Kad su artikulirani, svaki od temeljnih stilova postaje neotuđivom mogućnošću, a ona ne umire, već tek, eventualno, gubi dominaciju i povlači se na marginu ili u pozadinu.

Kako su temeljne stilsko-formativne distinkcije najjasnije artikulirane na onom području filmovanja koje i samo dominira našim predodžbama o filmu i historijskim pregledima – na području igranog i to narativnog filma – to ću svoj pregled dominantnih povijesnih stilskih formacija demonstrirati prvenstveno u odnosu na razvoj narativnih stilova.

Primitivni stil

Ubrzo po izumu i nastupu filma, uz filmska svjedočanstva o najraznorodnijim vizualno zabilježivim pojavama svijeta iz bliže i dalje suvremenosti, javile su se i fabulističke, igrane, inscenacije, bilo da je riječ o insceniranim anegdotama (npr. Lumiere), fantazijsko-iluzionističkim fabulama (Méliès), pričama po uzoru na kazališne komade najraznolikije vrste (drame, vodvilj, burleske, skečevi, farse i dr.), rekonstrukcijama prema aktualnim događajima što su držani žurnalistički važnim (Porter, Méliès, Zecca) i drugo. Fabulistička organizacija zbivanja donosila je samostalne atrakcijske vrijednosti zbivanju uvjetujući bližu vezanost gledalaca uz film od one usputne vezanosti koja je obilježavala prvotne fascinacije samim izumom filma, samom činjenicom filmskog prikazivanja svijeta.

Pripovjedačke, predočavalačke tehnike pretežno su, isprva, slijedile naredna načela: sve važne elemente prizora nastojalo se držati u vidnom polju, i to tako da budu podjednako raspoloživi za razgledanje (što je tražilo najčešće srednji plan, frontalnu kompoziciju, fiksni promatrački položaj i opću jednoliku osvjetljenost prizora). Gledaočeva pažnja se raspoređivala ponajviše uz pomoć prerazmjesta likova unutar vidnog polja (mizanscenskim kretanjem i razmještajem), odnosno naglašenom gestikulacijom onih glumaca koji preuzimaju vodstvo. Ponekad se pažnja usmjeravala pomoću komentara

operatera ili posebnog naratora. Težnju da se cijeli važan prizor ima u vidnom polju (u kadru) pratila je težnja da se u toku kontinuiranog snimanja prizora (u sklopu "slike", *tableaua*) predoči zaokruženo zbivanje. Ono se u pravilu izričito zaokruživalo ulascima inicijalnih likova u vidno polje (na "scenu") i odlascima protagonista iz vidnog polja (sa "scene"). Ove značajke prikazivanja obilježjima su tzv. *primitivnog stila*.

Pretežno se smatra da je porijeklo ovakvom primitivnom stilu u kazališnim konvencijama prenesenim na film. Međutim, ove značajke nisu specifično kazališne već obilježavaju sva vizualno primitivna predočavanja (dječje slikarstvo, primitivnu likovnu umjetnost, primitivna kazališna prikazivanja, spomenarsku i amatersku fotografiju, izložbene aranžmane u izlozima trgovina i tome slično). Te značajke su, čini se, vezane uz nuždu da se što kraće i što preglednije izloži sve najvažnije što se ima, jer se računa na prolaznu, usputnu pažnju gledalaca neobvezatna interesa.

Unutar primitivnog stila razvoj je išao u pravcu povećanja atraktivnosti i preglednosti filma. Fabulistički potencijali povećani su prelaskom s jednoscenskog fabuliranja (u jednom tablou) na mnogoscensko fabuliranje (u više tabloa). Ovo je omogućilo uvođenje više ambijenata u film, prijenos radnje s jednog ambijenta na drugi, a time i više mogućih izvora zapleta i fabulističkih obrata. Osobito je uočljiva bila retorička, metanarativna razrada pripovijedanja: postupno je uvedena tzv. "interpunkcija" pomoću koje su se jasnije razgraničavale scene, uvedeni su i kao interpunkcija, a pažnja se usmjeravala ponekad uz pomoć pomičnih maski koje su sužavale vidno polje na važan detalj u prizoru, dok kino-muzika ne samo da je "pokrivala" neželjene šumove u kino-dvorani već je i potcrtavala zbivanja na filmu. I drugo.

Klasični stil

Takav razvoj dao je temelja za ključniju promjenu dominantnog stila, promjena ka *klasičnom stilu* koji se oslanjao na stalnu kino-publiku i njenu želju da bude "uvučena" u film, da uspostavi izdiferenciraniji, složeniji i angažiraniji odnos sa svijetom filma.

Promjene ka klasičnom stilu omogućilo je otkrivanje predočavalačkih i dojmovnih mogućnosti koje imaju promjene točke promatranja u odnosu na isti prizor. Usprkos tome što se u primitivnom filmu nagrizala fiksnost točke promatranja (time što se naglo prebacivala iz jednog ambijenta u drugi pri prelasku s jednog tabloa na drugi, i što se ponekad pokretala pri praćenju pokretnih pojava), točka promatranja je još uvijek bila vezana uz moguću tjelesnu pokretljivost zamišljenog promatrača lociranog u danom prizoru.

