



FILMSKE MARGINALIJE

teorijski eseji s povodom

HRVOJE TURKOVIĆ



SADRŽAJ

Nikica Gilić	
Uzorna radoznalost Hrvoja Turkovića	8
Predgovor izmijenjenom izdanju	9
Predgovor <i>Umijeću filma</i>	11
I. ILUZIJE I TRIKOVI	14
Mit perzistencije vida	15
Poštene laži	20
Trikovi za prikriivanje trikova	22
Montažna varka	25
Tehnicizam na filmu	27
II. IZMIŠLJOTINE, KONSTRUKCIJE, NEIZMIŠLJOTINE	29
Fikcijski i nefikcijski film	30
Fikcionalnost i fabula	33
Fantastika i priroda filma	34
Moć uvjetnog prihvaćanja filmova	36
Konstrukcija i stvaralaštvo	38
Igralačka pazbilja	41
Što je to dokumentarni film	44

Lažni dokumentarac	46
“Čisti” je dokumentarac onaj koji je “nečist”	48
Priređivački dokumentarizam	50
Nađena fabula	55
Vremenske zamke dokumentarizma	58
 III. PRIPOVJEDNE STRUKTURE I IZBORI	 62
Perspektiva pripovijedanja	63
In medias res	64
Kakve su posljedice duljine filma na strukturu filma	66
Opisne sekvence u pripovjednom filmu	68
Opis stanja u igranom filmu	70
Kombinatorni filmovi u povodu Lynchova <i>Mulholland Drive</i> i Nolanova <i>Memento</i>	72
Unatražna naracija	75
Obnovljena verzija	79
Redateljska verzija i mit božanske nedodirljivosti autorstva	81
 IV. ELEMENTI I STRATEGIJE	 84
Motivi u filmu	85
Pomoćni motivi	87
Uloga planova	89
Uvođenje ključnih likova	91
O filmskoj ulozi i o filmskom liku	93

Odijevanje likova u filmu	96
Čari uprizorenja važnost maski, kostima i scenografije u Burtonovoj <i>Planeti majmuna</i>	98
Pitanje ikonografije	101
Arhitektura na filmu	105
Nov ili star izgled budućnosti	108
Diskoglazba i film	110
Stilizirani zvukovi udarca u kung fu filmovima i u špageti-vesternima	112
Mit profesionalizma na filmu	114
 V. MONTAŽNI POSTUPCI	 122
Tipovi pažnje u filmu	123
Važnost pozadine kadra	125
Mizanscensko i montažno shvaćanje režije: dubinska mizanscena	127
Hitchcockov otkrivački pogled predočavanje dijaloga u Hitchcocka	130
Slavni promašaj Dama u jezeru i karcinomska "subjektivnost"	136
"Rezantna" montaža ili je li montažnom kontinuitetu odzvonilo? uz film <i>Nebo sateliti</i> Lukasa Nole; montaža: Slaven Zečević	140
Videobrzina	144
Spori film	146
Pretapanja u nijemom filmu	152
Prikrivena elipsa	154

IV. KNJIŽEVNOST, SCENARIJ, FILM	156
Je li scenarij književno djelo	157
Film i književnost	163
Kad je film "adaptacija" i zašto?	165
Vjernost adaptacija	171
Što znači film "ekraniziranom" književniku?	174
VII. VRSTE I ZNAČAJKE	176
Vrste kao društveni razvodnici	177
Svijet reklamâ	184
Estetizam reklama	189
Glazbići: glazbeni video	191
Metažanr	195
O filmskim nastavcima	197
Serijske karakteristike filma	199
Koji je film "naivan"?	201
Moć stereotipa	203
Kad su filmovi dosadni?	206
Kopiranje i originalnost na filmu	209
O pojmu filmskog autorstva	211
Klasicizam na filmu	213
Europski štih	215
"Žanr" remek-djela	217

Dvije značajke dječjih filmova i njihova funkcija	220
Incestuozne veze odgojnog i propagandnog filma uz knjigu <i>Obrazovni film</i> Vjekoslava Majcena	222
VIII. REVALORIZACIJE	225
<i>Koncert</i> : film koji je razorio predrasude o sebi	226
Nevolje s Hitchcockom	229
Operetno raspeće <i>Plastični Isus</i> u retrospekciji	232
IX. OBIČAJI I NAVADE	239
Običaji pri gledanju filma	240
O uvjetima prikazivanja filma	242
Sudbina kina	244
Jesu li kina stratištem domaćega filma?	247
Tko još gleda eksperimentalne filmove	253
Zašto reklame ne bi reklamirale i svoje redatelje?	255
Komercijalnost i etičnost	258
X. VOLJE I NEVOLJE S KRITIKOM I KRITIČARIMA	262
Zašto umjetnici ne vole svoje kritičare	263
Vrline nemoći	266
Uredovanje nad vrednovanjem	268
Nedodirivost kao neotpirivost	270

Napomena o tekstovima	272
Bibliografija	275
Filmografija	278
O autoru	288
Impresum	289

UZORNA RADOZNALOST HRVOJA TURKOVIĆA

Hrvoje Turković, uz Antu Peterlića nedvojbeno jedan od dvojice najvažnijih hrvatskih fimlologa, za sebe je izborio nekoliko zasebnih niša, u svakoj ostvarujući zamjetne uspjehe i ostavivši velik trag. Teoretičar je u najužem smislu, esejist, kritičar, polemičar te, što se rjeđe uočava u komentarima, zanimljiv povjesničar filma. Svoju je široku filmsku i opću kulturu očito upregnuo na puno polja. A cilj mu je bio – i to uspješno ostvaren – obraditi što veći broj različitih tema i modela razmišljanja o filmu. A svakom problemu pristupa prepoznatljivom svježinom i radoznalošću. Dakako, ti se različiti modeli i prožimaju – eseji su često teorijski obojeni, polemike često esejističke, i tako dalje.

Neki će Turkovićev pristup problemima i pojmovima tumačiti utjecajem analitičke filozofije, koju je Hrvoje apsorbirao, jer ta škola jako puno pažnje posvećuje bistrenju pojmova i fenomena na veoma detaljan način. To nije netočno, no ja mislim da je kod Hrvoja riječ prije svega o temeljnom interesu s kojim je krenuo u pisanje o filmu, koji ga ne pušta do dana današnjeg. Zato je tako lako prelazio i granice medija u svojim razmatranjima – eseji iz *Umijeća filma*, knjige prethodnice ovom izdanju, koji ne spadaju pod film u užem smislu prebačeni su u specijalistička izdanja o televiziji i animaciji (*Narav televizije* i *Život izmišljotina*). Također, zbog iste je široke radoznalosti Turković u teoriji pokušavao obuhvatiti i pokretne slike općenito (primjerice u *Nacrtu filmske genologije*) i vizualnost općenito (primjerice u *Razumijevanju perspektive*). Očito ni u jednoj fazi svoga rada nije izgubio vatru koja potpaljuje pisanje za širu publiku, kao ni vatru koja pali požar teorije.

Filmske marginalije znatno su prerađen materijal knjige *Umijeća filma*, obogaćen esejima kojih u prvoj knjizi nije bilo, pa čak i novonapisanim. Dakako, ova knjiga pripada esejističkoj struji autorova rada. U njoj se Turković otvara širem čitateljstvu, nudeći mu i dašak teorije, obrađujući različite teme na način koji vole i filmski znalci i filmski početnici, oni koji nemaju veliko iskustvo u čitanju tekstova o filmu. Knjiga je stoga i svojevrstan uvod bavljenju filmom, ali je i sjajna točka za provjeru onima koji se filmom već bave. Neće se, dakako, svi složiti sa svakom tezom iz ovog bogatog izdanja, no ukoliko ono nekog potakne i na polemiku, nitko neće biti sretniji od autora. Njegova radoznalost podrazumijeva i dubok interes za dijalog s neistomišljenicima, upisan upravo i u mnoge tekstove ovih *Filmskih marginalija*.

Nikica Gilić, u Zagrebu, rujan 2024.

PREDGOVOR IZMIJENJENOM IZDANJU

Ova knjiga je zapravo drugo, ali prilično izmijenjeno izdanje moje ranije knjige *Umijeće filma – esejiški uvod u film i filmologiju*, što je 1996. izašla u izdanju Hrvatskog filmskog saveza. Nečega iz tog izdanja nema, a dosta je toga novog. Izostavljena su dva poglavlja, ono koje se tiče televizije, jer sam ga uključio u posebnu zbirku tekstova posvećenih televiziji (*Narav televizije*), te ono o animiranom filmu, jer sam ga uključio u knjigu posvećenu animaciji (*Život izmišljotina – ogledi o animiranom filmu*). Opet, unijeto je dosta novih tekstova koji su nastali nakon prvog izdanja ove knjige, u narednih desetak i više godina, a tipski se nadovezuju na njih, a “iskopao” sam i podosta stariji tekst koji se može uklopiti u ovaj esejiški kontekst. Neke sam tekstove našao u datotekama u računalu, a da nije zapisano gdje su objavljeni, a ja se toga više ne sjećam (a godinu sam uglavnom pronašao u računalnim metapodacima uz tekstove). U dva sam navrata dodao novonapisani tekst za ovu knjigu, potaknut neposrednim kontekstom poglavlja, ali i uz prisjećanje na teme koje sam htio svojedobno obraditi, ali to iz nekog razloga nisam.

Kako su i u *Umijeću filma* pojedini tekstovi bili raspoređeni u poglavlja s tematskim naslovom, neka sam tako imenovana poglavlja zadržao, ali sam i dodao nova razvrstavanja na koja su me natjerali pridodani tekstovi. Doduše, sortiranje tekstova pod naslove poglavlja prilično je uvjetno, kao što su i naslovi poglavlja podosta aproksimativni, služe tek kao gruba tematska orijentacija, a to zato jer se i teme i pristupi u različito orijentiranim tekstovima preklapaju ili su, pak, razmjerno disperzni, pa se mogu svrstati i drugačije nego što sam to učinio. Kako su neki od eseja vezani uz trenutnu povijesnu situaciju u vrijeme pisanja, ponegdje sam dodao bilješku da osvijetlim noviju situaciju.

Kako su promjene sadržaja knjige prilične, odlučio sam ovome izdanju dati i novi (iako unekoliko „stari“) naslov: *Filmske marginalije*. Naime, ovaj naslov varijacija je naslova – “Filmološke marginalije” – naslova prvog dijela moje ranije knjige *Razumijevanje filma* (1988)[*]. Tu sam bio okupio kratke teorijske eseje o pojedinim aspektima filmova s repertoara što sam ih inicijalno pisao na poticaj i uz podršku Petra Krelje za filmsku emisiju Radio Zagreba *U prvom planu – danas film*. Kako se moje pisanje takvih eseja nastavilo i nakon suradnje u Kreljinoj emisiji i nakon objavljivanja *Razumijevanja*, te ih se nakupilo dovoljno za samostalnu knjigu, to je izvorno poglavlje iz *Razumijevanja*, prošireno novim tekstovima, uključeno u *Umijeće filma*. Tako da je ovo reizdanje zapravo – izdanje “trećeg koljena”. Navođenje razloga zašto je izabran pojam “marginalije” čitatelj može naći u

predgovoru prvome izdanju koji slijedi iza ovog suvremenog predgovora.

Zanima li čitatelja *Umijeća filma* o kojim je novim tekstovima riječ u ovome izdanju za razliku od prvoga, taj podatak može pronaći u "Napomeni o tekstovima objavljenim u ovome izdanju" na kraju knjige.

Zagreb, siječanj 2024.

[*] Danas dostupne u elektroničkom izdanju na Besplatnim elektroničkim knjigama (BEK):
<https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/razumijevanje-filma/>

PREDGOVOR *UMIJEĆU FILMA*

Većina malih eseja sabranih u knjizi nastala je kao posljedica prigodnog tumačilačkog praćenja filmova s repertoara, u razdoblju od dvadesetak godina. Eseji su se javljali kao izravne reakcije na probleme što dnevno progone naše sudove i nazore o filmovima i televiziji...

Svojedobno sam eseje ovoga tipa nazvao *marginalijama*, jer su nastajali uz rub gledanja filmova, ali i uz rub sustavnih filmoloških preokupacija, imajući i otvorenost kritike i uobličen tumačilački pristup teorije. No oni imaju i svoju samostalnost i samostalnu esejističku narav nesvodivu na odveć pojedinačan kritičarski posao na jednoj, odnosno na znanstveno-raspravljački univerzalizam (otrgnutost od pojedinačnih prigoda) na drugoj strani. Riječ je bila, kako sam to nazvao u predgovoru *Razumijevanju filma* (Zagreb, 1988), o svojevrsnoj *primijenjenoj filmologiji*, krajnje osjetljivoj na prigode u kojima se prakticira, otkrivajući upravo u njima probleme, vizure i detalje kojima visokolebdeća teorija ne zna obratiti pažnju, a kritici su odveć "teorijski" a da bi se njima baktala.

Takav se pristup pokazao propedeutički dobrim za ljude koji su navedeni (ili izazvani) da razmišljaju o filmu, koji trebaju nešto analitički i općenito reći o pojedinačnim filmovima, ali se pribojavaju da za to nemaju dovoljno znanja, jer ih količina sustavnih teorijskih distinkcija, brojnost različitih teorija, nepreglednost strukovnog područja ponuđenog u udžbenicima, teorijskim knjigama, enciklopedijama ili na stručnim predavanjima plaši i stvara im dojam da će ostati vječiti diletanti. Njih su ovi mali eseji, svaki usredotočen na jedan problem, a na način koji se svakome čini dostupnim, neprimjetno uvodili i u spoznaju od čega se sve sastoji *umijeće filma*: umijeće njegove izrade, njegova doživljavanja i njegova tumačenja.

Čini mi se da je ovakav *uvod u film* življi i plodniji, a i daleko zanimljiviji od standardno udžbeničkog uvoda, u kojemu se usustavljeno daju resultantne spoznaje o filmu. Premda i ovi potonji – pregledni udžbenici – imaju veliku vrijednost kao prigodni sažeci postojećeg stanja spoznaja o filmu, kao sabrani pregledi, mana im je to što teže umrtviti svijest kako je ipak riječ o živom i neprekidnom razumijevalačkom poslu, dinamičnom poimalačkom području, kako su "gotove spoznaje" samo privremeni ishodi poduzetnog problemskog ispitivanja svijeta filma i svijeta našeg doživljavanja, ispitivanja koje nikada ne zastaje i rijetko je kad zadovoljno svojim vlastitim "postojećim stanjem".

Opet, iako je osobina ovakvog *marginalijskog* pristupa da je "atomistički" (odvojeno se dodiruje svaki uzeti problem, kao da je jedini važan), ipak sustavno čitanje otkrit će da ti mali eseji, u svojoj ukupnosti, prilično iscrpno popunjavaju "mapu filma": u njima se prvo dodiruju vidovi tzv. "jezika filma" ili "zanata filma", da bi se potom izvidjela načela kompozicije cjeline filma, pa vrste izlaganja (diskurza), općenit pojam i ulogu vrsta, zatim se raspravljaju medijske razlike i veze, priroda filma i televizije, društveni status pojedinih općih, ali i pojedinačnih crta filma... Slika koju o filmu može steći sustavan čitatelj ovih eseja vrlo je složena i prilično iscrpna, jer je nadahnjuje uvjerenje da je svaki film složen perceptivan, spoznajan i opće doživljajan, ali i sporazumijevateljski i društveni fenomen, i da to nisu odvojive, već blisko povezane stvari.

"Atomizam" pristupa pojedinih eseja nadam se da će se čitatelju koji stigne do kraja pokazati kao tek *taktička*, heuristička, lokalna osobina. Kao što je ukupna oštrina fotografske slike to veća što su u njoj oštrije manji detalji (tzv. razlučivost fotografije), tako sam se i ja nadao da će ukupna predodžba o složenome filmskome svijetu što će je čitatelj dobiti od ove knjige uzete u cjelini biti to jasnija što su jednoznačno jasniji, življi detalji (eseji) od kojih se ona sastoji – samo ako su ti detalji prikladno "kartografski" raspoređeni.

Svojim "taktičkim", marginalijskim pristupom ova je knjiga dobila višestruku upotrebljivost. Vjerujem da će svakoga tko voli čitati eseje a rado gleda film, veseliti čitanje ovih malih raznolikih analiza. Čitanje će biti, vjerujem, i poticajan uvod u misao o filmu i u ogledne filmske pojmove onome tko se, prigodno, mora uputiti u to (nastavnicima koji predaju u školama o filmu, studentima koji moraju "učiti o filmu"). A vjerujem da će biti zanimljivo i stručnjacima (filmašima, kritičarima i teoretičarima) da vide kakvima se pojave s kojima se samorazumljivo susreću u svome radu i pri gledanju filmova pokazuju kad ih se izdvoji i upozori na njih, kad ih se učini tematiziranim problemima.

*

Nešto više od trećine ovih eseja preuzeto je iz moje knjige *Razumijevanje filma*, iz dijela nadnaslovljenog *Filmološke marginalije*. Veći, preostali dio, trebao se pojaviti u knjizi-nastavku (*Razumijevanje filma 2*, već poodavno pripremljenu, ali nikako da bude tiskana), koja je trebala imati sličnu strukturu kao prva: prvi dio su ponovno trebale tvoriti *Filmološke marginalije*, a preostale dijelove studioznije, sustavne filmološke rasprave.[*] Ali, kako je tako sastavljen tekst novog *Razumijevanja filma* postao preopširan za standardni

opseg knjige, bilo je poželjno nečega se odreći. A najpogodnije je bilo izdvojiti "marginalije" i spojiti ih s prethodnima, jer će se tako, umjesto žanrovski nekonzistentne jedne knjige, dobiti dvije knjige, svaka žanrovski unutarnje konzistentna.

Naravno, ovdje su eseji nanovo usustavljeni s novim nadnaslovima; "stari" eseji ispremiješani su s "novima" kako bi "kartografija" filmskog svijeta bila područno što potpunija i dosljednija. Čitatelj prethodne knjige lako će prepoznati "stare" tekstove (koji su ti, objašnjava se u *Napomeni o tekstovima* na kraju ove knjige), ali nadam se da ih u ovom novom, bogatijem okruženju neće preskočiti. Ponovno čitanje kadšto ne škodi.

Zagreb, veljača 1996.

[*] Današnja napomena: ta knjiga – uglavnom pripremljana – nikada nije izašla.

"Marginalijski tekstovi" objavljeni su, uz obilnu nadopunu, u *Umijeću filma*, a raspravljački tekstovi su bili potom uključeni u druge moje potonje knjige.

I. ILUZIJE I TRIKOVI

MIT PERZISTENCIJE VIDA

U novije vrijeme psiholozi filma pokrenuli su pravu harangu protiv *teorije tromosti* ili *perzistencije vida* kao objašnjenja *iluzije kretanja* koju imamo kad gledamo film, nazivajući to objašnjenje "mitom", općeprihvaćenom predrasudom. Ta teorija, kažu, uopće ne objašnjava iluziju kretanja.

Teorija perzistencije vida puno je starija od filma i kažu da je vodila same izumitelje filma u njihovim izumima. Primjenjuje se u objašnjenju iluzije kretanja od najranijih tumačenja filma, a može se naći i danas posvuda po popularnim, ali i po najautoritetnijim svjetskim i našim filmskim udžbenicima, enciklopedijskim natuknicama o filmu, filmskim leksikonima i u filmskim povijestima.

Njome se objašnjavala zagonetna osobina filma da brzim nizanjem statičnih fotografija, koje se k tome još i trenutačno zamaćuju dok se smjenjuju, izaziva percepcija kontinuiranog, punog kretanja predmeta i objekta.

Objašnjenje ide ovako. Naše oko reagira tromo (perzistentno) na nagli nestanak pojedine svijetle filmske sličice zadržavajući njen trag na mrežnici oka, tzv. *pasliku*, još neko vrlo kratko vrijeme. Ako se naredna sličica javi dovoljno brzo da "uhvati" pasliku tada se ona *stopi* s njom te tako omogućava da naše oko "prebrodi" razdoblje mraka koje se javlja između sličica i uz to poveže ponešto različite faze kretanja koje su zabilježene u dodirnim sličicama u dojam, odnosno iluziju kontinuiranog kretanja. Uvjerljivi argumenat protiv "stapanja" sličica uzrokovanim perzistencijom vida jest da bi pri "stapanju" preklopljenih faza moglo doći samo do efekta "dvostruke ekspozicije" (dvostruke slike preklopljenih faza pokreta – kako do toga i dolazi kod thaumatropea), a nikako do privida kretanja.

Predvodnici harange protiv ovakva tumačenja iluzije kretanja jesu suvremeni psiholozi što su se specijalizirali za psihologiju filma – Joseph Anderson i Barbara Anderson, te Julian Hochberg i Virginia Brooks. Ali na tu su objašnjavalačku grešku izričito upozorili još Hugo Münsterberg u svojoj *Psihologiji filma* iz 1916., kao i psiholog Robert S. Woodworth u udžbeniku *Eksperimentalna psihologija* iz 1938. Tekst V. Brooks u kojem upozorava na taj "mit" objavljen je u filmskom časopisu *Hrvatski filmski ljetopis* (19-20/1999.).

Ono što je u svemu tome bilo krivo nije toliko sama pojava perzistencije, koliko njena primjena na iluziju kretanja.

Iluzija postojanog svjetla

Problem je u tome što u temelju filma (snimanog i projiciranog filmskom vrpcom) nije jedna iluzija (iluzija kretanja) nego *dvije*: *ILUZIJA KRETANJA*, ali i *ILUZIJA POSTOJANOG SVJETLA*, tj. iluzija postojane svjetlosne prisutnosti filmske slike na ekranu iako se njezinu projekciju prekida brzim zamračenjima pomoću tzv. sektora projektora.

Tih zamračenja ima u suvremenom filmu dvostruko više nego što ima sličica na vrpci, te dok se filmske sličice pri filmskoj projekciji standardno smjenjuju brzinom od 24 njih u sekundi, dotle se projekcija tih sličica prekida zaslonom najmanje 48 puta u sekundi, ali i do tri puta češće (72 puta u sekundi). Po zabavnoj (ali ne baš i posvema točnoj) kalkulaciji pokojnog Nikole Tanhofera, dok gledamo film duljine, recimo, od dva sata, više od pola toga vremena – ekran je zamračen. Dakle plaćajući dva sata filma, mi smo prevareni za više od sata, koliko nam se tokom gledanja filma nudi mračno filmsko platno.

Kad frekvencija zamračivanja projekcije filmske slike iznosi oko 50 Hz (tj. ako se pri projekciji slika zamračuje oko 50 puta u sekundi) tada dolazi do onoga što psiholozi zovu *kritična frekvencija fuzije* (na engl. *flicker fusion*), tj. sličice se svjetlosno stapaju u našoj percepciji u jednu svjetlosno postojano prisutnu sliku, zamračenja se ne percipiraju, mi imamo iluziju svjetlosne postojanosti filmske slike. Ta pojava nije samo u osnovi suvremene projekcije filma, nego i vrijedi npr. i za neosko svjetlo (koje zapravo treperi, ali takvom brzinom da se to treperenje ne percipira). Ako se film vrti sporije od ove kritične frekvencije (ili je neonska svjetiljka stara, pa dolazi do usporenja treperenja), tada ne dolazi do svjetlosnog stapanja te zamjećujemo da filmska slika (neonska svjetiljka) treperi, tj. zamjećuju se smjene tame i svjetla. To se događalo u ranim nijemim filmovima koji su se vrtjeli prosječno 16 sličica u sekundi, a zamračenje se javljalo samo pri smjeni sličica, pa je to bila premala frekvencija da bi došlo do kritičnog spajanja svjetlosnih faza. Tako su rani nijemi filmovi pri projekciji treperili otprilike 16 puta u sekundi. To je bila prilična perceptivna smetnja pri gledanju ranih filmova, pa su, recimo, u SAD-u te rane filmove često pogrdno zvali *flicks* ("treptala"). Ubrzo su izumitelji došli do toga da povećavanjem broja zamračenja mogu otkloniti taj nepoželjni dojam treptanja filmske slike, pa su uveli u projektor sektor (zaslon) koji jednom zamračuje projekciju dok se sličica mijenja, a drugi put dok je sličica zaustavljena i osvijetljena (kako bi se projicirala na platno) pa su tim udvostručenjem zamračivanja u sekundi omogućili iluziju postojanog svjetla projekcije. To se stapanje, međutim, ne odvija na mrežnici, nego u vidnim centrima mozga, a njega se u

psihologiji, uglavnom, više i ne povezuje s pojmom “tromosti vida” (barem ne s onom “tromošću” koju se povezuje s funkcioniranjem mrežnice oka).

Iluzija kretanja

Kako je za dobivanje iluzije postojanog svjetla potrebna dvostruka brzina zamračivanja od one koja prati smjenu sličica i koja je pak potrebna da bi se dobila iluzija kretanja, očigledno je da se ne radi o istom psihološkom mehanizmu.

Do iluzije kretanja ili do *prividnog kretanja* – kako o toj iluziji danas pretežito govore psiholozi – dolazi onda kad uzastopne sličice (statični “fotogrami” filma) registriraju fazne pomake u snimljenom prizoru te kad se te sličice dostatno brzo smjenjuju pri registraciji i isto tako pri projekciji (otprilike 16-30 sličica u sekundi) jer tada naš mozak integrira statične faze kretanja u privid kontinuiranog kretanja. Ako je registracijska brzina sporija tada se mijenja “prirodnost” ove integracije, pokret se doima trzav, opaža se njegova faznost.

Ti uvjeti za dobivanje prividnog kretanja dobro su znani filmskim animatorima: da bi se dobila iluzija kretanja mora doći do sitnih, ali i dovoljno velikih, *prostornih pomaka* u inače stacionarnoj slici – npr. ruka snimljenog čovjeka mora od sličice do sličice biti fazno pomaknuta, a faze međusobno dovoljno bliske (dostatno učestale smjene) da bi se u projekciji dobila iluzija da čovjek kontinuirano miče rukom.

Činjenicu da nije važna samo vremenska frekvencija bljeskova, nego i njihovi prostorni pomaci da bi se dobilo iluziju kretanja proučavali su sustavno geštaltisti i nazvali to jednom podvrstom *fi-fenomena*.

Različitost dvaju iluzija

Različitost frekvencija potrebnih s jedne strane za kritičnu frekvenciju fuzije, a s druge za postizanje privida kretanja, jest, kako smo utvrdili, jasan signal da nisu posrijedi isti psihološki mehanizmi u temelju dvaju iluzija.

Evo još nekih indikacija. Za postizanje iluzije postojanog svjetla važno je samo da svjetlo dovoljno brzo treperi a posve je svejedno ima li nekih drugih djelomičnih promjena u slici ili

ne. Važno je samo da je intenzitet svjetla od sličice do sličice dovoljan da se stope u dojam kontinuirane osvijetljenosti.

S druge strane, mi imamo dojam da gledamo stalno (dakako promjenjivo) osvijetljen ekran bez obzira je li u pitanju kontinuirani dio filma koji nazivamo *kadrom* i u sklopu kojeg dobivamo punu iluziju kretanja u prizoru, ili je u pitanju *montažni rez*, tj. diskontinuirani prijelaz iz kadra u kadar, a na tom prijelazu tipično nema nikakve iluzije kretanja. Stapanje treperenja temeljem je podjednako iluzije kretanja kao i neiluzijske percepcije diskontinuiteta u kretanju, samo ako je sve to u granicama kritične frekvencije za svjetlosno stapanje.

Nadalje, da jedna iluzija ne ovisi o drugoj najbolje ukazuju nova tehnološka rješenja. Naime, dok je kod televizijske emisije – pri kojoj se sličica iscrta pomoću linija dok se cijela ne iscrta – još uvijek moguće razlučiti sličicu i crni pojas koji razlučuje jednu sličicu od druge, kod digitalne projekcije to više nije slučaj, tu se postupno mijenjaju *pikseli* (mali točkasti ili kvadratični elementi od koji se sastoji digitalna slika) pa tu i nema totalnog zamračenja slike kako bi se dobila svjetlosna fuzija, jer je ukupna slika uvijek nekako osvijetljena (samo se svjetlosni omjeri sastavnih piksela mijenjaju). Ali, i kod digitalnog filma još je uvijek je potrebna dovoljno brza smjena faznih pomaka od sličice do sličice da bi se dobio privid kontinuiranog kretanja.

Tumačenje temelja za iluziju kretanja

Tek se u novije doba, razvojem proučavanja percepcije kretanja općenito, došlo do shvaćanja da se način na koji naš um obrađuje stvarno kretanje u našoj okolini podudara s načinom obrade prividnog kretanja. Naime, da bi se percipirao pokret u okolini mora postojati neka kritično bliska prostorno-vremenska frekvencija nadražaja koje prima mrežnica našeg oka da bi ih mozak protumačio kao indikativne za pokret. Pretpostavlja se da potrebno indikativnu frekvenciju za registraciju pokreta pruža jednako stvarni pokret kao i dostatno brza smjena sličica faza pokreta u filmu i zato mozak ne može a da u oba slučaja ne registrira puni pokret, pri tom ne uspijevajući razlučiti što se “krije iza te frekvencije” – da li stvarni pokret ili tek smjena brzih sličica. Mozak naprosto ne može procijeniti je li po srijedi istinska, *veridička* percepcija, ili je ona tek varljiva, *iluzivna*.

Međutim, ma kakva bila dalja sudbina znanstvena tumačenja iluzije kretanja, jedno je sad

posve sigurno: *iluziju kretanja ne objašnjava teorija perzistencije vida*, pa je već krajnje vrijeme da se stane s primjenom tog objašnjenja na iluziju kretanja.

POŠTENE LAŽI

Možda vam ovakva scena iz filma odjekne poznato: najprije vidite dvoje kako hodaju gradom. On je visok, ona niska – vrh njezine glave jedva da dopire do njegova ramena. Zastaju da se poljube i u tom ih trenutku pogledamo izblize (krupno ili blizu): sad se gledaju u oči i ljube. Ali, dok se gledaju, vrh njezine glave dopire njemu negdje do sredine čela, tako da se mogu – bez ikakvih visinskih smetnji – gledati u oči i potom poljubiti. I u ovom bližem planu dojam visinske razlike je očuvan – on je viši od nje, ali omjer visina više nije onakav kakav je bio dok smo ih gledali izdaljega. Dok smo trepnuli, omjeri su se izmijenili.

Operativno gledano, razumljivo je zašto je tako uređeno i kako je to priređeno. Intimni prizor ljubljenja logično je prikazati izbliza, u krupnom planu. Ali, kako postići da oboje, i glumac i glumica, budu u krupnom planu budući da je on toliko viši od nje da dok njega snimaš u krupnom planu njezina glava uopće ne ulazi u vidno polje, a ako nju snimaš u krupnom planu, od njega vidiš samo poprsje bez glave? E sad, tu se pribjegne malo prilagodbi stvarnih visina. Naime, da bi se izvelo montažno mijenjanje promatračkog stajališta pri snimanju, glumci moraju napraviti stanku kako bi se kamera i rasvjeta preselila i preuredila za bliži pogled. U to vrijeme glumici se stavi nešto pod noge kako bi visinom dovoljno dosegla glumca. U kadru će se ionako vidjeti samo glave, a ne i na čemu stoje. I tako se dobije blizi plan u kojemu se vidi i glumičina i glumčeva glava.

Poanta svega toga jest u tome da većina gledalaca neće, ako ih ništa na to posebno ne upozori, uočiti ovu bitnu promjenu u visini. Primit će stvar kao prirodnu, premda je, mjeri li se životnim iskustvom, krajnje neprirodna.

Nije ovo jedini slučaj da se pri snimanju laže i podmeće kako bi gledalački dojam bio prihvatljive prirodnosti. Sjetite se samo čestih noćnih scena u filmu: junaci hodaju po noći lišenoj ikakva izvora svjetla, pipaju oko sebe da bi se snašli u mraku, a mi, gledaoci, pri tome sve vidimo jer je prizor tako rasvijetljen da se vide ne samo glumci nego i okoliš kojim se kreću. Vidimo sve, a svejedno imamo nenarušen dojam da tu gledamo posve noćnu scenu i snalaženje likova po mrklome mraku.

Sad, staro je filmsko pitanje je li bolje pokazivati u cijelosti istinito, ali za gledaoca i ne odviše razabirljivo niti uvjerljivo, ili je ipak dopustivo “korisno lagati”, tj. tako namjestiti stvari da izgledaju uvjerljivo i istinito, premda takve nisu bile pri snimanju, niti takve baš

mogu biti u životu. Odgovori teoretičara, a i ponekih praktičara, osobito zagovornika "skrivenih kamere", mogu biti odlučno niječni: ne, ne smije se lagati, pa niti ako je korisno.

Ali, bez obzira na te niječne odgovore, praksa igranog filma (a i praksa dokumentarnog filma: vidi "Priređivački dokumentarizam") očito odgovara potvrdno: "korisno lagati" ne samo da je dopustivo, nego je ponekad i nužno.

Ali dobro, zašto? Kako je to moguće? Zašto nas promjena visinske razlike glumaca u našem primjeru toliko ne zasmeta da više ne uzmognemo pratiti radnju? Zašto nam rasvijetljenost noćnog prizora toliko ne zasmeta da nam cijeli prizor ne postane krajnje neuvjerljiv?

Razlog je društveno-psihološki jednostavan. Vrhunsko pravilo filma jest da gledaocu omogućiti najpogodniji pogled na zbivanja – takav pogled s kojeg će moći najkorisnije razgledati sve ono što mu je važno za razumijevanje prizora. Ovo se pravilo drži "vrhunskim" zato jer ako je ono u sukobu s nekim drugim pravilima, pa čak i s prirodnim pravilnostima, imat će prednost pred njima. Primjerice, u slučaju ljubavničke intimnosti važno je da i mi, gledaoci, imamo najbolji pristup toj intimnosti, tj. da je gledamo u krupnom planu; visinski se omjeri moraju prilagoditi mogućnosti da prizor vidimo onako kako u tom trenutku imamo potrebu. Također, gledalac mora imati mogućnost da vidi zbivanja u mraku, inače niti jedne scene u mraku ne bi moglo biti na filmu.

Uglavnom, u većini nam je filmskih prilika najvažnije da prizor valjano vidimo, da ga uzmognemo valjano razabrati, da razumijemo što se odvija. Sve je tome podređeno. Štoviše, nepružanje najboljih promatračkih pogodnosti, pa i onda kad nam takvo što nameću zahtjevi doslovne istinitosti, držat ćemo čak i nepristojnošću, jer nam se – u društveno-komunikacijskim prilikama – uskraćuje ili otežava razumijevanje. Riječ je o temeljnim pravilima "komunikacijskog ponašanja", a ona dopuštaju malo iznimaka.

Iznimke su, primjerice, dopuštene samo u vrlo posebnim slučajevima – u slučajevima retoričkih stilizacija, rezervatskih istraživanja eksperimentatora, ili u slučaju izravnog dokumentarizma (engl. *direct cinema*). Svuda drugdje film, osobito igrani film, ima obvezu razumljivosti, uvidnih pogodnosti, pa i onda kad je to povremeno na štetu istinitosti.

TRIKOVI ZA PRIKRIVANJE TRIKOVA

Junaci koji lete zrakom, bore se stojeći na vrškovima drveća, trče pobočke po zidu, pretrčavaju površinom jezera, od ljudskog udarca odlijeću desetak-dvadeset metara, rukom zaustavljaju udarce mačem – sva ta nadnaravna borbeno koreografija dio je bitnoga čara Ang Leejeva filma *Tigar i zmaj* (Kina, Hong Kong, Taiwan, SAD, 2000). Uostalom, i mnogih drugih suvremenih borilačkih filmova protkanih fantastikom (od *nindža* filmova pa do *Matrixa*).

Kako su u pitanju zbivanja za koja provjereno znademo da su fizički nemoguća, jasno nam je da su proizvodom *trika* – postupka kojim se nemoguće prikazuje prividno mogućim. Privid se sastoji u tome da mi doista *vidimo* zbivanja koja se odvijaju pred našim očima a znademo da nije moguće da se odvijaju tako kako to vidimo, i zato znademo da se u stvaranje privida morao uplesti osobit postupak – trik.

Primjerice, ako Leejevi junaci trče pobočke po zidu, odbijaju se od površine jezera i lete do vrha drveća, onda je to zato što su visjeli na tankim ali čvrstim kablovima i što ih se vuklo zrakom posebnim dizaličkim napravama.

Za smišljanje ovakvih trikova – tj. naprava i postupaka za proizvodnju privida – potrebna je posebna tehnološka invencija. Nju imaju tek rijetki ljudi – specijalisti za “specijalne efekte”. Iskoristivost “gotovih” kompjutorskih programa za potrebe trika ne pobija ovu tvrdnju: programeri moraju imati upravo tu posebnu tehnološku invenciju da bi stvorili programe za izvedbu trikova, a moraju je imati i oni koji te programe koriste.

Ali, ono što je osobito za tu vrstu invencije – i što je bitno povezuje sa samom jezgrom filmskog fikcionalnog stvaralaštva – leži u nuždi da proizvede *perceptivno uvjerljiv* privid.

U slučaju letačkih progona i borbi u *Tigru i zmaju* mi, prvo, ne smijemo vidjeti kablove koji dižu junake u borbi, a pogotovo ne naprave kojima se to izvodi. Drugo, cijeli mehanizam dizanja mora biti precizno koreografiran (sinkroniziran) s pojedinim borilačkim potezima junaka, njihovim odskocima i doskocima. Naime, iako su pokreti nemogući, oni se moraju pokazati mogućim u sklopu vladajućih tjelesnih zakona. Nije uvjerljivo da će junak poletjeti bez ikakve fizičke pripreme, bez onog sklopa pokreta kojim čovjek *odskače* s polaznog mjesta, niti da će održati ravnotežu pri spuštanju na zemlju ako ne izvodi pokrete za amortizaciju doskoka. Oni koji pokreću dizalicu moraju, zato, pomno paziti na signale

odskoka u pokretima glumaca kako bi ih u pravome trenutku povukli, a glumci moraju dobro paziti na blizinu tla pri slijetanju (a pri tome još paziti na svojeg protivnika) kako bi znali simulirati pripremu za doskok. Sve to podrazumijeva složenu i dobro uigranu koreografiju kretanja junaka i naprava (odnosno onih koji pokreću naprave) – kako bi se ono što je fizički nemoguće prikazalo kao akcija koja poštuje sve fizičke i psihičke zakone (naravno: osim onih tematski narušenih, u ovom slučaju zakona koji sprečavaju samopokretački let ljudi).

Izvedba trikova zato je usko povezana s *prikrivanjem*. Kako bi trikovi bili uvjerljivi, cijeli se mehanizam proizvodnje privida mora *prikriti*, mora se prikriti da je po srijedi *trik*. Treba znati *trikove* za *prikrivanje trikova*.

Postoje različiti takvi trikovi, i oni se najčešće u kombinaciji primjenjuju.

Mađioničarsko tradicionalni trik za prikrivanje trikova jest odvlačenje pažnje od trik izvedbe. Kao što mađioničar pričom, svojim pogledom, radom slobodne ruke odvlači pažnju gledatelja od radnji kojom izvodi temeljni trik, tako i filmski *triksteri* tipično odvlače pažnju od trik izvedbe usredotočavajući gledatelja na središnju svrhu zbivanja. Pratimo jurnjavu Leejevih junaka pobočke po zidu pod uvjetima jakih očekivanja hoće li ili neće naša junakinja stići lopova, hoće li ili ne izbjeći povratne udarce. Jaka nas očekivanja čine predrasudnima: vidimo više nego što nam se stvarno nudi za viđenje, a ne vidimo ono što se kosi s intencijom zbivanja. Toliko smo usredotočeni na svrhu operativnih “sposobnosti” junaka filma, da smo posve spremni prihvatiti nemoguće aspekte tih “sposobnosti”, samo ako nema protuslovnih nespretnosti i izvještačenosti koje bi mogle izravno odati “namještenost” cijele stvari.

S time je vezan drugi “trik za prikrivanje trikova”: treba gledatelju oduzeti bilo kakvu mogućnost da detaljnije razgledava i provjerava način na koji su izvedeni trikovi u filmu. Ovo se obično postiže brzinom izvedbe. Glumci se brzo kreću, često naljeću na vidno polje, brzo izmiču iz njega, kadrovi traju kratko, toliko da “tek uočimo” stvar i odmah skreću na novo. Stvari se odvijaju bez zastanka, bez “prazna” hoda, tj. bez mogućnosti slobodnog odvajanja pažnje za razgledavanje sporednoga, tj. bez mogućnosti traganja za “izdajničkim” detaljima, onima koji odaju trik.

Treći je trik za skrivanje trika takvo biranje vizura i takva smjena vizura kako bi se prikrile završne faze opasne radnje – udaraca, sječenje tijela i dr. Glumci se, naime, (pa ni kaskaderi koji ih u tome mijenjaju) ne tuku stvarno. Udarci najčešće niti ne dodiruju tijelo protivnika, mačevi ne zarezuju u tijelo glumca, ne proizvode one snažne zvukove rezanja i udaranja koji

indikiraju razorne prodore u tijelo. Pri tučnjavama se, naprosto, biraju takvi kutovi snimanja da ne možemo dobro vidjeti dodir šake s licem, mača s tijelom. Montažno se reže na drugu vizuru tik prije no što mač ili šaka ne dodirne tijelo, naizgled u "nezaustavljivu" naletu... A sve to prate dobro sinkronizirani zvukovi koji indiciraju efikasnost udarca.

U stvari, svim se tim vizurnim manipulacijama stimulira gledatelja da *perceptivno nadopunja* radnje na temelju jakih perceptivnih inercija i falsificiranih reakcija pogođenih glumaca i jakih zvučnih indikatora. Radi se sve kako bi se aktivirale *opažalačke predrasude* u gledatelja, i kako mu se ne bi dalo vremena i vizurne pogodnosti za kritička zamjedbena preispitivanja, a izbjegava mu se dati bilo kakve protuslovne indikatore (mogućnost da vidi kako stvari nisu takve kakvima se globalno prikazuju).

Prikrivanje trikova traži iste one imaginacijske vještine pomoću kojih i inače redatelji i glumci grade predodžbu o psihološkoj i fizičkoj "autentičnosti" prizora – prizora koji su u zbilji tek dobra glumačko-snimateljska "simulacija", "fikcija" – "trik". U tome je njihova filmska i filmološka važnost.

MONTAŽNA VARKA

Među starim holivudskim majstorima Hitchcock je čisti vragolan. Samo mu još jedan svjetski majstor drži mjeru, a to je Buñuel. Drugi holivudski majstori imaju druge vrline, ali im je većinom vragolanstvo strana ili samo prigodna vrlina.

Hitchcockovo vragolanstvo mogli smo izdašno osjetiti pri ponovnom gledanju njegova filma *Sjever-sjeverozapad* na nedavnom televizijskom programu.

Doduše, nisam siguran koliko je ta njegova osobina razabirljiva svakome. Naime, kao i filmovi drugih majstora klasičnog holivudskog filma, Hitchcockovi se filmovi uvijek gledaju sa zanimanjem. Ne traže nikakvo prethodno kulturno “prešaltavanje”, još su uvijek živi sastojak suvremene osjetljivosti. Tako je i *Sjever-sjeverozapad* još uvijek filmski užitak za dušu. Međutim, dojam vedrog hoda filma i njegova zafrkantskog tona gledalac pretežno veže uz štosno ponašanje sjajnog Caryja Granta i uz duhovite dijaloge što ih on vodi. Ne primjećuje ga u stilu filmskog izlaganja. Ali, poznavalac Hitchcockova djela razabirat će njegovo vragolanstvo u nizu majstorskih obrađivačkih rješenja koja razvedravaju praćenje filmskog izlaganja a da se posebno ne pamte.

Jedno je takvo zafrkantsko rješenje montažna varka kojom Hitchcock uvodi zbivanje u pretposljednem kadru filma, tj. kojom uvodi u posljednju scenu.

Naime, u prethodnoj sceni pratimo kako Tornhilla (kojeg igra Cary Grant) i lijepu FBI-ovku (koju igra Eva Marie Sant) proganjaju bjelosvjetski špijuni po Predsjedničkoj gori, po glavama isklesanih predsjednika Sjedinjenih Država. Grantova suigračica se poskliznula i počela padati u provaliju, a Cary Grant je u posljednji čas hvata za ruku. Ona visi svom težinom o njegovoj ruci, a on se prstima druge ruke jedva drži za stijenu. Na te mu prste sadistički nagazi progonitelj kako bi ih oboje strovalio u ponor. U to odjekne hitac, progonitelj pada i mi vidimo FBI-ovce kako s druge glave promatraju muke Caryja Granta. Grant sada svu pažnju obraća svojoj dami i, dok ona govori da više ne može, on je uvjerava da može. Sve se to odigrava tako da malo vidimo nju odozgo, kako visi, malo njegovo lice odozdo, kako je nagovara. Kad joj on kaže da ju je dobro zahvatio i nagovijesti – riječima “Hajde” – da će je dignuti, prijedemo na sljedeći kadar, sniman odozdo, u kojemu je doista diže s nastavkom teksta: “Gđo Thornhill”. Dok je diže kadar se brzo širi i mi razabiremo da to on nju vuče na gornju postelju spavaćeg kupea u vlaku i da je posrijedi bračno putovanje

a ona je sad njegova zakonita supruga.

Takav montažni prijelaz u kojemu se čini da se kontinuirano nastavlja prethodna radnja, ali se onda ispostavi da se prešlo na posve novu situaciju, naziva se *montažnom varkom*.

Varke ovakvoga tipa su poznate, ali nisu uobičajene. Kad ih redatelj upotrebljava, čini to s posebnom svrhom – da naglasi naročite veze između inače odvojenih zbivanja.

Ali, takve se veze mogu ostvariti i drukčije, bez varki. Ako redatelj pribjegne varci, to je zato jer je varkama sklon; to može biti pokazatelj da se redatelj voli poigrati s gledaocem, da je sklon zafrkancijama.

Hitchcock to upravo i jest. Mnogošto je u ovoj njegovoj montažnoj varci štosno. Prvo, on elegantno izbjegava da pokaže vjerojatno vrlo nespretnan i fizički mukotrpan proces izvlačenja FBI-ovke. Da je to išao pokazivati imao bi muke s uvjerljivošću, jer je situacija na stijeni vrlo nezgodna za spašavanje, osobito za samostalno spašavanje bez pomoći drugih. Drugo, elipsom kojom skače na situaciju koja je više nego sretnim ishodom cijele zavrslame filma, Hitchcock sjajno poentira s jedne strane djelotvornost svoga glavnog junaka, a s druge strane i složene ljubavno-seksualne odnose između njega i FBI-ovke. Ti su se odnosi začeli upravo u vlaku a, evo, i zapečatili u spavaćem kupeu.

A opet, iznenađenjem koje gledaocu priređuje time što ga je varkom preselio u posve novu situaciju, Hitchcock daje cijelom tom kadru vrlo jasno obilježje poante, zaključka. Varka plus naglašeno promatračko udaljavanje od zaljubljenog para (tzv. vožnja unatrag) jasne su najave završetka filma. Taj doista i dolazi s posljednjim odjavnim kadrom vlaka koji zviždeći ulazi u tunel. Sjajna i vrlo namjerna slika za seksualna i freudistička tumačenja koja, uzgred budi rečeno, Hitchcock ne nudi, premda im daje materijala.

I to je Hitchcock. On je nedohvatan majstor, jer sve što radi ima smisla i vrhunskog efekta, i prizornog i izlagačkog. A nedohvatan je i vragolan, jer smisao i efekt ostvaruje uz štos, zafrkanciju, igru s filmom i kroz igru s gledaocem.

TEHNICIZAM NA FILMU

Cigareta lebdi u zraku, a dim što ga nevidljivi čovjek uvlači u sebe ocrtava inače nevidljiva pluća, bronhije i plućna krila, da bi svega toga nestalo kad nevidljivi čovjek ispuhne dim u zrak. Žvakaća guma, lebdeći u zraku, mijenja oblik prema otisku nevidljivih zuba koji je žvaču, zatim se napuhava u balon i konačno je nevidljiva usta ispljunu. Ovo su samo neki zabavni detalji iz *Memoara nevidljivog čovjeka* Johna Carpentera što se upravo vrti po zagrebačkim kinima (1993.), ali i oni su dostatan primjer začuđujućih tehničkih dosjetki, filmskih trikova, tj. pojava posve nemogućih ili posve teških u svakodnevnu životu, a djelotvorno prikazanih u filmu (naravno – iluzivno, prividno). Filmovi, osobito holivudski, kao da su puni takvih štosova: fantastične serije eksplozija, eksplozivnih rešetanja u borbama filmovima, transformacija jednih predmeta u druge, nemogućih letova likova, ali i nemogućih promatračkih preletanja preko prizora, iznenađujućeg snimateljskog i scenografskog opremanja filmova...

Prema općoj prosudbi – osobito kritičara zasićenih repertoarom, zamorenih izvjestitelja sa svjetskih festivala, buntovnih sineasta, ali i redovitih gledalaca filmova – suvremeni, osobito holivudski, film pun je trikova, filmovi su puni tehničko-stilskog blještavila. Tehnicizam kao da je dominantnom modom, a kako već biva s modom, doživljava se prešutnim pritiskom na svakoga tko želi opstati na filmskome tržištu, biti u toku s trendovima.

Gotovo da se može odrediti datum pojave ovog najnovijeg tehnicističkog vala. Premda najavljen Kubrickovom *2001. – Odisejom u svemiru*, pravo mu je rođenje u Lucasovim *Ratovima zvijezda*, odnosno u Lucasovu utemeljivanju uslužnog poduzeća za trikove nazvanom *Light and Magic Limited*. Premda je oduvijek bilo naprava i trikova u filmovima, bit je novih naprava u tome što su tehnološki neizmjereno složenije pa su efekti uvjerljiviji, ostvarujući tu složenost bilo kompjutorski programiranim upravljanjem bilo rješavajući probleme kompjutorskom animacijom i kompjutorski vođenom elektroničkom obradom. Posrijedi je pravi evolucijski skok uvjetovan primjenom kompjutera na filmu i televiziji.

Zasićeni pratitelji trendova smatraju da ova tehnicistička moda nameće infantilizam, dominaciju blještavih površnosti i prolaznosti na račun trajnijih doživljajnih vrednota klasičnog i ranomodernističkog filma. Zaboravljaju, međutim, koliko je i taj prigovor zapravo modni, i to vrlo duge povijesti: prigovori filmu kao tehničkom izumu i umjetnosti kojom vlada tehnika prigovori su koji film prate od njegova izuma.

Film je, naime, i sam tehnicistički i scientistički izum i ostao je, dijelom, time stalno obilježen. Najznačajniji datumi njegove povijesti datumi su tehnološkog usavršavanja (npr. uvođenje zvučnog filma, filma u boji) odnosno datumi demonstracija zapanjujućih stilističkih mogućnosti (kao u ranom avangardnom filmu, sovjetskom revolucionarnoj retoričnosti, modernističkim "novim valovima"...). Zapravo, filmske umjetnosti ne bi uopće bilo bez ovog tehnicističkog trenda; upravo njemu povijest filma duguje sav onaj raspon mogućnosti i vrhunce suptilnosti i kompleksnosti ostvarene u iznimnim filmovima.

Dakako, šire uvođenje tehničkih novina ima svojih zakonomjernosti. U prvome redu povlači određenu "epidemiju" danih postupaka, zaraznu pomodnost čija je svrha upravo u proizvodnom, ali i recepcijskom, gledalačkom, udomaćivanju novih naprava, postupaka i efekata. U drugome redu, isprva povlači stanovitu stilsku primitivizaciju, jer se iznova valja duhovno snaći u novoiskrsnulim tehničkim mogućnostima, s tim da je ta primitivizacija izravno razmjerna opsegu mode.

Ali, sve su to polazne i prolazne faze. One, doduše, mogu imati i kobnih posljedica za neke stare stilske trendove, ali služe upravo kao temelj novom stilskom poletu, novim oblicima i stupnjevima istančanosti i složenosti.

K tome, najnovija, postmodernistička tehnološka revolucija u filmu, za razliku od prethodnih, čini mi se neobično zreloom: tehnicizam je ovdje posve u službi mašte i njega promiču uglavnom visoko kultivirani redatelji. Ako i jest moda, nije primitivna moda, moda bez istančanosti. Prije nego o revoluciji, riječ je ovdje, čini mi se, o utemeljivanju nove klasike, a klasika uvijek cijeni tehniku, vještinu, poznatu metodu, jer joj je zadaćom svladavanje složenosti i postizanje istančanosti čija je vrijednost opće, a ne samo ezoterijske, kulturne naravi.

II. IZMIŠLJOTINE, KONSTRUKCIJE, NEIZMIŠLJOTINE

FIKCIJSKI I NEFIKCIJSKI FILM

Jeste li 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 film s takvim dijelovima 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.

Pokušavajući odgovoriti na ovo temeljnije pitanje možemo reći da je cilj igranog filma angažiranje imaginacije, 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 utvrditi činjenice, a ne angažirati imaginativnost.

Očito je važno razjasniti što se razumijeva pod "angažiranjem imaginacije".

Čini se da je preduvjet 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 i drugačije dogoditi. Istraživanje onoga što se moglo dogoditi bez obzira na to je li se 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.

Fikcionalan film je onaj kojemu je osnovni cilj istraživati spoznajne, zamišljajne mogućnosti i one koje se ozbiljuju, ali one koje nisu i neće biti ozbiljene.

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 upozoriti na činjenice.

Nefikcionalni 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 kao da je zatečeno. Fikcionalni film može biti samo vjeran, vjerodostojan – vjeran mogućnostima, a može biti i uvjerljiv – zamišljivih mogućnosti. Ali

izmišljotina ne može biti istinita ili lažna; ta u svakom je slučaju, bila ona uvjerljiva i vjerna ili ne, izmišljotinom.

No ima nešto što, moglo se naslutiti već u prethodnim formulacijama, vezuje i fikcijski i dokumentarni film: oba su, svaki na svoj način, vezana uz imaginiranje mogućnosti.

Sad, jest da dokumentarni film teži činjeničnosti – pokazivanju onog što je stvarno prisutno, pa se može činiti besmislenim pitati je li to moguće. Ako se i “čini” besmislenim, nije besmislenim: činjenice i nisu drugo nego *ostvarene mogućnosti*. Mogućnost je implicirana u samoj činjeničnosti. Što jest to je i moguće. I upravo u tome je imaginacijska snaga dokumentarca: gledamo svakakve činjenice i htjeli-ne-htjeli pitamo se “Je li to stvarno moguće”, ili ustanovljavamo “Vidiš, i to je moguće”! Nije sporedna stvar da velik broj dokumentaraca teži pronaći nešto posve strano, egzotično, ili pak neuobičajeno, teško zamislivo pa i teško prihvatljivo u okolnoj svakodnevici (što se kosi s našim normama i običajima, s onime kako stvari očekivano funkcioniraju) jer takve činjenice stavljaju na kušnju naše sposobnosti imaginiranja, predočavaju nam kao moguće što nam nije padalo ni na pamet da je moguće, ili što smo skrivali od sebe da je moguće.

Imaginiranje pak nije tako neminovno vezano uz činjenično u igranom filmu, kako je u dokumentarcu (iako se može i tu vezati uz činjenično – u realističkim filmovima). U igranim filmovima slobodno se igra upravo s imaginacijom, zamišljanjem mogućnosti, nju se ciljano razrađuje. “Što bi bilo kad bi...” je temeljna pretpostavka rada na scenariju i na ekranizaciji scenarija igranog filma.

Razlika između igranog i dokumentarnog nije toliko u tome što se prvi obraća imaginaciji, a drugi ne – jer, kako vidjesmo, i dokumentarac aktivira imaginaciju.

U dokumentarnome filmu pojedinačni prikazan slučaj nije otpisiv kao tek pojedinačan, nego upućuje na načelnu, a dokazanu, mogućnost da takvih slučajeva doista ima, i da se s tom mogućnošću moramo nekako suočiti. Ali kako suočiti? Razlika je upravo u istinitosti, činjeničnosti i dugoročno djelatnim, etičkim njezinim implikacijama: ako nešto čemu svjedočimo da doista postoji a, recimo, ne bi smjelo postojati (kosi se s etičkim vrednotama) tada smo implicitno etički obavezni da nešto s time napravimo – barem da zauzmemo neki društveno relevantni stav. A ako je to nešto poželjno, sjajno je znati da takva mogućnost stvarno postoji, za nas i za druge.

Fikcionalan nije samo igrani film. Fikcionalni su i mnogi eksperimentalni filmovi u kojima

nema nikakve glume, ali se prvenstveno razrađuju spoznajne, odnosno opće doživljajne mogućnosti. Većina crtanih filmova također je fikcionalna (osim onih koji služe u obrazovne svrhe, izlaganju i raspravi o činjenicama, pojmovima).

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

FIKCIONALNOST I FABULA

Bila fabula u prvom 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 razumijevamo povezane događaje. Naravno: kauzalno povezane događaje. Ali nisu svi kauzalno povezani događaji fabularni, već oni koji su dramatični, ili vezani s nekim dramatičnim događajem. A dramatičnime držimo one događaje u kojima se zatječe 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 valja razriješiti. Fabula je zapravo jedinstven niz događaja koji vode od takvog uznemirenja preko poteza za njegovo otklanjanje do eventualnog razrješenja.

Osnovna imaginacijska snaga fabuliranja upravo i počiva na dramskom problemu. U životu smo često suočeni s problemima za koje nemamo rutinska rješenja, a moramo ih 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, i odabiranju boljih. Film, a i druge umjetnosti koje se služe fabuliranjem, nisu drugo no 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...". Postuliranje zamišljene dramatične situacije, pokušaj da se za nju pronađu primjeri i rješenja i da se sve to kao model primjeni na činjenice svakodnevnog života, osnovni je zadatak scenarista, a i izvorište imaginativne poticajnosti budućeg filma.

Fabula se, nimalo slučajno, često drži jezgrom fikcionalnosti.

FANTASTIKA I PRIRODA FILMA

Providnost Alaina Resnaisa počinje kao znanstvenofantastični film. Zbivanja su neobična, ali realistička i moguća, tek je zagonetno kako to stari pisac uspijeva izravno komentirati zbivanja u kojima nije prisutan, ali ta će zagonetka, vjerujemo, biti razjašnjena na kraju filma.

Kako film odmiče, zbivanja postaju sve nemogućija, 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 uspijevamo bez izričitih upozorenja razlikovati znanstvenu fantastiku od fantastike sna i opaziti prijelaz iz jedne u drugu? Zatim, kako to da film uopće uspijeva 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 otkrivati *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 drukčije. 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 ne temelji se na percepciji stvarnih zbivanja, nego na sposobnostima mozga da proizvede pseudopercepcije i onda kad naša osjetila ništa ne registriraju, kad su "isključena", "ugašena". 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 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 mogli biti snimljeni.

Odgovor na ova pitanja bit će isprva trivijalan, ali će potom baciti više svjetla. Film je, zapravo 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 zapravo je nastavak ovoga temeljnoga trika: film se upinje da nam izazove predodžbe kao da su zbivanja kontinuirana premda nisu snimana kontinuirano, da su povezana logičnim vezama premda u snimanim zbivanjima te logične veze nije bilo i tako dalje. Zakoni filma zapravo su *zakoni našeg predočivanja*. I zato se svi tipovi našeg predočivanja dadu realizirati na filmu, bilo da se radi o predočivanju vezanome uz uobičajenu percepciju, dakle o realističkim predodžbama, ili se radi o mogućim predodžbama, ili o "nerealnim" predodžbama kakve su predodžbe u fantastičnim, magijskim, nadrealističkim i ponekim eksperimentalnim filmovima.

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 strave podliježu više od drugih žanrova našim procjenama uvjerljivosti izrade. Među filmskim gledaocima gotovo je pravi sport otkrivanje namještenih kulisa, filmskih trikova, lutkarskog umijeća. 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 projekciji filma *Teror Mekagodzile* netko za vrijeme spektakularne borbe dvaju čudovišta smijući je prokomentirao: "Vidi – Muppet-show"!

Međutim, kad se već spominje lutkarska emisija, dobro je zapitati se: 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 doživljajne tolerancije?

Razlog je u razabirljivim 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, znanstvenofantastični filmovi i filmovi strave po pravilu nastoje sakriti lutkarsku bit svojih čudovišta, žele nas uvjeriti kako su lutke jednako stvarne 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*, nisu u pravu. U tim filmovima nisu samo čudovišta i kulise očito izrađeni. Cijela je struktura tih filmova prozirne iskonstruiranosti. Psihologija je shematska, mizanscena stereotipizirana, fabule šablonske. A kad je sve iskonstruirano, zašto da nas onda posebno smeta lutkarska konstrukcija raznih čudovišta, slabije izrađena kulisa ili koji slabiji 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 (normalan) neće pomisliti da to što gleda jest sama stvarnost, a ne "samo film". U nekim žanrovima i nekim filmskim disciplinama ova se uvjetnost čini očitom. U crtanim filmovima, animiranim filmovima uopće, u slapstick komediji – pa i u filmovima

znanstvene fantastike a 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 strave kakve prave Japanci.

KONSTRUKCIJA I STVARALAŠTVO

Kad kritičar kaže za jedan film da je *iskonstruiran* on ga beziznimno hoće vrijeđati: daje nam na znanje da je film lišen emocija i da nije uvjerljiv. Odnosno, podrazumijeva da je film smišljen posve “u glavi”, bez oslonca na stvarnosno i razrađeno dnevno ljudsko iskustvo, utoliko posve “deduktivan” (“racionalan”) te zato nesposoban da emotivno dirne gledatelja.

A onda se čovjek susretne s filmom poput *Amélie* koji je demonstrativno i skroz “iskonstruiran”, “konstruktivan”, “izmišljen” (to se obznanjuje već u francuskom naslovu – *fabuleux*), a pritom većina scena ostavlja dojam životne i psihološke uvjerljivosti, a film je u cjelini uzevši neodoljivo emotivan, “topao”.

Dobro, što je sad to? Je li *konstrukcija* neprijateljem *kreacije* ili nije, je li neprijateljem *emotivnosti* ili nije?

U odgovoru na ovu dilemu teoretičar se, za razliku od rezolutnih kritičara, mora doimati kolebljivcem. Njegov prvi odgovor, nakon oprezne stanke, glasit će: *Ne, naprotiv, konstrukcija je početnim saveznikom umjetnosti, pa i emotivnosti. Ali može postati i gorkim neprijateljem njezine uspješnosti.*

Konstrukcija je prvi saveznik umjetnosti

Naime, jedan od izvornih i prevladavajućih uvjeta da nešto prepoznamo kao *umjetnost* jest da se to jasno percipira kao *artefakt, izrađevina*; plod rada, usmjerena umijeća, vještine, nadzirana oblikovanja djelić po djelić, dakle: *konstrukcije jednoga* iz nečeg *drugog*.

Umjetničko nas djelo nadasve privlači po onome što nam – tako izrađeno, konstruirano – nudi. Cijeneci ga, mi podrazumijevano cijenimo njegovu *konstruiranost*, podrazumijevanu različitost od *danoga, neizrađenog*. [*]

Ovo polazno konstruktivno načelo može postati i ciljno. Kad se već *konstruira* i *modelira*, može se težiti *iskonstruirati* takvo djelo, odnosno pomoću njega *modelirati* takve predodžbe koje jedva da imaju ikakav temelj u životu, ili ga uopće nemaju. To naglašeno čine fantastični filmovi, ali i mnogi koje držimo da pripadaju realističnoj struji. Naime, s pravom se kaže da *zanimljiv igrani film* isprobava *zamišljene, uvjetne, fiktivne situacije*, ispituje koje bi posljedice bile kad bi tijekom zbivanja u stvarnosti krenuo od nekog nesvakodnevnog ili

nemogućeg polaznog stanja: *Što bi bilo kad bi...*?

To upravo čini autor *Amélie*. Postavlja si pitanje i odgovara na njega: *što bi sve moglo biti kad bi jedna osamljena dobroćudna djevojka odlučila poboljšavati život drugih ljudi? Što bi bilo s tim ljudima, i što bi bilo s njome?* A da bi smo i mi znali da film/Jeunet sebi doista postavlja takvo pitanje, tu je naglašeno komentatorska i stilizacijska postava filmske naracije: kroz film nas vodi izvanprizorni komentator, a ono što se komentarom kazuje odmah se – u gotovo obrazovno-ilustrativnom stilu – i pokazuje. Ovakvo narativno vođenje filma dodatno postavlja i stilsko-konstruktivno pitanje: *kako prizore učiniti uvjerljivim ako ih stalno izričito (neprizorno) komentiramo i eliptično sjeckamo?*

Ova pitanja i Jeunetov odgovor na njih čine srž *zanimljivosti* ovoga filma. Zanimljivo nam je pratiti nepredvidive intrigantske manipulacije radoznalo-poduzetne Amélie (Audrey Tautou) i njeno izlaženje na kraj s problemima s kojima je suočava *nasumična* i *ne posve predvidiva* stvarnost. A ovo *užljebijavanje* Améliejinih manipulacija u kolotečine svakodnevice, pokazivanje kako se one s tim kolotečinama nose (računaju na njih ali budu njima i iznenađene) te daju *stvarnosnu uvjerljivost* prizorima. A opet, komentatorsko-ilustrativni narativni tretman svega toga čini očiglednim *kombinatorni* aspekt i djelovanje Amélie i samoga filma.

Ali, sva ta naglašena konstruktivnost i kombinatornost filma dobiva i izrazito emotivno obojenje. Kako? Osobitom izvedbenom selektivnošću kojom autor predočava i vodi svoju konstrukciju.

Améliejine manipulacije, naime, protkane su njenom dobroćudno-radoznom osobnošću (koja se kroz njih i otkriva): sve su dobročiniteljske, osim tamo gdje mogu pomoći samo ako kažnjavaju (kažnjava okrutnog prodavača), one doista uspijevaju u namjeri, ali su i *autoreferencijalne*: Amélieji otkrivaju njenu osamljenost i strah pred emocionalnim vezivanjem. Améliejina situacija, tako, istodobno je dobra i sretna po druge, a tugaljiva po nju. Emocije su pogonom i glavnim efektom ovoga filma.

Ovoj emotivnosti filma pridonosi komentatorsko-ilustrativno vođenje naracije. S jedne strane ono daje stanovitu "lakoću" i igrivost praćenju prizora, jer je komentar "štosan", lako prilazi nečemu što već komentator dobro poznaje, budeći u nama nadu da će stvari ipak konačno ispasti kako se nadamo (dobro po Amélie i po ljude do kojih joj je stalo). Ali, na pozadini te lakoće jače se doimaju prizorni dokazi da sve i nije tako lako po Amélie, da stvari u stvarnosti i ne idu tako glatko, da ona ima ugrađene *hemunge*, da ima trenutaka kad je jako

nesretna i ne vidi izlaza za sebe...

A kad konstrukcija nije saveznik?

Sad je odgovor na ovo podnaslovljeno pitanje prilično lak. Konstrukcija nije saveznikom stvaralaštva kad ne postavlja intrigantna pitanja (*Što bi bilo kad bi...?*), kad se toliko zaokupi dedukcijama koje podrazumijeva ovo pitanje da ih zaboravi staviti na *zanimljivu iskustvenu kušnju* (tj. ne uspijeva smisliti zanimljive realne prizore i složenije posljedice postulirane situacije), odnosno kad u izboru prizora i predočavateljskog stila ne vodi računa o njihovom *emotivnom sustavu*. Zapravo, kad kritičari kude film kao *iskonstruiran*, kude ove *slabosti* u konstrukciji, a ne samu konstruktivnu narav umjetničkog djela.

[*] Ovoj dominantnoj crti umjetnosti upućuje izazov *minimalistička umjetnost*, odnosno tzv. *ready made* djela – izlaganje *nađenih stvari* u umjetničkome izlagačkom kontekstu. Kao što percepcija izuzetaka potvrđuje podrazumijevanje da postoje pravila od kojeg se nešto izuzima, tako i *rezervatska* pojava i *anti-konstruktivnih, protu-izrađivačkih* objekata koji se predstavljaju kao *umjetnička djela* (nađena umjetnost), potvrđuje vladavinu (dominaciju) *izrađevina*, činjenicu da su *artefakti* još uvijek *prototipska umjetnička djela* i da se zbog pojave *nađene umjetnosti* ništa bitno ne treba mijenjati u definiciji umjetnosti (što je suprotno od onog što drži, recimo, Arthur Danto u *Preobražaju svakidašnjeg* (1997).

IGRALAČKA PAZBILJA

Kompjutori su zapravo sjajna stvar: učinili su mnogokoja prazna zamišljanja ostvarivim, i to na najbolji način, onaj koji same zamišljatelje zatječe, iznenađuje.

Takva je stvar i s takozvanom *virtual reality*, kako je nazivaju anglofonski govornici, a po naški riječ je o *uvjetnoj zbilji* ili o *pazbilji*. O njoj je bilo riječi u sklopu CAD FORUMA, sastanka arhitekata, kompjutoraša i svjetskih videodjelatnika održanog prošlog tjedna (travanj, 1993) u Muzeju Mimara u Zagrebu, gdje se raspravljalo o ulozi kompjutorskog modeliranja u arhitektonskom dizajnu i njegovim vezama s drugim audio-vizualnim kompjutorskim primjenama.

