

Prisutnost u cinéma

Sladonja, Ivan

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Arts Academy / Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:175:445431>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-08**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA

IVAN SLADONJA
PRISUTNOST U CINÉMA
ZAVRŠNI RAD

SPLIT, 2023.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA
ODSJEK ZA FILM I VIDEO

PRISUTNOST U CINÉMA
ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski studij Filma i Videa

Mentor: Slobodan Jokić, red. prof. art.

Student: Ivan Sladonja

SPLIT, svibanj 2023.

KAZALO

1.1. UVOD *str.4.*

2.1. PRVO POGLAVLJE

1.2. RELACIJA GLUMAC-LIK *str.5.*

1.3. RELACIJA GLUMAC-LIK-GLEDATELJ *str.6.*

1.4. RELACIJA GLUMAC-AUTOR-LIK *str.8.*

3.1. DRUGO POGLAVLJE

3.2. IKAROV FILM *str.10.*

3.3. CINÉMA *str.11.*

3.4. JEZIK FILMA *str.13.*

4.1. TREĆE POGLAVLJE

4.2. FILM KAO IGRA *str.15.*

4.3. VIZIJA *str.18.*

4.4. GRIFFITHOVSKI SET *str.21.*

5.1. ZAKLJUČAK *str.23.*

6.1. IZVORI

6.2. CITATI *str.27.*

6.3. SLIKE *str.28.*

7.4. LITERATURA *str.29.*

1.1 UVOD

U slučaju da preferirate rom-com, gledati filmove doma umjesto u kinu, Netflix uz jelo pa čak na mobitelu iz ruke dok u drugoj držite vilicu, mogao bi vam biti nepoželjno društvo. U obiteljskoj kući, svojim sestrama neizbježno kvarim ugođaj, priliku za pasivnim gledanjem filma. Što bi jadne bez mojeg važnog mišljenja? Uporno uživam napadati, kritizirati imperij hollywoodske produkcije. Zamalo poput derišta koje ne razumije što mu je točno uskraćeno, a svejedno zavija.

Naprotiv, ipak kroz studij, zaradio sam stavove koji omogućuju uspostaviti ravnotežu sa stranim svijetom Hollywooda. Teme koje su me privlačile pogotovo su se kristalizirale pri čitanju Marshalla McLuhana, Gastona Bachelarda i Nathaniela Dorskog, ono što bi filmu povratilo ispunjenost i značajnost ugroženu stranim prioritetima. Svojstva koja mu omogućuju da se razvije u biće.

Naravno, riječ je o metafizici, fenomenologiji filma kao bića. Način na koji sam naučio gledati film, naposljetku, pružit će mi priliku da uživam također i u žanrovima koji imaju općeprihvaćeno plići odnos s filozofijom medija. Svima se omakne da naprave nešto dobro, pa tako i zadojenim kapitalistima da izvuku kakav umjetnički moment.

Sam sam sebi bio dosadio prije nego sam naišao na nevjerojatne teorije o *dobu slika*¹, *poetici prostora*² i filma kao *svjetlosne skulpture u vremenu*³. Učinilo bi se da su, ovako ovlaš natuknute, stiješnjene u istoj rečenici. Kao s ljutim začinima, razumijevanje ovih teorija zahtijevalo je period prilagodbe. Film za koji sam se bolećivo zanimao, nimalo ne mogu usporediti s onim koji me sad ispunjava. Makar se radilo o istom naslovu, pažnja koju posvećujem filmu nije iste prirode, doima se uzvraćena. Ulazim u dijalog s filmom i na različite načine ga razlikujem od stvarnog života; otkrivam film kao zasebnu egzistenciju, uvjetno rečeno, kao biće.

Među tim bićima, u popularnoj (fiktivnoj) većini, osjećajem za prisutnost smatram da su najbolje ovladali mračnjaci (horor), cinici (komedija) i romantici (trash). Njihov temperament prerasta u svjetonazor koji dopunjuje "prostor stvarnosti" sjenom. Ne bi li oporavili preostale žanrove, pa čak, ne bi li ih propitivali u kontekstu zastarijevanja i doveli do cinéma, koštati će nas tek posvećivanja dodatne pozornosti na štogod gledali i snimali. Uzevši da i video s mobitela lako može biti više cinéma od hollywoodskih moviesa.

¹ vidi niže str. 21.

² pojam koji Gaston Bachelard obrađuje u *Poetici prostora*

³ „*Film je prije svega ekran, film je pravokutnik svjetla, film je svjetlosna skulptura u vremenu.*“ Dorsky, Nathaniel, *Kino posvećenost*, str. 44.

2.1. PRVO POGLAVLJE

2.2. RELACIJA GLUMAC-LIK

Postavljat ću sljedeća pitanja. Osjeća li lik u filmu da je u filmu? Osjeća li da ga promatramo iz svoje stvarnosti? Ima li lik život između scena u kojima se pojavljuje u kadru?

Ušavši u kadar, fiktivni lik ulazi u našu stvarnost. Svaka osoba ulaskom u kadar postiže dodatnu egzistenciju. Ako uzmemo da su uloga i glumac tada još uvijek povezani, možemo reći da lik proizlazi iz glumca. Točnije, da lik ne postoji bez glumca da ga unese u kadar. On mu dođe jedva kao maneken, kao vozilo, ustupa tijelo na moment lika da zaživi u kadru. Takav glumac pojavom u kadru tek zastupa dodijeljenu ulogu. Podupire ulogu sa suvozačkog sjedala, ne stajući joj na put da se razvije. Zapravo se skriva iza lika.

Dosezi takvog glumca ne bi trebali moći biti na razini onih koje se smatra u punom smislu riječi “zaživjelima” na filmu, onih koji su se uzdigli iznad ostalih filmskih izražajnih sredstava. Nije li za pretpostaviti, da bi lik čovjeka u filmu više doprinosa kreiranju stvarnosti od, na primjer, scenografije, pejzaža, rekvizita, kostima?

Takve uloge postoje!, malo je reći, takve osobe postoje! Kad se divimo glumcima obraćam pozornost na prijelazni trenutak pretvorbe glumca u fiktivni lik. Ako ništa, bilo bi prilika da pretpostavimo što čini filmsku čaroliju i da obnovimo svoje čuđenje.

“I tako, na pragu našeg prostora, prije doba našeg vremena, vlada potres stvaranja i gubljenja bića. I čitava stvarnost sjećanja postaje poput snoviđenja.”ⁱ

2.3. RELACIJA GLUMAC-LIK-GLEDATELJ

Lik se u kadru pojavljuje, minimalno, kao “dvojna” prisutnost, istovremeno glumac i uloga, što nije potpuno bezbolno za gledatelja. Glumci za vrijeme trajanja filma nisu na isti način ljudi kao i gledatelj. Čak u slučaju rom-coma ili dokumentarca; možda su žanr/rod koji uglavnom najmanje izobličuje priliku čovjeka, ali nisu potom pošteđeni transformacije glumca u fiktivni lik. Lik u filmu je, kako god uzeli, fiksiran za građu i nema kamo van. Izuzev možda kao merch⁴ filmskih franšiza, kao na primjer, Disney, Star Wars, i tako dalje. Gledatelja bi to moglo ohrabriti da mu se primakne, zaviri u privatnost pa ga i osuđuje.

Istodobno, u usporedbi sa životom u filmu, životom doslovno unutar mov. datoteke, život gledatelja je uvijek “nesređeniji”. Film je nužno organiziraniji, makar pregledniji oblik života. Ovo ne valja podcjenjivati. Zaista, film može bit čudesno sličan pa i uvjerljiviji od svakodnevice, ali fiktivni lik ovdje je uglavnom reakcija iz sudaranja filmskih izražajnih sredstava s ljudskim likom, tek prerađevina dobivena iz čovjeka - zdravi ili kvarni dio? Koji će završiti u kadru, koji ostati vani? Koji će take⁵ ući u timeline?