Revolucionaran čin oslobađanja pokretljivosti točke promatranja od tjelesne pokretljivosti podrazumijevanog promatrača odvijao se u više koraka. Prvi korak bio je u uvođenju paralelne montaže, jer je time gledalac bio suočen s tjelesno nemogućim trenutnim i naizmjeničnim promatračkim preskocima s jednog ambijenta na drugi, razdvojen od njega. Drugi korak bio je učinjen ustaljenjem inserata krupnih ili bližih planova lica i predmeta u dani tok tabloa (čime je utemeljena tehnika "master plus inserti"). Treći najbitniji korak bio je u ustaljivanju istančanije montažne varijacije položaja točke snimanja u odnosu na tok istog prizora (tj. uvođenjem varijacija u planovima, a kasnije i u stranama snimanja, tj. u rakursima). Za ustaljivačko uvođenje ovih montažnih postupaka osobito je zaslužan Griffith, premda on u tome nije bio usamljen. Premda su sve ovo vrste skokovitih promjena točki promatranja tjelesno nemoguće, pokazale su se razumljivim za gledaoce, jer su se tumačile ne kao tjelesni skokovi promatrača već kao kognitivni skokovi promatračeva interesa, njegove pažnje. Ovime je otvoren put kognitivnoj slobodi u razradi predodžbe zbivanja kao i u uobličavanju kombinatornijeg i angažiranijeg odnosa prema zbivanjima.

Promjene u varijacijama točke promatranja u odnosu na isti prizor mogle su se ustaliti upravo zato što su bile usko vezane uz razvoj fabuliranja: fabule su postale složenije jer su se temeljile na mogućnosti da se gledaoca podrobnije vizualno obavijesti o okolnostima zbivanja (o uzrocima, relevantnim aspektima okoline, o posljedicama) a i o psihologiji likova (o motivima za djelovanje lika, o njegovim namjerama i reakcijama). Dalje, podrobnija obaviještenost omogućila je gledaocu da bolje anticipira tok zbivanja i tok izlaganja: otvorili su se izgledi razvoju takvih narativnih tehnika koje će dozirati i raspoređivati informacije o zbivanjima za gledaoca te će ga poticati na dinamično-anticipativni, navijački odnos prema likovima i fabulativnom toku (tzv. identifikacija). A veća složenost zbivanja i veća složenost kognitivnih perspektiva na zbivanje poticale su i na razradu suptilnijih metanarativnih tehnika tj. tehnika pomoću kojih će se čuvati preglednost pripovijedanja a jasnije izobraziti interpretativno stajalište s kojeg se promatra tok zbivanja.

Cijeli ovaj proces artikulacije klasičnog stila započeo je pred kraj prvog desetljeća prošlog stoljeća, razrađivan u toku drugog desetljeća - osobito u američkoj kinematografiji - da bi u toku dvadesetih godina (u trećem desetljeću) postao standardiziran, često visoko sofisticiran i svjetski dominantan. Lančana organizacija zbivanja, kakva je prije dominirala komedijom i pustolovnim filmova postala je rijetkom - fabulativna je prevladavala. Veća individualizacija likova i temeljenje fabulativnog razvoja na djelovanju malog broja istaknutih likova (tzv. *protagonista*) omogućila je - uz učestalo pojavljivanje istog glumca ili istog tipa lika u serijalima ili u nizu filmova sličnog fabulativnog obrasca - veće vezivanje gledalaca uz likove

i glumačke nosioce tih likova te se time dao polet "star sistem". Razvoj fabule uz istraživanje imaginativnih mogućnosti koje neki tipovi problemsko-rješavačkih situacija koje su u središtu fabulativne konstrukcije imaju za suvremenog gledaoca uvjetovao je razradu žanrova. A navikavanjem publike na montažom omogućenu analitičnost u predočavanju prizora unutar scene stvorili su se preduvjeti da se taj tip analitičnosti prenese i na pokrete kamere (za što su bili osobito čuveni evropski redatelji Murnau i Ophuls).

Pojava modernističke alternative

U trećem desetljeću, u vrijeme definitivne standardizacije klasične naracije i njene dominacije u svijetu, javile su se - pod utjecajem modernizma što je u to vrijeme preuzimao prvenstvo u slikarstvu, muzici i literaturi obrazovane Evrope - struje koje su se odupirale danome tipu naracije i pronalazile nešto drugačije narativne mogućnosti. U prvom redu, pripovjednom usredotočivanju na fabulu suprotstavile su usredotočivanje na interpretaciju zbivanja (na "poeziju", odnosno na opći doživljaj svijeta - u francuskom impresionističkom filmu; ili su mu suprotstavile "intelekt", "ideju", "pojam", tj. ideološki stav prema zbivanjima - u sklopu sovjetskog revolucionarnog filma). U nekih avangardista takvo usmjerenje je čak i odbacivanje narativne organizacije filma uopće (Leger, Ray, Rutmann, Richter, Vertov i dr.). To naglašavanje interpretativne strane pripovijedanja bilo je u nekim strujama (npr. u impresionizmu i ekspresionizmu) vezano uz naglasak na psihologiju likova, odnosno na dočaravanje unutarnjih doživljajnih stanja likova, te su se razrađivali posebni postupci sugeriranja psihičkih stanja likova bilo putem "sekvenci subjektivnosti", bilo putem pažljivog nadzora nad konotacijskim djelovanjem posebno priređenog dekora, osvjetljenja i slikovne kompozicije. U drugim strujama (osobito u ruskom revolucionarnom filmu) vezanost uz "idejnost", uz pojmovne konstrukte i uz propagandnu efikasnost, usmjerila je na naglašenu razradu retoričkog aspekta pripovijedanja, te su povećane sposobnosti filma za figurativno izražavanje.