Kratko opisano, kod ovakve pokusne ili igralačke *pazbilje* riječ je o audio-vizualnom kompjutorskom sklopu, pretežno o kacigi koja nudi računalno proizvedenu trodimenzionalnu sliku i zvuk. Čovjek koji je ima utječe na nju tako da barata prikladnim instrumentima što upravljaju prizorima, ili su mu udovi povezani s kompjutorom tako da okreće glavu kako bi pretraživao prikazan trodimenzionalni prizor ili da se njihovo kretanje tumači kao naredba programu. Određenu zornu sliku o tome mogli ste dobiti u filmu *Čovjek kosilica*, jer je taj upravo izrađen kao znanstvenofantastično maštanje o mogućim posljedicama ovakve kompjutorske pazbilje.

U takvom kompjutorskom sklopu čovjek je suočen s trodimenzionalnim prizorom u kojemu se mora poduzetno snalaziti. Primjerice, može predodređenim avionom uzletjeti s aerodroma, voziti se po volji danim krajolikom, sletjeti ponovo na drugi aerodrom, pa i sudariti se s kontrolnim tornjem ako ne upravlja dobro. Prizorni svijet pazbilje je kompjutorska tvorevina, plod kompjutorske animacije. Potezi koje sudionik vuče i greške koje čini imat će svoje posljedice na kretanje tim prizorom, na uspjeh pothvata a i na izgled krajolika.

Ova kompjutorska pazbilja bila je izvorno izrađena za vojne potrebe. Trebalo je omogućiti uvježbavanje avionskih letova, gađanja, snalaženja u opasnim situacijama na što jeftiniji i za učenika što sigurniji način, a opet na način koji će biti prikladno složen i nadzoru što pristupačniji. Riječ je o takozvanim *simulacijama* zbiljskih prilika, tj. o uvjetnim zbiljama dovoljno složenima i oponašateljski vjernima da se u njima uzmognu stjecati stvarne, zbiljski primjenjive vještine.

Dakako, kao što se mnoge stvari razvijene za posebne vojne potrebe pokazuju višesvrhovito

primjenjivima u civilnoj svakodnevnici, tako je i ova kompjutorska, vježbenička pazbilja dobila svoju upotrebnu primjenu u nevojničkom životu. Ne samo što se prema istome načelu mogu izrađivati vježbački programi za učenje vožnje automobila nego su se počele izrađivati i igre u kojima, primjerice, igrač mora izaći na revolveraški dvoboj u nekom gradiću Divljeg zapada, ili se može automobilski utrkvati s još nekoliko suigrača itd.

Fenomena pazbilje odmah su se dohvatili i video umjetnici što su radili s kompjutorom. Za njih se ona pokazivala ostvarenjem dvaju davnih snova.

Jedan san bio je vezan uz razvijanje trodimenzionalnog prikazivačkog svijeta: trodimenzionalnog filma ili videa. Naime, otkako je izumljen film, umjetnici su težili takvu prikazu životnih prizora u kojem će se očuvati trodimenzionalnost našeg stvarnog perceptivnog snalaženja u svijetu. Film je to pokušavao u mnogim navratima, ali nikad zadovoljavajuće uspješno. Trodimenzionalnost se pokušava postići i s televizijom, a mnogo se nade ulagalo i u izum holografije. Sve su to, međutim, bila prikraćena iznašašća zato što su bila nezgrapna, vrlo ograničenih mogućnosti baratanja.

Kompjutorska pazbilja otvorila je nepregledne kombinatorne mogućnosti s posve trodimenzionalnim prizorima. Otvorile su se stvaralačke mogućnosti dubinskog svijeta.

Drugi je san osobito njegovao modernizam. Bio je to san o poduzetnoj publici koja neće biti samo pasivan primatelj gotova proizvoda, nego će ravnopravno s autorom sudjelovati u stvaranju umjetničkog djela: biranju prizora i alternativnih prizornih (fabulativnih) tokova, odnosno biranju točaka motrišta tih tokova. Bio je to san o *uzajamno poduzetnom odnosu* između stvaralaca i publike, o tzv. *interaktivnom odnosu*. Mnoge avangardističke kazališne predstave temeljene su na tzv. razbijanju rampe i uvlačenju gledaoca kao "aktivnog sudionika predstave", a san o filmu u kojemu će gledalac moći odlučivati o razvoju prikazanog zbivanja bio je središnja tema razgovora 1965. na GEFF-u, zagrebačkom festivalu eksperimentalnog filma.

Prvo približavanje idealu ovog poduzetnog odnosa između prikazivačke tvorevine i publike ostvareno upravo zahvaljujući kompjutoru na području *video igara*. Tu se zbivanje na ekranu odvijalo prema intervencijama igrača – bila je ostvarena savršena poduzetna uzajamnost.

Ono, međutim, što je ograničavalo video igre bila je njihova dvodimenzionalnost, "vanjska postavljenost" igrača i upravljačka skučenost. Kompjutorska pazbilja ispravila je ova ograničenja: ona daje trodimenzionalnost slici, igrač je posve audio-vizualno uvučen u taj

svijet i dana mu je mogućnost vrlo složene poduzetnosti, kinestezijske uvučenosti u taj svijet.

I tako su se stari, donedavno uglavnom "pusti" snovi ovdje doista ostvarili – ostvarile su se neizmjerne mogućnosti poduzetne uzajamnosti između pazbilje i sudionika, igrača.

Kako je ova kompjutorska pazbilja vrlo komercijalna stvar, mnogostruke primjene i visoke privlačnosti, ona neće završiti kao što su završili dosadašnji izumi trodimenzionalnosti ili dosadašnji avangardni pothvati oko "aktiviranja" publike – u muzeju kurioznih izuma. Igralačkoj pazbilji predstoji vjerojatno buran tržišni i stvaralački razvoj.

S druge strane, bojazni od otuđenja u koje mogu upasti ljudi zarobljeni mogućnostima ovog umjetnog svijeta i jesu stvarne, a i nisu. Stvarne su po tome što svaki fascinantni medij stvara svoje ovisnike: postoje ovisnici o televizijskom programu, postoje ovisnici o video igrama, telefonski ovisnici, kompjutorski ovisnici. Postojat će, nedvojbeno, i ovisnici o kompjutorskoj pazbilji. Ali, opet, svijet ima svoj sustav otpornosti: većina će ljudi prihvatiti nove mogućnosti samo kao dio svojeg života, kao djelatnost kojoj poklanjaju posebno vrijeme ili primjereno djelomičnu pažnju. Neće biti ovisnici, nego namjenski korisnici.

I negativne i pozitivne utopije vrijedi zamišljati, ali u utopijske izgleda ne treba slijepo vjerovati.

ŠTO JE DOKUMENTARNI FILM

Svijest koju imamo unaprijed, i prije gledanja filma, o tome radi li se o igranom ili o dokumentarnom filmu vrlo je važna jer utječe na način na koji ćemo gledati i doživljavati film. Cjelovečernji dokumentarac s repertoara naših kina – *Posljednji krici iz savane* – gledali bismo posve drukčije kad bi nas najave uvjeravale 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 li ih ili ne.

Za filmologiju je tu važno sljedeće pitanje: koji je to tip očekivanja koji razvijamo na temelju prethodne svijesti da se radi o dokumentarcu; i koje je obilježje tog očekivanja. Odgovor na to pitanje zapravo je 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 odjeljivanju tih dviju karakteristika, nego u pretežnoj funkciji koju svaka od njih 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 stvoriti dojam o *činjeničnom*, stvarnom, zatečenom stanju, i u tome se može služiti čak i namještanjima, igranofilmskim rekonstrukcijama.

Kad imamo u vidu samo dokumentarac, nisu sve činjenice dokumentaristički jednako 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 vezanima uz lov i nasilje u lovu.

Traganje za bizarnostima samo je pretjerani izdanak inače vrlo važne i vrijedne težnje svakog dokumentarista: težnje da pokaže *zanimljive* činjenice, ili da poznate činjenice pokaže sa zanimljive strane. A zanimljive su nam činjenice 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 u prirodi. Zadatak dokumentarca 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 ih na sustavan način izložiti. 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 će se snimati i kako će se snimljene činjenice međusobno povezati. *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, a jedino što se ističe i dominira filmom jesu stalne bizarnosti zbivanja i snimateljski nametljiva bezočnost autora. Ključne značajke dokumentarizma su, 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 glavnog junaka, boksača La Motta, i njegove žene koje prepoznajemo kao amaterski, obiteljski dokumentarac insertiran u film, iako su posrijedi igranifilmski aranžirane situacije.

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 blijeda, kao da se radi o snimkama amatera koji ne zna snimati, odnosno o zastarjelom koloru onoga doba kad su pretpostavno ti dokumenti snimljeni. Snimano je drndavo, a u toku 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 scena razradi i dade u cjelini – snimljena su samo poziranja ili neki, naoko slučajno uhvaćeni postupci ljudi. Na dosta mjesta film je oštećen, izbljedio i izgreden, 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 znači da je sigurno riječ o igranim scenama, zahvaljujući ovim signalima taj dio filma doživljavamo kao mali dokumentarac. Doduše, lažni, varljivi dokumentarac, ali svejedno – dokumentarac.

Nešto je drukčiji slučaj s filmom *Dnevnik Davida Holzmana*. Taj film rađen je na način filma istine: filmoljubac, koji je izgubio posao, odlučuje snimati dnevnik o svojem životu i film se sastoji od niza dokumentarističkih zapisa iz njegova života, a među njima snima svoju djevojku u domaćoj situaciji, pa i razodjevenu, protiv njezine volje. Film je snimljen i primljen kao istinit dokumentarac, a diskutiralo se samo koliko je takav postupak etičan. Nakon godinu dana uspješnoga 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 ovoga filma on nije prestao biti dokumentarcem: svi su signali i postupci dokumentarnosti tu i dalje prisutni i gledalac će i dalje 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 lažni dokumentarac valja i te kako 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 tome 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 više imaginativnosti i scenarističke pomnje u izradu filma nego što to traži jednostavno istinito svjedočanstvo. Zato i varalice mogu znatno pridonijeti svijesti o signalima dokumentarističnosti i razvijati postupke na ojačavanju tih signala. Ono čemu nikako ne pridonose jest etičnost filmskoga rada i kulturna funkcija koju dokumentarac svojim istinitim svjedočenjem teži imati. Hoćemo li više vrednovati istinitost ili ćemo više vrednovati imaginativnu vještinu, ovisit će i o kulturnom stajalištu, o tome da li od filma ponajprije tražimo imaginativnu igru ili istinito svjedočanstvo.

“ČISTI” JE DOKUMENTARAC ONAJ KOJI JE “NEČIST”

Tijekom travnja 1993. Zagreb je bio pod opsadom, opsadom dokumentaraca.

Doduše, riječ je o maloj i dragocjenoj opsadi: u minijaturnoj dvorani FilMOTEKE 16 u Savskoj 9, Galetino Ki-No, odvijale su se projekcije najboljih francuskih dokumentaraca što nam ih je donio Francuski institut u Zagrebu. Program je nazvan “100 godina Lumièrea”: željelo se naglasiti kako je film bio začeo kao dokumentarac i da je takav dijelom uporno ostao i do danas.

*

Ali, kako to već biva kad je čovjek izložen raznolikim djelima neke filmske vrste, ideja o tome što im je zajedničko i što sve čini da neki film pripada baš toj vrsti a ne nekoj drugoj postaje toliko složena da prijeti postati neuhvatljiva.

I doista, francuski uvodničar u program, povjesničar Jean-Pierre Jeancolas, osoba posebno upućena u francusku, ali i svjetsku dokumentarističku tradiciju, nije mogao ostati samo na ocrtavanju povijesnih tokova, nego je i u svom pregledu morao potegnuti neuhvatljivo pitanje: “Što je to zapravo dokumentarac?”. A kako se s neuhvatljivostima najlakše nosi tako da se bude diskriminator, tj. da se ponešto odbaci a nešto istakne, tako je i Jeancolas utvrdio kako bit dokumentarca nije samo pokazivanje niti otkrivanje, premda je to stalno njegovo “prokletstvo”, nego da je ključ za dokumentarac artikulacija osobnog stava prema stvarnosti. A dokumentaristička artikulacija osobnog stava, drži on, razlikuje se od igranofilmske artikulacije po tome što je nalik esejističkoj. Dokumentarac je pravi, drži on, onda kada je esej.

Doista, razlika između pokazivanja i suvisla priopćavanja vrlo je važna. Film je izumljen da pokazuje, i on snimalački pokazuje, bez obzira na to je li riječ o nesređenom filmskom materijalu ili o sređenom filmskom djelu, je li riječ o dokumentarcu ili o igranom filmu. Načelne razlike javljaju se samo onda kad se filmu namijeni specijalizirana priopćajna svrha i kad se nastoji ustaliti takva struktura koja tu svrhu najdjelotvornije ostvaruje.

*

E sad, problem je povijesne tradicije dokumentarizma da je dokumentarac imao vrlo različite svrhe a u skladu s njima i vrlo različite metode, i snimanja, i organiziranja materijala.

Naime izvorno, dokumentarističkim se smatrao svaki film koji je bio tzv. nefikcijski, tj. neigrani, i koji se pretežno temeljio na pokazivanju zatečena stanja stvari. Jedan povjesničar dokumentarnog filma, Richard Barsam, svoju je knjigu nazvao *Nonfiction Film*. Ali, tijekom vremena neki su se rukavci tog *nonfictiona* toliko osamostalili da ih danas jedva možemo držati dokumentarcima, iako možemo priznati da u njima ima mnogo dokumentarizma. Znanstveni i obrazovni filmovi, premda pretežno dokumentaristički utemeljeni, imaju toliko posebnu svrhu i strukturu da ih smatramo posebnom filmskom vrstom, paralelnom dokumentarizmu. Također, osobni i poetski pristup osamostalio se i izdvojio u osobitu vrstu filma – tzv. avangardne ili eksperimentalne filmove. A pokazivačka funkcija postala je dominantna i organizirana u filmskim žurnalima i televizijskim vijestima.

A kad se tako od dokumentarca odvoje osamostaljene nefikcionalne vrste, što nam onda ostaje kao “čisti” dokumentarac?

“Čisti” dokumentarac ima, čini se, šansu opstati kao posebna vrsta samo kad je sustavno “nečist”, tj. kad se u njemu miješaju i pokazivačke i diskurzivne i poetske osobine na nerazlučan način. Kako je i esej u književnosti pomalo “nečista”, odnosno miješana, nefikcionalna vrsta, onda bi, u tom smislu, mogli dati za pravo Jeancolasu: dokumentarac opstaje kao posebna vrsta samo kad ga se osjeća esejističnim, s time da je njegov esejizam ponekad pretežno poetski obojen, ponekad pretežnije diskurzivan, ponekad put pretežnije informativan, ali svagda i ostalo.

Te osobine uostalom dobro demonstriraju francuski dokumentarci u ovom sjajnom programu. Doista su u pitanju dokumentarci koji jesu informativni, ali uvijek se trude biti poetski, a često i problemski diskurzivnim.

Sad, da takav dokumentarac dominira u programu, to i nije neobično, jer su vjerojatno i birani prema tom kriteriju. Ono što francuski kritičari drže “pravim dokumentarcem” – a s njima bi se vjerojatno složili i naši kulturnjaci – očito je ovaj “miješani” oblik esejističke naravi, toliko rijedak na televiziji a toliko uporan u svom povijesnom opstanku.

PRIREĐIVAČKI DOKUMENTARIZAM

Film je smišljen zato da bi zabilježio ono što zatekne. Najčešći prvi filmovi bili su zato "dokumentarci" – a to je ime koje je bilježenju zatečenog što će potom pretvoriti u izlagačko načelo, inaugurirao kasnije Grierson (1926; u zbirci 1966). Takvi su bili pretežno Lumièreovi filmovi, a i velik broj Edisonovih.

Takav dokumentarizam možemo nazvati *zatjecajnim dokumentarizmom*. Riječ je, dakle, o dokumentarizmu što se temelji na bilježenju zatečenog, onog što se jednokratno, jedinstveno odvija ne mareći o tome snima li se ili ne (npr. Lumièreov *Izlazak radnika iz tvornice*, 1895). Odnosno, riječ je o dokumentarizmu što se temelji na bilježenju onog zbivanja u kojemu se i činjenica snimanja uključuje u dani (zatečen) životni tijek stvari (npr. *Iskrcavanje sudionika kongresa*, 1895, u kojemu pristizujući fotografi reagiraju na snimatelja i čin snimanja tako da poneki snimatelju i kameri mašu i skidaju šešir u znak pozdrava).

*

No, zatjecajni dokumentarizam nikako nije jedino zamisliv dokumentaristički pristup, a još se manje držao normativnim. Edisonovi filmaši, budući da su ponekad snimali svoje filmove pod posebnim uvjetima, *priređivali su prizor* koji će snimati (npr. naveli bi plesačicu Amy Muller da pleše za snimanje u "Crnoj Mariji" – posebno sagrađenom studiju za snimanje filma; *Amy Muller*, 1896, itd.).

I gdje tu povući razliku između čistog zatjecanja prizora u njegovu autonomnu toku i priređivanja prizora da se može prikladno snimiti? I za priređivanje i za svjedočenje, naime, mora se nekamo kamera postaviti u prizor koji se želi snimati. Htjeli-nehtjeli, kamera i filmaš upliću se sudionički u prizor koji snimaju, oni su dio tog prizora. Ako su već sudionici, oni ne samo moraju uvijek smjestiti sebe i kameru u dani prizor i, ako su primijećeni (a teško je da ne budu primijećeni), uspostaviti neki odnos sa snimanim ljudima, nego mogu i na ono što žele snimiti utjecati kako bi to bilo "bolje" snimljeno. Primjerice, oni mogu prizor, ako je u pitanju tamna unutrašnjost, dodatno rasvijetliti, mogu tako razmjestiti predmete da se u prizoru sve važno podjednako dobro vidi, a ljude mogu zamoliti da se namjeste tako da im se svima vide lica i da se bolje vide trenutno važni dijelovi tijela, mogu i tražiti da se ponašaju i obavljaju poslove tako da to kamera može bolje zabilježiti.

Interes publike da *vidi* civilizacijski važne događaje – *vijesti* – o kojima čita i čuje, navelo je otprve filmaše da nude *inscenirane rekonstrukcije* važnog događaja, s većom ili manjom mjerom vjernosti tom događaju. Tako je Lumièreov snimatelj Francis Doublier rekonstruirao suđenje Dreifusu i prikazivao ga kao izvorne snimke, premda se ta afera odvila prije izuma filma (usp. Deutelbaum, 1979: 23), Méliès je rekonstruirao krunidbe Eduarda V. i izdavao film za izvornu snimku. Rekonstrukcije koje su se predstavljale kao izravne snimke bile su vrlo popularne u početnom desetljeću filma (usp. Barnouw, 1974). Takvi filmovi, sve dok su javnosti predstavljeni kao izravne snimke događaja, bili su laž. Bili su vizualne izmišljotine izmaštano priređenih prizora, a prikazivači su tvrdili da su izvorno, dokumentarističko svjedočanstvo, očevid. Kosi se to s boljim običajima, s normama informiranja što su vladale u ondašnjem društvu, a vladaju i u današnjem.

*

Ali, nakon stanovita vremena (a dijelom i u sklopu filmskih žurnala) pojavila su se samosvjesna dokumentaristička svjedočanstva, odnosno cjeloviti dokumentarci koji su priređivali zbivanja za snimanje, nisu na to posebno upozoravali, a pritom nisu držali da lažu, niti su to držali njihovi gledaoci (koliko god bili inače na oprezu u pogledu istinitosti onog što im se prikazuje). Takav je, recimo, bio Flahertyjev *Nanuk sa sjevera* (1922). Takvi filmovi zadržavali su neka načela izravnog svjedočanstva, izravnog očevida: snimani su na mjestima gdje doista žive ljudi čiji život prikazuju, snimali su doista ljude što ondje žive, ovi su izgledali kao što i inače izgledaju, (odijevali bi se u svoju odjeću, boravili u svojim nastambama, bili okruženi svojim namještajem i oruđem), radili ono što znaju raditi i što inače rade u životu. I, ponajviše, gotovi je film bio prikaz onog života koji oni *tipično vode* i koji je doista dio one radnje, onog ambijenta, onih osoba koje su snimane (usp. Barnouw, isto).

Ali, za razliku od zatjecajnog dokumentarizma, takvi su dokumentarci ipak navodili ljude da povremeno rade poneke stvari samo za snimanje, da pojedine poteze rade ponavljano (premda ih u životu ne ponavljaju), često samo prividno a ne stvarno, izvan uobičajenoga radnoga konteksta, a ne prema toku i potrebi svog dnevnog reda – Inuiti su se, u Flahertyjevu filmu, pretvorili u svojevrzne glumce, “izvornjake” (“naturščike”), što igraju svoje životne uloge, ali ne za svakodnevno životne potrebe nego za snimateljske. Štoviše, Flaherty je Inuite navodio da rade i one stvari koje više nisu postojale, koje su oni već običajno napustili, ali koje su svojedobno, u svome životu, radili. Rekonstruirao je čak i

običaje i dekontekstualizirane pothvate.

Takav dokumentarac, gledan sa zatjecajne strane, nije posve istinit: događaji kako ih pratimo u gotovom filmu nisu uvijek takvi kakvi su bili pri snimanju, odnosno kakvi su tijekom ukupnog snimanja. Prikazan tok zbivanja nije istinito svjedočanstvo (očevid) jedinstvenog toka inuitskog života u onom razdoblju u kojemu je kod njih boravila ekipa. Ali on jest istinito svjedočanstvo ne samo mnogih jednokratnih sastojnica nekog tipa života (pojedinačnih "rutina" dnevnog života, izgleda njihova okoliša, nastambi, opreme...) nego i općeg običajnog ustrojstva njihova života. S etnografskog stajališta, a ono vodi računa ponajviše o tipskim autentičnostima (Flaherty je imao etnografske ambicije), njegov je film istinit. Tek ako ne prikazuje događaje onako kako su se običajno odigrali (ili mogli odigrati), takav film postaje laž. Istinitost neponovljivog, jednokratnog, koja vlada zatjecajnim dokumentarcem, zamijenjena je u priređivačkom dokumentarcu *tipskom istinitošću* ("vjernošću", "autentičnošću"), uz čuvanje što je moguće većeg broja zatjecajnih istinitosti (npr. izgleda ambijenta, odjeće, radnih rutina, lokalne pripadnosti ljudi itd.).

Ovu vrstu dokumentarca što *djelomice priređuje* prizore kako bi bili istinito (autentično, točno) svjedočanstvo određenog *tipa života*, s popratnom brigom oko što veće izvornosti detalja, uobičajeno se naziva *priređivačkim* ili *rekonstrukcijskim dokumentarcem*.

*

Zašto se uopće javio priređivački dokumentarac, kad bi zatjecajni mogao obavljati obje istinosne uloge: i istinito svjedočiti o neponovljivom, jednokratnom i o tipskom, zakonomjernom?

Uostalom, takvu su funkciju i dobile zatjecajne snimke u *objašnjavačkom dokumentarcu*, odnosno u tzv. *poetskom dokumentarcu*.

U objašnjavačkom tipu dokumentarca njegovao se obrazovni i tumačiteljski pristup stvarnosti, najčešće uz pomoć govorenog komentara. U toj vrsti dokumentarca pokazuju se snimke koje imaju vrijednost istinitog očevida, ali se istodobno govornim tumačenjem upućuje na njihovu tipsku vrijednost, na činjenicu da su te pojedinačne slike predstavnici općenitog reda pojava, samo primjeri, ilustracije.

U poetskom, impresionističkom tipu dokumentarca zatjecajno snimljene snimke korištene su

kako bi se njihovim sklopom dočarao određeni "doživljaj" svijeta, "opći osjećaj", "opći dojam". Pojedinačne sastavne snimke prizora bile su važne samo kao sučinitelji općeg dojma, kao njegovi pothranjivači.

Oba ova pristupa, međutim, obilježava fragmentarni, nizalački pristup stvarima. A kako je i jednom i drugom stalo do tipskog (bilo poimanja bilo osjećaja), oni i nisu imali odveć jaku obvezu prema zatjecajnom očevidu: njima je bilo posve prihvatljivo da se stvari i priređuju za snimanje kako bi poslužile kao što djelotvorniji "primjeri", odnosno kao nagovještajno što bogatiji "simboli" (usp. Agnez Varda u *L'Opéra Mouffe*, 1958). I objašnjivači i poete ponekad će držati opravdanim čak i drastično odstupanje od zatjecajne istinitosti, samo da dobiju prikladno jasnu ilustraciju ili traženi poetski dojam, "poetsku istinu".

*

Ponovimo pitanje: zašto priređivati, kad se i zatečenim pojedinačnim može svjedočiti o tipskom?

Najjači razlog u prilog priređivanju jest pretežna prizorna "grubost" zatjecajnog pristupa. Čisto zatjecanje uspijeva hvatati samo ono što se u danome trenutku i s danog mjesta može uhvatiti. Ako se želi svjedočiti o jedinstvenom tijeku zbivanja, zatjecajni dokumentarizam je krajnje ograničen, i to posve fizički: ne može se u svakom trenutku zauzeti najpogodnije motrište, nemoguće je ne propustiti mnoge važne djeliće odvijanja (bilo zato što je iscurio film, ili jer nema prikladnog svjetla, ili jer nisi mogao prekoračiti prepreke da snimiš još i to, ili jer nisi bio spreman za snimanje kad se što važno dogodilo...). Zatjecajni pristup kontinuiranom zbivanju osuđen je na krnjost, fragmentarnost i često na trivijalnost (ono što je uvijek pristupačno i dobro poznato). A da i ne govorimo kako primjetljiva snimateljska prisutnost može zbivanju izmijeniti prirodu i prekinuti ga.

Zato, kad se željelo dati iscrpniji i istančaniji uvid u složen prizorni slijed zbivanja, najpogodnijima su se pokazale *narativne tehnike raskadriranja prizora*, a kako ove podrazumijevaju odvojeno priređivanje svakog kadra da bi se od njegova niza potom montažno sastavila predodžbena cjelina, ovdje se priređivanje pokazalo nužnim. Priređivanje tu nije u službi "varanja", "podmetanja", nego u službi postizanja iscrpnosti, nijanse, jače dojmljivosti, potpunije prizorne obavijesnosti...

Nije stoga neobično što je priređivanje postalo zapravo standardnim pristupom

dokumentarizma do današnjeg dana, pristupom za kojim se nesputano poseže kad god se to smatra korisnim za svjedočenje o prizorno povezanim nijansama i o onome što je nemoguće postići čistim zatjecajnim pristupom. (Naravno – kako to biva sa svim standardiziranim tehnikama – priređivačko raskadriranje običava se koristiti i kad to nije nužno i kad ga se ne uspijeva učiniti vješto; usporedi karikaturalne “poetske” igrane dijelove u ...*A Valparaiso*, 1965. i u *Pour le mistral*, 1966. Jorisa Ivensa, odnosno nezgrapne rekonstrukcije jutarnjeg buđenja lika u Rouch-Morinovu filmu *Chronique d'un été* 1960-1961.).

*

Na udomaćivanje narativno-priređivačkog pristupa, međutim, nije utjecala samo potreba svjedočenja, nego i prikazivački standardi igranog filma – potreba publike. Igrani film naime, u dvadesetim je godinama dao neodoljiv standard istančane montažne razrade prizora. Dokumentarni film nije mogao a da ne pokuša svjedočiti o životnim prizorima s onom promatračkom istančanošću s kojom je to (razvojem tzv. kontinuirane, scenske, montaže) činio igrani film. Uzlet i osamostaljenje dokumentarizma u dvadesetim, pa zatim i u tridesetim godinama, dijelom su upravo vezani uz uvođenje narativnih razrada i, po tome, uz prihvatanje priređivačkog pristupa u dokumentarizmu: to je činio najdojmljivije upravo Flaherty (uvodeći čak i dramske elemente fabulizma u svoje filmove), time dajući dokumentarizmu status konkurentan igranom filmu (Flahertyjev *Čovjek s Arana*, 1934, prikazivan je u kinima kao igrani film, a njegovi “junaci” dočekivani su kao glumačke zvijezde – usp. Barnouw, isto).

Dakako, utjecaj narativnih tehnika samo je dio priče osamosvješćivanja dokumentarca. Drugi dio priče jest utjecaj “poetskih”, “asocijativnih”, “impresionističkih” tehnika avangardizma (u filmovima poput: *La Tour*, 1928. Rénea Clairea; *Čovjek s kino kamerom*, 1929. Dzige Vertova; *A propos de Nice*, 1929-1930. Jeana Vigoa; *Kiša*, 1929. Jorisa Ivensa itd.), a treći dio priče jest utjecaj “objašnjavačkih”, bilo propagandno bilo obrazovno vođenih, tehnika (u filmovima, npr: *Le vampire*, 1939. Jeana Painlevéa; *Naissance du cinéma*, 1945. Rogera Leenhardta i dr.).

Klasična razdioba dokumentarizma na narativni, poetski i obrazovni (propagandni) dokumentarac nije zato bez temelja, premda nije bez problema: jesu li sve to dokumentarci ili posebni filmski rodovi?

NAĐENA FABULA

Kritičari, interpreti a osobito teoretičari, među njima posebno naratolozi, pa i sami filmaši, *fabulu, priču* u filmu često drže tek umskim konstruktom koji se nameće neukrotivoj, nasumičnoj stvarnosti, konstruktom u koji se “uguravaju” zbrkane (na engleskom bi se reklo *messy*) činjenice života. Karel Čapek se, samoironijski, osvrnuo na sličan status poslovice koje su često međusobno kontradiktorne, a svaka apodiktično donosi globalno važeću “istinu” o životu: *“Konstatiram, s filozofskom ogorčenošću, da je iskustvo obično strašno nedosljedno... [...] U ovom bijednom empirijskom svijetu svaka stvar može se svršiti ovako ili sasvim suprotno...”* (u *Marsiji*, prema prijevodu Živorada Jevtića). Slično se može reći i za pomno izbalansirane fabulativne konstrukcije, prema kojima se u kontekstu općih uhodanih tokova života jave nerutinski problemi (glavni i pobočni) koji se moraju u nekom roku riješiti da bi protagonisti održali ili uspostavili svoj život u poželjnim gabaritima, pa se u fabulativnom filmu prate potezi kojima se ti problemi pokušavaju riješiti ili nadići da bi na kraju tog problemsko-rješavačkog tijeka došli do nekog, ovakvog ili onakvog, konačnog razrješenja, zaokruženja. Život je, reći će kritičari fabulativnih konstrukcija, strašno nedosljedan, meandrira, nemamo jedan nego mnoge raznovrsne probleme, nemamo nužno jedan cilj nego mnoge, nemamo jedan kauzalni tijek, nego mnoge isprepletene i nepredvidive, među njima neke ciljeve napuštamo, probleme ostavljamo neriješenim itd. Život teži biti nepredvidiv, zatrpan slučajnostima, daleko od “uredne”, svrhovito uređene konstrukcije tipičnog zbivanja u fabulativnom filmu.

*

No, je li baš posve tako?

Jest da su fabule tipično pomno iskalkulirane konstrukcije oko koje se trude scenaristi a potom redatelji i montažeri. Ali jesu li one doista posve lišene temelja u životu? Zašto toliki ljudi izlaze s dirljivo fabulističkog filma s uvjerenjem da su se sve što su vidjeli u filmu odvijalo “baš kao u životu”? I zašto toliki filmovi na početku, u naslovnici filma, najavljuju da je film rađen “prema istinitim događajima”?

Siegfried Kracauer je u svojoj *Teoriji filma* (*Theory of Film*, 1960) ponudio pojam *nađene priče* koju ovako jednostavno određuje: *“Termin ‘nađena priča’ pokriva sve priče koje se*

pronalaze u materijalu zbiljske fizičke realnosti.”

Da dam primjer nevere koja me je u djetinjstvu jako uzbuđivala.

Lijepi sunčan dan u Crikvenici, no odjednom se javi jak vjetar, poneki crijep padne s krova, ja odjurim na rivu, na jugozapadnom obzoru se vide crni oblaci, more se naglo zavalja, mještani osiguravaju čamce, crni se oblaci već nadvijaju nad gradom, na uzburkanom moru netko opazi jedrilicu koju je vjetar izvrnuo i koja se bespomoćno valja, pozovu se ribari koji brzo aktiviraju kočaricu koja isplovjava da spasi ljude i jedrilicu, svi gledamo spašavanje otežano jakim vjetrom a sad i pljuskom, te kočaricu kako se zaputila u luku i sretno dovezla ozeble jedriličare i dotehlila potonulu jedrilicu. Eto, struktura ovog zbivanja izrazito je fabulativna i to po modelu koji sam ocrtao u prvom paragrafu ovog teksta.

*

I sad, čovjek može zamisliti turista koji svojom kamericom snima luku po lijepom vremenu, ali kako se digne vjetar počne snimati sve ovo što sam zapisao i potom to izmontira i prikazuje poznanicima kao (narativni) dokumentarac o neveri i spašavanju jedriličara, pri čemu on i njegove snimke jesu, naravno, sa stajališta promatrača iz luke. A možemo zamisliti i redatelja koji, svjedočeći svemu tome, odluči napraviti kratki igrani film prema tom događaju, ali u kojemu će zamišljajno razraditi i detalje koji se nisu mogli vidjeti s kopna; primjerice, neće samo predložiti zbivanja u luci pri nadolasku nevere sa stajališta mještana koji nešto sređuje u njegovoj barci usidrenoj u luci, nego će prikazati i samo događanje na jedrilici, kako se iz mirne plovidbe za lijepog vremena našla pod jakim naletom bure te očajničke pokušaje jedriličara da upravlja brodom, prevrtanje broda i jedriličarev pad u more, a potom se, recimo, opet vratiti na mještana koji potraži kapetana kočarice kako bi krenuli u spašavanje, a potom prati kapetana i kočaricu kako plovi do unesrećenog jedriličara, kako momčad izvodi komplicirano spašavanje jedriličara iz uzburkanog mora i vezivanja jedrilice da bi se teglila, uz povratak u luku u kojoj ih dočekuje već poprilična masa radoznalih promatrača.

Opisana tipična opća struktura fabule, odn. priče, očito nije “isisana iz malog mozga” – ona se temelji na onim tipovima zbivanja u našim životima, vlastitim, ali itekako i tuđim, koji se, barem ponekad javljaju u našem životu, ili kojima svjedočimo kod drugih ljudi, koji nam snažno potiču i organiziraju interes, tjeraju da napeto očekujemo ishod tih zbivanja.

Naravno, nije sve u životu takvo da bi nam na dulje vezivalo interes, nema sve što se odvija u životu opisanu, fabulativnu, strukturu. Ali, ono čime se najlakše zaokupimo i što najbolje pamtimo u našem životu jesu takvi tipovi *dogadaja*, to je nešto o čemu najradije pričamo, kad se prisjećamo svog života ili života drugih o kojima nešto znamo.

Sad, film se ne bi razvio u trajnu masovnu kulturnu pojavu, ne bi se osovala jaka filmska "industrija" da nije uspio ponuditi "sadržaje" koje će unaprijed izazivati jak interes, održavati ga tijekom projekcije filma i to činiti postojano. Fabulativna struktura pokazala se trajno plodnim poticateljem, organizatorom i održavateljem takvih naših promatračko-razgovornih interesa, pa je film (i filmski producenti i stvaratelji) – i u dokumentarnom i u igranom rodu – plodno i maštovito, uz žanrovske specijalizacije, stvaralački razrađivao ove "problemsko-rješavačke" modele koje je nudio sam život, ali su se mogli u artefaktualnoj, komunikacijski orijentiranoj, proizvodnji neslućeno razigravati, bilo u njihovim "realističkim" ("prema stvarnim događajima") bilo krajnje "idealističkim", odnosno krajnje "nerealističkim" imaginarnim, pa i "fantastičnim" oblicima.

Jest, fabula u filmu jest "izlagačka konstrukcija", ali hoće li biti tek "svjedočenjem", odn. "prisjećanjem" na postojeće "fizičko-materijalne" strukture zbivanja (na *dogadaje* u životu), svojevrsnom "nađenom fabulom", ili će pak biti njihovim svakojakim, pa i "nerealističnim", "izvještačenim", "izmišljenim", "iskrivljenim" razradama – stvar je *izbora*, stvar *imaginativnih mogućnosti* koje nam pruža filmska tehnologija. Mogućnosti koje neće niti jedan "blatilački" argument izbrisati (iako ih itekako može privremeno zakočiti u pojedinim društvenim okolnostima).

VREMENSKE ZAMKE DOKUMENTARIZMA

Tek sam nedavno uzeo pogledati istaknuti i čuveni dokumentarac Rajka Grlića i Igora Mirkovića *Novo, novo vrijeme* (Motovun FF, Faktum, 2000.), dokumentarac posvećen razdoblju Tuđmanove smrti, raspisu izbora, i razdoblju dvaju izbora, za sabor i vladu, te za predsjednika države. Stjecajem vrlo idiosinkratičnih uvjeta, protivno strukovnim normama, propustio sam ga pogledati u doba njegova premijerna prikazivanja i odgledao ga tek sada u videoizdanju, kod kuće, na miru. Nepravedno, ali za film neizbježno, time sam taj *aktualistički dokumentarac* suočio s neaktualnom, *post festum* vizurom.

“Aktualističkim” bismo mogli nazvati dokumentarac koji hvata politički (povijesni) trenutak i u njega se prikazivački upleće, tj. rađen je da bude gledan dok je još “stvar svjež”. Takav se dokumentarac ponekad naziva i *angažiranim*. Biti aktualističan, angažiran, bit je televizijskih “aktualno-političkih” emisija, ali je posrijedi i nešto što je filmski dokumentarizam (ciljan na kinoprikazivanje) od rana i uporno iskušavao, izvještavajući o živim političkim aktualnostima, ukazujući na bolne aktualne (ratne, krizno političke, krizno socijalne...) prilike dok još traju, ili dok su još u svježem sjećanju. U tu se liniju “angažiranih” dokumentaraca uključio i Mirkovićev i Grlićev film.

Ima, međutim, jedno vječno onespokojavajuće pitanje koje prati svaki aktualistički dokumentarac: kolika je njegova “autonomnost”, kolika je njegova “otpornost” prema neizbježnom gubljenju izvorna “aktualistička” konteksta? Što se zbiva s doživljajima kad ga se gleda ovako “post festum”? Što dobiva, što gubi?

Intimni podsjetnik

Neobično za aktualistički dokumentarac, *Novo, novo vrijeme* ostavlja dojam smirenog i blagog, pomalo nostalgičnog listanja po dnevničkim bilješkama.

Time on podosta odudara od standardnih (televizijskim programom potkrijepljenih) očekivanja.

Prvo, u filmu gledamo političare, ali ne vidimo ih samo niti prvenstveno u njihovim javnim nastupima – kako je to slučaj s prevladavajućim televizijskim prezentacijama – nego ih pratimo u njihovim “zakulisnim” trenucima, dok vode pripremne razgovore za nastup, kad

raspravljaju strategiju (koalicijski dogovori, razgovori u izbornom "stožeru"), kad naprosto čekaju nastup ili vijest (Ivica Račan sjedi na stepenicama u prostorijama stranke), uređuju se za nastup (Vlatko Pavletić se uređuje za preuzimanje predsjedničkog mjesta) ili se voze na nastup (Budiša u više navrata). Riječ je o trenucima u kojima se dadu razabirati poneke privatnije, *nejavne* i slabije kontrolirane crte naših političara. Iako u filmu ima i snimaka njihovih javnih nastupa, ti su dani više kao kontrast (ili kao indikativna poanta) prevladavajućim "backstage" situacijama, ne narušavajući ton privilegirano privatnog svjedočenja.

Drugo, nasuprot očekivanju da će dokumentarcu o uzbudljivom dobu izbora dominirati atmosfera opće uzrujanosti, suprotnosti i navijačkih strasti, i da ćemo tome svjedočiti, autori su se brižno klonili toga. Ako i ne izbjegavaju dati uvid i u takve aspekte izbornih prilika (npr. u kadrovima u kojima se birači bijesno svađaju, političari u govorima optužuju protivnike, a u koalicijskim razgovorima se nazire nesporazum i prikriven sukob), riječ je tek o naznakama, o nečemu što se ocrtava ali se ne razrađuje, ne "ulazi se u to". To, osjeća se, nije tema filma. Autori preferiraju dati situacije u kojima se nešto pozitivno smišlja, pragmatično planira, u kojima političari komentiraju "neminovne" činjenice (svoju promuklost, procjene biračkog statusa kandidata...). Dominira ton "faktografskog realizma", pragmatično pomirenog prihvaćanja danosti, kakvo inače više obilježava nostalgijačko prisjećanje s vremenskog odmakom, a posve je netipično za aktivističko, sudioničko svjedočenje što inače obilježava aktualistički dokumentarizam.

Treće, iako snimaju političare u prilikama u kojima ima mogućnosti i za "voajerske indiskrecije", tj. za zavrivanje u one poteze i reakcije koje ne trpe strane ili javne svjedoke, autori se ne upuštaju u takvo što (posvemašnji je izuzetak ona javno toliko repetirana snimka Škegrina skrivanja boce šampanjca). Snimat će protagoniste samo onoliko koliko to ovi mogu s tolerantnošću naknadno odgledati. Iako se kontekstualno dadu razabrati političke priklonosti autora (prikloniji su političarima izborne "oporbe" nego ondašnje stranke na vlasti), ipak se dobiva dojam temeljne blagonaklonosti, ili bar blagosti filmskog pristupa svim izdvojenim političarima. Dobiva se dojam jedne dobroćudne, nenametljive promatračke prisutnosti, upravo onakve kakvu ima "prihvaćen" a neupetljan svjedok.

Četvrto, kao retorički dodatak: cijeli će film ostavljati dojam "lagana hoda", kakav se ne očekuje od aktivističkog "aktualca". Npr., čovjek ima dojam da gleda dosta prizornog "praznog hoda", tj. da dosta mora gledati rutinskih odvijanja koja ne "zarobljavaju" pažnju nego navode na dokono razgledavanje, s montažnim promjenama koje ništa ne naglašavaju,

nego su tek posljedicom nužde zauzimanja bolje vizure, ili ostavljaju dojam nenadzirljiva prekida. Takav pristup ide na ruku opažanju svih onih "nekontroliranih" (privatnih, intimnih) aspekata situacije, a uz to dodatno smiruju naš doživljajni odnos, potkrepljujući opušten "prebirački" odnos prema prikazanim zbivanjima – onakav kakav ima naša nostalgija kad se aktivira. (A ako niste sigurni ima li ovo ponavljano inzistiranje na "nostalgičarskom" dojmu filma ikakve stvarne veze s Grlić-Mirkovićevim pristupom, prisjetite se Bareova "blues" pasusa koji možemo shvatiti kao izričitu uputu-navođenje kako da emotivno tumačimo ono što smo gledali i što gledamo.)

Naličje vrlina

Cijela struktura Mirkovićeve i Grličeva dokumentarca očito namjerno narušava tipična očekivanja, pritom debelo *računajući na njih* – film je rađen za kontekst u kojemu su ta očekivanja vrlo jaka.

Ali upravo zato što su jaka, oni koji im podliježu iznimno su prijemljivi za ovakav kontrastni pristup. Naime, uzrjana izborna situacije kakva je bila tijekom ovih prijelomnih izbora 2000-e zarazna je – teško je ne biti zahvaćen općim uzbuđenjem i navijačkim strastima. Ali upravo zato što se opća atmosfera osjeća gotovo "prinudnom", čovjek se skriveno želi toga osloboditi, zauzeti mirniji, odmaknutiji, nepristraniji stav. Grlić i Mirković su to ponudili, dajući filmu "nadvremenski" ton smirena prebiranja po povijesnoj kronici. Naravno, nije samo ova kontrastna smirenost ona koja zatiče tipska očekivanja i pogađa potrebe. Film uz to daje dostatno (iako ne pretjerano "otkrivački") obavijesni uvid u "pozadinske mehanizme" izbora i političarskog ponašanja, obavijesti kakve inače ne dobivamo.

Posve je, zato, razumljivo zašto je taj film imao uglavnom naklone kritike i naklone gledatelje u svom premijernom prikazivanju.

Međutim, ove ciljane vrline filma ujedno su i ograničenja, a njih se može naglašenije osjetiti u ovom antiklimatičkom razdoblju postizbornih trivijalizacija.

Najveći je problem naknadnog prihvata filma u tome što, ovako naknadno, njegova smirenost i diskretnost opasno klizi u globalnu nezanimljivost.

Film, naime, nema izričitije ugrađenu problemsku perspektivu, dugoročnu intrigu. Iako uvodna montažna sekvenca Tuđmanovih nastupa teži dati dojam o problemu koji trebaju

riješiti izbori, odveć se oslanja na gledateljska izvanfilmska (opozicijski intonirana) znanja. Otklanjanje da se izričiti i razvijenije predoči bit izbornog sukoba, suprotstavljenih očekivanja, daje doduše željeno smiren hod filmu, ali time oduzima mogućnost da se s jasno interno postavljenog problemskog stajališta prati zbivanje – da se dobije jača interesna perspektiva.

Doduše, dok su još bila svježija sjećanja na izborne sukobe, na “fabulu” razdoblja, praćenje je toga filma moglo podsjećati na nju i preuzimati od nje “narrativna očekivanja” i osjetljivosti. Međutim, ovako odmaknuto, iz perspektive čovjeka kojemu ono što je bilo više nije intrigantno, struktura filma doista ostaje tek serijelna, prosto nizalačka, bez unutarnje ugrađenog “dramaturškog” razvoja. A kako je riječ o cjelovečernjem djelu, to može ozbiljno ugroziti gledateljsku zainteresiranost i strpljivost.

Ako već nema problemsku razvojnu strukturu, film ozbiljno pretendira na drugi tip dugoročne gledalačke radoznalosti. Kako film sustavno prati neke političare (npr. Račana, Budišu, Pavletića), i to u njihovim “nejavnim” trenucima, postaje ozbiljnim pretendentom da bude “portretni film” – film koji nam tijekom svog trajanja polagano otkriva i razrađuje predodžbu o tipu i složenosti karaktera svojih protagonista, o njihovoj “ljudskoj” strani. Međutim, diskretnost pristupa i tu ima svoje loše posljedice: osim razlike u fizičkom izgledu i držanju, teško da ćemo iz filma dobiti neki dubinsko-otkrivački uvid u karaktere protagonista, a pogotovo nećemo dobiti ništa što nismo već dobili mimo filma.

Novo, novo vrijeme vrijedan je film, ali osjetljivo ograničena dosega. Dokazuje dobru procjenu prilike za koju je izrađen, visoku izvedbenu dosljednost i samokontrolu, a njegova mirnoća i opažalački osjetljiv fragmentarizam, uz uvijek čitljivu dnevničko-prisjećalačku emotivnost, djelovat će, vjerujem, na svakog kultiviranog gledatelja filma kad god ga bude gledao.

Ali, neće takvu gledatelju davati niti osobit uvid u intrigu izbora 2000., niti u profile protagonista tog vremena.

Jedini ljudi kojima će film, vjerojatno, zadržati istu vrijednost, bit će sami protagonisti filma. Oni će se, gledajući ga, moći živo prisjetiti onoga vremena, konkretnih zabilježenih situacija, i to s intimne strane. Osnovna vrijednost filma – da funkcionira kao blago nostalgičarsko prisjećanje – njima će biti vjerojatno posve dostatna.

III. PRIPOVJEDNE STRUKTURE I IZBORI

PERSPEKTIVA PRIPOVIJEDANJA

Oni koji su gledali na televiziji izvrstan western 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*. Perspektiva pripovijedanja je, dakle, izvorište dojmovne koherencije djela, a kad je vezana uz likove, a to je najčešće u igranim filmovima, onda je upravo karakter lika ono što 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 jednoga filma. Kako smo vidjeli, King Vidor cijeli svoj film organizira oko dvaju likova, s time da lik odmetnika-veseljaka dominira prvom, lepršavijom polovicom filma, a drugu, moralno složeniju polovicu obilježava dominantna prisutnost drugog, odmjerenijeg lika.

Budući da je koherencija igranih filmova uvjetovana dobrim dijelom upravo dosljednošću i preglednošću pripovjedačkih perspektiva, obično nije dobro da te perspektive redatelj previše često i previše nedosljedno mijenja, jer je onda gledaocu teško pojmiti cjelinu filma i valjano se uživjeti.

Međutim, postoje filmovi koji voljno dezintegriraju pripovjedačke perspektive. Cijeli jedan žanr poznat je po tome: riječ je o ratnome filmu. U njemu često zbivanja pratimo kroz veći broj likova što se smjenjuju u prevlasti. Od filmova što se prikazuje dok ovo pišem, *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 individualnoga odnosa likova spram događaja.

IN MEDIAS RES

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, pokušate li 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 nego što uvedu središnji problem.

Film *Pripremite maramice* Bertranda Bliera započinje na taj rijedak način: već prvim kadrom uvodi gledaoca usred drame. U krupnim planovima karakterističnima za praćenje psihološkog sukoba 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 kompliciraniji, 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 emotivno anemičnom ženom.

Dakako, takav početak, iz središta stvari, nije svuda primjenjiv i nije svagdje najbolji. Ali vjerojatno bi mnogi filmaši 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 drukčiji. Film počinje s kadrovima rekreacijske igre američkog nogometa grupe muškaraca i žena. Na svršetku igre razabiremo da su to bračni parovi, ali još ne razabiremo koji je par 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 pa su 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, koji igraju Segal i Wood. Međutim, potrebna će biti gotovo polovica filma da bi postao jasnim osnovni problem ovoga bračnoga para – kako se konformirati općoj pošasti razvoda među prijateljima. Centralno pitanje je zapravo društveni konformizam, čak i u odnosu na negativne aspekte društva.

Sporost uvođenja glavnih likova, sporost uvođenja središnjeg problema čini očitim da je film *Posljednji bračni par u Americi* rađen po načelu *razvlačenja* koje je dosta tipično za filmaše koji u snimanje ulaze bez prave ideje i pravog interesa.

Od tih dvaju početaka, početak filma *Pripremite maramice* nedvojbeno je efikasniji: odmah je sve jasno, više angažira gledaoca, a i ekonomičniji je, to jest, ostavlja više prostora za fabularni 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*.

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 zapadni filmovi, ipak ima jedan film koji traje 9 sati. A zna se da takvih filmova, možda nešto kraćih ali još uvijek jako dugačkih, ima dosta u Indiji, i da oni nisu neuobičajeni.

U redovnoj kinematografiji Zapada toliko dug film je nezamisliv. Tek eksperimentalisti, koji se i u drugim stvarima inate redovnoj kinematografiji, znaju izbaciti poneki neobično dugačak film: takav je Warholov *San*, koji traje pet i pol 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 gledanja. Ti standardi vrte se oko dva sata na Zapadu, dok su na Istoku očito daleko varijabilniji i povremeno znatno dulji.

Međutim, koliko god bile velike kulturne varijacije u standardima trajanja filmova, postoje neke očigledne zakonitosti koje ne mimoilaze ni japanske ni zapadne filmove. Primijetit će se da su dulji filmovi – bili oni zapadni ili istočni – obvezatno “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 načelu gomilanja detalja nego po principu strogog razvoja radnje. Taj je odnos duljine i strukture filma uvjetovan psihološkim nuždama: našom ograničenom sposobnošću primanja informacija. Niti smo sposobni dulje pratiti prezgusnute informacije i presloženu strukturu, a niti smo sposobni za dulju koncentraciju kad se radi o velikoj gustoći informacija. Zbog toga nas neobično zamaraju cjelovečernje projekcije kratkih filmova: naime, kratki filmovi obično nastoje usredotočiti visok broj važnih informacija u kratko vrijeme i stoga zahtijevaju proporcionalno veću psihološku koncentraciju i napor nego što to čine cjelovečernji igrani filmovi.

Da bi se dulji film mogao pratiti, on mora, htjeli mi to ili ne, smanjiti proporcionalnu gustoću informacija i uvesti elemente koji pomažu “odmaranju” i očuvanju interesa kao i očuvanju pregleda nad zbivanjem u film, 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 biti redundantniji*, tj. imati više elemenata bez kojih bi se moglo film razumijevati kad bi gledalac imao neograničene sposobnosti primanja informacija.

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

OPISENE SEKVENCE U PRIPOVJEDNOM FILMU

Sjećate li se sekvence izrade metka u filmu *Crveni krug* Jean-Pierrea Melvillea (svojedobno je igrao na televiziji, a prije duljeg vremena i u našim kinima)? U toj sekvenci Yves Montand, bivši policajac, stručnjak za oružje i gađanje, sam izlijeva 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 metal, topljenje metala, ulijevanje u kalup i najзад piljenje vrška metka.

Ta sekvenca ima poseban status u filmu.

Ona nije fabularno nužna, jer je istu stvar Melville mogao riješiti tako da naprosto pokaže kako Montand nešto posluje oko špiritijere i da se kasnije verbalno priopći kako je sam izradio metke. Svi detalji izrade metka nisu nužni za praćenje filma.

S druge strane, to je čisto dokumentaristička sekvenca. Redatelj 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 u uvjetima u kojima to inače ne čine, često ponavljajući pojedine rutinske postupke premda to obično ne čine. Oni u toj prilici rade radi snimanja i u neku ruku su izvornjaci (naturščici). No to ne smeta dokumentarističnosti. Jer, ako je dokumentarcu glavna svrha pokazati osnovne uhodane postupke nekog posla, ti će postupci biti vjerno pokazani makar ostali elementi i ne bili autentični.

Takve sekvence koje su sa strogo fabularnog stajališta suvišne, a opet su dokumentarno svjedočanstvo o danim situacijama, nazivaju se *opisnim sekvencama*. Ova navedena, u kojoj pratimo proces nekog rada, jest dinamička (narativna) opisna sekvenca. Kad se dokumentaristički ocrtava neko više-manje statičko stanje, na primjer, pejzaž, neka soba, ili situacija na ulici, imamo posla sa *statičkim opisom* ili, jednostavno, *opisom*.

Moderni redatelji vrlo rado uključuju dinamičke opise u svoje filmove, dajući im pritom povlašćeno mjesto u filmu. Naime, takve sekvence, upravo zato što su sižejno izdvojene u osnovnom toku filma, pojavljuju se kao snažni i općeniti komentari toga osnovnog filmskog

toka, a da mu istodobno nisu strani jer su dijelom osnovnog zbivanja.

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

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

U filmu *Ljubavni slučaj* Dušana Makavejeva postoji cijela opisna sekvenca u kojoj Eva Ras izrađuje "štrudlu", i mi to pratimo od početka do kraja. Funkcija te sekvence jest ocrtati domaću atmosferu i pokazati 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.

[*] Usp. esej "Mit profesionalizma na filmu".

OPIS STANJA U IGRANOM FILMU

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

Ritualnosti cijele ove sekvence dobarano 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 nizu posebnih kadrova koji individualiziraju promatrače, 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 opće situacije na individualne aspekte s ciljem da se zatim dobije selektivnija i određenija predodžba o cjelini također se zove *opisom*, ali *opisom stanja*, a ne procesa, kako je to bio slučaj s primjerom izlivanja metka u *Crvenom krugu* Jean-Pierrea Melvillea 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 filmski opis. Opis stanja karakterizira vremenska neutralnost poretka kadrova: fabularno i vremenski irelevantno je kojim redoslijedom gledamo kadrove, jer ti kadrovi ne prate faze u nekom procesu, već odvojeno prate aspekte nekog razmjerno postojanog trenutačnog stanja.

Osnovne su karakteristike opisa selektivnost, analitičnost i konstruktivističnost. To znači da on 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 u 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 predočivanja nekog prizora. Prizor je predodčen neopisno kad ga pratimo u cijelosti, u

globalu, kontinuirano, i kad se on drži dovoljno dugo u kadru da gledalac sam uoči i prouči važne njegove aspekte. 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 fabularnoj 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 *opisne sekvence* imaju posebnu retoričku funkciju i izrazitije su. Njima nije cilj samo detaljnije i usmjerenije informiranje 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 česte u nijemim filmovima, posebno u filmovima čuvenih sovjetskih redatelja Ejzenštejna, Pudovkina i Dovženka. Oni su naglašeno izdvajali opisne sekvence i još ih dodatno stilizirali pomoću naglašenih rakursa, osvjetljenja, kompozicije, ujedno montažno ritmizirajući smjenu kadrova. Te opisne sekvence, npr. opis dizanja mosta u Ejzenštejnovu *Oktobru*, zanesenog komešanja mase u Pudovkinovu *Padu Sankt Peterburga* i drugdje, postali su standardnim primjerima retoričkih postupaka i danas se obvezno navode u teorijama filma.

KOMBINATORNI FILMOVI u povodu Lynchova *Mulholland Drive* i Nolanova *Memento*

Jest da je slučaj što su se gotovo istodobno na našem kinorepertoaru pojavila dva filma iz dvaju proizvodnih godina (*Memento*, SAD, iz 2000., te *Mulholland Drive*, SAD, iz 2001.) – ali mogućnost da se takva dva filma pojave nije slučajna. Svako malo, osobito nakon *Pulp Fictiona* Quentina Tarantina (SAD, 1994), javit će se u matičnoj proizvodnji i distribuciji poneki *mind-twisting* film, film što će brkanjem pripovjednih redoslijeda, paralelnih pripovjednih varijanti i identiteta likova pokušat *zapetljati* um gledatelju.

Christopher Nolan to u *Mementu* čini hipertrofiranjem retrospekcijske (*flashback*) metode. Istraga se lika, Leonarda Shelbyja (Guy Pearce), koji pati od poremetnje kratkoročnog pamćenja (anterogradna amnezija), predočava od kraja unatrag: scene-sekvence gledaju se u njihovu normalnu prostorno-vremenskome tijeku, ali se sa svakom novom kreće unatrag, u zbivanje što je tik prethodilo, s povremenim crno-bijelim umecima koji imaju status “službenih” retrospekcija, bez jasnoga “povratnoga” mjesta.

I David Lynch, u *Mulholland Driveu*, ima izvrnutih redoslijeda predočavanja zbivanja, ali intrigantnija je njegova preobrazba dvaju ključnih likova – Betty (Naomi Watts) i Rite (Laura Harring) – u posve druge, i rekonstrukcije prethodno predodešenih zbivanja u novome “ključu”, s tim novim likovima (koje glume iste glumice) ali u međusobno sličnom, tek sada dramatičnijem, lezbijskom odnosu. Film uz to ima stanovit broj nerazbistrenih narativnih tijekova, pretežito onih što naznačuju postojanje tajnih komplota.

Netradicionalna razrada pobočne tradicije

Ono što povezuje sve takve filmove (pridružite im i u nas pokazanu *Trči Lola, trči Toma* Tykwera, Njemačka, 1998) jest da su izrazito *kombinatorni*. U dvojakom smislu. S jedne strane nametljivo očito su se autori morali potruditi da ispletu svoje fabulističke niti u enigmatsko tkanje, što je tražilo visoko kombinatorno kalkuliranje. Ali, s druge strane ponudili su gledatelju enigmatsku prepletaljku tjerajući ga da ne gleda prepušteno, nego

kombinatorno oprezno, kalkilirajući koje bi mogle biti smislene veze među isprevtanim i isprekidanim fabulističnim nitima.

U usporedbi sa standardnim kontekstom matične proizvodnje filmova, takvi su filmovi iznimni. Standardno se od gledatelja traži prepušteno gledanje, s povjerenjem da su sve moguće nejasnoće privremene i da će ubrzo ili konačno sve biti razjašnjeno. Tradicionalna naracija, doduše, računa na gledatelja poduzetna uma, spretnog shvaćanja filmskih indikacija, ali sve u granicama spontane i široko kulturno prisutne gledateljske vještine. Tipično ne traži od gledatelja da bude enigmatičarski odgonetač, osoba koja bi morala pri gledanju dodatno spekulirati, u glavi tumbati različite moguće fabulističke kombinacije što bi dale smisao pripovjednim naznakama u filmu. Scenaristi i redatelji su po nuždi veliki kombinatorici, ali u najvećem je broju slučajeva ova kombinatorika usmjerena na to da osigura gledatelja od napasti kombinatorike, da mu omogući da se *spontano* snalazi u filmu, bez spekulativna odmak a i posebna spekulativna truda.

Važno je, međutim, odredbeno ograničenje koje sam gore uveo: da tradicijski film *tipično* ne traži spekulativno odgonetavanje fabule. Jer, ipak postoji, stanovita – doduše “rezervatska” – tradicija enigmatsko-fabulističke igre između filmaša i gledatelja. Nju ćete naći u nekim detekcijskim (*who done it*) filmovima u kojima je gledatelj suočen s jednako oskudnim indikacijama kao i glavni istražitelj, a ima vremena i u povremenim dokonijim trenucima filma i sam se pitati i stvarati teorije tko je od predloženih likova ubojica. Naći ćete je u igri koju redatelji nameću gledateljima u filmovima strave mameći ih da slute trenutak kad će njihova junaka zaskočiti kakav *stvor*. A naći ćete je i u “umjetničkim” filmovima, u uporabi stilskih figura koje traže dodatno domišljanje njihova smisla. Ali sve se to čini s prihvaćenom temeljnom obavezom da se ipak tijekom filma stvari odmrse, rješenja pokažu, ponude *prava* i nedvoumna tumačenja.

U matičnim naracijama se ne ostavljaju stvari – kao u ova dva filma – nejasnima, bez konačnog izričitijeg razjašnjenja pokretačkih nejasnoća filma. Utoliko se redovitu kinoposjetitelju i repertoarnome kritičaru može činiti da je ovaj kombinatorni trend doista novinom, te on izaziva tolike rasprave, postaje stimulativnom temom internet-*chatova*.

Tapkanje za avangardom

No, sve je to tek tapkanje za avangardom. U razdoblju “druge filmske avangarde”, one koja

se svjetski raširila i ustalila tijekom šezdesetih godina prošloga stoljeća a traje i danas u filmskim i video-umjetničkim varijantama, čak se uspostavila osobita proto-enigmatična struja tzv. *strukturalnog filma* obilježena povremenim enigmatskim zaplitanjem predočavalačke strukture filma. Bečanin Petar Kubelka stvarao je u šezdesetim prave enigmatske kombinacije treptavih sličica-kadrova – neodgonetljiva ustrojstva u prvome gledanju, odnosno u ijednome gledanju bez posebnoga rekonstruktivnoga napora. Amerikanac Hollis Framptom je u *Zornovoj lemi* (SAD, 1970) abecedu učinio *šifrom* za odgonetavanje kadrova i njihova slijeda, a u Britanaca je strukturalni film postao na neko vrijeme dominantnom strujom, koncem šezdesetih i u sedamdesetima, s povremenim kombinatorno strukturiranim filmovima, npr. Williama Rabana i Malcolma Le Gricea.

Nije manje tako kod nas. Osobito je Dalibor Martinis sklon kombinatornim strukturnim prepletima, a programatski je to u posljednjoj svojoj "šifrantskoj" fazi (s recentnim morzeovski šifriranim videima, primjerice, *Parken verboten*, Hrvatska, 2001).

Po neminovnu pravilu, ono što se u *alternativnu području* eksperimentalnog filma već dobrano iskušalo treba vremena da prodre u maticu. A u maticu prodire jer su kombinatorike očigledno još važeći postmodernistički *fad*, propuhna literarna moda, kojoj je trebalo vremena da postane i traženi *intelektualistički štih* matičnog repertoarnog filma.

UNATRAŽNA NARACIJA

Bivši detektiv, pati od gubitka kratkoročnog pamćenja: sjeća se umorstva svoje žene i prethodnog života, ali nakon toga svjestan je samo trenutačnog odvijanja – čim napusti situaciju zaboravlja je. Također pamti svoj opsesivni zadatak: osveta za ženinu smrt, te vodi upornu istragu o počinitelju, a istražne niti povezuje tako da sam sebi ostavlja slikovne i pismene upute o ljudima koje sreće tijekom istrage i narednim istraživačkim potezima. Film istragu pokazuje odnazad: od osvetničkog ubojstva postupno unatrag, scenu po scenu istrage.

U svojem izvornom američkom i svjetskom prikazivanju (2000-2001) *Memento* je raziskrio filmofilska i filmološka tumačenja, postavši jednim od recentno najizraspravljanijih filmova. Ponajprije je takav postao po svojoj osebujnoj izlagačkoj *metodi*: neobičnoj *unatražnoj* *progresiji* izlaganja te *odgonetačkim zadatkom* s kojim je suočio gledatelja – zadatkom da se odgonetnu događajne, kauzalno-intencionalne, veze između unatražno poredanih scena filma te da se odgonetnu naravi likova i njihove uloge u prizornom svemiru filma. Naravno, prevladavajuća intriga leži u odgonetavanju karaktera i prave motivacije glavnoga lika Leonarda (Guy Pearce), a potom u odgonetavanju karaktera ostalih likova s kojima Leonard dolazi u dodir, te priroda njihove uloge u životu glavnoga lika. Pritom je finalno, i najnesigurnije odgonetljivo, pitanje – koje se javlja tek kasnije u filmu – ono o statusu umorstva junakove supruge: je li nju doista umorio nasilnik, ili ju je sam Leonard – kao izvornu anterogradnu amnezičarku – ostavio da umre od prevelike doze inzulina (po obrascu “slučaja” iz Leonardova prethodnog osiguravateljskog života koji ga očito opsjeda, i kojeg se ponavljano i rekonstruktivno “prisjeća”). Dodatna je intriga filma bila u *ovjerovateljskome* zadatku nalik onome što prati poneke pristalice znanstvene fantastike: dio je diskusija o filmu otpadao na utvrđivanje je li medicinska postavka – gubitak kratkoročnog pamćenja (tzv. anterogradna amnezija) – valjano realizirana u filmu, je li psihološki posve prihvatljivo (uvjerljivo) prikazana. S tim u vezi film nas tjera da postavimo čak i pitanje da li junak stvarno, tj. fiziološki utvrdivo, pati od anterogradne amnezije, ili je u pitanju *psihosomatska projekcija*, djelotvorno *preuzimanje uloge* amnezičara od svoje žene u korjenitom pokušaju prikrivanja, pred samim sobom, vlastite krivice za njezinu smrt. Ovo potonje bi objasnilo medicinsko-simptomatske nedosljednosti u Leonardovu amnezijskom ponašanju.

Najintrigantnije obilježje filma – retrospektivna progresija u izlaganju radnje, koju mnogi uzimaju kao vrhunsku *originalnost* filma – zapravo se vrlo samosvjesno *nadovezuje* na jednu

duboko tradicionalnu opsesiju filmaša. Iako je tradicionalnost te opsesije *rubna*, tj. javlja se na marginama narativističke tradicije. Riječ je, naime, o tradiciji ispitivanja *redosljedne logike izlaganja radnje*. Filmsko izlaganje (sekvencijalna prezentacija koja karakterizira film), naime, tipično prati logiku našeg životnog očevidaštva: mi u životu možemo pratiti slijed odvijanja samo u njegovu podrazumijevanu *vremenski neumitnom smjeru*, u njegovom neumitnom kretanju ka budućnosti. Ova se osobina *narativne prezentacije* (tzv. *sižea*, *predočavanja zbivanja*) nazivala *linearnom* – zbivanja se predočavaju onim vremenskim redosljedom kojim se odvijaju. Redosljed kadrova i scena prati vremenskom vremenski slijed predočavanih zbivanja.

Iako je ovo “linearno” (tj. *vremenski usmjereno*) praćenje *normalno*, film, kao i druge izlagačko-prikazivačke umjetnosti (književnost najistaknutije), ima mogućnost da redosljed predočavanja odvoji od slijeda predočena zbivanja. O odvijanju zbivanja možemo dobiti predodžbu i na temelju fragmentarnih informacija o njemu (*eliptičnim* predočavanjem zbivanja), a i na temelju ispremiješanih informacija: informacija o kasnijoj fazi zbivanja može prethoditi informaciji o prethodnoj fazi zbivanja, a da pritom još uvijek uspijevamo predodžbeno *rekonstruirati* izvorni vremenski tijek zbivanja. Odomaćen postupak takvog isprevrtnja predočavalačkog redosljeda (*sižēja*) ima i svoj poznat stručan naziv – *flashback*, *retrospekcija*. U predočavalačku se suvremenost *umeću* prizori (kadrovi) iz prošlosti. Ponekad se cijeli film pokazuje kao takva retrospekcija, npr. u Wilderovu *Bulevaru sumraka* (1950), film počinje prizorom mrtvoga tijela glavnoga junaka što pliva bazenom, a potom u cijelome filmu pratimo onaj slijed zbivanja koje je dovelo do takva njegova završetka, potom film završava s istim “suvremenim” trenutkom s kojeg smo “skočili” u retrospektivno svjedočenje.

Većina filmova zastaje na takvu jednokratnom ili povremenom *umetanju* retrospekcija. No, mogućnost da se stvari prikazuju retrospektivno uvijek je bila izazovom, uglavnom komičarskim, zafrkantskim. Poljski film *Rukopis nađen u Saragozi* (Wojciech Jerzy Has, 1965), prema romanu Jana Potockog iz 19. vijeka, sav se je sastojao od *fleshbacka* u *flashbecku*: suvremeni pripovjedač pripovijeda o prošlosti pa tim povodom kliznemo u prizore prošlosti o kojima ovaj priča, potom drugi junak u sklopu tih prošlosnih zbivanja počne priču o još starijem zbivanju na koje se potom retrospektivno prebacimo itd. Luis Buñuel, taj naracijski zafrkant, u *Fantomu slobode* (1974), prati “linearno” niz prizora dobro prostorno-vremenski povezanih ali bez kontinuiranog skupa likova i zbivanja, a u *Mliječnom putu* povezuje povijesna zbivanja u suvremeni kontinuitet. Predočavalačka kombinatorika u kojoj se istražuje mogućnost rekonstrukcije izvornog zbivanja iz poremećenog redosljeda

izlaganja, danas je izazovno prisutna među suvremenim pripovjedačima, a među njih očigledno spada i redatelj *Memento* – Christopher Nolan.

