

DANIEL YACAVONE

Prema teoriji
filmskih svjetova

044

[s engleskog prevela Ivana Miloš]
skajlau@gmail.com

046

— DANIEL YACAVONE: Prema teoriji filmskih svjetova [s engleskog prevela Ivana Miloš]

———— DANIEL YACAVONE je predavač na postdiplomskom studiju pri Filmskim studijima Sveučilišta u Edinburghu gdje je i doktorirao tezom o umjetnosti i refleksivnosti u europskom filmu nakon 1960; magistrirao je filozofiju pri Sveučilištu u Yorku, a diplomirao na Connecticut Collegeu. Objavio je više stručnih radova poput SPACE, THEME AND MOVEMENT IN KIESLOWSKI'S TROIS COULEURS: *Rouge* (u *Studies in French Cinema*, 2006). Bavi se odnosom filma i umjetnosti, posebno slikarstva; estetikom, filozofijom umjetnosti, tradicijama fenomenologije i hermenutike kroz film, europskom znanstvenom fantastikom, teorijom filmskih svjetova, filmskim vremenom i prostorom. Trenutno drži uvodni kolegij o europskom filmu i završava svoju prvu knjigu — *FILM WORLDS: A New Philosophy of Cinema as Art*, koja će izaći iduće godine.

048

— DANIEL YACAVONE: Prema teoriji filmskih svjetova [s engleskog prevela Ivana Miloš]

— Filmški kritičari i teoretičari često ukazuju na “svjetove” koje filmovi stvaraju, predstavljaju ili sadrže, kao što je, npr., svijet ERASERHEADA (David Lynch, 1977) ili svijet FANNY I ALEXANDERA (Ingmar Bergman, 1982). Poput svijeta romana ili slike, svijet filma u ovoj prevladavajućoj upotrebi termina znači sadržaj ili okvir radnje ili neki drugi formalni i tematski aspekt koji ga razlikuje od drugih filmova na izrazit i često trenutačno prepoznatljiv način. Ipak, filozofskim se terminima mnogo više može reći o filmovima kao svjetovima ili filmovima koji obuhvaćaju svjetove. Ovaj će članak izložiti na koje načine bavljenje temom filmskih svjetova zahtijeva potrebnu reevaluaciju višeznačnih pitanja koja su važna za suvremene filmske teoretičare i filozofe filma, uključujući odnos filmske reprezentacije i izražajnosti, refleksivnosti, prirode filmskog stila i autorstva te odnosa filma prema drugim umjetničkim formama, kao i njihove izravne interakcije.

Filmški svjetovi, kako ću pokazati, kompleksni su doživljajni objekti koji sadrže i simboličku/kognitivnu i afektivne dimenzije. Teorija koja teži obuhvatiti ono što je u njima najprivlačnije i najneobičnije mora se pozabaviti njihovim stvaranjem, objektivnim postojanjem i subjektivnim iskustvom gledatelja. Ovaj tekst pokušat će skicirati široke konture takve teorije i identificirati neke od njenih ključnih elemenata.⁰¹ Moje razmatranje filmskih svjetova potpomognuto je konceptima dvojice filozofa: Nelsona Goodmana i Mikela Dufrennea.⁰² Dok se Goodman uglavnom koncentrira na

01 — Ovdje predstavljen koncept filmskog svijeta namjeravam dublje istražiti i razložiti, osobito u odnosu na filmski stil i autorstvo, refleksivnost te prisutnost i upotrebu slikarstva u narativnom filmu, u monografiji koja će nastati u sklopu istraživačkog projekta postdoktorske stipendije Britanske akademije (održane na Sveučilištu u Edinburghu 2007–2010).

02 — Koliko mi je poznato, Dudley Andrews je jedini teoretičar (barem što se engleskog govornog područja tiče) koji citira Goodmana i Dufrennea u kontekstu filmskih svjetova. U knjizi CONCEPTS IN FILM THEORY Andrew kratko razlaže Goodmanovu teoriju stvaranja svjetova i njegova šira razmatranja o umjetničkoj reprezentaciji u odnosu na teorije filmske reprezentacije a usputno referira i na Dufrenneovu PHENOMENOLOGY OF AESTHETIC EXPERIENCE kao alternativni pogled na umjetnost i filmske svjetove (ANDREW 1984, 40–47).

njihovo stvaranje, a **Dufrenne** na njihovo iskustvo, obojica naglašavaju radikalno singularnu prirodu zatvorenih (self-enclosed) svjetova umjetničkih djela. Svjetovi narativnog filma također posjeduju ova obilježja što opravdava opis svjetova koje filmovi stvaraju i predstavljaju u suprotnosti prema „običnim“ fikcionalnim narativima ili reprezentacijama svijeta.⁰³

— DVA ZNAČENJA FILMSKIH SVJETOVA — Počevši od 1970-ih, kad su se mnogi filmski teoretičari okrenuli od istraživanja prirode filma uopće, njegove srži i konkretnog iskustva kako bi se koncentrirali na narativni diskurz filma i dodirne teme, o svijetu fikcionalnog filma uglavnom se teoretiziralo u dijegetskim terminima. To jest, viđen je kao „fikcionalni svijet priče“ (BORDWELL 1985, 16) koji film pruža, različit od činova ili postupaka pripovijedanja koji mu ne pripadaju (i koji sačinjavaju nedijegetsko). Takva perspektiva izjednačava kvalitetu filmskih svjetova s fikcionalnim sadržajem, s onim što se prikazuje u suprotnosti s onim kako se prikazuje, zanemarujući pritom sve što nema veze s reprezentacijom. Ipak, jasno je da nedijegetski elementi filma, elementi bez ikakvog izvora u filmskoj fikcionalnoj stvarnosti, podjednako pripadaju svijetu koji film stvara i gledateljskom iskustvu kao i okvir radnje ili likovi. Takvi elementi mogu uključivati glazbene dijelove, npr., TAKO JE GOVORIO ZARATUSTRA **Richarda Straussa** i NA LIJEPOM PLAVOM DUNAVU **Johanna Straussa** u 2001: ODISEJI U SVEMIRU (1968) **Stanleya Kubricka**; vizualni materijal prve generacije nefilmskoga, npr., impresionističke i kubističke slike u LUDOM PIERROTU (1965) **Jean-Luca Godarda** ili već postojeće filmske i videosnimke, npr., filmski žurnali o Drugom svjetskom ratu u ZRCALU (1975) **Andreja Tarkovskog**. Stoga se koncept filmskih svjetova koji se podudara s njihovim stvaranjem i iskustvom, bez da nepotrebno apstrahira jedno od dvoga, ne može ograničiti na fikcionalno suprotstavljeno realnom, na ispriповijedano u odnosu na pitanje kako je pripovijedano niti na sadržaj ili reprezentaciju navodno različite od forme ili izraza.

Manje restriktivan pogled na filmske svjetove (kakvi se stvaraju u iskustvu gledatelja) nedavno je pokušao izložiti **Daniel Frampton** unutar svoje šire “filmozofije”. Koristeći se fenomenologijom i ranom formalističkom filmskom teorijom, **Frampton** se zalaže za postojanje “film-svijeta” koji nastaje i “dizajnira se” onim što on naziva “filmskim umom” (ekvivalent samom filmu) kao posljedica “filmske misli” (ili “premišljanja”) o likovima i situacijama u kojima se nalaze (FRAMPTON 2006, 7). **Frampton** ispravno prepoznaje potrebu za konceptom filmskih svjetova koji ne zanemaruje “filmsko” u korist reprezentiranog sadržaja (FRAMPTON 2006, 5). Naglašava i “transfigurativnu” prirodu filmskih svjetova koja ih razdvaja od “stvarnosti” i u tome nalazi objašnjenje za njihovu samosadržanost i samodefiniranost (FRAMPTON 2006, 5). Ipak, **Framptonov** pojam “osnovnog filmskog svijeta” reprezentacije (FRAMPTON 2006, 7) koji se preobražava/oblikuje posredstvom filmskog uma problematičan je zbog pretpostavke da životi ili percepcije likova u većini slučajeva određuju prirodu svijeta koji film predstavlja (umjesto da su sami njime određeni), zbog svog “anti-refleksivnog” odmaka (FRAMPTON 2006, 110) i zamjene prisutnosti i namjera redatelja impersonalnim činiocem filmskog uma.⁰⁴ Čak i u slučaju gledateljeva konkretna iskustva filma, izostavljanje stvaraoca filmskog svijeta iz njegova/njezina djela može u

03 — Razlike između ontologije filma **Stanleya Cavella** kako je izložena u njegovoj knjizi *THE WORLD VIEWED: Reflections on the Ontology of Film*, i koncepta filmskih svjetova izloženih u ovom tekstu odražava se u **Cavellovoj** tvrdnji da filmovi, zahvaljujući svojoj utemeljenosti na fotografiji, za razliku od ostalih tipova umjetničkih djela predstavljaju *svijet*. Kao argument u korist ove premise navodi, primjerice, klasičnu realističku teoriju **Andréa Bazina** i ostalih koji tvrde: dok slika “*jest svijet*”, fotografija je “*od svijeta*” (CAVELL 1971, 24). Iz razloga koji će postati jasni **Cavellova** osnovna distinkcija u suprotnosti je s mojom teorijom filmskih svjetova, koja bez obzira na to prepoznaje temeljne razlike između statičkih svjetova slika i vremenskih svjetova filmova.