Najlakše ćemo pratiti donošenje odluke o liku putem svjesnih namjera glumca i ekipe iza kamere. Dok još ne tvrdim o fiktivnom liku koji sudjeluje u svojem nastajanju, ne pitajući o podrijetlu, lik koji je oživio u filmu možemo promatrati kao životinju u cirkusu. (Ne bi li nadalje bilo smiješno prozvati digitalni cirkus za moralni prekršaj?) Ako živi “bolji život”, onaj u stvarnosti filma, pod koju ga je cijenu zaradio? Kad bi se lik poželio vratiti u tijelo svojeg glumca, pa da i nije zakasnio (ako je glumac još uvijek živ), koliko bi na koga taj povratak utjecao?

Za glumca bi to iskustvo bilo poput astronautske misije, ali mistično, poput astralne projekcije. Posjeta drugom planu egzistencije trebala bi biti preplavljujuće iskustvo. Kakve koristi za lika ima održavanje veze s glumcem? S kojom idejom dopuštamo priči da se razveže u našoj mašti i ugrozi odnose veličina, naše poimanje svijesti? Ne čini li se ponekad da promatrajući lika, ne vidimo ni glumca koliko sebe na njihovom mjestu? Vidimo možda lika i kako bi na njega djelovala naša stvarnosti.

“(Pjesnička slika)..., ona postaje novim bićem našeg jezika, ona nas izražava čineći nas istovremeno onim što izražava, ili, drugim riječima, ona je istovremeno nastajanje izraza i nastajanje našeg bića.” ⁱⁱ

⁴ skraćeno od eng. merchandise – trgovačka roba, ovdje upotrebjeno u kontekstu popratnih reklamnih proizvoda u kampanji filma

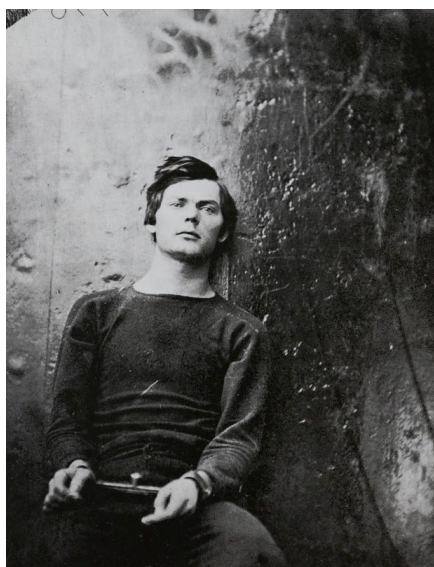
⁵ eng. take, fra. prise – pokušaj

Smiješan primjer su kućni video, video s mobitela, i slično... Iako najmanje zainteresirani za vrtložne sfere industrije/ povijesti/ filozofije/ metafizike, u tim snimkama svejedno onamo šaljemo svoj lik. Dio koji ulazi u kadar, ulazi u virtualno polje izvan fizičke stvarnosti. Kadar omogućuje pristup, preciznije, uvid.

»Gledanje filma ima nevjerovatne mistične implikacije; u najboljem može biti način da pristupimo i pokažemo neizrecivo. Ovo poštovanje prema neizrecivom bitan je aspekt posvećenosti.«ⁱⁱⁱ

Efekt tog “dimenzionalnog” skoka ipak ne stane čitav u doživljaj logične svijesti. Vidjeti sebe na snimci zna biti poražavajuće utoliko što snimka uvijek dolazi iz prošlosti. Riječ je o Barthesovom punctumu, „*Snimka je lijepa, mladić također: to je studium. Ali je punctum ovo: on će umrijeti.*“, na primjeru fotografije mladića koji čeka vješanje, „*Bio joj subjekt već mrtav ili ne, svaka je fotografija ta katastrofa.*“^{iv}

Dovoljno je iznenaditi se gestom, ugledati se iz novog kuta, da se odvojimo od lika sebe i uđemo u odmjeravanje sličnosti s likom sebe u videu – kao da to nismo zapravo mi! Već od prvog zrna sumnje da je naš lik drugačiji od nas, nastupa nagla neravnoteža, dok se ne povrati preuređena u kompoziciju gdje lik zadobiva višu poziciju u odnosu na svoju sirovinu. Izbjeći ću zasad o tome što je čega sirovina i zadržat se na odnosima moći između glumca i fiktivnog lika. Usprkos disproporcijama u raspodijeli moći, što omogućuje efekt filmske čarolije?



Slika 1

2.4. RELACIJA GLUMAC-AUTOR-LIK

“Ne pomičući se, udobno zavaljen u svojem stolcu, tonuo sam u osjećanje svoje snage“.^v Ovaj citat Bachelard nalazi za primjer iskustva doživljavanja pjesničke slike, polazeći od Junga koji, protivno Freudovoj psihoanalizi, postavlja da snove ne možemo tumačiti razumom, već da ih treba doživljavati, s obzirom da se odvijaju u našoj podsvijesti. *“Snovi nisu samo ispunjenje želje, već, izvan svega, razumno suočavanje s nama samima.”.*^{vi} Film nije suhi čitki list, na kojem vodimo bilješke o psihologiji kompozicije likovnih elemenata. Za tumačenje filma, kao i snova, potreban je fenomenološki pristup. Onaj koji će naše iskustvo razumijevanja učiniti razboritim na načni koji prethodi dokazivanju teorije, prilagodljivim na raznorodnost teme i agilnim unatoč fortificiranosti činjenica. Čitajući dijagnoze kao prašnjavu kuharicu, psihoanaliziranje filma u pretpostavci traži zaključak, a fenomenologija proces. Uzevši za metaforu da je film poput zamotanog dara, psihoanalitičar će ispipavati i tresti kutiju, dok će fenomenolog raspakirati, proučiti, pa ga i sastaviti u početni oblik.



Slika 2

U odnosu na našu jednostavnu prisutnost ispred platna, glumac je u prednosti jer ima više uloga-osobnosti-života. Makar se uvjerali u suprotno, nastaviti ćemo vjerovati u potencijal – potpuno opravdano! Glumcu je pružena prilika da zauzme novi život i publika ju odobrava pa zavidi i ocjenjuje. Glumac svakako uspijeva zaraditi dodatni život. Ali nakon završetka filma, kod glumca preostaje manje lika nego kod gledatelja. Film je bio transakcija, teleportacija

lika do gledatelja gdje će trajno useliti. U odnosu na gledateljevu maštu, za vrijeme projekcije, lik doživi najkraći dio svojeg vijeka. On u mašti gledatelja skuplja građevni materijal za svoju stvarnost. Čim je dulje ondje, teže ga se oterasiti.

Kao u epizodi⁶ animirane serije Rick and Morty, adaptacije filma Total Recall⁷, gdje se obitelj Smith suočava s invazijom parazita. Oni se razmnažaju ugrađujući lažna sjećanja o sebi u maštu likova, kroz prisjećanje.

To ni po čemu nije drugačije u slučaju s vlastitim likom na snimkama s mobitela. Na isti način skladištimo replike svog lika, pamteći razne snimke sebe. Lik opsjeda gledatelja, opterećuje njegovu svijest neizmjerom rastućim poljem mogućnosti, brojnim scenarijima koji zakonima filma dominiraju nad našom tromom i postepenom kauzalnosti.

Sve to stane u prve trenutke ugledavanja lika na platnu, u prvcate dojmove. Nije puno potrebno. Bljesak svjetla do ruba vidnog polja i figura koja izlazi ususret, pa da je prolaznik koji pravi sjenu ispred projektora, karakter lika čitamo u stotinkama, gomilamo neriješene dojmove. Ulazi još likova, možda prepoznamo glumce, garnituru, pejzaž, prepoznamo specijalni efekt, zahvale montaži, koliko ljudi! Čak da je autor koji snima samog sebe – filmska čarolija je, najednom, u tom slojevitom trenutku angažmana i reagiranja na ničim pozvane upade u naizgled mirnu savjest. Nije čudo da jedva pratimo priču.