Ono što su *Rukopisi u Saragozi* činili još uvijek uz pomoć likova-naratora koji nas uvode u retrospekciju, Nolan čini bez naratorske pomoći, prebacuje nas izravno. Scene u njegovu filmu očekivano ("linearno") prate puni smjer odvijanja – standardne su, ali kad se prebacuje na narednu scenu, ta predočava zbivanje koje tik što je prethodilo onom u tek odgledanoj sceni. I tako dalje. Čini to superiorno: pri skoku na retrospektivnu scenu u njoj daje dovoljno preklapnih informacija s tek napuštenom scenom da nam bude posve jasno da je zbivanje u nastupnoj sceni zbivanje koje tik što je prethodilo onom u sceni koju tek što smo odgledali. Film ima utoliko besprijekornu *unazadnu naraciju*, vremenski se slijed zbivanja od scene do scene daje pratiti bez problema, naravno, ukoliko se pažljivo prati s dostatnim gledalačkim, narativnim, iskustvom (kojeg većina današnjih redovnih pratitelja filma ima).

Međutim, koliko je god riječ o impresivnom i uspjelom narativno-metodološkom eksperimentu, vjerojatno bi njegova vrijednost ostala tek vrijednošću metodološkog *kuriziteta*, da nije riječ o Nolanovu opredjeljenju za ovakav postupak *po senzibilitetu*, po *idiosinkratičnoj nazornoj umjesnosti* takvog postupka, a ne tek po njegovu *enigmatском izazovu*. Nolan bira nadasve *akcijske* ili *akcijski ključne* situacije: svjedočimo ključnim potezima junakove istrage, onima koji su strogo u funkciji istražnih spoznaja. To radi na *konstatacijsko-prezentacijski način* emotivno neutralnog, ali pomnog promatrača kojemu je prvenstveno do utvrđivanja i praćenja ključnih činjenica. To je otprilike način na koji bi radio supervizor istrage, pratitelj koji se ne smije uplitati, koji se mora čuvati emotivne pristranosti, ali mora biti itekako poman i zainteresiran promatrač. Doduše, svaka zainteresiranost podrazumijeva neku emotivnu motivaciju, ali ne nužno emociju sućuti s junakom, nego spoznajnu motivaciju, emotivnu zagrijanost za spoznaju situacije koja je spoznajno "neprozirna", koja se odupire lakoj spoznaji. Utoliko se ova unazadna prezentacija pokazuje kao dvojaki *spoznajno-rekonstruktivan proces*: junakovu istragu i njegovu rekonstrukciju krivca za smrt njegove žene i nejasnoće u koje junak upada svojom amnezijom i koje pokušava u svakoj sceni ponovno izbistriti, prati autorsko/gledateljski *istraživačko-spoznajni pristup*: nastojanje da se spozna o čemu je riječ pomnim utvrđivanjem, odnosno rekonstrukcijom junakove prethistorije. Stanovita ponavljana izgubljenost glavnoga junaka, kojeg amnezija stalno baca na početak, i njegovo tvrdo nastojanje da se ipak orijentira sustavom samoporuka, kao da se za nas gledatelje ponavlja u našem praćenju tijekom filma: fragmentarne informacije svake scene budu dovedene u reviziju *sljedeće-prethodnom* scenom, ta stalna revizija stvara sličnu spoznajnu nesigurnost

u kakvoj je i lik, a mi je nastojimo otkloniti oslanjajući se na vremensko-kauzalne veze koje uspijevamo rekonstruirati pri prijelazu iz jedne scene u drugu, te zbrajajući informacije koje dobivamo od scena, pretpostavljajući da ćemo tako moći izgraditi koherentna sliku ukupnog prethistorijata junaka, onako kako se junak nada da će rekonstruirati i doći do ubojice svoje žene.

Svemir ovog filma svemir je beznadno stroge kontrole izgubljenosti, a Nolanovo je vrhunsko umijeće što uspijeva univerzalizirati ovaj svemir, omogućujući i gledatelju da bude uvučen u njega, da i sam – kroz svoje praćenje naracije – osjeti ambigvitetnost stanja istodobne stroge samokontrole i jake izgubljenosti, nedorečenosti, upitnosti.

OBNOVLJENA VERZIJA

Novi pohod *Istrebljivača* (*Blade Runner*) po repertoarnom programu kina odvija se pod reklamnom krilaticom *redateljeva verzija* ili kako se to “privlačnije” u novinama navodi: *director’s cut*. Hoće li trik biti uspješan kod kinogledaoca, za to treba počekati i vidjeti. Ali da je već sad publicistički uspješan, o tome svjedoči i ovaj tekst, zajedno sa svim drugim raspravama o razlikama i sličnostima između “producentske” i “redateljeve” verzije što se vode po javnim medijima.

Ovakva repertoarna reeksploatacija “stare robe” nije, međutim, ni po čemu iznimna. Jedan od standardnih i najstarijih načina ponovnog iskorištavanja starih filmova bio je pomoću tzv. *remakea*, tj. *preratka*, posve nove izrade starog filma. Tu se najčešće preuzimao scenarij nekog starog filma ili se naprosto iznova scenarijski obrađivao književni ili dramski predložak po kojem je film svojedobno bio snimljen. Rijetko je sam izvorni film poslužio kao izravan predložak za novi film.

Međutim, interes za sama originalna djela čiji je “eksploatacijski rok” već odavna istekao probudila su njihova prikazivanja na televiziji. Kako se pri televizijskom prikazivanju pokazalo da neka stara djela imaju jak efekt i na suvremenu publiku, rodila se ideja o potencijalnoj suvremenoj tržišnoj vrijednosti starih filmova. Širenje univerzitetske, filmskopokloničke mreže *nerepertoarnih kina* (tzv. *nekomercijalnih kina*), a potom pojava široke videomreže, naveli su producente da obnavljaju stare kopije i puštaju ih u nerepertoarnu filmsku i video distribuciju, jer se ta pokazala i te kako isplativom. Naime, stari film je “gotova roba”. Uz minimalna ulaganja u njegovo kopiranje i obradu, svaka prodaja, ma koliko ograničena, donosi nekakav dobitak.

No, vrlo su brzo distributeri i producenti uvidjeli da se i takva ograničena distribucija može višestruko povećati ako se novome izdanju staroga filma dodaju neki intrigantni novi detalji, tj. ako se suvremeno prikazivanje nečim “inovira”. Pa su, tako, počeli kompjutorski “bojiti” kopije poznatih crno-bijelih filmova, “pronazitati” izgubljene filmove, “rekonstruirati” stare oštećene ili u eksploataciji mijenjane kopije, a i “rekonstruirati” redateljske verzije u slučajevima gdje je bilo poznato da su producenti strože intervenirali pri dovršavanju filma. Svaka takva “inovacija” može postati polugom reklamne kampanje jer je sposobna pobuditi radoznalost publike.

Još uvijek je, međutim, velika hrabrost pustiti neku od tih "rekonstruiranih" izvornih verzija u normalan ritam repertoarnog programa, jer još uvijek nije sigurno da li će kurioznost "rekonstrukcije" biti dostatnim mamcem za redovnu repertoarnu publiku.

Publika repertoarnih kina jest, naime, osobito uvjetovana publika. Pojedinci iz te publike mogu biti ljubitelji starih filmova, pregledavati ih bezbroj puta na svojim videorekorderima, hvatati ih po programima kinoteka i raznih filmskih centara, ali kad idu "u kino", osjete se prevareni ako iza naslova koji nisu prepoznali otkriju neki stari film. Pa čak ako taj film nisu prije gledali, osjećaju se prevareni: očekivali su film nove ili barem nedavne proizvodnje.

Naime, koliko god svi mi idemo u kino da bismo se prepustili svijetu filma, da bismo dobili svoju "porciju" doživljaja, ipak je gledanje filma i društveno važna stvar. Mi idemo u kino i zato da bismo "bili u toku", društvenom toku s "doživljajnim novinama" filma, da bismo znali što je društveno *in*. Želimo imati uvid u doživljajne trendove i osjetljivosti svoje i svjetske sredine. Kako u odjeći, tako i u svijetu "doživljaja" težimo "pratiti modu". Jedno od određujućih obilježja "repertoarnosti" kina jest upravo u tome što nam repertoarna kina omogućuju da budemo u "društvenom toku" s "doživljajnom modom". Razlika između repertoarnih i nerepertoarnih kina nije toliko u komercijalnosti prvih i nekomercijalnosti drugih, koliko upravo u tome što je vrhovni zadatak repertoarnih kina da budu modno informativna, dok to nerepertoarna kina ne moraju biti, i u pravilu nisu.

Dakako, i stari filmovi mogu doći u modu te time postati repertoarno zanimljivi. Ali da bi to uspjeli moraju sadržavati neku "inovaciju" koja će ih predstaviti kao ipak dio *nove* mode. U slučaju *Blade Runnera*, ta je inovacija u tome što je producent omogućio redatelju da sam rekonstruira "svoju verziju" nasuprot prethodnoj "verziji" tog samog producenta. Lukavi producenti će i sami sebe opanjkati ako od toga imaju neke koristi.

REDATELJSKA VERZIJA I MIT BOŽANSKE NEDODIRLJIVOSTI AUTORSTVA

Upravo su se slučajile, na kinoprogramu i na programu televizije, dvije “redateljske verzije”: ona *Istrebljivača* Ridley Scotta, na televiziji, i *Istjerivača đavla/Egzorcista* Williama Friedkina u kinima. Dio je to pomalo *paradoksalnoga* pomodnog producersko-distributerskog trenda “redateljskih verzija” nešto starijih filmova, onih koji su svojedobno doživjeli visoku popularnost i prešli u legendu.

Doduše, iako je moda “redateljskih verzija” nova, nije novom producerska želja da se nanovo repertoarno iskoristi jaka popularnost i potonja kulturnost nekog starijega, svojedobno repertoarno “izeksploatiranog”, filma. Standardno donedavno rješenje bilo je snimanje *remakea*, posve nove verzije nekog starog filma (s novim glumcima, u novim ambijentima, uz neke scenarističke prerade). Bilo je i drugih rješenja. Doduše, vrlo rijetko, ali u dostatno slučajeva, znade se pustiti u redovni repertoarni program nedodirnite izvorne verzije. To je, primjerice, radio Disneyjev studio sa svojim cjelovečernjim crtanim filmovima (vječno popularnim među djecom), a radilo se to i s nekim filmovima koji su iz ovih ili onih razloga (cenzorskih ili pravnih) bili reprizno potpuno nedostupni. Ali se čak i ove izvorne verzije teži s nečim “obnoviti”, “osvježiti” kako bi se dobila izlika za ponovno repertoarno lansiranje. Otkriće digitalnih obrada omogućilo je, naime, da se ponekoj “izvornoj” verziji doda neki *novum*: da joj se “poboljša” slika, da joj se dade digitalno-stereofonski zvuk za osuvremenjene kinodvorane, ili da se, pomalo povijesno prijestupnički, crno-bijeli film kompjutorski kolorira...

Za razliku od ovakvih slučajeva, ponovno repertoarno izdanje filma uz pomoć “redateljske verzije” izrazito je paradoksalna. Producenti to zapravo lansiraju verziju koju su sami izvorno “okljaštrili”. Naime, redateljska verzija podrazumijeva da oni producenti (ili one producerske kuće) što izvorno nisu dali da film ide u kina u obliku u kojemu ga je sastavio režiser s montažerom, nego su, nezadovoljni danom verzijom, diktatorski natjerali redatelja (ili bi to sami uradili, mimo redatelja) da s montažerom premontira filma, izbaciti neke scene i neka rješenja, nešto dosnima (recimo: naratorska posredovanja u *Istrebljivaču*; nove scene za kraj filma) i da onda tek takav film ode u redovno prikazivanje. Obično se ovakve prepravke rade nakon prvog službenog unutarstudijskog gledanja dovršena filma, a ponekad nakon tzv. *preview*, ogledne projekcije za uzorak “obične” publike, na kojoj se provjerava djelovanje filma.

Sad, ako producenti nakon nekog vremena daju javnosti i redateljevu verziju, to je kao da "priznaju" da svojedobno nisu bili u pravu. Odnosno, iz autentičnih se diktatora odjednom pretvaraju (prenavljaju) u "demokrate": "nek' se vidi i redateljeva varijanta". Naravno, posrijedi je isključivo *post festum* demokratskost. Ne pada im na pamet biti tako "demokratski" s najnovijim produkcijama što su u toku, pa da puste, recimo, u premijerna kina dvije verzije – jednu "producentSKU" i drugu "redateljsku" (iako se neki producentSKU/redateljski lukavac može i tome dosjetiti: najaviti obje verzije, ali prvo dati u optjecaj "producentSKU", a nakon što ova pokaže znake recepcijskog iscrpljenja, s pompom pustiti drugu, "redateljsku").

Iako taština nije rezervirana samo za "umjetnike", već je u obilju znadu imati i producenti, rijetko je kad ona toliko velika da bi spriječila da se na starome ponovno dobro zaradi. Ta tu se za minimalni ulog može dobiti razmjerno veliki povrat.

Međutim, ono što mi se čini trenutačno posebno zanimljivim nisu ove "pretvorbe" producenata, niti "razlike" u verzijama, nego "mit" na koji računaju producenti kad idu u lansiranje "redateljske" verzije.

Treba li stvaralaštvo biti nedodirljivo?

Posrijedi je romantičarski mit o nedodirljivom (božanskom?) "autorstvu" umjetnika. Od kad je na terenu tzv. "autorska teorija", odnosno "autorska kritika", u filmovima se nadasve traži osobni iskaz ("izraz") samoga umjetnika-redatelja, njegove neponovljive i jedinstvene osobnosti. Redatelje se rangira po tome koliko su *jake stvaralačke ličnosti* (tj. koliko im se izrazito i društveno važno iskazuje osobnost u umjetničkom djelu). Kao popratna crta autorizma, postala su izrazito pomodna ocrnjivanja holivudskih producenata koji se prema takvim autorima odnose kao prema najamnicima kojima mogu naređivati što sve da rade, i kakav da im bude film. Stalno ćete po monografijama i kritikama sretati ogovaranja "komercijalistički zadržani" producenata koji su se usudili izmijeniti ovo ili ono u djelu nekog obogotvorenog Autora i tako narušiti njegov bogomdani "umjetnički integritet", oštetiti slobodno očitovanje njegove nedodirive "stvoriteljske persone".

Naravno, ironiju s kojom sam formulirao gornja tumačenja treba uzeti s rezervom. Posrijedi je ozbiljna dilema.

S jedne strane, uspješna umjetnička djela najčešće su očiglednim ishodom složeno

izbalansiranih i krhkih stvaralačkih osjetljivosti i dugo dotjerivanih vještina ključnog realizatora filma – redatelja. Diranje u taj proces istančanih artikulacija doista može ugroziti njihovu djelotvornost.

Ali, za bilo koju se složenu vještinu, pa tako i za režiju, traži istančanost koja je rijetkima dostupna. Staro je iskustvo da se vještacima, ljudima ovjereno visoke i djelotvorne vještine (“majstorima”), treba pustiti da rade po svojem, ne dirati u tijek njihova rada, jer će tako najbolje napraviti ono što su preuzeli uraditi. Toga su se uglavnom držali pametniji holivudski producenti u odnosu na one redatelje koji su se izdvojili kao izrazito uspješni i cijenjani – ostavili bi im da bez uplitanja rade film do kraja.

No, znači li to da umjetnika moramo shvatiti kao božanski samodovoljno biće koje je samo sebi mjerom, isključivo nadležno da procijeni umjesnost svakog svojeg čina i svakog detalja svojeg djela? I koji je nepogrešiv, jer sve što učini – božansko je djelo?

Naravno da ne moramo, i uglavnom to, na sreću, i ne činimo. S izuzetkom ponekih fanatičnih ljubitelja nekog autora, većinom imamo zdravu i premnogo puta potvrđenu ideju da nitko nije pošteđen pogrešivosti, pa tako niti najgenijalniji umjetnik. I dobri Homer ponekad zadrijema.

No, nije samo riječ o načelnoj pogrešivosti. Dobar dio istančavanja filmskog djela sastoji se u usuglašavanju postupaka s njihovim doživljajnim efektima. Veliki redatelj je onaj koji je dobar zastupnik budućeg gledatelja – padaju mu na pamet rješenja koja će biti doživljajno djelotvorna, izbacuje ona koja će kvariti ili iskrivljavati doživljaj. A u tome se i najbolji redatelj lako prevari. Zatoiskusni redatelji vole provjeravati efekte onoga što čine na ekipi, na prijateljima koje dovlači u montažu ili na radne projekcije, pa i na producentu ako ga cijeni. S druge strane, ako narcisoidnost zaslijepi redatelja, ako povjeruje u svoju nepogrešivost, tada – u korist filma – mogu biti dobrodošle diktatorske intervencije. Ako se autora prisili da revidira svoje procjene i odluke, ili ako se dovede drugog osjetljivog majstora da spasi stvar.

Naravno, stvar nije u načelima, nego u konkretnim odlukama. Producentske intervencije mogu biti pogoršavajuće, ali mogu biti i poboljšavajuće. Kad su kakvim, stvar je provjere svakog slučaja dvojnih varijanata.

IV. ELEMENTI I STRATEGIJE

MOTIVI U FILMU

Iz filma Petera Bogdanovicha *Posljednja kinopredstava* 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 možda neće moći sjetiti "iz kojeg filma": slične su, naime, 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 Bogdanovichevom filmu.

U ranome nijemom razdoblju filmovi su zdušno preuzimali književne 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 udomaćili u filmu kao vrlo uspješni, omogućilo je razvitak filmskih serijala, a zatim i filmskih žanrova. Filmske žanrove obilježava jaka motivska povezanost (tj. zajednička *ikonografija*) i to je bilo prvo što su ljubitelji i proučavatelji vesterna istakli kad su pokušali odrediti posebnost toga, pa onda i drugih žanrova.

Dok su, tako, motivi u tradicionalnom filmu bili važni i cijenjeni, moderno je doba uz promjenu odnosa prema filmskoj tradiciji donijelo 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 neki moderni redatelji i posegnuli za motivima, činili su to uglavnom samo zato da bi ih parodirali ili da bih ih shvatili kao sirov materijal prema kojemu valja 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 njezinih dostignuća. Javit će se dosta redatelja koji neće uzimati motive samo da

bi se njima igrali, već i da bi time označili svoje filmske ljubavi, žanrove i redatelje koje vole i koje bi željeli naslijediti.

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

POMOĆNI MOTIVI

Ima na početku filma *Čovjek kosilica* jedna besmislena sekvenca: supruga znanstvenika, glavnog lika, osjeća se posve zapostavljena i nakon propala izlaska u grad napušta svog muža. Sekvenca je besmislena ne toliko po izvedbi, koliko po funkciji. Niti smo u njoj doznali o znanstveniku nešto više od onog što smo već znali – to da je on krajnje opsjednut svojim znanstvenim radom – niti ta rastava ima ikakvu daljnju ulogu u filmu i ništa nas kasnije ne podsjeća na tu epizodu.

Dobro, možemo se pitati, ako je nesvrhovitost sekvence toliko očita, zašto su autori ipak posegnuli za njom? Mora, vjerujemo, postojati bar neki razlog po kojemu su autori ovu sekvencu ipak držali opravdanom.

*

Kad ovako izolirano upozorimo na fabularnu temu nesporazuma između muža i supruge, nesporazuma izazvanog muževom zaokupljenošću svojim poslom, ta nam se tema učini vrlo poznatom. Riječ je o poznatom fabularnom motivu. Naravno, tema bračnog sukoba vrlo je proširena i često dominantna tema melodramskih i tzv. psiholoških filmova, ali ovdje se, očito, ne misli na to. Naime, specifični lokalni motiv ljubavnog nesporazuma oko muškarčeva posla javlja se pretežno u akcijskim filmovima, u filmovima u kojima je dominantna tema upravo taj središnji profesionalni posao muškarca. Zato se motiv ljubavnog nesporazuma javlja kao *pomoćni motiv* pretežno u detektivskim, avanturističkim, ratnim, pa i ovakvim poluznanstvenofantastičkim fabulama.

Sjetite se, npr., koliko je značajan motiv nesređenog odnosa Brucea Willisa i njegove žene u *Umri muški* Johna McTiernana, ili koliko je značajno pucanje veze između Nicka Noltea i njegove supruge u *48 sati* Waltera Hilla, odnosno isto takva pozadina života Genea Hackmana u A. Pennovim *Noćnim kretanjima*; ili, opet, sjetite se koliko su značajni ambivalentni odnosi Supermana, odnosno Clarka Kenta i njegove prijateljice novinarke, u *Supermanu*... Da nije u pitanju samo filmski već općenito fabularni motiv svjedoče takvi motivi i u špijunskim romanima Johna LeCarréa, gdje glavni junak Smiley ima stalnih popratnih problema sa svojom suprugom; ili, da uzmemo bliži primjer, sjetite se takva motiva u nizu kriminalističkih romana Gorana Tribusona, u kojima junaka Banića kobno

proganja njegov problematičan odnos prema supruzi. Ni u jednom od tih filmova i romana motiv nesporazuma sa suprugom ili prijateljicom nije glavni, nego pomoćni, potporni, provodni, ali može biti iznimno važan. Očito se javlja kao *standardni motiv* akcijskih filmova.

Scenaristi i redatelj filma *Čovjek kosilica* očito su pribjegli ovom motivu zato što je on standardan, a ne zato što bi im bio posebno potreban. Slabe fabularne maštovitosti, podlegli su stereotipu, ne razumijevajući njegovu svrhu.

*

A činjenica je da taj pomoćni motiv nije uzalud postao standardnim motivom akcijskih filmova. On je to postao jer je potencijalno vrlo djelotvoran.

Temeljni problem na akciju usmjerenih filmova jest kako dati glavnom liku stanovitu psihološku autonomnost i kako emocionalno potpunije pridobiti gledaoca za njega. Naime, u akciji se najčešće iskazuju samo posebne i vrlo prigodne psihološke osobine junaka, a te su obično vrlo jednoznačne i skućene, ponekad i ne baš laskave po njega prema standardnim moralnim kriterijima društva. Da bi se glavnog junaka učinilo emocionalno i ljudski bližim gledaocu, važno je pokazati ga psihološki složenom ličnošću bogata "unutrašnja života", nesvodivom na akcijsku psihologiju. Vrlo efikasan način da se to učini upravo je osvjetljavanje problematična junakova porodičnog, odnosno ljubavnog života: ako znademo da junak sve vrijeme dok vrlo efikasno vuče svoje djelatne poteze krije u sebi dubok i teško rješiv osobni problem, lik će nam djelovati uvjerljivije; "višedimenzionalno", "plastično" – kako to kritičari vole reći. Sličnu funkciju, na primjer, imaju i vječni sukobi glavnog junaka sa svojim šefom, sukobi toliko poznati u detektivskim i špijunskim filmovima, odnosno u televizijskim kriminalističkim serijama.

Ti su motivi fabularno očito vrlo vrijedni. Ali nisu takvima sami po sebi, već po svojem doprinosu glavnoj temi filma. Greška Bretta Leonarda, redatelja filma *Čovjek kosilica*, jest u tome što je on motiv bračnog nesporazuma smatrao samodostatnim, te se nije ni potrudio da mu dade nužnu dramaturšku svrhu.

Nije motiv loš, nego ga redatelj nije znao koristiti.

ULOGA PLANOVA

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 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 uhodanim kretnjama ne pokazujući da je svjestan djevojčina 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 ga iznenada optuži kako je otišao na tri dana, a ostao deset. A zatim ga ponovo nježno poljubi. 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 biti stvari dobivamo u krupnom planu. S druge strane, polazni široki plan u kojem pratimo djevojku, bez izdvajanja njezina 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 bitan problem oko kojeg će se vrtjeti sve što ćemo dalje gledati.

Te polazne funkcije planova zadržavaju se i dalje kroz film. Budući da su emotivni odnosi osnovni predmet filma, glavnu informativnu funkciju imaju krupni planovi, jer se u njima najbolje vidi lica, a iz lica najlakše očitavamo emotivna stanja i promjene. Širi planovi – u psihološkim prizorima – uglavnom imaju interpretativnu funkciju: likove među kojima postoji psihološka napetost i barijera promatramo iz daljine, a 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 drukčiji tip filmova – akcijski film. Gdje imamo akciju, tamo je vrlo važan ambijent u kojem

se akcija odvija, jer će razumijevanje akcije ovisiti o kontekstu koji na nju utječe. Zato glavnu informativnu težinu u akcijskim filmovima imaju širi planovi, budući da se u njima upoznajemo s ambijentalnom smještenošću likova i njihovih postupaka. Na drugoj strani, međutim, kad redatelj želi izričitije tumačiti psihološko značenje akcije, pokazat će u krupnijem planu, izbliza, izraz lica nekog od likova. Krupni plan ovdje će 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 nositelji informativnosti u psihološkim filmovima, a široki u akcijskim. S druge strane, široki planovi su nositelji interpretacije u psihološkim filmovima, a krupni u akcijskim.

UVOĐENJE KLJUČNIH LIKOVA

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 neminovan: očito je riječ 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 namjerava svoga sina, studenta psihologije, učiniti muškarcem, naći mu djevojku na ljetovanju, jer smatra da je mladić ostao stidljiv i nevin pod diktatorskom paskom svoje majke. Na samome početku filma, međutim, naznačeno je da sin i nije takvo nevinašce, a maska stidljivosti samo mu je uspješno sredstvo za zadobivanje pažnje i brige 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 očeva plana da erotski odgoji svog sina.

Taj 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 kako bi pomogla da se teškoće raščiste. Otac laska vlasničinoj privlačnosti, a ona upućuje mladiću izazovno pitanje 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 pitanje odgovorio na samu.

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 pomalo 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 nesporedazuma, što vuče korijene iz vodviljske tradicije. Fabula filma je zapravo postavljanje i razrješenje najraznovrsnijih nesporedazuma među brojnim likovima. 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

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, pa se isti 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 istome filmu nadovezujući se jedna na drugu, kako je to učinio Buñuel u svom filmu *Taj mračni predmet žudnje*. Više glumaca glume isti lik ako taj lik jednom vidimo kao dijete, drugi put kao malodobna mladića, a treći put kao odraslu osobu, ali da isto dobno razdoblje lika igraju dva glumca, odnosno dvije glumice, i da se smjenjuju od scene do scene, to je pokus koji je učinio upravo Buñuel. Uspješan pokus; jer, iznenađujuće, to djeluje uvjerljivo: uloga ostaje ista, fabula se ne mijenja, jedino gledalac dobiva mogućnost za dodatan stilski užitek u Buñuelovoj diskretnoj diverziji.

Ono što je laka stilska zafrkancija sa stajališta gledaoca, može postati glavoboljni problem za teoretičara. Buñuelovo rješenje postavlja važno pitanje teoretičaru: kako je nešto takvo 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, dob, društveni odnos spram drugih lica i drugih lica spram njih, staleška pripadnost, a tim se atributima mogu pridružiti još i drugi, na primjer ime, specifična odjeća, govorne osobine i tome slično. Ti su atributi, uzeti sami za sebe, vrlo uopćeni, ali u kombinaciji omogućavaju jasno i brzo razlikovanje jednog dramskog lica od drugoga. 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, može biti pozitivno ili negativno itd. I ti su atributi apstraktni, ali razlikujući se od lika do lika oni ih jasno razlučuju i jasno preciziraju službu koju dramsko lice i njegovi postupci imaju u fabularnoj 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 općeniti i imaju pretežno razlikovnu funkciju, glumac ih može, a i mora, dopunjavati dodatnim značajkama. Ako realizaciju dramskoga lica nazovemo *scenskim likom*, mogli bismo reći da je scenski lik određen ulogom, ali i nizom dodatnih karakteristika koje nisu precizirane u ulozi i koje ovise o glumčevu tumačenju 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 lika i o smislu pojedinačnog postupka. Europljani imaju često velikih poteškoća u razlikovanju individualiteta likova u japanskim filmovima zato jer ne znaju čitati konvencionalne attribute koji japanskom gledaocu olakšavaju i određuju prepoznavanje individualnosti lika. (A, naravno, i zato jer se nekoliko dominantnih crta - zategnuti krajevi očiju npr. - toliko nameće da potiskuje sekundarne razlikovne crte koje tek omogućuju dobro razlikovanje individua međusobno.)

Upravo zato što su atributi toliko važni u prepoznavanju individualnosti 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 čest postupak u kriminalističkim filmovima, na primjer u Hitchcockovu *Psihu* (pretvorbe lika Batesa u "majku"). Ili se mogu zabavljati, ako se npr. uloga djevojke daje očito muškome glumcu, kako je to učinio Wilder u *Neki to vole vruće*.

Na tu mogućnost igranja atributima oslonio se i Buñuel. Podmetnuo nam je dvije glumice koje dijele sve bitne attribute uloge, ali tim atributima donose male dodatne individualne modifikacije, koje isprva zanemarujemo. Na primjer, prvi se put i jedna i druga pojavljuju u dvije vezane scene (večera i potom susret u sobi pred spavanje) u istoj društvenoj funkciji

služavke, pod istim imenom, a drugi ih likovi (glavni lik) uzimaju kao istu osobu. K tome, obje su jednako odjevene (u uniformu služavke), obje su podjednako mlade, sličnih frizura. To u prvi mah toliko uvjetuje "prepoznavanje" istoga lika da neupućeni gledalac ni ne primjećuje neke fizionomske i glasovne razlike: jedna ima oštrije crte lica, uže usnice i ozbiljnija je, druga ima široke senzualne usnice, šire lice, jače obrve, nešto valovitiju kosu, nešto hrapaviji glas. Ali, čak i kad gledalac otkrije da se radi o dvije glumice – ili to zna već otprije – atributi uloge toliko su jaki i vjerno poštovani te on i dalje jasno razlikuje jedno dramsko lice ljubavnice od svih ostalih lica, i dalje nesmetano prati tijek zbivanja.

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

ODIJEVANJE LIKOVA U FILMU

Trener hokejaša – kojega igra Paul Newman u filmu *Surova igra* Royja Hilla – odijeva se vrlo napadno, mijenjajući odjeću. Kad ga prvi put vidimo na cesti, ima na sebi kožnati zimski kaput s velikim krznenim ovratnikom kakve su nekoć imale samo dame i filmski starovi, a potom samo ekstravagantni američki crnci. U noćnom klubu ima na sebi karirane hlače kakve se uglavnom vide samo na američkim turistima. A u sceni suočavanja s vlasnikom 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 odjeven ponešto napadnije od drugih, ipak nitko u filmu ne obraća pažnju na to. Čini se da to svi uzimaju kao normalnu pojavu.

Tu filmsku igru s odjećom nije nam teško protumačiti. Iz cijelog filma proizlazi da je hokej vrsta *show businessa* u kojem je trener jedan od glavnih *showmana*. Trener ne samo 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 ovoga lika u filmu, nešto kaže o ovom treneru koji je priprost čovjek, bez mnogo samokritičnosti i istančanosti, premda s dobrim njuhom za potrebe svoga 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, jer ona, zajedno sa zbivanjima, likovima i značajkama ambijenata ulazi u tzv. *tematsku sferu* filma. Tj. tematski je važna.

Premda tematska sfera filma ima svoje izravne korijene u stvarnosti koja se snima i prema kojoj se ravna, 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 želi prenijeti.

Kao što pri upotrebi posebnih filmskih postupaka, npr. kadriranja, redatelj slijedi neke ustaljene psihološke mehanizme promatranja, tako se on i u tematskoj organizaciji oslanja

na neke naše ustaljene kulturno-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 svojoj okolini priopćavamo 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 (npr. odnos prema danim konvencijama: preferencije među različitim odjevnim konvencijama ili 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 u 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 fabularnim i svjetonazornim ciljevima filma ulazi u najbitnije elemente režije, u one elemente koji bitno utječu na naše razumijevanje filma.

ČARI UPRIZORENJA važnost maski, kostima i scenografije u Burtonovoj *Planeti majmuna*

U naših su kritičara posve dvosmislene pohvale maski u *Planetu majmuna* (*The Planet of the Apes*, SAD, 2001). Kažu da su te maske izvrsne, da su majmunski likovi sjajno razlučeni i veoma mimički uvjerljivi, ali ovo kao da istodobno drže i nedostatkom filma. *Autoristički* redatelj Tim Burton, drže, toliko se usredotočio na maske i karakterizacije majmuna da je mnogo što drugo nastradalo. Nastradali su, kažu, likovi ljudi, koji su slabije dojmljivi i razrađeni, daleko nezapamtljiviji od likova majmuna. A to osobito pogađa bljedunjav glavni lik kapetana Davidsona (Mark Wahlberg) koji se neočekivanom pasivnošću, odnosno posve neinventivnom poduzetnošću, provlači kroz film (posve različito od lika Charltona Hestona u izvornom filmu – *Planetu majmuna*, 1968. Franklina J. Schaffnera). Nastradala je, kažu, i priča, koja se svela na ne osobito poticajno inačenje priče ranijeg filma. A najgori osjećaj ostaje nakon kraja filma, jer se scenaristi ove verzije filma nisu zadovoljili jednim krajem, dosjetljivom varijantom završetka izvorne priče, nego su mu dodali još jedan poentirajući obrat – obrat previše, razočaravajući nametljivo finale.

U svemu tome imaju pravo. Ali, u toj procjeni razmjernih dobitaka i gubitaka nije li pretjerano smatrati da je za ukupan efekt filma važnije ono što je slabije u Burtona od onog što je uspjelije? Može li se sjajna razrada maski (a izrađivala ih je cijela ekipa od 16 vrhunskih umjetnika, što maskera što frizera), kostima (Colleen Atwood) i urbane i naturalne scenografije (Sean Haworth, Philip Toolin, Rosemary Brandenburg, Peter Young) – otpisivati kao *tehnološki višak*, kao još jedan modni dug holivudskoj usredotočenosti na *trik*, *specijalne efekte*, na senzorijsko prvoloptaško nadraživanje? Kao višak koji nikako ne uspijeva nadoknaditi *smisleni manjak* filma?

Pozerski antitehnologizam i antiholivudizam što je u podlozi prevladavajućeg trenda kritičarske poze *superiornosti* nad filmovima s redovita repertoara – o kojem inače upravo ti kritičari toliko ovise jer gotovo isključivo o njima pišu – nije ništa bolji od marketinški modnog tehnologizma i *holivudizma* kojim je prožeta repertoarna politika naših kina. Nipodaštavati masku, kostimografiju, scenografiju, trik – tek zato što oni danas mnogo duguju tehnološkoj dosjetljivosti i najsuvremenijim tehnološkim mogućnostima – držim simptomom nove varijante *prosudbeno pauperizirane* kritike.

Maska, kostimografija i scenografija, naime, nisu tek *tehnološka, operativna* pomagala nego ključni *tvoritelji smisla filma*, osobito fantastičnog, odnosno znanstveno fantastičnog kakav je i *Planet majmuna*. Maska je ključna za *karakterizaciju* likova, kostimi i scenografija za *ambijentiranje* – a sve je to zajedno ključnim u *konkretizaciji imaginarnoga svijeta*, odnosno *filmskog uprizorenja* zamišljanja. Sve su to bitne sastavnice filmskoga *imaginarija*.

Dakako, dominantni dojmovi što ih ostavlja neki film uvelike ovise o osobitoj *maštalačkoj napućenosti* gledatelja. Ako je k tome glavno filmsko maštalaštvo vezano uz akcijske poteze junaka, ili ako mu je osobito dojmljivo kad se u filmu istančano pletu emotivni odnosi i samoodnosi likova – Burtonov film neće naći osobito poticajnim (iako ne i posve nepoticašnjim, ne, primjerice, poput bijedne izvedbe *Lare Croft* Simona Westa). Ali, ako mu je do uživanja u osobite *okolnosti* snalaženja, one koje uvjetuje socio-geografski *okoliš – životni svijet* izokrenuta a opet moguća ustrojstva – Burtonov će mu film biti po čudi, jer je na to usredotočen i u tome uspijeva – dijelom zahvaljujući upravo imaginativnoj maski i kostimima sjajno uklopljenima u svjetlosno briljantno tretiranu a intrigantnu scenografiju.

Burton se, naime, ne zadovoljava tek Schaffnerovim obratom civilizacijskih uloga majmuna i ljudi, da bi sve ostalo ostavio istim – da se majmuni ponašaju kao ljudi, dok ljudi imaju status divljih životinja, da majmunsko društvo odgovara posve ljudskoj uznapređovaloj civilizaciji, ali i dogmatsko-religijski zatucanoj, tehnološki i znanstveno “zaostaloj”. Burton će ovo civilizacijsko izokretanje zadržati, ali uz stimulativne modifikacije. Ljudi s planete majmuna nisu nemušti, već govore i sposobni za robovsku integraciju u društvo, majmunska civilizacija nije toliko antropomorfna koliko u Schaffnera nego je prilagođena majmunskim modusima kretanja i ponašanja: stanovi su u gradu raspoređeni po vertikali, po stijenama i drveću, otvoreni su na razne strane tako da pristup njima nije “kanoniziran” hodnicima, nego je neobilježen, u prostorije se može hodajući ulaziti, ali i upadati sa svih strana dostupnih penjanju, majmuni se ponašaju u dostatno uvjerljivoj mjeri majmunski – general Thad (Tim Roth) primjerice, kad je uzbuđen, skače po stijenama i iskazuje agresiju nimalo antropomorfnim kretnjama i potezima. Doista, zasićen svijet planete majmuna ima onu mjeru arhetipske dojmljivosti – fascinantne “drugosti” – koju su znali postizati vrhunski majstori dojmljive fantastičke ambijentacije: Lucas, George Miller, Ridley Scott, Millius, Lynch, Besson ..., ali i sam Burton (npr. *Batman*, *Beetlejuice*).

Iako postoje spekulacije po kojima je perceptivna specifičnost neprijateljem slobodne mašte, stvari su – sudeći po iskustvu – obratne: artefaktualno obrađene bogate prizorne konkretnosti moćnim su aktivatorima maštalačkog prebacivanja u izmišljene svjetove i

uvjerljivog osjećaja *prisutnosti u njima*. Maskerske, kostimografske i scenografske razrade u službi pomno-bogate prizorne specifikacije neobičnoga svijeta temeljan su zadatak vrhunskih *maštopoticatelja*. A vrhunska tehnologija vrhunskim je omogućavateljem takvih uprizoravateljskih nastojanja, često i *poticana* upravo njima, poraslim prizornim apetitima i suvremenog gledatelja i suvremenog filmaša.

PITANJE IKONOGRAFIJE

U zboru združenih kritičarskih pohvala *Gospodaru prstenova: Prstenova družina* Petera Jacksona, javio se i svjež glas suzdržanosti. Primjerice, Jurica Pavičić uglavnom hvaleći film u *Jutarnjem listu* (od subote, 19. 1. 2002., str. 16) zamjera mu – *ikonografsku nezanimljivost*.

Dakako, nije u sporu Pavičićeva *vrijednosna odudarnost* u pristupu tom filmu. Ovdje je sporno *obrazloženje* njegova vrijednosnog osjećaja.

Doista, što je *ikonografija* pa da se njeno *prozivanje* za “nezanimljivost” u *Gospodaru prstenova* doista ne čini prihvatljivim nego “bogohulnim” (kako se Pavičić boji da bi mu prigovor mogao “zvučati”)?

Što je ikonografija i čemu ona?

Općenito uzevši, *ikonografijom* se drže vizualno predloženi *motivi*, tj. lokalne prizorne sastavnice koje se vizualno prepoznatljivo ponavljaju od slikarije do slikarije, od filma do filma.

Međutim, tipično nije riječ tek o *ponovljivim slikama* predmeta, životinja, odjeća, situacija... što se provlače kroz više likovnih djela ili filmova, nego učestalo o slikama koje imaju osobitu i ustaljenu *simboličku funkciju*. Recimo, aureola oko glave lika u religijskim slikama označava taj lik kao *sveca*, daje mu poseban *status*. Pojava nadnaravnih bića u religijskim srednjovjekovnim i renesansnim slikama indikacija je *pakla* ili “*paklenih stvorenja*”, stanovite univerzalizirane vrijednosti tih bića i svijeta kojeg zastupaju. Isto tako npr. veliki osobito izrađen štap Gandalfa i Sarumana oznaka je njihova *čarobnjaštva* – riječ je o *čarobnjačkom štapu*. Pojava nadnaravnih bića *orka*, *trolova* i drugih – u tradiciji čarobnjačkih bajki – oznaka je *magičnosti svijeta* kojeg pratimo u filmu.

Kako bi se simboličnost ovih motiva *prepoznala* – kako bi ti motivi bili *ikonografski* – njihovo je vizualno pojavljivanje nužno donekle *standardizirano*, *konvencionalizirano*. Pojedini ikonografski motivi teže se slikati donekle stereotipizirano (iako je njihova stereotipizacija podložna povijesno-stilskim i podžanrovskim promjenama). Aureola se, primjerice, slika kao svijetleći (žuti) krug. Nadnaravna se bića slikaju s brojnim tjelesnim deformitetima (u odnosu na standardni oblik tijela čovjeka ili životinje). Čarobnjački štap nije običan otesan

štap nego ima osobitu glavu, npr. izrazito "divlju" kod Gandalfa, a stilizirano dekorativnu metalnu glavu kod Sarumana, a čarobnjaci se ne odvajaju od njega ako to mogu (tj. njihov je *stalni atribut*). Vilenjaci imaju osobito spljošteno i zašiljeno uho, hobiti osobito produžena i gola stopala itd. Zato se i naglašava kako ikonografiju čine *konvencionalizirani motivi* i upravo konvencionalizacija motiva čini ih *atributivno* (simboličko identifikacijski) djelotvornima.

Međutim, *simboličnost* nekih ponavljanih prizornih motiva ne odnosi se samo na *osobitu karakterizaciju* likova i prizora. I u likovnoj znanosti i u filmskoj teoriji (odnosno u stilističkim interpretacijama i u jednom i u drugom proučavateljskom području) pojam je *ikonografije* vezan uz *žanrove* ili uz protožanrovske cikle – ikonografski su elementi "simbolični" za same žanrove, oni "znače" dani žanr.

Naime, određeni se ikonografski sastojci ne javljaju bilo gdje nego u određenom tipu slika, filmova. Nacrtan krug oko glave je *aureola* (dakle ikonografski predmet) tek u određenom tipu slikarstva – u religijskom slikarstvu. Veliki štap u ruci nekog lika, naprosto je štap, a čarobnjačkim štapom postaje tek u *magijskoj fantastici* s čarobnjacima. No, upravo zato što se javljaju u određenome *žanrovskome kontekstu*, ikonografski motivi računaju na *žanrovsku upućenost* gledatelja, a ako je gledatelj doista žanrovski upućen onda će ga stereotipizirana pojava nekog pojedinog motiva *uputiti* i postojano *podsjećati* da je riječ baš o tom i tom žanru. Nije, dakle, tek prepoznavanje žanra uvjetom prepoznavanja *ikonografičnosti* motiva, nego i obratno: tradicijski razaberiva ikonografska obilježnost motiva *indikacija* je *danog žanra*. Kad na početku filma vidimo jahača na konju sa šeširom široka oboda i s opasačem s metcima i koltom za pojasom – očekivat ćemo da je posrijedi western, vrlo specifičan žanr.

Ikonografska valjanost *Gospodara prstenova*

E sad, kakve to ima posljedice po Pavičićev argument "ikonografske nezanimljivosti"?

Prvo, ako mu se *Gospodar prstenova* čini *žanrovski jasnim*, dobro *prepoznatljivim* (a ne čini se da Pavičić misli da tu postoje konfuzije), taj je film takav upravo po tome što ima ključne ikonografske motive žanra na broju. Iako žanr kojem pripada *Gospodar prstenova* nema ustaljeno ime, vrlo je prepoznatljiv i danas udomačen. Taj žanr možemo prigodno nazvati *magijskom fantastikom* (jer su drugi u nas upotrebljavani nazivi odveć uski: npr. *film mača i magije*; ili odveć široki, npr. *film fantastike*; a engleski naziv *fantasy* nema u nas prikladnog

nazivnog adekvata).

Ako, dakle, *Gospodar prstenova* ima *prepoznatljivu* i *žanrovski djelotvornu* ikonografiju, onda ta ne može biti nezanimljiva, osim ako sam žanr (zajedno s njegovom ikonografijom) nije kritičaru nezanimljiv. Ona je *očekivana*, ali ta je njena očekivanost upravo i čini *žanrovski efikasnom* i *žanrovski zaokupljajućom*. Nabranje ikonografskih rješenja *uhodanih* u drugim filmovima (Pavičić, primjerice, nabranje: crne konjanike, digitalna čudovišta koja bljuju lavu, kukcolike zlopoglede...), samo potvrđuje *ikonografsku umjesnost* ovoga filma, a tvrdnja kako smo ih se toliko *“nagledali u filmu posljednjih četvrt stoljeća”* samo upozorava na dobru ikonografsko-žanrovsku *uklopljenost* *Gospodara prstenova*.

Doduše, iako ikonografski motivi moraju imati stanovitu nužnu *tipsku obilježnost*, oni – zadržavajući je – ipak podliježu priličnoj *varijaciji*, i to ponekad *traženo inventivnoj* varijaciji. Filmovi i njihovi kreatori mogu se razlikovati u *maštovitosti* kojom variraju ikonografiju i uvode nove a prihvatljive ikonografske elemente, a mogu se i razlikovati u uvjerljivosti i upečatljivosti kojom ih vizualno postavljaju i kontekstualiziraju u filmu. U tom bi se smislu moglo prigovoriti nekom filmu, pa i *Gospodaru prstenova*, kako mu je ikonografija nemaštovito izvarirana, neuvjerljivo predočena. Vjerojatno Pavičićeva zamjerka ima dijelom taj smisao.

Ali, ako Pavičić prethodno govori o *vizualnom bogatstvu* i *zanimljivosti* Jacksonova filma, a ništa ne prigovara *uvjerljivosti* kultura te njihovom vizualnom vođenju kroz film, onda se doista ne vidi što bi tu bilo *nezanimljivo*. Štoviše, kako ikonografska struktura Jacksonova filma ne ovisi samo o ikonografičnosti zlokobnih stvorova, nego o brojnim i raznovrsnim drugim ikonografskim motivima koji skroz protkivaju Jacksonov filma, još se manje čini da ga pogađa argument *nezanimljivosti*. Film je, naime, ispunjen mitskim ritualima (*proglašavanje* Froda *nosačem prstena*; ritual proglašenja *Prstenove družine*; ritualistička proročanstva i *vidjelaštva*); potom dojmljivo režiranim ikonografskim akcijskim situacijama (mačevalačke borbe; krizno-progonilačke situacije; sukobi s čudovištima; idilična ljubavna i prijateljska “sedinjenja”...), a ponajveći je i neporeciv Jacksonov ikonografski prinos u “metafizičkom” monumentaliziranju, odnosno “emocionaliziranju” krajolika, dijelom po uzoru na romantičarsko slikarstvo, djelom na suvremenu fantastičarsku ilustratorsku tradiciju (s njenim glavnim inicijalnim promotorom Frankom Frazzetom).

Sve u svemu, ako Pavičić osjeća da *Gospodar prstenova* nije u svemu besprijeoran, da ga zasićuje svojom bujnošću i ne uzbuđuje baš uvijek i svime, sigurno na to ima pravo – jer iskazuje svoj zbiljski doživljaj. Ali, ne čini se da je izabrao umjesne argumente u svom

nastojanju da detektira razloge za takav svoj doživljaj.

ARHITEKTURA NA FILMU

Ciklus "Arhitektura na filmu" i predavanje gostujućeg predavača dr. Karstena Wittea što su ga priredili Goethe-Institut u Zagrebu i studentski Multimedijalni centar u studenom ove godine (1992) nije bila samo prilika da vidimo izvrsne stare njemačke filmove, već i da obratimo pažnju nečemu što se tipično previđa.

Naime, kad se gdje govori o umjetnostima koje se ključno prepliću s filmom, obvezatno se spomenu kazalište, književnost, slikarstvo, glazba, ali se gotovo jednako obvezatno zaboravi na arhitekturu. Možda je tome kriva terminologija koja na to ne upozorava izravno: arhitektura je prisutna u *scenografiji* (na engleskom: *art direction*), a termin koji obuhvaća arhitektov posao – "scenografija" – tipično nas ne navodi na pomisao da u scenografskom poslu često ključno mjesto ima arhitektonska gradnja i uređenje.

A da arhitekt doista ima mnogo puta iznimno važnu ulogu u izradi filma upozoravaju nas osebujne i maštovite urbane gradnje u starim filmovima kakvi su npr. *Kabinet dr. Caligarija*, *Golem*, *Indijski nadgrobni spomenik*, *Metropolis*, sve filmovi prikazani u sklopu spomenutog ciklusa. Međutim, niti novije vrijeme ne zaostaje za starim. I u novijim filmovima, na primjer onima o Batmanu, Dicku Tracyju, Alienu, u znanstvenofantastičnim filmovima kakav je i nedavni Wendersov *Do kraja svijeta*, arhitekti stvaraju osobite ambijentalne svjetove s vlastitom arhitektonskom logikom, *smišljeno različite* od našeg suvremenog svijeta.

Međutim, oklijevanje da se obvezatno govori o arhitekturi u filmu ima i svojih dobrih razloga: u mnogim filmovima ne samo što nema posebno inventivnih gradnji, već gotovo uopće nema gradnji. Snima se na već postojećim mjestima (tzv. "lokacijama") i koristi se ondje zatečeno uređenje. Scenografski se posao tu sastoji u izboru i, eventualno, dotjerivanju izabranog ambijenta do poželjnog izgleda, ništa drugo. Tu, dakle, nije važno obavlja li to baš specijalizirani arhitekt ili pak naprosto likovnjak ili osoba radnom specijalizacijom osposobljena za tu vrstu posla.

Ali ipak, i jedno i drugo, i gradnja i izbor, spadaju u isti posao – u isti, rečeno administrativnim žargonom, "opis radnog mjesta" – i često ih obavlja isti čovjek. Čak i kad je riječ o gradnji u sklopu scenografije, očigledno se radi o nečemu što se ključno razlikuje od pravog, nescenografskog, arhitektonskog posla.

Kad tako postavimo stvari, postavlja se sljedeće pitanje: što je to što scenografiju čini

jedinstvenim poslom iako može obuhvaćati tako različite poslove kao što je, na jednoj strani, izbor postojećeg ambijenta, a na drugoj izgradnja posve izmišljenog ambijenta? I dalje: ima li ta "scenografska" jedinstvenost nešto s *razlikama* između *scenografske arhitekture* na filmu i *prave arhitekture* u životu?

Razlika odlučna za posebnost scenografskog posla nije toliko u činjenici da se filmske gradnje tipično ruše nakon završetka snimanja, kako je na to sugestivno upozorio profesor Witte, premda i ta činjenica nije neindikativna. Neke gradnje ostaju za daljnja snimanja drugih filmova, a neke ostaju kao izložbeni eksponati. Puno je indikativnija činjenica da se na filmu gradi *samo za posebne vizure*, one koje će zauzeti kamera, dok se ono što je skriveno kameri ne gradi i ne dotjeruje. Zgrade trga, s početka Truffautova filma *Američka noć*, nemaju ničeg osim pročelja – iza pročelja nema soba, nema uopće zgrade, nego se nalaze tek potporne konstrukcije što drže pročelje; soba iz koje mladenci u tom filmu gledaju kuću nasuprot sastoji se samo od jedne stijene zida s prozorom na njoj, stijene postavljene na podiju, bez krova i drugih zidova, bez ikakve unutrašnjosti, osim zavjesa. Ova značajka je osobito važna jer upozorava da je konačna svrha scenografske gradnje bitno drugačija od prave gradnje: na filmu se, svrhovito, *izgrađuje samo za snimanje potreban izgled* zgrada, unutrašnjosti zgrada i ambijenata. Scenografska arhitektura jest arhitektura samo za gledalačke potrebe filma, a ne za mnogofunkcionalnu životnu upotrebu.

A to važi i za izbor zatečenih ambijenta koji će poslužiti kao "scenografija". I kod njih se prvenstveno prosuđuju oni aspekti ambijenta koji će biti vidljivi pri kadriranju i koji odgovaraju zamišljenom prizoru. Ako nešto u zatečenom ambijentu ne daje traženu *vizuru* za kadar, traženu mizanscenu za zbivanje u sceni, ili nisu traženo indikativni za životnu situaciju likova onda ih se *prilagođava* (dorađuje, mijenja) da bi zadovoljili potrebe scenske postave.

Kod gradnje pak, filmski arhitekt, odnosno scenograf zapravo gradi *modele* ambijenta (najčešće u punoj veličini, ali ponekad i makete) i, kao kod svih drugih modela, važnija mu je njihova *perceptivna semiotika*, opazljiva znakovna priroda, nego njihova neovisna životna uporabnost. Scenografov posao prije odgovara projektivnim, modelotvornim, fazama arhitektova posla, izradi nacрта, izradi maketa, nego izvedbenom, ostvarivačkom poslu. Ili, drugačije rečeno: scenografska arhitektura bila bi arhitektura kojoj je ciljno ostvarenje maketa ambijenta, a ne životna zgrada.

Doduše, scenograf ne izrađuje ili priređuje ambijente samo za gledanje, nego i za mizanscensku uporabu: glumci se u ambijentima kreću, posluju po kuhinji, liježu u spavaću

sobu, ulaze u bar i piju za šankom gdje ih poslužuje barmen, kreću se i voze ulicama itd. No i kad je ambijent priređen za određene tipove radnji, priređuju se samo oni vidovi ambijenta za samo one radnje u njima koje će biti snimljene – koje će se opažajno pratiti u kadru, odn. u sceni – ništa drugo od ambijentalnog konteksta koji inače postoji u našem aktivnom izvanfilmskom životu.

Zato i onda kad samo bira ambijente i uređuje već zatečeno, arhitekt radi zapravo bitno isti posao kao i kad posve iznova gradi cijele scenografske ambijente: i u jednom i u drugom slučaju on je svojevrstan *filmsko-prizorni semiotičar*, osoba koja uređuje ambijente prema njihovom značenjskom doprinosu gledalačkom razumijevanju filmskih prizora.

NOV ILI STAR IZGLED BUDUĆNOSTI

Film Wima Wendersa *Do kraja svijeta* ocrta budućnosni svijet iz godine 1999. Osim ove polazne informacije, u filmu jedino arhitekturno-tehnološke značajke upućuju da je posrijedi doista budućnost: prisutnost ponekog futurističkog ambijenta, korištenje svjetski kompjutorizirane komunikacijske mreže, svakodnevna upotreba npr. videofona, slobodna putovanja po cijelom svijetu s potpunim neobaziranjem na granice, ugroženost od atomske eksplozije indijskog satelita. Po svem ostalom taj svijet nije različit od našeg današnjeg.

Međutim, i to malo futuristički obojenih detalja dano je na osobit način: oni su gotovo obvezatno istrošeni uporabom. Malo je koji posve nov, uglancan. Videofoni su išarani grafitima, modernistički dijelovi grada zatrpani su smećem, futuristički dizajnirani automobili kreću se među starinskim modelima po današnje natrpanim ulicama, ljudi se u tim ambijentima ponašaju jednako neuredno kako se ponašaju i danas u zapuštenim ambijentima svojih gradova. Ukratko, ono što je s naše suvremene vizure futuristički novo, u filmu se pokazuje kao staro, istrošeno, uporabom dovedeno u nered.

Ovakav stil prikazivanja futurističkih novina nije tako star i sam predstavlja stilsku novinu. Do prije petnaestak godina, znanstvenofantastični filmovi koji su ocrtavali budućnosni svijet u pravilu su ga ocrtavali kao "glanc novi". Bili su to u pravilu aseptički čisti, uredni, posve ušćuvani ambijenti, odjeća, namještaj i strojevi. Dojam novoprodukcije, upotrebne netaknutosti, bio je gotovo obvezatan: takvi su bili npr. futuristički ambijenti u starom *Sudaru svjetova* (1951), *Zabranjenom planetu* (1956), Kubrickovoj *2001: Odiseji u svemiru* (1968), *Loganovom bjegu* (1976).

Stvari su se, međutim, počele pomalo mijenjati. Teško je ustanoviti pravi redosljed promjena. Na primjer, Godardov *Alphaville* (1965) neobično se svojedobno dojmio svojim kafkijanski istrošenim futurističkim ambijentima. Sirotinjski ambijent *Zelenog sunca* (1973) zagušen je parama, trošnim ambijentom, bijednom odjećom. U ropotarnici robota u Lucasovim *Zvezdanim ratovima* (1977) pokazuju se istrošeni, pokvareni roboti u zapuštenom ambijentu letjelice. No, jasan znak ključne promjene u matici znanstvenofantastičnog repertoarnog filma došao je iz scenografije u *Tuđincu* (*Alienu*) Ridleyja Scotta, a potom još više u njegovu *Istrebljivaču*. U *Istrebljivaču*, na primjer, futuristički se grad pokazuje kao istrošeni megalopolis s jasnim kontrastima između elitnih "novih" zgrada i siromašnih ambijenata, zapuštenih, propalih, nepopravljivih. Ambijentalno

i socijalno rastakanje preteže nad svim novim. Nakon tih filmova u današnjem ocrtavanju futurističkih svjetova u filmovima znanstvene fantastike trošnost je postala obvezatnom crtom.

Razlozi i za jedan i za drugi stil su komunikacijsko-prikazivački. Ali i svjetonazorni.

Polazni problem futurističkih filmova bio je u tome kako gledaocu što jasnije i brže naznačiti novinu nekog ambijenta ili proizvoda. U svakodnevnom životu novinu nekog proizvoda najbolje sugerira njegova čistoća, urednost, neoštećenost, odnosno kraće rečeno – njegova upotrebna i vremenska nenačetost. Zato su te karakteristike postale obvezatnim karakteristikama futurističke novine ambijenata i predmeta u znanstvenofantastičnim filmovima; tako je gledalac naglašeno postajao svjestan novatorske strane pojava u futurističkom svijetu.

Ali, takvo prikazivanje budućnosti potpomagala je utopijska sklonost futurista da ideale progresa – a to su bili ideali higijenske čistoće i duhovnog reda – prikažu kao svakodnevno ostvarene u zbilji futurističkih svjetova, ma koliko oni potom ispadali društveno nakaradni ili ugrožavajući za ljudski svijet.

Istodobno se, međutim, javljao i problem uvjerljivosti: kako te pokazane futurističke novine učiniti doživljajno uvjerljivima. Postupno su se autori domislili da će se budućnosni svjetovi doimati uvjerljivijima ako se pokaže da su i oni podložni trošenju, propadanju, ako ih se pokaže u stadiju već poodmakle svakodnevne upotrebe. Trošnost futurističkog svijeta postala je jamac njegove veće uvjerljivosti.

Ali, bilo je posrijedi i još nešto. Očito je da su napušteni utopijski ideali: današnji autori više ne vjeruju u idealizirane tehnološke utopije. Za njih je budućnost više prijetnja rasapom nego spasonosno obećanje. A i onda kad nije tako, vjeruju da će neke osobine suvremenosti vrijediti i za budućnost. Jedna od takvih trajnih osobina jest – prolaznost, trošnost. Nema te novine koja ne bi bila potrošiva, propadljiva, prolazna.

Očigledno je, dakle, da promjena stila implicira i promjenu svjetonazora. Obvezatnost stilske mode nije nikada nešto površno: u pravilu su joj u korijenu prevladavajuće nazorne sklonosti.

DISKOGLAZBA I FILM

Dva filma su se uzastopce pojavila na zagrebačkom repertoaru s gotovo istovjetnom glazbenom pratnjom. Riječ je o filmu *Sladoled od limuna* i *Povratak ratnika*. U oba filma muzičku pratnju čini nostalgично nizanje svojedobno najpopularnijih pjesama; u izraelskom filmu posrijedi su rane *rock 'n' roll* melodije, a u američkom razdoblje kasnijeg rocka, beatlesovskog. Obrazac takva diskoklupskog koncipiranja glazbe nije rijedak u suvremenim filmovima, no glazbena 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 pjevnog 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 dosluhu sa suvremenom popularnom glazbom. Prvi zvučni film, *Pjevač jazza* (1927.), bio je zapravo parada popularnih pjesama, a odmah se i konstituirao poseban žanr muzičkog filma, tzv. *musical* (engl.), kojemu je bio osnovni zadatak da u filmskom kontekstu donese tada popularnu vokalnu i plesnu glazbu.

I oni filmovi koji nisu pripadali žanru mjuzikla rado su uključivali popularno-vokalne "brojeve". To su činili uglavnom tako da bih ih predstavili kao dio danoga ambijenta: element zbivanja u noćnom klubu, svirka s gramofona ili s radija, muziciranje nekog od likova itd.

Postupno uvođenje popularnih pjesama u nemuzičke filmove počelo je i na drugom planu, na planu tzv. popratne glazbe, tj. glazbe koja zbivanja prati, podcrtava i nužno je s njima u vezi, ali je dodana, nema izvor u prizornim zbivanjima. Nije sva popratna glazba bila podjednako ovisna o tijeku zbivanja: za pojedine dijelove filma, osobito one koji su trebali biti "poetični" ili sentimentalni, pisala se glazba koja je imala autonomnu vrijednost, a bila je u duhu popularnih pjevnih melodija toga 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 popratne filmske glazbe. On ju je gotovo posve osamostalio, često uzimajući gotove skladbe bilo klasičnih bilo popularnih kompozitora i uključujući ih u film. Odnos između slike i glazbe bio je pretežno odnos ravnopravnosti: ponegdje bi dominirala slika i ne bi bilo glazbe, a onda bi se javila

glazba i pritom bi znala slikovna zbivanja potisnuti u drugi plan, čineći ih tek ilustracijom ili pratnjom cjelovite glazbe.

Novi američki film je objeručke prihvatio ovu inverziju. Iz filma se znala posve izbaciti popratna glazba, ali zato bi u filmu postojale sekvence pravljene samo zato da bi se čuo neki dobar broj pisan 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 *Goli u sedlu (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 se, dakle, pojavila takva orijentacija, nije trebalo dugo pa da glazba cijelog filma počne sličiti disko programu u kojem se smjenjuju samostalne glazbene numere. To je osobito došlo do izražaja u filmovima kojima je tema bila da "uskrсну" neko starije vrijeme sa, kako se to kaže, svim "mirisima" toga doba – *nostalgičarski filmovi*. Dva filma što smo ih na početku spomenuli, upravo to pokušavaju učiniti uz pomoću *discoshowa*. Dakako, diskoautomatizam popratne glazbe u naša dva polazno spomenuta filma nije lako probaviti, i zato on izgleda kao karikatura općeg trenda koji je inače donio i iznimno vrijednih pojava.

Pokušaj da se takav diskoprogram suvislo poveže sa slikom, učinjen je u filmu *Groznica subotom uvečer*. Riječ je o filmu koji teži utemeljiti novi oblik mjuzikla, tj. muzičkog filma koji će se oslanjati na suvremena iskustva s filmskom glazbom i nastojati prikladno spojiti samostalne pjevane brojeve i zbivanja u filmu u smislenu cjelinu[*].

[*] Ovaj će se trend poslije rodovski osamostaliti u glazbenom videu; vidi dalje u knjizi tekst "Glazbići: glazbeni spotovi" u poglavlju *Vrste i značajke*.

STILIZIRANI ZVUKOVI UDARACA U KUNG-FU FILMOVIMA I ŠPAGETI-VESTERNIMA

Ljubitelji špageti-vesterna i hongkonških kung-fu filmova vrlo će dobro pamtit i 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 šake, 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, takvi zvukovi nisu prirodni, već krajnje stilizirani. Njih ne poznajemo iz iskustva, a ne sreću se ni u drugim filmovima, osobito kad žele biti realističniji.

Stilizirani zvukovi nisu novina u igranom filmu. Primjenjivali 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 se susreću i u filmovima napetosti, kriminalističkim filmovima i filmovima strave, gdje se potencirano čuje škripa vrata, bat koraka, cvilenje šarki i sl. Stilizacije tu imaju izravno opravdanje bilo u žanru bilo u zbivanju. Karikaturalnost je bitan sastojak komedija, pa je konzekventno da se i zvuk javlja karikaturalno. Isto tako, 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 igračkog odnosa koji stvaraoci tih filmova imaju prema događajima u filmu, a i prema samim filmskim konvencijama.

Upravo zbog igračkog odnosa ti filmovi crpu svoju imaginativnu efikasnost iz artifizijelnosti. Umjesto da odmaže doživljaju, artifizijelnost stilizacije pridonosi uživiljenosti u zbivanja i užitku u njima. Što je film stilizacijski obilježeniji, to će žanrovski vjeran

gledalac više uživati u njemu.

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

Za filozofskog interpretatora bit će krajnje intrigantna 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 predodređeni su ritualnim pravilima. U špagetivesternima, međutim, borba nije vezana nikakvim pravilima doli 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.

MIT PROFESIONALIZMA NA FILMU

Od svih sredstava masovnog općenja, film se čini još najpogodniji medij razvoju mita. Cjelokupna se filmska industrija temelji na sustavnoj eksploataciji niza mitova, a i čitavih mitologija i tako je s filmom od početka.

Velik dio svojih mitova film je preuzeo iz drugih imaginativnih djelatnosti, iz literature na primjer, iz suvremene pismene i usmene predaje, ali ih je pri tom neizmjereno uvećao i osnažio jer su mitizacijske moći filma ogromne.

Dašta, uz ovo preuzimanje i osnaživanje postojećih mitova, film stvara i svoje vlastite mitove, tj. on neke ljudske situacije uzdiže do mitskih razmjera, dajući im imaginativne naboje koje one izvan filma teško da mogu imati.

Taj proces mitizacije nije očigledan i po pravilu nije i ne može biti svjesno nastojanje. Pravi mit se svjesno stvarati ne da i njegova moć i djelovanje je s one strane svijesti. André Bazin, taj ingeniozni pronicljivac, govoreći o vesternu nalazi da "ljepota vesterna dolazi od neposrednosti i potpune nesvjesnosti o mitologiji, rastvorene u njemu kao sol u moru". O prisutnosti mita i mitskih razmjera u filmu tako doznajemo ne po nekim "objektivnim", egzaktno utvrdivim pokazateljima, već po mjeri opčaranosti, po snazi i modusu projekcije-identifikacije kojom nas neki elementi filma vezuju uza se, a što nam pak omogućava da te elemente u raznim okolnostima različitih filmova uvijek raspoznavamo kao doživljajno bitno iste, kao dijelove jednog, jedinstvenog sustava doživljavanja kojeg naknadnom refleksijom utvrđujemo kao mit.

Tako se i piscu ovih redaka, dok je gledao neke filmove što su se slučajno zaredali na repertoaru kina u vremenski malom razmaku, polagano razotkrivao jedan mit, mit profesionalizma.

Prvi među tim filmovima bio je film Richarda Brooksa *Profesionalci* koji je već svojim naslovom eksplicite upozorio da je profesionalnost u njemu jedan od osnovnih dramskih činilaca. Zatim su se zaredali filmovi *Ubojice* Donalda Siegela i *Samuraj* Jeana Pierrea Melvillea, sve filmovi koji su se, svak na svoj način i u različitoj mjeri, usredotočili na profesionalce i na njihovu profesionalnost, pri čemu profesionalnost dobiva značenje koje nadilazi pojedinačnost situacija kojima se film bavi, poprimajući mjere mita.

Naknadnim ćemo asocijativnim putem, međutim, otkriti da se elemente mita o profesionalizmu može naći u mnoštvu drugih filmova, da se oni razabiru, na primjer, u filmovima o Jamesu Bondu, Flintu, Matu Helmu i drugim izvodima James Bonda, da se mogu pronaći vrlo značajno u čitavom nizu vesterna, da su česti u gangsterskim filmovima, a odbljesci se tog mita mogu razaznavati u filmovima najrazličitijih tema i opredjeljenja.

*

No, kako, na poslijetku, izgleda mit o profesionalizmu, u čemu je?

Odgovoriti na ovo pitanje moći ćemo tek nakon što utvrdimo tko je to profesionalac i koje su značajke njegovog profesionalizma – jer mit nije izmišljotina, on se uvijek temelji na stvarnim značajkama pojava, razotkrivajući u njima i razvijajući latentna značenja, imaginativne naboje, uvećavajući ih do sudbinskih razmjera.

U čemu je, dakle, profesionalizam profesionalaca?

Profesionalac je prvenstveno stručnjak, čovjek struke, poznavalac i vještak u svojoj struci. Ali on je i čovjek kojemu je rad u njegovoj struci – *posao*, što će reći sredstvo da zaradi novac i da se snabdijeva za život; njegov odnos prema svojoj struci dakle nije entuzijastički (ili je to tek usputno, akcidentalno) već je prvenstveno poslovan, usmjeren na zaradu, otuda i krajnje trezven i odmaknut.

Profesionalac se prema svojem poslu zato odnosi kao prema poslu među poslovima. Ono što ga veže baš uz njegov posao jest ili činjenica što posjeduje specijalne sposobnosti za taj posao, odnosno što umije činiti samo taj posao a ne neki drugi, ili pak činjenica što mu se tako zalomilo u životu.