04 — Vidi FRAMPTON 2006, 75. Iako se slažem s **Framptonovom** tvrdnjom o važnosti filmskog svijeta koji uvijek iscrpljuje namjere i mogućnosti predviđanja redatelja, stav po kojem je redatelj (umjesto filmskog uma) uzročno odgovoran za filmski svijet pa sam svijet time nije svodiv na život i/ili namjere redatelja nije ni po čemu u kontradikciji s **Framptonovim** konceptom.

konačnici potkopati jedinstvenost i drugost koju **Frampton** s pravom pokušava pridati filmskom svijetu. Jake i potencijalno slabe točke **Framptonova** dobrodošla koncepta "filmsvijeta" (filmworld) ukazuju na neka od osnovnih teorijskih pitanja s kojima se potencijalna teorija filmskih svjetova mora uhvatiti u koštac, uključujući odnos između reprezentacije i ekspresije, transformacijsku narav filmskih svjetova (lociranu u transformacijskim kapacitetima filmskog medija i u kreativnoj redateljskoj uporabi filmskoga medija), ali i autorefleksivnu dimenziju filma.⁰⁵ Također, treba obratiti pozornost na odnos između pojedinih filmskih svjetova.

Predlažem dva načina na koja se filmski svjetovi u ovom proširenom smislu mogu teoretizirati i na koja se pritom spomenutim pitanjima može pristupiti. Prvo, filmske svjetove možemo "izvana" promatrati kao simboličke objekte koji se mogu podvrći analizi s naglaskom na transformacijskoj prirodi njihove reprezentacije. Drugo, možemo ih sagledati "iznutra" kao afektivna iskustva s vremenskom dimenzijom koja se ne mogu pojednostaviti, s fokusom na prirodi njihova izražaja koja omogućuje udubljanje (i funkcionira prvenstveno na osnovi intuicije). **Goodmanova** kognitivistička teorija umjetničkog "svjetotvorstva" koja se koncentriše na stvaranje, percepciju i analizu svijeta umjetničkog djela kao simboličkog objekta može nam poslužiti u istraživanju filmskih svjetova na prvi način, dok nam **Dufrenneova** fenomenologija estetskog iskustva, usmjerena na subjektivno iskustvo svijeta umjetničkog djela kao *estetskog objekta*, može pomoći u konceptualizaciji filmskih svjetova u drugom smislu koji se prvenstveno odnosi na njihovu fenomenološku dimenziju, dimenziju prvog lica. Kao što ovaj opis sugerira, modeli stvaranja i iskustva filmskih svjetova koji će iz toga proizaći trebaju se promatrati kao komplementarni, a ne međusobno isključivi.

———— FILMOVI KAO STVORENI SVJETOVI OBJEKTI — U svojoj knjizi *WAYS OF WORLDMAKING* (1978) pokojni američki analitički filozof **Nelson Goodman** tvrdi da su znanost, jezici i umjetnost produkt različitih konceptualnih/

simboličkih sustava koji stvaraju svjetove (ili verzije svjetova) vodeći se pritom funkcioniranjem vlastitih kategorija i tematskih okvira.⁰⁶ Svjetovi se sastoje od simbola koji funkcioniraju u skupinama unutar većih sustava, od kojih svaki predstavlja različitu, potencijalno istinitu ili “ispravnu” verziju “svijeta” ili toga “kako stvari stoje” (GOODMAN 1978, 3). Svjetovi su u pravilu nesumjerljivi.⁰⁷ Kad se radi o umjetnosti, ne može doći do “prijevoda” iz jednog umjetničkog svijeta u drugi – primjerice, iz **van Goghova** svijeta, koji predstavljaju njegove slike, u **Rafaelov** — osim po cijenu ispuštanja onoga što svaki čini jedinstvenim (GOODMAN 1978, 3). U svakom svijetu ili svjetotvornom sustavu ono što se opisuje ili predstavlja nužno je povezano s onime kako se opisuje ili predstavlja.

Ključan je **Goodmanov** naglasak na nastajanju svjetova iz “drugih starijih svjetova”, pri čemu se njegova teorija odnosi na transformacije i odnose među svjetovima, a ne na inherentno svjetovima opisanim u izolaciji (GOODMAN 1978, 7). Stoga je svjetotvorstvo u umjetnosti prije svega proces “prerade” (GOODMAN 1978, 6) pri čemu se svjetovi postojećih umjetničkih djela (i ostalih važnih simboličkih svjetova ili svjetskih sustava) i konvencije koje su ta djela ustanovila osobitim stilom transformiraju u nov umjetnički svijet čiji

05 — Kao što, primjerice, mnogi **Godardovi** filmovi iz 1960-ih pokazuju, (auto) reflektivni aspekti filmskog svijeta i priznavanje (bilo direktno ili indirektno) redatelja (npr. **Godarda**) kao njegova stvaraoca, često se pojavljuju zajedno i simultano se iskazuju unutar filma. Naravno, gledateljevo iskustvo autorefleksivnih ukazivanja jest ili može biti značajan dio *konkretnog iskustva filmskog svijeta* i potpuno razumijevanje takvih intervencija zahtijeva predznanje o redatelju i vjeru u njega kao stvaraoca filmskog svijeta, nasuprot **Framptonovoj** tvrdnji da takvo znanje može ili treba biti uklonjeno iz filmskog iskustva ne bi li mu se ostalo dosljedno i kako bi “započelo čisto razumijevanje filmskog razmišljanja” (FRAMPTON 2006, 75).

06 — **Goodman** takav pristup naziva “analitičkom studijom tipova i funkcija simbola i sustava simbola” (GOODMAN 1978, 5) i ponajviše ga zanima “više stvarnih svjetova” za razliku od “mogućih” ili “alternativnih” svjetova koje analitički filozofi nerijetko razmatraju (GOODMAN 1978, 2).

07 — Zato što ne postoji način na koji bi se skupina “ispravnih” (to jest, zanimljivih i unutar sebe koherentnih) verzija svjetova mogla svesti na jedan set simbola ili koncepata, a koji ne bi imao veze s predkonceptualiziranom stvarnošću više od samih verzija (GOODMAN 1978, 11).

“primjer” čini upravo samo djelo jer je “uzorak” tog svijeta (Goodman 1978, 11–12).⁰⁸ Goodman predlaže pet osnovnih simboličkih procesa (koji često funkcioniraju u kombinaciji) uključenih u stvaranje svjetova iz drugih svjetova: “sastavljanje i rastavljanje”, “isticanje”, “sređivanje”, “brisanje i dopunjavanje” i “izobličenje” (GOODMAN 1978, 7–17).

Sudimo li po ovom kratkom pregledu, iznenađuje što Goodman spominje film tek jednom u svojoj knjizi NAČINI SVJETOTVORSTVA, referirajući pri razmatranju prirode umjetničkog stila na prepoznatljivi “stil ili potpis **Alaina Resnaisa**” i implicirajući da se radi o načinu svjetotvorstva (GOODMAN 1978, 34). Naravno, većina narativnih filmova razlikuje se deiktičkom prirodom svoje filmske reprezentacije od tradicionalnih umjetnosti slikanja i crtanja na koje se Goodman uglavnom koncentrira. Koji god ontološki ili estetski značaj tome pridamo, jasno je da je uzročna veza između snimljenog objekta i njegove uhvaćene i projicirane slike više od “puke” sličnosti ili konvencionalne asocijacije.⁰⁹ Prema Goodmanu, kao već postojeći materijali za stvaranje umjetničkih svjetova mogu poslužiti sve simboličke verzije stvarnosti dostupne umjetniku u danom vremenu i prostoru i uobličene u svjetove, podjednako umjetničke kao i one koje to nisu. Ipak, kad se radi o filmu, izvor nisu samo dane simboličke reprezentacije stvarnosti koje pružaju materijal za umjetničku transformaciju, već i dinamični ljudi, mjesta i predmeti neovisne egzistencije koja se često opire redateljevom uspostavljanju kontrole. (Slikari se također mogu poslužiti izgledom ili osobinama stvarnih predmeta ili ljudi te u tom smislu ovisiti o njima, no u većini slučajeva na znatno manje izravan i aktivan način od redatelja.) Takva interakcija redatelja i stvarnosti duhovito je dramatizirana u emotivnom portretu režiranja, u filmu AMERIČKA NOĆ **Françoisa Truffauta**, čiji se naslov odnosi na filmično stanje stvari u *pravom* svijetu koje se koristi da bi se prikazala njegova suprotnost na ekranu¹⁰ (u *jednom* svijetu). Pritom se redatelj mora mučiti kako bi stvorio umjetnički zanimljiv, dvodimenzionalan filmski svijet iz trodimenzionalnih stvari i bića koja se pojavljuju pred kamerom: u dovršenom filmu snimljene stvari i bića mogu biti prepoznatljive kao takve (tj.

kakve postoje izvan filma), no ipak su u filmu transformirane u nešto drugo.