Slika 3

⁶ Total Rickall, s02e04

⁷ film Paula Verhovena s Arnoldom Schwarzeneggerom u glavnoj ulozi (1990)

3.1. DRUGO POGLAVLJE

3.2. IKAROV FILM

Slavna, blještava i omražena hollywoodska kapitalistička industrija, nije zadnji put da kažem, ovdje je podigla imperij. Problematiku Hollywooda ne treba uveličavati posebnim poglavljem. Ona će se čitavim putem nametati kao antipod filmskoj umjetnosti, pa tako i dolaziti na tapetu. Hollywood, “kao svak”, svojski se održava na životu. Ravnoteža u njihovoj filozofiji medija ovisi o kapitalu. U njihovim studijima odvijaju se nimalo manje važni eksperimenti, ali imaju ciljeve o koje se spotiču, kojima sprječavaju svoj metafizički odraz dok ga kradimice ne ukinu.

Publici idu zasluge. Htjeli smo zabavnije, uvijek ćemo htjeti zabavnije i brže, neka uvijek bude toga. Bile bi sve redom pristojne želje kad ne bi ovisilo o tržištu. Ono će se radije homogenizirati, odbacivati neisplative filmove kao spremnike rakete koja vertikalno ubrzava.

Grunut u sunce! Ikarov film ima iste namjere kao i queer indie, kao i trash, u osnovi postići taj zvjezdani osjećaj projekcije, nadiđene svijesti. Iako, u Ikarovom filmu, to je infantilna potreba za afirmacijom, za ozakonjivanjem svojeg bića na materijalnom planu društva. Potreba koja u filmu ne nalazi zadovoljstvo u samom mediju – pa ni problematiku; zagonetku njegovog bića, poremećeni odnos veličina u filmskim pjesničkim slikama.

Ikarov film je olupina, “deathtrap”, od dizajna do izgaranja. Sa zabunom mu povjeravamo svoje ciljeve, greškom ukrcavamo emotivnu prtljagu na njegovu letjelicu. Mogli bi, u jednom, poletjeti i odbaciti sav teret. Psihički sok lučen iz obrata priče izrabljujemo kao doživljaje iskustva koje bi značilo naš napredak u nošenju s teretom trenutka. Drugim riječima, s junacima filma mi postajemo pobjednici života, njihovog pa svojeg. Čime smo točno zavrijedili taj osjećaj? Vjerojatno umaranjem na poslu. Koliko će se obrati u Ikarovoj priči doticati naših privatnih puteva?

“Mi već živimo u svijetu kojim vladaju fikcije svake vrste. Fikciju već imamo, a uloga pisca je da izmisli zbilju.” ^{vii}

Izuzev svima zajedničkoj relativnosti, film kao biće nadjačava film kao sredstvo. U suprotnom smo sebe same sveli na sredstvo koje istražava svoju relativnu funkciju. U

suprotnom smo neozbiljni kad se podređujemo zanosima filmske priče. Ono si što jedeš - i što gledaš!

Tekar postaje jezivo ako se zapitamo o izvoru gledanja, originalu slika, arhetipovima. Gdje počinje lanac gledanja – u nama ili prije nas?

3.3. CINÉMA

Napokon! Prije nas! Ponovno izranjaju pjesničke slike, posvuda po svijetu kroz vrijeme, a ni nema ih koliko njihovih reprodukcija. Nastavljamo se na vrhunce svojih prethodnika, kamoli na slabije zapažene radove, koje taložimo u podsvijesti. Ne postoji jedno bez drugog. Kapitalistički film je prethodio filmu koji je svjestan svojeg kadra. Radi se o neizostavnoj dozi svijesti koja će kontaminirati finu fabriku i proizvod, procurit u tehnologiju i ponovo odati da je film s greškom jer na njemu radi čovjek s greškom.

“...jer fotografija ne stvara vječnost, kao što to čini umjetnost, balzamira vrijeme, spašavajući ga jednostavno od svoje pravilne korupcije.” ^{viii}

Bazinov citat dopire još iz doba borbe za mjesto cinéma u umjetnosti uopće. Umjetnost nije uvijek podržana od strane medija, nema svaka slika punctum. Industrijski kostur otjelovljuje cinéma na puno načina kao nepodržani operacijski sustav, uvijek izvan zgloba. Gdje nastaje neravnoteža? McLuhanova krilatica “medij je poruka”, postavlja suprotno od vjerovanja da film kao medij tek posreduje u prenošenju iskustva, u reprezentaciji. Time ga, u primijenjenom kontekstu, oduzima iz ruku hollywoodskih nasilnika, koji se pregrubo igraju njime. Nažalost, samo u teoriji, dok je u praksi, upravo suprotno. Ono je izloženo prekrajanjima po traženijem modelu, prepoznatljivo kao producentski film⁸. Film kao proizvod (movie) zadovoljava zahtjeve minimalista šezdesetih godina, možda na očitiji način nego cinéma, postižući njime materijalizirati umjetnost do objekta.

“Kako bi se alkemija dogodila na filmu, forma mora sadržavati ekspresiju njegove vlastite materijalnosti, a ova se materijalnost mora sjединiti s temom filma. Ako ne postoji ova sjedinjenost, ... film poriče svoju cjelovitost. On poriče ono od čega je konkretno sačinjen.” ^{ix}

⁸ eng. producer's cut – suprotno od director's cut, u odnosu na koji je producer's cut uvijek kraći i prikladniji za tržište

Ma koliko uspješan, hermetičan rad će uvijek zauzimati manje od otvorenije, poletne forme. Valja odmah skloniti s puta. Ukoliko se iti najmanje spremate osvojiti ili rušiti Hollywood ili išta srodno; zašto jednostavno ne skrenete pozornost? Na koga ćete prvo pomisliti osvojite li Oskara za najbolji strani film? Tko će vas više sažaljevati i financirati vaše beskrajno prigovaranje na uvjete snimanja u kapitalizmu? Definitivno oni koji sudjeluju u utakmici.

U poeziji to su patnici, grešnici, dužnici svojoj egzistenciji, pisati i živjeti protiv volje. Krivo rođeni ljubavnici na vratima raja, razapeti na svoju umjetnost. Smiješno je da će se uzdizati u zanosu mentalnih slika kako bi osnažili psovati na iste. Pjesnik patnik je stvar prošlosti. Zaostali patrijarhalni kompleks. Pjesnik patnik je partybreaker, samodovljno utučeno gundalo, uljez.

Kako koji izvoli. Drugi će pjesnika patnika prepoznati upravo u suprotnome, u autoru eksperimenata, kritičaru pasivnog gledanja – u onome koji kvari zabavu, onu čiji efekt na psihu nije dugoročno zabavan. Možda smo s obje strane gundala čim gledamo preko, ali kapitalisti će ostati opterećeniji materijalnim, utoliko više što će se drugi, njima usprkos, domoći svojeg duhovnog kapitala. Onog kojega se naizgled teže domoći, koji je straniji pa i beskorisniji. Duhovni kapital svojom prirodom prkosi kapitalističkoj kruni.

Odlomak o Ozuovom Jedinom sinu⁹, Dorsky započinje sintagmom “beskompromisna prisutnost”¹⁰. U prometu slika u poeziji, nije li jedinstveno baš takva prisutnost samo-simbola¹¹ razlogom za prvenstvo nad ovisnijima, nesamostalnim, simbolima o kojima se nije toliko maštalo? Nije li u tome materija poetike cinéma, u njenoj holografičnosti?

“Svi ovi elementi ne predstavljaju završetak, već jedino poetsku tajnu i odjekivanje samo-simbola.”^x

⁹ Hitori musuko (1936)

¹⁰ Kino posvećenost, str. 39.