Kako između profesionalca i njegova rada nema entuzijastičke veze i ljubavi (ili ako ima, onda je obično kontrolirana), ta veza je zamijenjena posebnom *etikom profesionalizma*. Pošto je profesionalcu, naime, zarada početna i krajnja svrha svekolikog rada, to se profesionalac osjeća obaveznim da zaradu odista i zaradi: tj. da u rad koji mu donosi zaradu uloži maksimum svojeg stručnog znanja i svojih specijalnih vještina, jer o valjanosti učinjenog rada ovisi njegova daljnja zaposlenost, dakle i njegova daljnja zarada. Otuda i dolazi običaj, da se za posao učinjen stručno i savjesno, uz maksimalnu štednju vremena i energije, kaže da je urađen “profesionalno”. Upravo po etici koja tjera profesionalca da

djeluje savjesnom stručnošću, profesionalcu je najmrskiji – “amaterizam”, tj. nedovoljna stručnost, aljkav rad, nedostatak stvarne obvezatnosti prema poslu koji se preuzeo.

U razotkrivanju strukture mita o profesionalizmu gotovo da možemo ići istim redom kojim smo upravo utvrdili koje su značajke profesionalizma profesionalca, ali sad će te značajke imati naročito ljudsko značenje, one će se uklapati u jedan sasvim naročit sklop – sklop mita. Naš će, dakle, zadatak biti da razotkrijemo latentne mitske značajnosti značajki profesionalizma i da vidimo kako se one razvijaju u filmovima.

*

Prva značajka profesionalizma koju spomenusmo bila je stručnost. Što znači “stručnost”? “Stručnost” označava vještinu izvođenja određenog sustava postupaka, vještinu naročito usmjerenog snalaženja na određenom području djelatnosti. Vještina pak – a ona je bit stručnosti – označava *moć* čovjeka da u različitim pojedinačnim prilikama postiže ono što je namjeravao i očekivao postići. Pojam i pojava vještine podrazumijeva stanovitu mjeru *namoći*, *vlasti* nad stihijskim okolnostima djelovanja, a ako je to djelovanje od temeljne važnosti za život onog koji djeluje, onda će to značiti i vlast nad stihijskim okolnostima života uopće. U vještom postupanju, u virtuozičnosti djelovanja kao da se naočigled ostvaruje stari san čovječanstva o moći, za vlašću nad neuhvatljivom prirodom i svojom ljudskom naravi.

Vjerojatno je svak osjetio neodoljivu privlačnu moć koju vješto djelovanje ima, privlačnost koju podjednako pronalazimo u vještom radu kakvog kovača, kao i u opasnim akrobacijama cirkuskih akrobata. Ta privlačnost, čar vještog postupanja (koje nije drugo nego, kako već znamo, vidljiva manifestacija stručnosti, tj. profesionalnosti), dakle, taj se čar vještog postupanja vrlo sustavno razvija u spomenutim, a i u nizu nespomenutih filmova.

Prilični dijelovi tih filmova posvećeni su, naime, pažljivom i vrlo detaljističkom praćenju virtuoznih radnji junaka. U filmu *Samuraj* npr. pratimo do u detalje mehanizam priprema Alaina Delona za ubojstvo, u *Kradljivcu iz Pariza* svjedoci smo gotovo svim detaljima jedne provale, vještom provalničkom poslovanju Belmoda itd. Opčaranost virtuoznim radnjama junaka – od onih “prosto” manualnih, vrlo običnih (npr. otključavanje vrata, paljenje svjetla) pa do vrlo složenih postupaka pri izvršenju nekog kompliciranog zadatka – razabire se u mnoštvu filmova, a naročito u akcijskim filmovima, jer oni prate gotovo uvijek djelatno vješte ljude. Ta opčaranost se također produžuje često i na složene tehničke instrumente koji

potenciraju junakovu vještinu i moć. U filmovima o James Bondu npr. bit će gotovo uvijek po neka sekvenca posvećena zadivljenom demonstriranju kakve vrlo lukavo smišljene naprave, automobila ili oružja što treba poslužiti Bondu.

Dojam koji ostavlja vješto postupanje bit će utoliko jači što su okolnosti u kojima se ono obavlja teže: ono što naglašava superiornost Alaina Delona u sceni krađe automobila iz filma *Samuraj* nije samo ona sistematičnost i očigledna vještina kojom Delon postupno isprobava ključeve za paljenje motora, već činjenica da je on smiren i sistematičan i pod prijetnjom da će svakog časa biti otkriven. Vješto postupanje u teškim i neočekivanim prilikama dobiva naročite imaginativne nabojne koji ogromno povećavaju dojam o nadmoći junaka nad situacijom.

*

Ovu smirenost, sabranost, stanovitu hladnoću u vršenju posla, koja se eto održava i u opasnosti, ne smije se međutim shvatiti samo kao individualnu osobinu junaka. Ona je jedna od bitnih osobina njegove profesionalnosti, osobina bez koje on ne bi mogao biti toliko profesionalac.

Prisjetimo se: govoreći o profesionalcu rekli smo da je njegov odnos prema radu – poslovan, otuda i trezven, odmaknut; tu nema entuzijastičke, emotivne upuštenosti u djelatnost. Profesionalac nije samo čovjek koji umije nešto učiniti, već i onaj koji točno zna konzekvence svojih postupaka i s njima računa. To samopromatranje, trezvena odmaknutost od svojih vlastitih činova, pri čemu se samo činjenje čini gotovo automatsko, potencira značaj vještog postupanja: onaj koji umije nešto učiniti moćan je, ali onaj koji pritom točno zna što čini gotovo se približava zamisli božanstva.

Da ponovno navedem primjer iz filma *Samuraja*, tog dobrog i neobično indikativnog Melvilleovog filma: Alain Delon, sušti profesionalac, plaćeni ubojica, bude prevaren – ali ono što ne može pretrpjeti nije samo činjenica što je prevaren, već i činjenica što je bio neupućen u to kakva je njegova uloga u igri. Ista ta težnja za potpunom sviješću o svojem postupku prisutna je i u filmu *Ubojice*, koji je čitav posvećen istraživanju dvaju profesionalaca kakav značaj ima naručeno ubojstvo što su ga počinili na početku filma. Također spoznaja da nije postupao u potpunoj svijesti o značaju svojih postupaka, već da je zapravo bio manipuliran, jest ono što suzdržava Leea Marvinu u zadnjoj sekvenci *Point*

Blanka da preuzme zarađeni novac i da odgovori onom koji ga je izmanipulirao.

Ima još jedna osobina profesionalca koju prije nismo spomenuli, ali koja je nerazdvojna od prethodno spomenutih značajki: profesionalac je uvijek individualist, njegov rad uvijek je obilježen individualizmom, jer ono što čini, čini po vlastitom umijeću i vlastitom poznavanju stvari, te i onda kad radi nešto u suradnji s drugima, profesionalac je potpuno samostalan u svojem dijelu posla. Individualnost, međutim, profesionalca nije samo nužna posljedica činjenice da je vještina koju posjeduje lična vrлина, već je posljedica one spominjane trezvene odmaknutosti od posla koji obavlja, a koja se proteže i na ljude što ih profesionalac u tom poslu sreće. Odnos profesionalca prema drugima je uvijek poslovan, a ako i postoje kakve druge intimnije veze one su u pravilu podređene profesiji.

James Bond je, primjerice, oličenje profesionalnog individualizma; svoj posao ili glavni dio posla on učini uvijek sam prepušten sebi i svojoj umješnosti. Ali i Bondov odnos prema drugima je uvijek ili poslovan ili sredstven. Doduše, Bond je ljubitelj žena, ali na profesionalno superioran način – on je i profesionalac ljubavi. Sve žene koje sreće prolazne su avanture i on prema njima zadržava mjeru otuđenosti – kad se ispostavi da je koja od njih neprijatelj, James Bond nije nimalo potresen – on je profesionalno na to spreman.

*

Ma koliko već pojedine značajke profesionalizma imale naročite imaginativne naboje, ono što ipak najizravnije uvjetuje mitizaciju profesionalizma na filmu jesu posebne prilike u kojima se profesionalizam u filmovima ističe. Žanrovski, naime, pregled filmova u kojima je mit profesionalizma došao najjače do izražaja (nabrojali smo ih na početku) pokazat će da se pretežno radi o tzv. kriminalističkim filmovima, da je posrijedi profesija kriminalca, dakle sasvim naročita profesija. U čemu je naročitost ove profesije? Nikako ne u nekoj rijetkosti, jer kriminalizam nije rijetka pojava u suvremenom društvu; naročitost je u tome što je profesija kriminalca jedna od izuzetnih profesija što uvjetuje cjelokupan život čovjeka koji joj se posvetio. Naime, dok je kod običnih profesija česta pojava da se profesionalno postupanje odvaja od izvanprofesionalnog, pa se tako isti čovjek drugačije ponaša i drugo znači na poslu, a sasvim je drugačiji kod kuće, izvan profesije, s kriminalcem je bitno drugačije: kriminalac je čovjek koji se odcijepio od nekih pretpostavki društva kojim se kreće, njegova profesija se upravo temelji na toj odcijepljenosti. Obavljajući svoju profesiju, kriminalac dovodi u pitanje neka temeljna načela društva, a za uzvrat kriminalčev je život neprekidno

temeljno ugrožen. Profesija kriminalca tako uvjetuje cjelokupan njegov život, jer, čak i onda kad ne posluje, nego živi "običnim" životom, kriminalac je usudno obilježen onim što je učinio i što čini, ostaje kriminalac, životno žigosan svojom profesijom.

Sve značajke profesionalnosti dobivaju ovim naročitu protežnost: strukovna vještina kriminalca nije samo vještina baratanja oružjem npr., već je istovremeno i vještina življenja, održavanja života usred stalne ugroženosti. Ono što smo nazvali "trezvenom odmaknutošću" i "individualizmom" kod kriminalca se pokazuje i kao nužda da bude na stalnom oprezu prema svemu što ga okružuje, posebno prema ljudima, da bude u apsolutnoj svijesti svega što čini i svega što ga okružuje, jer njegov je život za stalno temeljno ugrožen.

Vjerojatno čitalac već sam razabire mitske potencijalne ovakve životne situacije. Kriminalac je, naime, biće u čijoj se profesiji, tj. životu sabire temeljna upitnost svekolikog čovjekovog (i individualnog i društvenog) opstanka u svijetu, a čar koji u tome otkrivamo jest u virtuoznosti, mirnoj samosvijesti (tj. profesionalnosti) kojom se kriminalac u toj posvudašnjoj upitnosti ipak suvereno održava.

*

Danas je vrlo pomodno govoriti kako je ovo naše doba antiherojsko doba, kako danas heroja niti u životu, a niti u umjetnosti nema, nit može biti, a u skladu s tim – niti tragičnih ličnosti.

Previđa se pritom činjenica da sredstva masovnih komunikacija, film, televizija, stripovi, bulevarska štampa, stvaraju svoje autohtone heroje i tragične ličnosti. Upravo mit profesionalizma i nije nego mit o herojskom i tragiherojskom životu. Naime, zar nije život kriminalca, kakvog smo ga malo prije opisali, živa mogućnost herojske i tragične ličnosti; jer kriminalac je ona izuzetna ličnost koja po svojem opredjeljenju iskušava temeljnu upitnost svekolikog ljudskog svijeta, oprisutljavajući time čovjekovu bitnu slobodnost da zadire u temelje svog svijeta i da ga iz temelja sagledava i preobraća (pa makar i u zlo) – što je primjereno herojski čin.

Uzor optimističnog heroja, heroja s uspjehom, jest James Bond. Dobro, reći će se, ali on nije kriminalac. Doista nije, ali se nalazi u situaciji vrlo bliskoj onoj kriminalca. U svakom bondovskom filmu cjelokupno je čovječanstvo temeljno ugroženo od jedne paklenske organizacije. James Bond, špijun – branitelj čovječanstva – po svojoj se profesiji (dakle po profesionalnom opredjeljenju) suprotstavlja uglavnom sam, svojim umještvom, kobnoj

organizaciji, krećući se na samom pragu mogućnosti da sam nastrada i da se svijet iz temelja kobno izmijeni. Bond uspijeva, on spašava svijet, i kud ćemo herojskijeg čina od toga. Nije stoga neobično što je James Bond i niz njegovih izvoda u vrlo kratkom vremenu osvojio kinematografiju i svijet, postajući autentičnim herojem novoga doba.

Ipak, mitu je profesionalizma, kako se on prelama u navedenim kriminalističkim filmovima, bliža vizija tragiherojske ličnosti, ličnosti koja ispašta zbog svojeg kobnog položaja u svijetu.

Izrazit primjer tragiherojskog profesionalca jest junak Melvilleovog filma *Samuraj*. Bondovski se individualizam razvija kod Melvilleovog junaka – plaćenog ubojice – u tragičku osamljenost, usamljenost izopćenika, a ona je toliko tragičnija (a u toj tragici i utoliko herojskija) što je Melvilleov junak izdržava, u punoj svijesti o njenoj neminovnosti. U toj situaciji usudne osamljenosti, svedenosti na samog sebe, zapravo u tom ništavilu izopćeništva, jedino što ljudski održava junaka jest njegova profesionalnost dovedena gotovo do savršenstva.

Ta profesionalnost, međutim, ne sakriva temeljno ništavilo izopćeništva u kojem se Melvilleov junak nalazi, jer profesionalnost kriminalca je upravo ta koja izopćeništvo neprekidno obnavlja, a svijest o tome drži budnom.

Melvilleov je junak upravo do kraja dosljedan svojem položaju, on izopćeništvo kriminalca provodi do krajnjih konzekvenca asketskog usamljeništva. On u punoj tragiherojskoj svijesti izdržava jalovost svojeg profesionalizma koji mu ne obećava nikakve izgleda za rješenje ništavnosti situacije u kojoj se nalazi. U trenutku kad se jalovi profesionalizam Melvilleovog junaka suoči s punim ljudskim sadržajem, kad Alain Delon dobiva zadatak ubiti milu, osjećajnu barsku sviračicu, Melvilleov će junak pretpostaviti ljudsku puninu i smisao života barske sviračice svojem jalovom profesionalizmu i egzistencijalnom ništavilu, te će, do kraja samosvjesno dosljedan, simulirajući svoj posljednji profesionalni čin – izazvati svoju smrt.

Da sažememo: heroičnost Melvilleovog junaka jest u onoj krajnjoj dosljednosti svojem krajnosnom životnom opredjeljenju, dok mu tragičnost leži u punoj svijesti junaka da ga ta dosljednost neminovno vodi u smrt.

*

Eto, mit o profesionalizmu zadire u najdublja pitanja čovjekovog opstanka u svijetu i ne

smije se podcjenjivati jer se katkada pojavljuje u manjevrijednim filmovima. Jer on se prelama i u velikom broju umjetnički vrlo ambicioznih filmova: zar, naime, nije Antonionijevo *Povećanje* također film o profesionalcu, zar to nije i Resnaisov film *Rat je završen*, a zar to nije donekle i Godardov slavni prvijenac *Do posljednjeg daha*. A nabrajati bi se moglo još dosta dugo.

Mit je profesionalizma, nedvojbeno, autohtoni mit naše današnjice i onome koji se o nj ne želi oglušiti, priopćit će mnoge istine o nama i o našem svijetu.

V. MONTAŽNI POSTUPCI

TIPOVI PAŽNJE U FILMU

Danas ćete često pronaći u filmskoj literaturi stajalište da su tradicionalni redatelji manipulirali gledaocem. Manipulirali, između ostalog, time što su mu precizno usmjeravali pažnju u svakom kadru i od kadra do kadra i tako ga vodili kroz film, ne dopuštajući mu da je sam usmjeri i rasporedi.

Taj se "griješ" osobito pripisivao klasičnom holivudskom filmu. U holivudskim filmovima postojao je niz složenih strategija kojima je bio cilj da gledaočevu pažnju što čvršće vežu, usmjere i vode. U tim se filmovima pazi da ono što treba biti u centru pažnje bude kontrastno prema drugim elementima, kako bi se lakše uočilo. To mora biti u najpovoljnijoj poziciji za uočavanje, zato se i prizor kadrira tako da centar pažnje bude odmah jasan. Zatim, nastojali su da u svakom trenutku u kadru bude istaknut samo jedan centar pažnje, kako bi ovaj što potpunije zaokupio gledaoca i kako gledalac ne bi došao u priliku da se koleba čemu prije da pokloni pažnju.

Također, u konstrukciji scene, odn. pri montažnom prelazu s kadra na kadar unutar scene trudilo se da se osigura na kraju prethodnog kadra jasna motivacija za prijelaz na vizuru sljedećeg kadra, ili da se odmah po montažnom prijelazu dade razlog zašto se promijenilo vizuru...

Svi ti postupci *usmjeravali* su i *raspoređivali* pažnju, a *zarobljavala* ju je 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, I. i III. knjiga). Po Bazinu, film ne bi smio sve činiti za gledaoca, već bi trebalo gledaocu prepustiti da sam bira centre pažnje, da sam zaključuje koji su važni elementi zbivanja. Jedan je način bio u tome da se istodobno dadu dva centra pažnje u kadru ili više njih, da se tretiraju ravnopravno i da se gledaocu prepusti odluka čemu će dati prednost i kako će rasporediti pažnju. Suvremeni filmovi su proširili strategije za disperziju pažnje. Razbijali su fabularnu 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 ono drugo opredjeljenje nema. Dok nam usredotočenje na prizorne informacije povećava svijest o činjeničnom ili mogućem stanju u svijetu, dotle nam okrenutost filmu pojačava svijest o komunikacijskom i emocijski evokativnom potencijalu filma.

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 toga 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, 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 njegovu 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 – njih držimo *pozadinom* za središnji plan. Premda ćemo opažati kojeg je tipa prostorija i kakvi su joj obrisi, 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, ljudima koji tu gužvu tvore nećemo posvećivati izdvojenu i pojedinačnu 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 nerazlučan 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 sljedećem trenutku postati izdvojeno i važno središte zbivanja. 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, npr. kriminalističkim filmovima i filmovima strave, jer se iz te 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 redatelj 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 fabularno važnim,

govorimo o *dubinskoj mizansceni* i razlikujemo nekoliko dubinskih planova zbivanja.

Dubinsku mizanscenu ne koriste mnogi redatelji jer je ona dosta teško rješiva, nije ju lako postaviti; 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.

MIZANSCENSKO I MONTAŽNO SHVAĆANJE REŽIJE: DUBINSKA MIZANSCENA

Postoje redatelji *dubinske mizanscene*. Takav je, u razdoblju socijalističkih jugoslavenskih kinematografija, u Hrvatskoj bio Branko Belan u *Koncertu*, a u Srbiji Živojin Pavlović (u mnogim svojim filmovima, osobito *Hajki*).

Mizanscenom, tom riječju francuskog podrijetla, označava se raspored i uzajamni akcijsko-prostorni odnosi glumaca i važnih objekata u prostoru prizora koji se snima, a sve u odnosu na točku promatranja (motrište).

U Francuskoj se taj naziv neko vrijeme poklapao s pojmom režije, tako da je umjesto "redatelj *taj i taj*" na naslovnicama (špicama) filmova pisalo "*Mise-en-scene taj i taj*".

Poimanje režije igranog filma kao u biti mizanscenske postave ima korijene u počecima filma: najranije "inscenacije" zapravo su bile upravo u namještanju mizanscene za fiksno postavljenu kameru u dani prizor. Čak i prva *raskadriranja* – praćenja prizornog odvijanja s više uzastopnih promatračkih stajališta (u više *kadrova*) – bila su zapravo vezana uz prethodno postavljenu i razrađenu mizanscenu. Cijela scena (tj. vezano zbivanje u nekom ambijentu) znala se najprije snimiti u cijelosti (iz udaljenosti s koje se obuhvaća cijeli važni prizor i od početka važnog događaja do kraja) a takva se snimka zvala *master* (ili *temeljni kadar*), a potom su se snimali neki važniji dijelovi zbivanja i reakcija likova iz bližega (iz bližih planova) koji su se potom u montaži insertirali na odgovarajuća mjesta temeljnog kadra (zato su se i krupni planovi znali zvati u američkoj praksi *inserts*, inserti).

Međutim, kao alternativa ovakvom *mizanscenskom shvaćanju* režije i snimanja, pojavilo se *montažno shvaćanje*. Po njemu, postava prizora planira se već za naknadno montažno nadovezivanje kadrova – *planira se montažno*. Ne postavlja se unaprijed cijela mizanscena, već se snima kadar po kadar, i za svaki se kadar posebno postavlja mizanscena. Dakako, tu je iznimno važno planirati veze između kadrova: mizanscenske i promatračke (izbor motrišta) – montažno planiranje, a održavanje tzv. kontinuiteta od kadra do kadra pri snimanju i pri montaži postaje središnja preokupacija redatelja. Takvo je montažno shvaćanje režije bilo osobito naglašeno među redateljima i teoretičarima sovjetskog revolucionarnog filma: kod Kulješova, Šube, Ejzenštejna, Pudovkina i Vertova. Ovo je shvaćanje bilo neobično utjecajno i s vremenom je postalo dominantno čak i u holivudskoj

kinematografiji, u kojoj je inače dominirao "mizanscenski" konzervativizam. Jedan od ključnih legitimatora montažnog shvaćanja u samome vrhu holivudske populističke proizvodnje bio je – Hitchcock.

Modernizam je, međutim, jednim svojim dijelom obnovio izvorno mizanscensko shvaćanje režije. Najistaknutiji modernistički propagator ovog shvaćanja bio je André Bazin, a uzorke je pronalazio među filmašima koji su obilnije koristili *dubinsku mizanscenu*, na primjer kod Wylera, Wellsa i Renoira.

Pod *dubinskom mizanscenom* razumijeva se takav raspored u kadru prema kojem se važna zbivanja događaju paralelno na više perspektivnih planova, gledajući od motrišta pa u dubinu vidnoga polja. Recimo, u prvome planu, najbližem gledaocu, odigrava se jedna važna stvar, u drugome planu iza prvoga druga važna stvar, a ponekad se još priključuju i treći i četvrti važni plan. Tako raspoređena zbivanja, u dubinskoj mizansceni, od bitne su važnosti za praćenje radnje filma, i gledalac, da bi razumio film, mora uočavati sve važne poteze u svim dubinskim planovima.

Kako se redateljsko umijeće u dubinskoj mizansceni iskušava povezivanjem 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 dugim 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.

Montažni i mizanscenski pristup, međutim, nisu dva uzajamno isključiva pristupa: najčešće se redatelji služe i jednim i drugim u istom filmu; to vrijedi za sve spomenute holivudske redatelje, a i za *Koncert* Branka Belana. Čak i načela praćenja mogu biti slična: ono što se u montažnom pristupu naglašava odvojenim kadrovima i prikladnim planovima, u dubinskomizanscenskom se pristupu najčešće naglašava koordiniranim pokretima kamere i glumaca. I jedan i drugi pristup može biti izrazito prizorno analitičan, ali i jedan i drugi može pogodovati stanovitoj apstraktizaciji montažnog slijeda (kakvoj su težili Vertov i Ejzenštejn, ali kakvoj teži i izraziti dubinski-mizansceničar, Mađar Jancsó).

Ali, ako neki redatelj češće upotrebljava jedan pristup na račun drugog, onda je to najčešće vezano uz osobiti nazor na svijet, uz osobito osjećanje svijeta i filma. Nijanse koje dobivate praćenjem zbivanja u odjelitim kadrovima, odnosno koje dobivate praćenjem složenog zbivanja u jednom kadru, mogu biti uočljivo različite – te se razlike osobno i trendovski

znadu odvojeno istraživati i istančavati.

HITCHCOCKOV OTKRIVALAČKI POGLED predočavanje dijaloga u Hitchcocka

U Hitchcockovoj *Poderanoj zavjesi* (*Torn Curtain*, 1966.) postoje dvije podjednako dugačke scene napregnutih razgovora između glavnih likova, između likova koje glume Paul Newman i Julie Andrews, a obje su scene postavljene po gotovo oprečnome načelu.

Prva, u restauraciji, obilno je raskadrirana: pogled se prebacuje s jednog na drugog sugovornika i natrag za cijelo vrijeme njihova nelagodna razgovora. Scena traje 2 minute i 35 sekundi, a ima ukupno 31 kadar (tj. 31 odvojen pogled na sugovornike).

U drugoj sceni, u hotelskoj sobi, samo je Newmanov ulazak u sobu i njegov odlazak iz nje raskadriran, dok je sâm razgovor između njih dvoje dan za jedan obuhvatan, nepokretan, dugačak pogled (kadar). Statično praćenje razgovora zapravo je produžetak trećeg kadra po ulasku Newmana – u tom kadru pogled se, prateći kretanje Newmana, konačno preseli na točku promatranja iz kojeg hvata polutotal sobe i dvoje razmaknutih likova u širem srednjem planu, tu se umiri te nadalje nepokretno fiksiramo nastavak razgovora između Newmana i Andrews. Scena što traje gotovo koliko i ona prethodno opisana (2 minute i 26 sekundi) ima ukupno tek 11 kadrova, a pri tome kadar razgovora između Newmana i Andrews uzima veći dio ove scene (minutu i 38 sekundi).

Modernistički “antikonvencionalizam”

Svojedobni zastupnik modernističkog protukonvencionalizma ovo bi posljednje rješenje – dulji razgovor u jednom širokom kadru – držao uzorno modernističkim, demonstrativnim narušavanjem prvog, obilno raskadriranog. Naime, prvo, “montažno”, rješenje držao bi “šablonskim”, “konvencionalnim”, “stereotipnim” – dijelom “otrcane zanatske tradicije”.

Nije ovdje, međutim, riječ o tek zamišljenu mogućemu stavu zamišljenog moderniste prema “šablوني raskadriravanja dijaloga”, nego o povijesno potvrđenu stavu prema ovakvome vizualizacijskom pristupu dijalogu. Npr., sjećam se koliko sam nelagodu osjećao u razgovoru s prijateljem redateljem o tome kako da režijski riješi jednu zahtjevnu dijalošku scenu iz svoga scenarija: posrijedi je bila dugačka dijaloška scena u kojoj je jedan lik iznosio svoju apstraktnu teoriju. Na moje upozorenje kako bi razgovor mogao ispasti opterećujući za

praćenje, prijatelj je uzvratio kako to neće riješiti "dosadnim raskadriranjem" – jedan sugovornik pa drugi – već da "ima ideju" kako da to, bez "dosadnog raskadriranja", riješi. Nije problem vidio u naravi dijaloga nego u promatračkoj njegovoj prezentaciji – u metodi kadriranja razgovora. Klasična metoda raskadriranja, držao je, "danas" više "ne pali", ona je ta koja praćenje razgovora čini dosadnim.

Naime, u to je vrijeme (bile su to sedamdesete godine) bilo razgllašavano Godardovo demonstrativno "razobličavanje" klasičnog raskadriranja dijaloga. Godard je to činio u više svojih filmova, na više mjesta u pojedinom filmu, i na više različitih načina. Na primjer, u filmu *Živjeti svoj život* (*Vivre sa vie*, 1962), u predočavanju razgovora između Nane (Ane Karine) i Raoula (Sadya Rebbota) Godard je, umjesto da montažno "sječe" i "skače", šetao kamerom od jednog sugovornika do drugog, ponekad sporo, ponekad naglo, isprva se okrećući onome koji upravo govori, a potom se počeo "klackati" neovisno o govorniku, naizgled posve proizvoljno i "kaotično", tj. nemotivirano razgovornom smjenom i specifičnim reakcijama sugovornika. Igrajući se tako s "pogledom" na likove u razgovoru, narušavajući "željezna pravila" montažnog praćenja dijaloga, Godard ne samo da je gledaoca činio svjesnim (narušenih) očekivanja – "konvencija" – nego je i jasno pokazivao koliko su te konvencije "arbitrarne", jer se i uz njihovo korjenito narušavanje razgovor likova još uvijek dao dobro pratiti, a cijela stvar još k tome ispadala itekako dojmjljiva i zanimljiva. No, nije to bio jedini Godardov način "dekonvencionalizacije" dijaloških scena. Npr. raskadrirao bi razgovor, ali nemotivirano i uz premale pomake, stvarajući efekt "skokovitog reza" (razgovor Seberg i Amerikanca urednika u kavani u *Do posljednjeg daha* npr.; varijanta tog pristupa uz nagle i nemotivirane pomake kamere – također godardovske – primjenjuje se u američkoj televizijskoj seriji *Odjel za umorstva – Homocide Squad*). Ili bi držao kroz veći dio razgovora samo jedan lik u kadru, izostavljajući pokazati drugog; ili bi rascjepkao razgovor u razgovorne ulomke, i očito dugačak razgovor predočio u elipsama, u "odlomljenim" replikama, bez govornog i prizornog kontinuiteta. Itd.

Hitchcockovo jednokadarno rješenje u *Poderanoj zavjesi* kao da se nadovezuje na ovakvo modernističko izmišljanje načina kako da se "dekonvencionalizira" predočavanje dijaloških scena. Je li to Hitchcock u sobnoj sceni *Poderane zavjese*, doista "podlegao" modernističkome trendu, pa "ubacio" nekonvencionalni tretman dijaloga uza svoj prevladavajući "standardni", "konvencionalni" pristup, koji inače vjerno slijedi u restauracijskom razgovoru i drugdje u ovom filmu, i u drugim svojim filmovima? Ili je, naprosto, radio ono što lucidno radi stalno – inventivno i osjetljivo pronalazi najprikladnije načine da zaintrigira i obogati gledateljev pogled i um?

Ovo je posljednje pitanje očito posve retoričko – uvjeren sam u potvrđan odgovor na njega, a, istodobno, uvjeren sam u krajnju neutemeljenost modernističke kritike klasičnog raskadriranja dijaloga. Ono što je u modernizmu bilo itekako utemeljeno bilo je *traganje za novim efektima*, pa su i sva njihova nova rješenja predočavanja dijaloga bila dobrodošlim stilskim osvježenjima. Ali njihova pozicijska polemika s prošlom praksom (“dijaloškim konvencijama”, “zanatskim pravilima”) bila je krajnje promašena, štoviše, izrazito glupava, posljedicom “polemičkog sljepila” (od protivnika se vidi samo lako pogodiva šablonizirana silhueta, bez nijansi i supstancije).

Je li klasični sustav baš tako – “automatski”?

Napadani prototip klasičnog raskadriranja dijaloga svodio se na “formulu” – *replika na repliku*: uvijek se s lica (ili prednjeg poluprofila) pokaže onaj lik koji vodi riječ, a “reže” se na drugi lik u trenutku kad je završena replika prethodnog lika (tj. kad je zaključen trenutni govorni iskaz u govornom lancu), i/ili u onome trenutku kad drugi lik preuzme riječ. Ovo se shvaćalo “formulom” zato jer je svaki kraj scenarijski ispisane replike bio ujedno i potencijalnim signalom za drugi kadar. Činilo se da se scenarijski dijalozi “sami” raskadriravaju već u scenariju i bez nekog režiserovog udjela, bez mogućnosti “kreativnijih” montažnih rješenja redatelja u planskoj knjizi snimanja, u radu na prizoru pri samome snimanju, odnosno sklapanjem kadrova u montaži. Činilo se da vrijednost dijaloških partija leži isključivo u scenarijskoj zanimljivosti napisanih dijaloga i na izvedbi glumaca, a nikako ne na redateljevoj predočavalačkoj, vizualizacijskoj dosjetljivosti: redatelj, držalo se, u dijaloškim partijama mora kadriranjem tek pokorno slijediti “zadanu”, “automatsku” smjenu replika.

Nije nimalo čudno da je modernizam, s *takvim* tumačenjem “klasične formule”, nju držao grijehom protiv kreativnosti *autora filma*, a autorom filma nije smatrao niti scenaristu, niti glumca, nego upravo *redatelja*. Zato je, u korist otvaranja mogućnosti redateljeve kreativnosti i na području raskadriranja dijaloga – tražio odbacivanje ovog “automatskog” klasičnog sustava, odbacivanje “formule *replika na repliku*” i pronalaženje predočavalačkih rješenja koja neće biti unaprijed zadana u scenariju.

Ali, upravo je Hitchcock (uz, naravno, mnoge druge velemajestore klasičnog filma) u svojim klasičnim raskadriravajućim predočavanjima dijaloga – poput restauracijskog razgovora u *Poderanoj zavjesi* – pokazivao koliko “montažna klackalica” jest smisljena, te koliko može biti

dosjetljivo suptilna i bogata, nimalo "automatska".

Naime, čak ni sama ogoljela "formula" nije nesmislena. Zašto se ustalilo pravilo pokazivanja lica govornika u dijalogu? Zato jer ono što je komunikacijski važno u razgovoru "licem u lice" nisu samo izgovorene riječi i njihov tekstualni smisao, nego i sve što indicira s kojim psihološkim ulogom govornik govori te riječi, a taj se "ulog", osim u intonacijskoj slici govora, najbolje očitava u reakcijama njegova lica (dizanju i spuštanju, vezivanju ili otklanjanju njegova pogleda, nabiranju čela, ovakvom ili onakvom držanju ustiju i sl.), odnosno u držanju i pomacima njegove glave i tijela, odnosno u tome kako se ove njihove *neverbalne reakcije* uzajamno usklađuju za vrijeme govora i u stankama govora. Ono što, primjerice, slušamo u prvom, restauracijskom, razgovoru u *Poderanoj zavjesi* jest Newmanov nelagodan razgovor s Andrews: on je obavješćuje da mora hitno otići u Stockholm, a Andrews se uzrujava nad, kako joj se čini, njegovim muljanjem i izvlačenjem iz predavačkih obaveza i njihove veze, dok je Newman neuspješno pokušava umiriti. Međutim, promatrajući pomno reakcije sugovornika, osobito Newmana, razabiremo da on laže i prikriva. Naime, dok daje objašnjenja, uglavnom ne gleda u oči sugovornici, pogledima, kretnjama glave, uzimanjem novina u ruke daje na znanje koliko se osjeća nelagodno i kako nema pravih argumenata, te cijelu tu situaciju želi prekinuti. Andrews, pak, pokazuje znake suzdržane agresije, ispitivačko-isljednički promatra Newmana, razrogačenih očiju kako bi sve važno u njegovim reakcijama uhvatila, a ujedno kako bi podcrtala svoja pitanja, angažirano je nagnuta naprijed. Hitchcock, dakako, ponekad doista prebacuje pogled (reže s kadra na kadar) po završenoj replici, osobito u početku razgovora, kako se to i očekuje prema "klasičnoj formuli". Ali ubrzo napušta tu "formulu" i počinje skakati na slušača usred govora, ponekad ga dulje pokazujući, dok iz "OFF-a" dopiru riječi glavnog govornika (tj. ne vidimo ga dok govori). Hitchcock, očigledno, pogled ne prebacuje prema načelu "smjene replika", nego prema retoričkom načelu promatračkih naglasaka: smjenjuje kadar kako bi naglasio tip reakcije, odnosno važan mimičko-posturalano-gestualni reakcijski detalj – i to bez obzira tko u tome trenutku govori. Redatelj sebe, a time i nas, stavlja u ulogu pronicljiva opažača istančanih reakcija osoba u dijalogu – "analitičnost" kojom raskadrirava upravo je *psihološko-promatračka analitičnost*. Kad je redatelj slab opažatelj i njegovo će raskadriranje biti takvo – slabo osjetljivo za nijanse. Ako je pak suptilan opažatelj, kako to jest Hitchcock, on će svoj i naš pogled (tj. kadrove) rasporediti (smjenjivati) tako da istakne svoja pojedinačna opažanja reakcijskog tijeka sporazumijevalačkog odmjeravanja između likova, i da nas – gledatelje njegova filma – navede da s njegovom psihološkom istančanošću i uvidom pratimo razgovor.

Štoviše, ove funkcije raskadriranja – razrađivanja promatračke osjetljivosti i analitičko vođenje gledateljeve pažnje od jedne indikativne reakcije do druge – Hitchcock je bio programatski svjestan, što je i iskazivao u svojim tekstovima o umijeću režije. Na primjer, u tekstu *Director's Problems* (1938.) analizira kako je scenu u *Sabotaži* (*Sabotage*, 1936.) raskadrirao *reakciju na reakciju*, tako da gledalac preko nehotičnih junakinjinih pokreta rukom i kretanja pogleda dvoje protagonista jasno razabere kako se rađa ideja o ubojstvu i kako toga sudionici postaju svjesni. U zaključku Hitchcock kaže: "Sve to snimiti u jednom širokom planu bilo bi beskorisno. To se je moralo učiniti od ovih malih komadića" (iz knjige *Hitchcock on Hitchcock*, ur. Sidney Gottlieb, University of California Press, Berkeley, London, 1995., str. 187). Raskadriranje prizora za njega nije bila "konvencija", "formula", nego psihološko otkrivački postupak, svaki put jedinstveno pronalažen za jedinstvenu prizornu priliku.

"Modernizam" Hitchcocka

Upravo zato što Hitchcockovim potezima nije rukovala "formula", nego načelo prilagodljive psihološko-predočavalačke osjetljivosti za istančanu psihološku potku razgovora, on je mogao u ovoj drugoj sceni dijaloškog obračuna između Andersona i Sarah u hotelskoj sobi odustati od "raskadriravanja" sudionika i posegnuti za odmaknutim, fiksnim pogledom na ukupan tok razgovora. Razlozi su opet "retorički".

Naime, na verbalnoj razini gledano, Anderson pokušava nagovoriti Sarah da se vrati kući, a ona iskazuje svoju razočaranost spoznajom da je on "izdajica" (odlazi u Istočnu Njemačku) i nastoji ga nagovoriti da odustane od svojeg nauma i da se vrati s njom. Emocije njenog razočaranja i njegove frustrirane tajanstvenosti koje se iskazuju u samim replikama i mjestimičnim izrazima lica i kretnjama glave i ruku poznate su već otprije, i njih se situacijski jasno razabire, i nije ih nužno pokazivati u detalju. Raskadriravanje ne bi ništa psihološko otkrivački donijelo što već ne bismo znali. Ali, ovu situaciju jako natapa osjećaj krajnje beznadnosti, besperspektivni pokušaji nagovora, i jaki komunikacijski jaz među protagonistima. Ovaj emotivni aspekt situacije, međutim, upravo se najbolje očituje u njihovu uzajamnu prostornu razmješaju: razmak od nekoliko metara koji Newman održava kroz čitav razgovor jasno očituje jaz među njima, prostorno iskazuje emotivnu distancu koja je stvorena, i mi smo to prisiljeni uočiti iz svoje udaljene vizure, a uz to iz te vizure jasnije uočavamo indikativnu sinkronu koreografiju njihova držanja, činjenicu da se dijelom razgovora uzajamno i ne gledaju nego da kako jedan pogleda tako se drugi od njega odvrne,

a pri tome komparativno možemo pratiti razlike u njihovu ponašanju (uspravno ponosan, zamišljen stav Andrewsove, pognut, nervozan, beskorisno gestualan stav Newmana). Za odgonetavanje ove emotivne podloge razgovora (osjećaja beznadne uzajamne udaljenosti, gubitka dodira) bila je, zato, daleko djelotvornija udaljena obuhvatna vizura iz koje se oboje može imati u vidnome polju i iz kojeg se izvrsno može pratiti koordinirana koreografija njihova držanja i kretnji. K tome, iz ovakve udaljene vizure i njihovi glasovi dopiru izdaljeg, puni suzvučja prazne sobe, pa tako i sama zvučnost njihova razgovora nosi u sebi dojam "šupljine" koja kao da otjelotvoruje prirodu njihovog trenutačnog odnosa. Udaljena promatračka pozicija tako naglašava emotivne i spoznajne *konotacije* koje blisko i analitičko promatranje teško da bi moglo tako djelotvorno predočiti.

Modernistima bi se ovo izričito sviđalo, jer je jedan od poetičkih zahtjeva modernizma bio upravo u davanju prednosti konotacijama pred denotacijama, davanju prednosti emotivnoj, "poetskoj", "atmosfera" prilike, pred njenim "prozaičnim", faktografskim, likom.

Ali – to je ono što Hitchcock stalno radi. On to radi bila scena "pasivna", pa je njena emotivna "atmosfera" naglašenije razabirljiva, ili bila scena "aktivna", pa se emotivna "atmosfera" stapa s "faktografskim" djelatnim potezima. Na primjer, čuvena scena pod tušem u *Psihi* (*Psycho*, 1960.), ta izrazito "akcijska" scena, emotivna je da ne može biti emotivnija (zastrašujuća je) zahvaljujući nadasve istančanoj Hitchcockovoj rekonstrukciji "paničnog pogleda" kojim ugroženi hvata detalje opasnosti, i, naravno, zahvaljujući "paničarskoj" glazbi. Nije ovdje riječ o "subjektivnim kadrovima", nego o tome da nas Hitchcock drži u opasnoj promatračkoj blizini ubijanja i tjera nas da prizor ubijanja gledamo onim klaustrofobično-paničnim fragmentarizmom kojim vjerojatno situaciju percipira i sama žrtva.

Nenadmašno inventivan retoričar, Hitchcock doista nadilazi sitnouvne polemičke redukcije kritizera "klasičnog montažnog sustava". Hitchcockov dodir sa suštim razlozima filmovanja razlog je zašto taj "ogrezli klasik" i danas može izgledati toliko moderan u mnogokojem svojem potezu.

SLAVNI PROMAŠAJ

Dama u jezeru i karcinomska “subjektivnost”

Posve je neprimjetno prošlo ponovno televizijsko prikazivanje američkog crno-bijelog filma *Dama u jezeru* (*Lady in the Lake*, SAD, 1946.). A riječ je o čuvenom filmu.

Ali čuvenom na osobit način. Prema riječima američkog teoretičara Edwarda Branigena:

To je jedan od nekoliko klasičnih filmova čija glasovitost počiva na njegovoj uvjerljivoj “promašenosti”.

Redatelj tog filma bio je onda poznati holivudski glumac, Robert Montgomery, kojemu je to bio stilski nesmotren režijski prvijenac. Naime, iako je po većini postupaka, a i po samoj radnji, ovo vrlo konvencionalan detektivski film, Montgomery je u jednome bio “nekonvencionalan”: tehniku “subjektivnog kadra” (ili “subjektivne kamere”) protegnuo je na cijeli film. Naime, osim četiri posrednička naratorska kadra glavnog lika tog filma, Philipa Marlowa (igra ga sam Montgomery), u kojima se on, u kadru, izravno obraća publici najavljujući i komentirajući izvorna zbivanja filma, svi su ostali kadrovi centralne radnje dani doslovno “njegovim očima”, kao Marlowljeva “subjektivna vizura”. Zato su cijele scene snimane u dugim kontinuiranim kadrovima koji simuliraju prelaženje Marlowljeva pogleda prizorom, drugi se likovi izravno obraćaju podrazumijevanom nositelju pogleda (tj. točki promatranja kadra) i oslovljavaju ga kao “Mr. Marlowe”, a pri tom im odgovara glas Marlowa, dolazeći izvan vidnog polja (iz *off-a* – tj. tako da se osobu čiji je to glas ne vidi nego je negdje izvan izreza kadra). U vidno polje povremeno ulazi dim cigarete koju pretpostavno puši Marlowe, vidi se ponekad njegova ruka kako otvara vrata ili preuzima stvari; udarci koje Marlowu upućuju njegovi antagonisti nalijeću na ekran, zaklanjaju vidno polje, a zamračena, zamućena slika, ponekad pobočke položena, sugerira nesvjesticu, omamljenost Marlowa ili njegov ležeći položaj. I tako dalje.

U svim tim prizorima samog Marlowa vidimo tek onda kad on uspije vidjeti samoga sebe – a to je onda kad mu u vidno polje povremeno uđe zrcalo u kojem se odražava i njegov vlastiti lik. Osnovni je dojam koji se dobije kroz film da se to drugi likovi obraćaju nama, gledateljima, kao da smo mi sami baš Marlow.

Rezultat je bio slavno neslavan. *Montgomeryjeva razglašena Dama u jezeru, pružila je vrijednu zornu poduku kako da se ne koristi personificirana kamera, napisao je u bilješci*

engleski teoretičar Paul Rotha (*The Film Till Now*), a Halliwell u svojem *Vodiču* drži da je film *djetinjast po njegovu pretjeranu oslanjanju na metodu subjektivne kamere*, otpisuje ga kao *eksperiment koji je promašio jer je rađen s nerazumijevanjem* (Halliwell's *Film Guide*).

Koliko god čovjek zaželio suprotstaviti se ovom unisonom otpisivanju nekog filma, *Dama u jezeru* doista je i dan-danas, kad su stilističke akrobacije toliko u modi, film teško podnošljive i vrlo bizarne stilske nezgrapnosti.

Koji je sve razlog tome?

Status subjektivnosti

Prizori se na filmu, na temelju optičko-projekcijske naravi fotografije, prikazuju iz prostorno specificirane točke promatranja (tj. iz optički preciziranog centra perspektivne projekcije kojom je dan prizor u danom trenutku). Ta točka promatranja nije ničija pojedinačno, odnosno ona je potencijalno svačija: ona je naprosto ponuđena optička pogodnost za razgledavanje prizora, i tu optičku pogodnost koristi svaki gledatelj kad gleda film, i samo dok ga gleda. Takva se standardna, izrazito ne-osobna točka promatranja na filmu obično naziva *objektivnom*.

Međutim "subjektivizacija" – "poosbljavanje" – točke promatranja, tj. njeno pripisivanje nekom specifičnom liku, položaju njegovih očiju, čini promatranje prizora nešto zahtjevnijim, posrednijim.

Mi sad tu više ne pratimo prizore tek "za svoje potrebe", nego sve što vidimo moramo, prvo, protumačiti kao nešto što gleda posve određen lik, a potom to moramo nekako povezati s psihologijom lika s čije vizure gledamo prizor – moramo razumjeti kako se to njega doima, od koje je to njemu trenutačne važnosti.

Prvi uvjet – povezivanje vizure s promatračkim položajem jednoga lika – zadovoljen je nabrojanim indikacijama pripadnosti vizure detektivu Marlowu.

Drugi, međutim, uvjet – povezivanje vizure s psihologijom lika – ostaje bijedno zadovoljen, krajnje osiromašen.

Mi, naime, volimo znati s kojim je interesom lik pogledao to što vidimo u njegovom subjektivnom kadru, zato je tipično da "subjektivnom kadru" prethodi kadar pogleda lika, u

kojem vidimo izraz lica i mjeru interesa i mogućeg emotivne podloge s kojima lik gleda. Tipični pripis točke vizure liku podrazumijeva obično najmanje dva kadra: kadar pogleda lika pa onda kadar onog u što lik gleda (tj. subjektivni kadar). Iako se, kao u ovom filmu, subjektivnost vizure može sugerirati unutar jednog kadra, nju se tipično montažno sugerira s dva povezana kadra: kadar pogleda – kadar viđenog.

No to nije obično dovoljno. Nakon nekog subjektivnog kadra tipično imamo potrebu *odmah provjeriti* kako to što se vidjelo u subjektivnom kadru djeluje na lik čija je to bila vizura. Onaj koji gleda iz subjektivne vizure jest “netko drugi”, to nismo mi, i zato težimo provjeriti kako to taj “drugi”, u čiju nas se vizuru optički smjestilo, doista prima.

Tu našu prirodnu želju – da izravno vidimo specifičnu reakciju lika na ono što on vidi – redatelj u pravilu i ispunjavaju. Nakon subjektivnog kadra obično se vrte liku koji to gleda kako bismo vidjeli njegovu reakciju na to što gleda. Što je kadar subjektivne vizure duži, a zbivanje u njemu složenije i promjenjivije, to imamo veću i višekratniju potrebu provjeriti specifične reakcije lika na pojedine važnije stvari u prizoru.

U Montgomeryjevom filmu toga smo lišeni. Lišeni smo mogućnosti da svako malo provjerimo specifičnu reakciju Marlowa na određene situacije u kojima se zatiče. O toj smo reakciji stalno prisiljeni zaključivati neizravno, iz njegova glasa, iz reakcija drugih likova na taj glas i sl. Ono malo zrcalnih slika Marlowa tijekom filma premalo je i ne javljaju se na pravim mjestima – tj. na onim mjestima na kojima bi nam silno dobro došlo da možemo provjeriti Marlowljev izraz lica, njegovo držanje, sve one istančane naznake o psihološkim nijansama reakcije, o namjerama lika, o stupnju njegova interesa... a što nam tipično odaje čovjekovo lice i cijelo držanje tijela.

Zato nam se “glavni lik” detektiva Marlowa doima prazan, prava je psihološka “rupa” u filmu. Jedino što od njega dobivamo jest često loša gluma Montgomeryja u njegovim rijetkim zrcalnim odrazima (obično nekakvo nevažno držanje ili neka nevažna radnja koja se smislila samo zato da bismo ipak vidjeli lik u zrcalu), te bahati i reski glas sa stalnim nesimpatičnim provokacijama sugovornika.

Ovo nije jedini problem filma. Sustavno sputavanje vizure uz tjelesno kretanje lika povlači i brojne druge probleme, a Montgomery, kako je to uočio Halliwell, pokazuje doista vrlo slabo razumijevanje problema koje je proizveo i s kojima se suočio, a pokazuje i posvemašnji nedostatak invencije kako da kompenzira ograničenja pristupa.

Međutim, iz ove analize ne treba povući zaključak kako uspješna globalna subjektivizacija vizure u filmu uopće nije moguća. Amaterska sudionička kamera u filmu *Projekt vještica iz Blaira* implicira globalnu subjektivizaciju vizure kroz brojne kadrove filma, a konceptualistički film *Idem* Poljaka Józefa Robakowskog u kojem se on, noseći tešku kameru i tonsku opremu, penje po stepenicama visokog tornja gledajući kroz kameru kuda ide i brojeći stepenice, ukazuju da se pod osobitim uvjetima i s osobitim svrhama može ostvariti prihvatljiva globalna "subjektivizacija" svih vizura u filmu. Ali ona sigurno nije prihvatljiva u narativnoj varijanti u kojoj je izvedena u *Dami u jezeru*.

“REZANTNA” MONTAŽA ILI JE LI MONTAŽNOM KONTINUITETU ODZVONILO?

uz film *Nebo sateliti* Lukasa Nole; montaža: Slaven Zečević

Kontinuirana montaža je precijenjena stvar izjavio je – tako nekako – Lukas Nola, valjda braneći svoj postupak u filmu od zamišljenog prigovora. Ovo sam čuo od njegova sjajna montažera Slavena Zečevića (inače filmskog kritičara *Studija*, priloga *Jutarnjeg lista*), a on je Nolu citirao odgovarajući opet na usput nabačenu primjedbu o osobitoj montaži *Nebo sateliti*. Jer montaža, odnosno cjelokupna montažno izbistrena konstrukcija *Nebo sateliti* vrlo je izrazita, ali tek po izuzetku kontinuirana. Štoviše, Nola kao da “igra na izigravanje” kontinuiteta.

Teorijska vizura

Ovo shvaćanje – da su kontinuirani rezovi precijenjena stvar – poduprta je danas brojnim predlošcima suvremenih repertoarnih filmova i ponekih televizijskih serija (*Odjel za umorstva*, npr.), a postala je i općim shvaćanjem ponekih suvremenih filmskih teoretičara i filmskih interpreta.

Danas je već općim mjestom filmskih priručnika i pregleda suvremenih teorija i interpretacija modernističkog filma razlikovanje dvaju pristupa tzv. narativnoj montaži: klasičan pristup i modernistički.

Prema klasičnom shvaćanju, za uživiljeno praćenje priče filma potrebno je imati glatke kontinuitete na montažnim rezovima unutar scena, poštovati niz pravila za njihovo ostvarivanje. Ovo je klasično shvaćanje još i te kako važeće u našim filmskim ekipama, a i u komentarima profesora na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti kad gledaju studentske radove. Naše filmske ekipe često kompetentnost svojeg redatelja procjenjuju upravo po tome koliko taj pazi na uvjete za dobar kontinuitet, npr. na rampu (orijentaciju zbivanja i pogleda), koliko je na snimanju siguran u njenom određivanju i poštovanju, te koliko pazi na tzv. “skripterske kontinuitete” (tj. koliko “gnjavi” skript i glumce oko toga je li cigareta koju junak puši u nadovezujućem kadru jednako dogorjela, nastavlja li glumac u novom kadru s istom kretnjom ruke kao na svršetku prethodnog kadra ili ne, i sl.). Prema

klasičnom shvaćanju, ako se narušavaju ovi kontinuiteti, ako se u njima “griješi”, to “dezorijentira gledatelja” i otežava mu praćenje i razumijevanje priče.

Prema modernom shvaćanju, gledatelji ne konstruiraju priču od kadra do kadra, nego na temelju globalne hipoteze o čemu se tu općenito radi, tj. na temelju svoje hipoteze o vjerojatnoj narativnoj strukturi filmske radnje (ovaj hipotezijski aspekt posebno naglašavaju suvremeni teoretičari David Bordwell i Noël Carroll). Montažni prijelazi mogu biti “grubi”, “nepravilni”, ne mora se čuvati “glatki kontinuitet”, a svejedno, ako samo imamo dovoljno elemenata za izgradnju “narativne hipoteze” i ako se ta hipoteza uglavnom potvrđuje, tada ćemo, globalno uzevši, dobro razumijevati prostorne akcijske odnose i opći tijek priče kad načela kontinuiteta i nisu baš poštovana. Ukratko, loše kontinuirani i diskontinuirani rezovi ne moraju narušavati razumijevanje scene i priče.

Ovo moderno shvaćanje temelji se na vrlo razglašenoj praksi Jean Luc Godarda, njegovih “skokovitih rezova”, neočekivanih elipsa, preskočenih rampi, fragmentarizacijskog pristupa scenama. Iako je on radio svašta protiv klasičnih pravila kontinuiteta, svejedno se radnja filma u njegovim ranim filmovima mogla pratiti s razumijevanjem i uživljavanjem. Godardovi “nestašluci” postali su njegovano “visokostilskim” obilježjem naglašenijih modernista i postmodernističkih umjetnika (npr. redatelja Dogme '95; ili Kar-wai Wonga, čiji je ciklus išao u večernje televizijske sate na HTV). Ali, i stilski ponesenih holivudskih i televizijskih visokih produkcija. Primjerice, Fincher će u svojim filmovima (*Alien 3*; *Sedam*; *Klub boraca*) imati slično zatičuće eliptičan pristup naraciji i postavi scena kakve ima Nola, a redatelji *X-Filesa* imat će slične *blic-inserte* kao i oni što se iznenađujuće i dojmljivo javljaju u *Nebu satelitima*.

Međutim, nije tu riječ o *zastarjelom* i *novom*, niti o *predrasudnom* i *nepredrasudno slobodnom*, nego je riječ tek o borbi različitih stilova, od kojih svaki ima svoje osobite efekte, a ti im efekti, pritom, nisu zamjenjivi: tj. mogu se postići jednim načinom, ali ne i drugim.

Nolina dostignuća

Da opišem, prvo, što Nola/Zečević montažno rade u filmu, a onda i što postižu.

U *Nebu satelitima*, doduše, ima i nešto kontinuiranih rezova, ali tek po iznimci. Od strožeg kontinuiteta tu se mogu pronaći tek tu-i-tamo dvo-kadrovni kontinuiteti (npr. dolazak i ulazak; pogled junaka i ono što on vidi), i tek jedno – ako se ne varam – malo duže

kontinuitetno raskadriravanje razgovora (u avionu). I to bi bilo otprilike sve.

Većina se scena odigrava u sklopu jednog poduljeg kadra u kojem mirno gledamo što se u njemu zbiva. Ili, ako je raskadrirana, scena je predložena eliptično, kroz niz fragmentarnih uzoraka, ali uz mogućnost da rekonstruiramo tijek zbivanja u sceni. A ponekad je dana trzavo, tj. s premalim i neočekivanim vizurnim razlikama od kadra do kadra, tzv. "skokovitim rezovima" (npr. obeznanjeno šetkanje Filipa Nole pred hangarom, pored tijela ubijene Lucije - Barbare Nole). Ili je predložena "kaotično-mobilnom" kamerom i nenajavljenim rezovima s jednog pokreta kamere na drugi (sekvenca slavljeničko-pobjedničkih bakanalija srpske armije). Ako se, dakle, scena i daje u više kadrova, prizor tu u pravilu nije kontinuirano predložen.

Također, scena sa scenom smjenjuje se nenajavljeno, s jakim elipsama i tek s povratnim rekonstrukcijama veznog zbivanja, a učestalo ih razdvajaju potpuno dekontekstualizirani inserti (kadar ili brzi niz kadrova mrtvih riba u vodi; svinja koje nekud idu; preokrenutih kadrova krajolika i dr.), i česti "blic" umetci (kontrastno bljeskavi kratki kadrovi). Ovi se potonji javljaju i unutar praćenja ponekih scena.

A opet, globalna je struktura filma ipak narativna: tj. važno je da suvislo rekonstruiramo kretanje glavnoga junaka predjelima rata i da - barem do pred kraj filma - znamo što je slijedilo iza čega. Tj. važno je da osjećamo slijed kretanja junaka, nalet zbivanja.

Relevantno pitanje, naravno, nije što se ovim postupcima ne postiže (kontinuitet), nego što se njima postiže. Nije tu važna, niti se osjeća, ikakva polemičnost, nego tek pozitivna doživljajna nakana.

Prvo, iako globalno narativna ustrojstva, *Nebo sateliti* više ciljaju na, uvjetno kazano, *poetske efekte* nego na *fabulističke*. Noli je važnije da dočara opće stanje duha, opće obilježeno raspoloženje, nego specifično ciljano odvijanje zbivanja. Važno mu je da "dijagnosticira" stanje duha amnezičnog junaka, da dočara nepredvidivost i fatalni nalet zbivanja i ljudskih postupaka u kaotičnom ratnom vremenu, da nagovijesti religijsku nadnaravnost iza svega toga. Iako se ovu preorijentaciju s ciljanog zbivanja na općenito osjećanje stvari može izvesti i dijaloškim tumačenjima i osobitim prizorno snimateljskim stilizacijama (kakve su primjenjivali, recimo, Visconti, Bresson, Bergman, Ivory) a uz čuvanje kauzalnih i intencionalnih kontinuiteta, ipak je specijalističniji pristup tome upravo ovakvim fragmentarizacijskim predložavanjem koje sili na zaključivalačko povezivanje fragmenata, na opće, interpretativno, a ne konkretno perceptivno praćenje prizornih smjena i ljudskih

postupaka.

S druge strane, poetsko-fragmentarni, dočaravajući, pristup koji je toliko duhovno opći i “apstraktni” istodobno prati vrlo konkretna osjetilna, senzorijalna, osjetljivost koja se očituje u likovnjačko-gledalačkoj i glazbeno-slušnoj pomnosti kojom smo navedeni pratiti kadrove. I doista, Nolin snimatelj Darko Šuvak nudi izložbu briljantnih fotografija, u kojima su detalji dani takvom plastičnošću da ih gotovo taktilno osjećaš, a svjetlosna je atmosfera takva da potkrepljuje osjećaj potištenosti što prati narav zbivanja u filmu i razabrana raspoloženja junaka.

Treće, osobit sklop vrlo istančano izabranih i tempiranih stilizacija (slikovnih, montažnih i zvukovnih) ima “mistifikatorski” efekt – razvija osjećaj povišenog, posebnog raspoloženja, koje se pritom stapa s indikacijama mistične nadnaravnosti. Velik je tome prinos i Legenove ambijentalne glazbe. Ova povišenost blisko je povezana sa senzorijskom konkretnošću: tj. osobito smo senzorijsko (nefunkcionalno) “nabrijani” upravo onda kad se nalazimo u povišenim duhovnim stanjima.

Upravo je ovo onaj doživljajni kompleks kojeg autori *Neba satelita* teže izgraditi.

Opredjeljenje, a ne poricanje

Je li, međutim, uspjeh ovih pretežito diskontinuitetnih montažnih postupaka, uz prilog brojnih drugih stilizacija, “dokaz” o “prevladanosti” kontinuirane montaže?

Naravno da nije. Čvrsto prateći klasična načela kontinuiteta u postavi scena i u njihovom međuvezivanju, Nola ne bi mogao stvoriti ovaj jedinstveni dojmovni sklop koji je postigao u *Nebu satelitima*, volio taj sklop netko ili ne. Ali, također vrijedi i obratno – pristupajući naraciji ovako kako joj pristupa u *Nebu satelitima*, Nola ne bi mogao izgraditi napeto zbivanje s draži očekivanja kako će se stvari dalje odvijati u filmu, u čemu su filmski fabulatori – koji znadu koliko i gdje koristiti glatke kontinuitete – majstori.

Tako je i inače sa stilskim opcijama: jedna pruža ono što ne može neka druga. A sve one čine onu toliko potrebnu raznolikost i bogatstvo doživljajnih mogućnosti što ga, svjesno ili nesvjesno, nadasve očekujemo od umjetnosti.

VIDEOBRZINA

Urnebesna brzina – to je osnovni dojam koji ostavlja treći nastavak *Smrtonosnog oružja* u režiji majstora Richarda Donnera. U tom filmu replike su brze, štosne, jedna drugu prestižu, govore se u isto vrijeme. Kadrovi kao da se međusobno natječu u brzini smjenjivanja, likovi u krupnim kadrovima rade nagle pokrete koji na širokom platnu izgledaju zastrašujuće brzi i šokantni, i ponekad se jedva dadu pratiti; u takvim se kadrovima, brzim i blizim, i puca i tuče – sve to bombardira gledaočeve očne živce i moždane stanice bez obzira na njegovu udaljenost od ekrana.

Ta montažna brzina u igranom repertoarnom filmu čini se nečim posve novim – posljedicom intenzivne desetljetne televizijske indoktrinacije reklamnim i muzičkim spotovima. Postoje redatelji i teoretičari koji smatraju da današnja generacija filmskih gledaoca više uopće nema strpljenja za sporije filmove: brzina je *in*, sporost je definitivno *out*. Zato i sustavno rade cjelovečernje filmove u “video stilu” ili, kako se poneki rugaju, u montažnom “fliper stilu”.

Ne može se, doduše, reći da filmska povijest, osobito ona američka, ne poznaje brzinu i ritam na filmu. Prizori su se u nijemoj, slapstick komediji, čak snimali usporenom brzinom kako bi u projekciji dali efekt superbrza zbivanja. I zvučne komedije često su bile urnebesnog dijaloškog i akcijskog ritma, poput onog u, još i do danas nedohvatnom, Hawksovu filmu *Njegova djevojka Petko* (*His Girl Friday*) ili u ponekim scenama Groucha Marxa u filmovima braće Marx. Međutim, u tim filmovima prizornu brzinu najčešće je pratila montažna i promatračka staloženost: to su bili filmovi mirna pogleda i staložena montažnog ritma, ali s brzim prizorima.

I opet, ne znači da u klasičnom repertoarnom filmu nije bila poznata izrazita montažna dinamika. Već je Griffith patentirao dramatični montažni obrazac ubrzavanog paralelizma kojim je pratio progone i utrke, potkrepljujući montažnim ritmom dinamičnost zbivanja. Kasniji majstori klasičnog trilera, poput velemajstora Hitchcocka, znali su gledaocima priuštiti strahovito brze montažne dramatizacije ionako superdramatičnih zbivanja, poput čuvene scene ubojstva pod tušem u filmu *Psiho*. Ali to su bila samo “rezervatska” rješenja, retorička rješenja za dramatične trenutke, a ne obrazac po kojem bi bio rađen cijeli film, kako je to slučaj sa *Smrtonosnim oružjem 3*.

Sad, kad to kažemo, možemo se sjetiti da je i prije “video razdoblja” bilo cjelovitih filmova izrazite montažne brzine. Američki žurnali *The March of Time* (čija se imitacija može vidjeti na početku *Građanina Kanea* Orsona Wellesa) bili su i naracijski i montažno izrazito dinamični, a takvi su bili i propagandni dokumentarci što su snimani za Drugog svjetskog rata, kao npr. Caprina serija *Zašto se borimo*. Brzi, uzbudljivi, oni su dali predložak po kojem su kasnije rađeni reklamni spotovi na televiziji, a reklamni spotovi na televiziji bili su rodno mjesto muzičkim spotovima. Međutim, i ta brzina bila je rezervatski ograničena samo na žurnale, na eksperimentalne filmove, a potom i na reklamne filmove. Nije se proširila na cjelovečernje igrane filmove.

Doista, tek jaka popularnost reklamne i muzičkospotovske brzine među mlađarijom koja je na njima odgajana stvorila je teren za njezino proširivanje i na cjelovečernji igrani film. Gledalac je danas pripremljeniji za globalnu prisutnost takve brzine u igranom filmu i vjerojatno je bolje prima nego što bi je primao u prethodnom razdoblju.

Ali, to ne znači da je sporost posve *out*, i da je svaka montažna brzina posvećena i dozvoljena. To se može primijetiti i u stanovitim frustracijama koje montažna brzina Donnerova *Smrtonosnog oružja 3* sa sobom nosi. Naime, glavna privlačna snaga ovog filma ipak nije u montažnoj uzrujanosti, nego u štosnim a dirljivim odnosima među likovima, u domišljatoj neobičnosti prilika u kojima se zatječu. A montažna brzina često nam ne dopušta da se posve udubimo u prilike, u likove, u njihove odnose, ne da nam da se prepustimo situaciji kad nam je to po ćudi. Zato se film doima podosta rastrzanim, manje djelotvornim nego što bi mogao biti da nije stalno brz.

Ideologizacija brzine kao obvezatnog “poetskog principa” suvremenog filma tako može štetiti i djelotvornosti pojedinih filmova koji se nje dogmatski drže. Rijetko se koji “fliper-film” doživljava iznimno vrijednim. Vrednote uglavnom leže tamo gdje se brzina i sporost prikladno raspoređuju i prikladno primjenjuju.

SPORI FILM

Opće je mjesto kritičarske (pa i teoretičarske) mantre (izražene i u prethodnom eseju o “videobrzini”) ponavljanje kako su suvremeni, repertoarni (“komercijalni”), filmovi mnogo “brži” od klasičnih. A ona je u novije vrijeme dobila i egzaktnu potvrdu u novijim empirijskim filmološkim istraživanjima i interpretacijskim razradama.

Naime, potaknuti statističkim pristupom filmskom stilu Barryja Salta (1983) u filmologiji se javio statistički temeljen empirijsko-istraživački trend tzv. *filmometrije* (*cinemetrics*), sa svojim portalom,[1] u sklopu kojeg istraživači pregledavaju pojedine filmove, ali i velike korpuse filmova, mjereći uz pomoć posebnih računalnih programa trajanje pojedinih kadrova i ustanovljujući njihovo statistički prosječno trajanje za pojedini film, odnosno za istraživani korpus filmova. Istraživanje ogromnog broja filmova u velikom povijesnom rasponu ustanovilo je da su doista igrani filmovi, a uglavnom se pregledavalo američke filmove, postupno postajali sve “brži”, tj. sve kraćih kadrova i, dosljedno, “brže” montaže.[2] Bordwell (2006) je čak uveo termin “intenziviranog kontinuiteta” (*intensified continuity*), kao moderne “ubrzane” varijante klasičnog narativnog stila koji se temelji na montažnom kontinuitetu unutar scena i fabulativnom kontinuitetu kroz cijeli film. Ti su novoholivudski filmovi još uvijek rađeni “u narativnoj tradiciji”, ali uz puno intenziviraniji dinamizam i u prikazanim zbivanjima i u njihovoj stilskoj obradi.

*

No, u nos takvom trendu repertoarnog filma javio se kontrastan suvremeni svjetski trend *sporog filma*. Posrijedi je raštrkan fenomen, ne baš jako prisutan na repertoaru glavnih kina, ali itekako okupljujuće prisutan i uočljiv na uglednim svjetskim festivalima, koji, karakteristično, imaju osjetljivosti za nove kinematografske trendove. No, ne javljaju se samo prominentno na festivalima, nego i u tzv. “umjetničkim kinima”, posebnim programima kulturnih centara, u posebnim terminima televizija, u naplatnim programima i dr. Postao je itekako uočljiv filmskoj kritici i akademskoj interpretaciji, pa su mu nadali ovaj identifikacijski termin, uz brojne članke, pa i već zamjetan broj knjiga posebno mu posvećenih, pa je i u Wikipediju uvršten članak *slow cinema* (https://en.wikipedia.org/wiki/Slow_cinema).

Recimo, interpreti suvremenog "pokreta" sporog filma istaknut će kao *spore* neke igrane filmove ovih istaknutijih suvremenih autora: Béla Tarr, Tsai Ming-liang, Nuri Bilge Ceylan, Abbas Kiarostami, Jia Zhang-ke i dr. A gotovo nametljiva sporost filmova tih autora ponukala da potraže primjere iz malo dalje prošlosti, pa spominju npr. i Roberta Bressona, Michelangela Antonionija, Piera Paola Pasolinija, Thea Angelopulosa, Chantal Akerman i dr. kao autore sporog filma, pri čemu različiti pisci spominju različite povijesne i suvremene autore i pojedine njihove filmove kao njegove reprezentante, idući i u davniju povijest (npr. navodi se Yasujirō Ozua, Karla Theodora Drejera,)[3].