Iz istih razloga druga filmska i umjetnička djela, neovisno o tome radi li se o slikama, lirskim pjesmama, skulpturama itd., i u izvjesnoj mjeri njihovi svjetovi, mogu biti dio “filmične” stvarnosti filmskog djela (dok samo djelo može više ili manje ukazivati na tu činjenicu). Naravno da filmovi, kad se radi o svijetu umjetnosti, nisu jedinstveni po svojoj sposobnosti potpune ili djelomične inkorporacije drugih umjetničkih djela. Ipak, s obzirom na fotografsku i vremensku dimenziju filma, mogućnosti montaže i zvučnog zapisa, filmski medij je osobito sklon takvom posuđivanju ili, mogli bismo reći, citiranju. Redatelji poput **Godarda**, **Tarkovskog**, **Petera Greenawayja** i **Raula Ruiza** dosljedno pokazuju kako formalne i tematske dijalektike koje proizlaze iz spajanja i sudaranja već postojećih filmskih i umjetničkih svjetova s većim filmskim svijetom koji ih sadrži, ali i iz sudara unutar većeg svijeta, mogu same po sebi biti ključan princip stvaranja filmskog djela.

Uzmemo li u obzir ove inherentno filmske osobine, koja je uopće osobita važnost **Goodmanove** teorije svjetovorstva za stvaranje filmova? Također, kako njegovih pet procesa simboličke transformacije može upravljati stvaranjem filmskih svjetova? Da bi mogli pružiti ikakvo objašnjenje filma, **Goodmanovih** pet procesa trebalo bi moći objasniti transformacijsku moć stvaranja filma i njene formalne, reprezentacijske i refleksivne aspekte. To jest, objasniti: (a) kako film koristi ustanovljene estetske i tehničke konvencije kako bi iz njih stvorio nešto novo, (b) kako film transformira prirodu ili percepciju “filmične” stvarnosti koju pružaju

08 — Tako je, primjerice, “**Degas** slikom žene koja sjedi uz rub slike i gleda van zanemario tradicionalne standarde kompozicije i primjerom pružio nov način viđenja, tj. ustrojavanja iskustva” (GOODMAN 1978, 137).

09 — Naravno da digitalna filmska tehnologija mijenja taj odnos i narativni film (u širem smislu) ne mora biti temeljen na snimljenom materijalu, pa čak ni na kameri.

10 — Naslov **Truffautova** filma odnosi se na snimanje noćnih scena tijekom dana uporabom posebnih filtera.

kamera i zvučni zapis (a koja može uključivati druge filmove i umjetnička djela) i što to može značiti za reprezentaciju te (c) kako je filmski svijet smješten, ili se *smješta* u odnosu na druge filmove, kao i u odnosu na filmsku povijest i praksu, što pripada aspektu (auto)refleksivnosti i onome što ću nazvati “interfilmskim”¹¹ elementima filmova. Posljednja kategorija, interfilmsko, može se odnositi na izravno referiranje filmova jednih na druge, njihovu upotrebu i preradu poznatih žanrovskih elemenata ili na *remake*: bili oni neposredni, npr., svijet PSIHA (1998) **Gusa Van Santa** koji proizlazi iz PSIHA (1960) **Alfreda Hitchcocka** ili apstraktniji, npr. maštovite prerade **Hitchcockove VRTOGLAVICE** (1958) u **MJESTU OPROŠTAJA** (LA JETÉE, 1962) **Chrisa Markera** i **RIJECI SUZHOU** (2000) **Yea Loua**.

Iako ne želim sugerirati potpunu podudarnost svakog **Goodmanova** simboličkog procesa s pojedinim tehničkim elementima filma ili sustavima tih elemenata — što bi bilo suviše nategnuto jer iste osnovne tehničke elemente koriste redatelji vlastitih, jedinstvenih filmskih stilova i oni mogu, u kontekstu većeg svijeta koji grade, imati različite efekte ili značenja — posve je opravdano poistovjetiti ih s nekim karakterističnim osobinama i uporabama filmskog medija dostupnim redateljima kao stvaraocima svjetova.

Primjerice, **Goodmanov** prvi proces, ujedno i proces najšireg dosega, sastavljanje/rastavljanje, očigledno je važan za filmsku mizanscenu, u najširem smislu riječi, pa se više-manje poklapa s, npr., filmskim uokvirivanjem i raskadriranjem u teoriji **Gillesa Deleuzea**. **Goodmanove** definicije sastavljanja (kojom samosadržane cjeline nastaju “od dijelova te članova i podrazreda, od kombiniranja obilježja u skupove”) i rastavljanja (tj., podjele sastavnih dijelova analizom koja rastavlja “vrste” u “podvrste” i “sastavna obilježja”) (GOODMAN 1978, 7) srodne su **Deleuzeovim** definicijama uokvirivanja/raskadriranja kao “zatvorenog sustava” čiji “dijelovi pripadaju različitim setovima koji se konstantno dijele u podskupove ili su i sami podskupovi šireg skupa” (DELEUZE 1986, 16).¹² **Goodmanova** druga kategorija, isticanje, pitanje je naglasaka: koliko pojedina obilježja prisutna u nekoj umjetnosti ili svakodnevnom svijetu dobivaju pozornosti

drugdje. Na razini tehničkih elemenata filma isticanje može biti povezano s pitanjem kako se ono unutar okvira stavlja “u prvi plan” ili ostaje “u pozadini” (doslovno i metaforički) uokvirivanjem, pokretom, planom, izborom objektiva i fokusa ili montažom.

STRADANJE IVANE ORLEANSKE (LA PASSION DE JEANNE D'ARC, 1962) **Carla Theodora Dreyera** i SUĐENJE IVANI ORLEANSKOJ (PROCÈS DE JEANNE D'ARC, 1962) **Roberta Bressona** ilustracija su filmskog isticanja koje se, između ostaloga, očituje u razlikama u sastavljanju i rastavljanju. U analizi **Deleuzea** i drugih teoretičara, **Dreyerovo** STRADANJE, prikazujući Ivanu kao mučenicu u zanosu, koristi duge krupne kadrove u kojima dominira prisustvo izražajnih lica pa je predstavljeni prostor ujedinjen. **Bressonov** PROCES, pak, u prikazu Ivane kao buntovne zatvorenice koristi srednji plan i kadrove koji suprotstavljaju govornike te “raskadriranjima” stvara fragmentiran prostor (DELEUZE 1986, 108). Prikazi suđenja i pogubljenja **Ivane Orleanske** obojice redatelja kreativne su interpretacije iste povijesne figure i događaja posredstvom različitih formalnih i tematskih naglasaka (pri čemu su forma i tema neraskidivo povezane). U ovom slučaju, **Bressonov** svijet **IVANE ORLEANSKE** svjesno je (moguće i nesvjesno) temeljen na **Dreyerovu** od kojeg kreativno odstupa, jednako kao i na svakom drugom povijesnom ili umjetničkom izvoru. Također, **DJEVICA IVANA** (JEANNE LA PUCELLE, 1994) **Jacquesa Rivettea** zasniva se na **Dreyerovu** kao i na **Bressonovu** filmu. Sva tri filma s istom povijesnom temom predstavljaju filmske svjetove organizirane u različite vrste, ništa manje no što je slučaj s verzijama iste epizode iz **KRISTOVA ŽIVOTA** u **Rembrandta** i **Pierra della Francesce** u **Goodmanovoj** analizi (GOODMAN 1987, 11).

11 — U ovom kontekstu, umjesto da referiram na “intertekstualni” aspekt filmova (termin koji pripada strukturalističkoj i semiotičkoj filmskoj i književnoj teoriji) koristit ću neutralniji i konceptualno slabije opterećen pojam “inter-filmsko”.

12 — Odnos između koncepta filmskih svjetova predstavljenog ovim tekstom i **Deleuzeove** filozofije filma kompleksna je tema kojoj se želim posvetiti u budućim istraživanjima.

Filmski svjetovi tako mogu biti grupirani u konstelacije ili galaksije (u ovom slučaju, radi se o galaksiji posvećenoj **Ivani Orleanskoj**) u konstantno bujajućem svemiru filmske povijesti, s drugim “satelitskim” svjetovima koji se roje oko njih.¹³ Svjetovi svake skupine dijele zajedničke materijale (u ovom slučaju dominantno tematske naravi) pomoću kojih nastaju različite i jedinstvene simboličke forme. Ipak, u ovoj širokoj nominalističkoj perspektivi naglasak se stavlja na diferencijalni odnos između pojedinih filmskih svjetova i na rezultat njihovih simboličkih transformacija, umjesto na sličnosti koje postoje i ostaju nakon transformacija (tj. sličnosti u obliku zajedničkih znakova, kodova ili diskurza, na koje se naglasak stavlja u semiotičkim i strukturalističkim teorijama književne i filmske intertekstualnosti). Drugim riječima, u skladu s naglaskom na “stvaralačkom” aspektu filmskog svjetotvorstva, glavni fokus komparativne analize filmskih svjetova stavljen je na novu *upotrebu* postojećih ili zajedničkih materijala u pojedinim filmskim svjetovima kao samosadržanim ili samodefinirajućim cjelinama, umjesto na prirodu korištenih materijala.