¹¹ U svrhu definicije, poslužimo se jednakošću iz sljedećeg citata Dorskog iz istoimenog poglavlja, “Ozuove priče često govore o ovim prascenama iz naših života, svima nama dobro poznatim ikoničkim prizorima. Ovi događaji po sebi su samo-simboli, primarni događaji, a ne sredstva s kojima smo dublje uvučeni u radnju.”, Kino posvećenost, str. 38.

3.4. JEZIK FILMA



Slika 4 Slika 5

Biramo što je korisno i punimo ideju o “svrsi” svim različitim značenjima. Razum će nas prevesti u ozdravljenje. Razum kao ured za intervenciju duha, posredovanje između materije i snoviđenja. Otvara se ujutro, papiri su poslani na potpisivanje, stižu odozgor - čekamo glas razuma. Razumski reagiramo na film, ali to je, tek i ako, primaći šalter, otegotna okolnost odrastanja u već izgrađenom svijetu. Istovremeno reagiramo kao tabula rasa, potpuno poremećeni ulaskom filma u našu svijest.

Sportski se odnoseći u industriji, može se reći: “U zdravom tijelu”, koje bi bilo pravilno isplaćen set, dovoljno vremena, bez materijalnih nedostataka ikakve vrste (tehnologija, budžet), “nije zdravi duh.”. Film je umjetnost! Drugo ne može biti. Čak i namjenski film, dok god dolazi na vidjelo kroz pjesničke slike. To se ne može poništiti bez da u produžetku ne ugrozi vrijednost filmskih izražajnih sredstava, inkorporiranih iz različitih vrsta umjetnosti. Drugim riječima, takav bi film uzeo umijeća koja sedma umjetnost objedinjuje i otkupio ih od povijesti umjetnosti.

Film nije tijelo sportaša sastavljeno od naoružanih pojedinaca koji sklapaju svoje fronte u organizam gigantskog borca protiv komercijalne konkurencije, protiv vanzemaljaca, onih koje se alienira (Transformers, Power Rangers, i slično). Za one koji svoje demone svode svladavati na materijalnom bojištu, ovladavanjem materijalnom egzistencijom, pobjeda nad siromaštvom je kraj utrke, neka vrsta duhovnog dovršenja. Nije to mala stvar, naravno,

udahnuti obnovljenu volju u gledatelja da se vrati u ring kladenja na slike, potraži svoje mjesto. S naglaskom da se makar zapita o svojem mjestu u mreži pojedinaca koji se ondje bore na smrt, da se čim dulje ostane u ringu.

U borbi protiv pangermanizma, Bakunjin je zagovarao panslavizam kao protumjeru neokaljanu kompromisom – jer kompris ne postoji! Treba primijeniti njegov pristup stranim sustavima, koji crta granicu i razlaže o suprostavljenim postavkama u okviru međusobnog ograničavanja slobode. Za dovoljno suprostavljene sustave, kompromis je poražavajuć. U tom pogledu, hollywoodski film je agresor prema brojnim manjim Ikarima, koji ne jure na prvo sunce, ne biježe pritom iz zatvora (“iz” života), i zapravo se zanimaju za sebe ili svoj put kakav bi mogao, a ne trebao biti. Od sirovine Ikara naučit ćemo samo dobivat po nosu, odnos s granicama koji je teritorijalan, osvajački. Ako se ne napiše drukčije, Ikarov bijeg iz zatvora mogao bi promovirati samoubojstvo.

Ono što nas zanima kod Ikara nije samo njegova sudbina. Zanima nas kako je izradio letjelicu. Otkud mu ideja da poleti? Njegove misli dok je radio na letjelici – zasigurno je ulazio u dojmove, taktil drveta, papira, zvuk pisaljke, svladavanje umora, dragocjenost dnevnog svjetla, psihička snaga! Naravno da sve to promislimo, o tome zaključujemo, i bez da se objavi u kadru. Ovisno u kojoj mjeri razmišljamo o tome, filmska se stvarnost odnosi na nas. Što je film prisutniji u nama to je više uspio! Odmah valja istaknuti, jednostavnije potrebe je lakše zadovoljiti. “Bolji film” će komunicirati o našim potrebama ma koliko bile složene, reflektivno i blizu izvoru težnje. Od čitavog gledanja i prokuhavanja, film postaje ljepljiv na psihu poput fantomskog gmizavca čije se tijelo proteže između iskustava gledanja filma. Ono ima ulogu u odnosu na cjelinu pojedinačnog života i stvarnosti, čvrsto utvrđenu od prvog pogleda.

“Nećemo moći procijeniti vrijednost teksta pred sobom ako i sami i u njemu ne sudjelujemo uz pomoć vlastitih noćnih snova”^{xi}

Ako treba jezikom kapitalizma, film je kao svaka namjernica. Moramo odgovorno birati uzgoj, sorte i pojedine utjecaje na našu probavu. Producentski, kapitalistički film je spravljen i najavljen tako da izvuče gledatelja na rub stolca. Takvi će gledatelji navrijeti na gomile, skakati pomamno na proizvod i punih ustiju tražiti još. Takav, da juri kroz probavu i pridonosi u svemu prolaznosti i lakoći prepuštanja skrojenom odabiru, slici takvog svijeta.

Hollywoodski movies je, u punoj snazi kampanje, tek nusproizvod kapitalističke zabavne egzistencije u šoping centru usred pustinje, ravan hamburgeru, Coca-Coli, autima i oružju. Pa su i filmski junaci nimalo bolje prošli, pa i publika i autor filma – u odnosu na industriju, tek su ljudski faktor, vijci s relativnom funkcijom “castani”¹² u život, tek greškom romantični bez pojma. Stvar ukusa. Bi li imali odabira da nije kapitalizma? Da nije kapitalizma ne bi bilo rock’n’rolla. Eto ih, razmažena djeca revolucije. Snimamo 8K podcaste o budžetima hollywoodskih bikonja, o njihovim likovima ljubimcima.

¹² eng. casting - kasting, audicija

4.1. TREĆE POGLAVLJE

4.2. FILM KAO IGRA



Slika 6 Slika 7 Slika 8

Saznat ćemo za zadovoljstvo u nespitanosti. Pokazat će nam probitačni performansi. Obratit će nam se kroz poznate strukture na nepovratan način, između ostalog, o mogućnostima koje smo naslućivali da u nekoj varijanti postoje kao “ono nešto” što čini remek djelo. To će biti trenutci u kojima likovi iskaču iz platna, čime god se poslužili, u “zonu” (Stalker) u kojoj će nam se približiti kao svojoj svrsi, izvoru svoje težnje iza tobožnje granice, svojem stvoritelju. Ali često, na granicama svojeg svijeta, taj lik odbacuje autore filma kao svoje stvoritelje.

Naravno, u konzumerističkom filmu dogodit će se upravo suprotno. Kao na primjer, u “filmovima igre”, onima koji život koncipiraju kao igru, a osobe kao igrače koji taj život osvajaju ili gube. Na Netflixu, većina je sadržaja takvog karaktera, ontološki potpuno svedeni na funkciju da zabave, da ubiju vrijeme. Ne treba se pomučiti oko traženja primjera, često ih odaju naslovi, na primjer, *The Platform*¹³, *Igra lignje*¹⁴, *Noć igre*¹⁵. Naprotiv,

¹³ (2019)

¹⁴ *Squid Game* (2021-)

¹⁵ *Game Night* (2018)

Ratnici podzemlja¹⁶ i Pobješnjeli Max¹⁷ ne propagiraju programiranost društva, već u njemu nalaze sukob, problematiku. Ovi su primjeri, možda preočito, dodatno suprostavljeni u ideologiji.



