

Kruno Filipović

# Gledatelji drugoga reda:

## Nedostatak autonomije gledateljskog iskustva kod kino gledatelja

Postoji određeni nerazmjer u važnosti koju teorija filma pridaje mjestu promatrača. Iako je u jednom razdoblju u povijesti promatrač bio od iznimne važnosti, danas se neopravdano zanemaruje mnoge druge, vrlo indikativne aspekte ovog dijela komunikacijskog kanala. U nekoliko su se navrata, i u nekoliko inačica, teoretičari bavili pozicijom koju gledatelj zauzima u procesu projekcije i premda su neki od njih pridavali i prevelik značaj, gotovo hipnotičku moć koju srebrni ekran ima nad gledateljima pred sobom, neke su ideološke učinke koji se daju mnogo izravnije povezati i objasniti kao rezultate zahtjeva kapitala potpuno zanemarili. Osim toga, jedan se dio zaključaka koji bi, najblaže rečeno,

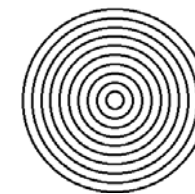
bili radikalni, temeljio na shematskom prikazu projekcijske sale. Bilo je dovoljno prostorno smjestiti gledatelja u centar, projekcijski aparat iza leda gledatelja, njemu izvan vidnoga polja i gledateljev pogled usmjeriti na drugu stranu u ekran, da bi se uvjeti gledanja tumačili vrlo indikativnim u cijelom procesu. U praksi su ovi uvjeti nerijetko bili znatno drugačiji od onih tumačenih uz pomoć sheme, a osim projekcijske opreme na uvjete su gledanja znatno utjecali arhitektura, funkcionalno organiziranje te razmještaj unutar projekcijskih dvorana. U ovom ću tekstu nastojati razjasniti kako je kinogledatelj, u odnosu na televizijskoga gledatelja, izgubio povlašteno mjesto u logici organiziranja unutrašnjosti kinodvorana. Dajući pozornost načinima na koje je arhitektura odgovarala na postavljene zahtjeve s jedne strane i prevladavajućoj snimateljskoj tehnici, odnosno poetici u mainstream filmu određenog razdoblja s druge strane, moguće je vidjeti kako kinogledatelj nije više sređnije mjesto organiziranja projekcijskog prostora.

Već je sama količina literature koja se bavi unutarnjom arhitekturom kinodvorana pokazatelj toga koliko je pozornosti do sada posvećeno ovom konkretnom aspektu. Pored onih vrlo jednostavnih, shematskih prikaza kino dvorane kao Platonove pećine te onih u kojima je platno izjednačeno s pojmom zrcala u Lacanovoj i lakanovskoj psihoanalitičkoj teoriji, a oba prikaza većim dijelom pripadaju teoriji aparatusa,<sup>1</sup> interes se većim dijelom iscrpljuje. Većina literature koju sam uspio naći na temu arhitekture kinodvorana kreće od vanjskih obilježja, odnosno od čitanja mjesta koje kinodvorana zauzima u nekom gradu pa time i važnosti koju zauzima u životu grada, ili s druge strane estetskih i stilskih značajki same arhitekture koje bi se onda dale tražiti i na bilo kojoj drugoj zgradi. Mjesto u kojem bi se susretali pojmovi ergonomija, arhitektura, primijenjeni dizajn ili točnije funkcionalnost arhitekture, ali ovoga puta za "korisnika" tog prostora, umjesto za promatrača same zgrade, dobrim je dijelom zapostavljeno.