Vratimo li se na **Goodmanovih** pet procesa, preostala tri — sređivanje, brisanje/dopunjavanje i izobličavanje — mogu se transponirati na film na sličan način s obzirom na pojedina formalna filmska obilježja. Neka od tih obilježja mogu biti isključivo filmska, no kad ih promatramo iz makroskopskog gledišta simboličkog svjetotvorstva, dijele sličnu transformacijsku funkciju kao i obilježja slika, crteža ili skulptura. U usporedbi s intertekstualnim pristupima čestima u filmskoj teoriji, istraživanje o stvaranju i objektivnom postojanju filmskih svjetova poduprto **Goodmanovim** procesima, kao i njegovom širom simboličkom kategorijom egzemplifikacije, može omogućiti dublje razumijevanje konstruiranja filmskih svjetova jednih iz drugih i, malo općenitije, pružiti odgovore na pitanja kako i što filmovi mogu transformirati. Istovremeno, u suprotnosti s načelima “čistog” filma, korištene kategorije nisu inherentne filmskom mediju, već su apstraktne i fleksibilne do razine koja omogućuje usporedbe između pojedinih filmskih svjetova, ali i drugih tipova umjetničkih svjetova. Primjerice, paralela koju

Jacques Rancière povlači između **Bressonovih** filmova i **Flaubertove** *MADAME BOVARY* referirajući na tip “slikovitosti” koju dijele u odnosu na ostala filmska i književna djela (RANCIÈRE 2007, 2–6).¹⁴

No, ovakav pogled na filmove kao stvorene svjetove objekte nije samo apstraktan teorijski konstrukt. Kao što je slučaj i s *AMERIČKOM NOĆI*, velik broj filmova koristi stvaranje vlastitog filmskog svijeta (djelomice ili u potpunosti) i filma samog kao temu. Takvi filmovi autorefleksivno dramtiziraju procese filmskog svjetotvorstva kao simbolične transformacije (kako taj termin koristi **Goodman**) pa ih možemo promatrati i kao primjer šireg konstruktivističkog pogleda na umjetničko stvaranje kao ponovnu tvorbu po pravilima **Goodmanovih** pet procesa.

Relativno nedavan primjer *PET OPSTRUKCIJA* (2003) **Larsa von Triera** istraživanje je svjetotvorstva u (široko definiranom) narativnom filmu koje se inovativno odvija unutar strukturnih granica dokumentarca. U filmu **von Trier** stupa u natjecanje s danskim eksperimentalnim i dokumentarnim redateljem **Jørgenom Lethom** (jedan od **von Trierovih** uzora), pri čemu **Leth** mora pet puta iznova stvarati svoj razigrani, lažno antropološki, kratki film *SAVRŠENI ČOVJEK* (1967) svaki put po pravilima koja propiše **von Trier**, a koja se odnose na lokaciju, dopuštene tehnike pa čak i rod (igrani vs. animirani film, itd.). Uz svih pet novih verzija, film uključuje i kadrove iz originalnog *SAVRŠENOG ČOVJEKA* na mjestima prijelaza iz jedne u drugu novu verziju. Dakle, dani filmski svijet koji se ponovno tvori uključen je u veći, urednički nastrojen svijet samog filma u kojem **Leth** i **von Trier** gledaju nove verzije, raspravljaju o njima i u kojem **von Trier** postavlja sljedeći izazov. Kad bismo detaljno proučavali *PET OPSTRUKCIJA*,

13 — **Godardov** film *ŽIVJETI SVOJ ŽIVOT* (*VIVRE SA VIE*, 1962), koji sadrži scenu iz *STRADANJA IVANE ORLEANSKE* i sugerira nekolicinu metaforičkih paralela između Ivanina života i života glavne junakinje, jedan je od takvih satelitskih svjetova u odnosu na razradenu galaksiju *Ivane Orleanske*.

14 — **V. Rancièreovu** kritiku esencijalističkih pojmova “čistog” filma te njegovu diskusiju o **Bressonovim** filmovima kao njihovoj suprotnosti u *THE FUTURE OF THE IMAGE* (RANCIÈRE 2007, 2–6).

mnoge kreativne odluke i transformacije koje su na djelu u stvaranju svake nove forme svijeta SAVRŠENOG ČOVJEKA iz filmskoga materijala originala ili kao izravan odgovor na nj (kao i na neposredno prethodeće verzije SAVRŠENOG ČOVJEKA) mogle bi se proučavati po načelima **Goodmanovih** pet procesa. Ovaj film uopće provokativno pokazuje dinamiku filmskog stvaranja kao ponovne tvorbe u kontekstu poticaja i usmjeravanja redateljeve kreativnosti do koje dolazi u odnosu na ranije ustanovljene, već postojeće granice. Dok je u **von Triero**vu slučaju takva dinamika posve usklađena s njegovim uobičajenim metodama rada koje podrazumijevaju sustav samonametnutih restrikcija, ona je i simbol ograničene prirode sveukupnog filmskog stvaralaštva. Za **Goodmana** je ona ujedno i simbol sveukupnog umjetničkog stvaralaštva, u mjeri u kojoj je stvaranje ograničeno na kreativno preoblikovanje već postojećeg svjetotvornog materijala (koji, pak, pružaju značajni postojeći simbolički svjetovi ili verzije svjetova i ono što je njima organizirano).

Kao što pokazuju metafilmski primjeri filmova poput **PET OPSTRUKCIJA**, postoji više načina na koje se filmski svjetovi (kao simbolički objekti) mogu smatrati preobražavajućima do stupnja *koji ih izdvaja i razlikuje od njihovih (potencijalno zajedničkih) izvora ili sastavnih dijelova*: neovisno o tome jesu li oni preciznije definirani kao drugi umjetnički ili filmski svjetovi, mogući tehnički elementi filma ili pojave ljudi, mjesta i predmeta koji pripadaju našim svakodnevnim iskustvenim svjetovima. No priroda filmskih svjetova nije ni približno iscrpljena njihovom transformacijskom dimenzijom ili njihovom objektivnom simboličkom naravi.

———— FILMOVI — OBUZIMAJUĆA ISKUSTVA SVJETOVA — Za razliku od slika, filmovi kao estetski objekti imaju realnu vremensku dimenziju i karakter događaja. Ta osobina omogućuje filmovima da budu i da pruže obuzimajuća i afektivna iskustva izvan simboličkog i perceptivnog (u užem smislu riječi) u mjeri koju slike i skulpture, primjerice, u pravilu ne dosežu (bez obzira na to koliko nas perceptivno i imaginativno mogle zaokupiti). Filmovi su svjetovi na više načina

ili na različite načine u odnosu na nefilmska i atemporalna djela, pri čemu se osobito ističu izražajni i afektivni učinci na koje ne možemo dosljedno primijeniti **Goodmanovu** teoriju svjetotvorstva jer je ograničena na simboličko i kognitivno (kao aspekte koji se mogu formalizirati i sistematizirati na objektivni način).¹⁵ Egzistencijalna fenomenologija umjetničkih svjetova francuskog filozofa **Mikela Dufrennea** koncentrira se na izraz i estetski objekt, i čini mi se da može pružiti izražajnu i iskustvenu komponentu koja nedostaje **Goodmanovoj** teoriji umjetničkih svjetova.

U FENOMENOLOGIJI ESTETSKOG ISKUSTVA **Dufrenne** uspostavlja dvije osnovne podjele.¹⁶ Prva je između umjetničkog djela i estetskog objekta. Dok je umjetničko djelo fizički predmet, “empirijska stvarnost u kulturalnom svijetu”, estetski je objekt konkretno iskustvo umjetničkog djela, njegov ostvareni “osjetilni” potencijal (DUFRENNE 1973, 16). To je prvo i primarno u (potencijalnom) procesu udaljavanja od empirijske stvarnosti i svakodnevnog koje izaziva estetski objekt utječući na stav promatrača, udaljavanje koje iskustvo objekta obogaćuje samosadržanošću i uranjanjem.

Dufrenneova druga ključna podjela odnosi se na “prikazane” (represented) i “izražene” svjetove umjetničkog objekta. Prikazani svijet stvara ili uključuje reference na ono što je izvan njega, ili, drugim riječima, na ono što “znači” u

15 — Iako **Goodman** pokušava obuhvatiti umjetnički izražaj u svojoj teoriji svjetotvorstva, objašnjavajući ga kao simbolički proces sličan egzemplifikaciji (GOODMAN 1978, 27–32), često ponavljan prigovor cjelokupnoj njegovoj filozofiji umjetnosti nedostatak je pozornosti koju pridaje manje kognitivnim aspektima umjetničkih djela i njihovim svjetovima: osobito onim aspektima (očigledno važnima za vremensku formu filma) koji se odnose na osjećaj, raspoloženje ili druge manje opipljive kvalitete čije razumijevanje ili prepoznavanje može imati jednako (ili više) veze s “intuicijom”, “osjećanjem” kao i “gledanje” ili “znanje” koji proizlaze iz detaljne stilске analize djela.