THE
WARRIORS



Slika 9 Slika 10

Lik odbacuje autore kao stvoritelje s punim pravom. Autor je jedva ovladao njemu već priređenim elementima, sredstvima, Peterličevim čimbenicima razlike i sličnosti. U jednu ruku više od samo fizičkih, u drugu ruku više od samo duhovnih faktora, omogućuju egzistenciju fiktivnih likova. Obraćajući se svojem stvoritelju, oni ne bi trebali imati kako razložiti svoju egzistenciju. Na taj bi nam način bili sličniji. Osim što im je omogućena posredstvom čovjeka, ona ima zamršenu, čak i autorima stranu logiku; čak da slični i na koju drugu - koliko još oblika egzistencije razumijemo? Čemu će svakako najviše nalikovati, ako ne čovjeku?

Zašto bi taj fatalni trenutak u životu filmskog junaka bio drugačiji od našeg odnosa s religijom ili filozofskim konceptima? Uglavnom, te su scene inspirirane ili motivirane upravo takvim iskustvima, komuniciraju takve potrebe. Likovi u filmu, napisani na sliku čovjeka, pred stvoriteljem odabiru svoj put. Ono što je razgolićujuće u susretu sa stvoriteljem je medij kojim se uspostavlja kontakt, uvijek prilagođen nama, pojednostavljen, kao na primjer u

¹⁶ Warrirors (1979)

¹⁷ Mad Max (1979)

romanu Kontakt¹⁸. Također, relativnost veličina i uloga lika u životu stvoritelja. Tako je, naravno, zato što je takav stvoritelj napravljen na sliku čovjeka, stvoren od čovjeka. Samo čovjek koji je napravio film i likove u njemu. Ili bez odgađanja, kako Bachelard piše, “*U pjesničkoj slici zrcali se prisutnost duše.*”^{xii}

Ulivši svoju svijest u filmskog junaka, jesmo li ga osudili na tjeskoban format ili mu, obrnuto, pospješili prilike da nadjača našu egzistenciju, prenese našu znanost kamo mi nismo u mogućnosti? Štoviše, neće li nas ti likovi provesti kroz najizazovnije koncepte, suočit s vidovima kojima pristupamo intimno, s najslađim pitanjima koja postavljamo ispod glasa. Ponovno primjereni, Rick and Morty daju likove pa i “potpuno” svjesne svoje egzistencije. Dovoljno je nacrtati njihove likove i dodati im glas, ako je moguće, glas upravo njihovih glumaca, i uspostavili smo kontakt!

Posvud istovremeno, različiti Rickovi i Mortyiji, odgovorit će nam na pitanja jer znamo kako razmišljaju. Pa što ako i ne znamo. Ako tako zaželimo, bilo iz kojeg razloga, možemo zamišljati, raditi s njima što nas volja, mijenjati im, dodavati osobine, imena – tko nam brani? Mi vozimo likove s predstave doma. Ne bi li tim likovima i nama bilo ugodnije skupa kad bi imali odnos koji se međusobno više podupire i poboljšava, ako treba, inteligentniji odnos?

U odnosu na likove ograničene na niže oblike života, propagandno dehumanizirane, s kojima ćemo se mjeriti jer je film takva prigoda, zaključit ćemo, ili da nemamo ravnog izazivača među fiktivnim likovima, ili povjerovati u neodržive modele življenja. Banaliziranje filmova je prljav posao iz razloga što i loš film navodi gledatelja na razmišljanje. Osim informacije koju korporacije plasiraju, one ne mogu snositi odgovornost za usputnu štetu, za veliku tjeskobu koja ulazi u snove i oblikuje život izmjeren ispod hollywoodskog zvijezda. Kapitalistički film nas uči da ne sudjelujemo izravno u stvarima koja nas privlače, da promatramo iz komfor zone. Da nismo radili i platili, ne bi imali što gledati. Producentski film možemo držati za lobotomiju.

Ili kako Tarkovsky kaže, „*Film je nesretna umjetnost jer ovisi o novcu*“^{xiii}.

¹⁸ Contact, Carl Sagan, 1985. Kontakt između izvanzemaljaca i ljudi iniciran je od strane inteligentnijih. Ondje je medij kontakta radio-poruka s nacrtima za stroj pomoću kojeg se uspostavlja kontakt, koji znanstvenici moraju sastaviti. Također, istoimeni film Roberta Zemeckisa iz 1997., s Jodie Foster u glavnoj ulozi. Sagan je sudjelovao kao scenarist.

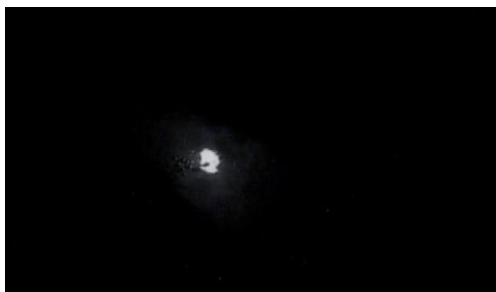
4.3. VIZIJA

“Ako filmaš ne shvaća da kadar mora izražavati i onoga koji gleda i ono što se gleda., onda nije do kraja osvijestio gledište filma. Gledište je tada uvjeravanje, ono ne prihvaća viđenje kao susretište nas i svijeta.”^{xiv}

Pošto se odnos između lika i gledatelja-autora-glumca uspostavlja preko mašte, a ne preko razuma, snoviđenje je stanje svijesti koje bi moglo opisati način na koji doživljavamo film kao pjesničku sliku. U tom stanju uspostavljamo kontakt s filmskim junakom. U tom stanju bi se junak našao dok komunicira zauzvrat s nama. To stanje svijesti je omogućeno filmom, metafizički preciznije, priskrbljeno kadrom. Polje, prostor, nabijen pažnjom - kadar je stanje svijesti. Nadahnuće trenutkom koji nas otvara do bestežinske istaknutosti u osjećanju postojanja.

Osjećaj prisutnosti kadra, trenutke “kao u filmu”, ocjenjujemo po kvaliteti prisutnosti, osobe u stvarnosti kao i lika u kadru – svejedno čije prisutnosti. To su iznimni trenutci, izdvojeni radi očuvanja, kadrom odcjepljeni od matičnog svijeta. Ti se trenutci doimaju nezaboravni. Kvalitetan film je svjestan kompleksa mumije, potrebe za ovjekovječivanjem. Jasno ćemo biti pomaknuti doživljavajući te scene, prepoznajući prave osjećaje na filmu. Gluma nosi nijanse koje se nemaju kad razviti u opterećenom filmu. Zasižno su ubrzavajući produkciju osjećali da se protive osjećaju, da gaze svoje pjesničke vizije.

“Ako je filmaš izravno povezan sa suštinom objekta, onda će i promatrač biti izravno povezan sa suštinom objekta. I publika će ekran vidjeti kao što kamera vidi objekte, i događa se veliko sjedinjenje srca između filmaša i publike.”^{xv}



Slika 11

Slikovito rečeno, iz perspektive filma, naših su bezbroj očiju u tami koje gledaju “u nj”, koje ga ne gube iz vida i na taj mu način omogućuju egzistenciju. Ali unatoč neprestanom, neizostavnom promatranju, film uspijeva skrivati, zabavljajući nas našim odrazom. Kao da skriva tamnu stranu, onu okrenutu navan, bojim se reći, ili svijetlu stranu, s obzirom da je naš odraz diskutabilno mračan. Nasreću, i tamna strana se otkriva svakih mjesec dana, nažalost, kako kome.

Méliès je među prvima iščitao metaforu filma poput mjeseca, kao lice satelita kojem se raketa zabija u oko. Već s njim jasno počinje oduševljenje da sve naizgled neživo može oživjeti. Animacija je savršen primjer performansa u filmu. Kroz čitav proces stvaranja, u usporedbi s ostalim rodovima, autor je odgovoran, prisutan u odabirima do zadnjeg detalja. Polaže autorstvo na svaku pojavu u kadru, i svakim kadrom nastupa čitav na fronti svog filma.