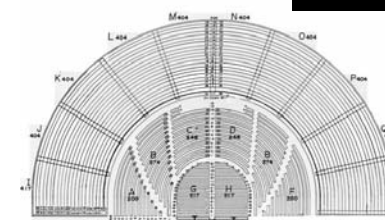
### Od početaka do modernosti

Potrebno je objasniti sjecište najmanje dvaju povijesnih ishodišta koja su očita u arhitekturi kinodvorana da bi se važnost gledatelja mogla objasniti. Povijest građevine je jedno od ishodišta, a povijest medija drugo. Povijest građevine je neraskidiva od povijesti kazališta, a time i od povijesti gradnje svih prikazivačkih i kazivačkih prostora koji su nam do sada poznati. Grčki amfiteatar je vrlo često spominjani primjer, ilustrativan i za povijest arhitekture i za povijest kazališta kao izvedbene umjetnosti. Važnost koju je gledatelj imao prilikom gradnje amfiteatra ovdje je od posebnog interesa. Fizikalna svojstva širenja zvuka u sprezi s fiziološkim svojstvima ljudskoga perceptivnog aparata određivali su kako će se graditi gledalište u amfiteatru. Valna priroda zvuka, njegovo koncentrično širenje (slika 1) od izvora prema granici na kojoj, ovisno o jačini, nestaje, bilo je ne samo već tada poznato nego i predviđeno gradnjom. Uvažavajući pritom određenu granicu iza koje bi teško bilo pratiti predstavu koja se prikazuje, jer gledajući postrance kulise ne bi više imale nikakvu funkciju, amfiteatri su bili građeni kao polukrug (slika 2), odgo-

Ono što je važno istaknuti nije fascinacija graditeljskim umijećem antičke Grčke ni činjenica da su spomenute fizikalne zakonitosti već tada bile poznate, važno je da je gledatelj izravno određivao način na koji će se objekt graditi. Organiziranje prostora povodilo se osobinama korisnika tog prostora.



slika 1



slika 2



slika 3

varajući jednoj strani širenja zvuka (slika 3). U presjeku se amfiteatar lagano uzdizao prema svojim najudaljenijim redovima, a ta je kosina ublažavala gubljenje zvuka. Amfiteatar je mogao biti onoliko velik koliko je bilo moguće čuti i vidjeti izvedenu predstavu.

Ono što mi je važno ovdje istaknuti nije fascinacija graditeljskim umijećem antičke Grčke ni činjenica da su spo-

menute fizikalne zakonitosti već tada bile poznate, važno je da je gledatelj izravno određivao način na koji će se objekt graditi. Organiziranje prostora povodilo se osobinama korisnika tog prostora. Ova će se poveznica održati kroz povijest i u kasnijim, manjim, šekspirijanskim teatrima ponovo će je se moći iščitati iz načina gradnje balkona i loža oko pozornice.

Povijest samog medija ukazat će na činjenicu da kinodvorane nisu nastale izravno iz kazališta. Neko su vrijeme projekcije parazitirale u kazališnim zgradama, prije nego što su same zgrade doživjele prenamjenu. Međutim, i prostori koji su se koristili prije kazališta bili su upravljani istom logikom. Bilo je važno osigurati slično promatračko iskustvo što većem broju gledatelja. Promatračko je iskustvo ovisilo o uvjetima prikazivanja i poziciji iz koje se gleda. Zauzimanje odgovarajućeg mjesta prilikom gledanja dijelom je bilo uvjetovano unutarnjom arhitekturom

**Kinoplatna su maksimalne veličine i već su potkraj šezdesetih i početkom sedamdesetih poprimila svoj današnji oblik. Od tada naovamo nisu se mijenjali arhitektura, ergonomija ili realni fizički položaj gledatelja u odnosu na platno, promijenio se krajnji, ciljani potrošač. Snimateljska se poetika prilagodila malim ekranima.**

prostora, a jamčilo je uspješnost promatrane iluzije. Pozicija iz koje se gleda nije smjela dopustiti da se prozre promatranu iluziju. Prije filmskih projekcija ove su se zakonitosti mogle pronaći u umjetnostima koje su se oslanjale na perspektivu (perspectiva artificialis, op. a.). Iluzija probijanja ograničenja dvodimenzionalnosti ovisila je o manje ili više strogo propisanom mjestu promatrača, kao što je, primjerice, slučaj s oslikanim baroknim kupolama, očuvanom freskom u Villa dei Misteri, u Pompejima ili u samostanu sv. Trojstva u Rimu. Popis ovakvih primjera navodi i Oliver Grau u svojoj knjizi *Virtuelna umjetnost – od iluzije do uronjenosti*, objašnjavajući kako je prostor uvijek bio prilagođen iluziji ili je iluzija računala s oblikom unaprijed zadanog prostora.<sup>2</sup> Gledatelj je, dakle, još uvijek okosnica organiziranja prostora za postizanje određenoga gledalačkog iskustva, predviđajući mjesto koje će zauzeti.