*

No, iako se "sporost" nekog filma itekako spontano osjeti, valja ipak reći po čemu u filmu to osjećamo, kako da odredimo *sporost* u filmu? Jednostavni pragmatički odgovor bio bi da je kadar ili scena *spora* kad prikazuje prizore koji su jednostavni, jednolični, rutinski, ponavljaju se, a njihov prikaz traje i nakon što smo već shvatili o kakvom se prizoru radi (tj. o kakvom ambijentu, liku, radnji ili općem zbivanju), kad smo sve to prepoznali, dobili ključne informacije o tome, kad u nastavku gledanja ništa bitno novo ne vidimo što bi promijenilo polaznu identifikaciju prizora. Dakle: kad se kadar, scena produljuje mimo ključnih identifikacijskih potreba, tada se pokazuje *sporom* (i potencijalno *dosadnom*).

Malo razrađenije i specifičnije za trend sporog filma, prizore sporih filmova obilježavaju česti kadrovi razmjerno nedinamičnih prizora, prizora slabih ili nikakvih promjena, likova koji su ponajviše statični, ili rade nešto jednolično, repetativno, rutinski, često odsutna duha, ili pak zamišljeni, meditativni, prepušteni nekom skrovitom duhovnom lutanju, bez izrazitijih emotivnih manifestacija, bez nekog ukazanog dugoročnijeg akcijskog cilja, smješteni u smirenim krajolicima ili interijernim ambijentima, natopljenim difuznim svjetlom, često u oblačno, kišno, ili pak sutonsko vrijeme koje baš i ne nudi svjetlosnu i kromatsku raznolikost.

No, još je indikativniji za spori film promatrački pristup takvim prizorima. Kadrovi su prevladavajuće predugački za promatranje jednolikih prizora. Često se statično promatra statičan prizor, ili se vizura sporo premješta u kadru (pratećim ili sporim otklanjajućim vožnjama ili panoramama), često preširokih planova da se ima što podrobnije pratiti u logičnim centrima pažnje (američki, srednji, daleki), ili pak povremeno toliko bliskih kadrova (ljudskih glava, dijelova tijela, dijelova stvari) i to s takve strane da se otežano opaža lice,

identitet dijela tijela, dijela stvari, a takvi kadrovi dugo traju ili se dugo smjenjuju; promatra se često s preprekama u prvome planu, kroz prolaze, prozore, otvore s tek fragmentarnim uvidom u ono što se vidi mimo njih ili kroz njih, ali ono što kroz otvore vidimo opet je statično ili jednoliko. Kadrovi su, nadalje, najčešće ujedno i jedinične scene, kadar-scene, pa i kadar-sekvence, a kad se montiraju takvi kadrovi uglavnom se to ne čini prema načelima kontinuirane montaže, nego jasno diskontinuiranim prijelazima, bez prethodnih nagovještaja što nas čeka u sljedećem kadru ili sceni (prijelazi nisu anticipativni, a ni povratno motivirani), pa se montaža doživljava aditivnom, pribrajalačkom.

*

Sve to ima tipične doživljajne posljedice. Jasno se pojačava gledateljev dojam da je on u *opservacijskoj situaciji*, da mu je zadatak da pomno i predano opservira tako prezentirane prizore. Da opservira upravo *meditativno*, tj. ne tako da u prizorima i vizurnim postupcima traži fabulativne motive i veze, već da se preda općem ugođaju koji podrazumijeva, s jedne strane, da postane "senzualno" osjetljiv (da opaža svjetlosne nijanse, reljefnost prizornih površina, kompozicijske rasporede, detalje raspoložive lutalačkom pogledu po svojoj površini predugih kadrovima, da pojačano zapaža izdvojene šumove, žagor, ugođajnu prirodu prizorne, odn. tek ponekad prisutne popratne glazbe. Da se usmjeri na podrazumijevano odgonetavanje skrovitih postojanih *stanja* duha, a ne na moguće svrhovite aktivnosti. Kao da se od gledatelja traži da se i sam prepusti stanovitom "duhovnom lutanju" kroz film, općem meditativnom raspoloženju, s podrazumijevanim zadatkom da tijekom gledanja filma, postupnom akumulacijom različitih kadrova i scena, nasluti koji su to specifični meditativni sadržaji koje gotovo neprimjetno, u pravilu vrlo neizravno (ali ipak nekako razaberivo) sugerira film.

Naravno, koji bi to specifični "meditativni sadržaji" takvog filma mogli biti, ovisi o kompleksu specifičnih prizornih i promatračkih osobina danog izlaganja, kao i o ko-meditativnim osjetljivostima gledatelja, pa interpreti raznih sporih filmova pronalaze različite meditativne efekte kao dominantne za njih. Primjerice, može to biti stanovita bezizlaznost personalnih opsesija, zatvorenog samorazjedajućeg društvenog stanja, nesvrhovitost života, odn. uzaludnost svrhovitih nakana i poteza, opća praznina postojanja, ali i punoća osobne osjetljivosti, osjećanje ljepote u neidealnom svijetu i vjerojatno još mnogo što što individualni filmovi, individualni autori iznose, a individualni interpreti detektiraju.

*

Sad, ovo usmjerenje na pobuđivanje nekog globalnog ugođaja, osobite osjetljivosti koju takav ugođaj povlači sa sobom, odnosno usmjerenje na globalni odnos prema svijetu (i sebi u njemu) koji je danom ugođaju u podlozi, tipično se drži izrazito *umjetničkim* usmjerenjem.

I doista, cijeli se ovaj trend drži trendom demonstrativno *umjetničkog filma* na pozadini prevladavajućeg *populističkog filma*. Demonstrativnog utoliko što je takva "sporost" očito *namjeravana* i *tražena*, i to ne samo u kontekstu "brzog" dominantnog repertoarnog filma, nego i u kontekstu standardnih očekivanja da narativno izlaganje bude fabulativno funkcionalno, ekonomično, bez fabulativno disfunkcionalnih duljina i otklona. Za nenaklone gledatelje, spori filmovi su *prespori*, dosadni, pa znaju prema njima osjećati i bijes jer ih doživljavaju svojevrsnom gnjavatorskom nepristojnošću onih koji su takav film uradili i stavili na javnu ponudu.

Ali, stanovito "usporavanje" izlaganja u igranom filmu odavna je bilo pouzdanim znakom da film ima *umjetničke aspiracije*, da cilj filma nije samo da potakne fabulativnu zaokupljenost, nego i drugačiji odnos i prema prizorima filma i prema samome filmu. Da mu je više stalo do ocrtavanja nekog općenitijeg stanja duha (da bude svojevrsnim "filmom stanja"), da bude na svoj način poetičan i ugođajan – što se sve podrazumijevano (pa i isticano) držalo paradigmatiskim osobinama *umjetnosti*.

*

No, kao indikacija izrazito *umjetničkog* opredjeljenja i učinka, spori film nije nikada bio ograničen samo na igrane filmove, iako se u njegovu krilu najjače uočava.

"Sporost" se naglašeno javila u eksperimentalnom filmu, "drugoj avangardi", ne samo kao atak na ukorijenjene gledateljske navike, namećući prisilu da osjete "trajanje" (vremenski protok) kao sadržaj po sebi,[4] nego i kao zahtjev za osobitom posvećenošću koja će biti nagrađena ako film u gledatelja razvije osjetljivost za senzualne, ugođajne pa i metafizičke doživljajne mogućnosti. Primjerice, i eksperimentalni filmovi u Hrvatskoj, odn. Jugoslaviji, isprobavali su djelovanje produljenog trajanja, kadrova u filmovima poput Pansinijevog *Dvorišta*, Gotovčevih *Prije podne* *jednog fauna* i *Pravca*, Martinčevog *Fokusa* i drugih

njegovih filmova, Godininog *Gratiniranog mozga Pupilije Ferkeverk* i dr.[5]

Isto tako, tzv. *poetski dokumentarac* je, dijelom, bio spor da bi se jače osjetio opći ugođaj (npr. *Crne vode* Rudolfa Sremeca, *Sunt lacrima rerum* Edvarda Galića, *Druge Zorana* Tadića).

*

Sad, ovog pohoda na ranije geografski i povijesno rasute primjere filmske sporosti i njihove paradigmatičke “umjetničkosti”, i na neigranofilmske vrste, ne bi bilo da nije ovog suvremenog, na festivalima koncentiranog, i kritičarski uočenog trenda “sporog filma”. Kako smo upozorili, taj se trend javio, i takvim je uočen, kao kontrast većoj “brzini” standardnog populističkog filma, odn. osobito njegovom udarnom krilu akcijskog filma.

Naime, iako danas većina suvremenih interpretata filma smatra da i populistički film pripada domeni “filmske umjetnosti”, ipak se odavna primijetilo da se u sklopu te obuhvatne filmske umjetnosti uvijek izdvajao ekskluzivistički “umjetnički film” (ili kako se ponekad isticalo “festivalski film”, odn. “*art-house* film”), koji se od prevladavajućeg populističkog razlikovao po različitim parametrima,[6] ali, tek je sada postalo očito kako je “sporost” moćan indikator umjetničkih aspiracija, danas, ali i u pojedinim povijesnim slučajevima.

Sad, “uvijek je bilo” da se jasni znakovi visokih vrednota rabe u samopromocijske, odn. snobovske svrhe, pa je tako i s filmskom sporošću. Ali treba znati i to: da nezanemariv broj suvremenih filmova nije uz pomoć *pomno artikulirane sporosti* donosio visoke doživljajne vrijednosti, da posrijedi nisu bili filmovi visoke kvalitete, ne bi ih, vjerojatno, nitko uočio kao trend, niti bi postali mamac za “trendaše”.

Dobici vrijednih sporih filmova ipak su veći od neminovne makulature trendaških “umjetničkih” sporih dosada.

BILJEŠKE

[1] Usp. <https://cinemetrics.uchicago.edu>

[2] Usp. npr. pregled takvih istraživanja i njihovih rezultata u Cutting (2021) gdje izvještava

kako je, istražujući sa studentima trajanje kadrova u filmovima posljednjih 70 godina, ustanovio kako se prosječna dužina kadrova tijekom povijesti američkog igranog filma progresivno smanjivala. Tumači to većim gledalačkim iskustvom novijih generacija gledatelja pri čemu se to iskustvo ne temelji samo na filmu, nego na općoj kulturnoj situaciji, u kojoj postoji daleko veća izloženost “pokretnim slikama” – na televiziji, internetu, svjetlećim “kinetičkim” reklamama na ulicama gradova i dr. Naravno, smanjeno *prosječno* trajanje podrazumijeva da filmovi mogu imati i dulje, pa i vrlo dugačke kadrove, a ne samo kratke, ali da prevladavajuće imaju kratke, pa i krajnje kratke kadrove, pa se to sveukupno, statistički uprosječno, svodi na jednu vrijednost.

[3] Usp. npr. Çağlayan 2018; de Luca, Jorge ur. 2016; Ira 2014.

[4] Takvo su djelovanje npr. imali ultimativno spori filmovi Andyja Warhola – *Sleep* i *Empire*. *Sleep* (*Spavanje*, 1964) prikazuje bliže kadrove mladića koji spava, a traje oko pet i pol sati, a *Empire* (1965) se sastoji od jednog usporenog statičnog kadara dijela njujorške zgrade Empire State Building koji traje preko osam sati.

[5] Trend je Dušan Stojanović uočio na GEFF-u i okarakterizirao kao “filmovi fiksacije”.

[6] Neke od tih “parametarskih” razlika pokušao sam davno utvrditi u članku “Umjetnost kao žanr” (1974;

https://www.academia.edu/46927073/Umjetnost_kao_zanr_Art_as_a_Genre_)

PRETAPANJA U NIJEMOM FILMU

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 danas posve neuobičajenom upotrebom *pretapanja*, tj. postupka kojim jedna slika nestaje a druga se istodobno pojavljuje na njezinu mjestu.

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

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

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

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

U prvome redu, sekvence se u ovom filmu razdvajaju na drukčiji 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 *poveznu funkciju*, a ne kombiniranu, *povezno-razdvajajuću funkciju* kakvu imaju prijelazi između sekvenci a kakvu je dobilo i samo pretapanje u kasnijim filmovima. Zašto je dobilo poveznu 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 još uvijek držao prešokantnim prijelazom, osobito ako je bilo u pitanju tek mijenjanje plana, tj. približavanje likovima u filmu ili udaljavanje od njih. Budući da je kamera bila uglavnom nepokretna, približavanje se nije izvodilo kontinuiranom vožnjom naprijed, već skokovitom promjenom mjesta snimanja. Da bi se taj skok "ublažio" i da bi se izbjegao rez, upotrebjeno je pretapanje kao oblik "lakšeg" prijelaza.

Naravno, nama danas pojava pretapanja umjesto reza prije *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; namjera mu je, međutim, donekle razdvojiti vezane kadrove i pomalo irealizirati zbivanje.

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

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

PRIKRIVENA ELIPSA

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

Elipsom nazivamo ispuštanje nekog dijela prizornog zbivanja pri njegovu praćenju, dijela koji nije nužan da bismo razumjeli tijek i cjelinu praćena zbivanja. O ispuštenu dijelu možemo zaključiti na temelju onih krajeva zbivanja koji su ostali vidljivi na ekranu. Nije nužno, na primjer, pokazati cijeli uspon nekog filmskog lika dugačkim stepenicama: dovoljno je pokazati početak penjanja i završetak penjanja. O ostalom dijelu zbivanja znat ćemo a da ga i ne promatramo. Takva ispuštanja su *očita*, i možemo ih nazvati *očitim elipsama*.

Postoje, međutim, ispuštanja koja su zamaskirana, prikrivena praznim kadrom. Npr. u Ozuovu filmu pratimo junakinju kako ide prema kameri ulicom i skreće u prolaz za koji, iz prethodnog dijela filma, znamo da vodi do njezinog 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-četiri sekunde: da smo junakinju pratili u cijelu njezinu kretanju do stana, to bi možda uzelo minutu i više filma. Tako se s tri-četiri sekunde prazne ulice može zamaskirati više od minute, pa i mnogo više, ispuštene radnje. Takvo ispuštanje radnje koje je "zamaskirano" praznim kadrom možemo nazvati *prikrivenom* ili *zamaskiranom elipsom*.

Takvo maskiranje je moguće zato jer kadar praznog prizora iz kojeg je netko izašao ili u koji će tek ući i nema drugu ulogu nego nagovijestiti kako se izvan kadra nastavlja odvijati određena radnja. Kako je sam takav prazni kadar neinformativan, jer se ništa u njemu ne zbiva, nema potrebe da traje dulje nego što je potrebno da shvatimo njegovu maskirnu, označavajuću ulogu. Zato i vrlo kratak prazni 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 vrlo su česte u filmovima i, poput većine ostalih elipsa, imaju zadatak ekonomizirati filmsko izlaganje, osloboditi ga 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 nikoga jer se ljudi nalaze u susjednim prostorima. Ta je sklonost 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 elipse, zamaskiranu elipsu u kojoj gledamo prazan miran prostor umjesto radnje, kao što nije slučajno uzeo baš radnju na ulici da na nju primijeni ovaj tip elipse. Taj je izbor uvjetovan Ozuovim filmskim nazorom na svijet.

IV. KNJIŽEVNOST, SCENARIJ, FILM

JE LI SCENARIJ KNJIŽEVNO DJELO

Scenarij ima problematičan međuživot. Rijetko ima samodostatnu književnu vrijednost; gotovo je nezamislivo da ga tko čita kao samostalno književno djelo. Scenarije čitaju uglavnom oni koji prema njima namjeravaju snimati filmove, ili oni koji su vidjeli film snimljen po njemu, ili pak oni koji žele naučiti pisati scenarije... Dakle: filmaši, filmoljupci, proučavatelji filma i potencijalni scenaristi.

S druge strane, kad gledate film, teško je izdvojiti što film duguje scenariju, a što konačnoj filmskoj izvedbi. Kritičar se, doduše, može uvježbati u kakvom-takvom razlučivanju jednog od drugog. Proučavalac filma može pročitati scenarij prema kojemu je određen film napravljen pa ga usporediti s konačnim filmom. Ali sve je to specijalistički posao. Gledajući film, radije ćete govoriti o ukupnom dojmu filma, o likovima, o fabuli i pojedinim prizorima kako su predloženi u filmu, ne razlučujući što od toga zahvaljuje svoje postojanje scenariju, a što režijskoj izvedbi.

I tako se čini da scenarij nema samostalne vrijednosti, da vrijedi samo sa stajališta filma koji može biti prema njemu napravljen ili koji je prema njemu već napravljen.

Ovakav položaj scenarija izazivao je – pa i danas još uvijek izaziva – podcjenjivačke predrasude. Rijetko se smatra nevažnim za film, ali je gotovo isto tako rijetko da se posao pisanja scenarija smatra kreativno ravnopravnim književničkom ili režijskom. Nema nekih važnih književnih osobina, a nema ni filmske konkretnosti. Nalazi se, proklet, na pola puta.

*

Štošta u ovom razmišljanju i procjenjivanju jest i pogrešno i nepravedno.

Scenarij čini jednu fazu u *planiranju* filma. On je svojevrstan plan filma, poput arhitektonske skice za zgradu. Vrijednost scenarija stoga nije u tome koliko je on dobro *konačno ostvarenje*, nego koliko je on dobar *plan za film*. Nepravedno ga je stoga uspoređivati s konačnim književnim djelom jer njemu nedostaju, ili su u njemu nevažne, sve one jezično-stilske karakteristike koje su inače odlučujuće pri procjeni književnog djela. Scenarij ne odgovara konačnom književnom djelu, nego, recimo, nacrtu za roman ili priču, planu za pisanje romana. Osim toga, nije baš ni tako sigurno da je pisanje scenarija književni posao i

da mu je opravdano prilaziti tako, no o tome kasnije.

S druge strane, budući da je scenarij samo plan za film, smiješno je, također, od njega tražiti filmskostilske vrijednosti konačnog filma, a one su često glavne u procjeni određenog filma.

Ali ove nepravedne zahtjeve prati i daljnja nepravda. Ako scenarij i jest ovisna vrsta, usredotočena na konačan film, on nije zato ništa manje posebna pojava, poseban posao, odjelit i od književnog i od filmsko-izvedbenog. Kao poseban posao, pisanje scenarija ima svoje vlastite probleme, svoje vlastite zahtjeve, pa traži i svojevrsnu vještinu i svojevrsnu maštovitost, nesvodivu na književnostilsku maštovitost "čistog književnika", odnosno nesvodivu na filmskostilsku maštovitost filmskih izvoditelja. Pisati scenarij, stoga, nije sposoban svaki književnik, ali ni svaki redatelj. Za to je potrebna posebna vještina, posebna darovitost, specijalizacija. Pisanje scenarija je posebna profesija, i za to ima puno opravdanje.

*

U najvećem broju slučajeva filmske scenarije u svijetu doista pišu književnici. Kad je riječ o profesionalnim scenaristima, i ti se nerijetko ogledaju i u "čistom" književnom rodu. Kad scenarij piše sam redatelj, i on često uzima za suradnike na scenariju – književnike.

Jedan je razlog u tome što se scenarij *piše*, a pisanje je profesija književnika. Zato se čini da će i scenarije najlakše pisati književnici ili će oni biti najkorisniji pomoćnici u ispisivanju scenarija. Ovo kao da problem opet vraća na početak: zar onda nije jasno da je scenaristički posao nadasve književni posao?

Nije tako. Nije nužno da se scenarij *piše*. Scenarij se može držati i "u glavi" i snimati prema tome što redatelj "ima u glavi". Vjerojatno bi bilo mnogo scenarija "u glavi" kad bi to dopuštale proizvodne okolnosti u kinematografiji. Ponekad, međutim, scenarij se izrađuje i u obliku stripa, u obliku tzv. *story-boarda*, a to je gotovo pravilo u crtanom filmu. Znači li to da je scenarijski posao u tom slučaju – grafički posao?

S te strane gledano, čini se da je samo pogodnost velike sporazumjevateljske gipkosti jezične komunikacije te i činjenica da se gotovo svi njime služimo aktivno, razlog zašto se baš jezik odomaćio kao medij u kojemu će se – scenarijski – planirati film.

No, ako se ipak scenarijem velikim dijelom bave književnici, očito je da između

književničkog i scenarističkog posla mora postojati neka unutarnja veza. Koja je to veza?

Kad je posrijedi igrani film (a i veći dio animiranih filmova) unutarnju vezu između filma i književnosti čini – fabula. Može se, naime, tvrditi da je scenarij književnost samo zato što se oslanja na fabulu, a fabula se tradicionalno javlja u književnim djelima i često se iz njih preuzima. Književnici su vješti u smišljanju i razvijanju fabule, pa su zato potrebni i fabularnom filmu.

Kad je posrijedi dokumentarac, on često ima strukturu bilo argumentacije, bilo dnevnčkog praćenja, bilo poetske sugestije, a i to su strukture iskušane u književnom esejiziranju, pisanju dnevnčke i memoarske literature i u pisanju poezije. Kako su u svemu tome književnici posebno vješti, čini se razumljivim da pišu scenarije i za dokumentarce.

No, jesu li fabuliranje, argumentiranje, dnevničko praćenje i poetiziranje doista specifično književne pojave, te ih po tome možemo držati ponajprije književničkim poslom?

Ne bi se reklo. Kao što filmski puristi teže izbacivanju i omalovažavanju fabule kao importiranog “literarnog” sastojka u filmskome djelu, smatrajući samo filmskostilske postupke “čisto filmskim”, tako i literarni čistunci istjeruju fabulu iz književnosti kao “neliterarni” ili “izvanliterarni” sastojak i proglašavaju samo književnostilske postupke “čistom književnošću”. S esejističkim argumentiranjem još je lakše jer je ono uzeto iz logike i filozofije, tako da očito nije specifičnost niti književnosti niti filma. A što se “poezije” tiče, ona je ponekad samo označnica za određen tip ugođaja koji se može stvoriti i u svakodnevnom životu, a ne nužno samo u umjetničkim medijima.

U ovim tvrdnjama o “izvanmedijskom” statusu fabule ima nekog temelja. Čini se da su svi ovi oblici organiziranja filmskih, književnih, znanstvenih i drugih izlaganja zapravo opći kulturalni oblici čovjekova intelektualnog sređivanja svog odnosa prema svijetu i zato se manifestiraju u najraznovrsnijim kulturnim djelatnostima, važni su u svima, ali ni za koju djelatnost nisu ekskluzivno rezervirani, niti su joj ekskluzivno svojstveni.

Ali, ako im nisu ekskluzivno svojstveni, ne znači da su im *nesvojstveni*. Ta kad god se bilo filmski, bilo književno, bilo kako drukčije izlaže, mora se izlagati prema nekom od ovih principa ili u njihovoj kombinaciji. Nema filma koji bi mogao biti “čist” od toga, kao što nema ni književnosti koja bi mogla biti “čista” od toga. Ne mogu biti “čisti” od nekog od tih načelnih oblika izlaganja upravo zato jer su to oblici vezani uz temeljna spoznajna iskustva čovjeka u društvu i oni su ti koji omogućuju smislenu i orijentiranu komunikaciju među

ljudima.

(O ovim problemima vidi razrađeniye argumente u autorovu tekstu "Estetički purizam", u: Turković, 1986; odnosno u tekstovima: "Filmsko i nefilmsko, ili kako je moguća intermedijalnost" i "Filmičnost: ogled iz filozofije filma", u: Turković, 1988).

*

Ovime se, međutim, opet vraćamo pitanju: a zašto baš književnici najčešće surađuju u pisanju scenarija?

Pa, razlog je prilično jasan. Riječ je o umjesnom snalaženju kinematografije. Budući da je književnost razvila višetisućljetno iskustvo u otjelovljavanju ovih općekulturalnih oblika tumačenja svijeta i vođenja komunikacije, a svaki se književnik odgaja i uvježbava u tim tradicijama, nema razloga da se njihova vještina i iskustvo ne iskoriste za film. To prije što su tradicije filma mnogo kraće, a pažnja filmaša mnogo usredotočenija na sam postupak snimanja i obrade filma nego na proces smišljanja fabule.

Ali, i opet treba posebno naglasiti da za pisanje scenarija nije nikad dovoljno biti samo književnik. Budući da je scenarij faza u planiranju filma, mora se dobro poznavati film da bi se za njega moglo umjesno i svrhovito planirati. Svi scenaristički priručnici obvezno sadržavaju bar jedno poglavlje posvećeno takozvanom filmskom jeziku ili "gramatici filma". Kad scenarije i pišu književnici, podrazumijeva se da poznaju film i posebne izvedbene zahtjeve filma i da tome prilagođuju svoj posao. Profesionalni scenaristi su zapravo u većoj mjeri filmski ljudi no što su književnici. Čest je slučaj da se scenaristi zastalno prebace u redatelje kad im se za to ukaže prilika. Teško je zapravo i pronaći poznatije scenariste koji nisu snimili bar jedan film. Neki od najpoznatijih redatelja bili su najprije scenaristi, primjerice Dreyer, Huston, Wilder. Danas su mnogi noviji redatelji počeli karijeru kao scenaristi, a mnogi od njih i dalje usporedno uz režiju pišu i scenarije za druge redatelje, primjerice Milius, Hill, Benton, Lucas.

Scenarij, dakle, nije književna vrsta, nego pripremni stupanj u izradi filma. Ali ima veze i s književnošću onoliko koliko barata nekim općekulturnim oblicima organizacije izlaganja kojima barataju i druge umjetnosti, a među njima i književnost, pa ih zato film (i književnost) može mirne savjesti dijeliti s tim drugim umjetnostima, posuđivati od njih i koristiti se njihovim stručnim ljudima, (književnicima npr., ali i arhitektima, slikarima, glazbenicima,

koreografima, kazalištarcima...). Ali to se čini samo pod uvjetom da ovi znaju da je to što rade – *za film*, i da znaju što to podrazumijeva. Drugim riječima, film se koristi drugim stručnjacima dotle dok su ovi poznavatelji filma.

*

Ako je scenarij samo stupanj u planiranju filma, postavlja se pitanje zašto njegova izrada ne bi ulazila potpuno u nadležnost redatelja, dakle osobe odgovorne za konačnu izradu filma i najbolje upućene u zahtjeve izrade? Čemu da to radi netko drugi, recimo književnik?

Otprilike ovakvo pitanje demonstrativno je postavila tzv. autorska teorija. Prema njezinu shvaćanju, film je nadasve djelo redatelja, iskaz redateljeva odnosa prema svijetu. Kako taj odnos ne uobličavaju samo filmskostilski postupci, nego i redateljeve tematske sklonosti, ovaj bi, ako želi biti potpuni autor, morao sam smišljati film, od početka do kraja, tj. trebao bi pisati scenarij sam, prema vlastitoj ideji.

Stvar se, međutim, pokazuje mnogo složenijom nego što je to predviđala autorska teorija u svojim militantnim počecima.

Za autora nije uvijek najpoželjnije da sam piše svoj scenarij, čak i onda kad je vješt scenarist i iskusan književnik. Odgovarajući na pitanje zašto većinu svojih filmova radi prema tuđim scenarijima, kad je i sam scenarist i književnik, Živojin Pavlović je odgovorio da mu pisanje scenarija oduzme toliko energije, invencije i pažnje, toliko ga kreativno angažira, da mu malo što ostane za samo snimanje, pa riskira da mu se sama izrada filma pretvori u više-manje rutinirano usnimavanje scenarija. Kad, međutim, uzme tuđi scenarij, sva mu se pažnja usredotočava na konačnu filmsku izradu, pa su i moguće intervencije u scenarij strogo u funkciji snimanja filma. Naravno, Pavlović pritom ne bira bilo kakav scenarij, nego onaj koji je u skladu s njegovim osobnim sklonostima, koji mu je poticajan.

Premda ima podosta redatelja koji sami pišu svoje scenarije, i to rade prilično dobro, velik je broj dobrih redatelja koji nisu vješti scenaristi i ne pokušavaju pisati scenarije. Za takve redatelje kaže se da su “izvedbeni redatelji”, “redatelji reproduktivci”. Ali to nikako ne znači da nisu autori. Upravo je autorska kritika upozorila u koliko visokoj mjeri redatelji mogu biti autori u holivudskim prilikama u kojima rade film prema tuđem scenariju. Redatelj može biti veliki stvaralac i izraziti autor a da pritom ne bude osobit, štoviše nikakav scenarist.

Kako je to moguće?

*

Za smišljanje osnovnih ideja za film i za razradu tih ideja u konkretan scenarijski plan za film zahtijevaju se posebne sposobnosti, posebna vještina i odgoj, posebna praksa. Redatelj koji sve to ima u odnosu na samu izvedbu filma, ne mora sve to imati u odnosu na smišljanje ideja i pisanje scenarija. Za njega je dovoljno da prepozna plodnu ideju, da uoči scenske potencijale scenarija i da utječe na njihovu razradu, ali sve to prepoznavanje još nije samo po sebi dovoljno da bi se samostalno dolazilo do ideja i da bi se samostalno smišljala fabula i razrađivali prizori. Zato se pisanje scenarija osamostalilo kao zaseban posao za koji se specijaliziraju ljudi koji imaju za njega sklonosti i specijalističku naobrazbu. Dobre filmove daje suradnja dobrih scenarista i dobrih redatelja. Ako je dobar scenarist i dobar redatelj ista osoba, to bolje. Ali, nije ništa manje dobro ako su to dvije osobe. Računa se vrijednost filma, a ne ekskluzivnost zasluge za nju.

FILM I KNJIŽEVNOST

Odnos filma i književnosti ima svoju tvrdokornu povijest: usprkos svim nepovjerenjima, suzdržanostima, prigovorima pa i nijekanjima film uporno *adaptira* (obrađuje, prerađuje, prilagođava, koristi) književna djela, a televizija iz njih uporno radi televizijske serije.

Postoje čak i redatelji specijalizirani za taj posao. Među suvremenim autorima takav je James Ivory, čiji film *Howards End*, preradba romana Edwina Morgana Forstera, upravo igra u svijetu i u nas (1993). Ivory je adaptirao dosta Forsterovih djela, ali i djela Henryja Jamesa. Njegovi filmovi pokazuju dvije značajke vrlo česte u *filmovima adaptacije*. Prvo, to su filmovi u kojima u središte pažnje ulaze psihološki odnosi među likovima, upravo se prate istančana kretanja tih odnosa. Drugo, ti se odnosi prate stilskom pomnjom i smirenošću koja se osjeća kao "klasicistička". Zapravo, prema ovim osobinama možemo osjetiti neki film kao film "književnog nadahnuća" čak i kad ne znamo pouzdano je li rađen prema nekom književnom djelu ili nije.

Međutim, ako je stvarno stanje takvo, zašto se uopće i načelno dovodi odnos filma i književnosti u pitanje?

Držim da riječ nije toliko o teorijskom problemu koliko o statusnom.

Film je, naime, arivistička umjetnost, *dođoš*, skorojević među tradicionalnim umjetnostima. Isprva je zato pokazivao krajnje crte svakog skorojevića. S jedne je strane bio žudni snob koji je pokušavao – preuzimajući književne i kazališne sižeje i imitirajući visoki književni stil – prečacem sebi pribaviti kulturni status visokih književnih i kazališnih djela. S druge je strane pokazivao odbacivačku aroganciju i razočaran sumnjičavošću i ohološću mnogih zastupnika starih umjetnosti i činjenicom da se filmsko ugledanje u književnost i kazalište često ne cijeni nego napada kao zloraba, proglašavao se posve "samostojnom umjetnošću", nesvodljivom na druge, proklamirao "čisti film" kao "pravu umjetnost" koja je to bolja što u njoj ima manje natruha drugih umjetnosti.

U toj statusnoj borbi navijački su sudjelovali i filmski kritičari i teoretičari, tako da se namnožila opsežna literatura o ovakvom ili onakvom načelnom odnosu filma i književnosti, o ovakvim ili onakvim vezama, ovakvim ili onakvim "specifičnim" mogućnostima jednoga i drugoga.

No, kako to biva s društveno motiviranim raspravama, u njima ne pobjeđuju bolji argumenti, nego dnevno stajalište i pretežita praksa. Tako je bilo s raspravama oko "govornog filma", a tako je i s ovim raspravama.

Naime, mimo svih diskusija, producenti i filmaši uporno su adaptirali književna djela niti ne dvojeći oko "mogućnosti" tako nečega. Prekogranični promet između književnosti i filma bio je iznimno gust, a bio je takav jer dobici od toga prometa, kao i kod svakog spontanog prometa, neizmjerljivo nadmašuju moguće i vjerojatne gubitke. Problem adaptacije za djelatnike se uvijek pokazivao samo kao pojedinačan i prigodan: kako izaći na kraj s danim književnim predloškom, odnosno s nekim njegovim stranama. Problem je bio operativan, obrađivački, a ne načelan.

Takav odnos ima, međutim, i teorijskih implikacija, ako im se pokloni pažnja. Za operativca, obrada književnog sižea ne razlikuje se u načelu od obrade nekog događajnog predloška iz života. I u jednom i u drugom slučaju riječ je o obradi *nefilmskih predložaka* (tj. nečeg što još nije film), i u jednom i u drugom slučaju valja pronaći sretan filmski pristup koji će opravdati obrađivačko bavljenje baš tim predloškom i kojim će se riješiti pojedinačni problemi filmske obrade nekog nefilmskog predloška. Pitanje filmskih preradbi više je pitanje *tumačenja*, interpretacije, nego "prenošenja".

Kako je film postao stilski zreliji, kako su se stilske mogućnosti i vještine razgranale i istančale, kako su opće obrađivačke vještine filma narasle i kako je film postajao cijenjen kao istančan "tumač" života – tako su i filmske preradbe književnih djela u mnogim slučajevima zadobivale visoko društveno uvažavanje. Promijenio se status filma: film je izgubio skorojevićevski status.

Opće pitanje je li film umjetnost postajalo je irelevantno koliko i opće pitanje je li književnost umjetnost. Pojedino se filmsko djelo nije više procjenjivalo prema njegovoj "prerađivačkoj vjernosti", nego prema njegovoj vlastitoj dojmovnoj složenosti. Gledao se ponajprije film, a "preradba" je postala sekundarnom činjenicom. "Prerađivačko" podrijetlo filma – odnosno njegovo književno-referencijalno, "intertekstualno" obojenje – postalo je samo jedna od dodatnih odredbenih značajki nekog filma, samo dodatan doživljajni "začin" filmu rađenom prema književnom predlošku, a ne ključna mjera njegova doživljaja i procjene.

KAD JE FILM “ADAPTACIJA” I ZAŠTO?

Zašto je u razmišljanju i govoru o *Imam dvije mame i dva tate* (redatelj Krešo Golik) i o *Kad čuješ zvona* (redatelj Antun Vrdoljak) prvorazredna autorska obavijest to da je prvi “Golikov film”, a drugi “Vrdoljakov film”, dok je obavijest da su ti filmovi rađeni prema književnom djelu – prvi prema *Dnevniku malog Perice* Vjekoslava Majera, a drugi prema *Ratnom dnevniku* Ivana Šibla – samo dodatna, drugotna, pomoćna? A zašto je u slučaju *Glembajevih* Antuna Vrdoljaka u prvome planu činjenica da su rađeni prema Krležinim dramama, a samo u drugome da je posrijedi Vrdoljakova ekranizacija? Drugim riječima, zašto se o potonjem filmu obvezatno govori kao o “filmskoj adaptaciji”, dok se o prethodnima tako uopće ne govori (osim u ponekoj posebnoj, obično školskoj prilici).

Zapravo, među velikim filmovima velik je broj onih što su snimani prema nekom književnom djelu a da je ta činjenica jedva poznata; čak ni kad je poznata, nikome ne pada na pamet da o tim filmovima govori kao o “adaptacijama”. Npr. poznavatelji znaju da je Hitchcockova *Vrtoglavica* rađena prema romanu Pierrea Boileaua i Thomasa Narcejaca (*D’entre les Morts*), ali malo tko osim njih: film je isključivo poznat kao “Hitchcockov film” i niti u jednom tekstu, niti u jednom usmenom razgovoru o tom filmu nisam opazio da je taj film okarakteriziran kao “adaptacija”. Većina će, međutim, znati da je *Zameo ih vjetar* film snimljen prema istoimenom djelu Margaret Mitchell: govor o adaptaciji bit će obvezatni i sastavni dio svake ozbiljnije rasprave o tom filmu, kao što će biti obvezno spominjati kao adaptacije npr. filmove: *Ana Karenjina* (roman Lava Tolstoja), *Braća Karamazovi* (roman Fjodora Dostojevskog), *Bostonjanke* (roman Henryja Jamesa), *Mrtvi* (priča Jamesa Joycea), *Nepodnošljiva lakoća postojanja* (roman Miloša Kundere) itd.

*

Posve je sigurno da je odlučujuća stvar za ovaj običaj mjera glasovitosti književnog djela prema kojemu se snima film, odnosno glasovitosti pisca toga djela. Što je književno djelo poznatije, što je status pisca uzvišeniji, to će biti veća mogućnost da se film prema njegovu djelu nazove “adaptacijom” i to je vjerojatnije da će se i sam film zvati jednako ili na nedvosmislen način srodno kao i poznati roman, drama, novela... objavljujući tako otprve svoje korijene u poznatom književnom djelu. Što je književno djelo nepoznatije i što je manje

prestizhan pisac prema čijem se djelu izradio scenarij, to će se činjenica preradbe, "adaptacije" manje isticati, ako će se uopće i istaknuti (osim kao samo jedan od mnogih pravno i strukovno obvezatnih proizvodnih podataka na naslovnici – "špici" – filma).

Dakle, film nije *adaptacija* uvijek kad je snimljen prema nekom književnom djelu, nego samo onda kad je snimljen *prema poznatom djelu* i kad na tu činjenicu *izričito upućuje*.

Zašto je tome tako?

*

Jedan od razloga isticanju "adaptacije" jest razglašivački, promocijski, i polazna je briga proizvođača i raspačavača.

Glasovita književna djela već su – glasovita. Tj. većina za njih zna, čitaju se naveliko, dio su obrazovnih i općekulturalnih obveza ... Radi li se film prema njima, to je ne samo zato što je svijet tih književnih djela poticajan za filmsku preradbu, nego i zato što će time filmu biti zajamčeno razglašavanje. Naime, dio kulturalne pažnje koja se veže uz glasovito književno djelo i glasovitog književnika obraćat će se obvezatno i stvarima posredno vezanima uz to djelo i uz njegova autora, pa će se tako obraćati i "filmskoj adaptaciji", odnosno "ekranizaciji" kad ju se najavi i obavi. Film će se "šlepati" za razglašenošću književnog djela, ova će biti polazna poluga razglašavanja filma, njegova prodora u javno mnijenje.

Da bi se to osiguralo, obično se film već unaprijed najavljuje kao "adaptacija" poznatog djela, javno se razglabaju prerađivački problemi, samom se filmu ostavlja isti naziv kao i izvornom književnom djelu, te se i u prikazivačkom hodu filma po kinima i festivalima razglašuje njegova "adaptacijska" veza s poznatim književnim djelom i književnikom.

Film je, dakle, "adaptacija" radi reklame.

*

Reklama je ovdje, međutim, ipak samo jedan od razloga, trajnijem obilježavanju nekog filma kao "adaptacije", ali ne i jedini.

Naime, danas će se često filmovi i televizijske serije raditi i prema trenutačnim

“bestsellerima”, dakle popularnim, dobro prodavanim djelima. Suvremenu tržišnu razglašenost takvih djela odmah će se težiti iskoristiti (ona će biti glavni motiv izrade filma ili televizijske serije), pa će se i takve filmove (i televizijske serije) nužno razglašavati kao “adaptacije”. Često će se same autore bestselera uzeti za scenariste, “adaptatore”. Ali, vrijednosno obojenje potonje “adaptacije” neće biti isto kao u navedenim slučajevima: i između samih “adaptacija” postoji klasna, vrijednosna razdioba.

Jedno je, naime, kad se uz neki film *trajno veže* odrednica “adaptacija”, kako je to slučaj u našim polaznim primjerima, a drugo je kad se odrednica “adaptacija” samo *privremen, prigodno veže*. Naime, u slučaju književnih bestselera ima smisla razglašavati činjenicu “adaptacije” samo dotle dok je prodavanost i razglašenost tog književnog djela visoka. Kad razdoblje razglašenosti prođe, reklamno okružje utihne, takvi će filmovi, ako opstanu na repertoaru (u videodistribuciji ili u kinotečnim i posebnim projekcijama), rijetko zadržati oznaku “adaptacije”. Ako su takvi filmovi i serije dobra ostvarenja, a književno je djelo utonulo u zaborav, pamtit će se sami po sebi i po svome redatelju, dok će njihovo književno podrijetlo ostati drugotan podatak. Dakle: prestat će biti “adaptacije”.

*

Trajno obilježje “adaptacije” imaju samo oni filmovi koji se oslanjaju na *trajno glasovita djela*, na tzv. klasična djela, odnosno na književnike klasike.

Premda je trajna glasovitost takvih književnih predložaka vrijedna reklamna poluga, ima tu i drugih motiva u njihovu trajnom obilježavanju kao “adaptacija”.

Motivi su snobovski.

Naime, raditi film prema glasovitom, “klasičnom” djelu ne znači samo osiguravati mu razglašenost, nego upućuje često i na težnju da se filmu (i njegovu redatelju) priskrbi onakav visoki “status” kakav književni predložak (i njegov tvorac) ima u danjoj kulturi.

Povijesno gledano, cijeli je film – u svojim skorojevićevskim danima – težio zadobiti viši kulturalni status od onog koji su mu dodjeljivali svojedobni ključni kulturalni arbitri. Dijelom je to nastojao činiti upravo “adaptacijama” (npr. “*film d’art*” – usp. prethodni tekst).

Ali, težnja za osiguranjem visokokulturne prednosti pred drugima javlja se i danas, kad poneki filmaš teži dobiti ugled “klasika”. Tako npr. u stvaranju *Glembajevih*, važan argument

i u komisiji koja je procjenjivala scenarij za sufinanciranje na ondašnjem Fondu za kulturu, kao i u plasmanu filma na festivalu u Puli, te i u propagiranju filma među školskom djecom, bio je argument "ekranizacije Krleže", "djela glasovite dramske trilogije". Status Krleže i Krležinih drama trebao je zajamčiti status scenariju, pa onda i filmu koji je rađen prema tom Krležinu djelu. S druge strane, sustavne Vrdoljakove ekranizacije djela uglednih književnika (Budaka, Marinkovića, Brešana, Krleže) rađene uz stilističke muke oko "klasičarske" stilske dotjeranosti, jasan su bile signal Vrdoljakove želje da se deklarira "filmskim klasikom" visokokulturnog stila. Premda su mu djela rađena prema poticajima Šiblova *Ratnog dnevnika* (*U gori raste zelen bor, Kome zvona zvone*) bila neusporedivo bolja ostvarenja, među najboljima u hrvatskom filmu, ona mu nisu donijela onaj trajni kulturalni status koji su mu načelno mogle donijeti "adaptacije". "Adaptacije" su tako postale ne samo reklama nego i statusno-promotivna poluga.

*

Cijeli ovaj dosadašnji "prizemljeni" pogled na "adaptacije" – a prizemljeno je da se o adaptacijama govori u odrednicama reklame i snobovske promocije, a ne na temelju "načelnog odnosa između književnosti i filma" – temelji se na uvjerenju da za autonomnu vrijednost filma nije unaprijed nimalo odlučujuće je li rađen prema uzoru iz života, prema uzoru iz literature ili prema uzoru iz vlastitih redateljevih maštanja, nego po tome koliko je u sebi složeno i dojmljivo djelo. Izvornost filma nije u tome prema čemu je rađen, nego kakav je napravljen. Kod slabog filma doista je zanemarivo važno je li "adaptacija" ili nije, je li rađen prema uglednom ili neuglednom djelu, je li preradba vjerna ili nije.

Ne znači, međutim, da činjenica što je film rađen prema glasovitom književnom djelu (da je "adaptacija") mora biti ili sporedna ili samo reklamna i snobovski važna stvar. Primjerice, uglednog Ivoryja teško se može optužiti za proknjiževni snobovluk, budući da je ugled stekao mimo ekranizacija, i to upravo visokokulturni ugled (k tome posve "nekomercijalni", pa ga se zato ne može optužiti ni za "reklamerstvo"). Ako poseže za uglednim književnim djelima, to je iz osobitih sklonosti, ali i iz osobitih unutarkulturalnih razloga.

Odnos prema poznatom književnom djelu može biti, naime, osobita "nijansa" danoga filma, može biti važna sastavnica značenja tog filma.

Svako se stvaralaštvo uvelike oslanja na ustaljena znanja i vrednote vlastite kulture, i u pravilu upravo neka od tih znanja izričito tematizira, razrađuje ili dovodi u pitanje.

Znanja i vrednote na koje se stvaralaštvo oslanja dijelom su vrlo svakodnevni: film se npr. obvezno oslanja na našu sposobnost da raspoznavamo tipične društvene prilike, da razabiremo je li posrijedi predavanje ili kavansko čavrljanje, ljubavna veza ili svađa; oslanja se na našu sposobnost da raspoznavamo odnose među ljudima na temelju njihova razgovorna i tjelesna ponašanja itd. Ali dijelom su i nadsvakodnevna: podrazumijeva se poznavanje općih političkih prilika u kojima se svakodnevne stvari odvijaju, geografskog i povijesnog smještaja i razvoja tih prilika, određenog religijskog i običajnog sustava na kojemu se ponašanje ljudi temelji... Ono na što se oslanja stvaranje, međutim, nisu samo znanja i vrednote koji se vezuju uz prikazivane prizore i prilike, nego se oslanja i na određene stvaralačke tradicije u svom, filmskom, "dvorištu", ali i u "dvorištu" drugih stvaralačkih kulturalnih vrsta. Oslanja se npr. na disciplinarnu tradiciju, aktualne i one pohranjene u kinoteci, na žanrovske tradicije, odnosno na stilske tradicije koje postoje, ali i na poznavanje "zaštitnih znakova" tih tradicija, tj. pojedinih poznatih, "klasičnih" djela, stvaralaca, prepoznatljivih pokreta itd. Djela se utoliko legitimno oslanjaju na ono što je već stvaralački poznato i često upravo to tematiziraju – razrađuju, tumače na svoj način, s time polemiziraju.

Klasična književna djela i klasični književnici dio su opće stvaralačke kulture u kojoj djeluju filmaši; osjeća li koji od njih osobitu vezanost uz neke tokove te kulture, želi li izričiti je razvijati svoj odnos prema tim tokovima, on će to i učiniti na one načine koji mu se čine prikladnim: citatom, persiflažom, parodijom i često upravo – preradbom, adaptacijom.

Adaptacija poznatih književnih i dramskih djela tako može postati jedan od načina razrade suvremenog odnosa prema ključnim vrednotama vlastite kulture, oblik tumačenja tih vrednota, njihova "pripitomljavanja", "usvajanja", odnosno njihove revitalizacije.

Vrijednost takva filma neće ovisiti samo o mjeri dojmljivosti prizorna svijeta koji se filmom ocrtava, nego i o povezivanju tog dojma s dojmom koji ostavlja izvorno književno djelo koje se "adaptiralo". Veza s izvornim djelom i vrsta te veze, oblik pozivanja na njega, postaje važnom sastavnicom doživljaja. Nije da gledanje, primjerice, filma *Bostonjanke* Jamesa Ivoryja, snimljenog prema istoimenom romanu Henryja Jamesa, ne donosi vrijednosti i osobi koja nema nikakva pojma o književnom predlošku – ali znanje o književnom predlošku i o

činjenici "adaptacije" važno je "konotativno" – kao dodatna i njegovana vrijednost ovoga filma. Zato filmaš i upozorava na tu činjenicu time što preuzima naslov romana i što daje istaknuti podatak u naslovnici filma da je film rađen prema romanu Henryja Jamesa: redatelj želi da na tu činjenicu gledalac računa ako može.

*

Uspostavljanje odnosa prema uzvišenim ("klasičnim") kulturalnim vrednotama društva univerzalna je stvar – tj. postoji u čitavoj povijesti filma, kao što postoji i u drugim stvaralačkim područjima.

Ali ima nešto u modernističkom filmu što osobito potiče na uspostavljanje što izričitijih i razrađenijih odnosa prema tradiciji. Modernizam se javio deklarativno kao slamatelj tradicija, ali je utoliko i donio pojačanu svijest o tradicijskim pretpostavkama a s njome i intenzivniju zaokupljenost izabranim tradicijskim modelima. Francuski novovalaci bili su poznati po svojim citatima, parodijama, pa i lokalnim imitativnim ugledanjima. Premda je upravo njima tzv. film adaptacije bio deklarirani neprijatelj – jer je neposredno prethodeća francuska proizvodnja snažno favorizirala adaptacije književnih i dramskih djela – pa su svoje kulturalne reference orijentirali ponajprije na samu filmsku tradiciju, a onda i na tradiciju drugih umjetnosti, istodobno su bili opčinjeni i književnošću, što pokazuju Godard, Rohmer, a potom i Truffaut i Malle... Kako se modernizam odomaćivao tako je i "adaptacija" postala važnom sastavnicom modernističke zaokupljenosti tradicijskim, odnosno općekulturalnim modelima, pa su neki radikalni modernisti bili i deklarirani adaptatori – Jean Marie Straub, Werner Fassbinder... – a neki otklonu skloni klasičari, pridružujući se slobodama modernizma, ali njegujući ambicije tradicionalizma, upravo su u "adaptacijama" tražili model za filmsku klasičnost – npr. Luchino Visconti (u svojoj poznoj fazi), Joseph Losey i toliko spominjani James Ivory.

Današnja postmodernistička situacija ide naruku adaptaciji. Adaptacija, dakako, danas više nije "medijski" izazov, kako se to držalo u prvim borbama oko uspostave "autohtone filmske umjetnosti", a nije niti neka opća snobovska poluga (premda u ponekim sredinama, npr. hrvatskoj, to može još uvijek biti). Adaptacija je postala kulturno legitimna opcija za koju se filmaši opredjeljuju prema individualnim sklonostima, stavljajući pritom svojim suvremenicima na raspolaganje oživljenu svijest o tradiciji.

VJERNOST ADAPTACIJA

Iako je *Harry Potter i kamen mudraca* (Chris Columbus, SAD, 2001) dočekan uglavnom povoljno među našim kritičarima – na zadovoljstvo povišene marketinške kampanje što nas je temeljito pripremilo i namamilo na njega – film je zadesila uobičajena recenzentska nesreća koja prati većinu filmova urađenih po razglašenju književnu djelu: kritičarska opsjednutost uspoređivanjem filma s književnim izvorom. Ironija je tek što se filmu *Harry Potter i kamena mudraca* uglavnom prigovara da je odveć vjeran, dok se većini adaptacija prigovara što to nisu.

Što se zapravo prigovorom o *prevelikoj vjernosti* htjelo reći može se tek slutiti. Moja je slutnja da prigovarači vjerojatno misle kako je Chris Columbus bio u svojim *vizualizacijama*, odnosno *uprizorenjima* odveć suspregnut, svodeći ih na ono što je scenarijski ocrtano, bez dostatne razigranosti u onim sastojcima koje maštoviti prizorni *konkretizator* uvijek može razigrati, a da se ne kose s izvornikom. Naime, u književnom iskazu mnogo je toga i od ambijenta, od izgleda i ponašalačkih poteza likova ili *podspecificirano* ili posve *nespecificirano*, ostaje neodređeno. A to onda može postati područjem maštalačkog, inventivnog razigravanja danoga *ekranizatora*.

Oni koji su osjetili stanovita maštalačka ograničenja ovoga filma, neminovno su postavili pitanje: zašto su producenti izabrali baš Columbusa? Uspjeh adaptacije, naime, ne ovisi samo o vrijednosti scenarijske obrade, nego ponajviše o ovoj spominjanoj *vizualizacijskoj konkretizaciji* kojoj je glavnim “dirigentom”, ali i inventorom i inspiratorom upravo – redatelj. Izbor redatelja jedna je od najosjetljivijih stvari, osobito kod adaptacija čuvenih maštalačkih – fantazijskih – tvorevina poput *Harryja Pottera...*, odnosno *Gospodara prstenova*, *Supermanovih* i *Batmanovih* stripova, ali i u izradi nastavaka prethodno razglašenih filmova poput nastavaka *Zvjezdanih ratova* Georgea Lucasa.

Pri izboru redatelja međusobno se bore dva nadmetačka kriterija.

Po jednome kriteriju, iznimno je važno da takve adaptacije *budu vjerne* – jer se obraćaju ljubiteljima danog stripa, romana, prethodnog filma, a ti u pravilu žele da im sve ključne ljubavi budu *na broju* kad odu u kino.

Po drugome kriteriju, film mora donositi i mnogo toga što izvornik ne donosi, on mora biti *maštalački ravnopravan* s predloškom. Pazite, ne samo *vjeran* nego i *maštalački*

ravnopravan. A ovo može biti tek ako je film *dodatno* inventivan, i to tamo gdje to nije bio (mogao biti) izvornik, ili na način na koji se to tamo nije moglo biti, ili jednostavno nije bilo. Naime, da bi film po razglašenu izvorniku postao *velefilm*, dakle, jednako razglašen i "trošen", ne može se posve oslanjati na scenarijski *digest* romana, pa niti posve na vjernost njemu. Mora ga u ponečemu specifičnome, "filmskome", nadmašivati.

Ova dva kriterija *moguće je uskladiti*, ali to nije *nimalo lako učiniti*, i nema mnogo redatelja koji to uspijevaju.

Zato, pri biranju redatelja, producenti su često u dilemi.

S jedne strane, dostatno vizualizacijski bogatu vjernost mogu osigurati filmu ako pažljivo izaberu provjerenog *zanatliju*. Ovdje se ne treba osjetiti nipodaštavanje – vrhunski zanatlije populističkog filma nisu tek neinventivni *rutineri* (iako imaju razvijenih rutina), nego ljudi koji dobro vladaju ključnim sposobnostima, a to je – visoka osjetljivost za artikulaciju zaraznih dojmovima koje mora proizvesti film da bi bio uspješan. Zato će producenti prvi od *Supermana*, primjerice, dati izvrsnom majstoru akcijskih filmova Richarda Donneru, nastavak *Batmana* dat će vještom rutineru Joelu Schumacheru, a *Harryja Pottera*... dat će Chrisu Columbusu. Ti redatelji, provjereno vješti da to čine – a i pod brižnim nadzorom proizvodne kuće – vjerno će "rekonstruirati" ključne odrednice izvornika, vještim prizornim konkretizacijama reanimirati njegove osnovne imaginativne naboje.

S druge strane, nadmašujuću inventivnost mogu postići tek ako izaberu provjerene, ali razbašurene *imaginativce*, odnosno *eksceniste*. "Razbašurenost" i "ekscenost" tlo je za imaginacijska iznenađenja, jamči maštalačke neočekivanosti, tj. vjerojatnije je da će pružiti priželjkivane inovacije što će dati jedinstvenost filmu, jedinstvenost prema izvornom predlošku, ali i prema konkurentnim filmovima i velefilmovima. Ako ovaj kriterij prevagne, producenti će onda izabrati Richarda Lestera za nastavak filma *Superman*, *Batmana* će dati će razbarušenjaku Timu Burtonu, George Lucas će nastavak *Zvezdanih ratova* povjeriti stilskom ezoteriku Irvinu Kershneru, a producenti *Gospodara prstenova* povjerit će svoj film *šund-ekscentriku* Peter Jacksonu.

Svaki od ovih izbora nosi rizike. Vjernički redatelji mogu jamčiti interesnu razinu, ali ne i potrebnu inovativnost (kako je to slučaj s Columbusom). Razbarušenjaci mogu donijeti traženu inovativnu bujnost, koja se može pokazati iznimno plodnom pod blagotvornim "vjerničkim" nadzorom producenata, ali može i zaglušiti izvorne privlačnosti, a može i zavesti u promašaj (kako se to Lesteru dogodilo sa *Supermanom III*), učiniti da zanemare

potrebu i za fabulativnom inventivnošću (poput Tima Burtona u *Batmanu*).

Međutim, sigurno je sljedeće: ono što se režijskim uspjehom dobiva, a što od neuspjeha stradava najmanje je izvornik (knjiga, strip, polazni film), a ponajviše konkretan, pojedinačan film. Trivijalna je činjenica, ali na nju svejedno treba jako podsjetiti diskusijski zahirjele kritičare i publiku: u kinu se to gleda dani pojedinačan i jedinstven film, a ne čita književni ili stripovni izvornik.

ŠTO ZNAČI FILM “EKRANIZIRANOM” KNJIŽEVNIKU?

Skupne čakule na Pulskom filmskom festivalu (23. srpnja 1993.) o književnosti i filmskom scenariju – pompozno najavljene kao “okrugli stol” – bile su upravo onoliko dobre koliko su bile čakule, a ne “okrugli stol”. Pokušaj da se o ovoj istrošenoj temi govori uopćeno – ili “teorijski”, kako bi to rekao Vlatko Pavletić – ispadao je gnjavatorski, dok su čavrljalačka samoispitivanja nekolicine prisutnih književnika bila najzanimljiviji prilozi. Kako je to na mjestu događaja uočeno, zanimljiva strana ovih čakula bila je upravo u tome što se nije toliko govorilo o odnosu književnosti i filma nego ponajviše o odnosu književnika i scenarija, književnika i redatelja, odnosno književnika i filma.

Tako se dobio svojevrsan “pogled u književničku unutrašnjost”, a ta se “unutrašnjost” pokazala vrlo indikativnom.

*

Najeksplicitniji je u tom pogledu bio Ivan Aralica u svojem vrlo finom ispovjednom iskazu. Premda je i sam radio izvorne scenarije i sudjelovao u adaptacijama svojih romana i priča, on je iskazao duboku nelagodu prema ekranizacijama svojih djela. Ono što ga boli jest svojevrsno “otimanje” autorstva i publike koje film čini knjizi. Priča koja se prenese na film, kazao je otprilike Aralica, za publiku postaje sastojkom filma, ona je sad redateljevo, filmsko dobro. Kako je film popularniji i spektakularniji od književnog djela, izvorno djelo sve više postaje sjenom filma, a njegova vrijednost izvedenica iz vrijednosti filma u kojem je adaptiran. Zato, kaže Aralica, on nerado daje svoje dobre priče, a nikako neće svoju samo zamišljenu priču uobličiti u scenarij prije nego što je objavljena kao književno djelo.

Taj sentiment je potvrdio i Mate Matišić, scenarist u nekoliko Papićevih filmova. Ispovjedio se kako, na navaljivanje svog prijatelja, redatelja Zrinka Ogreste, nije htio dati svoju najbolju priču za scenarijsku obradu, nego mu je radije ponudio ono što je držao slabijim književnim ostvarenjem. I njega progoni bojazan da će filmska recepcija oteti vrijednost književnoj recepciji.

Proširenost te nelagode potvrdio je i Ivan Kušan anegdotom o Slavku Kolaru i ekranizaciji njegove priče “Svoga tela gospodar”. Kolar je, kaže Kušan, bio izrazito nezadovoljan

prepravkama koje je u tu priču unosi Fedor Hanžeković. Na kraju je digao ruke od svega i prepustio Hanžekoviću da radi sam, tražeći čak da ga se ne iskaže kao autora scenarija. Međutim, Hanžeković ga je ipak naveo kao autora scenarija i na Pulskom festivalu Kolar je dobio Zlatnu arenu za scenarij, a film nije bio nagrađen. Nakon Pule Kolar je, prema anegdoti, rekao Hanžekoviću: "Neka ti sad bude; da si napravio scenarij po mome, nagradu bi dobio film, a ne scenarij".

Čak i književnik Pavao Pavličić, vješt voditelj ovog okruglog stola, kad je postulirao kako scenarije piše uz potpuno uslužno podvrgavanje redatelju, jasno je odao kako je riječ upravo o *samoodricanju*: on zatomi svoje autorske pretenzije, podređuje se redatelju i njegovoj zamisli i nakon toga se drži podalje od izrade filma i samoga filma, smatrajući to nečim posve drugim od njegova autorsko-književničkog posla koji ipak smatra primarnim, osnovnim izvorom svog ugleda.

*

Sve ove iskazane nelagode i odmaci književnika od filma i filmskog scenarija zapravo i nisu vezane uz kreativne probleme, npr. uz probleme "transpozicije" književnog djela u filmsko – kako se to visokoparno označava. Posrijedi je zapravo pitanje društvenog *statusa* vlastita posla i vlastite osobe, tj. razmjernog položaja na društvenoj ljestvici kulturnih vrijednosti.

Književnici svoj, razmjerno viši kulturalni status od filmaša izvode iz svojih književnih djela i njihove recepcije. Oni su apsolutni autori svojih književnih djela, pa ugled koji imaju na temelju njih isključivo je njihov vlastit, osoban ugled. Međutim, kao sudionici u filmskom djelu oni su samo suradnici, drugotni pomagači, pa takav status dobiva čak i njihovo izvorno književno djelo. Na tržištu ugleda oni odjednom postaju ovisni i niže rangirani. To im očigledno nije lako prihvatiti i otuda njihova nelagoda i distanciranost prema filmu koji hoće njihovo djelo ekranizirati.

I tako smo dobili naličje starog disputa o odnosu književnosti i filma: taj je odnos uvelike odnos statusnog uzajamnog otimanja i pogađanja.

VII. VRSTE I ZNAČAJKE

VRSTE KAO DRUŠTVENI RAZVODNICI

Kad odlučimo ići u kino, obično nam nije svejedno kakav ćemo film gledati. Želimo unaprijed nešto znati o filmu. Procjenjujemo naslov filma, podatke o glumcima, redatelju i ponajviše naznaku žanra. U *Večernjem listu* npr., u rubrici "Kinematografi" u kojoj se daje dnevni kinoprogram, ovako izgleda tipična obavijest o kinu i filmu:

SLOBODA, Tuškanac 1, TEL: 420-465

17, 19, 21, UNIVERZALNI VOJNIK, am. akc.

Režija: Roland Emmerich Gl.u.: Jean-Claude

Van Damme, Dolph Lundgran, Ally Walker

Večernji list, 21.VII.1993.

Ako uz popis repertoara kina ima još i slikovni oglas, i njega ćemo pogledati da bismo iz slike razabrali što nam prizorno nudi film. Pa i onda kad već odemo u kino, putem do kina, pa i na samom ulazu u kino, još ćemo zastati pred oglasnim pločama, pogledati plakat za film, razgledati što je na njemu oslikano, razgledati slike iz filma ako su priložene. A ako smo redovni posjetitelji kina i redovni posuđivači u videoklubovima, još ćemo pratiti oglase u novinama, reklame na televiziji i radiju, pregledne emisije o filmu kakva je bila svojedobno izvrsna "Vrtoglavica" koju su (na Z3, pa onda na Trećem programu HTV-a) uređivali i vodili Nenad Polimac i Vladimir Tomić, odnosno kakva je to sada emisija HTV-a "Film - video - film" koju je najprije uređivao Darko Zubčević, pa onda Dario Marković. Temeljitiiji pratitelji filma još će eventualno kupovati ili bar prelistavati u knjižarama i knjižnicama poneki filmski i video časopis - npr. hrvatsku *Kino(tek)*, slovenski *Ekran*, pa i pokoji novoizišli časopis za video poput *Supera*, ili pak filmu i videu posvećene stranice u dnevnim i tjednim novinama i revijama (npr. *Globusu*, *Vjesniku*, *Večernjem listu*, *Slobodnoj Dalmaciji*...). To sve radimo čak i kad je film na televiziji: pripremamo se za gledanje filma tako da pročitamo najavu u novinama, a mnogi će gledalac ako nije znao da će na programu biti film a zatekne ga početak, posegnuti za novinama ne bi li doznao nešto više o filmu koji je već počeo gledati.

Sve to govori o tome koliko nam je potrebna neka *orijentacija* u pogledu onoga što ćemo vidjeti kad odlučimo gledati film.

A zašto nam je potrebna orijentacija? Potrebna nam je zato kako bismo bili *doživljajno pripremljeniji* za film. To znači dvoje: s jedne strane želimo svoje trenutačno raspoloženje

podesiti i usmjeriti tipu filma koji idemo gledati, a s druge strane želimo izabrati film takvih značajki koji je pogodan da podrži ili poželjno promijeni naše trenutačno raspoloženje. Želimo, dakle, što točnije procijeniti je li nam film po ćudi, prema mjeri trenutaćnog raspoloženja ili prema mjeri željenog raspoloženja.

Recimo, već sam naslov spomenutog filma, *Univerzalni vojnik*, ima jakih uputnih vrijednosti. Podrazumijevat ćemo, na temelju prirode repertoarne liste gdje se podatak o igranju tog filma nalazi, da taj naslov najavljuje igrani, a ne znanstvenopopularni film; prema svom svježem iskustvu s repertoarnim filmovima pretpostavit ćemo da je u filmu vjerojatno rijeć o nekim nadvojnicima, superjunacima i da je vjerojatno rijeć o borbenim situacijama u kojima će se pokazati njihova “univerzalnost”, jer takvi borilaćki filmovi sa superjunacima vrlo su ćesti meću amerićkim filmovima što se vrte na repertoaru posljednjih godina (nasumce nabrojeno: *Komandos*, *Rambo*, *Terminator*, *Conan barbarin*, filmovi o ninjama itd.).

Ovime već mnogo znamo i na temelju toga možemo izgraditi prilićno specifićna premda, naravno, tipska očekivanja: nadat ćemo se da će junaci biti suoćeni s životnim prijetnjama koje će razrješavati borbom, da će biti mnogo prizora borbi i da će bar jedan junak biti nadljudskih osobina ali s mogućnošću da ga se ljudski “omekša”.

Naravno, ovo su sve pretpostavke, nagaćanja, i mi iz iskustva znamo da se možemo i prevariti u tumaćenju onoga što naziv podrazumijeva. Zato ćemo pogledati i ostale podatke ne bismo li potvrdili, odnosno provjerili ono što smo naslutili na temelju naziva filma. U našem slućaju potvrda će odmah doći: odrednica “am. akc.” znaći, prvo, da je rijeć o amerićkom (SAD, najvjerojatnije holivudskom) filmu i, drugo, da je rijeć o akcijskom filmu. Holivudski filmovi jamće orijentaciju na interesantnost, jamće da će težiti da nam zarobe pažnju, i to baš napetim, problemskim prizorima, bar u većini slućajeva. Odrednica “akcijski” pokazuje u kojemu će smjeru biti interesno usmjeren film: rijeć će biti o riskantnim prilikama i djelatnim problemima koje će junak morati rješavati tjelesnom poduzetnošću i sustavno organiziranim tjelesnim djelovanjem, ćesto uz fizićku borbu.

Dalji podaci upotpunjujući su. Redatelj je ovdje, doduše – bar autoru ovog teksta – nepoznat, ali, inaće, ako poznajete redatelja, znat ćete nešto i o njegovim tematskim i stilskim sklonostima i razini njegove vještine (npr. ime F. F. Coppole uz film *Kum 3*, ili M. Scorsesea uz film *Rt straha*, ili R. Redforda uz *Rijeku sjećanja* – na listi filmskog repertoara iz kojeg smo izvukli podatke o *Univerzalnom vojniku* – može vam dodatno specificirati “atmosferu” koju ćemo vjerojatno naći u filmovima koje oni rade, jer smo tu “atmosferu” – stil – naućili očekivati od njih prema prethodnim njihovim filmovima). Podatak, mećuim, da igra Van

Damme vrlo je informativan, jer se taj glumac nedavno proslavio upravo u borilačkim filmovima (s nekom vrstom karatea) te djeci i ljubiteljima borilačkih filmova u videoklubovima postao kult-glumcem. S priličnom se sigurnošću može pretpostaviti da će on i ovdje igrati nadmoćnog borca, a u vezi s ostalim podacima to postaje gotova izvjesnost.

Ako svemu ovome još dodamo slikovne prikaze na plakatu za film, pa još i slike iz filma što u oglasnim ormarićima prate film (odnosno slike iz filma koje možemo naći po novinama i časopisima koji pišu o tome filmu) – stvorit ćemo prilično živu predodžbu o vrsti “svijeta” s kojim ćemo se suočiti, vrsti junaka, vrsti prizora, vrsti problema, mogućem toku filma... Jesmo li raspoloženi za takve prizore i takve “doživljajne koordinate”, ići ćemo pogledati film, i to s prilično pripremljenim očekivanjima; nismo li za to raspoloženi, zanemarit ćemo taj izbor i potražiti koji drugi film.

Svi ovakvi naputci o tome kakav je film posrijedi – naputci koji nam omogućavaju da se unaprijed i općenito doživljajno pripremimo za dani film, da ga bolje izaberemo – nazivaju se *metakomunikacijski* jer nam omogućavaju da se snađemo u pogledu same prirode komunikacije u koju namjeravamo stupiti ili u koju smo već stupili. Koliko god inače zanemarivali ovaj aspekt gledanja filma u pisanju kritika i u teorijskim razmatranjima, on je očito važan: neprikladna priprema za film može ugroziti valjanost doživljavanja filma, stvoriti nesporazum koji kvari odnos prema filmu.

*

Međutim, orijentacija radi doživljajne pripreme ne bi bila moguća kad ono što nam film nudi ne bi bilo *vrсно predvidljivo*, kad svi podaci koje prethodno primamo ne bi bili samo uputnice na vjerojatnu vrsnu pripadnost filma, vrsnu određenost. A film je vrsno određen ako s nekim prethodnim filmovima – koji su sastojak našeg iskustva – dijeli splet zajedničkih osobina. Ma koliko oskudna bila prethodna uputa, ako je jasna moći ćemo na temelju poznavanja naznačene vrste predvidjeti, naslutiti što sve u filmu koji još nismo vidjeli možemo tipski očekivati, na koji tip doživljaja računati. Naravno, ovi prethodni podaci ne mogu biti “zamjena” za sam film i izravan njegov doživljaj: oni samo omogućuju tipsku pripremu za prikladni doživljaj, pripremu na djelotvornije praćenje film kad se filmu izložimo.