Ti su pokreti do tridesetih godina zamrli a time je i nestalo sustavne alternative klasičnom stilu, ali je klasičan stil preuzeo od spominjanih ranomodernističkih pokreta tehnike dočaravanja subjektivnih stanja i retoričkog komentiranja narativnog toka, rafinirajući ih osobito u toku zvučnog razdoblja.

Razvijeni klasični stil

Nastup zvučnog filma krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina u prvi je mah naraciju učinio primitivnijom no što je bila u kasnom nijemom filmu. Nezgrapna tehnologija snimanja zvuka zakočila je mizanscensko kretanje, pokretljivost kamere i montaže, a filmovi su posegli za dijaloški i glazbeno opterećenijim prizorima – od kojih su većinu već gotove nalazili u kazalištu. No tehnološko usavršavanje zvukovnog snimanja povezano s nesmanjenim stilskim ambicijama redatelja ubrzo je potaklo na daljnji i snažniji razvoj klasične naracije.

Korištenje ambijentalnih šumova i sinkronih dijaloga omogućilo je da se povećaju i pojednostave izvori obavijesti o zbivanju (a te su se prije morale često davati okolišno i krajnje elaborirano dok su izvori informacija bili isključivo vizualni). Tako je omogućena veća ekonomija i preglednost pripovijedanja a opet je omogućena i još veća složenost u konstrukciji fabule. Konstantnost zvuka (dijaloga, šuma i muzike) na montažnom prijelazu u prikazivanju istog prizora, omogućila je daleko jaču sugestija prizornog kontinuiteta pod uvjetima montažnog, skokovitog promatranja. Oslobođanjem glume od nužde da isključivo gestikulacijom i mimikom daje informacije o duševnim stanjima i namjerama lika time što su uvedene govorne informacije potaklo je na njegovanje suptilnije glume koja će se temeljiti na repertoaru svakodnevnog čovjekova ponašanja. Auditivno upotpunjavanje predočavanja složenih prizora učinilo ih je perceptivno još prisutnijim, ispunjenijim, življim te je i to potaklo na još veću pomnju u razradi (“realnih”) perceptivnih danosti prizora. Sve je to shvaćeno kao veći poticaj k “realizmu” filmske naracije, odnosno k potpunijem usredotočivanju na prizorno zbivanje i na raspoloživa prizorna bogatstva.

Tako su se u zvučno-filmskoj naraciji najzad značajke klasične naracije ustalile kao *norme*. Bitne norme klasičnog stila bile su: a) norma interesne važnosti pokazanog zbivanja (sve što se pokaže treba da bude što je više moguće zanimljivo), b) norma povlaštenog promatračkog položaja (sve što je u prizoru zanimljivo treba promatrati s najpogodnije točke promatranja), c) norma prizorne motiviranosti ili fabulističke funkcionalnosti pripovijedanja (svaki pripovjedački, predočavalački potez mora prije ili kasnije pridonijeti boljem razumijevanju i/ili većoj interesantnosti problemsko-rješavačkog usmjerenja prizornog zbivanja). Pod utjecajem tih normi fabule su postajale čvrstim, ekonomičnim tvorevinama s maksimalno funkcionalnim dijelovima i narativnim postupcima. One su ujedno izražavale postojeće recepcijske trendove publike u smjeru “uvučenog”, kognitivno složenog i angažiranog odnosa gledaoca prema filmskom svijetu. Norma koja je objedinjavala ove prethodne norme

povezujući ih s postulatom “uvučenosti” bila je “norma neprimjetnosti” po kojoj su sve tehnike predočavanja fabule trebale biti “neprimjetne”, tj. takve da ne privlače pažnju na sebe već da je što je više moguće usredotočavaju na predočen tok zbivanja, a da se interpretativne vrijednosti ne pripisuju interpretaciji već samim predočenim zbivanjima.

Modernistički stil

Premda je nakon zamiranja ranih modernističkih pokreta klasični narativni stil postao univerzalnim, individualne tendencije k modernizmu postojano su se javljale (npr. Welles, Drayer, Renoir, Vigo, Bunuel, Bresson i drugi), kao što su se javljale kinematografije koje su se u zapadnjačkom kontekstu doživljavale modernističkim (npr. japanski film). Potkraj pedesetih godina u pokretu *novoga vala* u Francuskoj obznanio se modernistički stil kao prevratan započevši pohod za prevlašću nad reprezentativnom sferom evropskog i američkog filma u toku šezdesetih, da bi sedamdesetih doista postao dominantnim stilom reprezentativne kinematografije (kroz pokrete tzv. “novog filma” u SAD-u, Engleskoj, Poljskoj, Čehoslovačkoj, Jugoslaviji, Sovjetskom Savezu, Mađarskoj, Kubi i drugdje).