Na prijelazu 19. u 20. st. projekcije se smatralo onom vrstom jeftinog opsjenarstva kojemu je mjesto u cirkusima i zabavnim parkovima pa je razumljivo da ovdje treba i tražiti drugi povijesni korak u razvoju prostora prikazivanja. Graditeljske će se strategije kina i kazališta prvi puta jasnije preklapati nakon Prvoga svjetskog rata u Europi, a ranije u Sjedinjenim Američkim Državama, na čijem se teritoriju rat nije odvijao, a na ekonomiju je, paradoksalno, pozitivno utjecao. Tako su prvi vodviljski teatri kojima je sekundarna funkcija bila prikazivanje filmova nastali upravo u Sjedinjenim Američkim Državama između 1915. i 1930. godine.<sup>3</sup> U drugim, za razvoj kinematografije važnim zemljama poput Rusije, projekcije su se do tada, osim u kazalištima, organizirale u velikim skladištima, industrijskim halama i iznajmljenim cirkuskim prostorijama. Vjerojatno je među neobičnijim kinima ono izgrađeno na splavi koja je putovala Volgom, baš kao i putujući cirkusi i karavane s kojima kino donekle dijeli zajedničku prošlost.<sup>4</sup>

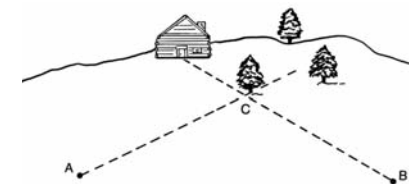
Upravo zato što je prikazivanje filmova bila sekundarna funkcija vodviljskih teataru, moguće je pratiti promjene koje je zahtijevao novi medij. U ovoj je fazi, između 1915. i 1930. godine, prvi puta isplativost izvršila utjecaj na unutarnje uređenje i raspored sjedećih mjesta koji se postupno prilagođavao uvjetima projekcije. Veličina platna je omogućavala ovim novoizgrađenim dvoranama da prime između dvije i četiri tisuće gledatelja, a da pritom dojam gledanja bude podjednak za sve. Ovime su dvorane svojom veličinom postupno postajale neprimjerene za vodvilj i to zbog specifičnosti vodvilja da uspostavlja kontakt s gledateljima, što je u prevelikim dvoranama nemoguće. Sjedeća mjesta su se raspoređivala tako da ne izlaže, ili barem ne previše, iz okvira platna, bočni su balkoni postupno gubili smisao tijekom projekcija i koristili su se za kazališne predstave. Za veće prostorije se jednostavno moglo povećati platno onoliko koliko je tadašnja tehnologija dopuštala, a dopuštat će sve više kako vrijeme bude prolazilo. Ovo jamstvo identičnih ili gotovo identičnih uvjeta promatranja čini medij masovnijim, istodobno pristupačnim većem broju gledatelja, ali ista će osobina kasnije

biti jedan od argumenata za moguće ideološke učinke. Prvi je, dakle, izravan utjecaj profita na unutarnje uređenje projekcijskih dvorana bio u opredjeljivanju financijera za izgradnju upravo ovakvih objekata, a ne vodvilja ili klasičnih kazališta. Pri ovom se prvom izravnom utjecaju još uvijek nije izgubila imanentna logika kojoj je kinogledatelj bio središte organizacije unutarnjeg uređenja i rasporeda sjedećih mjesta. Iz istog su razloga kina u početku bila bogato ukrašena i gotovo kičasta u količini gipsanih rozeta, polustupova i replika klasičnih statua i iznutra, ne samo izvana. Ovakvi će ukrasi u kinima daleko brže gubiti smisao nego drugdje u arhitekturi i ne samo zbog smjene stilova i prebacivanja naglaska na funkcionalnost nego i iz razloga što je njihova ukrasna funkcija bila ostvariva nekoliko minuta prije projekcije i nekoliko minuta nakon. Ostatak vremena provodile su u mraku i bilo je sve teže opravdati ulaganje u ovu vrstu dekoracije.