Dobivši prethodne vrsne uputnice, mi idemo “na poznati teren” na kojemu znamo kako da se

prikladno doživljajno ponašamo, ma što nas ondje nepoznato i novo zateklo.

Ova očekivanja temelje se na našem dugotrajnom iskustvu u gledanju filmova, ali i na činjenici da se filmovi rade na ustaljene načine, prema običajima koji filmove obvezuju na neke stalnosti i tako nam olakšavaju da se u njima snalazimo.

Filmovi su, naime, *društvena ponuda*, i to ponuda za društveni prihvata, a takvi su i za one koji ih rade kao i za one koji ih gledaju. Za taj odnos vrijede određena *pravila pristojnosti* koja čine da se razviju utemeljena *uzajamna očekivanja*.

“Uzajamna”, jer nije riječ o tome da samo mi, gledaoci, nešto očekujemo od filma: i oni koji prave film i nude nam ga očekuju štošta od nas, gledalaca. U prvome redu, očekuju od nas da ipak imamo dostatna životna iskustva kako bismo s razumijevanjem pratili ono što nam film prikazuje, očekuju od nas da znamo u životu prepoznavati raznovrsne situacije, narav ljudi, tipične odnose itd. Potom, očekuju da umijemo prepoznati da je pred nama igrani film, da znamo kako gledati igrani film, tj. podrazumijevaju da mi s razumijevanjem možemo pratiti određene poteze koji se vuku u filmu, i u prizornim zbivanjima i u načinu njihova predočivanja. Očekuju, dakle, određeno diskurzivno, komunikacijsko iskustvo.

Ukratko, proizvođači i nuditelji filma očekuju od gledaoca određeno filmsko-životno iskustvo.

Tvarno, objektivirano sučelje tih dvaju očekivanja jest sam film, odnosno svi filmovi zajedno. Pristojnost proizvođača očituje se u nuđenju određenih ustaljenih obrazaca na najraznolikijim razinama filma, onih obrazaca čija se doživljajna djelotvornost potvrdila u nizu filmova, u njihovu gledalačkom prihvatu. Primjerice, od filma opravdano očekujemo da nam pokazuje prizore tako da možemo raspoznati: kakvi su, što se to zapravo u njima zbiva; da nam – barem nakon nekog vremena – ponudi stvari od interesa kako bi nam se isplatila posebna pažnja koju smo poklonili filmu u tom trenutku našeg života; a potom, kad nam uobličiti zanimanje za prizore filma, da nam npr. sastojke važne za odvijanje prizora pokazuju iz najpogodnijih stajališta kako bismo ih što bolje vidjeli, da nam zadovoljavaju prirodnu pažnju za detalje naznačena toka zbivanja, da nam dostatno razabirljivo najave kada je jedna tematska cjelina gotova a kada počinje druga, i to kakva, itd. A ako se negdje naruši koje od ovog očekivanja, očekujemo da će se to narušenje pokazati posebno važnim, i da nam govori nešto posebno. Sve su to zapravo vrsna očekivanja.

Pristojnost gledalaca sastoji se u tome da s povjerenjem urone u film, maksimalno aktivirajući svoju pažnju i svoje ukupno gledalačko iskustvo u praćenju odvijanja filma, kako

bi prikladno doživljajno odmjerili ono što im se filmom nudi.

Kad ne bi postojalo neko prethodno *običajno uhadavanje* između proizvođača i gledalaca, svega toga ne bi bilo. A "materijalizacija" tog običajnog uhadavanja jesu *filmske vrste*, odnosno ustaljivanje nekih njihovih značajki. Dakle, ako smo odnos između filmskih proizvođača i gledalaca odredili kao "komunikacijski", onda su *vrste* oblikom *regulacije komunikacije* (pa smo zato "vrsne upute" koje gledaoci dobivaju a proizvođači daju i njih se pridržavaju nazvali *metakomunikacijskim*). Ovo je, međutim, vrlo neuobičajena konstatacija u teorijskoj tradiciji.

*

Naime, kad god se o filmu prozbori kao o "komunikaciji" – tj. o priopćajnom odnosu među ljudima – pojavi se nazor koji nije netočan, ali koji je zbog svoga netočna tumačenja postao štetnom predrasudom. Da ne parafraziram, evo jedne izvorne formulacije ove predrasude:

Ovakvi kakvi su danas, aparati kao televizor ili film ne služe komunikaciji, nego sprečavanju komunikaciju. Oni ne dopuštaju da pošiljalac i primalac djeluju jedan na drugog: tehničkim jezikom, oni svode feedback na teorijski moguć minimum.

Enzensberger, 1980: 99

Uzor komunikacije na koju se ovdje misli kao na "pravu komunikaciju" jest tzv. *dvosmjerna komunikacija* kakva vlada u razgovoru među osobama što su u neposrednu dodiru. Jedan nešto veli, pri tome provjerava reakcije druge, druga se na to govorno nadoveže, odmah prateći sluša li sugovornik i postiže li željeni učinak... i tako uzajamno utječu jedna na drugu, smjenjujući se u ulogama govornika. Sporazumijevanje je u tom slučaju neposredno uzajamno usuglašavanje, *dvosmjerno* – priopćenja teku u oba smjera međusobno usklađena, dakle s obostranom povratnom spregom, *feedbackom*.

Kad je, međutim, posrijedi film, odnosno televizijska emisija, gledalac se suočava s gotovim priopćenjem kojemu lik više ne može izmijeniti. Ono što mu je priredio proizvođač i ponudio prikazivač on može ili prihvatiti ili odbaciti, ali ne i mijenjati tome tijek i strukturu. Također, filmaš ili televizijaš radi svoje filmove ili emisije daleko od onih kojima je to namijenjeno – daleko od gledalaca. Ne radi uz prilagođivanje proizvodnje filma ili emisije neposrednim reakcijama gledalaca (osim onima na snimanju i u montaži). Nema, dakle, izravne povratne

sprege s reakcijama gledalaca. Pri tome, glavni i jedini determinatori izgleda gotovoga filma jesu proizvođači i nuditelji. Gledalac samo prima što mu se nudi. Po tome je filmsko i televizijsko priopćenje *jednosmjerno*: od proizvođača gledaocu. Zato, kažu, ono nije "prava komunikacija" – jer prava komunikacija, kažu, podrazumijeva dvosmjerni protok priopćenja između dviju strana u komunikaciji.

No, ako i jest takav slučaj s pojedinim djelom, tj. da je ono tipično jednosmjerno upućeno (usp. tekst o "Igralačkoj pazbilji" u 2. poglavlju ove knjige), znači li to da je film uopće – kao društveno dobro – jednosmjernan fenomen?

Ako, naime, uzmemo u obzir ne samo pojedini film nego *nizove filmova*, cijela će se "komunikacijska situacija" pokazati drukčijom. Naime, dovršeni film odlazi u tipično društveni "optjecaj": on se prikazuje u kinima različitim ljudima, na njega se reagira odlaskom u kina (što se obično iskazuje brojem posjeta i visinom zarađena novca); iskazuje se komentarima o filmu koje daju prijatelji proizvođača, gledaoci kad odu iz kina (ili u vrijeme projekcije), kritičari i novinari kad napišu što o filmu itd. Cijeli taj proces društvenog "prihvata" filma nije nevažan proizvođačima – nije nevažan ljudima iz ekipe, niti onima iz proizvodnih, distribucijskih i prikazivačkih poduzeća upletenih u plasman filma, niti je nezanimljiv ulagačima novca u film. Svi oni prate prihvata filma, a redatelji procjenjuju i sami, kao dio gledalačkog društva (dio publike), doživljajnu i društveno poticajnu vrijednost za sebe, a i uspoređuju svoj film s prihvatnom vrijednošću drugih filmova što su im svježiji u doživljaju. To "prihvatno iskustvo", to "društveno testiranje" (termin je Gombrichev) proizvoda, ključno utječe na planiranje i izradu sljedećih njihovih filmova. Ono daje povratnu spregu, povratnu informaciju (koja čak može utjecati i na izgled danog filma, jer se on nakon prvih reakcija može prepraviti da djeluje prikladnije), a ta posve sigurno nekako utječe na proizvodnju daljnjeg niza filmova.

Očito, međutim, nije u igri samo povratna obavijest o društvenoj djelotvornosti pojedinog filma. Kako je svako pravljenje filma i svako gledanje filma stalan društveni događaj – svaki film i svako gledanje filma sastavnica je ukupne društvene pojave koju zovemo *kinematografijom* – to se pojedinačna iskustva "društvenog testiranja" svakog filma teže povezati u opće regulativno iskustvo, stvoriti mjerodavnu regulativu nad "društveno važnim" oblicima svakog mogućeg filmskog proizvoda što se javlja u nizu i u susjedstvu. Uobličavaju se pravila, običaji, propisi kojima je cilj tipski ustaliti društveno poticajne (i dobro prihvaćane) efekte filmova s onim izrađivačkim postupcima koji takav efekt uvjetuju. O tim se pravilima običava govoriti kao o "filmskom jeziku", "filmskoj gramatici", "zakonima

žanra", o onome što se "mora učiniti" u filmu ili "kako bi moralo biti"... Ta pravila nisu drugo do rezultanta usuglašavanja ponude i prihvata kroz dulje vrijeme i u dugom nizu proizvodnje i gledanja, ona su susretom proizvodnih dosega i gledalačkog odaziva. Oni su rezultanta, ali i regulator svakog daljeg usuglašavanja. Usvojivši pravila, i proizvođači i gledaoci imaju društveni orijentir prema svakom pojedinom filmu: mogu izgraditi pouzdana uzajamna očekivanja. Ta su pravila zato ujedno i *pravila pristojnosti*, jer obvezuju: ako ih se sve strane pridržavaju, stvara se nužni preduvjet za uspješnu suradnju.

Ova tipska ustaljenja – iskazana u pravilima, običajima – nisu drugo do *ustaljenja vrsta*. Vrste (podjela na discipline – igrane, dokumentarne, obrazovne, propagandne i dr., na žanrove, na stilove, na pojedinačne kategorije...) društven su proizvod, one omogućavaju društvenu regulaciju i nad pojedinačnim proizvodom i nad gledalačkom reakcijom na taj proizvod. One su utjelotvorenje uzajamnosti, dvosmjerna utjecanja, povratne sprege s obje strane na dulji rok.

Ukratko, vrste su svojevrsni "društveni razvodnik" (i stvaralački i doživljajni) kroz množinu raspoloživih pojedinačnih filmova, kroz brojne pojedinosti koje nam nude filmovi, kroz raznolikost mogućih reakcija na filmove i kroz velik izbor mogućih poteza u izradi filma.

Vrste su "ugrađena" kvintesencija društvenosti u inače individualnom, idiosinkratički napravljenom proizvodu, a i u posve individualnoj ("subjektivnoj") reakciji (doživljaju) gledaoca.

SVIJET REKLAMA

Uzmete li bilo koje zapadne 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 ozarene 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 gledaocima da odu pogledati najavljeni film u kina "jer će ga ondje gledati bez reklamnih prekida". Da ne prođe bez ironije, ovaj je reklamnjak upravo prekinuo napeti film o Jamesu Bondu, 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 natrpane reklamama. 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 askezu, prihvatio reklame ne samo kao neizbježno zlo nego i kao nužno dobro.

*

Reklame su, naime, 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 i 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 pogrešnim 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 reklamiranje nije prva funkcija, nego tek usputna i kontekstualna). No, nema dvojbe

da je obavijest osnovica reklame, njezin nužan uvjet: reklama koja vas ne obavijesti o kojem je proizvodu, odnosno kojim upotrebama riječ i o kojem je proizvođaču riječ, teško da će se moći držati reklamom. Sretnete li ipak takvu reklamu, tada se u pravilu radi ili o dramaturškom uvodu u poantirajuću reklamu, tj. onu u kojoj će se stalnog pratitelja reklame obavijestiti o čemu se zapravo radi, ili naprosto o “antidizajnerskoj” burgiji.

*

Toliki je naglasak na polaznoj obavijesnoj funkciji reklame bio potreban zato jer, čini se, sva sofisticiranost američkih reklama često i ne smjera drugamo doli izboriti mjesto osnovnoj obavijesti. Preplavljenost javnosti reklamom proizvodi čudnu situaciju – svaka se reklama mora boriti za opstanak među drugim reklamama, mora biti takva da se razlikuje od drugih reklama i mora je biti toliko da se među drugima nametne. Proizvođač, propagandist, prisiljen je reklamirati na veliko ako želi da mu reklama postigne malo: to da potrošač bude upozoren na novi proizvod. Bitka među reklamama zato je ponajčešće golo egzistencijalna, bori se za elementarije, za polazne stvari, jer kad je reklamiranje toliko razgranato 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 i spoznajnu potrebu, koju će osjetiti i stranac novodošlica čim je prisiljen da se sam snalazi u stranome svijetu. O nekoj psihofiziološkoj, “narkomanskoj” potrebi potrošača za reklamom (barem dok je normalan) nema ni govora. Za reklamiranje je, tvrdim, važniji odnos reklame spram općeg reklamnog konteksta (odnosno spram konteksta kojim se kreće pratitelj reklami) nego njezin izravan odnos spram potrošača (potrošačka psihologija) i njezin 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 (Vincent Price, čuveni glumac u filmovima strave) bunarskim glasom reklamira slatkiše čije su zaštitne naljepnice - crtani "monstrumići". Kad ishvali slatkiše, Price podigne ploču na podu i upita: "Je li tako, djeco?", a iz podruma se začuju prestravljeni glasići: "Je, je".

Ili: muž otvara frižider i opaža neke nastrano opremljene boce. Ljutito pita ženu što je to. Ona mu odgovara da je to 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 najзад strgnula 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 tvrtka ne brine za kućanske potrebe obitelji.

To su bila tri primjera, a ima ih na pregršt, reklama u kojima se izražava sumnjičavost prema reklamiranom proizvodu, gdje se čak i kudi, gdje se svađa zbog 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, ali nema prilike vidjeti to na djelu.

U jednom pikarskom romanu ruskog autora Aleksandra Grina srećemo lik gostioničara koji pokušava dosljedno provesti negativnu reklamu, pa u jelovniku kao začim za svoja jela navodi cijankalij, specijalitet mu je mudračeva jetrica i tome slično. No, s poraznim uspjehom. Nitko mu ne dolazi osim nekolicine stalnih gostiju koji ga poznaju i poštuju njegovu poštenost, 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 da uđu u restoran. 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 reklamama dopušteno gotovo sve, a propagandisti se često i odlučuju na sve, samo da svojoj reklamama pribave istaknutost, da joj izbore mjesto među drugim reklamama. Reklame su stvorile vlastiti svijet koji ima svoje zakonitosti, svoja pravila, svoje stereotipove

i svoj način narušavanja tih stereotipova, i taj svijet ima vrlo malo, odnosno vrlo posredne veze sa samim proizvodom koji se reklamira.

*

Ova posljednja tvrdnja možda će se činiti pretjeranom i neprimjerenom. Lako je čovjeku izvući primjere reklame koje nastoje upozoriti na kvalitete proizvoda koje reklamiraju. Reklame Coca Cole nastoje naglasiti osvježavajuću narav toga pića pokazujući orošene čaše, bocu Coca Cole u planinskom potoku, mladež kako je, jurcajući negdje prirodom, pije i slično. 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 samome 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 ta reklama, uz pomoć odmjerenog, "stručnog" tona, razlikovala od većih drugih reklama i svojim reklamnim upozorenjima pridala "znanstvenu" težinu. Reklame su zapravo ravnodušne prema proizvodu koji reklamiraju, pristupaju mu "aprioristički", s visine svojih pravila i svojih prikazivačkih stereotipova. Najveće reklamne kampanje organiziraju se prije nego se proizvod pojavi na tržištu, tako da i ne može biti riječi o tome da bi se reklame oslanjale na izvorno potrošačevo iskustvo u pogledu reklamiranoga proizvoda. Reklama ponajviše treba upozoriti na samu sebe, na svoje značajke, jer će pažnju reklamiranome proizvodu moći pokloniti tek onaj pratitelj reklama koji je poklonio pažnju samoj reklami, kojeg je dana 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 uobliče stanovite vrijednosne općekulturne stereotipove (ili "arhetipove") i da time pridaju sebi važnost, a po svojoj važnosti da pridaju i važnost proizvodu koji reklamiraju. Važnost reklame - reklamira proizvod. 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, *prinudjeni* reklamirati. Zbog obilja reklama i ponude novih proizvoda na tržištu, prinudjeni su reklamirati izdašno i trošiti goleme novce na reklamu. A kao kruna, reklamiranje im nameće svoja pravila, pa sâm proizvođač nema nikakva autoriteta pred propagandistom: jer tek taj potonji znade kako uobličiti reklamu da se zamijeti u moru reklama. Zaludu 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 s vlastitom logikom i zakonima te tjera i svoje stvaraoce i svoje pratitelje na poštovanje 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 podrijetlo. Čini se da ćemo je, htjeli mi to ili ne, morati prihvatiti takvu kakva jest: svojeglavu, ali i poletno radoznu, gotovo uvijek pomalo šašavu.

ESTETIZAM REKLAMA

To je paradoksalno: reklama koju umjetnički romantičari drže arhineprijateljem umjetnosti, koju "nitko od kulture" neće držati prvenstveno, pa i uopće, "estetskim objektom", jedan je od najestetičnijih fenomena u današnjem društvu uopće. Odnosi se to i na predizborne reklame: plakate, radio i televizijske *jingle*ove, reklamne spotove. Koliko su god velikim svojim dijelom stranačka reklamiranja u nas estetički sumnjive pa često i niske vrijednosti, to se ipak naglašeno opaža kao izrazita mana. Tako umjetnički kritičari u svojim reakcijama na propagandni predizborni "design", estetički nisku razinu listom smatraju *propagandnim propustom*. Uočite: smatra se propagandnim propustom što cijeli taj reklamerski posao nije *više estetičke vrijednosti*.

Dakle, onome čemu se, tradicionalno, neće priznati da uopće išta ima s umjetnošću, prigovara se što nije "više umjetničko". Odakle taj paradoks?

Logika antireklamnog stava zapravo je logika romantičarske pobune protiv rane kapitalističke komercijalizacije umjetnosti: ako je, po romantičarima, umjetnost stvar osobnog nadzemaljskog nadahnuća, "narudžba", a osobito novčani i utilitarni pritisak tržišnih ciljeva reklamiranja, tipični je neprijatelj nadahnuća, onemogućavatelj postizanja najviših vrijednosti – jer se one mogu ostvariti samo u nadkoristoljubivom ozračju "slobodnoga duha". Tako, otprilike, rezoniraju dogmatski romantičari.

Bezobzirna, kakva već jest djelatnost kojoj je najvažnija tržišna potvrda, suvremena reklama kao da namjerno pakosti romantičarima: ona "uzima" i neizmjereno razvija sve simptome naglašene umjetničke geste. Recimo, romantičarski "antidogmatski" umjetnički polet modernističkog filma (avangardista, novovalovaca, autorskih filmova...) koji je signalizirao svoju umjetničku nesputanost (čitaj: "nekomercijalnost") time što je rušio fabularne strukture, razbijao prizorno usmjerenu naraciju klasičnog (na publiku orijentiranog) filma, narušavao montažna pravila, pravila klasične snimateljske kompozicije, taj je "umjetnički pokret" dobio iznenađujućeg konkurenta upravo u ekonomskoj reklami, a potom u muzičkom spotu: ovi su prštali asocijativnim montažnim strukturama, ekstravagantno snimanim kadrovima, birano pikturnalnim, slikovnim "sižejima"... Teorijski ideolog modernističke retorike, čuveni ruski redatelj i teoretik S. M. Ejzenštejn, daleko je adekvatniji teoretik suvremenog reklamnog filma no što je ikada bio ono što je pretendirao biti: teoretičarem same, obvezatne "prirode filma".

I što je najironičnije, reklamska "retorička" otmica na jednoj strani, a prezir prema reklami na drugoj strani, nije tek nadmetanje dviju paralelnih i međusobno nevezanih sfera. Rani su radikalni avangardisti nalazili gostoprimstvo u krilu ekonomske propagande (npr. Ruttmann, Fischinger, Kubelka, Lye) koje im tzv. "glavna" (*mainstream*) kinematografija nije pružala, a mnogi modernisti zarađivali su i tesali zanat upravo snimajući tržišne reklamne spotove.

Ima, naime, u reklamiranju jedna logika nužnosti, daleko jača od ovakvih ili onakvih nazora, ovih ili onih ekskluzivnih nazornih tradicija. Naime, svaki pretpostavno dvojben (u ponečemu tržišno nesiguran) predmet reklamiranja teži se povezati s nekim nedvojbjenim, nespornim vrijednostima kako bi mu one povisile prihvatljivost. Reklame u načelu uvijek nastoje natjerati publiku da, prihvaćajući "podmetnute" pozadinske vrijednosti, prihvati i ono što se pomoću tih pozadinskih vrijednosti reklamira.

Jedna od takvih nedvosmislenih, vrhunskih vrijednosti u kojima se traži potpora za reklamiranje, jest i *visoka vještina nepristupačna većini smrtnika*. Naša je civilizacija tehnološka civilizacija u kojoj se nadasve cijene izuzetne vještine. Visoka i složena tehnologija izvedbe reklamnog spota (plakata, najavka, tj. *jinglea*...), uočljivo složeni i izrađivački blještavi efekti – naglašena estetičnost spota – posvjedočit će koliko je truda, nedohvatljive vještine, znanja i ukusa (a i novca) uloženo u reklamu. Povezivanje takve visoko artističke, estetičke vrijednosti izvedbe s npr. kandidatom (ili strankom) dat će ovom potonjem ozračje one vrijednosti koju nosi artizam spota.

Estetizam se tako ispostavlja vrhunskim propagandnim sredstvom.

GLAZBIĆI: GLAZBENI VIDEO

Bez pretjerivanja govoreći, glazbeni video, odn. “muzički spotovi” ili – da se poigramo po analogiji s *crtićima* – *glazbići* jedna su od tri najznačajnije disciplinarne inovacije u gotovo stogodišnjoj povijesti filma.

Najkrupnija inovacija bila je na razini globalnog sustava: bilo je to uvođenje televizije koja je nastala na razmeđi medijskih sustava kinematografije i radiofonije. Druge dvije disciplinarne inovacije bile su unutarnje. Prva je bila filmski avangardizam dvadesetih godina, a druga upravo pojava muzičkih spotova. (Pojava zvuka, na koju će mnogi pomisliti u ovom kontekstu, nije značila pojavu nove discipline, discipline “zvučnog filma” – premda su to neki teoretici skloni tvrditi – nego nov stupanj u stilskom razdoblju filma, a discipline su ostale iste razdiobe kakve su bile već u nijemom filmu).

*

Mužički spotovi postoje – na priznato izdvojen način – tek kojih desetak godina, ali su u posljednjim godinama postali dnevnim i neizostavnim dijelom našeg medijskog okoliša. Ovdje znamo za najmanje dva satelitska programa u cijelosti posvećena emitiranju videospotova: MTV i MCM. Čini se da nema televizijske postaje koja ne bi emitiranje muzičkih spotova uključila u bar neki svoj programski sklop. Mužički spotovi zauzimaju ključno mjesto video industrije, osobito one vezane uz muzičko izdavaštvo, ali i uz filmsku i video proizvodnju reklama. Danas je teško zamisliti promociju neke popularne zabavne grupe a da dio njezina javnog razglašavanja ne čine i mužički spotovi. Mlađarija danas doslovno odrasta okružena muzičkim spotovima, primajući ih kao da su ovdje oduvijek, kao prirodni dio svoga doživljajnog okoliša. Stariji to pak prihvaćaju kao dio neminovnih promjena s kojima ne moraju biti srođeni, ali ih ne mogu previđati.

Mužički spotovi su, ukratko, ukorijenjena činjenica suvremene kulture.

*

Polazna tvrdnja da u filmu postoje samo tri važne disciplinarne inovacije može ponekog

učiniti sumnjičavim. Film je i sam inovacija s prijelaza stoljeća, a cijeli povijesni pogon filma protkan je novinama: pojavom zvuka, ustaljenjem boje, širokim ekranom, burnim stilskim strujama, žanrovskim preobrazbama, komercijalnim lomovima i uskrsvanjima, stalnim tehnološkim izumima itd.

Međutim, nasuprot tom inovativnom dinamizmu filma, koji se često promotivno prenamaglašava, stoji neporeciv disciplinarni konzervativizam. Naime, gotovo od početka filmske povijesti postoji ograničen broj tzv. "disciplina," odnosno "filmskih rodova". Otprije je postojao dokumentarni film i igrani film. Još i prije izuma filma animacija je bila u optjecaju i s filmom je tek dobila poticajne razvojne perspektive. Tako je bilo i sa znanstvenoobrazovnim korištenjem filma, a i s propagandnim, tj. reklamno-ekonomskim i političkim korištenjem. Sve su to bile opcije koje su bile odmah postulirane jer ih je nudila i tražila ukupna okolna kultura. Općekulturni razvoj filma uvelike se sastojao upravo u razvoju i ustaljenju svake od tih disciplina.

Disciplinarni konzervativizam je vrlo prirodna pojava. Naime, osnovna funkcija rodovske specijalizacije jest upravo u društvenom ustaljivanju okvira za razumijevanje životnih pojava i za plodniju razradu tog razumijevanja. Discipline su upravo ono što taj pojam posvuda, pa i u sportu, podrazumijeva: discipline su djelatnosti uvjetovane sustavom pravila koji omogućava iznimna dostignuća u zadanim granicama. Zato su discipline po prirodi konzervativne, podložne tek vrlo opreznim i postupnim promjenama.

Po ovom konzervativizmu, polazne filmske discipline ostale su do danas načelno unutar onakve podjele kakva je utemeljena na počecima filma. Zanimljivo je da obje kasnije filmske discipline, filmska avangarda i muzički spot, nastaju upravo na granicama filma, na prijelaznim područjima spram drugih medija, pa su dakle posrijedi granične medijske discipline, a ne središnje.

Filmska avangarda ili tzv. *eksperimentalni film*, javila se koncem desetih i tijekom dvadesetih godina ovog stoljeća, u Francuskoj, Njemačkoj i Sovjetskom Savezu. Bila je uočljiva jer se oporbeno javila u trenutku disciplinarne stabilnosti dominantne kinematografije. No, čim je avangardni film uveden u kulturalno polje filma, dobio je disciplinarni rezervat, uspostavio vlastitu evoluciju i vlastitu tradiciju sve do danas. Dakle postoji, više ili manje kontinuirano, već sedamdesetak godina, tj. dvije trećine ukupne povijesti filma.

Nakon uvođenja eksperimentalizma zadugo nije bilo pojave novih jediničnih disciplina

(televizija nije jedinična disciplina, već programska, sustavska inačica kinematografije) – sve do nedavne pojave muzičkog spota. Spot se pak javio pod utjecajem značajnog disciplinarnog preuređenja koje je donijela televizija, a koje, sve do muzičkog spota, nije imalo za posljedicu uspostavljanje neke videofilmske disciplinarne novine, osim videoart rukavca eksperimentalizma.

*

Glazbeni spot je doista rodovski autonoman fenomen. Izdvajaju ga jednostavne ali utoliko upečatljivije značajke. Muzički spot obilježava, prvo, “muzički broj” koji je kompozicijska matrica djela i razlog njegova nastanka. Taj muzički broj uglavnom je razmjerno kratak (koliko su pretežno kratke popularne pjesme), pa je toliko kratka i njegova vizualna obrada. Otuda je vjerojatno i izveden naziv “spot” za takva djela, jer “spotting” u filmskom anglosaksonskom žargonu znači određivanje mjesta na filmskoj vrpici kamo će doći zvuk razgovora i šumovi u odnosu na sliku, odnosno mjesto kamo se nanose jedinični muzički brojevi što će pratiti danu filmsku sliku. Naziv “spot”, međutim, čini se našom hrvatskom izmišljotinom anglosaksonskog naziva kojeg tamo nema. Kao što nitko u anglosaksonskom svijetu zahode ne zove WC (*water closet*), tako nitko ondje glazbiće ne zove “spotom”. Zovu ih *music clips*, *video clips*, *music video* ali ne – “music spots”. Ovo potonje izvorni bi govornici doživjeli vjerojatno kao “glazbenu mrlju”, a ne kao “glazbeni broj”.

Drugo, glazbeni spot obilježava težnja da vizualnom kompozicijom podupre i razradi sugestivnost glazbene skladbe, a ponekad da joj tu sugestivnost i dade ako je sama nema u dovoljnoj mjeri.

Te dvije osobine bile su dostatne da generiraju poseban rod, posebnu disciplinu na ružičastim zonama filma i televizije.

Dakako, muzički spot dijeli mnoge osobine s postojećim rodovima: vezan je uz igrani film po tradiciji “musicala” tj. žanra glazbenih filmova, i po svojoj čestoj fikcionalnoj orijentaciji. Velik broj glazbića urađen je po principu “musicala” – uz plesnu pantomimu. Uz dokumentarni film vezan je po činjenici da često dokumentira svirku grupa, njihove izvedbe ili studijsko snimanje nekog glazbenog broja. Od avangarde preuzima ne samo autore već i težnju korjenitoj tehnološkoj i predodžbenoj inovativnosti i začudnosti. Animacija je, bilo rukotvorna bilo kompjutorska, također čest modus u kojem se javljaju spotovi. A uz reklamni

film je muzički spot vrlo vezan: vezan je po svojoj često promotivnoj funkciji, potom po naglašenom retoričkom strukturiranju u tradiciji reklama, ali i po tipičnom rodovskom promiskuitetu kakav pokazuje reklama (tj. po spomenutoj činjenici da glazbiči mogu biti izrađeni na različite rodovske načine: igrano, dokumentarističko, avangardno, animacijski...). Kao i kod propagande, svi oblici koji su retorički djelotvorni, tj. koji pothranjuju i uzdižu glazbeni doživljaj, legitimni su.

Jedina disciplina s kojom muzički spot nema gotovo ništa jest obrazovno-znanstveni film. A to zato jer je muzički spot nadasve usredotočen na doživljajno dočaravanje, i to dočaravanje korjenito suprotstavljeno obrazlaganju. Muzički spot stoga uzima sve što pridonosi sugestiji a odmaže diskurzivnosti. Ali ni to nije nepremostiva razlika. Postoje muzički spotovi koji žele prenijeti "političke poruke" i to čine tako da im je tekst svojevrсно izlaganje, a slika dokaz i ilustracija – imaju ekspozitornu, diskurzivnu, demonstrativnu strukturu, kako to imaju poneki rap-spotovi.

No, ovo je iznimno. Muzički spot je zapravo prva komercijalna filmska disciplina koja ima funkciju u potpunosti analognu funkciji poezije u književnosti. To je dosad imao samo ezoterijski eksperimentalizam.

METAŽANR

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 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, a i sa snimateljem poštovala je ta opća pravila žanra kako su se ona osjećala u danome razdoblju, premda se sve to prilagođavalo novim posebnim prilikama danoga filma i filmske zamisli.

Suvremeni redatelj, međutim, ne osjeća žanrovska pravila kulturalno obavezujućim; 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 tim uzorcima prema kriterijima suvremenoga ukusa i svoje autorske namjere. Takav odnos prema žanru naziva se *metažanrovskim*. Njega je najlakše primijetiti kad je riječ o parodiji, o karikaturalnoj obradi povijesnih obrazaca žanra. Ali kad nije riječ o parodiji, ponekad je 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 u nas nakratko pojavio jedan suptilan metažanrovski film: *Doktor Divjak, čovjek od bronce* (Doc Savage), redatelja Michaela Andersona.

Istančanost toga filma jest u tome što on vrlo vjerno slijedi i uobličava prepoznatljive žanrovske obrasce, i to obrasce koje će svatko nazvati naivnim. Npr. Doc Savage je nadčovjek, plemenit, požrtvovan, okružen grupom prijatelja koji su isto tako poštteni, ali odudaraju od Doc Savage svojim neidealnim fizičkim izgledom i osobnjačkim 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 metažanrovski – kakvi su spageti westerni, japanski suvremeni westerni i znanstvenofanstatični filmovi (ili ako nisu eksploatacijski – na brzinu napravljeni

za priručno mlaćenje love). *Doktor Divjak*, premda pripada avanturističkom žanru, odviše je impregniran prepoznatljivim stripovskim rješenjima a da se ne bi opazila čak i stanovita filmskožanrovska neuobičajenost u otvorenoj "naivnosti" fabularnih rješenja. Zatim, rađen je kao globalna a ne detaljizirana parodija, s rijetkim unutarnjim parodijskim naznakama. Takva je parodijska naznaka npr. reakcija Doc Savageovih 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 stilskom pomnošću koju je mogao unijeti samo odnjegovani suptilitet samosvijesnog 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 takvoga "primitivca" od filma.

O FILMSKIM NASTAVCIMA

Vjerojatno je mnogi kinoposjetilac primijetio zanimljivu pojavu da se u novije vrijeme (sedamdesetih godina je počeo taj trend) često javljaju nastavci nekih filmova. Film s repertoara *Povratak čovjeka zvanog Konj* serijski se nadovezuje, kako naslov sugerira, 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 nastavke? U nastavcima imamo iste osnovne likove i slične ili nadovezujuće fabularne situacije. Iste likove najčešće glume isti glumci, a i scenografski okvir dijelom je isti. Najidealnije uzorke serijala danas imamo na televiziji, gdje su serijalni filmovi (drame) jedna od najplodnijih televizijskih formi. Na filmu se serijali doživljavaju kao pomalo neuobičajene pojave i popraćeni su sumnjičavošću, barem kad su posrijedi kritičari.

Zna se, naime, da na filmsku serijsku izradu potiču producenti željni da ponove prodajni uspjeh time što će ponoviti filmski uzorak za koji misle da je bio izvorom uspjeha. Kritičari zato serijale otpisuju kao komercijalnu rabotu, iskorištavanje uspješnog *pilota* (prvog oglednog filma), potaknuto bez stvaralačke potrebe.

Premda se temelji na točnoj procjeni proizvodnih okolnosti, aprioristički negativna ocjena serijala je nepravedna. Neki fabularni uzorci doista su neobično poticajni i privlačni, i doista se mogu razviti u niz fabula te time poslužiti kao temelj za niz filmova. Nema razloga zašto redatelji ne bi pronašli – kao što pronalaze – nadahnjujuće zadatke 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. Nijemofilmski serijali imali su sličnu funkciju, a i slične karakteristike, kao i današnji televizijski serijali. Zapravo, cijela je kinematografija imala ulogu sličnu televiziji: informirala je, zabavljala, propagirala, ali i vezivala gledaoce uza se na sličan način na koji to danas čini televizija – pomoću stalnih oblika, tj. pomoću serijala, stalnih likova, glumačkih zvijezdi koje se gleda iz filma u film 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 fabularne 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 "neprirodni", niti nužno "neumjetnički". To je naprosto jedna od stvaralačkih filmskih mogućnosti koju treba susretati bez predrasuda.

SERIJSKE KARAKTERISTIKE FILMA

Gledajući *Zvjezdane ratove* mnogi su primijetili naznake mogućnosti da bi se taj film mogao produžiti u nastavke, kao što se i dogodilo. Koji su to znakovi?

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

Slično je i sa smrću Obi-van-Kanobija, starca viteza. Ta smrt uopće nije izvjesna. Obi-van-Kanobi dobrovoljno se preda smrti, a kad Vaderov mač smakne starog viteza, na tlo padne samo odjeća. Je li 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 Georg 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 npr. kakvo je biće crni vitez, 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, 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 štošta poznajemo iz prethodnih nastavaka, ili ostavlja objašnjenja za kasnije nastavke. Na osnovi nabrojenih znakova imamo dojam kao da smo upali usred filmske serije, u jednu epizodu, te da bismo morali pogledati prethodne i naknadne nastavke kako bismo sabrali sve konce obavijesti 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 što je svjesno ulazio u žanr, nego je svjesno ušao u najprošireniju i najpopularniju vrstu znanstvenofantastičnog žanra – u avanturistički SF s crno-bijelim likovima, labavom psihologijom, korjenitim sukobima, neočekivanim obratima, bodrim junaštvima. Lucas je svjesno išao na stereotipove žanra i na one značajke koje ponajviše zaokupljaju maštu strasnih čitača znanstvenofantastičnih romana. Kako se taj tip znanstvenofantastičnih 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 strukturu.

Nedorečenost *Ratova zvijezda* tako signalizira serijalnost i ona je zapravo *izabrana stilska karakteristika* ovoga filma, a nikako ne narativna slabost. Cijeli *Zvjezdani ratovi* zapravo su iznimno rafinirano i neobično vrijedno *poklonstvo* najpopularnijim, ali i najpodcjenjivanim oblicima znanstvene fantastike.

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 se nitko neće nimalo dvoumiti da kaže kako je znanstvenofantastična serija *Svemir 1999*, što se prikazuje u TV emisiji “Nedjeljno popodne”, naivna.

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

Prvenstveni je znak naivnosti, čini se, *predvidljivost*. Predvidljivost fabularnog razvoja, predvidljivost obrata u radnji, predvidljivost tipova junaka i njihova ponašanja, predvidljivost govornih iskaza itd.

Predvidljivo je ono na što smo se navikli, što se uporno ponavlja od filma do filma. Kao što 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 sve i kako se mora nešto odviti da bi se određeni tip filma uspješno priveo kraju. Te proširene, ponavljane i predvidljive prikazivačke situacije nazivamo *stereotipima*. “Naivni” filmovi su filmovi nakrcani stereotipima.

Po vladajućim mjerilima, stereotipnost filma, njegova “naivnost”, drži se lošom osobinom, dokazom manje vrijednosti filma. Reći za film da je “naivan” znači pokuditi ga. Redatelje koji se služe stereotipima kao i gledaoce koji u tim stereotipima uživaju, držimo priprostima, neobrazovanima, vulgarnima.

U suvremenoj kinematografiji postoji, međutim, jaka struja dovođenja u sumnju takvoga odnosa prema naivnosti.

Kad već uzimamo u obzir film strave i njegove “naivnosti”, na projekciji nagrađenih reklamnih filmova iz Cannesa prikazana je duhovita reklama za neke čokolade koristeći stereotipe iz spomenutog filmskog žanra. Film *Doktor Divjak* koristi se naivnostima stripa po kojem je rađen, kao i stereotipima avanturističkih filmova kakvi su svojedobno bili filmovi o Tarzanu. A i znanstvenofantastični *Zvjezdani ratovi* upravo su svi sazdani 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” samo 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 nego ona u kojoj je osnovni postulat inovativnost i umjetnička vrijednost. 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 ipak pokazuju osobinu donedavna gotovo nepoznatu: transkulturalnu toleranciju, sposobnost da se uvažavaju kulture različitog tipa od svoje vlastite.

MOĆ STEREOTIPA

Gotovo je neprimjetno prošla još jedna repriza Hawksova filmskog dragulja *Rio Bravo* na televiziji. To je četvrta ili peta repriza u nekoliko posljednjih godina. I vjerojatno je još uvijek bilo gledalaca koji su s užitkom, četvrti ili peti put, gledali taj film na televiziji, a bilo je i mnogih filmoljubaca koji su ga gledali po tko zna koji put s neiscrpivom nasladom.

Ponavljano gledanje omiljenih djela nije obveza, ali je opća pojava, potreba koju zadovoljavamo što nesvjesnom što svjesnom potragom. I po dvadesetak, tridesetak put gledamo i slušamo iste glazbene spotove, preslušavamo omiljene hitove, pregledavamo svoje "kult-filmove" na videima, ganjamo ih po kinima i kinotečnim dvoranama, iščitavamo po treći-četvrti put omiljene romane ili pjesme, pregledavamo iste slike, od kojih neke vise na našem zidu da bismo ih mogli danomice pogledati, a za nekima ponavljano listamo po knjigama reprodukcija, obilazimo po galerijama... Svaku pojavu vrijednog doživljaja gotovo u pravilu prati nastojanje za njegovim ponavljanjem.

Ovo ponavljanje užitka drži se obilježjem i najpouzdanijim pokazateljem "trajne" doživljajne vrijednosti pojedinog djela. Često se klasicima umjetnosti drže upravo ona djela koja nas individualno, ali i cijele generacije, tjeraju na obnavljano doživljavanje, koja postaju provlačnim nosiocem tradicije.

Ali, dok takvo ponavljano doživljavanje smatramo znakom najviše vrijednosti, dotle gotovo istodobno držimo vulgarnim, nedostojnim, niževrijednim užitak koji dio publike televizije i kina ima u ponavljanim obrascima, "sterotipima", djela tzv. serijskih ili – kako ih se još pogrdno zove – konfekcijskih umjetnosti: filmskih i televizijskih serijala, zbrzanih žanrovskih filmova, a i tzv. roto i džepnih romana, popularnih magazina, stripova, popularne glazbe...

I u jednom i u drugom slučaju imamo posla s užitkom u ponavljanju, u predvidljivosti – a to su karakteristike stereotipova, ponavljanih a prošireni obrazaca. Koliko god individualno djelo visoke umjetnosti izgledalo neponovljivo osebujno među drugim djelima, time što ga ponavljano doživljavamo zapravo proizvodimo stereotipove za sve prilike ponovnog doživljavanja. Činimo to čak u većoj mjeri no što to za nas čine žanrovski serijali koji iz nastavka u nastavak obnavljaju dramaturške i stilske obrasce, ali su pod stalnim pritiskom da donesu svaki put neku novinu, da izume neki novi podobrazac, i time održavaju živim i poticajnim žanrovske, serijalne stereotipove, tj. ono što se prenosi očuvano.

Dakako, postoje primjetne razlike u oba tipa doživljavanja. U jednom slučaju naš je doživljaj vezan uz jedno, pojedinačno djelo, a u drugom slučaju svaki put uz drugo djelo. Ponavljano doživljavanje istog djela stvara dojam njegove “nepotrošivosti”, dok je doživljavanje jednog nastavka u seriji, jednog filma u žanru, “potrošivo”: odgledamo nastavak ili film, i nakon toga tražimo drugi. Uživatelj u serijalnim i žanrovskim stereotipovima u pravilu je usmjeren na nove nastavke, na nova djela. Uživatelj u pojedinačnom djelu ne nada se da će taj užitak ponoviti u drugim djelima. Eventualno će potražiti drugo djelo istog autora, nadajući se ponovljenom stilskom doživljaju, ali ne i istovjetnom tematsko-stilskom doživljaju polaznog poticajnog djela.

Ali, sa stajališta tipa doživljavanja i jedni i drugi uživaju u ponavljanju, u predvidljivosti – tj. u stereotipima. I jedni i drugi uživaju u *obuhvatnim* ponavljanjima i predvidljivosti – onima koji prožimaju cijelo pojedino djelo, različite slojeve i strane djela.

Ako je tome tako, mora za to postojati dobar razlog. Ako se stereotipovi uporno njeguju u različitim vrstama umjetnosti, ako ih sami ponavljanim gledanjem i čitanjem proizvodimo čak i među onim djelima koja se inače militantno nastoje otrgnuti kulturalnim stereotipnostima, za to očito mora postojati neki važan razlog.

Stvar je, čini se, u tome što sve komunikacijske pojave, pa tako i umjetničke, možemo držati svojevrsnim područjem “discipliniranja” promjenjivog, nepredvidljivog, neočekivanog. Svijet je u stalnom tijeku, promjenjiv, i te promjene nisu uvijek lako svladive – za održanje u takvim okolnostima potrebna nam je postojanost, potrebna nam je pouzdana, odomaćena okolica i odomaćen djelatni temelj (odomaćene djelatne “rutine”) kako bismo se s novinama i promjenama suočavali “na poznatom terenu”, pod “poznatim uvjetima”, a ne tamo gdje nema nikakvih poznatih orijentira i pripremljenosti. Funkcija stereotipova jest upravo da nam osiguraju takav “poznati teren” za svladavanje varijacija, novina; funkcija je stereotipova da nam pruže postojanost u nepostojanosti, da nam omoguće da nepostojanosti primamo pod postojećim uvjetima, i da time za njih budemo opremljeni.

Užitak u stereotipima zapravo je užitak u djelotvornosti kojom oni “discipliniraju” nužne i neizbježne novine. Zato zaljubljenici u televizijske melodramske serijale s jedne strane stalno očekuju što će se u njima *novi* dogoditi, ali to mogu tako mirno očekivati jer se uzdaju da će te novine doći unjedrene u dobro poznatim obrascima serijala, u stereotipskom okolišu. Slično je i s uživateljima u osebujnim umjetničkim djelima: ponavljanim gledanjem i čitanjem oni zapravo obnavljaju svoj uspjeh u, s jedne strane “pripitomljavanju” osebujnosti danoga djela, njegove originalističke inovativnosti, raznolikosti od ostalog, a s druge strane

u "pripitomljavanju" životnih promjena i promjena raspoloženja i naravi kojima sam doživljavač podliježe u svom životu. Ako "obnovimo" bar nešto od izvornog doživljaja, držimo da smo uščuvali bar dio nečeg što nam je vrijedno u nama samima – prožimajući osjećaj punog duhovnog angažmana.

Zato su stereotipovi moćna stvar; oni "prosvjetiteljski" vladaju posvuda, čak tamo gdje i ne sumnjamo da ih ima.

KAD SU FILMOVI DOSADNI?

Zatečen anketnim traženjem da kažem koji mi je film bio najdosadniji – nisam se mogao sjetiti nijednog.[*]

Ne znači da se nisam nagledao dosadnih filmova u životu. Naprosto su mi islapili iz pamćenja.

Zašto ih se nisam mogao sjetiti? Zato jer sam pomišljao samo na one razblaženo dosadne filmove koji nas tokom gledanja uspavaju ili puste da razmišljamo o nečemu drugome. Te sam počinjao zaboravljati još dok sam ih gledao.

*

Međutim, pod upornim pritiskom anketara, sinulo mi je rješenje. Ako se ne mogu sjetiti “uspavljajuće dosadnih”, i te kako se mogu sjetiti nekih “neizdrživo dosadnih”.

Takav je bio za mene film *Rođen 4. srpnja* Olivera Stonea.

Strašno me iritirao pompoznošću, ciljanom sentimentalnošću, izborom najlakšeg puta da se napravi demonstrativno “veliki film”. Postao mi je nepodnošljiv vrlo rano u gledanju, a nisam mogao izaći iz kina a da ne napustim društvo i ne dignem cijeli red. Prisiljen dalje trpjeti film, osjećao sam se frustrirano, osjećao sam “neizdrživu” dosadu.

*

Uzimanje u obzir nepodnošljivo dosadnih filmova bacilo je korisno svjetlo na pojam “dosadnog filma”. Uputilo je odgovoru na pitanje: Pod kojim je uvjetima film dosadan?

*

Uobičajeno se drži da je temeljni preduvjet dosade – *predvidljivost*. Kad više-manje sve bitne stvari možemo predvidjeti, lako izgubimo interes i postane nam dosadno.

Ali, je li predvidljivost dostatan uvjet?

*

Film koji volimo, skloni smo često gledati. Često viđen film krajnje je predvidljiv, ali mi uživamo baš u toj predvidljivosti i nimalo nam nije dosadno. Tako je i s melodijom koju volimo. Pjevušimo je, a budući da je možemo pjevušiti, posve je sigurno za nas posve predvidljiva. Ali svejedno, nije nam dosadna. I poznat voljeni film i poznata draga pjesma za nas je uvijek ponovo zanimljiva, zaokupljujuća.

Postoje, nadalje, predvidljivosti koje se temelje, na primijenjenim *stereotipima*. Mnoge, međutim, stereotipove srećemo s radošću. Oni su toliko prošireni i stalni jer su postojano zanimljivi, a ne zato što bi bili "laki". Čar bajki, "strogih pjesničkih oblika", fabularnih obrazaca popularnih romana... počiva na prisutnosti određenih stereotipova u njima. Na takve zaokupljujuće a ustrajne stereotipove vjerojatno su pomišljali Jung i jungijanski interpreti mitova i popularne kulture kad su govorili o "arhetipovima", "praobascima".

Pod kojim je, onda, uvjetima predvidljivost – dosadna? Kada to "stereotipovi" prestaju biti "arhetipovima" i postaju zatupljujućim?

*

Odgovor je sad očit: da bi postala dosadnom, predvidljivost mora biti još i *nepoticajna*. Ili pak *odbojna*.

Predvidljivost voljenog filma je, naime, *poticajna, ispunjavajuća*: aktivira sve naše doživljajne i maštalačke moći, i stoga nam je jače i postojanije zaokupljujuća. "Stereotipovi" koje uvjetuju predvidljivost su djelotvorni (a ne dosadni) upravo onda kad uvjetuju (potiču) našu punu doživljajnu zaokupljenost (i tada ih težimo zvati *arhetipovima*). Kad predvidljivost nije takva, kad se sve svede samo na ovlašno utvrđivanje ponavljanih crta, onda osjetimo dosadu: ništa nas potpunije ne zaokuplja, naše su doživljajne moći najvećim dijelom nepotaknute, besposlene.

Također, kad nam je nešto *odbojno*, odbojno je po nečemu, po nekim izrazitim crtama. U takvu filmu pažnja nam zapne samo za te crte, sve se ostale povuku u pozadinu ili nam se,

pak, u doživljaju uortače s odbojnim crtama. Djelo nam se tako svede na ograničen i povezan skup značajki koje objedinjuje jednoznačna odbojnost, a koje nam se jedine nameću, osiromašujući ukupnost doživljaja.

Odbojnost pothranjivanu stalno istim značajkama, bez neodbojnih obogaćivanja, teško je trajnije podnositi. "Neizdrživo dosadna" upravo su takva djela. U njima ne vidimo ništa drugo do odbojne "stereotipove", "konstrukcije", "izvještačenosti"...

*

Jest: da bi bilo dosadno, djelo mora biti predvidljivo. Ali nije dosadno samo po predvidljivosti, nego po tome što nam je ta predvidljivost ili nepoticajna ili nepoticajno odbojna. Nisu, isto tako, svi stereotipovi dosadni sami po sebi: takvi su samo oni koji osjećamo odbojno nepoticajnim.

"Dosada" je, dakle, simptom *doživljajne nepoticajnosti* ili/i *doživljajnog skućavanja gledaočeva* odnosa prema filmu.

[*] Riječ je o anketi provedenoj za emisiju *Filmoskop* Trećeg programa Hrvatskog radija (travanj 1993., urednica Giga Gračan).

KOPIRANJE I ORIGINALNOST NA FILMU

Fellini je stalan, vrlo zahvalan izvor filmskih uzoraka za one naše redatelje koji žele biti naglašeno "maštoviti". Prvi koji je u nas pokušao slijediti uzorke Fellinijevih fantazmagorija bio je Vatroslav Mimica u filmu *Ponedjeljak ili utorak*. Mario Fanelli u filmu *Put u raj* gotovo je doslovce prepisivao neka Fellinijeva scenografska, mizanscenska, snimateljska i glazbena rješenja. Trag Fellinijeve ikonografije opazio se i u Zafranovićevu *Valceru*. I, naposljetku, u tom se nizu felinijevaca našao i Živko Nikolić s filmom *Beštije*. Ne samo što 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 originalnost, mjera u kojoj ono donosi nova, prije nenaslućena rješenja.

Ta, često i histerična, težnja za originalnošću i novinom, tjera redatelje ponekad do apsurdna koji se sastoji u tome da oni traže *uzor* u tuđoj originalnosti, *oponašaju* izrazit originalnost drugih redatelja. Kako je Fellini jedan od šampiona originalizma u suvremenom filmu, nije čudno što mnogi pretenciozni redatelji 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 originalnosti kao mjere umjetničkog dometa nije, međutim, oduvijek i nije posvemašnja.

Izravno filmsko "prepisivanje" uspješnih filmova bilo je posve uobičajeno u ranome razdoblju nijemoga filma. Čuveni Porterov film *Velika pljačka vlaka* danas se često prikazuje zajedno s jednom svojom doslovnim imitacijom. Ne samo što su takvim doslovnim prepisivanjem redatelji pokušavali ponavljati komercijalne uspjehe određenih filmova, već su na taj način uvijek bavili i širili tematska i filmska rješenja. Kopiranje je u svim umjetnostima, a posebno u slikarstvu i kiparstvu bilo legitiman postupak učenja, svladavanja zanata.

Kasnije, u zlatno doba holivudskog filma, vrlo su česti bili takozvani *remakei*, ponovog

snimanja već snimljenog filma. Sam Hitchcock ponovo je snimio jedan svoj vlastiti nijemi film – *Čovjek koji je suviše znao* (pod istim imenom).

Danas postoji jaka struja stvaralaca koji kao da se podsmjehuju kriterijima originalizma. Novovalovci su često *citirali* neka filmska rješenja svojih omiljenih filmskih uzora. A 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 negativa posve neoriginalne, a i to se dovodi u pitanje, što demonstriraju neki avangardisti.

Jedno je sigurno: u imitaciji nema grijeha ako joj se pristupa otvoreno. Ona postaje grijehom u onih koji prikrivenim imitiranjem žele stvoriti dojam o nekoj svojoj genijalnoj originalnosti, što je, čini se, pokušavala većina naših redatelja spomenutih na početku ovog teksta.

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 u umjetnosti filma. Doduše, Chaplin je velik dio svojih filmova režirao sam, ali neke i nije, no i ti nose neskriveno obilježje njegove osobnosti. Bilo je tako i s drugim velikim komičarima – Busterom Keatonom, Haroldom Loydeom, Stanlijem i Oliom, braćom Marx. Većina njih i nije sama 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 prepoznavali i pamtili po glumcima. 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 pojedinaca. Čak i u filmu gdje je redatelj glavni autor, dajući mu svoj biljeg, čak se i tamo može govoriti o “djelomičnim” autorstvima glumaca, snimatelja, scenarista...

To sve pred filmologiju postavlja poseban zadatak: odrediti pojam autorstva neovisno o bilo kojem posebnom filmskom zanimanju, i o tome 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 je više, koji filmu ili pojedinom vidu filma daju jedinstven stil, jedinstven ukupan “nazor na svijet”.

Pojam nazora na svijet doima se dosta neodređenim. Ali filmskokritička praksa dala mu je dosta određen sadržaj. Tko god radi film nalazi se pred golemom količinom neslučenih radnih izbora. Da li izabrati ovu ili onu temu, da li je razviti ovako ili onako, da li snimati s ovog ili onog položaja, s ovim ili onim predmetom u kadru, bez promatračkog pomaka ili s pomakom itd. Zreli stvaraoci takve izbore uočavaju i čine gotovo spontano, s čvrstom, premda rijetko 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 jedna osoba, ali i uigrana ekipa ravnopravnih suradnika. Kako u izradi filma postoji podjela rada, pri čemu ima zanimanja koja imaju priličnu slobodu u radnim izborima, mogu se utvrditi područja gdje i podređeni suradnik može biti neporeciv autor. Na primjer, glumac – u nekim aspektima svoje uloge, snimatelj – u nekim aspektima snimanja itd.

*

Za neka, međutim, vrlo odgovorna filmska zanimanja ponekad je teško reći pružaju li ona mogućnost za “djelomično autorstvo”. U jednoj su anketi na pitanje može li montažer razviti svoj stil montaže, gotovo svi montažeri odgovorili odrečno, ali ne treba im odviše vjerovati. Možda će pažljiva proučavanja i uspoređivanja montaže 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 kao autora promoviraju čas jednog čas drugog.

KLASICIZAM NA FILMU

Na temelju grube ali djelotvorne podjele 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 *Uljez...*

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 povijesni stil vezan uz svoje razdoblje i uz ondašnje umjetnosti: teško je zamisliti kakav bi on bio danas i još k tome u filmu.

Pa ipak, takva karakterizacija Viscontijevih filmova ne čini se nimalo neprikladnom. Očigledno se moramo pitati što je to *opće* u klasicizmu što se daje primijeniti i na film?

Književni i slikarski klasicizam sedamnaestog stoljeća težio je obnovi klasičnih vrijednosti pod kojima je razumijevao značajke antičke umjetnosti kako su ih doživljavali u povijesnoj retrospektivi sami stvaraoci sedamnaestog vijeka. Po navodima povjesničara estetike Poljaka Tatarkiewicza, u pitanju su bile sljedeće vrijednosne norme: klasičnim se držalo ono djelo koje je poštovalo jasno normirana pravila umjetničkog stvaranja, težeći u tome biti 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 ove značajke, bez iznimke, nalazimo jasno uobličene i u Viscontijevim klasicističkim filmovima.

U svim tim filmovima moralni problemi su u prvome planu. Birajući u 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 sudbonosnijima no što bi to bili u drugačijim društvenim okolnostima. A još k svemu tome, Visconti često bira prevratna povijesna razdoblja, koja moralnim problemima daju stanovit epohalan značaj, stanovitu mjeru povijesne sudbonosnosti.

Tematsku monumentalnost Visconti popraća 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 među neuzvišenim postupcima "neklasicističkog filma".

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

Voljeli mi te osobine 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 dalji mogući klasicizam.

EUROPSKI ŠTIH

Premda naslov talijanskog filma *Mediterraneo* redatelja Gabrielea Salvatoresa, sugerira da je tema filma upravo "mediteranski duh", filmski će poznavatelj u stilu tog filma nepogrešivo osjetiti specifičan općeeuropski štih, i to u njegovu najugodnijem izdanju. Vjerojatno je taj osjećaj vodio i američke filmske akademičare u dodjeli ovogodišnjeg Oscara za strani film (1992); Amerikanci, naime, tradicionalno vole zagledati u Europu smatrajući da je ona puna "slobodne umjetnosti" za kakvu misle da kod njih postoji samo kao "šminka".

Izazovno je pokušati utvrditi koje su to osobine nekog filma prema kojima ga odmah osjetimo "europskim".

Prva, podosta europska stvar jest razmjerna nevažnost koju pri gledanju ima globalna fabula filma. Fabularni okvir *Mediterranea* je vrlo jednostavan: trupa talijanskih mobiliziranih vojnika dolazi na grčki otočić, a kako im potope brod i radiostanica se razbije, ostaju na otoku izolirani od svijeta i odomaćuju se ondje. Nakon rata odlaze u Italiju, ali se poslije mnogo godina tri glavna lika ponovo sretnu na otoku. Jedini fabularni problem koji prati početak filma jest u činjenici da Talijani ništa ne znaju o otoku, pa ne znaju – a s njima ni mi, gledaoci – što ih može snaći. Zato sve što im se događa, događa se pomalo iznenađujuće. Međutim, kad se odomaće, njihovim je prijetećom perspektivom svima znana činjenica da će Talijanima prije ili kasnije ova idila biti prekinuta završetkom rata. Samo se čeka kako i s kojim posljedicama. Time imamo stalno nekakvu fabularnu perspektivu, tj. mogućnost nekakva očekivanja, anticipiranja promjena u dotada uspostavljenom postojanom stanju. Međutim, sve je to – u usporedbi s npr. fabulom američkog trilera, melodrame ili psihološke drame – jako razblaženo. Ovakva fabula tu više služi kao svojevrsna opća interesna "podloga" nego kao središnji dramaturški pokretač i voditelj zanimanja.

Ovo slabljenje važnosti fabule, globalnog interesnog organizatora, donekle oslobađa film od nekih obveza, čini ga opuštenijim. Primjerice, ne mora se paziti na motivacije pojedinih postupaka likova, motivacije prelaska s jedne scene na drugu, na strogu funkciju koju pojedina zbivanja imaju u rješavanju temeljnog fabularnog problema. Film postaje jedna niska anegdota, povezanih rasplinutom vremenskom uzastopnošću nego uzročno-posljedičnim vezama. Koji će se prizori izabrati da se pokažu i koji njihovi dijelovi, ovisi više o njihovoj pojedinačnoj zanimljivosti nego o njihovim međuprizornim vezama; zato su česti neodređeni eliptični skokovi između scena, odnosno između sastavnih kadrova

pojedine scene. Pri svemu tome u središte gledalačkog interesa dolazi zanimljivost pojedinačnih anegdota, pojedinačnih prizora, a ne opći fabularni tok.

Takva struktura, međutim, ima i svoje probleme. Jaka fabula je ujedinjatelj filma, ona omogućuje da film odgledamo u "jednome dahu". Slabljenje fabule povlači problem koherentnosti filma: u nedostatku fabule, što će ujediniti film, odnosno prizore u njemu?

E, sad, europski odnjugovan odgovor na to bio je upravo onaj koji nudi *Mediterraneo*. Ono što treba povezati film nije usmjereno zbivanje, nego ukupna a opet jedinstvena vrijednost svih pojedinih prizora i slika. Ta je vrijednost obično u određenom "raspoloženju duha", u njegovu nijansiraju i razradi, a prizori se izabiru, nižu i postavljaju tako kako bi što plastičnije ocrnali baš izabrano raspoloženje. To je upravo slučaj s *Mediterraneom*: još dok gledate film, počinjete se predavati dokonoj idiličnosti u kojoj se poetski izjednačuju svjetske ratne katastrofe i pojedinačne kobne sudbine s jednostavnim činjenicama ispijanja kave, igre nogometa, dokonog slikanja i razgovornog meditiranja. Ono što iz tako postavljenog filma izlazi jest određen meditativno-poetski svjetonazor.

Mediterraneo je nedvojbeno izvrstan film ovog opredjeljenja. Ali, obrazac kojim se koristi krajnje je proširen u europskom umjetničkom filmu. I kao što je zaslužan za dobre filmove, može biti kriv i za one nepodnošljive. Taj je obrazac npr. bio prisutan u Renoirovim filmovima, u novovalskim Godardovim i Truffautovim, u talijanskom neorealizmu i talijanskom modernizmu Antonionija, Fellinija, Olmija, u čehoslovačkom i njemačkom novom filmu, a dobro nam je poznat i u našim filmovima; npr. Babajinim, Golikovim, Berkovićevim, ranim filmovima Vrdoljaka, Tadića... dakle, u filmovima u kojima fabula nikada nije nešto osobito značila, čak i kad se pokušavalo gurati je u prvi plan.

Ali taj je obrazac vladao i talijanskim, njemačkim i danskim trećerazrednim erotskim komedijama, jugoslavenskim "novokomponovanim" filmovima i gomiletinom promašenih "umjetničkih" europskih gnjavaža.

Ako vam je stalo do pouke, evo je: svaki obrazac ima svoja određenja, a ta se određenja mogu okrenuti na dobro, ali i na zlo. To vrijedi i za jaki fabularni film kakav dominira američkom kinematografijom, ali i za nefabularni film "epizodske" strukture kakav dominira europskom kinematografijom.

“ŽANR” REMEK-DJELA

Put u svemir (*The Right Stuff*) Phila Kaufmana film je što je izazvao opće divljenje filmoljubaca na premijernom prikazivanju u kinima (negdje polovicom osamdesetih). Većina ga je smatrala neospornim remek-djelom, neporecivo *velikim filmom*. Doduše, ta je reakcija više naginjala tihom, gotovo nijemom divljenju, nego glasnom talambasanju, tako da film i nije javno zapamćen kao “kulturni događaj”. Ali, ostao je duboko urezan u osobna pamćenja kulturofilskih gledalaca i sad kad se nakon podosta godina pojavio na televizijskom programu, snažno se obnovio osjećaj da je doista posrijedi *veliki film*.

*

Ima nešto osobito u procjeni da je neki film “velik”. Naime, postoji određena asimetrija između procjene da je neki film “velik” i procjene da je “izvrstan”. “Veliki film” je istodobno i izvrstan film, ali izvrstan film se ne mora držati velikim. Primjerice, film *Mediterraneo* nedvojbeno je izvrstan film, dobio je i “Oskara” za strani film u Sjedinjenim Državama. Ali, malo će kome pasti na pamet da ga ističe kao “veliki film”, da ga proglašava “remek-djelom”. U najhrabrijem slučaju, izraziti ljubitelj *Mediterranea* reći će da je to “malo remek-djelo”. To “malo” znači da je film izvrstan, ali da ne ispunjava uvjete “velikog” filma.

Naime, da bi se film držao “velikim” moraju biti ispunjeni posebni uvjeti. I to uvjeti koji su zadani unaprijed, te se unaprijed zna namjerava li se raditi film koji je pretendent na “veličinu”, kandidat za “remek-djelo”, ili namjera nije takva. Također, čim gledalac počne gledati film, mora osjetiti je li taj film pretendent da bude velik ili nije. Nema “velikog filma” koji od samoga svog početka ne upućuje na svoj status pretendenta na “veličinu”. “Veličina” je, u određenom smislu, žanrovska kategorija, klasifikacijsko opredjeljenje za vrsnoću njegovih tvoraca.

Naravno, kandidati za “veliki film” ne moraju uspjeti u namjeri. Ima mnogo filmova koji su očito rađeni da budu veliki, ali to nisu uspjeli postati. Ali i kod njih je očito, iz samoga filma, da su kandidati za “veličinu”.

Zanimljivo je pitanje: koji su to “žanrovski” uvjeti da bi film pripao kandidatima za remek-djelo.

*

Potražimo pomoć u povijesti filma. Koji su sve filmovi u povijesti držani neosporno velikima, remek-djelima? Bili su to npr. Griffithova *Netrpeljivost*, Ejzenštejnova *Oklopnjača Potjomkin*, Wellesov *Građanin Kane*, Flemmingov *Zameo ih vjetar*, Kurosavin *Rašomon*, Coppolin *Kum*, i sad Kaufmanov *Put u svemir*... Riječ je o filmovima koji su postali svojevrsne povijesno-kulturalne institucije. Na njih se stalno poziva u povijestima filma, u kritikama, u izborima "najboljih filmova svih vremena".

Što ih sve ključno obilježava, usprkos svim velikim međusobnim razlikama?

Prvo, svi su oni tematski povezani s velikim ličnostima i/ili s velikim povijesnim događajima. S događajima koji se prema svim povijesnokulturalnim standardima drže važnim, odlučujućim, odnosno s ličnostima koje se drže iznimno povijesno i društveno utjecajnim. Ako filmovi i nisu povezani s velikim događajima, povezani su s velikim, filozofskim pitanjima, kako je to *Rašomon*.

Drugo, svi ti filmovi prate osobit odnos između velikih zbivanja i unutarnjeg, duševnog života junaka. Oni su ne samo filmovi događaja nego i filmovi doživljavanja – psihološka orijentacija u njima je važna. Zapravo, u pitanju je uvijek uspostava i održavanje temeljnog osobnog integriteta ključnih likova filma u uvjetima nepovoljnim za to.

Treće, svi ti filmovi imaju epizodsku strukturu, tj. prate se veliki komadi zbivanja s jakim preskocima, elipsama. U filmovima ima mnogo glavnih junaka, prati se mnogo raznovrsnih sudbina, mnogo različitih događaja na mnogo raznovrsnih lokacija. Među događajima ima velikih poteza, ali i intimnih drama; silovitih zbivanja, ali i duhovitih, svakodnevnih detalja. Epizodičnost naglašava tu raznovrsnost i daje dojam velikog vremenskog i činjeničnog opsega. Mora se izazvati dojam da je posrijedi maksimalan obuhvat svijeta u svoj njegovoj raznovrsnosti i bogatstvu.

Četvrto, sve te filmove obilježava povišena i iznimno raznolika stilizacija, svi su oni retorički posebno razućeni. U njima obvezatno postoje jake snimateljske stilizacije i zaprepašćujući svjetlosno-promatrački efekti, spektakularna montaža pojedinih scena, snažna popratna glazba, neočekivane kombinacije epizoda (odnosno sekvenci), paralelizmi, flashbackovi, iznenađujuća eliptična vremenska i prostorna vezivanja itd.

I peto, svi ti filmovi odaju tzv. visoku produkciju: odaju da je u njih uložen veliki radni trud, mnogo tehnike, vrhunski stručnjaci, mnogo novca. Odaju svoju produkcijsku iznimnost u danom produkcijskom i društvenom kontekstu.

Sve su to *signali iznimnosti*, iznimnog kulturnog statusa, iznimnog proizvodnog i tematsko-stilskog bogatstva danog filma. Signali kulturalne iznimnosti filma su ti koji film unaprijed kandidiraju za veličinu. Film, dakle, može biti velik samo ako jasno signalizira svoju kulturalnu izuzetnost. Ako takvih signala nema, film može biti izvrstan, ali neće biti kandidatom za "veliki film".

U tom smislu "veliki filmovi" doista čine žanr. Žanr koji, kao i svaki žanr, ima i uspješnih i neuspješnih žanrovskih ostvarenja. Među njima *Put u svemir* je uspjelo ostvarenje žanra "velikog filma". To jest, to je doista veliki film.

DVIJE ZNAČAJKE DJEČJIH FILMOVA I NJIHOVA FUNKCIJA

Kad god se pojavi neki cjelovečernji dječji film, neminovno se iz pozadine javi i pitanje što je to uopće "dječji film".

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

Dvije crte su najuočljivije i sreću se gotovo u svakom dječjem filmu. Prva je jednostavna, ekonomična i vrlo pregledna *fabula* koja dominira filmskom organizacijom. Druga je to što su glavni likovi u dječjim filmovima gotovo po pravilu – djeca. Premda naizgled nevezane, te dvije crte izvrsno se međusobno kombiniraju u svojoj didaktičnoj funkciji.