Modernizam je sada, u drugom pohodu, mogao uspješno zadominirati jer su za modernistički stil zavladao očito pogodni uvjeti. U razdoblju dominacije klasičnog stila, filmska naracija očito je dosegla visok stupanj rafiniranosti, što je podrazumijevalo velik stilski repertoar i vrhunsko stilsko majstorstvo priličnog broja redatelja i drugih autorskih suradnika, ali i recepcijsku rafiniranost publike, osobito one mlađe koja je odrasla i odgojena na klasičnoj narativnoj tradiciji. Stvoren je pogodan kontekst stilističkih mogućnosti i stilističke osjetljivosti da bi se najzad punim zamahom počeli razrađivati ekspresivni, izražajni potencijali filmske naracije za koje se modernizam otprve zalagao. Naime, dok je klasični film težio uspostaviti takve narativne obrasce koji se temelje na nekim svakodnevnim kognitivnim i kulturalnim interesima svih ljudi (a to su bili obrasci predočavanja maksimalno interesantnih prizora na kognitivno poticajan način) i koji izobrazavaju “objektivno” polje društvenog zajedništva i promatračke angažiranosti filmske publike, dotle je modernizam shvatio film kao *izražajno sredstvo* uz pomoć kojeg jedna individua – autor – priopćava svoju individualnost drugim individuama – publici; shvatio je film kao sredstvo uobličavanja i priopćavanja personalnih nazornih svjetova. To se iskazalo u postuliranju autorstva, osobnosti kao temeljne kategorije i stvaralaštva i recepcije filmova.

Promijenjeni komunikacijski ciljevi narativnog filma podrazumijevali su i niz promjena u

strukturiranju filma. Interes gledalaca nije se više morao voditi prvenstveno k prizoru već k nazornoj interpretaciji; ono što je gledalac prvenstveno morao anticipirati nisu više bila orijentirana zbivanja već orijentirano izlaganje nazora. Jedno sredstvo preusmjeravanja gledaočeve pažnje s prizora na interpretaciju bilo je u razbijanju anticipativne, problemsko-rješavačke orijentacije fabulističkog zbivanja pomoću izbora takvih prizora i prizornih aspekata što ne pridonose osnovnom fabulativnom toku, te se doživljavaju fabulativno nebitnim, slučajnim, bez predvidivih i vidljivih fabulativnih posljedica (ovaj trend je osobito započeo talijanski neorealizam). Fabulističku anticipativnost se oslabljivalo i tako da se biralo i ocrtavalo više razmjerno postojana stanja (psihološka, stanja odnosa među ljudima, opća društvena stanja) nego što se pratilo problemski usmjerenu djelatnost i razvojni tok zbivanja, te se takva orijentacija na ocrtavanje stanja a ne perspektiva zbivanja osjećala i u filmovima s dominantno fabulističkom organizacijom (npr. *Bljedolikom samuraju*, J. P. Melvillea). Pripovjedačka je karakteristika modernističke naracije u tome što se često poseže za fabulativno disfunkcionalnim postupcima predočavanja, odnosno onim postupcima koji privlače pažnju i na sebe, a time i na neki izričiti priopćajni naum kojem film služi. Često će se birati takve točke promatranja s koje se ne može najbolje pratiti ključno zbivanje u prizoru, ili ključni aspekti prizora; kadrovi će težiti da traju duže (ili kraće) nego što je potrebno da se vidi sve što je za praćenje zbivanja važno; često će se u izrez dovoditi detalj lika, ambijenta, zbivanja, koji je nevažan za praćenje danog zbivanja u prizoru; propuštati će se da se motiviraju pojedini izbori planova, rakursa u danom kadru, da se prizorno motiviraju montažni prijelazi unutar scene, odnosno da se naznače fabulističke veze na sekvencijalnom prijelazu, i tome slično. (Korjenite primjere ovog tipa postupaka daju osobito Godardovi i Makavejevljevi filmovi). Pomoću ovih i drugih sredstava – a ona se sada individualno smišljaju i biraju prema stilsko-personalnoj pogodnosti – nastojalo se gledaoca promatrački “otuditi” od prizora i navesti da smisao pokazanih zbivanja i naglašanih postupaka traži u izlagačkoj, pripovjedačkoj namjeri autora, odnosno da traga za izražajnim svrhama, motivima, nazorima autora, nazorima koji ravnaju danim izborima i daju im smisao.

Kako se klasične narativne norme navedenim postupcima, očito, narušavaju, modernistička djela doživljavaju se u početku svog pojavljivanja kao stilizirana, devijantna u odnosu na tradiciju klasičnog narativnog stila – često je upravo naglašena stiliziranost i narativna devijantnost traženim manifestnim znakom pripadnosti modernizmu i deklaracijom osobne autorske iznimnosti.

Osnovnim normama modernističke naracije postale su a) norma originalnosti (i u izboru

zbivanja i u pripovjednim postupcima treba težiti za onim što je novinom i u odnosu na tradiciju i u odnosu na druge suvremene autore) i b) norma primjetne nazorne utemeljenosti cjeline filma (iza niza narativnih poteza mora se moći razabrati jedinstveno htijenje ili osjećanje).