16 — FENOMENOLOGIJA ESTETSKOG ISKUSTVA prvi je put objavljena na francuskom kao PHENOMENOLOGIE DE L' EXPERIENCE ESTHETIQUE (Pariz: Presses Universitaires de France, 1953), a prevedena je na engleski 1973. Kako što naglašavaju **Monroe Beardsley**, **Eugene Kaelin** i ostali, ovo je djelo značajan doprinos egzistencijalnoj fenomenologiji i estetici, neovisno o činjenici da često ostaje u sjeni **Merleau-Pontyeva** ili **Sartreove** teorije umjetnosti, na koje se poziva nudeći istovremeno alternativu njihovim uvidima (v. BEARDSLEY, 1966, 371–372 i KÄELIN, 1966, 359–385).

konvencionalnom smislu riječi. To se ne odnosi samo na, primjerice, prikaz ljudi, mjesta i predmeta u filmu, već na prikaz objektivnog prostora i vremena unutar kojih su stvari i bića smješteni.¹⁷ Ova "gola reprezentacija" osigurava svijetu estetskog objekta "normu objektivnosti" i svijet koji je, u slučaju romana, na primjer, "zajednički likovima i čitateljima" (DUFRENNE 1973, 175).¹⁸

No, iako omogućuje potrebnu pozadinu unutar koje i u odnosu na koju likovi, primjerice, mogu djelovati, pružajući ujedno i objektivni prostorno-vremenski red, **Dufrenne** tvrdi da je reprezentirani svijet estetskog objekta, čiji filmski ekvivalent, kao što smo vidjeli, kritičari i teoretičari nerijetko smatraju *jedinim* svijetom filma, u najboljoj verziji, pseudo-svijet. Prikazani svijet može biti obilježen "distancom koja razdvaja stvarno od prikazanog", simboličkom distancom koju **Goodmanovo** svjetotvorstvo naglašava, ali je sam po sebi lišen stupnja potpunosti i samodostatnosti, originalnosti i posebnosti koji je nužan da bi se o njemu moglo govoriti kao o pravom (estetskom) svijetu (DUFRENNE 1973, 176).¹⁹ Izraz pruža estetskom objektu "osjećano jedinstvo" koje je, po **Dufrenneu**, karakteristično za doživljene svjetove umjetničkih djela, a izvor mu je u konkretnom iskustvu svjetova naših svakodnevnih života (DUFRENNE 1973, 177).

Iako mu možda pridonosi, izraz u ovom pogledu nije ograničen na pojedini osjećaj ili emociju koju dani objekt, događaj ili lik u filmu, npr., mogu prenijeti i koju gledatelj prepoznaje i/ili osjeća, već je sintetično ili *Gestalt*-svojstvo djela kao cjeline koje se nalazi u objektima i bićima, ali "im ne pripada kao njihovo vlastito" osim ako ga sami ne uzrokuju (DUFRENNE 1973, 168). **Dufrenne** opisuje takav izraz ili "osjećanje svijeta" kao "iznenadni vanjski, neosobni princip zbog kojeg kažemo da je atmosfera naelektrizirana" ili da se osjeća "sreća u zraku" (DUFRENNE 1973, 168). Na taj način reprezentirano i izraženo, sjedinjeni stilom koji ih spaja u iskustvenu cjelinu, zajedno stvaraju potpuni svijet estetskog objekta (DUFRENNE 1973, 185).²⁰

Bez obzira na to što **Dufrenne** svoje primjere nalazi uglavnom u slikarstvu, glazbi i književnosti, on za razliku od **Goodmana** razmatra reprezentacijski aspekt filmskog djela,

vjerojatno zato što svojstva filmskog medija koja se često promatraju kao realistična, uključujući i deiktički aspekt te pokret u vremenskoj dimenziji, mogu odavati dojam apriornog privilegiranja reprezentacije u odnosu na izraz, pri čemu prvo uvjetuje drugo. No umjesto da film vidi kao iznimku u svojim teorijama o estetskom objektu i njegovu svijetu, tvrdi da “zadatak filma koji odgovara njegovim tehničkim svojstvima koristi sve slikovne mogućnosti *kako bi proširio reprezentacijsko polje do dimenzija svijeta*” (DUFRENNE 1973, 175, moj kurziv). Filmovi se stoga ne bi trebali oslanjati na svoju fotofilmsku iluziju i njihovi bi stvaraoci trebali biti svjesni da se “umjetnost ne treba sramiti svog medija i svojih granica. Film može proširiti našu viziju bez pribjegavanja ‘varanju’” (DUFRENNE 1973, 175).

Na pravom smo putu slijedimo li **Dufrenneov** savjet o razlici između „iluzionističke“ sposobnosti filmova (kao svjetova) i njihove pretežno estetske funkcije (čak i ako joj „iluzionistička“ sposobnost doprinosi). Štoviše, pojam svijesti o mediju koji **Dufrenne** naglašava, spremnost prihvatanja inherentnih estetskih ograničenja kao i inherentnih sposobnosti medija koju iskazuje dio filmskog djela (ili njegov autor) omogućuje postojanje (auto)refleksivne dimenzije doživljenog filmskog svijeta. Drugim riječima, filmsko djelo može

17 — Slično onome što **Frampton** naziva “osnovnim filmskim svijetom” koji prethodi njegovu formalnom oblikovanju.

18 — Upravo čitatelj ili gledatelj, za **Dufrennea**, omogućuje ovu “objektivnost” estetskom objektu. Pritom je to za **Dufrennea** ujedno i jedina perspektiva iz koje gledatelj ili čitatelj rasuđuje o umjetničkom djelu dok ga doživljava (v. DUFRENNE 1973, 169–176).

19 — Točnije, sama reprezentacija ne može omogućiti pravi svijet estetskog objekta niti može biti izjednačena s njim jer: (1) nije “alternativa” “stvarnom” objektivnom svijetu, već je ovisna o njemu (i “ne poduzima” ništa kako bi ga se “odrekla”) (DUFRENNE 1973, 176), (2) nužno je nepotpuna, tj. shematična, (3) za apstraktna djela, u skladu s prethodne dvije tvrdnje, možemo reći da posjeduju svjetove.

20 — **Dufrenne** definira odnos između reprezentacije i izraza na niz načina, uključujući definiciju izraženog kao *a priori* reprezentiranog i reprezentiranog kao pune “stvarnosti” izraženog (vidi DUFRENNE 1973, 185).

samosvjesno svraćati pozornost na procese kojima stvara svijet, ne samo u odnosu na svoju formalnu strukturu svijeta već i u odnosu na subjektivno iskustvo te strukture svijeta. Potonje može doprinositi autorefleksivnim svojstvima, koja film kao objektivni simbolički objekt iskazuje (kao što je već napomenuto), ili se s njima može preklapati.

Prostor i vrijeme estetskog objekta, kao i njihov odnos, ključni su za izražajnu/afektivnu i obuzimajuću prirodu njegova svijeta. **Dufrenne** tvrdi da svi reprezentacijski estetski objekti imaju prostorna i vremenska svojstva koja možemo podijeliti na tri osnovne razine. Što se tiče vremenske dimenzije, možemo zamisliti vrijeme estetskog objekta kao tri koncentrične kružnice.²¹ Najveća, vanjska kružnica, koja sadrži preostale dvije, predstavlja vanjsko i objektivno vrijeme estetskog objekta, definirano materijalnom prirodom samog umjetničkog djela kao fizičkog predmeta. Najmanja, središnja kružnica odnosi se na vlastito, jedinstveno vrijeme estetskog objekta, njegovo unutrašnje i subjektivno vrijeme, dok srednja kružnica označuje vrijeme estetskog objekta. Svaka od triju formi vremena, *stvarne, prikazane i izražene*, bitna je za doživljaj filmskih svjetova pa je potrebno u tekstu koji slijedi kratko razmotriti svaku od njih, preuzetu i primijenjenu na temelju **Dufrenneovih** teorija.²²

— DOŽIVLJAJ TEMPORALNOSTI FILMSKIH SVJETOVA —
Stvarno vrijeme filmskog svijeta mjerljivo je satom i odvija se ovisno o duljini filmskih rola iz kojih se sastoji projicirani film (ili o količini podataka, u slučaju filmova rađenih u digitalnoj tehnologiji ili projiciranih u istoj) te doseže, u slučaju većine narativnih filmova, par sati. Kao i u romanu ili kazališnoj predstavi, *prikazano* vrijeme filmskog svijeta izravno je ili neizravno određeno fikcionalnom radnjom. Prikazano vrijeme možemo smatrati "kvaziobjektivnim" jer je njegova objektivnost normativna, tj. osigurana od strane gledatelja. **Dufrenne** smatra da do toga dolazi kad se u prikazanom svijetu estetskog objekta referira na vanjsko, nepripadno tom svijetu. Kvaziobjektivno prikazano vrijeme filmskog svijeta može se poklapati s objektivnim vremenom njegova

doživljavanja, kao što je slučaj s filmovima ili sekvencama unutar filmova prikazanim u tzv. “realnom vremenu”, poput **Hitchcockovog** UŽETA (1948), CLÉO OD 5 DO 7 (CLÉO DE 5 À 7, 1962) **Agnès Varde** ili TIMECODEA (2000) **Mikea Figgisa**. Može i radikalno odstupati od njega, kao u 2001: ODISEJI U SVEMIRU, u kojoj su milijuni godina sabijeni u sekunde slav-
nim rezom s prehistorijske kosti na svemirski brod. Ovi primjeri, ali i druga, kompleksnija širenja i sažimanja vremena (uključujući *slow* i *fast motion*) temelje se na činjenici da filmski svijet kao događaj u vremenu dijeli građu s gledateljevom percepcijom na način koji nije uobičajen, primjerice, u romanu (osim ako se roman ne pročita “u jednom dahu”, bez prekida). Međutim, osim jedinstvenosti stvarnog (objektivnog) vremena i prikazanog (kvaziobjektivnog) vremena filmskog svijeta ili razlike među njima, postoji i subjektivno trajanje koje nadilazi i, iz ove perspektive, određuje oba. Radi se o unutrašnjem izraženom vremenu filma, poput *osjećanog* vremena GRAĐANINA KANEA, koje u odnosu na 120 minuta trajanja fizičke snimke ili u odnosu na mnoge godine koje priča obuhvaća, a zajedno s izraženim prostorom filma (s kojim je priča usko povezana), čini izraženi svijet filma kao estetskog objekta.