Iz pozicije redatelja, bolje je imati opcije. Najlakše će isplatiti zadovoljstvo prepuštanja performasu, nekom unutarnjem procesu koji je započet u igri i ostaje u igri do svojeg završetka. Zaista, u bajkovitoj igri potpuno nalik dječjoj, makar bila na teret produkciji i iskusnim crnjacima u zanatu. Ponajviše se treba diviti onim filmašima, ili autorima (ako se eksperimentalni umjetnici ne pribrajaju „filmašima“, trebali bi), koji su „prešli igricu“, koji ne puštaju financije da im progone set kao da je uklet, jer na granici rasvijetljene akcije svatko može ušetati u kadar i rastjerati finu usredotočenost, moment kad se glave oko kamere potrudu oko istog osjećaja, ujedinjeno idući uz oštricu rijetkih harmonija u viziji. Što je ovjekovječeni trenutak „krhkiji“, to mu je veća vrijednost. Takav trenutak je ekskluzivan i specifičan, ali nije nužno dubok i jasan.



Slika 12

Po tom pitanju, više kontrole znači precizniji izražaj. Ono što je uloženo je vizija. Bilo to upravljanje budžetom ili, općenito, utjecajima, ona je pod stalnim promatranjem. Pogotovo kad je izvan vida, kad je nedostaje. Kad raspoloženje izgubi gustoću i pričinu se da snimamo bez vizije, zanatlije će nastaviti kao obični radnici, već udaljeni od autorskih pitanja jer im nije mjesto – ne odgovaraju za viziju redatelja. Ondje smo zbog novca i zarađujemo ga svake sekunde radnog vremena. Trebamo koliko treba da plasiramo ono što prolazi.

Na viziji dižemo cijenu. Ona je puno više od zalutale ideje u postmodernističkim olujama, ona je vrlo osobna stvar. Treba biti kritičan u čitanju, slućanju vizije. Iako se oformila od nađenog materijala na „domaćem terenu“, otkud su i čime doputovale njene klice često nije evidentno. Čitajući iz hrvatskih vizuala i prića, krema pri HAVCu¹⁹ snima stvarno dosadne filmove. Odnosno, ti su filmovi preuredno producirani. Ne bi volio ćuti da im je zafalila koja desettisućica za milimetar zategnutiji kadar, onakav kakav bi se ponudio skupljim gledateljima, koje kao da uvjeravaju da imamo kinematografiju za njihovu kesu. Za primjer osovit ću se na uspješnim naslovima, Duga mračna noć²⁰, S one strane²¹ i Sex, piće i krvoproliće²². Savršen primjer potlačene, iskompleksirane kinematografije. Manjak njihove ambicije da se/nas razviju do potencijala, manifestira se kao nužno zlo i poruka svisoka da nemamo kamo slobodnije. Svojim monopolom nad budžetom, oni obeshrabruju i emancipiraju film od društva, filmom koji ne postoji bez tržišta.

Kakvi bili, nisu gori od svojih tlaćitelja, ni po tome što nekritićki prenose strukturu na nove generacije. U nekom su trenutku ųrtvovali igru. Zaboravili na jednostavno ćudo uređaja koji biljeųi doųivljaj percepcije, otupili na prisutnost prirode u prevođenju vizualnih i zvućnih valova u sadržaj.

„U procesu gledanja, naša je lubanja poput mračnog kina, a svijet koji vidimo ispred nas svojevrsni je ekran. Svijet promatramo iz mračne unutrašnjosti svoje lubanje. Što je prostorija mračnija, ekran je blistaviji.“^{xvi}

U zagrebaćkim kinima, kojih je, na primjer, preostalo za prste jedne ųake, uglavnom se bavimo vremenom i atmosferom, ali potrošenima na dramatićne uzdahe, dijaloge na standardu i nenamjerno uspavljujuće, objektivno snimljene, ųetnje po hodnicima. Ne bi se iznenadio da je spomenutim autorima preostalo ųara, ųtoviše, uvjeren sam kako je neizbjeųno prepuštati se snoviđenju. „*Subjekt koji govori sadrųi ćitav subjekt.*“^{xvii}. Što to govori o autorima takvih filmova? Bi li se prije izjasnili kao dosadnjakovići ili kao borci za tešku titulu, Ikari, Odiseji? Uvijek pri svojem filmu sa „s obzirom da“ i slićnim skorojevićkim kondicionalima.

„Oni predstavljaju drugaćiju formu, knjiųevnu, umjesto da se izravno manifestiraju kao vizija. Ovo suptilno iskrivljenje hijerarhije vizija-jezik iscrpljuje primarnu snagu koju kino moųe ponuditi. Naša je realnost spljoštena, spljošteno je naše kino. To je vrlo daleko od primarnog temelja osvjetljene prostorije i potrebe da film uvaųava realnost – realnost bivanja u zamraćenom kinu naše lubanje i promatranja blistavila.“^{xviii}

¹⁹ Hrvatski audiovizualni centar

²⁰ Antun Vrdoljak (2004)

²¹ Zrinko Ogresta (2016)

²² omnibus Borisa T. Matića, Zvonimira Jurića i Antonia Nuića (2004)

4.4. GRIFFITHOVSKI SET



Slika 13

„Što je prostorija mračnija, ekran je blistaviji.“. Naglasak je na mediju. Uzmimo, unazad, veličinu tog ekrana. Laptop i mobitel zamijenjuju platno. Polje suženo mogućnošću izbora, bijeg u detalje na širokom planu, sve slijeva u korito i pregledno nas razvrstava na autore i gledatelje. Ono što mi možemo zauzeti u tom rasporedu, upravo je blagostanje vlastite sobe i kvarta. Više no ikad, očita je podijela na one koji su došli po novac i one koji mogu umrijeti nakon dobrog snimanja - preuveličavajući možemo se kititi takvim opisima ispunjenja, jer se zaista zbivaju, zaista sažimaju i nadmašuju identitet.

Takvi osjećaji dopiru preko, oni su punctum. Oni najbolje uspijevaju kod samostalnih autora, iako kao privatni rezultati, nepoistovjetivi. Veći set znači više raznolikosti, više osobnosti, ciljeva, interpretacija, po pravilu znači „veći film“ – onaj koji se tiče širih masa. To vrijedi, naravno, ovisno o angažiranosti, koja na griffithovskom modelu seta strogo razlikuje kreativni sektor od operativnog.

Kako tome pridružiti navalu nediscipliniranog izražavanja koja strši iz interneta? Zašto prigušivati nastalu zbrku idejom o vremenskim filmovima koji ne nastaju bez palice?

Mediološki pojam „doba slika“ ovdje igra značajnu ulogu. Ono tumači našu perceptivnost pod utjecajem, najšire shvaćeno, vizualnog sadržaja i predstavlja teoriju o našoj zavisnosti o osjetilu vida. Nemir i manjak koncentracije mladih generacija u jednu su ruku povezanost na brži procesor informacija. Je li ono čemu se otvaraju sadržajnije, intenzivnije od praznina kojima su se otvarali pjesnici patnici, ili je li ispraznije? Nećemo saznati ako ne probamo. Stari redatelji su već sami sebi dosadili. Gdje u ovome stoji Barthesova „smrt autora“?

Ne radi se o radikalnim preinakama. Na mom malom setu, svatko do zadnjeg ima pravo glasa. Nitko mi ne može uskratiti da nasred sobe postavim mobitel (ili kameru obscuru, ako nemam za kameru), mašem kamerom i skačem ispred naokolo dok ne osjetim prisutnost svijeta, dok ne postanem osjetljiv na stvarnost. Neće li me ugristi ako to nazovem filmskim setom?



Slika 14



Slika 15

5.1. ZAKLJUČAK

Pišući o filmu, Dorsky započinje s „*On je živ kao forma posvećenosti.*“^{xix}. Drugdje u tekstu, posvećenost pripisuje „samo-simbolu“, kao da je ono što ga uspostavlja i održava na egzistenciji. Kao da bi se moglo također reći, prisutnost ili pažnja, s kojom samo-simbol dolazi do izražaja, kao volja koja prethodi svijesti, po kojoj je instinktivno vođen.