Budući da je cilj modernističkih filmova izražavanje personalnog nazora, i postignuća su izrazito individualizirana - u sklopu modernističkog filma ne očekuje se neki opći povijesni razvoj, progres naracije, već se povijesni tok doživljava kao supostojanje i smjena individualnih stilova koji su u biti jedinstveni i neponovljivi (mogu se samo plagirati). Napredak se može uočavati tek u "sazrijevanju" tzv. "autorskih svjetova" pojedinih autora kroz filmove koje izrađuju.

Jedna se globalna povijesna promjena ipak osjetila na prijelazu iz sedamdesetih u osamdesete godine. Ustoličenjem i dominacijom modernističkog narativnog stila sedamdesetih godina, postupno se gube polemički tonovi koje je početni modernizam imao prema nekim aspektima klasičnog narativnog stila. Ionako obilježeni naglašenom sviješću o povijesnim tokovima filma, modernisti potkraj sedamdesetih i polovicom osamdesetih godina počinju raditi na svjesnom oživljavanju tradicijskih narativnih modusa: oživljavaju neke žanrove u sklopu tzv. "novoholivudskog filma" (osobito žanrove tradicionalno reprezentativne: npr. filmovi strave i užasa kao *Carrie* B. DePalme, znanstveno-fantastički filmovi kao *Rat zvijezde* G. Lucasa, pustolovno-fantastički filmovi kao *Otkrivači izgubljenog kovčega* S. Spielberga, i dr.); artikuliraju se neki tradicionalno potencijalni ali nikad konačno artikulirani žanrovi (npr. artikulacija žanra borbenih filmova kroz ciklus "kung-fu" filmova, artikulacija filmskih bajki za odrasle kroz ciklus filmova "mač i magija" poput *Conana Miliusa*, i dr.) te se to shvaća kao oživljavanje "žanrovskog filma". No više od toga, kasnomodernistički autori počinju oživljavati i primitivnu tradiciju (npr. J. M. Straub, H. J. Syberberg), ali i već dvadesetljetnu tradiciju suvremenog modernističkog pokreta (plus ranomodernističku tradiciju avangardizma) počinju doživljavati kao vlastitu tradiciju s kojom ne polemiziraju već se na nju oslanjaju i razrađuju je, imaju dakle onakav odnos prema tradiciji kakav je dominirao u klasičnom razdoblju. Ova faza kasnog modernizma, u kojoj se labave norme originalnosti i stimulira stanovit povijesno nasljedovački stav sličan klasičnom, ponekad se još naziva *postmodernističkim stilom*.

Prilike s globalnim stilovima u nas

Kako nemam gotovo nikakav uvid u naš igrani film rađen do Oslobođenja, teško mi je pouzdano procijeniti stilsku situaciju. Zasižno je da su rani filmovi bili rađeni u posve primitivnom stilu (sudeći po ulomcima iz Strozijevih filmova viđenih na prigodnim projekcijama). Amaterski filmovi Oktavijana Miletića iz tridesetih godina ukazuju na zreli klasični stil s primjesama modernizma. A opet, film Dragoljuba Aleksića *Nevinost bez zaštite* snimljen za vrijeme drugog svjetskog rata (a pristupačan u Makavejevljevoj obradi u istoimenom filmu) gotovo je idealan primjerak primitivnog stila s natruhama nekih klasičnih postupaka. Jedno se, ipak, može deducirati na temelju historičarevih iskaza (Volk, Škrabalo, Kosanović): kako predratna proizvodnja nije imala sustavnosti već je bila povremena, često individualna, nije ni bilo prilike da se stvori dovoljno intenzivna proizvodna atmosfera u kojoj bi bilo moguće globalno standardizirati neki stil, učiniti ga unutarnjom normom za sve što rade igrani film. Standardi su bili uglavnom individualni, stvar osobnih sposobnosti i lokalne tradicije. Ako je i neki stil prevladavao, to je bilo više statički nego normativno-kohezijski.

Pokretanje sustavne igranofilmske proizvodnje nakon Oslobođenja najzad je stvorilo preduvjete za uspostavljanje društveno kohezivne stilske norme. Ta stilska norma nije bila ni zrelo klasična a ni ranoprimitivna; bila je to, tako mi se čini, neka varijanta primitivnog stila, ali ne primitivnog stila koji nastaje *ab ovo*, iz samog početka, već nastaje na tehnološkim temeljima i nekim pojedinačnim stilskim obrascima koje je razvio i nudio klasični film.