U filmskom kontekstu, izraženo vrijeme i njegovo djelovanje nesumnjivo je podjednako uzrokovano izravnom percepcijom vizualnih i auditivnih svojstava filma, ali i ljudi, mjesta i predmeta “pruženih” prikazom, no osim same percepcije javljaju se i osjećaji i intuicija. Do napetosti svojstvene filmskom djelu dolazi između nepromjenjivog i nezaustavljivog *stvarnog* vremena filmskog svijeta kao stvorenog i fizički ograničenog predmeta u kojem su prošlost, sadašnjost i budućnost predodređene od početka te doživljenog trajanja

21 — Iako je ovaj model zasnovan na **Dufrenneovoj** razradi, on ga sam ne nudi u ovom obliku.

22 — Ono što nazivam “*stvarnim* vremenom” jednako je onome što **David Bordwell** naziva “trajanjem ekrana”, dok je “*prikazano* vrijeme” u nekim aspektima usporedivo s kategorijama “trajanja priče” i “trajanja radnje” (**BORDWELL** 1997, 97–99). Ipak, u **Bordwellovoj** shemi ne nalazimo ekvivalent ovdje opisanom “življenom” ili “*izraženom*” vremenu.

istog, u sadašnjem vremenu odvijanja filma. Upravo ta napetost može biti ključna za estetsko iskustvo svijeta o kojem se radi (možda čak jednako važna za nj kao odnos između prikazanog i izraženog vremena koji **Dufrenne** naglašava u pogledu estetskog objekta *per se*).

Sva umjetnička djela kao estetski objekti imaju ritmički karakter, i ritam je uopće definirajuće svojstvo estetskog. Za **Dufrennea** se ritmom, bio on glazbeni, vizualni ili lingvistički, vremenu pridaje prostorna dimenzija, a prostoru vremenska u samom estetskom objektu, dajući mu “unutrašnji život” prostornih i vremenskih odnosa sličan onome koji se pojavljuje u svijesti individue (uopće, ali i u doživljaju gledatelja koji doslovno “internalizira” trajanje estetskog objekta). Upravo zbog ovog unutrašnjeg svojstva estetskog objekta, iz kojeg proizlazi izražajna/afektivna dimenzija, takav objekt možemo smatrati “kvazisubjekom” (DUFRENNE 1973, 248).

Izražajne kvalitete filmova često se pripisuju njihovim ritmovima. **Tarkovski** u opisu filmskog stvaralaštva kao “kiparstva u vremenu” postulira ritam te pojave koje naziva “vremenskim pritiscima” unutar kadrova ili sekvenci, kao izvor izražajne dubine u filmovima, skrivene ispod perceptivne površine slike (TARKOVSKI 1994, 117). Navodi i da ritam u ovom smislu temeljno diferencira filmske svjetove i redatelje. **Tarkovski**, ne bi li uskladio svoju filmsku teoriju i specifičan redateljski stil, ograničava ritam filma na ono što proizlazi iz same slike, potječe iz “prirodnog” kretanja i trajanja snimanih predmeta, što se rađe naglašava pokretima kamere nego montažom.²³ Ipak, iz malo kritičnije i objektivnije perspektive, jasno je da ovo pravilo suviše ograničava i da mnogi čimbenici doprinose sveukupnoj izraženoj temporalnosti doživljenog filmskog svijeta. To uključuje afektivne posljedice i promjene u trajanju do kojih dolazi pokretima kamere unutar i izvan okvira, posljedice nametnute ili izazvane montažom, ali i čisti, “grafički” ritam koji stvara kompozicija i izbor kadra — sve, naravno, kao dodatak ritmičkim svojstvima zvučnog zapisa (ne samo glazbe već i zvučnih efekata i govornih uzoraka glumaca).²⁴

Dualnost objektivno/subjektivno koja obilježava gledateljsko iskustvo filmskog svijeta vezano uz shvaćanje

stvarnog, prikazanog i izraženog filmskog vremena u nekim slučajevima odražava dualnost između objektivnog i subjektivnog vremena unutar prikazanog ili fikcionalnog svijeta, tj. vremena kako ga doživljavaju likovi. Ova afektivna poveznica može služiti kao jedan od glavnih načina uranjanja u jedinstveni, izraženi svijet filma. No iako izraženo vrijeme (kao i prostor) filmskog svijeta intuitivno doživljeno od strane gledatelja nije isključivo formalna karakteristika djela, već je djelomice artikulirano posredstvom reprezentiranih likova i situacija, afektivna relacija između likova i gledatelja dublja je i šira od obične identifikacije (bila ona emocionalna ili neka druga) s mislima, osjećajima i djelima lika. Radi se, naime, o učinku zajedničkog osjećaja svijeta koji filmski svijet izražava i koji, što se prikaza tiče, pruža intuitivni “egzistencijalni” kontekst unutar kojeg likovi misle, osjećaju i djeluju. Da zaključimo, film prenosi jedinstveni osjećaj svijeta koji gledatelj prepoznaje, a koji nastaje iz afektivne veze gledatelja i izražene prostorno-vremenske strukture filma (u koju je uključen osjećaj trajanja koji utječe na svukupni ritam filma).

Dok se **von Trierovih** PET OPSTRUKCIJA samosvjesno bavi filmskim svjetotvorstvom sa stajališta redatelja kao stvaraoca filmskog svijeta, UNUTARNJE CARSTVO (2006) **David** **Lyncha** refleksivno istražuje iskustvo filmskog svijeta iz fenomenološke perspektive gledatelja. Pritom privilegira subjektivno vrijeme i afekt — koji su, strukturom “filma(ova)-unutar-filma” i ostalim filmskim refleksivnim postupcima,

23 — U slučaju **Tarkovskog**, povezivanje filmskog ritma s organskim pokretom usko vezanim uz trajanje unutar okvira uglavnom se promatra kao odbijanje rane sovjetske filmske škole u kojoj dominiraju mehanicistički principi montaže kao konstrukcije, s osobitim naglaskom na **Ejzenštejnovoj** teoriji i ranoj praksi montaže, koju **Tarkovski** izdvaja i kritizira (vidi **JOHNSON** i **PETRIE** 1994, 37).

24 — **Deleuze** u svojoj kompleksnoj teoriji odnosa vremena i prostora u filmskoj slici (koja mnogo duguje **Bergsonu**) također filmsko trajanje povezuje s izraženim kretanjem koje proizlazi iz fizičkog pokreta (v. **DELEUZE** 1976, 1–11).

25 — U UNUTRAŠNJEM CARSTVU, kao i u **MULLHOLLAND DRIVEU** (2001), takav način bivanja prilično je neugodan, budući da se iskustvo stvaranja i gledanja filmova povezuje s prihičkom traumom.

izravno povezani s filmskom umjetnošću — koristeći objektivno vrijeme, percepciju i konvencije narativne logike. UNUTARNJE CARSTVO film je koji dramatizira i sam oprimjeruje filmsko iskustvo koje je isprva liminalno, a zatim transponirajuće — ostvarujući izlazak iz naših svakodnevnih, poznatih i ugodnih svjetova u percepcijski i emocionalno izazovnije svjetove koje stvara film i u koje smo, kao gledatelji, percepcijski i afektivno uronjeni.

Svojom filmskom metafikcionalnošću UNUTARNJE CARSTVO utjelovljuje i projicira filmsko iskustvo, iskustvo filmskih svjetova kao načina bivanja-u-svijetu “podvojenog” središnjeg lika Nikki/Susan (**Laura Dern**).²⁵ Posljedično, mnogi aspekti njene percepcije, kao i priroda situacija u kojima se nalazi odražavaju dijelove gledateljeva shvaćanja i iskustva UNUTARNJEG CARSTVA. Nikki prelazi iz holivudskog studija, gdje se snima američki film u filmu ON HIGH IN BLUE TOMORROWS, u svijet seta SMITHEEJEVE KUĆE i dalje, u više različitih, paralelnih ili zamišljenih stvarnosti, uključujući i stvarnost poljske priče 47 (uklete i napuštene filmske adaptacije na kojoj se zasniva američki film) i tajanstveno prazno kino u kojem vidi sebe projiciranu na platnu u sceni koju mi prepoznajemo kao raniju scenu UNUTARNJEG CARSTVA. Štoviše, unutar ovog niza izmjenjivih reprezentiranih *svjetova prostora* ili scena kojima se Nikki kreće, nekoliko se arhitektonskih prostora doslovno ili metaforički udvostručuje kao filmski prostor, dok se temporalni doživljaj gledanja filma uopće, kao i gledanja samog UNUTARNJEG CARSTVA, eksteralizira i projicira.²⁶ (Popraćeno općim popuštanjem jasnih uzročno-posljedičnih veza koje možemo shvatiti kao gubitak jasnih percepcijskih temelja lika i gledatelja, slično pojavama u suvremenom *slika-vrijeme* filmu, kako ga naziva **Deleuze**, kojeg je UNUTARNJE CARSTVO osobito dobar primjer.)