### Movieplex, televizija i nakon

Razlog zašto se unutrašnjost dvorane uopće mijenjala nakon što je prestala služiti za vodvilj najjednostavnije se može objasniti nemogućnošću paralakse prilikom promatranja snimljenog materijala u odnosu na živo izvođeni. U izvedbi kazališnog komada krajnji lijevi i krajnji desni gledatelji će imati donekle drugačiji doživljaj promatrane predstave. Mogao bih se pitati kada gledatelj u kazalištu koji sjedi na balkonu odmah do pozornice misli da se "ruši četvrti zid" ili da se glumci obraćaju njemu, a kada publici? Je li glumčev pogled u stranu pogled njemu ili ga i on doživljava kao pogled u stranu? Ne mogu znati odgovor, ali mogu tvrditi da ovisno o stupnju u kojem je gledatelj usvojio konvencije kazališne estetike, on može realno napraviti razliku između trenutka u kojem se gledatelj okreće u njegovu smjeru od onoga kada se okreće publici. Gledatelj koji se nalazi neposredno pokraj pozornice, s njezine lijeve ili desne strane, može imati drugačiju predodžbu o poziciji koju glumac zauzima u nekom ključnom trenutku. Kada bi ovaj gledatelj tvrdio da se glumac smjestio ispred neke kulise ili drugoga glumca, taj je isti glumac za gledatelje u parteru, lijevo ili desno od kulise ili

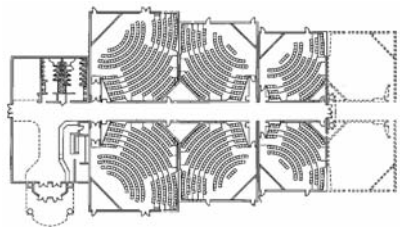
drugoga glumca (slika 4). Manja je vjerojatnost da će pozicija gledatelja imati ključnu ulogu u mogućnosti, odnosno nemogućnosti praćenja predstave, za razliku od filmske projekcije.



Slika 4: za promatrača A, stablo C se nalazi ispred i između druga dva stabla u pozadini. Za promatrača B, stablo C se nalazi ispred kuće.

Ova razlika u gledateljskom iskustvu nemoguća je kod promatranja snimljenog materijala. Najekstremniji kut gledanja, posve iskosa, možda će skrenuti pozornost na materijalnost platna, ali zasigurno neće drugačije rasporediti promatrane snimljene motive. Središnja mjesta u parteru, kao i prvi redovi onih balkona koji su izravno nasuprot platnu, dijelit će gotovo identično gledateljsko iskustvo.

Moguće je da ste osjetili kako niste u stanju umaknuti pogledu nacerenog modela na reklamnim plakatima autobusnih stanica ili jumbo plakata. Pogled koji u trenutku prelaska iz trodimenzionalnog u dvodimenzionalni svijet gleda u kameru, zauvijek gleda u svog promatrača. Na ovaj način, snimljeni pogled gleda izravno u oči sve svoje gledatelje. Kamera djeluje poput obrnute prizme, metaforički rečeno, u kojoj se svi pogledi pretaču u jedan, izravno spojen s onim osobe koja je snimljena. U ovom smislu kamera doista predviđa mjesto promatrača i njegov je supstitut u procesu snimanja. Obratiti se publici ili "srušiti četvrti zid" u filmskome svijetu znači gledati u kameru. Upravo zbog nemogućnosti gledanja filma iz krajnje kutnih pozicija, kinodvorane su gubile bočne lože, a redovi stolica postavljali su se u sve uže središte. Ove se promjene nisu do kraja odvile prije gradnje prvih multiplexa te je moguće vidjeti šire, lepezasto postavljene gledateljske stolice kod onih najranijih (slika 5). Prvi je multiplex,