Igrani film je u nas bio podvrgnut ubrzanom sazrijevanju, tako da se već prema sredini pedesetih godina (negdje od 1952. pa nadalje) počinju javljati zrela klasična djela (Čapa, Bauera, Belana, Hadžića, Mitrovića i drugih). Opet pod prilikama ubrzanog razvoja, ali ovaj put posve u duhu suvremenih kretanja u svjetskom filmu, prema sredini šezdesetih i u igranom se filmu počinje artikulirati modernistički stil (prethodno već jasno naznačen u kratkom dokumentarnom filmu, amaterskom filmu i crtanom filmu, a kritičarski zahtjevan već potkraj pedesetih godina od mlađih filmskih kritičara – Makavejeva, Pavlovića, Bogdanovića, Stojanovića, Vučićevića i drugih). Taj se stil ubrzo ne samo razmahao već stvarno zadominirao domaćom filmskom sredinom (s vodećim ličnostima: Pavlovićem, Makavejevom, Petrovićem, Đorđevićem, Babajom, Berkovićem, Golikom, Mimicom, Hladnikom, Klopčićem i drugima). I kad je prva garda (*avant-garde*) domaćeg modernizma politički išikanirana, modernistički stil (pod nazivom *autorskog filma*) ostao je dominantnim do danas. U posljednje vrijeme, u osamdesetim, i u nas se javljaju znakovi postmodernističkog ublažavanja norme autorskog originalizma, što se posebno osjeća u

pokušajima obnavljanja "žanrovskog filma" (Tadić, Šijan i drugi), odnosno "bioskopskog filma" kako se to u nas kaže, a i u oslanjanju na domaću modernističku *tradiciju* (Kusturica, Karanović, Grlić, Paskaljević i drugi).

BIBLIOGRAFIJA

- John R. Anderson, 1980, *Cognitive Psychology*, San Francisco: Freeman and Comp.
- Rudolf Arnheim (Rudolf Arnhajm), 1962, *Film kao umetnost*, Beograd: Narodna knjiga
- Rudolf Arnheim (Rudolf Arnhajm), 1981, *Umetnost i vizuelno opažanje*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Rudolf Arnheim, 1969, *Visual Thinking*, Berkely: University of California Press
- W. Ross Ashby, 1971, *An Introduction to Cybernetics*, London: Chapman and Hall Ltd.
- E. B. Babsky, B. I. Khodorov, G. I. Kositsky, A. A. Zubkov, 1975. *Human Psysiology*, Moscow: MIR Publ.
- André Bazin (Andre Bazen), 1967a, *Što je film I, II, III, IV*, Beograd: Institut za film
- André Bazin, 1976b, "Za nečisti film", u: Bazin, 1967a, II.
- Peter Bogdanovich, 1971, *Allan Dwan, The Last Pioneer*, London: Studio Vista
- Gilbert Brighthouse (1939a), "Variability in Preferences for Simple Forms", u: Meier, 1939.
- Gilbert Brighthouse, 1939b, "A Study of Aesthetic Apperception", u: Meier, 1939.
- Jerome S. Bruner, 1971, *The Relevance of Education*, New York: Norton and Comp.
- Noel Bürch (Noel Birš), 1984a, "Porter ili ambivalentnost", u: Filmske sveske, XVI, 2, 1984, Beograd
- Noel Bürch, 1984b, "Paranteza o istoriji filma", ibidem.
- Noel Bürch, 1984c, "Šarl Bodler protiv doktora Frankenštajna", ibidem
- Irvin L. Child, 1978, "Aesthetic Theories", u: E. C. Carterette, M. P. Friedman (ed.), 1978, *Handbook of Perception*, Vol. X, *Perceptual Ecology*, New York: Academic Press.
- H. H. Clark, E. V. Clark, 1977, *Psychology and Language*, New York: Harcourt Brace Jovanovic

- Maya Deren (Maja Deren), 1960, "Film: stvaralačko korišćenje stvarnosti", u: Filmske sveske, VII, 1, 1975, Beograd
- Germain Dulac (Žermen Dilak), 1927, "Estetička merila, prepreke, integralna kinegrafija", u: Stojanović, 1978.
- H. B. English, A. C. English, 1976, *A Comprehensive Dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms*, New York: McKay Comp.
- William Epstein, 1977, "Historical Introduction to the Constancies", u: W. Epstein (prir.), 1977, *Stability and Constancy in Visual Perception*, New York: Wiley-Sons
- James J. Gibson, 1966, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston: Hughton Mifflin Comp.
- James J. Gibson, 1977, "The Theory of Affordances", u: R. Shaw, J. Bransford, 1977, *Perceiving, Acting and Knowing*, New York: John Wiley and Sons
- Nelson Goodman, 1968, *Languages of Art*, Indianapolis: Bobbst-Merrill
- Pul Guillaume, 1958, *Psihologija*, Zagreb: Pedagoško književni zbor
- Brigit Hein, 1979, "The Structural film", u: *Film as Film*, London: Hayward Gallery
- Richard Held, 1965, "Plasticity in sensory-Motor Systems", u: R. C. Atkinson (prir.), 1971, *Contemporary Psychology*, San Francisco: Freeman and Comp.
- Roger Ingham, 1978, "Privacy and Psychology", u: J. B. Young (prir.), 1978, *Privacy*, New York: Wiley and Sons.
- Roman Jakobson, 1966, "Lingvistika i poetika", u: R. Jakobson, 1966, *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit
- Dejan Kosanović, 1985, *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije, 1896-1918*, Beograd: Institut za film, Univerzitet umetnosti
- Stephen M. Kosslyn, 1978, "Imagery and Internal Representation", u: Rosch, Lloyd, 1978.
- Richard Koszarski (prir.), 1977, *Hollywood Directors 1941-1976*, New York: Oxford U.P.
- D. Krech, R. S. Crutchfield, 1978, *Elementi psihologije*, Beograd: Naučna knjiga