Samo-simbol Dorskog pronalazimo u „prostoru“ koji Bachelard predodređuje poetici, u pjesničkoj slici koju postavlja za cilj. Oni si sličje kad su upotpunjeni, samo-simbol i pjesnička slika - kad je primjenom njihove stvarnosti na drugu nastala zasebna stvarnost. Takva da ima svoju vibraciju i prisutnost. Stvarnost spljoštena u izražaj kojoj se pristupa pod njenim uvjetima; gledanje filma, doživljavanje snova, čitanje knjige, slušanje pjesme, i tako u nedogled s varijacijama.

Bi li kadar mogao nazvati uvjetom filma? Na ekranu se otvara portal između dvije stvarnosti, gdje jedna drugu neravnopravno prepoznaju. U trenutku projekcije filma u kinu, nalazimo se u disproporcionalnom odnosu sa glumcima na snimkama. Jedno naprema drugome, mi smo nadnaravni. Čini li se da publika ima prednost za vrijeme projekcije, treba izjednačiti našu s dimenzijom likova, prema čemu jedno za drugo znamo tek koliko stane u projekciju.

Glumac je sposoban ući u scenu, stati pred uređaj i sav svijet sažeti da stane kroz pogled raspakirati se mašti. Naravno, to je „sposobnost“ samog filma, koja se u performansu svih izražajnih sredstava dovodi do vizije. Ovo govori da svako paljenje snimanja, makar slučajno u džepu, ulazi u virtualni simulakrum, otkud dobiva pristup u maštu gledatelja, i nadalje ciklično tim putem. Primarno zbog toga što nam je za pristup neophodna tehnologija, s ontološke strane, nismo koliko bi mogli biti prisutni u filmu. Usporedivši s načinom na koji poimamo stvarnost u cjelini, u kontaktu sa stvarnošću likova iz filma, doživljaj stvarnosti je obogaljen.

Kad se upale svjetla nakon projekcije, gledatelji su već svedeni na vid i ne trebaju ostatak osjetila. Oni ostavljaju protezu filmskog platna u dvorani, koja bi zamjenila osjetila, i izlaze razgolićeni i zbunjeni. Razilazi se prisutnost koja ih je izvukla u situaciju poput fatalne, „na granicu između svjetla i tame“, koja ih je držala u zraku i zbog koje su osjećali vlastitu prisutnost na istančan način.



Slika 16

Erika Bók hoda za kamerom, nosi nas u ruci, scena traje preko deset minuta, s minimalnim brojem rezova, u kojoj je ovaj kadar daleko najdulji. Javlja nam se iz 1994., tek je djete na setu Sátántanga, slavnoga redatelja Béle Tarra.

Kako se provodila te dane i o čemu je razmišljala, možda ćemo naći na bloopersima²³ ili na njenim storijima²⁴ na Instagramu. Uz par dobrih uputa i pravi kadar, u ekskluzivnom trenutku projekcije, od nje ćemo saznati za prisutnost s nostalgijom za obuzetošću trenutkom. Kao da nanovo otkrivamo značenje riječi i obećajemo da ćemo zadržati tu sposobnost. Sad kad smo osjetili da se aktivira u krajnjim trenucima, kad smo rastrošni s tom prisutnošću²⁵, ponosni što nismo otupili na „vanjsko“. Zaključavamo film u platno.

Posredstvom filma, ponovno postajemo ljudi, na poznat način otvoreni prema stranom. Ono se bezpogovorno udomaćuje u našoj stvarnosti, s druge strane, ono smo namjerno stavili u film, a projekcija je nezaustavljiva u rukama stroja. S obzirom na otopljene granice između tehnologije i pojedinca, svjesni da je promet informacija astronomski porasao, najveća vizualna ostvarenja se ispoljavaju daleko od kina u šoping centru.

S glumačkim uputama u vidu, u kostimu i u kadru, Erika Bók oduzima locus pojavama koje ulaze u kadar, poput tornada, kud krene skuplja za sobom elemente stvarnosti koji se sastaju i

²³ eng. blooper – kratki video sa snimanja, najčešće smiješan pokušaj koji ne ulazi u film

²⁴ eng. story – story na Instagramu, način dijeljenja videa koji traju do minuta i vidljivi su jedan dan

²⁵ na primjer, kad istovremeno kuhamo i gledamo film

sukobljavaju u njenom liku, kao studium²⁶. U liku koji prestaje biti njen, za vrijeme snimanja, posebno za vrijeme kadra (probrani kadrovi, nakon montaže), ona daje svoje naličje stranom biću koje se budi u kameri i u zvučnoj opremi. Film uzima njeno lice za svoje, a ona ostaje potpuno zabačena i umanjena u odnosu na tijelo, koje je do maloprije dokazivalo stvarnost. Je li osjećaj odgovarao opisu senzacije? Sigurno je osjetila.

Zasigurno je dobila pozadinsku priču za svoj lik. Šećući ispred kamere, u njenom su liku izmješane: priča o njenom liku, njena istinita životna priča i priče publike s druge strane platna i vremena. Čim je ekipa bolje namještena, čim kvalitetnije doprinose viziji kadra, postavit će uvjete za Eriku da ponese, s čim dubljeg, u dublje stanje usredotočenosti.

Dosezi su nevjerovatni. Béla Tarr je upotrijebio, na primjer, vrijeme, nedostatkom rezova kompromitirajući isprekidanost, svojstvo filma koje osvježava pažnju. U tim „predugim“ kadrovima, protiv volje, dobivamo stvarnost na veliku žlicu. Suosjećamo s glumicom kao da znamo tu cestu, dosađujemo se, pravimo joj društvo. Njena je prisutnost u tom trenutku te godine zauzela lik u mediju, koji jedini sadrži uloženu stvarnost u nepovratnom obliku.

Čim se upali film, ona oživljava. Čitav njen lik je potresen ulaskom u kadar, kao i lik gledatelja pred platnom. Oboje ulaze suzdržani, jer ne bi ni znali otvorenije s neljudskim entitetima – zato i jesu ondje, glumica i gledatelj, i autor, saznajući što ih čeka.



Slika 17

Upravo suprotno nas dočekuje u hollywoodskom movieju. Prvi zadatak im je učiniti priču uvjerljivom, iako, zašto, ako će pravi performans uvijek biti iskren, a istina nema biti neuvjerljiva? Movie, vrlo jasno, nije iskren. Erikin lik možemo usporediti s likom Credencea Barebonea iz Čudesnih zvijeri i gdje ih naći²⁷. Credence je „obscural“, čarobnjak „kojem se nakupi“ zbog neprakticiranja moći i zbog toga umire mlad.

Ezra Miller (Credence), isto kao Erika, dobiva blizi plan i utjelovljuje traumatične ideje u slici djeteta/mladića. Također, oboje su glumci na filmovima velikana. Ideju o djetetu koje je odraslo u nepoželjnim ili barem neestetičnim uvjetima, Béla Tarr postiže trajanjem, a

²⁶ pojam Ronalda Barthesa

²⁷ Fantastic Beasts and Where to Find Them (2016)

Fantastic Beasts zamijenjuje specijalnim efektima. Ezra Miller stigne jedva složiti grimasu prije nego se pretvori u crnilo koje besciljno leta, lamata naokolo; većinu akcije svojeg lika prepustivši odjelu za CGI²⁸.

Kad taj uzbudljivi prikaz emocije usporedimo s emocijom kakva se oslobađa iz cinéma, možemo uočiti kako je prvo vrlo doslovno i nametljivo u odnosu na maštu gledatelja. Reprezentacijski karakter ovih slika ima štetan utjecaj utoliko što nas spriječava da se smjestimo u tim slikama; one su jednosmjerna transakcija mikrodoziranog cinéma. U svojoj privlačnosti, sadrže cinéma i velike pjesničke slike, ali ih svode na crtež.