Narativnom strukturom filma, **Lynchevim** majstorstvom u stvaranju afektivne atmosfere i za njega karakterističnim formalnim apstrakcijama (u ovom slučaju potpomognuta dematerijalizirajućim, slikarskim efektima digitalnog videa niske rezolucije), *unutarnje* ili *izraženo* vrijeme (kao trajanje), povezano s filmovima kao življenim, preuzima mjesto reprezentiranog vremena. Preuzeće se odvija na isti

način na koji izraženi ili “osjećani” prostor rastače reprezentirani prostor — čime se iskazuje prednost ekspresije koje **Dufrenne** smatra ključnim u *kvazi-subjektivnoj unutrašnjosti* estetskog objekta. Nikki/Susan i gledatelj zarobljeni su u afektivnoj unutrašnjosti što uzrokuje doživljaj UNUTARNJEG CARSTVA sličan promatranju “iznutra prema van”.²⁷ UNUTARNJE CARSTVO ekstremni je primjer ujedinjenja filmskog svijeta, u ovom slučaju *filmskih svjetova*, posredstvom afektivne sinteze zbog čega, po **Dufrenneu**, možemo promatrati izraženi svijet filma kao nešto više od zbroja njegovih prikazanih dijelova. Na razini ekspresije pak, ni na što svodiv osjećaj svijeta jedinstven za film, kao što je slučaj sa svim vremenskim estetskim objektima za **Dufrennea**, “integracija” je izražajnih kvaliteta (osjećaja, raspoloženja, tonova) koje stvaraju “jedinstvo u mnogostrukosti” (DUFRENNE 1973, 187).

————— STIL, SUBJEKTIVNOST I STVARAOCI FILMSKIH SVJETOVA — Taj ni na što svodiv osjećaj svijeta ili izraz, koji bismo mogli opisati i kao atmosferu koja prožima i oživljava reprezentirane likove, predmete i situacije, nije svojstven samo filmu, već i njegovu stvaraocu. Iako je osjećanje svijeta prisutno u UNUTARNJEM CARSTVU jedinstveno, nešto njemu slično može se pronaći u i **Lynchevoj** IZGUBLJENOJ CESTI (1997) ili filmu MULLHOLLAND DRIVE (2001), možda čak na razini na kojoj bismo osjećanje svjetova mogli promatrati kao različite varijacije istog osnovnog izraza. Takav pristup mogao bi se shvatiti kao priklon metodama “autorske škole”

26 — Ovaj spoj filma, afektivnog vremena i obuzimajućeg trajanja ponovno se naglašava u filmu materijalnim dokazima obuzimajuće dinamike koji označavaju ulazak i izlazak iz metafilmskih svjetova-prostora, a to se posebno odnosi tajanstveni sat i zelenu tkaninu s rupom od cigarete koji zajedno funkcioniraju kao međudimenzionalna *camera obscura* vezana uz subjektivno putovanje kroz vrijeme.

27 — Perspektiva promatranja “iznutra prema van” prisutna u većini filma podupire se **Lynchevim** korištenjem prozora i prozirnih površina koje pružaju posredovani pristup vanjskom prostoru, ali istodobno služe kao granice prema njemu, što se očituje u filmskoj mizansceni u kojoj je Nikki često smještena uz takvu površinu pri čemu kamera zauzima njeno gledalište.

koji negira osobitost i afektivnu jedinstvenost često pridavaju filmskim svjetovima. No iako je izraženi svijet ili osjećaj svijeta u **Lynchevu** filmu osobit, bilo bi manje iznenađujuće kad bi taj film bio bliži drugom **Lynchevom** filmu nego **von Trierovom** ili **Kubrickovom** filmu. Doživljujući više filmova istog redatelja možemo težiti boljem prepoznavanju takvog općeg, redatelju specifičnog osjećaja, što ujedno može pridonijeti našoj sposobnosti uočavanja izražajnih razlika među filmovima istog redatelja. Referiranje na “Bressonov svijet” ili “Tarkovskijev svijet”, tj. svijet koji skupina filmova istog redatelja dijeli, može se razumjeti u odnosu na izraženi aspekt doživljenih filmskih svjetova, ni na što svodiv. Također se, iz druge perspektive, može definirati u odnosu na **Goodmanovo** svjetotvorstvo, koje se zasniva na svodivosti i na objektivnim simboličkim svojstvima filmskih svjetova. Pritom je ključno pitanje stila.

Za **Goodmana** su stilistička obilježja umjetničkog djela sva simbolička svojstva koja ga predstavljaju (s druge strane, djelo sadrži i svojstva koja to ne čine) i koja su uvijek (potencijalno) prepoznatljiva u detaljnoj analizi. Kad se umjetnički svjetovi promatraju iz objektivne i komparativne perspektive (za razliku od perspektive doživljaja) stil je “kompleksno obilježje” koje “služi kao individualni ili grupni potpis” (GOODMAN 1978, 34). Prepoznati i cijiniti umjetničke stilove znači uspoređivati i kontrastirati umjetnička djela i njihove svjetove, što **Goodman** pragmatično naziva “svrstavanjem” (GOODMAN 1978, 34). Stil tako nalikuje impersonalnom stroju za tvorbu umjetničkih svjetova kao simboličkih objekata. Svjetove-objekte klasificiramo pridajući im umjetnikovo ime — tako nastaje “Lyncheov svijet”, “von Trierov svijet”, itd. — pri čemu bit nije upućivanje na namjere ili izraze samih autora (u ovom slučaju **David Lyncha** i **Larsa von Triera**). Ako se radi o problematizaciji filmskog autorstva s obzirom na osobitu prirodu stvaranja filma (na kojem radi veća skupina ljudi) kao i značaj filma uopće, koji premašuje svaku izravnu redateljevu kontrolu značenja, takav impersonalan pojam stila može se činiti opravdanim kad se radi o filmskim svjetovima. Ipak, pojam očito nije dovoljan za objašnjenje ekspresivnih i afektivnih svojstava filma.

Za **Dufrennea**, iz “unutrašnje” pozicije estetskog objekta i iz pozicije doživljavanja objekta (pri čemu je naglasak na osjećanoj posebnosti izraženog svijeta tog objekta), umjetnikov ili redateljev stil nevidljivo je ljepilo koje spaja prikaz i ekspresiju u puno jedinstvo osjećanog svijeta, tj. stvara doživljeni objekt s osobitom unutarnjom koherentnošću koju gledatelj intuitivno osjeća. Ovo jedinstvo svijeta u konačnici je izraz subjektivnosti umjetnika ili redatelja koja se sudara s gledateljevom subjektivnošću unutar i posredstvom djela iako unutrašnjost izraženog prostora i vremena estetskog objekta, spram življenog prostora i vremena gledatelja koji ga doživljava, ima status “kvazisubjekta”. No **Dufrenne** tvrdi, a vjerujem da bi se mnogi filozofi s njim složili, da se u konačnici “izraziti može samo subjektivnost” (DUFRENNE 1973, 177). Iza estetskog objekta i njegova izraza krije se stvarni subjekt pa se stoga svijet estetskog objekta može najzad “izjednačiti” sa “svijetom stvaraoča” (DUFRENNE 1973, 177).²⁸

No baš kao što je svijet estetskog objekta jedinstven, empirijski neutvrdiv i ni na što svodiv, svijet umjetnika ili redatelja koji “se izražava” ne može biti u potpunosti izjednačen s njegovom ili njenom biografijom, društvenim i kulturnim okruženjem niti sa skupinom svjesnih (ili nesvjesnih) namjera i ideja koje djelo postvaruje (čak i ako su navedeni aspekti važni za stvaranje, doživljaj i interpretaciju filmskog svijeta). Bolje ga je zamisliti kao cjelinu, bivanje-u-svijetu umjetnika ili redatelja koje je, poput izraženog svijeta estetskog objekta čiji je istovremeno rezultat i produžetak, ni na što svodivo “jedinstvo subjektivnosti”.²⁹ Do koje se mjere ovakvo jedinstvo

28 — Ovakav zaključak protivi se antiautorskoj “semiotičkoj fenomenologiji” **Vivian Sobchack** izraženoj u *THE ADDRESS OF THE EYE, A PHENOMENOLOGY OF FILM EXPERIENCE*. **Sobchack** promatra subjektivnost kao posljedicu “izravnog iskustva i egzistencijalne prisutnosti” koja karakterizira razmjenu između gledatelja i filma pri čemu je redateljeva prisutnost “neizravna i isključivo re-prezentirana” (SOBCHACK 1992, 9).

29 — U posljednjem odlomku *FENOMENOLOGIJE ESTETSKOG ISKUSTVA* **Dufrenne** se bavi teškim pitanjem mogućnosti estetskog objekta da uopće izrazi jedinstveni svijet koji bi promatraču bio prepoznatljiv. **Dufrenne** spekulira o postojanju “afektivnog *a priori*” koje, poput **Kantove** mentalne kategorije, prirodno stvara promatračevu predispoziciju da prepozna ili razumije “osjećaje svijeta” (vidi DUFRENNE 1973, 441–501).

može jednačiti s redateljevim pogledom na svijet, kako ga opisuju neke autorske teorije, ili s onim što **Andrew Sarris** naziva “nevidljivom razlikom” između jedne kreativne “osobnosti” i druge koja se osjeća pri gledanju filma, pitanje je koje ostaje neodgovoreno (SARRIS 2004, 562–563).