- Pierre Leprohon, 1972, *The Italian Cinema*, London: Sacker and Warburg
- Jurij Lotman, 1970, *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika
- A. R. Luria, 1975, *The Mind of a Mnemonist*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- A. R. Luria, 1976, *Osnovi neuropsihologije*, Beograd: Nolit
- Lawrence E. Marks, 1978, "Multimodal Perception", u: E. C. Carterette, M. P. Friedman (prir.), 1978, *Handbook of Perception*, Vol. VIII, *Perceptual Coding*, New York: Academic Press
- André Martinet, 1982, *Osnove opće lingvistike*, Zagreb: GZH
- Norman C. Meier, 1939, *Studies in the Psychology of Art* (Reprint edition, 1973), New York: Arno Press
- Christian Metz, 1973, *Ogledi o značenju filma I*, Beograd: Institut za film
- Annette Michelson (Anet Majklson), 1975, "Ekran/površina: politika iluzionizma", u: *Filmske sveske*, VII, 4, 1975, Beograd
- G. A. Miller, 1956, "The Magical Number Seven...", u: G. A. Miller, 1967, *The psychology of Communication*, Baltimore: Penguin Books
- G. A. Miller, E. Galanter, K. H. Pribram, 1960, *Plans and the Structure of Behavior*, New York: Holt, Rinerhart and Winston
- Jan Mukařovský (Jan Mukaržovski), 1987, *Struktura, funkcija, znak, vrednost*, Beograd: Nolit
- Stanislaw Ossowski, 1978, *The Foundations of Aesthetics*, Warszawa, Dodrecht, Boston: PWN - Polish Scientific Prblishers, D. Reidel
- Alla Paivio, 1979, *Imagery and Verbal Processes*, Hillsdale: Erlbaum Associates, Publ.
- D. Peck, D. Whitlow (D. Pek, D. Vitlou), 1978, *Teorije ličnosti*, Beograd: Nolit
- Ch. S. Pierce, 1955, "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", u: J. Buchler (prir.), 1955, *Philosophical Writings of Pierce*, New York: Dover Publ.

- Ante Peterlić, 1982, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Filmoteka 16
- Vlada Petrić, 1976, "For a Close Cinematic Analysis", u: *Quarterly Review of Film Studies*, I, 4, 1976, Pleasantville: Redgrave Publ.
- Vlada Petrić, 1981, "Problemi semiološkog izučavanja filma: deskriptivna i kinematička analiza", u: *Filmske sveske*, XIII, 2, Beograd
- Vlada Petrić, 1982, "Nacrt za strukturalnu analizu filma", u: *Filmograf*, VII, 23-24, Beograd
- Vlada Petrić, 1983, "Boj za 'čistost' filma; intervju z Vladom petrićem", u: *Ekran*, 7/8, Ljubljana
- M. H. Pirenne, 1970, *Optics, Painting and Photography*, London: Cambridge U.P.
- Eleanor Rosch, 1978, "Principles of Categorization", u: *Rosch, Lloyd*, 1978.
- E. Rosch, B. L. Lloyd (prir.), 1978, *Cognition and Categorization*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates
- Robert Serpell (Robert Serpel), 1978, *Uticaj kulture na ponašanje*, Beograd: Nolit
- Dušan Stojanović, 1966, *Filmski medij*, Ljubljana: Prosvetni servis
- Dušan Stojanović (prir.), 1978, *Teorija filma*, Beograd: Nolit
- Dušan Stojanović, 1986, *Film: Teorijski ogledi*, Sarajevo: Veselin Masleša
- Viktor Šklovski, 1917, "Umetnost kao postupak", u: A. Petrov (prir.), 1970, *Poetika ruskog formalizma*, Beograd: Prosveta
- Ivo Škrabalo, 1984, *Između publike i države*, Zagreb: Znanje
- Vladislav Tatarkjevič, 1980, *Istorija šest pojmova*, Beograd: Nolit
- Andrew Tudor (Endru Tjudor), 1979, *Teorije filma*, Beograd: Institut za film
- Hrvoje Turković, 1978, "Tomislav Gotovac, njegovi filmovi, njegov svijet", u: *Film*, 10-11, Zagreb
- Hrvoje Turković, 1985, *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: CEKADE

Hrvoje Turković, 1986, *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika*, Zagreb: Filmoteka 16

B. A. Uspenski, 1979, *Poetika kompozicija, semiotika ikone*, Beograd: Nolit

Petar Volk, 1973, *Svedočenje 1896-1945*, Beograd: Posebno autorsko izdanje

Peter Wollen (Piter Volen), 1972, *Znaci i značenje u filmu*, Beograd: Institut za film