Dorsky prema tome komentira isprekidanost, koja, u ravnoteži kadrova i rezova, mora gledatelju dopuštati da „popunjava praznine“ kako ne bi narušavala naše znanje o životu.

„Isprekidanost u filmu aktivira um gledatelja. Pojavljuje se mogućnost uspostavljanja veza, osjetiti se živim i potaknutim. Uspostavljanje ovih veza aktivira sinapse, gledatelj postaje svjestan prisutnosti.“^{xx}

Sljedeće što treba promisliti je priroda te prisutnosti. Ne znači li „biti u filmu“, osim sudjelovanja u produkciji filma, osjećati se specifično, istaknuto? Biti u filmu je stanje pojačane prisutnosti. To stanje uvelike slično molitvi ili meditaciji, i odandje nasljeđuje dubinu. Preciznije, radi se o stanju kadra. O trenutku koji se čini kao da je snimljen, ili za kojeg bi voljeli da je bio snimljen, a dogodio se daleko od kamera. Taj je trenutak nalik prosvjetljenosti, nadahnutosti koja uzima sve u obzir i sa svim je na miru, sa svim u jednom liku.

Ako je pojava lika u kadru vjerno prenesena vizija iz trenutka inspiracije, i ako smo mi tom liku nalik, ne bi li to značilo da se naš trenutak inspiracije na isti način javno prikazuje u nekakvom kinu? Zagledavši se u prazno, možda gledamo ravno u kameru. Ako tom liku nismo nalik, postat ćemo. Znači li trenutak prisutnosti, čim nas “pronađe kadar”, da će nužno uslijediti niz hollywoodskih obrata u našem životu?

Ovdje smo kao gledatelji nadjačani od strane moviesa. Ono što su bili privatni vrhunci uzimat ćemo s rezervom, naslućujući da bi im se trebali vratiti, pokušati ih osvijestiti kroz snimanje filma. Ako ondje nećemo razlikovati nametnute slike od vlastitih vizija, gdje ćemo nalaziti rješenja? Daleko je Amerika.

Snimanje filma zaista daje moć nad vlastitom stvarnosti, makar oslobodilo šire ili složenije poimanje. Morali smo pogledati kroz objektiv da bi to zaključili. Nismo imali izbora.

²⁸ Computer generated imagery

6.1. IZVORI

6.2. CITATI

ⁱ citat Wiliama Goyena, Bachelard, Gaston, Poetika prostora, str. 74.

ⁱⁱ Bachelard, Gaston, Poetika prostora, str. 11.

ⁱⁱⁱ Dorsky, Nathaniel, Kino posvećenost, str. 24.

^{iv} <https://www.matica.hr/vijenac/282/O%20Barthesu%20se%20malo%20zna/>

^v citat Henria Bachelina, Bachelard, Gaston, Poetika prostora, str. 51.

^{vi} <http://www.artnit.net/dru%C5%A1tvo/item/2642-karl-gustav-jung-tuma%C4%8Denje-snova.html>

^{vii} citat iz romana Crash J.G. Ballarda, po kojem je David Cronenberg 1996. snimio istoimeni film. Čačinović, Nadežda, Doba slika u teoriji mediologije, str. 12.

^{viii} prijevod autora; "for photography does not create eternity, as art does, it embalms time, rescuing it simply from its proper corruption." Bazin, André, What is Cinema?: Volume 1, str. 14.

^{ix} Dorsky, Nathaniel, Kino posvećenost, str. 20.

^x Dorsky, Nathaniel, Kino posvećenost, str. 40.

^{xi} Bachelard, Gaston, Poetika prostora, str. 44.

^{xii} Bachelard, Gaston, Poetika prostora, str. 10.

^{xiii} prijevod autora, „*Cinema is an unhappy art as it depends on money*“ citat Andreja Tarkovskog iz filma A Poet In the Cinema (1983), <00:45:12>

^{xiv} Dorsky, Nathaniel, Kino posvećenost, str. 45.

^{xv} Dorsky, Nathaniel, Kino posvećenost, str. 46.

^{xvi} Dorsky, Nathaniel, Kino posvećenost, str. 24.

^{xvii} citat J.B. Pontalisa, Bachelard, Gaston, Poetika prostora, str. 15.

^{xviii} Dorsky, Nathaniel, Kino posvećenost, str. 26.

^{xix} Dorsky, Nathaniel, Kino posvećenost, str. 12.

^{xx} Dorsky, Nathaniel, Kino posvećenost, str. 29.

6.3. SLIKE

Slika 1 Portret Lewisa Paynea, fotografija Alexandera Gardnera

Slika 2 Still kadar Totall Rickall, s02e04

Slika 3 Still kadar iz *O fantasma* (2000) Joãoa Pedra Rodriguesa. Vjoran svojim instinktima, Ricardo Meneses u ulozi S rgia bježi kroz noć  itav u lateksu – utjelovljuje noćni život, kristalizira svoj lik kao utjelovljenje fetiša.

Slika 4 Merch Transformersa

Slika 5 Power Rangers

Slika 6 The Platforme

Slika 7 Squid game

Slika 8 Game Night

Slika 9 The Warriors

Slika 10 Mad Max

Slika 11 Still kadra iz zadnjeg dijela filma *Five* (2000) Abasa Kiarostamia. Film je napravljen u poćast Yosirou Ozou. Kadar je uperen u površinu mora noću. U odrazu mora, mjesec izlazi i zalazi u guste oblake. Vjetar pravi valove i pomiće oblake. Koliko ućimo i iskušavamo gledajući ovaj kadar, a skoro se ništa ne vidi.

Slika 12 Still kadra iz *Inland Empire* (2006) Davida Lyncha, filma ukletom setu, koji dan-danas ne razumijem. Za Lyncha je moguće da je tako i zamislio, da je zbog toga film neshvatljiv. Ovdje uglavnom kao podsjetnik na promašene setove.

Slika 13 Harris Glenn Milstead kao Divine u *Pink Flamingos* (1972) Johna Watersa, za primjer izvrsnog performansa na filmu koji je tražio i dobio nastavke.

Slika 14 Chris Paker kao Allie u *Permanent Vacation* (1980), debitantskom filmu Jima Jarmusha, snimljenog nakon ispisivanja iz filmske škole. U ovom kadru, kamera je statična, Allie pleše, a Leila ne obraća pozornost. Ritam filma omogućuje likovima da se razviju pa i preko mjere. Jednostavna atmosfera u filmu ima zanimljiv utjecaj na gledateljeve radne navike.

Slika 15 U ovom kadru filma *Secrets and Lies* (1996) Mikea Leigha, Brenda Blethyn u ulozi Cynthia upozna je svoju kćer Hortense (Marianne Jean-Baptiste) kao odraslu ženu. Situacija je neugodna ali nezaobilazna i obje se tek opuštaju. Tad se Cynthia našali na svoj račun, pa u jednom dahu iz smijeha prijeđe u plać, bez iti sekunde glume. To je jedan od neponovljivih kadrova! Njen „performans“ je nagrađen Cannesom i Zlatnim globusom za najbolju glumicu.

Slika 16 Still kadra Erike Bók u *S t ntangu* (1994) B le Tarra

Slika 17 Ezra Miller kao Credence Barebone u *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (2016) Davida Yatesa. Preuzelo ga je destruktivno stanje u kojem nema kontrolu nad sobom. Credence je ova crna ogrebotina.

6.4. LITERATURA

Bachelard, Gaston, Poetika prostora (La Poétique de l'Espace), Presses Universitaires de France, Paris, 1958.

Dorsky, Nathaniel, Kino posvećenost (Devotional Cinema), Tumba Press, 2014.

Čačinović, Nadežda, Doba slika u teoriji mediologije, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2001.

Bazin, André, What is Cinema?: Volume 1 (Que-est-ce que le Cinéma?), Paris, Editions du Cerf, 1958.-1965.; The Regents of the University of California, 1967.