Fabula u dječjim filmovima nije jednostavna i dominantna samo zato jer djeca ne bi bila sposobna pratiti složeniju i slabije istaknutu fabulu. Fabula je takva jer upravo te njezine osobine imaju izravnu, nezamjenjivu spoznajnu ulogu u razdoblju najintenzivnijeg intelektualnog sazrijevanja čovjekova bića. U razdoblju od sedme do otprilike šesnaeste godine djeca intenzivno stvaraju simbolske generalizacijske sheme, tzv. "spoznajne mape" pomoću kojih uspijevaju na jednostavan, intelektualno pregledan i zapamtiv način tumačiti golemo mnoštvo iskustvenih činjenica s kojima se sreću u životu i s kojima postoji vjerojatnost da će se sresti.

Kad je posrijedi film, upravo fabula ima takvu funkciju: funkciju cjelovite hijerarhijske organizacije iskustvenih pojedinosti obuhvaćenih filmom. Pojednostavnjenje fabule upravo naglašeno ističe tu njezinu 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 didaktičnih razloga. U djece obično postoji intenzivna radoznalost o postupcima druge djece; činjenica je da vršnjaci često imaju jači utjecaj na razvitak djeteta u njegovoj "malodobnoj" fazi nego njegovi roditelji i odrasli. Razlog je jednostavan: obrazac ponašanja i *svladanih* vještina jednoga djeteta služi drugom djetetu kao demonstracijski uzorak onoga što se uopće može postići u toj dobi i u danim prilikama, dok, nasuprot tome, ponašanje odraslih ostaje uglavnom

paradigmatski nedostižno i udaljeno. Tako zapravo jedno dijete služi drugome kao mjerilo ostvarljivosti određenih vještina i oblika ponašanja.

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

I tako, neovisno o drugim karakteristikama filma, već sama dominantnost fabule, fabularna jednostavnost spojena s prisutnošću dječjih junaka, ima izrazitu i vrlo djelotvornu spoznajnu funkciju u intelektualnom razvoju djece. I u tome je sva posebnost dječjih filmova: u njihovoj djelotvornoj didaktičnosti.

INCESTUOZNE VEZE ODGOJNOG I PROPAGANDNOG FILMA

uz knjigu *Obrazovni film* Vjekoslava Majcena

Vjekoslav Majcen negdje na početku svoje knjige povlači razliku između *odgojnog* i *obrazovnog* filma.

Obrazovni film je, prema Majcenu, onaj koji “prenosi određene vizualno predstavljene podatke gledatelju s ciljem da djeluje na postojeće stanje znanja i stvaranja novih znanja, vještina i navika” (str. 24).

Odgojni je, za razliku, onaj koji “svojim sadržajem i specifično filmskim sredstvima gledatelju na konkretan način prenosi određene apstraktne pojmove (ljubavi, dobrote, pravde, humanosti, marljivosti) i, često snažno emotivno djelujući, svojim porukama utječe na stvaranje pozitivnih stavova, motivira gledatelja za prihvatanje određenih moralnih vrijednosti i djelatno njihovo provođenje” (str. 24).

Povijesne predloške što jasno ilustriraju ovu razliku nije teško pronaći među brojnim filmovima i trendovima koje Majcen proučava. Primjerice, čisto i uzorno su obrazovnim filmom element-filmovi Radovana Ivančevića *Perspektive* (1972.), a neki zdravstveno-prosvjetni filmovi Škole narodnog zdravlja – kao npr. *Campek nevaljalac* (1929.), Mladena Širole (film sjene rađen s glumcima i crtanom pozadinom, a odnosi se na održavanje higijene) ili *Dva brata* (1931.) Kamila Brösslera (igrani film uperen protiv alkoholizma) – izrazito su odgojni. Dok su Ivančevićevi filmovi pojmovno-objašnavateljski, ovi drugi su izrazito fabularni, igrano-anegdotalni filmovi tek s demonstrativnom (poučavajućom – često verbalnom) poantom. Odgojni filmovi, za razliku od obrazovnih, ne moraju ništa objašnjavati, nego samo uvjerljivo prenositi vrijednost pridržavanja određenih moralno obojenih normi.

Propagiranje kao bitna značajka odgojnog filma

No, nije li ova odredba odgojnog filma zapravo istodobno i odredbom *propagandnog* filma? Ta upravo je svrha svakog propagandnog filma – i onog ekonomskog, i onog političkog, i zdravstvenog, i humanitarnog – da navedu ljude da u određenim životnim okolnostima *djeluju* na određene načine (da na određenim izborima glasaju za određenu stranku ili

određenog političara, kupuju određen proizvod, idu na preventivne liječničke preglede, daju priloge i glas za humanitarne organizacije...), s time da se to čini tako da se osobito postavom filma nastoji utjecati na uvjerenja (vrednote, stavove) prema kojima se ljudi ravnaju kad djeluju u nekim određenim prilikama.

I filmovi koji su rađeni da budu "odgojni" rade upravo to: navode djecu (i odrasle) da prihvate i/ili da učvrste određene vrijednosti prema kojima je poželjno da uređuju svoj život, odnosno i svoje privatno i svoje društveno izloženo ponašanje.

Uostalom, navedeni "zdravstveno-prosvjetni" filmovi Škole narodnog zdravlja držali su se i izričito *promidžbenim* – tj. filmovima što *promiču* (*propagiraju*) neke pozitivne (zdravstvene i civilizacijske uopće) vrednote i navode ljude da se prema njima ponašaju. A takvim su se držali i, recimo, filmovi namijenjeni religijsko-moralnom, ili nacionalnom odgoju djece i odraslih. Zato Majcen sustavno predočava blisku vezu naglašeno odgojnih intencija i onih propagandnih, te na mnogim mjestima u svojoj knjizi obrađuje i propagandne filmove i trendove (osobito u poglavlju "Film u ideološkim okvirima"). Utoliko je Majcenova knjiga dijelom i *povijest propagandnog filma* u Hrvatskoj (kao što je dijelom i *povijest dokumentarnog i dječjeg filma* – jer se prvi često javlja u službi obrazovanja, a dječji u službi odgoja).

Odgojni film nasuprot "pravom" propagandnom

Ipak, ovo podvođenje odgojnog filma pod propagandni ostavlja čovjeka u nelagodi. Nešto tu ne štima najbolje. Uostalom, Majcen nigdje ne izjednačava odgojni i propagandni film, iako itekako bilježi njihove incestualne veze.

U čemu je razlika između "čisto" odgojnog i "pravog" propagandnog filma?

Odgojni film jest propagandni, ali takav je tek – "kad malo razmisliš". Jedan dječji film koji demonstrira vrijednost, recimo, sloge u zajednici, odnosno vrijednost složna djelovanja (npr. *Vlak u snijegu* Mate Relje, ili *Družba Pere Kvržice* Vladimira Tadeja) neće se odmah i spontano držati "propagandom" tih društvenih vrijednosti, nego tek onda "kad malo razmisliš". Američke filmove koji prate pod kojim se otežavajućim okolnostima uspostavljaju i održavaju obiteljske, zajedničarske i radne vrijednosti na kojima počiva uspjeh američkog društva (npr. *Divan život* Franka Capre) držat će se naprosto lijepim i plemenitim (i po tome odgojnim) filmom, a tek će ga nabrušeni ljevičari prokazati kao "propagandu američkog

načina života" i "kapitalističke ideologije". Tzv. kulturni filmovi o prirodnim ljepotama Hrvatske i kulturnim dostignućima hrvatskih umjetnika što su se prikazivali u *Hrvatskom slikopisu* (filmskom žurnalu) za NDH, naprosto su dokumentarci što obrazuju i "odgajaju" estetsku i kulturnu osjetljivost – ali su se povratno (iz izmijenjene ideološke situacije) držali "skrivenom propagandom" nacionalnog samoljublja ("nacionalizma").

Cinični proučavatelji propagande utvrdili su da se "propagandnim" drži promicanje "tuđih" ili "neprijateljskih" vrednota, dok se promicanje vlastitih vrednota drži "iznošenjem istine", predočavanjem "stanja stvari".

Ima nešto u tome. Možemo reći da odgojni filmovi tipično promiču *prihvaćene* vrednote nekog društva, one koje se smatraju da su ključne za regulaciju uspješnog funkcioniranja društva i pojedinaca u njemu. Zato jer su vrednote temeljne, njihovo se isticanje i promicanje drži "činjeničnim" – vrednote se naprosto "dokumentiraju" u filmu, i pretpostavljaju da će biti *nepolemički* prihvaćene.

Propaganda se međutim nosi s vrednotama koje još nisu prihvaćene, koje se "ne podrazumijevaju" bilo zato što su "tuđe", bilo zato što su "nove", bilo zato što su "prevratne" (tj. ruše neke postojeće, proširene vrednote), bilo zato što su tek jedne među mnogima (u ekonomskoj propagandi). Propaganda računa na mogući polemički odgovor, i želi ga eliminirati.

Kako se rade s različitim razlozima i suočavajući se s različitim zadacima, odgojni i obrazovni filmovi mogu imati primjetno različitu strukturu. Iako, dakle, ovisi o kontekstu i tumačilačkoj perspektivi koji ćemo film držati odgojnim, a koji *propagandnim*, moći ćemo ponekad i iz same strukture filma, prepoznatljivih retoričkih strategija, razabrati da je npr. film *Stepinac pred narodnim sudom* Fedora Hanžekovića opredijeljeno propagandni (kao što su to bili i njemački nacistički i hrvatski endehaški žurnali i američka serija *Zašto se borimo*), a da su navedeni filmovi Škole narodnog zdravlja ili spomenuti dječji filmovi (kao i filmovi Franka Capre, tog anđela čuvara Sjedinjenih država njegova doba) – nadasve odgojni.

VIII. REVALORIZACIJE

KONCERT: FILM KOJI JE RAZORIO PREDRASUDE O SEBI

U vrijeme kad sam počeo učestalije sudjelovati u filmskome (publicističkome) životu – u drugoj polovici šezdesetih pa na sedamdesete – Branko Belan je bio publicistički vrlo prisutan i važan: uređivao je u *Telegramu* filmsku rubriku u kojoj su objavljivali tekstove o filmu Vladimir Vuković, Hrvoje Lisinski, Zoran Tadić, Petar Krelja, Belanov suurednik Ante Peterlić i drugi mlađi filmski kritičari i esejisti. U tom je listu redovito pisao uredničku kolumnu o prilikama i shvaćanjima u kinematografiji, drugdje pisao teorijske eseje o filmu (s već objavljenim knjigama, izvrsnim *Scenarij što i kako* i živim *Sjaj i bijeda filma*), nastupao na tribinama, u javnim diskusijama o filmu, objavio upečatljiv i nagrađen roman (*Kutija od ebanovine*), a negdje po utruću *Telegrama* postao profesor montaže na tek osnovanu odsjeku za filmsku montažu na ondašnjoj Akademiji za kazališnu umjetnost (preimenovanoj potom u: Akademija za kazalište, film i televiziju).

Prisutan je bio i u uličnim razgovorima njegovih kolega: uz dobroćudne anegdote o njegovoj poslovičnoj nepažljivosti u pisanju stranih imena, i o njegovim povremenim napadima na holivudski (“konfekcijski”) film u ime modernističkog, “misaonog” filma, mlađe kolege (“hičkokovci”) su ga, takav mi je bio dojam, voljele, cijenile njegov publicizam i urednički rad. Ali, kad bi se razgovoru spomenulo Belanov filmskoredateljski rad, s nelagodom bi, i stanovitim sramom, otklonili govoriti o tome, prešavši na neku drugu temu.

Bio je to, ustvari, odjek ondašnjeg sveobuhvatnog mnijenja među filmašima i kritičarima da je taj filmski erudita, živi duh filmskog publicizma, Branko Belan, posve zakazao kao svojedobni redatelj, te su mu filmovi tek mrlja u karijeri, koju je, ako ti je stalo do njega i ako si pristojan, bolje prešutjeti.

Utoliko su i sami “hičkokovci” a pogotovo mi kasniji i još kasniji, a već legitimno pridruženi mlađi kritičari (“filmovci”: N. Polimac, D. Zubčević, S. Jurdana, Ž. Tomić i dr.) bili sa zaprepaštenjem zaskočeni kad smo u sklopu retrospektive hrvatskog filma koju je organizirao Zoran Tadić na tribini Društva filmskih radnika (negdje 1975/76.) dobili priliku ponovno pogledati *Koncert* (napravljen 1954. godine) i neke od najranijih Belanovih dokumentaraca (*Tunolovce*, 1948., osobito). Šok je temeljito razorio prethodno predrasudno otpisivalačko mnijenje. Ništa do udivljenja nije bilo moguće u tom trenutku. Posve se neumjesno činilo trućiati o “nepravedno zapostavljenom redatelju”, kako se obično govori o

osrednjim, ali vrijednim i dorađenim zanatlijama kad ih se hoće revalorizirati. U *Koncertu* se razabirao vrhunski redatelj, ingeniozne imaginativnosti, za naše prilike nepojamne istančanosti, raskošnog stilskog bogatstva i inventivnosti; sve to ne samo da je nadmašivalo najbolje onoga vremena, nego se činilo snom snova i za najsuvremeniji, modernistički nabrušen, film.

Iako je i *Koncert* nosio – poput prašine na cipelama luksuzno odjevenog koncertnog posjetitelja – neke tragove smetajućih manirizama ondašnjeg igranog filma (povremeni recitatorski govor nekih glumaca; vodstvo nametljivog i patetičnog naratora na prijelazu iz epizode u epizodu; sentimentalizirane scene “klavirskog dijaloga” dvoje zaljubljenih), to se činilo posve zanemarivim prema obilju scenskih dostignuća, funkcionalne retoričke dosjetljivosti (scene u redakciji u vrijeme sarajevskog atentata; ironijski prikaz vjenčanja jugoslavenskih novobogataša u trenutku proglašenja šestojanuarske diktature; Emin san u predzadnjoj epizodi, u kolodvorskom baru), kumulativne svjetonazorne djelotvornosti načina na koji se nižu epizode. Intrigantno je bilo uočiti, iz suvremena retrospektivna stajališta, dvojnu povijesnu stilsku orijentiranost *Koncerta*: njegovu klasičarsku scensku i psihološku razradu, a opet posve modernu epizodsku, višeperspektivnu, “polifonu”, dramaturšku kompoziciju, donekle nalik Wellesovoj prethodnici, *Građaninu Kaneu*, a vrlo blisku epizodizmu, anegdotalizmu – usmjerenu na uspostavu osobnog i osobitog svjetonazora – europskog autorskog filma iz šezdesetih i sedamdesetih. *Koncert* nam je nasljeđe s kojim ponosno držimo priključak s onim dostignućima ondašnjeg europskog filma koja današnjici pružaju vrijednosti na ugledanje i smjerno poštovanje.

Ovakve euforičke proklamacije tjeraju, međutim, na začuđeno pitanje kako se takvo jedno nepobitno dostignuće, kakvo je *Koncert*, moglo svojedobno utopiti u posramljen, nipodaštavajući, zaborav? Dva mi odgovora padaju na pamet. Životno krajnje složen i posve ne-moralistički svijet u središnjim epizodama *Koncerta*, svijet koji svojim nepredvidivim povijesnim hodom očito ne mari za uzde ideoloških projekata (premda je nastajao na ideološko-revolucionarističkim krilima ondašnjeg poletnog socijalizma) zbunjivao je ideološke nadzornike, političare prisutne na oglednoj projekciji filma, te su film dočekali hladnom odbojnošću, ali bez sposobnosti da odbojnost uobliče u ideološki specificiranu osudu (kako su to s lakoćom mogli u odnosu na Horvat-Marjanovićev *Ciguli Miguli* iz 1952.). Ondašnji kritičari (s izuzetkom Vicka Raspora) tu su ideološku hladnoću (a i svoju zbunjenost pred kompozicijskom novinom Belanova pristupa) doživjeli kao vrednovalački zadatak: trudili su se u dramaturškim manama pronaći razlog zašto se film ne doima “kako treba”.

Na nevolju, potonje filmske režije Belana kao da su posljedicom internalizacije ovog lošeg javnog mnijenja o njegovim stvaralačkim potencijalima; uz povremena rijetka bolja dostignuća (*Prozori Mediterana*, 1960.), dalji su se kratki filmovi priključivali lošem prosjeku ondašnje kratkometražne proizvodnje.

Dvojbeno je, je li ta "sletna" putanja Belanove karijere samo posljedica "post-Koncertnog" gubitka samopouzdanja u Belana, u osobe koja je često nastupnom arogancijom štitila svoju skriveno meku i o okolnom uvažavanju ovisnu ćud, ili se tome pridružuje i opća osobina Belanove naravi, koja je olako "trošila" zadivljujuću polaznu ingenioznost:

Stvarno, sve ono čega sam se prihvaćao, bilo mi je vrlo lako i to me upropastilo. Jer potrebno je početi od nečega što nije mnogo i imati ambicije da se postigne mnogo. Ako vam je unaprijed dano više od pedeset posto, onda vas to na neki način zadovolji, ulijeni, uspava i bacate se u količine umjesto u kakvoću. Ja sam bio takav, tako sad i pišem.

Film, 8-9, Zagreb 1997; str. 19

NEVOLJE S HITCHOCKOM

Hitchcockov film *Dvorišni prozor* (*Rear Window*, 1954.) igrao je u Crikvenici negdje oko 1957., s onda tipičnim, iako ne prevelikim, "zakašnjenjem za svijetom". Prikazivanje nije, međutim, prošlo bez skandala. Naša je ondašnja mlada nastavnica hrvatskog jezika, današnja "afirmirana" hrvatska poetesa, silom nastojala isposlovati da se nama, osnovnoškolskoj djeci, zabrani odlazak na taj film. U ono je vrijeme škola mogla zabraniti školskoj djeci odlazak u kino ako je procijenila da je posrijedi "neodgojan" film, iako se nejećam da se takvo što dogodilo, osim ovoga, na sreću izjalovljena, pokušaja.

Što je to bilo u *Dvorišnom prozoru* što nismo smjeli vidjeti prema našoj brižnoj nastavnici? Ironično, nismo smjeli vidjeti umorstvo koje se – ne vidi. Ne vidi se, ali se o njemu dojmljivo zaključuje. Naime, Jimmie Steward, koji je vezan uz fotelju zbog slomljene noge, promatra susjeda kroz svoj dvorišni prozor i nasluti da je ovaj ubio svoju ženu, da ju je raskomadao i dijelova zakopao u dvorišnom vrtu. O tome da ju je on raskomadao zaključio se vrlo neizravno, na temelju okolnosti koje okružuju još jedno ubojstvo: ubojstvo malog kućnog psića. Naime, povezujući pseće kopanje po dvorišnom vrtu ispod prozora sumnjivog susjeda, skrivenu reakciju ovoga na pseće ponašanje, i na otkriće umorenog psića drugoga dana, Jimmie Steward, i mi s njim, pretpostavi da je na mjestu psećeg kopanja bio zakopano tijelo (pretpostavljeno) umorene i raščerečene žene. Naša odgojno revna nastavnica, zgrožena svim onim što je mogla zamisliti gledajući ovaj slijed scena, željela je uskratiti nama djeci mogućnost da tako nešto i mi zamislimo i time budemo "razodgojeni".

Stvar je višestruko indikativna za status i stvarnu vrijednost Hitchcocka, onda u nas, i u svijetu. U nas, kao i svuda po svijetu, za Hitchcocka se široko znalo, bio je "zloglasan" kao majstor trilera, napetosti i groze. Bio je, naime, jedini redatelj za kojeg je ondašnja publika što je zdušno hrlila u kino uopće znala po imenu i po slavi. Osim rijetkih stručnjaka, svi smo onda išli u kino gledati film tog-i-tog naslova za kojeg smo unaprijed čuli, film tog-i-tog žanra kojeg smo voljeli, ili radi tog-i-tog poznatog glumca, ili radi te-i-te scene koju se unaprijed pričavalo, a za režisera nit smo znali, niti bismo ga pamtili ako smo i pročitali njegovo ime na špici filma. Za Hitchcocka se, međutim, itekako znalo – njegovo je ime bilo jedno od rijetkih režiserskih "imena iznad naslova". Naime, unaprijed se odlučivalo ići u kino gledati – "Hitchcockov film". Tako je i naša nastavnica, kao i mi uostalom, već znala za tog "groznog Hitchcocka" koji radi trilere "opasne za dušu", i načuvši za dio sadržaja filma (umorstvo s čerečenjem žrtve), požurila se s prijedlogom zabrane.

Njen strah "za naše duše" nije bio neosnovan, kao što ni Hitchcockova "zloglasnost" nije bila neosnovana. Hitchcock je doista bio majstor "diranja u dušu", superiorni manipulator gledateljeve pažnje, njegova navijačkoga nerva, emocijskih struna. Mogao je, kao u ovom našem primjeru, izazvati vrlo konkretne predodžbe i uzbuđenja, a da ništa izravno ne pokaže – tek time što je krajnje razrađenom pomnošću raspoređivao neizravne nagovještaje, lukavo predočavao okolne indicije tako da gledalac nije mogao a da ne zaključi u čemu je zapravo stvar te da si to vrlo živo ne predoči. Hitchcockovo ime uz film je zato bilo pouzdanim jamcem bogatstva indikativnih slika i takva montažna njihova scenskog sklapanja što će se itakako "primiti" gledatelja, ostavljajući snažan pečat na njegovu maštu i emocije.

Uvid u ovu nadnaravno istančanu "filmsko-duševnu" vještinu Hitchcocka naveo je onda mlađahne hrvatske kritičare što su se okupljali oko "Vladekovog stola" (stola kojem je duhovito i nadmoćno predsjedavao pokojni Vladimir Vuković u ondašnjoj Kavani Corso) da Hitchcocka visoko cijene, ozbiljno analiziraju i ističu kao vrhunskog filmskog klasika. Time su rogovatno stršali među ondašnjim kulturašima koji su, kao i moja nadobudna nastavnica, smatrali cijelu holivudsku kinematografiju, a paradigmatškog Hitchcocka i njegove filmove posebno, "pokvarenom zabavom", "dušogupkom", zavodljivim "zapadnjačkim", "komercijalnim" smećem. Podrugujući se našoj grupici "znalaca" što su toliko profesionalno zabrazdili da više i ne vide gdje su "prave vrijednosti", nazvali su ih – "hičkokovcima" (u to su društvo bili svrstani, bilo to ispravno ili ne, osim Vladeka Vukovića, i pokojni Hrvoje Lisinski, Ante Peterlić, Zoran Tadić, Petar Krelja, Branko Ivanda i još poneki).

Ali – promjenjivih li vremena – danas je taj, svojedobno pogrdni, epitet izrazito pozitivan, dokaz visoka znanja, ukusa i dalekovidnosti ove grupice ljudi. Od svojedobno cijenjenog, ali i estetski otpisivanog "komercijalnog zanatlije", Hitchcock je dospio do priznatog klasika, kojeg su u svojedobnoj anketi *Sight and Sound*, čuvenog britanskog filmskog časopisa, proglasili najvećim svjetskim filmskim redateljem svih vremena. O njemu je napisano više biografskih knjiga, brojne knjige o njegovu opusu, postao je predmetom sveučilišnog izučavanja, visokoakademske tumačilačke čerečenja. Sve u svemu, postao je predmetom visokokulturnog snobovluka.

Ali, što smeta? Dovoljno je da uzmete neki njegov američki film da ga pogledate na miru i zaboravit ćete svu ovu slavljeteljsku skramu, postat ćete ponovnim naivnim zarobljenikom moćnih hičkokovih prizora, nesvjesni vještih poteza kojima vas on uvuče u svoj svijet. Kao i u njegovu bizarnome filmu *Nevolje s Harryjem* (1956.), u kojemu mještani minijaturnog provincijskog gradića stalno zakopavaju pa onda opet otkopavaju nađenoga mrtvacu Harryja

i smjenjuju se u priznavanju svoje krivice za njegovu smrt, i Hitchcockove filmove svako malo netko iskopa ispod naslaga prošlih podcjenjivanja i suvremenih akademskih uzvisivanja na svjetlo svježega doživljaja.

OPERETNO RASPEĆE

Plastični Isus u retrospekciji

Kao, vjerojatno, u svim prilikama u kojima je Lazar Stojanović pokazivao svoj, do danas zabranjen, film, i o njemu govorio, tako je i na zagrebačkoj premijeri *Plastičnog Isusa*, u razgovoru nakon projekcije pretezala tema logike koja stoji iza takvih zabrana, suđenja, represalija – represivnosti koju one povlače. Filmu se potom, htjelo se to ili ne, pristupalo detekcijski: tragalo se za onim u filmu što je uspjelo aktivirati represivnu logiku režima i režimlja.

I tako se uvijek nasjedne paranoidnoj logici. Jer se, rekonstruirajući ideološko-detekcijsku metodu državopazitelja, toliko unese u metodu dušebrižništva, da i logika filmske cjeline, i logika stilskog konteksta iz kojeg film izlazi, i osobna logika autora filma – postaju marginalnim. Razumljiv je zato bio osamljen vapaj iz gledališta, pred kraj već oduljene rasprave o okolnostima i rezonima zabrane, da se ipak kaže nešto o samom filmu, neovisno o zabranama. I, gotovo je neprimijećen prošao diskretan pokušaj samog Lazara Stojanovića da kaže nešto o stilskim rezonima što su rukovodili izradu filma – izbor arhivskih materijala, postavu igranih scena, postavu likova.

Premda je odgonetavanje logike ideološko-državne represije za životno održanje važna stvar (bila je takva, a takva jest i danas), podjednako je vitalno pri tome održati dojam o transideologijskom individualitetu filma, osobe, društvene pojave, o njegovoj autonomiji, integritetu. Tzv. “estetički”, “stilski”, “strukturnalni” pristup u pisanju o takvim filmovima oduvijek je imao vrlo važnu – koje li ironije! – *zdravorazumsku funkciju* u našim sredinama od rata naovamo, jer je paranoidnu logiku sumnjičavosti i otpora sumnjičavosti, logiku ideološkog isljedništva i odvjetništva, prizemljivao na tlo individualnosti, “stvari kako izgledaju same za sebe”, ili kako izgledaju pod kutom kakve politički nesumnjičave (npr. – stilske, estetičke, autorske) tradicije.

Doista, iz kojeg je to filmskog duha, stila, *Plastični Isus* izašao, ili, točnije, kojeg je stila, duhovnog pokreta, on bio sastavnicom? Kakvim se doima, danas, film *Plastični Isus*?

*

Jedna od predrasudnih predodžaba koje pobuđuje stigmatizacija Lazara Stojanovića i pljenidba filma jest predodžba o grčevitoj, opsesivnoj subverzivnosti filma i autora. Doduše, film jest bio, i to ciljano, subverzivan, ali ne i grčevit. Stojanović jest da je "čačkao mečku", ali ne da je raspali već da publiku razgali, mitove da usrazmjeri, gledaoce da navede na smijeh.

Film se, naime, danas doima vrlo opuštenim.

Dijelom je tome tako zahvaljujući igranim scenama: one se doimaju kao svojevrsan obiteljski film, kao nasumično snimanje prigodnih prilika u kojima se likovi, znajući da ih se snima, pomalo pozerski i besciljno muvaju, više-manje ne znajući čvrsto što bi sa sobom. Zapravo, većinom likove zatičemo u nekoj pretežno dokonoj aktivnosti - izležavanju, dokonom jedenju, izletu, turističkom razgledavanju, vožnji ili očekivanju, bez označenog cilja i razloga. K tome, u tim scenama učestala su zezanja, bilo među likovima, bilo u pozirajućim izjavama i pjevanjima za kameru, bilo u zezačkim začikavanjima kamere, odnosno pretpostavljenog gledaoca.

Opuštenost pothranjuje dijelom i izbor arhivskog materijala. Kako je glavni lik, lik Tomislava Gotovca, po zanimanju "filmski radnik", redatelj i epizodni glumac, smjenjuju se amaterski filmovi u kojima je on glumio, uglavnom zaigrani, muvatorski, tehnički nečisti filmovi. Ostali arhivski materijali pretežno su birani po nekom danas smiješnom ili bizarnom štosu (na primjer, daje ulomke iz nacističkog dokumentarca o sportskim i ratničkim vještinama kljastih invalida), ili po kriteriju demodirane, danas smiješne patetike (materijali iz nacističkih, ustaških i četničkih arhiva, domaćih filmova iz vremena "obnove", iz pornografskih amaterskih snimaka, vodviljskih snimaka).

Štosna je i smjena materijala: film se sastoji od sistematskog montažnog paralelizma raznorodnog arhivskog i izvorno igranog materijala, uglavnom građenog po načelu "montaže atrakcija". A izbor i prevlačenje muzike preko raznorodnog materijala takav je da čovjek ima dojam neumitne operetenosti, ili, točnije rečeno, komentatorske (ponajčešće ironijske) muzičke pošalice, odnosno pošalice s tipskom funkcijom dane muzike.

Utoliko film ima lak, opušten, *easy going* ritam; čovjek ima dojam da neobavezno lista zabavno složen album sličica, filmskih tabloa, i, kako to već jest s listanjem, da ga ono doživljajno obavezuje samo u onoj mjeri u kojoj to sam želi ili zna iskoristiti. Po tim svojim značajkama, *Plastični Isus* čini mi se da ispunja sve uvjete da postane kult filmom mlađih pojedinaca i grupa sklonih ezoterijsko-ritualnim užicima.

Nakon ovakvog opisa možete s pravom pitati: Pa u čemu je onda subverzivnost?

Pa, najuočljivije, po onome što je poantom gotovo svih izbora i arhivskih materijala i igranih scena, dakle po onome što je osnovnim razlogom, usredotočenim ciljem izbora i postave: riječ je uvijek o nekoj provokativnoj tvrdnji, postupku, fenomenu. *Provokacija* podrazumijevanih – i zato nedodirljivih – vrednota jest poantirajućim ciljem svega što nam Stojanović nudi. Na primjer, u igranim scenama Gotovac će izjaviti da mrzi revolucije (a Revolucija se onda u nas pisala velikim slovom kad se odnosila na komunističko osvajanje vlasti), ili kad izjavljuje da želi snimati grupni seks s trudnom ženom što će završiti ubodom nožem (a to se protivi svim našim moralnim refleksima), kad starica tvrdi da joj je neka banda ubila muža, a ne potvrđuje da je to četnička banda, ili, kad nam se nakon tvrdnje glavnog lika o njegovoj želji da snima homoseksualce odmah pokazuje kako se on s jednim ljubavi na stepenicama (što je u patrijarhalnoj sredini ravno udarcu u oko), ili kad nakon kadra Titova govora, u krupnom planu, pokazuje smijeh glavnog junaka, smijeh kojim se ovaj obraća gledaocu a nema drugog motiva za njega osim prethodnog kadra, kadra Titova govora.

Još je, međutim, gora, premda ne uvijek i tako izričita, provokacija u tome što je opisan zezački duh filma primijenjen na političke ikone, mitove, nedodirive građanske vrednote. Najprovokativnije, i to pronalazeno provokativno, jest što su stvari od povišene i/ili pojačane socijalne vrijednosti podvrgnute svojevrsnoj *zezačkoj uravnilovci*, i to podjednako međusobno kao i s najprostijim, najdokonijim stvarima svakodnevice. Nacistički žurnali smjenjivat će se s filmskim “odama” “radnom čovjeku” Jugoslavije iz naših žurnala, nacističke euforije smjenjivat će se s amaterskim igrarijama, a povišena će se muzika što prati naci-filmove prevlačiti preko amaterskih fragmenata a ponekad i preko dokona muvanja glumaca u igranim scenama. I tako dalje.

U filmskom svemiru kojeg uspostavlja *Plastični Isus* sve postaje važno upravo po tome koliko se u to može protukonvencionalno začačkati, koliko se time može začikavati. Ostale važnosti čine se da su tu samo zato da bi se u njih dirnulo.

*

Ovakva zezačka provokativnost neće se niti danas držati benignom, makar su poneke mete odmetene u prošlost. I danas izgleda kao zafrkantska provokacija insertiranja posebnog

broja ustaškoga žurnala posvećenog Pavelićevu obnavljanju institucije hrvatskog Sabora, premda ta zafrkancija ima danas nešto drugačije doživljajne implikacije od svojedobnih, kad je film izrađen. Pokazivanje amaterskih materijala u kojoj četvorica mladića marširaju i izvode neke ritualne aktivnosti a sve to praćeno pompoznom muzikom koja prati i nacističke materijale, djeluje podjednako začikavajuće kao i *Leibachove* spotovske performanse. A građanske vrednote su i danas jednako sakrosanktne kao i onda.

Pa ako se danas, u vrijeme koje je uvjereno liberalno, ovo još uvijek može držati provokativnim, čovjek se – dakako predrasudno – može pitati: kako je tako što bilo moguće uopće zamisliti i izvesti onda, u jeku “totalitarizma”. Kako je tako što uopće došlo do suđenja a nije zatrto u zametku?

Nasuprot predrasudi koju implicira ovakvo pitanje, razdoblje u kojem je Lazar Stojanović zamislio i izveo *Plastičnog Isusa* bilo je razdoblje protkano liberalnim emancipatorstvom, bilo je to, uostalom, razdoblje u kojem je najgora javno izricana režimska osuda nekog kulturaša bila da je “anarho-liberal”. Na polju filma, bilo je to razdoblje poleta i dominacija tzv. “autorskog filma”, čije je jedno krilo bilo toliko radikalno u pokazivanju stvari da je nazvano “crnim filmom”. Premda izloženo ponavljanim napadima i pokušajima suđenja (Žilnika, npr.), liberalna javnosti i filmski radnici vrlo su se uspješnog nosili s time.

U cijeloj toj, vrlo šarolikoj fronti “novog jugoslavenskog filma” posebno je stilsko mjesto imala “zezačka” struja, stilska struja koju je obilježavao ludički kolažizam, tj. fragmentarističko-kombinatoran pristup kompoziciji filma, tabloidno poigravanje s raznorodnim “ideološkim” izjavama, gestama i pozama, i slaganje različitih “razina” stvarnosti u isti kolažni red... *Spiritus movens*, “epidemijski” duh ovog stilskog pravca bio je u kulturnoj figuri Branka Vučićevića, svojedobnog oštroduhog filmskog kritičara iz vremena uspostavljanja autorske filozofije i programa u filmskoj publicistici, potom aktiviste avangarde, scenariste i su-planera mnogih filmova, profesijom prevodioca, povučenog od javnosti ali značajem iznimno prisutnog, koji je na ovaj ili na onaj način imao svoj utjecaj na veći dio kolažistički pravljenih filmova koncem šezdesetih pa i kasnije (on je bio važan suradnik Makavejeva, Žilnika, Čengića, kasnije Godine). Ali, “infekcija” je bila šireg dometa od njenog kliconoše, tako da su konstitutivci kolažističkog duha djelovali i mimo Branka Vučićevića – to je bio slučaj, čini mi se, s Jocom Jovanovićem, i s Lazarom Stojanovićem.

U to je vrijeme, koncem šezdesetih godina, Lazar Stojanović bio jedan od najistaknutijih intelektualnih figura mlađe fronte filmski zainteresiranih ljudi. Studirao je paralelno, ako se ne varam, psihologiju i filmsku režiju, pisao kritike u tada kritički ponesenom i liberalnom

beogradskom *Studentu*, *Susretima* i *Vidicima*, zajedno s Makavejevom uređivao posebne programe na Festu, a s Makavejevom je sastavio kao harmonika urađenu knjigu posvećenu revolucijama i ideologijama (političkim, seksualnim, filmskim...). Izvrstan pisac, briljantan govornik, Stojanović je bio u punom aktivističkom naponu u vrijeme planiranja i izvedbe svog diplomskog rada na beogradskoj Akademiji za pozorište, film radio i televiziju.

Bila je to aktivnost koja se, doduše, stalno odvijala na rubu politički dozvoljivog, opajana tom činjenicom, ali puna uvjerenja kako je sva budućnost upravo u liberalističkim tendencijama koje su tako avangardno uobličavali. Ipak, čini mi se, da je među svim aktivistima, s kojima je imao i duhovnog i suradničkog zajedništva, Stojanovića izdvajala osobita crta. Mnogi njegovi kolege bili su aktivistični, ali usmjereni na revitalizaciju socijalističke revolucije i tradicionalnih socijalističkih ideala (humanističnosti, individualizma, slobode...) – takvi su, npr. bili Makavejev i Žilnik. Ali, svjesno ili ne, Lazar Stojanović je uzvisivao samo integritet intelekta nauštrb svih mitova, ikona, i socijalnih vrednota, pa tako i tradicionalno socijalističkih. Povremeno se je to znalo, u privatnom životu, manifestirati u sarkastičnom razaranju ljudi koje bi držao zatucanim, a u filmu se to manifestiralo u nešto opuštenijoj zezačkoj relativizaciji.

*

U vrijeme izrade i dovršenja filma, baš je intelektualističnost Stojanovića krivljena za stanovit stupanj slabosti *Plastičnog Isusa* što su ga uočavali oni koji su bili u toku sa Stojanovićevim radom na tom filmu i imali ga prilike vidjeti na internim projekcijama. U tome ima, naravno, tradicionalne naše predrasudnosti, po kojem je intelektualnost arci-neprijatelj “muda”, a ova su prvenstveno potrebna da bi se uradio “pravi” film.

Ali, kako to biva s predrasudama, premda jesu u pravilu krive, kad se aktiviraju ne aktiviraju se obično posve nemotivirano.

Ono što se Stojanoviću u *Plastičnom Isusu* nikako ne može poreći jest intelektualna dosljednost, koncepcijska i izvedbena “čistoća”, činjenica da ono što se može razabrati kao namjera jest prikladno i izvedeno. Problem je, ipak, u ukupnom dojmu, tj. u globalnim doživljajnim implikacijama Stojanovićevih, realiziranih, namjera. Uza sve vrline istaknute u polaznom opisu filma, film se ipak doima dosadnjikavo. Po čemu to? Što je krivac za činjenicu da to dosljedno i čisto provedeno djelo ipak ne možemo držati vrhunskim

ostvarenjem, već, u kontekstu kolažne stilske struje, tek solidno srednjim među njima?

Povjerenje Lazara Stojanovića u snagu kritičkog intelekta ima doista nešto s time. Ono što njega zanima u filmu jesu ideološka začikavanja. Sve će biti tome podređeno. U stvari, sve će dosljedno reducirati na one fragmente u arhivskim materijalima, odnosno u igranim scenama, u kojima se nalazi tražena poanta, a od konteksta ostavit će samo onoliko koliko je potrebno da se dostatno uoči, i za uočavanje pripremi, poanta. Trpjet će, pritom, doduše elemente koji nisu strogo funkcionalni za zezalice namjere, ali ih neće razvijati (npr. mucanje Tomislava Gotovca, neilustrativne aspekte njegovih odnosa sa ženama s kojima živi, njegovu širu psihičku konstituciju...). Stojanovićev je interes krajnje *reduciran*, pa tako ograničava i gledaočev interes.

I redukcija je vjerojatno namjerna. Ona je posve u tradiciji avangarde na čija se iskustva i postupke Stojanović oslanja u *Plastičnom Isusu*. Na primjer, tabloidna postava scena, uporno snimanje repetitivnih i neevolutivnih situacija, konstantnost filmskog postupka (uporne vožnje s istim izrezom), skokovi u kadru kojima se izbacuju međufaze u promatranoj situaciji, narezana obraćanja glumaca gledaocu, pa i sustavno odricanje od svih narativnih potreba koje bi mogli pobuditi njegovi igrani prizori, sve su to standardni, sankcionirani postupci avangardističke tradicije. Ta redukcija ima nedvojbeno i pozitivne efekte, upravo njenom toku imamo zahvaliti onaj osjećaj opuštenosti, lakog a uvijek po nečemu zabavnog toka filma. Ali njena najnegativnija, i najsudbonosnija, posljedica jest u tome što je Stojanović, čini se, vrlo koncentrirano kontrolirao kratkoročne efekte redukcije, i općenito svih upotrebljenih postupaka, ali ne i dugoročne efekte, one koji proizlaze iz kumulacije kratkoročnih efekata. Od filma općenito, pa i od filma takve kolažno kumulativne strukture kakvu ima *Plastični Isus*, gledalac očekuje neki sumativni doživljajni efekt koji će biti drugoga tipa od kratkoročnih efekata montažnih i scenskih atrakcija. Kao što u seriji figura, u tekstu inteligencije, odjednom uočimo obrazac kad izgledamo cijelu seriju, i taj se obrazac doima otkrićem nakon što smo varijacije doživljavali kao nasumične, tako i od filma, nakon nekog vremena, počinjemo očekivati neki novi, rezultatni, doživljaj što će jedinstveno poantirati sve dotadanje atomističke, lokalne poante i efekte. E to Stojanovićev film ne nudi. Nakon nekog vremena, opaža se princip smjene kadrova i štosova, uočava se njihov raspon, repertoar, i tada, kad u tom pogledu ništa novog nema, dolazi do stanovitog zasićenja koje onda lagano traje do kraja filma. To je zasićenje krivo što film postaje dosadnjikav dosta rano u svom ne baš dugačkom trajanju.

Nije, čini mi se, u pitanju ništa nepodnošljivo – film se daje opušteno i neopterećeno

odgledati do kraja, ali jest hendikepirajuće. Čini se kao da je Stojanović previše povjerenja uložio u nužno reduktivnu selektivnost svojeg peckavog intelekta, zanemarujući da doživljajni interes gledaoca traži i drugo do intelektualistički interesantnih i funkcionalnih povoda.

*

Sve ovo, međutim, što govorimo, govorimo krećući se Elizejskim poljanama doživljajne osjetljivosti. Ono što čovjek ne smije zaboraviti jest da je u pitanju diplomski rad čovjeka koji se je, doduše, već prije u javnosti istakao u (ko)režijskom poslu (zajedno s Tomislavom Gotovcem uradio je kratki kompilacijski film, briljantan kolaž retoričkih ulomaka iz naših prvih igranih filmova – *Zdrav podmladak*), ali baš nije imao prilike obilno raditi i obogatiti svoje djelatno-imaginativno iskustvo.

Dosljednost, očita selektivna kultiviranost, pametnost *Plastičnog Isusa* zapravo su sjajnim polazištem za djelatan razvitak. A taj je posve izostao zabranom, zatvorom, progonom.

Ali, ako je filmsko-djelatni razvoj bio onemogućen, njegov duhovno-etički razvoj očigledan je. Ono što je Stojanović najviše cijenio u drugih a sebi uzimao kao normu – intelektualni integritet – ne samo da nije nimalo oslabljeno u svim tim godinama sudskog progona, zatvora, supovskog nadziranja i izopćenja iz javnosti, već je respektabilno osnažilo. I u intervjuima i u razgovoru nakon prikazivanja filma, ne samo da Stojanović i dalje intelektualno briljira, već pokazuje ljudskih crta koje izazivaju duboko poštovanje: nedostatak ikakve zajedljivosti (a nju je kao mladić znao okrutno “upražnjavati” prema samoljubivim i dogmatskim duhovima), i visok stupanj razumijevanja za ljudske slabosti onih koji su se u političkoj gužvi ogriješili o njega. To je razumijevanje utoliko vrijednije poštovanja, što očigledno ne dolazi od čovjeka koji bi tim razumijevanjem socijalizirao svoje vlastite slabosti, već od čovjeka koji i pod najnepovoljnijim uvjetima nije oslabljivao svoje etičke stavove i ponašanja, koji očito nije dao da nad njim slabosti prevagnu.

IX. OBIČAJI I NAVADE

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 s 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 je situacija posve drugačija (sedamdesetih godina). Ondje 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 ljudi će se dizati i odlaziti bilo u zahod bilo da kupe nešto za grickanje, i vraćati se. Takvo je ponašanje u nas nezamislivo, ne samo zato što nema tehničkih pogodnosti koje prate takve običaje, nego zato što bi takvo ponašanje bilo izrazito nepristojno, protiv pravila ponašanja.

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

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

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

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

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

Međutim, običaji ne variraju samo od jednog povijesnog razdoblja do drugoga, niti samo od zemlje do zemlje, već i od kina do kina. U Zagrebu postoje "zabita" kina u kojima se sreće tzv. "niži" stalež, npr. kino "Romanija". A postoje i "otmjenija" kina poput "Balkana" (potom "Europe"), "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" nesmiljeno se grickaju koštice, često se glasno komentira filma, a i češći su ulasci i izlasci za vrijeme projekcije. U kinu "Balkan" toga nema, ili ima samo iznimno.

Postoji dakle i društvena diferencijacija među kinima.

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

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

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

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

Autoru filma ne može biti svejedno u kojim će se uvjetima film projicirati. O tim uvjetima ovisit će gledaočevo razabiranje i ukupno doživljavanje filma. Nije svejedno kojom će se brzinom vrtjeti film, kakva će oblika biti izrez slike na ekranu, kakav će biti ekran, da li će prostorija biti posve 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 u kakvim će uvjetima gledaoci gledati film kako bi znali posegnuti za onim postupcima koji će na gledaoca djelovati na način predvidljiv za te uvjete.

Kako ne bi došlo do neugodnih nesporazuma između načina izrade filma i načina projiciranja filma, filmska je industrija standardizirala uvjete projiciranja. Na primjer, standardizirala se brzina protjecanja filma kroz projektor, plošnost, hrapavost i refleksivnost 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 predvidljivost okolnosti u kojima se projicira film omogućila je autorima da se prema tim okolnostima stvaralački odnose.

I doista, standardni uvjeti prikazivanja postali su u velikoj mjeri estetički i općekomunikacijski važni: na primjer, oblik izreza slike uvjetovao je tipove kompozicije u kadru, standardizacija brzine projekcije omogućila je proizvodnju predvidljivih stilskih deformacija kretanja (ubrzano i usporeno kretanje npr.), dobri uvjeti zatamnjenja dvorane omogućili su i suptilna tonska nijansiranja slike itd.

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 već zarana pokušavali doskočiti. U nijemim

filmovima nastojali su pomoću maski 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 i njihova povezivanja sa srodnim strujama u drugim umjetnostima dovela do sustavna nastojanja da se izmijene uvjeti projiciranja kako bi se omogućile nove strukturne postavbe filma. Mnogo štošta se već do danas iskušalo: višeekranske projekcije, projekcije na rotirajuće ekrane, na prostorno raspoređene ekrane, na ekrane koji nisu plošni. Projektor nije više statičan, već se i sam kreće, te slika putuje po zidovima. Svjetlost s projektoru miješa se s drugim izvorima svjetlosti, tako da se dobivaju posebni svjetlosni efekti i posebni doživljajni efekti itd.

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

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

SUDBINA KINA

Stvar se čini i gorom nego što nam to govore vrlo nepovoljni brojčani podaci i uzbuna oko zatvaranja kina po Hrvatskoj.

Kina imamo kobno malo. Prema statističkim podacima, 1997. bilo je tek 147 kina u Hrvatskoj, a od toga samo ih je pedesetak radilo svakodnevno, tridesetak od 3-6 dana, a ostatak preko vikenda, ili samo subotom. Kako trenutačno stoji s kino-statistikom ne uspijeva utvrditi niti Ministarstvo kulture, ali prema alarmima po novinama, opada broj dana u kojima kina rade i broj predstava koje daju, a sve to prate nedavne najave zatvaranja kina s raznih strana, po raznim većim gradovima (a o malima se ni ne čuje).

Očigledno, sve je to vezano uz postojano opadanje broja gledalaca. Iako je *Titanic* nabio preko 400.000 gledalaca u 1998., drugi najgledaniji film u toj godini imao je tek nešto iznad 90.000 gledalaca. Prazne dvorane s pet do deset gledalaca po predstavi tijekom "udarnih" petaka i subota postale su obilježjem mnogih malomjesnih kina. U nas je danas vrijednim postignućem stranog, a čudesnim postignućem domaćeg filma ako premaši brojku od 20.000 gledalaca u cijeloj Hrvatskoj. Premali broj gledalaca (i zarade) a prevelik broj i stupanj novčanih davanja državi i lokalnim vlastima čini držanje kina mnogogdje neisplativim, pa stoga i neodrživim.

Katastrofičari kao da imaju puno opravdanje za svoja javna zdvajanja: doista se čini da je kinima odzvonilo. Znači li to, međutim, da je odzvonilo i – filmu? Katastrofičari, koji su u pravilu i estetički čistunci, zaključuju i to na osnovi pada gledanosti filma u kinima. Film se više ne gleda, reći će, gotovo je s njime.

Je li baš sasvim tako?

Što je manje filma po kinima, kao da ga je više po televizijskim ekranima. HTV emitira preko 700 naslova godišnje, dok se u kinima odvrti tek oko 130-ak. Tome se može pribrojiti priličan broj filmova emitiranih na lokalnim TV postajama. Gotovo svakodnevno možete gledati na TV ekranima barem jedan film, a često i po nekoliko – i to različitih. Oni sa satelitskom televizijom načelno mogu gledati i neizmjereno više, osobito ako imaju i pretplatu na specijalizirane filmske TV postaje. Video-klubovi nimalo se ne žale na posudbu. A u aktualnoj videodistribuciji kola preko 1.000 naslova.

Gledalaca filmova, i filmova u optjecaju, u nas očigledno ima dosta: na televiziji filmove pogleda tjedno vjerojatno više gledalaca nego u kinima godišnje. A fanatični videoposuditelji izgledaju u tjedan dana vjerojatno više filmova nego što ih pogledaju u kinima u godinu dana, ako uopće i idu u kino.

Filmovi se očigledno itekako *gledaju*. Ali ne u kinima.

Što tu onda ne štima s kinima, s kinoposjetom?

Jedno se može zaključiti pouzdano: kina su prestala biti jednim od najvažnijih mjesta javnog *provoda*. Ona još uvijek jesu mjesta javnog provoda, ali već im jako dugo (najočitije od uvođenja televizije) opada ta vrijednost, i danas je ona spala zaista nisko. Ljudi se još uvijek idu provest u kino, ali im je taj provod prestao biti jednim, najvažnijim. Postao je jednom od mnogih mogućnosti, mogućnošću često vrlo neprivlačnom. Čak kad i vole pogledati film, kad jesu filmoljupci, kino više nije jedino mjesto na kojem mogu pogledati film – film mogu gledati na televiziji, na videu, a uskoro će to moći na kompjutorskim ekranima. Kino se pri tome jedva može mjeriti – komotnošću, opuštenošću i izborom vremena – s gledanjem filmova kod kuće. A za javnu društvenost i opći provod – kina sa svojim malim čekaonicama i siromašnom ponudom – jedva da još imaju kakvu atraktivnost. Tek tu i tamo, premijera kakva razglasa filma, jedinstvena prilika da ga među prvima vidiš, da aktivno sudjeluješ u općoj modnoj uzrujanosti koja okružuje takav film, prouzroči navalu (kako je bio slučaj s *Titanicom* posvuda u svijetu). Inače, koji bi to mogao biti poseban razlog da ideš u kino, osim nekog *ad hoc*, prigodno iskrslag razloga? A takvi, *ad hoc* razlozi ne jamče redovit i brojnan posjet.

Ovo su sve moguća objašnjenja slabljenja popularnosti kina kao mjesta provoda.

Tomu se pokušava naći lijeka, ali čini se da će ostati u igri samo dva rješenja.

Jedno se rješenje nalazi u otvaranju višefunkcionalnih kino-centara za provod. U većim se gradovima svijeta, naime, otvaraju takozvana "multipleks" kina, višedvoranska kina u kojima ne samo da se u nekoliko dvorana nude razni atraktivni filmovi nego postoje i brojne druge mogućnosti za provod: središta za igre, kafići, restorani, dućani – mnogoštošta za zabavno traćenje vremena i novaca, i za šetalačko susretanje s brojnim drugim ljudima. Naravno, takvi centri neće preplaviti svijet: ostat će kurioznom – i utoliko posebno privlačnom – rijetkošću.

I drugo se rješenje nalazi: zadržavanje kina, ali ne više kao mjesta dokonog provoda, nego

kao svojevrskih *filmskih kulturnih centara*. I takvi centri teže biti višedvoranski, a često i višemedijski (kombinacija filmskih, kazališnih i koncertnih dvorana i sadržaja). U njima se nudi probran filmski program – izrazito umjetničkih, rijetkih filmova. Filmovi se predstavljaju katalogima, razgovorima s autorima i stručnim komentatorima, organiziraju se raznotematski ciklusi, a čine se pristupačnim i drugi “višekulturni sadržaji” (knjižare knjiga o filmu, izložbe, predavanja, seminari...). Dok su zabavna multipleks kina, vjerojatno, samo “metropolski” fenomen, filmski kulturni centri ostvarivi su, u nekoj mjeri i varijanti, i u manjim mjestima a u velikim gradovima u većem i raznovrsnijem broju – onako kako su to bila svojedobno bila raspoređena pučka, odnosno narodna sveučilišta.

Nasuprot katastrofičarima, možemo slutiti da kina neće propasti. Neće biti – kao što već i nisu – masovnim mjestima masovnoga provoda, nego će postat osobitim i prorijeđenim mjestima posebnog društvenog zbivanja – ili spektakularna provoda u multipleks kinima, ili mjestima stjecanja i održavanja “više kulture”, poput današnjih kazališta i koncertnih dvorana.

JESU LI KINA STRATIŠTEM DOMAĆEG FILMA?

Znadete li tko je najveći *proizvođač* hrvatskih filmova?

Nije to niti jedno filmsko poduzeće.

Najveći filmski proizvođač je – televizija, Hrvatska televizija.

Naime, i na Danima hrvatskog filma i na Pulskom festivalu (1996), prikazana proizvodnja bila je pretežito televizijska; na nedavnome Pulskome festivalu čak su tri (od šest cjelovečernja filma u natjecanju) proizvedena u sklopu televizijskog Dramskog programa, a svi ostali urađeni s barem nekim koproducentskim udjelom HRT-a.

Doduše, ova televizijska “proizvodnja” filmova (barem u prošloj godini) ima osobitu boju: djela (*Kako je počeo rat na mom otoku* Vinka Brešana, *Djed i baka se rastaju* Zvonimira Ilijića i *Prepoznavanje* Snježane Tribuson) ponajprije su planirana kao TV filmovi, odnosno kao TV drame, tek uz autorsko koketiranje s mišlju da ih se “navuče” ili “prebaci” na filmski format, ne bi li tako filmovi, a i njihovi stvaraoci, dobili izgleda i za kinematografski život. Koketiranje se pokazalo uspješnim jer je, istodobno, Ministarstvo kulture imalo jak prigodan interes da poveća stavku proizvedenih hrvatskih filmova uoči Pulskog festivala, te je doista uložilo novac u kino-obrađu tih djela.

Da li su se time kinematografske nade autora ispunile?

I jesu i nisu. Dio se nada ispunio samom pojavom njihovih djela kao *filmova* na *filmskom* festivalu u Puli; ta svi su se time načelno “uključili u kinematografiju”, postali “filmskim debitantima”, i kao takvi predmetom publicističke pažnje. Neće ih se moći ispuštati iz budućih pregleda hrvatske filmske proizvodnje (koji obično ili ne spominju televizijsku proizvodnju, ili je spominju u fusnotama, usput). Drugi dio nade bio je usmjeren normalnoj distribuciji po kinima, pojavljivanju na drugim filmskim festivalima, u mogućoj prodaji inozemnim distributerima, prodaji prava za videodistribuciju... Da li će toga i biti?

Odgovor na ovo pitanje posve je neizvjestan. Takav je, doduše, često i s kinematografski proizvedenim filmom: sama kinoraspoloživost filma još ne znači i njegovu zanimljivost za distributera (koji je tu zastupnikom tržišne procjene uspjeha kod publike, vezanu uz osobine pojedinačnog filma). Ali, dok se trezvena (i jača) kinematografska proizvodnja planira otpočetka s uloženim distributerskim interesom u nju, u ovoj televizijskoj od toga interesa

nije bilo ni traga. A neki distribucijski interes nije se pokazivao niti u Puli, a niti poslije nje; nije izgledalo da bi se domaći distributeri trgali oko distribucije spomenutih filmova.

Naravno, svaki film je svoja priča i prodaja filma ima svoj postupni život, često nedostupan javnosti. Ne valja zato unaprijed nagađati oko toga hoće li i koji će od spomenuta tri filma kinematografski "zaživjeti" (za Brešanov je film, izgleda, već bilo zanimanja). Ali, uzmimo ovu dvojbenu pojedinačnu situaciju kao poticaj da malo razvidimo opću atmosferu.

Pokušajmo se izvući iz stajališta autora i proizvođača, i pogledati stvar sa stajališta kina i kino-distributera: Kako stoji hrvatski film na hrvatskom tržištu?

*

Razmotrimo stvar prvo iz apstraktnog brojčanog kuta.

Koliko se hrvatskih filmova *može* prikazati u domaćim repertoarnim kinima, tj. onim kinima koji prikazuju samo premijerne filmove? Onoliko koliko ih se proizvede. Znači, 3 do 6 godišnje, ovisno o godišnjoj proizvodnji, odnosno o distributerskom tempiranju prikazivanja. Znači: na 130-ak filmova javi se tek 4 hrvatskih.

Koliko se dugo zadržavaju hrvatski filmovi na repertoaru kina? Tu nema čvrstih i dostupnih pokazatelja, ali sa stajališta posjetitelja zagrebačkih kina, moja je (optimistička) procjena za Zagreb: prosječno oko 5 dana. Računamo li ukupan broj dana raspoloživosti hrvatskih filmova na zagrebačkom repertoaru, izaći će da su oni ukupno prisutni jedno dvadesetak dana od 350 dana godišnje.

Ali, i u tih dvadesetak dana oni se otimlju za gledatelja s brojnim inozemnim filmovima što se vrte u većini ostalih kinodvorana. Koliko onda gledalaca gleda, u omjeru, hrvatske filmove? Ako uzmemo fragmentarne podatke o posjeti gledatelja u kinima Hrvatske (izvor je novoizašli *Godišnjak hrvatskog filma i videa, 1996*; str.259) to otprilike znači da dok inozemne filmove odgleda godišnje preko 4,5 milijuna gledaoca, domaće odgleda 40-ak tisuća. Omjer je 113:1. Dakle, dok nešto oko 113 gledaoca ide na strani film, dotle otprilike 1 gledalac ode pogledati hrvatski film.

Ovo posljednje, međutim, možemo tumačiti i nešto drugačije i jasnije: naš je kinogledatelj 113 puta izloženiji stranome filmu nego domaćemu. Ono što brojke ne hvataju jest činjenica da vjerojatno ima kinogledatelja koji nijednom u godini ne odu pogledati nijedan raspoloživi

hrvatski film.

Ukratko, gledalačko iskustvo s domaćim filmom zanemarivo je u usporedbi s iskustvom sa stranim filmom. Gledalačke vještine i standarde koje imaju, hrvatski gledatelji stječu gledanjem inozemnih (danas uglavnom američkih) filmova, predodžbeni svijet s kojim su doživljajno zaokupljeni i u kojem se osjećaju "doživljajno doma" nije svijet izgrađen domaćim filmovima, nego svijet američkog filma. Bliža im je ikonografija toga filma, nego ikonografija hrvatskog filma. Ići će radije na teren na koji su navikli, nego na teren na koji nisu navikli i koji im se stalno čini pomalo "izvan toka", u najmanju ruku asinkron s onim što ih zaokuplja, ako ne i pomalo u ponečemu i anakron. Potrebe za domaćim filmom u domaćeg gledatelja klimave su, i posve neizražene. Ne znači da ih se pojedinačnim filmom ne može probuditi, ali nema izgleda da će postati sustavnima, onakvima kakve su bile, recimo, pedesetih godina.

*

Poanta je zastrašujuća. Domaći film, kad ode pred domaćeg kinogledatelja, a i pred domaćeg kritičara istreniranog na inozemnom repertoarnome filmu, malone da ide na stratište: ako nema samoutještiteljskih rutina, deprimirat će ga brojka gledatelja, reakcija kritike, usputni tramvajski komentari, ili oni u internetskim *chatovima*.

Ako tako stoji s publikom, neće bitno drugačije stajati niti s tržišno orijentiranim distributerom. Pojedini distributer, doduše, može imati i "kulturtregerskih" ambicija, uz one tržišne, ali i njih će njegovati oprezno, jer ni naše (pa ni inozemno) "kulturno" tržište nije baš milo prema domaćem filmu.

Treba li na tome temelju zdvajati nad hrvatskim filmom i nad hrvatskim gledateljem; zaključiti da je domaći gledatelj "otuđen" od hrvatskog filma i od filmskog prikaza svojega domaćeg svijeta?

Takav bi dojam bio preuranjen. Ako su kinematografski filmovi prestali biti činiteljem narodne samospoznaje u nas, tu spoznaju gledatelj može dobiti u televizijskom programu. Kinematografski filmovi samo su djelić "slike svijeta" koju do cjeline popunjuje televizijska proizvodnja. Na kraju, uostalom, većina kinematografskih filmova završi na televizijskom ekranu.

Zašto, onda, televizijski stvaratelji, koji na televiziji imaju zahvalniju i brojniju publiku, gdje

su dijelom punoga domaćeg predodžbenog svemira, ipak teže postati "filmskim" autorima, "izaći" pred kinopubliku i kinojavnost?

*

Posrijedi je pitanje prestiža i korisnih implikacija koju prestiž donosi, vezanog uz predrasudni sklop koji prati odnos televizijskog i filmskog rada.[*]

Naime, rad na kinematografskom filmu tradicionalno se, podrazumijevano, drži prestižnijim od rada televizijskih emisija, pa i onih igranih – TV-filmova, TV-drama, TV-serija. Badava ti ako si plodan i cijenjen autor televizijskih djela, ali ako uz to ne radiš kinofilmove neće se za te znati koliko se zna za nekog filmskog autora, a ako se i zna, neće se tvoja vrijednost cijeliti koliko i vrijednost filmskog autora.

Ova diskriminacija ima svoje povijesne temelje.

Ponajprije, televizija se, u odnosu na film (ali i na novinstvo i radio) javila kao skorojević koji tek treba konstituirati svoje programsko područje, vidjeti od čega će se ono sastojati i kako to sve tehnološki i stvaralački koncipirati i provesti. Televizijska slika i zvuk na televizorima zadugo bila neusporedivo nekvalitetnija od filmske u kinodvoranama, snimalo se i emitiralo uživo iz studija, sa svim ograničenjima koje to donosi, pa je to sve izgledalo izrazito podstandardno u odnosu na kinematografska djela. A da ne govorimo o tome kako je ono malo zabavnih i "umjetničkih" emisija (TV drama uživo, varijetetskih skečeva) bilo marginalno u odnosu na dominantan "informativni" program, koji je više naličio živo snimanim radijskim vijestima, nego filmskim žurnalima (i današnjim televizijskim vijestima). U usporedbi s onim što se javljalo na kinoekranima, ono što se nudilo na televizijskim ekranima neminovno se držalo "umjetnički" manje vrijednim, a rad na televiziji slabijeg stvaralačkog dosega. U televizijski rad uključivali su se postupno i filmaši, ali oni koji baš i nisu imali zadovoljavajućeg posla u kinematografiji, iz bilo kojeg razloga (npr. radi nedostatne profesionalnosti, prosječnosti, nedovoljne stvaralačke originalnosti, ili pak zbog nesigurnosti "slobodne profesije" koju su imali u kinematografiji). Pa iako je složenost rada i emitiranih djela na televiziji, praćena "preuzimanjem" filmskih rodova (igranofilmskog rada, dokumentarizma, reklama) vremenom postajala ravna onom filmskom, prikazivanom u kinima, a prikazivačka prisutnost kinematografskih filmova na "malim ekranima" postala važan dio televizijske ponude, svejedno se zadržalo predrasudno stanje u kojem je

prestižnije raditi filmove nego televizijske emisije.

Naime, postoji i drugi razlog (osim ovog "povijesnog") za diskriminaciju, a vjerujem, i ključniji razlog.

U kinu se, naime, filmove pokazivalo pojedinačno, hvalilo i kudilo pojedinačno – filmovi su se mogli tretirati kao pojedinačna "umjetnička djela" i po njima su filmaši, nadasve oni autorski istaknutiji, dobivali status "filmskog umjetnika" ili "rutinera", ali gotovo svi s vjerojatnošću da ih se recenzira u novinama, intervjuira, da imaju mogućnost dobiti nagradu na nekom filmskom festivalu ili od nekog relevantnog "tijela". A kao posljedicu svega toga mogli su imati veću šansu da dobe subvenciju za novi film, da lakše nađu producenta, pridobiju popularne glumce. Štoviše, film će im imati šansu da bude uključen u neke reprezentativne preglede filmske proizvodnje, u povijesne članke i knjige, da bude uključen u filmografije, enciklopedije i leksikone, da o njima bude napisana monografija itd.

Za razliku od kinematografskih djela koja su se doživljavala pojedinačnim, ono što se radilo na televiziji neminovno je bilo uključeno u dnevni, tjedni, mjesečni, sezonski programski tijek. Što god bi se napravilo na televiziji, ma koliko to individualno bilo briljantno, to je bila tek prolazna stavka u tijeku i strukturi televizijskog programa. Moguće recenzentsko i novinsko hvaljenje (ili kuđenje) televizijskog djela, trajalo je tek malo iza prikazivanja (ili samo tijekom prikazivanja npr. serije). Nakon toga bi pozornost preuzela neka druga emisija, film, serija, drama..., a ova vrijedna rijetko ostala kao trajnija kulturna referenca (kako je to npr. ipak uspjelo Golikovim Gruntovčanima). Takav je prolazni status imalo i prikazivanje pojedinih (kinematografskih) filmova na televiziji. Jest da se tako proširivala publika tih filmova, da se produljivao njegov život (mimo njegove kinoeksploatacije), ali to je bilo opet prolazna programska izloženost, bez prestižnih reperkusija. Također, moglo je dano televizijsko djelo (npr. TV film, dokumentarac) rađeno na televiziji biti iznimno vrijedno, ali ako nije prebačeno na 35 mm filmsku vrpcu (TV-filmovi su se pretežito radili na 16 mm vrpce) i ako nije distribuirano po kinima i filmskim festivalima, filmska, kinematografska sredina teško da ih je prihvatila kao sastavni dio relevantnog filmskog "korpusa". Televizijski radovi su se recenzirali, ali najčešće u kolumnama koje su pratile općenit televizijski program, televizijski festivali su bili rijetki i manje lukrativni, glamurozni, manje publicistički isticani od filmskih, pa su i nagrade tamo "manje težile". Rad na televiziji jednostavno nije uspijevaao postati kulturno "visoko reprezentativnim" kako je to mogao filmski rad, rad u sklopu kinematografije. Teško da će se takav rad naći obrađen u filmskim enciklopedijama i leksikonima i u filmskim povijestima. S izuzetkom, ponavljam, ako nije

“prebačen” ili “prerađen” za kinoprikazivanje. Ako je neki televizijski autor htio da bude uočen kao ravan filmskom, jedino mu je rješenje bilo da pokuša raditi filmove u sklopu kinematografske proizvodnje, da se “prebaci” na film, sa svim njegovim obećavajućim visokokulturnim dobicima.

*

Međutim, sve to nije ostalo povijesno “zapečaćeno”. Stvari se mijenjaju, i mijenjaju krupno.

Prva primjetljiva posljedica uvođenja digitalne tehnologije, što je dovelo do posvemašnjeg prebacivanja i televizijskog i filmskog rada i prikazivanja na nju, uklonila je razliku u standardu između proizvodnje za televiziju i proizvodnje za film, između prikazivanja na filmskim i prikazivanja na televizijskim ekranima.

Iako ih je bilo i prije, pojavom HBO, Netflix, Amazon, Disney uvedene su kao redovit fenomen televizijske produkcije i filmova i visokokvalitetnih serija, bogatog budžeta, snimanih digitalno, ali k tome i filmskom organizacijom (na lokacijama, bogatom scenografijom, produženim terminima snimanja). Sad se moglo za televizijski film ili višebudžetnu seriju, angažirati filmske “zvijezde”, iskusne filmske glumce, a postale su privlačne i uglednim filmskim redateljima i scenaristima jer su sada na televiziji mogli raditi jednako ambiciozno kao i u kinematografiji (ne tek “odrađivački”). Rad na takvoj televiziji posao sastavni dio ugleda filmaša, stvar ne samo kumulativno (u serijama) dobre zarade, nego i temeljitog stvaralačkog angažmana. Prestiž više nije tako diskriminacijski raspolučen, nego je klizni i zbrojni: filmašu daju prestiž i televizijska i filmska dostignuća. Dalibor Matanić mogao je novije svoj “viskokonceptualni” filmski stil uključiti u proizvodnju serija, dopunjujući svoj *filmski* prestiž na Netflix-prikazivanju serija koje je režirao, na njihovim pozitivnim recenzijama i nagradama.

[*] Posrijedi je novonapisani dodatak. U izvornom članku upućivalo se na budući nastavak u kojem će se odgovoriti na pitanje postavljeno na kraju. Kako tog nastavka nisam uspio pronaći, napisao sam ono što sam i tada namjeravao, ali sa znanjem o suvremenoj situaciji.

TKO JOŠ GLEDA EKSPERIMENTALNE FILMOVE

Kad se negdje priređuje projekcija eksperimentalnih filmova – u Zagrebu, primjerice, u studentskom Centru za film ili na tribini Kulturno-informativnog centra (KIC), ili u dvoranci Ki-No u Filmoteci 16 – na nju dođe malobrojna, probrana publika. Ako i navale, a “navalu” predstavlja, primjerice, dolazak pedesetak gledalaca u dvoranicu koja prima četrdesetak – što je nedavno bio slučaj pri projekciji “američkog undergrounda” u Ki-No – to je više zato jer je bila riječ o mitskom *američkom* filmu i *undergroundu*, a najmanje zato što je bio posrijedi baš eksperimentalni film.