Kao gledatelji, privremeno supostojimo sa svjetovima koje filmovi stvaraju i predstavljaju na nekoliko sati, no oni mogu ostati u nama i mnogo duže zbog prirode i istine doživljaja koji pružaju. Velik dio tog doživljaja (u slučaju dobrih filmova) sastoji se od naravi i uvjerljivosti osjećaja da, bez obzira na njegovu naglašenu *drugotnost, pripadamo* jedinstvenom i uvjerljivom svijetu, što je za **Dufrennea** obilježje svih “istinskih” estetskih objekata (DUFRENNE 1973, 555). Filmski osjećaj svijeta pridonosi našoj zalihi afektivnog iskustva obogaćujući pritom naše bivanje-u-svijetu ot-krićem nečeg novog o nama samima u zrcalu drugog svijeta. Iz **Goodmanove** kognitivne perspektive, kao ultimativni test “ispravnosti” filmskog simboličkog svijeta, postavlja se pitanje u kojoj mjeri percepcija i poimanje tog svijeta može utjecati na promatranje i organiziranje iskustva na nove i zanimljive načine. Dok za **Goodmana** umjetnički svjetovi predstavljaju nove načine promatranja i uređivanja iskustva, **Dufrenne** smatra da pružaju nove načine osjećanja/bivanja. No jesu li ti dobici međusobno isključivi? Je li moguće da jedan ne sadrži drugi? Iz svih navedenih razloga (i drugih, koje nismo spominjali) možemo ustanoviti da filmski svjetovi — i, najvjerojatnije, svi umjetnički svjetovi — zapravo pružaju perceptivne/kognitivne kao i afektivne/egzistencijalne istine.

———— NEKE OPĆE IMPLIKACIJE — Svi filmovi, kao simbolički i estetski objekti, stvaraju i predstavljaju svjetove. Neki od njih su potpuniji i koherentniji, zanimljiviji i utjecajniiji, po vlastitim i vanjskim mjerilima. No neovisno o ideji čistog filma, ne postoji jedinstveni način na koji se filmovi stvaraju (ili *trebaju* stvarati) niti način na koji se doživljavaju, izuzev doživljavanja filma kao bilo kojeg drugog estetskog objekta, na načine koje filmski svijet sam propisuje. U ostatku teksta kratko ću navesti neke značajnije teorijske implikacije

promišljanja (ili mlade teorije) filmskih svjetova koje/a je ocrtao/a ovim tekstom i neka važna teorijska pitanja koja bi se njime mogla razjasniti.

Bitna razlika između predloženog poimanja filmskih svjetova i već postojećih jest u promatranju (auto)refleksivnosti ili autoreferencijalnosti u ulozi mogućeg ključnog svojstva objektivnog postojanja filmova i njihova subjektivnog doživljaja. To se protivi pretpostavci da koncentracija na filmski svijet kao obuzimajuću stvarnost prethodi refleksivnome. Ovdje izložena proširena teorija filmskih svjetova vidi u refleksivnoj funkciji filma mogućnost potpunog postojanja i doživljaja filmskog svijeta. Temelji se na novoj teorijskoj paradigmi kojom se filmsko djelo ističe kao uzorak svijeta s manjim ili većim stupnjem samosvijesti (kako se prenosi gledatelju), u skladu s **Goodmanovim** objašnjenjem. Gledatelj je zauzvrat doživljujući filmski svijet (u idealnoj situaciji) spreman reagirati na različite stavove i uvide o tom svijetu, a koje sam svijet potiče ili diktira za vrijeme svog odvijanja. Takvi uvidi mogu biti (auto)refleksivni i mogu, udaljujući se od *nekih* aspekata filmskog svijeta koji ostvaruju (u većini slučajeva radi se o prikazanim aspektima), omogućiti snažnije uranjanje i “unutarnju identifikaciju” s *prikazanim svijetom kao estetskom cjelinom*, što se događa i u UNUTARNJEM CARSTVU.³⁰

(Auto)refleksivnost filma produžetak je ili pojačanje općeg refleksivnog aspekta filmske umjetnosti. Ne radi se isključivo o funkciji refleksivnosti, koja može biti ugrađena u jedinstvena svojstva filmskog medija *per se*, na što se često pozivaju realističke i fenomenološke filmske teorije kako bi razlikovale film od ostalih umjetnosti povezujući ga istovremeno s neestetskim doživljajem (a koristeći ga i da bi, u ekstremnim slučajevima, poduprle tvrdnju da film ne

30 — Naglašena refleksivnost koja obilježava filmske svjetove nije svedena na formalna sredstva ili tehnike koje se smatraju *inherentno* refleksivnima. Točnije, (auto)refleksivni status pojedinih stilističkih sredstava uvijek ovisi o kontekstu, o odnosu spram cjeline filmskog svijeta čiji je dio. Ova ideja podudara se s teorijom **Roberta Stama**, **Roberta Burgoynea** i **Sheile Flitterman-Lewis** o varijabilnom “koeficijentu refleksivnosti” filma (vidi Stam et al. 1992, 201).

pripada umjetnosti). Bitna su i umjetnička/estetska obilježja neovisna o mediju koje filmski svjetovi mogu dijeliti sa svjetovima slika, romana ili glazbenih skladbi. Ukratko, osim kad se temelji na pojednostavljivanju i/ili isključivo ideološkim terminima (npr. brehtovskim), refleksivnost se u kontekstu narativnog filma ne suprotstavlja ni fikcionalnoj reprezentaciji ni izrazu ni obuzimanju ni afektivnosti — barem ne kad se fikcionalna reprezentacija i izraz smatraju apsolutno međuovisnim svojstvima filmskog stvorenog i doživljenog svijeta.

U ovom cjelovitom pogledu na filmske svjetove, ono što sam nazvao “interfilmskom” dimenzijom filma (tj., referiranje filma na filmske svjetove, kao i njihovo obuhvaćanje) nije ograničeno na *izvandijegetske* margine, kao dodatak ili prilog *fikcionalnom* svijetu, kako što se često pogrešno pretpostavlja. Točnije, ondje gdje se pojavljuje, interfilmska dimenzija nastaje kao dio kombinacije prikaza i izraza filma iz koje fikcionalni svijet priče slijedi iako joj ne prethodi. Isto vrijedi i za filmsko korištenje ostalih umjetničkih formi: koncentracija na filmski svijet kao reprezentacijsku i izražajnu cjelinu pruža širi kontekst unutar kojeg se može smjestiti filmska zaokupljenost, npr., slikarstvom i nudi mogućnost povezivanja postojećih teorija o ovoj interakciji.³¹ Tako se može proučavati, primjerice, kako pojedine slike koje se pojavljuju unutar filmova, npr., *POLJUBAC Gustava Klimta* u *LOŠEM SPOJU Nicholasa Roega* (1980) ili *LOVCI U SNIJEGU Petera Brueghela* u *SOLARISU Tarkovskoga* (1972) pomažu uspostaviti reprezentirani svijet filma. Uz to, moguće je slijediti i afektivne/izražajne učinke njihove prisutnosti na neposredni narativni kontekst u kojem se pojavljuju, ali i na široj razini, na filmski svijet kao cjelinu. Tek iz ove perspektive, formalna interakcija narativnog filma s drugim umjetničkim formama, stilovima i djelima ne promatra se kao marginalna pojava, dok, primjerice, u eksperimentalnom filmu takva interakcija općenito zauzima središnju poziciju i istražuje se opširnije. U ovom se radu ta interakcija promatra kao tek jedna instanca opće dinamike transformacije, adaptacije, odnosno simboličkog i umjetničkog dijaloga u kojem svi filmovi, bili oni narativni ili ne, sudjeluju neovisno o tome jesu

li izgrađeni na temeljima drugih filmskih svjetova, drugih umjetničkih svjetova ili svakodnevnih svjetova. Daleko od toga da bi mogla predstavljati prijetnju specifičnosti, osobitosti ili originalnosti filmskih svjetova (ili filma samog), ova dinamika, u kombinaciji sa snažnom umjetničkom vizijom, funkcionira kao njihov izvor.

U formi zaključka i sažetka, naveo sam ograničenja dijela postojećih teorija filmskih svjetova, kao i prednosti dviju različito orijentiranih, ali djelomice podudarnih općih teorija umjetničkih svjetova. Ukazao sam na prednosti sinteze **Goodmanovih** i **Dufrenneovih** zaključaka u širem kontekstu analitičke estetike i filozofije umjetnosti, kao i filmske teorije, kako bih pojasnio *obuzimajuću* i *transformacijsku* prirodu filmskih svjetova. Također, ustvrdio sam da “simbolička” i konstruirana priroda filmova i njihovih svjetova nipošto nije u suprotnosti s obuzimajućom neposrednošću koja obilježava njihov doživljaj. Točnije, radi se o temeljnoj podvojenosti filmskih svjetova kao doživljenih objekata koje možemo opisati u terminima vanjsko/unutrašnje, objektivno/subjektivno, prikazano/izraženo, ontološko/fenomenološko. Kao što pokazuju primjeri nekih metafilmova, ono što je u analizi i teoriji odvojeno, može se preklopiti tijekom doživljaja filmskog svijeta, baš kao što stvaranje svijeta podrazumijeva redateljsku svijest i predviđanje mogućih načina na koje se film može razumjeti. Konačno, ukazao sam na neka bitna područja u filmskoj teoriji i filozofiji filma koja traže novu razradu i nove interpretacije, pokazao važnost ideje filmskih svjetova za njih i razložio neke od načina na koje iscrpnije istraživanje može toj problematici pristupiti iz nekog novog kuta.

31 — Ovdje mislim na, primjerice, **Bazinov** kanonski esej o toj temi **FILM I SLIKARSTVO** (u: **WHAT IS CINEMA? VOL.1**) i **Bonitzerov** **DEFRAMINGS** (u: **CAHIERS DU CINÉMA VOL.4: 1973–8 History, Ideology, Cultural Struggle**).