NAPOMENA O TEKSTOVIMA

I. Filmološke marginalije. Najveći dio članka u ovom dijelu knjige čitan je na Prvom programu Radio Zagreba, u razdoblju između 1976. i 1980, u sklopu emisija "U prvom planu - danas film", pod uredništvom Petra Krelje. Iznimkom su slijedeći tekstovi: "Svijet reklame", objavljen u Startu, 167, 1975, Zagreb, pod nazivom "Reklama je ozbiljna, šašava i nezaobilazna"; tekst "Zašto umjetnici ne vole svoje kritičare", objavljen u *Vjesniku, Kultura utorkom*, 178, 31. kolovoza, 1971, Zagreb; tekst "Operativna zamjenjivost i kulturalna različitost filma i televizije", objavljen u jednom od biltena Muzičkog bijenala, 1977; tekst "Televizija kao obavještajni medij", objavljen u *Vjesniku, Kultura utorkom*, 198, 25. siječnja, 1972, pod nazivom "Televizija kao novina, film kao knjiga; tekst "Intimističke crte televizije", objavljen u *Studentskom listu*, 11, 1970, Zagreb, pod nazivom "Draga moja televizijo: o intimističko-privatnim crtama televizije".

Dio tekstova čitan na radiju naknadno je tiskan u sklopu članaka: "Napomene o filmologiji i filmu", *Bilten Filmoteke* 16, 3, 1977, Zagreb, i "Filmološke marginalije", *Bilten Filmoteke* 16, 4, 1978, Zagreb. Ostatak nije nigdje tiskan.

II. Pitanje "prirode" filma. Tekst "André Bazin i realizam" objavljen je u *Filmu*, 14-15, 1978-79, Zagreb. "Teatralnost u filmu", objavljen je u *Biltenu Filmoteke* 16, 8, 1980, Zagreb. "Filmsko i nefilmsko, ili kako je moguća intermedijalnost" nije dosad tiskan. "Filmičnost: ogled iz filozofije filma" i Dodaci objavljen je u *Filmskim sveskama*, 3, 1984, Beograd, pod naslovom "Pojmovi i pristupi"; ovdje je tiskan sa stanovitim kraćenjima i preinakama.

III. Pitanje stila. Tekst "Elipsa kao stilistička figura" objavljen je u *Filmu*, 2, 1975, Zagreb, pod naslovom "Analiza elipse u Murnauovom *Posljednjem čovjeku*". Tekst "Tipovi animacije" objavljen je u *Filmu*, 14-15, 1978, Zagreb. Tekst "Narativni stilovi na filmu: primitivni, klasični i modernistički" nije do sada nigdje tiskan.

Hrvoje Turković

Rođen 1943. u Zagrebu. Diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1972), magistrirao iz filmskih studija na New York Universityju kao Fulbrightov stipendista (1976), a na Filozofskom fakultetu u Zagrebu doktorirao filmskoteorijskom tezom (1991). Od 1965. djeluje kao kritičar i esejista, urednik u više časopisa, a od 1977. do 2009., kad je umirovljen, zaposlen na Akademiji dramske umjetnosti, povremeno predajući i na drugim studijima. Bio je polazni voditelj Multimedijalnog centra Studentskog centra (1976-1977), polazni predsjednik Hrvatskog društva filmskih kritičara (1992-1994), a od 1998. predsjednik je Hrvatskog filmskog saveza. Bio je urednik i suradnik za filmsku teoriju u *Filmskoj enciklopediji 1-2* (1985/1990), suradnik u *Filmskom leksikonu* (2003.), urednik je *Filmskog enciklopedijskog rječnika* (u radu). Objavio je preko 700 članaka o filmu, televiziji i kulturnim problemima u novinama, časopisima, katalozima, na radiju, u zbornicima i autorskim knjigama, te trinaest knjiga.

Objavio: *Filmska opredjeljenja* (1985, 2012); *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika : metodološke rasprave* (1986, 2012); *Razumijevanje filma : ogledi iz teorije filma* (1988, 2012); *Teorija filma* (1994, 2000, 2012); *Umijeće filma : esejistički uvod u film i filmologiju* (1996); *Suvremeni film : djela i stvaratelji, trendovi i tradicije* (1999); *Razumijevanje perspektive : teorija likovnog razabiranja* (2002); *Hrvatska kinematografija 1991-2002* (u koautorstvu s Vjekoslavom Majcenom, 2003); *Film: zabava, žanr, stil : rasprave* (2005); *Narav televizije : ogledi* (2008); *Retoričke regulacije : stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja* (2008); *Nacrt filmske genologije* (2010); *Život izmišljotina : ogledi o animiranom filmu* (2012).

Biblioteka Online

knjiga 93

Hrvoje Turković

RAZUMIJEVANJE FILMA

ogledi iz teorije filma

© 2012 **Hrvoje Turković**

© za elektroničko izdanje: **Društvo za promicanje književnosti**

na novim medijima, 2012, 2015, 2016

Izdavač

Društvo za promicanje književnosti

na novim medijima, Zagreb

Za izdavača

Aleksandra David

Urednici

Krešimir Pintarić

Dario Grgić

Fotografija

© Andrii Pokaz / Fotolia.com

ISBN 978-953-7669-43-0 (HTML)

ISBN 978-953-345-105-3 (EPUB bez DRM)

ISBN 978-953-345-106-0 (PDF)

ISBN 978-953-345-107-7 (MOBI)

Prvo izdanje

Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1988.

Knjiga je objavljena uz financijsku potporu

Grada Zagreba i Ministarstva kulture Republike Hrvatske.