Želimo li biti zlobni, utvrdit ćemo kako je publici onoliko stalo do eksperimentalnih filmova koliko je eksperimentatorima stalo do publike. Tj. jednima do drugih stalo je slabo ili nimalo.

Postoji, naime, programatska idealizacija odnosa između eksperimenta i publike. Naime, polazna avangarda ciljano je išla protiv doživljajnih navika filmske publike, njezinih filmskih očekivanja, tj. protiv vladajuće odomaćenosti publike u filmu. Čak je i razvijala prezir prema tzv. običnoj ili širokoj publici redovnih kina: da im je ta publika dolazila gledati filmove smatrali bi to svojim porazom. Zauzvrat, takva im je publika znala vratiti istom mjerom – izviždati ih (kako su izviždali Claireov *Međučin* na njegovoj premijeri u Parizu).

Eksperimentatori su proklamirali da rade filmove “za svoju dušu”, prema svojim stvaralačkim potrebama, prema svojoj osebujnoj osjetljivosti, prema čistim estetičkim idealima, a ne za neku određenu publiku i njezine uobličene potrebe. Prezirali su “komercijalnost” i njezino “podilaženje niskom ukusu publike”. Publiku nisu smatrali obvezujućim faktorom. Najviše što su očekivali u pogledu svoje publike bilo je da će se naći tu i tamo netko među gledaocima namjernicima čiji će se senzibilitet poklopiti s autorovim i koji će autorov film prihvatiti kao nadahnjujući.

Sve je to, naravno, bila samozavaravajuća idealizacija. Nema umjetnosti koja ne bi računala na nekakvu, i to formiranu, publiku: stvar je samo u tome teži li obuhvatiti raznoliku publiku ili publiku određenog tipa. Eksperimentatori su otprva računali na ekskluzivnu publiku: svojih kolega eksperimentalista, avangardnih umjetnika, podržavateljskih publicističkih krugova i na onu malobrojnu ekskluzivnu publiku koja prati novoumjetničke ekstravagancije. Računali su i obraćali su se, dakle, ezoteričnom društvancu.

Dakako, ezoteričnost može s vremenom postati društveno etablirana. To se dogodilo i s

filmskim eksperimentalizmom. On se u svijetu uspio institucionalizirati na svoj marginalistički, ali važan način, dobiti svoje proizvodne i prikazivačke centre, razviti svoju stalnu publiku i publicističku pratnju, stvoriti svoje škole za avangardističku edukaciju, uspostaviti čvrstu internacionalnu mrežu veza. Sve u svemu, razvio je dugotrajnu tradiciju koja danas zahvaća dvije trećine ukupne povijesti filma. Ali je pritom zadržao ezoterični status i obilježje ezoterije.

U nas, međutim, taj proces etabliranja nije posve proveden. Premda i mi imamo dugotrajnu eksperimentalističku tradiciju, ona je bila prekidana, neuredna, uz slabu publicističku pratnju. Filmski i televizijski kritičari, odgojeni pretežno na repertoarnom filmu, često su bespomoćni pred eksperimentalnom filmom i spašavaju se time što ga posvema ignoriraju. A najmlađi naraštaji gledalaca, iako odrastaju na filmskim vrstama koje su izravni trošitelj eksperimentalne tradicije i osjetljivosti – a to su glazbeni spotovi i televizijske reklame – najčešće su zbunjeni i izgubljeni kad se suoče s eksperimentalnim filmovima jer im ondje nedostaje glazbeni broj da im stvar učini prepoznatljivom.

Zato je današnja publika eksperimentalnih filmova tako čudnog sastava: tu i tamo neki okorjeli i ostarjeli pratitelj eksperimentalizma, umjetnik konceptualist ili stari avangardist, a ostatak malobrojne publike sastavljen je od vrlo mladih radoznalaca koji se ponašaju kao da su nabasali na neku zanimljivu, čudnu, ekskluzivnu seansu.

[*] Od vremena kad je pisan taj tekst do današnjeg dana (2023), dosta se toga promijenilo. Dani hrvatskog filma uključili su u svoj program eksperimentalni film kao poseban i posebno nagrađivan rod i tako redovito godišnje davali mogućnost kritičarima i publici da budu izloženi i tom tipu filma. Osnovan je međunarodni festival isključivo eksperimentalnog filma 25fps. Muzeji i galerije, te velike skupne izložbe počele su uključivati i umjetnički video u svoje programe. Na televiziji se postupno počele javljati emisije posvećene video-umjetnosti i eksperimentalnom filmu. A u priličnom se broju javljaju magisterski i doktorski radovi na temu eksperimentalnog filma, odn. avangarde. Iako je publika još uvijek "probrana" – ima je, obuhvaća priličan broj mladih ljudi.

ZAŠTO REKLAME NE BI REKLAMIRALE I SVOJE REDATELJE

Jeste li znali da je Ingmar Bergman, taj slavni i paradigmatični švedski filmski umjetnik, radio filmske reklame – reklame za sapun?

Da je tome doista tako, otkrio nam je, i to dokazao, Walter Schobert, filmski povjesničar i zdušni filmski arhivar iz Frankfurta. On je (zahvaljujući maru Goethe-Instituta u Zagrebu) predstavio u zagrebačkoj Kinoteci program ranih njemačkih filmskih reklama, a uz to, kao začim, pokazao i reklamni niz za sapun “Brisk” koji je Bergman napravio početkom pedesetih godina.

Nasuprot Schobertovu mišljenju da su posrijedi minorna i zanemariva Bergmanova djela, tvrdimo da su te reklame uglavnom sjajna i duhovita ostvarenja, mnogostruko indikativna. Rađena su, kako je to Schobert naglasio, u vrijeme Bergmanovih egzistencijalističkih opsesija, a odišu igrom, zabavom, nezatomljivom senzualnošću i konstrukcijskom dosjetljivošću. Bergman, koga su još zadugo smatrali izrazito “literarnim” filmašem, autorom kojemu je više stalo do prizornih, pretežno psiholoških odnosa nego do nekog osebujnog vizualnog stila, u ovim reklamama jasno demonstrira svoj posve filmaški užitak u kadriranju, ritmu, triku.

Užitak mu, očito, čini razrada dubinskog rasporeda likova u bližim planovima, s iznenađujućim upadima i ispadima likova, dinamičnom koreografijom kretanja u kadru. Uživa prenositi zgodna rješenja iz filma u film – tako da se osjeti reklamna srodnost tih filmova, činjenica da je riječ o marketinškoj seriji. A opet, spretan je u njihovu iznenađujućem variranju. U svemu mu je stalo do dinamike, i dok mu ondašnji njegovi igrani filmovi ostavljaju dojam meditativne sporosti, reklame su mu izrazito živahne: takvo je kretanje likova, takve su kombinacije kretnji i govora, smjene kadrova su brze, trikovi dinamični.

Uza sve to izrazito je senzualan: uživa u lijepim djevojkama, naglašuje njihovu ogoljelu put pri pranju reklamiranim sapunom, ali im ne otkriva “ključna” mjesta; poigrava se kontrastima između dobroćudnog starca i senzualnih djevojaka što ga okružuju. A najzgodnije je u svemu to što Bergman reklamnu poruku očito ne doživljava kao prisilni dodatak igri (kako je to slučaj s ranim reklamama njemačkih avangardista Rutmanna i

Fischingera), nego nastoji reklamni slogan uključiti u strukturu filma na što zgodniji, raznovrsniji, štosniji način. Uobličavanje reklamne poruke očito je smatrao izazovom mašti.

Bergman se nema čega stidjeti kad su u pitanju ove reklame, ali on ih se, čini se, doista stidi. Kad je, naime, Bergman svojedobno u Njemačkoj dobio Goetheovu nagradu, tom je prigodom organizirana cjelovita retrospektiva njegovih filmova. Schobert mu je predložio da se prikažu i ove reklame. Iako nije zanijekao da ih je radio, Bergman je odlučno zabranio da ih uključe u retrospektivu.

Očigledno, nije riječ toliko o stidu zbog filmske vrijednosti izvedbe koliko zbog same činjenice što je radio reklame. Izradu filmskih reklama redatelji (ali i dio ekskluzivne artistske javnosti) očito drže nižim poslom, ispod svoga nivoa. Zato to skrivaju kao zmija noge.

Iznenadujuće onda djeluje otkriće, kao što je ovo naše, da ugledni i samosvjesni "umjetnici" ipak rade ili su radili i reklame, da se realnost razlikuje od općih estetskih predrasuda, kojima su često i sami podliježali. Osim Bergmana reklame su radili mnogi suvremeni i prošli redatelji. Radio ih je, primjerice, militantni moderni umjetnik Peter Greenaway, radili su ih i Polanski i Wenders; propagandne filmove radio je i klasik Dreyer. I u nas se je mnogi izraziti i deklarirani artist ogledao u reklamama. Biste li, primjerice, povjerovali da su Zvonimir Berković, Zoran Tadić, Nikola Tanhofer, Branko Ivanda, Bruno Gamulin, Zrinko Ogresta... bili ili jesu i redatelji reklamnih filmova i videospotova?

Naravno, reći će se, u reklamama se vrti priličan novac i to je način da redatelj solidno zaradi u kratkome roku. Ali, novac se vrti i u "visokocijenjenom" igranom filmu, a budući da su profesionalci, redatelji žive i od tog novca. U čemu je tu onda statusna razlika između zarađivanja novca za život reklamom i zarađivanja novca za život "umjetničkim filmom"?

Posrijedi je očigledna rogovatna društvena predrasuda. Ona, čini se, ima korijen u romantičarskom preziru prema trgovini: sve što je vezano uz trgovanje i trženje modernistički umjetnici i njihova publika skloni su prezirati. Zato je "komercijalnost" još uvijek toliko pogrdan termin.

Međutim, gledano sa stvaralačkog i doživljajnog stajališta, reklame imaju sve što tradicija stvaralaštva najviše vrednuje: retorički su naglašene i usmjerene na invenciju, a pri tome svojim bogatstvom pružaju izdašne pogodnosti da se invencija i retorika razmaše (vidi tekst: "Estetizam reklama"). Umjesto da ih skrivaju i da zataškavaju svoje autorstvo, reklame bi

trebale reklamirati redateljevu invenciju i retoričku kompetentnost.

KOMERCIJALNOST I ETIČNOST

Komercijalnost je u nas, a i u "kulturnom" svijetu, ideološki "prljava riječ" pomoću koje se otpisuju cijele kinematografije, cijele vrste filmova, pojedini redatelji i filmovi. Javno cijeniti filmove koji su bili neosporno komercijalni ili nastali u komercijalnoj kinematografiji znalo se držati deklaracijom ideološkog "otpadništva", odnosno "tuđinstva" (ili pak "sumnjivog ukusa").

Kad su vrijednosni naboji što se vežu uz neke pojmove jaki, značenje prestaje biti važno; štoviše, korisno je da bude mutno. Kako držim da ti vrijednosni naboji nisu drugo do pogubne predrasude, pokušat ću malo razbistriti temeljno značenje pojma "komercijalnost" ne bi li se razišle magle vrijednosne mistifikacije vezane uz njega.

Koji je film "komercijalan"? Odgovor se čini lak – komercijalan je onaj film koji svojom prodajom nadoknađuje troškove proizvodnje i donosi novčanu dobit. Ali, što je onda s filmovima koji su rađeni da zarade, ali su "propali" na tržištu, tj. vratili manji dio uloženog novca, "donijeli gubitak"? Oni očito nisu "komercijalno uspješni", ali znači li to da nisu "komercijalni"? Ne, i takve filmove držimo komercijalnim budući da su nastali uz okvirnu obvezu, u nakani da budu isplativi, da donesu dobit. Očito je da "komercijalnost" kao opći, proizvodno regulativni cilj valja razlikovati od "komercijalnog uspjeha" ili "neuspjeha".

Ali, je li takvo odvajanje uvijek moguće? Naime, cijele kinematografije i kinematografska poduzeća nećemo moći držati komercijalnim samo prema nakanama, premda su i takve nakane važna sastavnica njihove naravi. Kinematografija ili kinematografska djelatnost jest komercijalna onda kad na dulji rok uspijeva organizirano i vješto postići da njezini *komercijalni uspjesi pretežu nad komercijalnim neuspjesima*, dakle kad je težnja za dobiti dugoročno uspješna.

Ova postojana težnja za novčanom dobiti izaziva sustavnu moralističku sumnjičavost – osuđuje se kao "koristoljublje", neprijateljsko podjednako prema idealima socijalne altruističnosti i prema estetičkim idealima "bezinteresnosti". Ali zar je "koristoljublje" i zlo htjeti *opstati* u uvjetima u kojima samo isplativost omogućava opstanak? Komercijalnost je bila glavna poluga *društvenog rasta i razvoja kinematografije* u njezinim povijesnim počecima, a svaki *društveni* opstanak ima svoju obvezatnu etičnost. Evo kako je poznati ekonomist Alfred Marshall opisao poslovni moral:

Svatko tko nešto vrijedi unosi svoju bolju prirodu u poslove, i tu, kao i drugdje, na njega utječu njegove sklonosti, njegovo shvaćanje dužnosti i njegova odanost visokim idealima. A istina je da su najbolje snage najsposobnijih izumitelja i organizatora boljih metoda i strojeva bile stimulirane više plemenitim natjecanjem nego željom za golim bogatstvom. Ali uza sve to, najpostojaniji je motiv običnog poslovnog rada želja za plaćom koja je materijalna nagrada za rad.

Ovome bismo mogli dodati izvrsnu obranu "društvene narudžbe", bila ona brojne kinopublike ili bogatih vlastodržaca, što ju je dao Ljev Kulješov u vremenu još uvijek svoje nenarušeno svježe (revolucionarne) misaone i iskazne nesputanosti, 1920:

Stvaranje neamaterskog umjetničkog djela zahtijeva dvije strane: mušteriju i umjetnika. Mušterija kaže što treba, a umjetnik izvršava narudžbu. Odnos između mušterije i umjetnika nije nužno komercijalan: umjetnik može biti osobno ili društveno motiviran. Ipak, ono što potiče umjetnika jest ili tržišna ili duhovna mušterija.

Zna se da su komercijalne narudžbe izazvale cijele epohe umjetnosti; što su narudžbe bile brojnije to su vjerojatniji bili umjetnički proboji. Veliko bogatstvo države ili poludržavne narudžbe u određenim su sjecištima povijesti stvarale monumentalnu umjetnost posve iznimne vrijednosti. Čak i onda kad neki umjetnici ne žele priznati nikakve mušterije, njihovo je djelo još uvijek uklopljeno u umjetničke trendove njihova vremena, a ti su, naravno, uvjetovani potražnjom. Postojanje inovacija i kreativne potrage ni u kojemu slučaju ne pobijaju ovu tvrdnju, jer i njih traže neke društvene sredine, bilo kao dio svoga suvremenog ili svog budućeg interesa. Nedostatak potražnje razara umjetnost time što je svodi na amaterizam. To može izgledati nepravedno, ali je istinito.

iz članka "Barjak filma", Kulješov, 1987: 54

*

Premda nam predrasude to priječe shvatiti, i na terenu komercijalnog filma postoji klasna podjela. Ima, naime, raznih "komercijalnosti", i to raznih po prestižu, po statusu, po povlasticama, te niukoliko nije slučaj da se komercijalnost vezuje samo uz jednu "klasu" ljudi – koristoljupce.

Najniža razina komercijalnosti na filmu jest ona *eksploatacijska* (filmovi te sorte na engleskom se govornom području znaju označiti kao *exploitation films*). Riječ je o brzopoteznoj, krajnje jeftinoj, slabo pripremanoj produkciji filmova koji iskorištavaju neku trenutačnu tržišnu konjunkturu. Takvi su bili, primjerice, u srpskom dijelu prošle Jugoslavije serijali Lepe Brene, serijali Zorana Čalića o ranim ljubavima i Miće Miloševića o (su)stanarskim problemima... ili, u svijetu, takvi su bili dijelovi vala talijanskih špagetivesterna, orijentalnih kung-fu filmova, svojedobnih njemačkih i danskih erotskih komedijica, indijskih melodrama, mekih pornića kad je repertoarnim filmom zavladao val liberalizma, filmovi mača i magije kad je Millijusov *Conan* pokrenuo tu žanrovsku modu... Budući da su ti filmovi u pravilu jeftini, često i vrlo ograničena distribucija donosi povrat novca i dobit. Ti filmovi računaju najčešće na provincijalna kina, jeftinu cijenu u videoklubovima, na tržište zemalja s "prostim" publikom nezadovoljenih apetita. Te filmove ne obvezuju nikakvi profesionalni ni kulturalni standardi doli standardi trenutačnog zadovoljenja akutnih potreba publike, odnosno standardi brze dobiti. To su u pravilu doista koristoljubivi pothvati u kojima svi grabe što se ugrabiti može a na račun onih koji to ne znaju spriječiti. Često se u takve pothvate upuštaju kratkovječna poduzeća, sitni prevaranti koji nestanu kad nakupe dovoljno novca i prevare previše svojih suradnika, ali takvi filmovi mogu biti i usputna potporna proizvodnja inače respektabilnih poduzeća i stvaralaca. Zanimljivo je da je takva, eksploatacijska komercijalnost moguća u bilo kakvim okolnostima, u uvjetima vrlo malog tržišta također, pa je zato moguća i danas u nas. Vjerojatno ćemo povremeno imati i takve filmove, čim se budu javili promućurni poduzetnici. No, u nas je vjerojatniji eksploatacijski film političkog tržišta, onog vlastodržačkog koji naručuje ideološki poželjne filmove za svoju stranku, instituciju, ministarstvo, nego što je vjerojatan eksploatacijski film "konzumentskog", kino- i videogledalačkog tržišta.

Drugi tip komercijalnosti je ona prestižna, reprezentativna, dominantna – takva je npr. komercijalnost glavne holivudske proizvodnje, komercijalnost glavne televizijske proizvodnje i sveukupne tzv. *mainstream* proizvodnje kad je ona komercijalno temeljena. Takva produkcija je bitno *etički zasnovana*; njezin je cilj da bude *populistična*, da zaokupi maštu najšire publike i da joj razvija i zadovoljava složene doživljajne standarde, a tržišni uspjeh samo je potvrda i provjera *uspjeha populističnosti* kao i preduvjet daljeg uspješnog opstanka

poslovnih i umjetničkih ambicija. Ta kinematografija sebe drži nadasve umjetničkom, artističnom, k tome i profesionalnom, s profesionalnom etikom. Premda i ona unutar sebe poznaje raznolike statuse proizvodnje (visoko-, srednjo- i niskobudžetsku), svom proizvodnjom ravnaju za danu razinu optimalni (a za vrhunsku i najviši) profesionalni i kulturalni standardi, tako da su unutarnje statusne granice pomične. Ta produkcija, dakako, podrazumijeva razmjerno visoka ulaganja i računa obvezno na široko tržište, širok obuhvat publike.

Postoji i treći tip komercijalnosti, nazovimo ga *ekskluzivističkim*: kao što se vrlo komercijalno mogu proizvoditi malobrojni *Rolls-Royce* automobili i unikatna modna odjeća, tako se mogu proizvoditi superambiciozni ezoterični umjetnički filmovi koji, doduše, ne računaju toliko na uspjeh u repertoarnim kinima, koliko na uspjeh po festivalima, art-kinima, privatnim videodistribucijama, sveučilišnim mrežama (a u novije vrijeme i diskografskom izdavaštvu)... Ako nisu preskupi, oni mogu, na dulje vrijeme, postati vrlo isplativi i to upravo zahvaljujući svojoj reprezentativnoj "umjetničkoj marki". Takvim su npr. svojedobno bili Fellinijevi, Bergmanovi, Buñuelovi, Godardovi, Bertoluccijevi... filmovi, a danas su takvima filmovi Wendersa, Greenawaya, Lyncha, Kusturice...

*

Komercijalnost i neetičnost nisu sinonimi. Profesionalno i stvaralački neetični samo su podcjenjivanja posla i olakosti u radu, tamo gdje vladaju. A mogu vladati bilo gdje, bio to militantni "umjetnički film" ili "prosti" eksploatacijski film: i jedni i drugi, koliko god bili vrsno različiti i prepoznatljivi, daju velike količine duhovno bijednih djela.

Gdje se posao ne podcjenjuje unaprijed i stvari se rade temeljito, samo je ondje carstvo stvaralaštva. A i to, ponovimo, neovisno o području djelatnosti, vrsti kinematografije, filmskim vrstama (pa i njihovu društvenom statusu). Gdje ima temeljitosti, stvaralaštvu su putovi otvoreni – bilo da je posrijedi reklamni film, obrazovni film, umjetnički elitna proizvodnja, "komercijalna" glavna struja, eksploatacijske kampanje ili avangardistička ezoterija...

X. VOLJE I NEVOLJE S KRITIKOM I KRITIČARIMA

ZAŠTO UMJETNICI NE VOLE SVOJE KRITIČARE

Umjetnici općenito ne vole svoje kritičare. Katkada to naraste do pune mržnje i odbojnosti prema cijelom kritičarskom soju, ali obično se razabire u nelagodnom oprezu što ga umjetnik pokazuje prema kritičaru i u umjetnikovu načelnom nijekanju općeg smisla kritičarskog posla i odricanju svake svrhe samog postojanja takve djelatnosti.

Pojava je previše opća a da bi se dala pravdati tek osobnim, uvijek različitim, međusobno nesvodivim motivima. Postoji, bjelodano je, temeljniji, jedinstven razlog zbog kojeg umjetnici kritiku svojega posla doživljuju kao diranje u svoju osobu, premda – što većina ljudi zna, a načelno znaju i umjetnici – kritičar u 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 njihovom djelu. Tome nije razlog naprosto taština, činjenica što 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 čega se laća. 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 on, umjetnik, jest. U kritičarevu pisanju, umjetnik stoga u prvom redu traži taj vanjski oslonac, pomoć svojoj kritičnosti, a očekuje je s toliko većom nadom koliko je kritičnost kritičarevo javno strukovno opredjeljenje.

No, od kritičara umjetnik tu pomoć u pravilu ne dočekuje. Ne zbog nekakve načelne 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* samoj 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 i odmjeravanju učinka odabranih postupaka. Sve u svemu, radi se o kritičnosti bez koje ne može biti sustavnog, usmjerenog, djelovanja kakvo umjetnost svagda jest. Budući da je umjetnikova kritičnost vezana uz njegovu tvorilačku maštovitost i osobnu osjetljivost, neće se od ove potonje uspjeti odriješiti ni kad je djelo gotovo. I tada 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 još uvijek nešto može preinačiti, dotjerati...

Kritičareva je pak kritičnost izvanjska. Ona zatječe umjetnikovo djelo gotovim, dovršenim i odnosi se prema njemu kao prema odmaknutom, u sebi stalnom, utvrđenom, nepromjenjivom predmetu. Kritičar prevrće taj predmet ustanovljujući njegova stalna, provjerljiva svojstva i pokušavajući utvrditi koji to njihov suodnos daje dojam jedinstvenosti, posebnosti upravo toga djela. A pri tome ga smješta u kontekst *svojeg* gledateljskog iskustva, *svoje* osjetljivosti, *svojih* tekstualno-izlagačkih, priopćavalačkih ideja.

Kritičarevo je stoga 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 uglavnom neupotrebiva, neprimjenjiva – *beskorisna*.

Žudeći za kritičnošću ljudi izvan stvaralaštva, umjetnik zapravo skrovito žudi za takvim apsolutnim, posve odriješenim stajalištem naspram svega što on 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 stupanj temeljitosti njegova racionalnog obrazloženja, kritičarevo se apsolutno stajalište pokazuje umjetniku posve iracionalnim jer se nikakvim načinom ne može u njega unijeti, on ne može prihvatiti njegove kriterije kao sebi odomaćene, raspoložive, predvidljive.

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, ugrožava 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 strašnijoj ugroženosti, lako posegne za iracionalnom obranom: zamrzi kritičara. Ili, povjeruje da ga kritičar osobno mrzi, ili da mrzi taj tip djela, ili tome slično. A zato što ne vidi za sebe nikakve koristi od kritičareve kritičnosti, umjetnik lako odrekne svaki smisao kritici kao struci.

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

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

VRLINE NEMOĆI

Može li osobna kritičareva ocjena filmova uopće utjecati na kinematografiju, na to npr. koji će se filmovi prikazivati, koliko će se gledati, koji će se proizvoditi?

Može. Glasovit je slučaj njujorškog filmskog kritičara Bosleya Crowthera, redovnog filmskog recenzenta *The New York Timesa* (objavljivao je ondje od 1940. do otprilike 1967). Njegove su recenzije odmah nakon premijere filmova ili ogledne pretpremijere (tzv. *sneak-preview*) holivudskih filmova bile producentima od enormne važnosti: o njegovoj je pohvalnoj ili pokudnoj kritici ovisila mjera posjeta tog filma, uspjeh kod publike i općenito u javnosti. Crowtherove pokudne ocjene znale su natjerati producenta da povuče film iz optjecaja, da ga prepravlja.

Međutim, u nas je stvar takva da niti jedan kritičar nema utjecaj poput Crowtherova niti je on zamisliv. Doduše, kritičare u svojedobnim službenim dnevnim novinama ljudi su držali vrlo utjecajnim i ta se utjecajnost respektirala: ali zapravo se uvažavao njihov *političko-ideološki autoritet* i politički utjecaj, a ne njihova erudicijska, estetička i književnička kompetentnost. Naime, oni su mogli utjecati na političare da "osude" film, mogli su negativnom ocjenom utjecati na producente, distributere i prikazivače da ograniče prikazivanje filma.

Štoviše – kad nisu bili posrijedi ideološki moćnici filmske kritike – u nas je postalo gotovo *ustaljenim ritualom, standardiziranom retoričkom figurom* pogođenih filmaša da filmske kritičare što o njima nepovoljno pišu (a tim povodom obično i filmske kritičare uopće) na sve načine javno diskreditiraju: njihovo političko opredjeljenje, njihovu moralnost, estetičku nadležnost, pisalačku vještinu, pamet. Nedavna serija polemičkih uzvraćaja filmskih autora na nepovoljne kritike njihovih filmova (1992.; u *Nedjeljnoj Dalmaciji, Slobodnoj Dalmaciji, Globusu...*) svjedočanstvo je ukorijenjenosti tog domaćeg rituala.

U kritičara, osobito mladog, takva perspektiva apriorne individualne nemoći, neutjecajnosti i čestog povratnog filmaškog bagateliziranja kritike može izazvati silnu razočaranost: svaki od nas počinje pisati filmske kritike s uvjerenjem da će njima, na individualan način, utjecati ne samo na prolazni čitalački interes čitača kritika već i na javne stavove, javne kriterije, na samu vrednovalačku, gledalačku javnost, pa time i na proizvodni profil filmova. Rijetko koji kritičar pristaje sebe doživljavati samo kao pisca; većina sebe, skrovito ili javno, drži

svojevrsnim "kulturalnim političarem", javnim doprinositeljem uobličavanju kulturne strategije svoje sredine.

Kao mlad kritičar, suočen s ovim razočaravajućim stanjem stvari, pokušao sam u mašti zamisliti obrnuto idealizirano stanje: stanje u kojem bih prema *svojim kriterijima* (u čiju sam valjanost i temeljitost bio duboko uvjeren, inače teško da bih opstao kao kritičar) *personalno* upravljao ukupnom proizvodnjom i repertoarom kinematografije. Uza sav slatki okus personalne moći koji je pratio to zamišljanje, postupno me po razradi takve maštarije, zapuhнула *strava posljedica* takve posvemašnje nadležnosti za filmsku kulturu. Takva moć bi, prvo, podrazumijevala da osobno upravljam pojedinačnim sudbinama ogromnog broja filmaša čiji bi životni opstanak ovisio o mojim, osobnim – i nužno vrlo pristranim – "estetskim" kriterijima. Time bi ovi prestali biti estetski i postali posve egzistencijalni. Drugo, prestravila me mogućnost da moji vlastiti kriteriji postanu jedini. Premda sam u pisanju kritika i u razgovornom raspravljanju o odgledanom filmu uvijek bio spreman žestoko braniti i argumentom potkrepljivati svoj doživljaj i svoju procjenu kulturalne važnosti filma, ta moja žestina u pravilu se mogla razmahati jer je bila temeljena na znanju da moj tekst neće nikoga koštati sudbine, da će ostati jedan između mnogih objavljenih, lako otpisiv kao idiosinkratična reakcija jednoga pojedinca, neobavezujuća za ijedno "službeno tijelo" i ikoju "službenu politiku". A žestinu je motivirala činjenica da moji prijatelji i sugovornici drugačije procjenjuju i misle, da djelujem okružen raznolikim vrijednosnim sustavima, i da su upravo te razlike one koje bruse moj i svačiji individualni pristup, vrijednost argumentacije i osobnu procjenjivačku artikuliranost. Valjanost mog osobnog pristupa uvijek izravno ovisi o takvim razlikama, uvjetovana je njima. Dominacija jednog, mog, vrijednosnog procjenjivanja, značila bi kraj raznolikosti, a time, u krajnjoj crti, i postupno zamiranje valjanosti i izbrušenosti mog vlastitog procjenjivanja. A odgovornost za sudbine drugih ljudi (koju bi politički utjecaj mojih tekstova dobio u zamišljenoj poziciji) zauvijek bi sputala slobodno razvijanje sudova, slobodnu osjećajnost i slobodu njenog (izoštrenog) iskazivanja.

Pouka je trivijalna, no stoga nimalo manje dalekosežno važna: nema zamjene za pluralnost ocjenjivanja. Niti jedna dugoročnija centralizacija odlučivanja u stvarima kulture ne može biti na dobrobit toj kulturi, pa tako niti ona kojoj bih ja bio na čelu. Naravno, u ovo "ja" se mogu učitati i svi ostali pojedinci koji maštaju o vrhunskoj moći nad kinematografskom kulturom.

Blažena kritičarska nemoć.

UREDOWANJE NAD VREDNOWANJEM

Vrednowanje filmskih i televizijskih (video) djela sastoji se od dvaju jednostavnih stvari koje svojom vezom strašno kompliciraju život: djela se vrednuju prema osobnom doživljaju vrednowatelja, ali doživljaju koji uvijek hoće imati i društvenu važnost, neku društvenu potvrdu – bio toga vrednowatelj svjestan ili ne.

Posve je, naime, razumljivo i prihvatljivo da svak tko vrednuje film prema svom osobnom i posebnom doživljaju filma, doživljaju uvjetovanom usuglašavanjem između filma i gledaočeve osobne naravi, njegovih trenutnih sklonosti i raspoloženja, njegove vlastite povijesti gledanja i procjenjivanja filmova itsl. Ali, kad se javno iskazivane ocjene istog filma ili istog filmskog autora međusobno jako razlikuju od vrednowatelja do vrednowatelja, to postaje teško razumljivo i prihvatljivo onima koji prate kritiku i vrijednosne reakcije.

Na Danima hrvatskog filma u Zagrebu (1993), kažu da je jedan naš ugledan redatelj – kad je čuo da će svi prijavljeni članovi Hrvatskog društva filmskih kritičara vrednowati igrane filmove (birati najbolje) – tvrdio da mlađi kritičari zagrebačkog filmskog časopisa *Kinoteka*, novoprimitljeni članovi društva kritičara, nisu mjerodavni procjenjivati filmove jer su neki od njih u tabeli ocjenjivanja filmova s repertoara dali filmu Joela Coena, *Barton Fink*, dobitniku glavne canneske nagrade, crnu točku, tj. označili ga kao “loš film”. Premda bi taj uglednik vjerojatno uvijek bio spreman zdušno braniti svačije pravo na osobni doživljaj i vrednowanje, u ovom je slučaju ipak držao da se tako “proizvoljno” a “službeno” ne mogu ocjenjivati filmovi. Očito je smatrao da postoje *granice podnošljivih razlika* među javnim ocjenama filmova.

Doista, svatko od nas, pa i najgorljiviji branitelj prava na vlastito mnijenje i vrednowanje, teško prihvaća korjenitije razlike u vrednowanju iz jednostavna razloga što svi želimo da javne procjene imaju jedinstveno mjerilo kako bi mogle – na nedvouman i lako primjenjiv način – uputiti pojedinca na to koji su njegovi i tuđi doživljaji, odnosno procjene, prihvatljive široj zajednici, tj. koji među njima su društveno mjerodavni, kulturalno reprezentativni. Jednostavno želimo uskladiti svoja i opća mjerila, dobiti *pouzdanu* mogućnost za takvo usklađenje i odmjeravanje, jer takva nam je socijalizacijska potreba, a osjećamo to i svojim društvenim zadatkom. Neusklađenost s društvenom okolinom, odnosno slaba procjena društvenog statusa vlastitih doživljaja i sudova može biti neugodna, a ponekad i opasna.

Međutim, razlike, pa i korjenite razlike, ne samo u osobnim doživljajima već i u javnim procjenama, naprosto su činjenica života, stvarnost.

Najlakše bi bilo kad bismo ih mogli pripisati razlikama u naobrazbi, iskustvu i odgovornosti, i tako dobiti mjerilo koje od razlikâ u vrednovanju otpisati kao nemjerodavne, a koje uvažavati. Ponekad se to i može, ali najčešće ne. Na primjer, da je spomenuti ugledni redatelj tako želio otpisati spomenute mlađe kritičare, u tome bi ozbiljno pogriješio. Sporni mladi kritičari nisu "lajbeki", nisu "tudumi" – riječ je pretežno o apsolventima Akademije dramske umjetnosti, o aktivnim, profesionalnim, filmašima kojima je analitički, sustavni pristup filmu dio obrazovne i djelatne opremljenosti. A k tomu, riječ je o fanatičnim posjetiteljima kina, ljudima koji odgledavaju sav repertoar, a i zdušnim pratiteljima onoga što se u inozemstvu kritički i analitički piše o filmu. Oni imaju, prema tome, vrlo opsežno i izbrušeno iskustvo o repertoarnom filmu kakvo, bogme, koliko znam, većina naših etabliranih redatelja nema. Ako je u pitanju iskustvo i snalaženje u suvremenom repertoarnom filmu (u koji spada i *Barton Fink*), mlađi kritičari kompetentnošću daleko nadmašuju naše uglednike.

Kako vidimo, stvar nije laka. Raznolikost u doživljajima i procjenama postoji, a postoji i težnja za jedinstvom. Kako raspjetljati stvar?

Koliko je god odgovor misaono težak, djelatnih formula ima, nažalost svagda jednostavnih; stvar se često raspjetljava naprosto *uredovanjem nad vrednovanjem*. Tako da se kritičarima i svim vrednovateljima naredi, propiše kako vrednovati, što misliti. Ili da ih se navede da misle "konsenzusno" – uz podčinjavanje vladajućem, poželjnom vrijednosnome stavu. Da se, drugim riječima, konformiraju onima koji zastupaju neki autoritet. A u nas je taj autoritet, u pravilu, političko ideološki – autoritet vladajuće ideologije i njenih ovlaštenih tumača.

NEDODIRIVOST KAO NEOTPIRIVOST

S filmom je vezana jaka tradicija pokušaja *sanktifikacije* – posvećenja filmova, žanrova, i redatelja. Uvjet za sanktifikaciju uvijek je bio, naravno, da se film i redatelj dostatno “estetski” (“stručno”) cijene, ali sâmo posvećenje je uvijek bilo prvenstveno politički čin: estetsko se dostignuće *politički sanktificiralo*.

Na primjer – prisjećajući se onoga čemu sam i sâm bio svjedokom – od filmova su se sanktifikaciji najviše približili (naravno svaki u doba svoje izvorne pojave) tzv. “NOB-filmovi” – Bulajićeva *Kozara* (u prvoj polovici šezdesetih), pa opet Bulajićeva *Bitka na Neretvi* (oko sedamdesete godine), potom Vrdoljakov *U gori raste zelen bor* (tu jednu godinu, 1971), potom Zafranovićeva *Okupacija u 26 slika* (oko konca sedamdesetih).

Ključni efekt sanktifikacije bio je u *nedodirivosti*, tabuiziranosti. U takav film i njegova redatelja ne smije se dirati, ne smije se u njih sumnjati jer oni služe kao *kriterij* (kamen kušać) *društvene konformnosti*, tj. ideološke poslušnosti, podložnosti, pristajanja uz dane vrednote.

Tko god od nenadležnih osoba – a takvim su, kad je film u pitanju najčešće kritičari – (pokudno) dirne u takav film ili u njegove tvorce, bilo da kudi “umjetničko dostignuće”, bilo da kudi “tematska rješenja”, a osobito ako kudi “politička značenja” filma, bit će proglašen ideološkim, svjetonazornim (a time uvijek i: narodnim) neprijateljem ili, najblaže, sumnjivcem; on će si priskrbiti neku iz aktualnog spektra političko-diskreditacijskih “etiketa”. Na primjer, mlade filmske kritičare ondašnje revije *Polet* (Zorana Tadića npr.) napadalo se da su protiv NOB-a jer su kritički pisali o *Kozari*; i sâm sam proglašen, prvo, “megafonom beogradske politike” kad sam relativizirao vrijednost filma *U gori raste zelen bor*, a onda “saveznikom ustaško-klerikalnih krugova” kad smo (najprije kolega Nenad Polimac, a nakon njega i ja) pokudno pisali o *Okupaciji u 26 slika*.

Sanktifikacija je, po tome, jedan od najsnažnijih oblika *uredovanja nad raznolikošću vrednovanja*.

Jasna je korist od sanktifikacije za same političare: sanktificirani filmovi i ličnosti naprosto su sredstvo za *provjeru i utjerivanje konformnosti* među često ideološki “neprozirnim” nositeljem tako nestalnog, svojeglavog i zapetljanog, a opet iznimno važnog područja kakvo je područje proizvodnje kulturalnih vrednota.

Korist od sanktifikacije za autore također je jasna. Redatelj djeluje u uvjetima krajnje nesigurnosti i neizvjesnosti. Konkurencija za bilo koji projekt (i igranofilmski i kratki) kreće se u omjeru i 1:10 (npr. tridesetak, pa i više, redatelja natječe se za, recimo, tri projekta što će biti dostatno sufinancirani). Stvar čini još neizvjesnijom vrijednosna konstelacija procjenjivača, jer među njima se uvijek može zateći dostatan vrijednosno nesklon broj – nesklon danome projektu, ostvarenom i prikazanom filmu, danoj temi, autorovu opusu, odnosno vrijednosti toga autora. Zato je u svakome trenutku krajnje neizvjesno hoće li neki autor uopće raditi film ili neće, koliko će ga lako ili otežano raditi, koliko financijski izdašno.

U takvim uvjetima jake neizvjesnosti tradicionalno najpouzdanije osiguranje opstanka nudi upravo politička ili pak filmski-kanonska *sanktifikacija*. Ako je (politički ii kanonski) nedodirljiv, autoru su daleko veće šanse da postane *neotpiriv s poprišta* – teže će ga izostavljati iz ishoda natječaja za film, iz nagrada za film, iz repertoarne prisutnosti u kinima, iz društvenih tijela koja odlučuju o filmu, iz estetskih pohvala, iz reprezentativnih izbora, iz novinskih tekstova... Veće su mu šanse kvalitetnijeg karijernog opstanka.

A ako mu drugi ne osiguraju sankticitet, tko da odoli i sâm si ga ne pokuša osigurati time što će na svaki izrazitiji znak nepovoljna mišljenja o sebi i svojem djelu primijeniti *strategiju političkog tabua*: reagirati nabacivanjem prigodno najpogubnije političke ili kakve druge moćne diskvalifikacije na onoga koji je dirnuo u podrazumijevani tabu njegova filma ili njegove osobe.

Sanktifikacijska unifikacija, dakako, jako koristi onima koji je provode. Drugima znade biti pogubna, a sveukupnoj javnosti gušiteljska – zatirući višestrukost, izazov različitosti, osjećaj slobodnog javnog nastupa.

NAPOMENA O TEKSTOVIMA

Iz Umijeća filma

Na Prvom programu *Radio Zagreba*, u razdoblju između 1976. i 1980. u sklopu emisija *U prvom planu – danas film*, urednik Petar Krelja, čitani su sljedeći tekstovi (objavljeni potom u autorovoj knjizi *Razumijevanje filma*): “Fikcionalni i nefikcionalni film”, “Fikcionalnost i fabula”, “Fantastika i priroda filma”, “Moć uvjetnog prihvaćanja filmova”, “Koji je film ‘naivan’”, “Metažanr”, “Motivi u filmu”, “O filmskim serijalima”, “Serijske karakteristike”, “Dvije značajke dječjih filmova i njihova funkcija”, “Kopiranje ni originalnost na filmu”, “O pojmu filmskog autorstva”, “Klasicizam na filmu”, “Tipovi pažnje na filmu”, “Važnost pozadine kadra”, “Dubinska mizanscena”, “Pretapanja u nijemom filmu”, “Prikrivena elipsa”, “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”, “Uloga planova”, “Uvođenje ključnih likova u film”, “O filmskoj ulozi i o filmskom liku”, “Odijevanje likova u filmu”, “Što je to dokumentarni film”, “Lažni dokumentarac”, “Razlika između dugog i kratkog crtanog filma”, “Običaji pri gledanju filma”, “O uvjetima prikazivanja filma s filmološkog stajališta”.

“Svijet reklame” objavljen je u *Startu*, 167, 1975, Zagreb, pod nazivom “Reklama je ozbiljna, šašava i nezaobilazna”

“Zašto umjetnici ne vole svoje kritičare”, objavljen je u *Vjesniku (Kultura utorkom)* 178, 31. kolovoza, 1971, Zagreb

“Priređivački dokumentarizam” objavljen je u *Kinoteci*, br. 39, svibanj 1993, Zagreb, pod nazivom “Istine i laži”.

“Je li scenarij književno djelo”, skraćena je i prerađena esej objavljen u zborniku *Intertekstualnost & intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb 1988.

U *Slobodnoj Dalmaciji*, u subotnjem prilogu *Forum*, urednik Bože Žigo, objavljeni su – u razdoblju 1991-1992. – ovi tekstovi: “Estetizam reklama”; “Vrline nemoći”, “Nedodirivost kao neotpirivost”,

Na *Radiju 101* objavljeni su (pod uredništvom Igora Tomljenovića) – u razdoblju 1992-1993.

– sljedeći tekstovi: “Poštene laži”; “Montažna varka”; “Videobrzina”; “Pomoćni motivi”; “Arhitektura na filmu”; “Nov ili star izgled budućnosti”; “Tehnicizam na filmu”; “Obnovljena verzija”; “Zašto reklame ne bi reklamirale i svoje redatelje?”; “Tko još gleda eksperimentalne filmove”; “Glazbići – glazbeni spotovi”; ““Čisti” je dokumentarac onaj koji je “nečist””; “Igralačka pazbilja”; “Europski “štih””; “Žanr “remek-djela”.

Na *Trećem programu Hrvatskog radija* u *Filmoskopu* (s. a.), urednica Giga Gračan, izgovoreni su ovi tekstovi: “Tko još gleda eksperimentalne filmove”; “Film i književnost”; “Kad su filmovi dosadni”; “Što je “ekraniziranim” književnicima film?”.

“Moć stereotipa” objavljen je u *Vijencu* 1994.

Namjenski za *Umijeće filma* napisani su sljedeći tekstovi: “Komercijalnost i etičnost”; “Vrste kao društveni razvodnici”; “Kada je film “adaptacija?”

Novouključeni tekstovi[*]

“Mit perzistencije vida”, *Zapis*, posebni broj (Škola medijske kulture, Trakošćan), god. IX, Ljeto 2001, str. 30-34

“Trikovi za prikrivanje trikova”, *Vijenac*, br. 187, 3. svibnja 2001.

“Konstrukcija i stvaralaštvo”, s. n., 2004.

“Nađena fabula”, tekst je novonapisan za ovo izdanje

“Vremenske zamke dokumentarizma”, s. n., 2001.

“Kombinatorni filmovi”, *Vijenac*, br. 211, 4. travnja 2002.

“Unatražna naracija”, s. n., s. a.

“Redateljska verzija i mit božanske nedodirljivosti autora”, s. n., 2001.

“Čari uprizorenja: važnost maski, kostima i scenografije”, s. n., 2004.

“Pitanje ikonografije”, tekst objavljen izvorno pod nazivom “Je li *Gospodar prstenova* ikonografski nezanimljiv”, *Vijenac*, br. 207, 7. veljače 2002.

“Mit profesionalizma na filmu”, prijepis teksta objavljenog u *Poljima. Časopisu za kulturu i umjetnost*, br. 133-134-135, str. 30-31, Novi Sad, 1970.

“Hitchcockov otkrivački pogled (predočavanje dijaloga u Hitchcocka)”, *Zarez*, br. 11, 9. srpnja 1999.

“Slavni promašaj: *Dama u jezeru* i karcinomska “subjektivnost”, *Vijenac*, br. 181, 8. veljače 2001.

“Rezantna” montaža ili je li montažnom kontinuitetu odzvonilo?, *Vijenac*, br. 183, 8. ožujka 2001.

“Vjernost adaptacija”, objavljen pod naslovom “Zanatlije i imaginativci. Problem inventivne vjernosti adaptacija”, *Vijenac*, br. 206, 24. siječnja 2002.,

“Spori film”, tekst novonapisan za ovo izdanje.

“Incestuozne veze odgojnog i propagandnog filma”, s. n., s. a.

“*Koncert*: film koji je razorio predrasude o sebi”, s. n., s. a.

“Nevolje s Hitchcockom”, s. n., 2004.

“Operetno raspeće: *Plastični Isus* danas”, *Start*, br. 575, 2. veljače, 1991.

“Sudbina kina”, *Zarez*, br. 3, 19. ožujka 1999.

“Jesu li kina stratištem domaćega filma?”, s. n., 1996.

[*] Kako je priličan broj novouključenih tekstova čitan na radiju, a ja nisam vodio zapis kada je čitan i u kojoj emisiji, to nedostaje pouzdan podatak vremena i radijske emisije u kojoj je objavljen. Metapodaci u računalu o pojedinom tekstu nisu pouzdani, jer sam mijenjao računala, tekstove otvarao u različitim razdobljima, pa je često u metapodacima zapisan puno kasniji datum (otvaranja) od onog kad su tekstovi računalno nastali.

BIBLIOGRAFIJA

- Anderson, Joseph i Barbara Anderson, 1993, "The Myth of Persistence of Vision Revisited", *Journal of Film and Video*, 45, 1/Spring 1993.
- Anderson, Joseph i Barbara Fisher, 1978, "The Myth of Persistence of Vision", *Journal of the University Film Association*, XXX, 4/Fall 1978.
- Anderson, Joseph i Barbara Anderson, 1993, "The Myth of Persistence of Vision Revisited", *Journal of Film and Video*, 45, 1/Spring 1993.
- Anderson, Joseph i Barbara Fisher, 1978, "The Myth of Persistence of Vision", *Journal of the University Film Association*, XXX, 4/Fall 1978.
- Barnouw, Erick, 1974, *Documentary; A History of the Non-Fiction Film*, New York: Oxford University Press
- Bazin, André, 1967, *Što je film I, II, III, IV*, Beograd: Institut za film
- Belan, Branko. 1960. *Kutija od ebanovine*. Zagreb: Naprijed
- Belan, Branko. 1960. *Scenarij, što i kako*. Zagreb: Epoha
- Belan, Branko. 1966. *Sjaj i bjeda filma*. Zagreb: Epoha
- Bordwell, David. 2006. *The way Hollywood tells it. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley, CA: University of California Press
- Çağlayan, Emre. 2018. *Poetics of Slow Cinema. Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Cham (Švicarska): Algrave Macmillan
- Cutting, James E.. *Movies on Our Minds: The Evolution of Cinematic Engagement* (p. 327). Oxford University Press. Kindle Edition
- Brooks, Virginia, 1999, "Film, percepcija i kognitivna psihologija" (izvorno: V. Brooks, 1985, "Film, Perception and Cognitive Psychology", *Millennium Film Jorunal*, br. 14/15, *Fall/Winter, 1984.-85.*), prev. H. Turković, *Hrvatski filmski ljetopis*, 19-20/1999, Zagreb: Hrvatski filmski savez

- Čapek, Karel, 1967, *Marsija ili na marginama literature*, Beograd: Kultura
- Danto, Arthur, 1997, *Preobražaj Svakidašnjeg*, Zagreb: Kruzak
- de Luca, Tiago i Nuno Barradas Jorge. 2016. *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Deutelbaum, Marchall, ur, 1979, *Image - On the Art and Evolution of the Film*, New York: Dover Publications, Inc.
- Enzesberger, Hans Magnus, 1980, *Nemačka, Nemačka, između ostalog*, Beograd: BIGZ
- Gottlieb, Sidney (u)r. 1995, *Hitchcock on Hitchcock*. Berkeley, London: University of California Press
- Grierson, John, 1966. *Grierson on Documentary*, prir. Forsyth Hardy, London: Faber and Faber, Ltd.
- Greenfield, Patricia Marks, 1995 (1984), "Filmska i televizijska pismenost", *Hrvatski filmski ljetopis*, ¾, Zagreb: HDFK, Hrvatska kinoteka, Filmoteka 16
- Hochberg, Julian, 1989, "Perception of Moving Images", *Iris* 5 (Spring 1989.)
- Ira, Jaffe. 2014. *Slow Movies, Countering the Cinema of Action*. London, New York: Wallflower Press
- Kracauer, Siegfried. 1960. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. London, New York: Oxford University Press
- Kulješov, Ljev (Lev Kuleshov), 1987, *Fifty Years in Films, Selected Works*, (prev. na engleski: D. Agrachev, N. Belenkaya), Moskva: Raduga Publishers
- Majcen, Vjekoslav. 2001. *Obrazovni film*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv
- Münsterberg, Hugo, 1970. (19161), *The Film: a Psychological Study*, New York: Dover
- Rotha, Paul, 1930. *The Film Till Now: A Survey of the Cinema*. London: Jonathan Cape
- Salt, Barry. 1983. *Film Style & Technology: History & Analysis*. London: Starwood
- Tanhofer, Nikola, 1981, *Filmska fotografija*, Zagreb: Filmoteka 16

Tatarkjevič, Vladislav (Wladyslaw Tatarkiewicz), 1980, *Historija šest pojmova*, Beograd: Nolit

Turković, Hrvoje. 1974. "Umjetnost kao žanr", *Film*, br. 4, str. 34-40, 1974. Zagreb

Turković, Hrvoje, 1986, *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika*, Zagreb: Filmoteka 16

Turković, Hrvoje, 1988, *Razumijevanje filma*, Zagreb: GZH. (usp. e-izdanje: <https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/razumijevanje-filma/>)

Turković, Hrvoje, 1996, *Umijeće filma*. Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje, 2008. *Narav televizije*. Zagreb: Meandar

Turković, Hrvoje, 2012. *Život izmišljotina. Ogledi o animiranom filmu*. Zagreb: Hrvatski filmski savez

Woodworth, Robert S. (Robert S. Vudvort), 1964, *Eksperimentalna psihologija* (*Experimental Psychology*, 1938.), prijevod: B. Stevanović, Ž. Vasić, M. Jovičić, Beograd: Naučna knjiga

FILMOGRAFIJA

Akcija stadion, Dušan Vukotić, 1977, Hrvatska/Jugoslavija

Alien 3, David Fincher, 1992, SAD

Alphaville, Jean-Luc Godard, 1965, Francuska

Amarkord (Sjećam se), Federico Fellini, 1973, Italija

Amélie (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain), Jean-Pierre Jeunet, 2001, Francuska

Amy Muller, William Heise, 1896, SAD

Ana Karenjina (Anna Karenina), Clarence Brown, 1935, SAD

A propos de Nice, Jeana Vigo, 1929-1930, Francuska

A Valparaiso, Joris Ivens, 1965, Francuska

Barton Fink, Joel Coen, 1991, SAD

Batman, Tim Burton, 1989, SAD

Beštije, Živko Nikolić, 1977, Crna Gora/Jugoslavija

Bitka na Neretvi, Veljko Bulajić, 1969, Hrvatska/Jugoslavija

Bliski susreti treće vrste (Close Encounters of the Third Kind), Stephen Spielberg, 1977, SAD

Bostonjanke (The Bostonians), James Ivory, 1984, UK, SAD

Braća Karamazov (The Brother Karamazov), Richard Brooks, 1958, SAD

Bulevar sumraka (Sunset Blvd.), Billy Wilder, 1950, SAD

Butch Cassidy i Sundance Kid (Butch Cassidy and the Sundance Kid), George Roy Hill, 1969, SAD

Campek nevaljalac, Mladen Širola, 1929, Hrvatska, Kraljevina Jugoslavija

Chronique d'un été, Jean Rouch, Edgar Morin, 1960-196, Francuska

Ciguli Miguli, Branko Marjanović, 1952, Hrvatska/Jugoslavija

Conan barbarin (Conan, the Barbarian), John Millius, 1982, SAD

Crne vode, Rudolf Sremec, 1956, Hrvatska/Jugoslavija

Crveni krug (Le Cercle Rouge), Jean-Pierre Melville, 1970, Francuska

Čovjek koji je suviše znao (The Man Who Knew too Much), Alfred Hitchcock, 1934, UK

Čovjek koji je suviše znao (The Man Who Knew too Much), Alfred Hitchcock, 1956, SAD

Čovjek kosilica (The Lawnmower Man), Brett Leonard, 1992, SAD, UK, Japan

Čovjek s Arana (Man of Aran), Robert Flaherty, 1934, UK

Čovjek zvan Konj (A Man Called Horse), Elliot Silverstein, 1970, SAD

Čovjek s kino kamerom, (Chelovek s kino-apparatom), Dziga Vertov, 1929, SSSR

Dama u jezeru (Lady in the Lake), Robert Montgomery, 1946, SAD

Divan život (It's a Wonderful Life), Frank Capra, 1946, SAD

Divjak, čovjek od bronce (Doc Savage, the Man of Bronze), Michael Anderson, 1975, SAD

Djed i baka se rastaju, Zvonimir Ilijić, 1996, Hrvatska

Djevojka za odmor, Mariano Laurenti, s. a., Italija

Dnevnik Davida Holzmana (David Holzman's Diary), James McBride, 1967, SAD

Do kraja svijeta (Bis ans Ende der Welt), Wim Wenders, 1991, Njemačka, Francuska, Australija, SAD

Do posljednjeg daha (A bout du souffle), Jean-Luc Godard, 1960, Francuska

Druge, Zoran Tadić, 1972, Hrvatska/Jugoslavija

Družba Pere Kvržice, Vladimir Tadej, 1970, Hrvatska/Jugoslavija

Dva brata, Kamilo Brössler, 1931, Hrvatska/Kraljevina Jugoslavija

2001 : Odiseja u svemiru, (*2001: A Space Odyssey*), Stanley Kubrick, 1968, SAD, UK

Dvorišni prozor (*Rear Window*), Alfred Hitchcock, 1954, SAD

Egzorcist (*The Exorcist*), William Friedkin, 1973, SAD

Empire, Andy Warhol, 1965, SAD

Fantom slobode (*Le Fantôme de la liberté*), Louis Buñuel, 1974, Francuska

Focus, Ivica Martinac, 1967, Hrvatska/Jugoslavija

Gepard (*Il Gattopardo*), Luchino Visconti, 1963, Italija

Glembajevi, Antun Vrdoljak, 1988, Hrvatska/Jugoslavija

Golem, kako je došao na svijet (*Der Golem, wie er in die Welt kam*), Paul Wegener, 1920, Njemačka

Goli u sedlu (*Easy Rider*), Dennis Hopper, 1969, SAD

Gospodaru prstenova: Prstenova družina (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*), Peter Jackson, 2001, Novi Zeland, SAD

Građanin Kane (*Citizen Kane*), Orson Welles, 1941, SAD

Gratinirani mozak Pupilije Ferkeverk, Karpo Aćimović, 1970, Srbija/Jugoslavija

Groznica subotom uvečer (*Saturday Night Fever*), John Badham, 1977, SAD

Hajka, Živojin Pavlović, 1977, Srbija/Jugoslavija

Harry Potter i kamen mudraca (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*), Chris Columbus, 2001, SAD

Howards End, James Ivory, 1992, UK, Japan, SAD

Hrvatski slikopis (filmski žurnal), 1943-1945, Hrvatska

Idem (*Idę*), Józef Robakowski, 1973, Poljska

Imam dvije mame i dva tate, Krešo Golik, 1968, Hrvatska/Jugoslavija

Indijski nadgrobni spomenik (Das indische Grabmal), Fritz Lang, 1959, Njemačka, Francuska, Italija

Iskrčavanje sudionika kongresa (Neuville-sur-Saône: Débarquement du congrès des photographie à Lyon), braća Lumière, 1895, Francuska

Istjerivača đavla/Egzorcist (The Exorcist), William Friedkin, 1973, SAD

Istrebljivač (Blade Runner), Ridley Scott, 1982, SAD

Izlazak radnika iz tvornice (La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon), braća Lumière, 1895, Francuska

Kabinet dr. Caligarija (Das Kabinett des Dr Caligari), Robert Wiene, 1920, Njemačka

Kad čuješ zvona, Antun Vrdoljak, 1969, Hrvatska/Jugoslavija

Kako je počeo rat na mom otoku, Vinko Brešan, 1996, Hrvatska

King Kong, John Guillermin, 1976, SAD, Italija

Kiša (Regen), Joris Ivens, 1929, Nizozemska

Klub boraca (Fight Club), David Fincher, 1999, SAD

Kokoš na vjetru (Kaze no naka no mendori), Yasujiro Ozu, 1948, Japan

Komandos (Commando), Mark L. Lester, 1985, SAD

Koncert, Branko Belan, 1954, Hrvatska/Jugoslavija

Kozara, Veljko Bulajić, 1962, Hrvatska/Jugoslavija

Kradljivac iz Pariza (Le voleur), Louis Malle, 1967, Francuska

Kum 3 (The Godfather Part III), Francis Ford Coppola, 1990, SAD

Lara Croft, Simon West, 2001, SAD

La Tour, Réne Claire, 1928, Francuska

Le vampire, Jean Painlevé, 1939, Francuska

Loganov bjeg (Logan's Run), Michael Anderson, 1976, SAD

Metropolis, Fritz Lang, 1927, Njemačka

Matrix, Lana i Lilly Wachowski, 1999, SAD, Australija

Mediterraneo, Gabriele Salvatores, 1991, Italija

Međučin (Entr'acte), René Claire, 1924, Francuska

Memoari nevidljivog čovjeka (Memoirs of an Invisible Man), John Carpenter, 1992, SAD

Memento, Christopher Nolan, 2000, SAD

Mrtvi (The Dead), John Huston, 1987, UK

Mulholland Drive, David Lynch, 2001, SAD

Muppet-Show (televizijska serija), kreirao Jim Henson, 1975-76, UK, SAD

Naissance du cinéma, Roger Leenhardt, 1945, Francuska

Nanuk sa sjevera (Nanook of the North), Robert J. Flaherty, 1922, SAD

Nebo sateliti, Lukas Nola, 2000, Hrvatska

Neki to vole vruće (Some Like It Hot), Billy Wilder, 1959, SAD

Nepodnošljiva lakoća postojanja (The Unbearable Lightness of Being), Philip Kaufman, 1988, SAD

Netrpeljivost (Intolerance), David W. Griffith, 1916, SAD

Nevolje s Harryjem (The Trouble with Harry), 1956, SAD

Noćna kretanja (Night Moves), Arthur Penn, 1975, SAD

Novo, novo vrijeme, Rajko Grlić i Igor Mirković, 2000, Hrvatska

Njegova djevojka Petko (His Girl Friday), Howard Hawks, 1940, SAD

L'Opéra Mouffe, Agnez Varda, 1958, Francuska

Ljubavni slučaj ili tragedija službenice P.T.T., Dušan Makavejev, 1967, Srbija/Jugoslavija

Odjel za umorstva (televizijska serija) (*Homicide: Life on the Street*), kreirao Paul Attanasio, 1993-1999, SAD

Oklopnjača Potemkin (*Bronenosec Potemkin*), Sergej M. Ejzenštejn, 1925, SSSR

Oktobar (*Oktjabr*), Sergej M. Ejzenštejn, 1927, SSSR

Okupacija u 26 slika, Lordan Zafranović, 1978, Hrvatska/Jugoslavija

Opsesija (*Ossessione*), Luchino Visconti, 1942, Italija

Pad Sankt Peterburga (*Konec Sankt-Peterburga*), Vsevolod I. Puovkin, 1927, SSSR

Parken verboden, Dalibor Martinis, 2001, Hrvatska

Perspektive (serija element-filmova), Radovan Ivančević, 1972-1973, Hrvatska/Jugoslavija

Pjevač jazza (*The Jazz Singer*), Alan Crosland, 1927, SAD

Planet majmuna (*Planet of the Apes*), Franklin J. Schaffner, 1968, SAD

Planet majmuna (*The Planet of the Apes*), Tim Burton, 2001, SAD

Plastični Isus, Lazar Stojanović, 1971, Srbija/Jugoslavija

Poderana zavjesa (*Torn Curtain*), Alfred Hitchcock, 1966, SAD

Point Blank, John Boorman, 1967, SAD

Ponedjeljak ili utorak, Vatroslav Mimica, 1966, Hrvatska/Jugoslavija

Posljednja kinopredstava (*The Last Picture Show*), Peter Bogdanovich, 1971, SAD

Posljednji bračni par u Americi (*The Last Married Couple in America*), Gilbert Cates, 1980, SAD

Posljednji krici iz savane (*Ultima grida della savana*), Antonio Climanti, Mario Morra, 1975, Italija

Pour le mistral, Joris Ivens, 1966, Francuska

Povećanje (Blow-up), Michelangelo Antonioni, 1966, UK, Italija

Povratak ratnika (Comming Home), Hal Ashby, 1978, SAD

Povratak čovjeka zvanog Konj (The Return of a Man Called Horse), Irvin Kershner, 1976, SAD

Povratak otpisanih (televizijska serija), 1976-1978, Srbija/Jugoslavija

Pravac, Tomislav Gotovac, 1964, Hrvatska/Jugoslavija

Prepoznavanje, Snježana Tribuson, 1996, Hrvatska

Prije podne jednog fauna, Tomislav Gotovac, 1963, Hrvatska/Jugoslavija

Pripremite maramice (Préparez vos mouchoirs), Bertrand Blier, 1978, Francuska

Profesionalci (The Professionals), Richard Brooks, 1966, SAD

Projekt vještica iz Blaira (The Blair Witch Project), Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999, SAD

Providnost (Providence), Alain Resnais, 1977, Francuska, Švicarska

Prozori Mediterana, Branko Belan, 1960, Hrvatska/Jugoslavija

Psiho (Psycho), Alfred Hitchcock, 1960, SAD

Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994, SAD

Put u raj, Mario Fanelli, 1970, Hrvatska/Jugoslavija

Put u svemir (The Right Stuff), Phil Kaufman, 1983, SAD

Ralje (Jaws), Steven Spielberg, 1975, SAD

Rambo, Sylvester Stallone, 2008, SAD

Rašomon (Rashomon), Akira Kurosawa, 1950, Japan

Rat je završen (La guerre est finie), Alain Resnais, 1966, Francuska, Švedska

Razjareni bik (Raging Bull), Martin Scorsese, 1980, SAD

Rijeka sjećanja (A River Runs Through It), Robert Redford, 1992, SAD

Rio Bravo, Howard Hawks, 1959, SAD

Rocco i njegova braća (Rocco e i suoi fratelli), Luchino Visconti, 1960, Italija

Rođen 4. srpnja (Born on the Fourth of July), Oliver Stone, 1989, SAD

Rt straha (Cape Fear), Martin Scorsese, 1981, SAD

Rukopis nađen u Saragozi (Rukopis znaleziony w Saragossie), Wojciech Jerzy Has, 1965, Poljska

Sabotaža (Sabotage), Alfred Hitchcock, 1936, UK

Samuraj (Le Samourai), Jean-Pierre Melville, 1967, Francuska

San (Sleep), Andy Warhol, 1964, SAD

Sedam (Seven), David Fincher, 1995, SAD

Senso, Luchino Visconti, 1976, Italija

Sjever-sjeverozapad (North by North-West), Alfred Hitchcock, 1959, SAD

Sladoled od limima (Lemmon Popsicle), Boaz Davidson, 1977, SAD

Sleep, Andy Wahrol, 1964, SAD

Stepinac pred narodnim sudom, Fedor Hanžeković, 1947, Hrvatska, Jugoslavija

Smrtonosno oružje 3 (Lethal Weapon 3), Richard Donner, 1992, SAD

Sudaru svjetova (When Worlds Collide), Rudolph Maté, 1951, SAD

Sumrak bogova (La caduta degli dei), Luchino Visconti, 1969, Italija

Sunt lacrima rerum, Edvard Galić, 1965, Hrvatska/Jugoslavija

Superman, Richard Donner, 1978, SAD

Superman III, Richard Lester, 1983, SAD, UK

Surova igra (Slap Shot), George Roy Hill, 1977, SAD

Svemir 1999 (televizijska serija) (*Space 1999*), kreirali Garry i Sylvia Anderson, 1975-1977, UK

Taj mračni predmet žudnje (Cet obscur objet du desir), Luis Buñuel, 1977, Francuska, Španjolska

Taksist (Taxi Driver), Martin Scorsese, 1976, SAD

Teksaški graničari (The Texas Rangers), King Vidor, 1936, SAD

Terminator, James Cameron, 1984, SAD

Teror Mekagodzilla (Terror of Mechagodzilla / Mekagojira no Gyakushū), Ishirō Honda, 1975, Japan

The March of Time (filmski žurnal), 1935-1951, SAD

Tigar i zmaj (Crouching Tiger, Hidden Dragon), Ang Lee, 2000, Kina, Hong Kong, Taiwan, SAD

Trči Lola, trči (Lola rennt), Tom Tykwer, 1998, Njemačka

Tuđinac (Alien), Ridley Scott, 1997, SAD

Tunolovci, Branko Belan, 1948, Hrvatska, Jugoslavija

Ubojice (The Killers), Donald Siegel, 1964, SAD

U gori raste zelen bor, Antun Vrdolja, 1971, Hrvatska/Jugoslavija

Uljez (L'Innocente), Luchino Visconti, 1976, Italija

Umri muški (Die Hard), John McTiernan, 1988, SAD

Univerzalni vojnik (Universal Soldier), Roland Emmerich, 1992, SAD

Valcer (moj prvi ples), Lordan Zafranović, 1970, Hrvatska/Jugoslavija

Velika pljačka vlaka (Great Train Robbery), Edwin S. Porter, 1903, SAD

Vesela udovica (The Marry Widow), Erich von Stroheim, 1925, SAD

Vlak u snijegu, Mate Relja, 1976, Hrvatska/Jugoslavija

Vrtoglavica (Vertigo), Alfred Hitchcock, 1958, SAD

Zabranjeni planet (Forbidden Planet), Fred Wicocks, 1956, SAD

Zameo ih vjetar (Gone With the Wind), Victor Fleming, 1939, SAD

Zašto se borimo (Why We Fight) (dokumentarna serija), Frank Capra, Anatole Litvak, 1942-1945, SAD

Zeleno sunce/Zeleni soylent (Soylent Green), Richard Fleischer, 1973, SAD

Zemlja drhti (La terra trema), Luchino Visconti, 1948, Italija

Zornova lema (Zorn's Lemma), Hollis Framptom, 1970, SAD

Zvezdane staze (televizijska serija) (*Star Trek*), kreirao Gene Roddenberry 1996-2024; SAD

Zvezdani ratovi (Star Wars), George Lucas, 1977, SAD

Žena koja plače (La femme qui pleure), Jacques Doillon, 1978, Francuska

Živjeti svoj život (Vivre sa vie), Jean-Luc Godard, 1962, Francuska

X-Files (televizijska serija), kreator Chris Carter, 1993-2018, SAD

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 (najdulje u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, od njegovog osnutka 1995. godine), a od 1977. do 2009., kad je umirovljen, bio je 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) te predsjednik Hrvatskog filmskog saveza (1998-2015). 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 više knjiga (usp. [bibliografiju](#)).

Knjige: *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); *Politikom po kulturi : polemike 1968-2002* (2016); *50 godina studija montaže 1969.-2019.* (2019; gl. urednik); *Rasprava o popratnoj filmskoj glazbi* (2020); *Tipovi filmskog izlaganja : prilozi teoriji izlaganja* (2021).

Biblioteka Online

knjiga 264

Hrvoje Turković

FILMSKE MARGINALIJE

teorijski eseji s povodom

drugo, prošireno i izmijenjeno izdanje

© 2024 Hrvoje Turković

© za elektroničko izdanje: Društvo za promicanje književnosti
na novim medijima, 2024

Izdavač

Društvo za promicanje književnosti
na novim medijima, Zagreb

Za izdavača

Krešimir Pintarić

Urednik

Krešimir Pintarić

Fotografija

Lirofilm / Pixabay.com

Objavljeno

3. studenog 2024.

ISBN 978-953-374-293-9 (HTML)

ISBN 978-953-374-294-6 (EPUB bez DRM)

ISBN 978-953-374-295-3 (PDF)

ISBN 978-953-374-296-0 (MOBI)

Prvo izdanje

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 1996.

**Knjiga je objavljena uz financijsku potporu
Grada Zagreba i Ministarstva kulture i medija
Republike Hrvatske.**