slike 5 i 6

ili u radnom prijevodu višeekransko kino, imalo samo dva ekrana i s radom je počelo 1957. u Kanadi. Razlog za izgradnju moguće je pronaći u dva ključna vanjska faktora. Jedan je svakako u sudskom slučaju Sjedinjene Države vs. Paramount Pictures iz 1948. koji je bitno utjecao na profitabilnost filmske industrije nalažući da se distribucija i prikazivanje odvoji od studija i produkcijskih kuća. Na ovaj su način kina izgubila isključiva prava na prikazivanje određenog filma i pad u zaradi nadomještala su zahtjevom za većim udjelom od zarade. Konačni je rezultat bilo poskupljenje proizvodnje filmova i zamjetan pad u broju proizvedenih filmova. Posjedovati kino koje je u mogućnosti istodobno prikazivati dva ili više filmova bilo je ključ opstanka u otežanim okolnostima. Također, od pedesetih prema kraju 20. stoljeća popularnost televizije nezaustavljivo raste, no auru iznimnosti doživljava filma na velikom platnu film neće još dugo izgubiti. Kako su višeekranska kina rasla i dobivala sve više projekcijskih sala, tako su rasli i zahtjevi za prostorom pa su iz potrebe smještanja sve većeg broja ljudi u sve manje prostore kina počela gubiti sve neprofitabilne značajke kao i lepezasto raširene redove sjedećih mjesta ispred platna. Veći broj gleda-

telja i osjećaj središnje pozicije za svakog od njih pokušao se postići većom kosinom gledališta, što je učinkovitiji način iskorištavanja prostora.

### Dubina, narativnost, ideologija

Premda su se i narativnost i dubinska oštrina podjednako razmatrale u smislu ideološkog učinka na gledatelja te obje mogu pripadati klasičnom filmskom izlaganju koje nazivamo nevidljivim rezom,<sup>5</sup> ipak su ova dva postupka u jednoj mjeri suprotstavljena. Nevidljivi rez skup je specifičnih postupaka u snimanju i montaži snimljenog materijala na način da se prijelaz između scena i kadrova učini što manje zamjetljivim, odnosno da ne odvlači pozornost od priče.

Način organiziranja filmskog izlaganja koje bismo nazvali narativnim odlikovao bi se manjom slobodom promatranja, manjim izborom motiva u svakom pojedinom kadru ili izbjegavanjem motiva koji su nevažni za središnju priču. Ovakav bi specifičan stil izbjegavao i retardacije i digresije kao i odvajanje vremena za snimanje kadrova koji za ulogu imaju prvenstveno stvoriti određeni emotivno nabijeni dojam ili atmosferu. U filmu bi prevladavali detalji i krupni planovi (slika 7). Ova obilježja odlikuju filmove koji



slika 7; Alfredson, Tomas; *Låt den rätte komma in*, 2008 (kamera: Hoyte Van Hoytema)



slika 8; Welles, Orson; *Citizen Kane*, 1941. (kamera: Gregg Toland)

su snažno podređeni fabuli pa ih stoga nazivamo narativnim. Zanimarivanje središnje fabule je otežano, a gledatelji su "uvučeni" u izlaganje nizanjem kadrova i protukadrova.

S druge strane, snimateljska poetika koja bi se odlikovala dubinskom oštrinom (slika 8) ostavlja na gledatelja dojam veće slobode u izboru promatranih motiva. Često je vizualno estetski doradenija, slikovitija i osim prednjeg plana pozornost posvećuje organizaciji motiva u stražnjem planu, rasporedu glumaca u odnosu na pozadinu, širokokutnim, panoramskim kadrovima koji mogu za filmsko izlaganje biti od manje važnosti, ali dodaju na vizualnom identitetu i atmosferičnosti.

U smislu ideološkog učinka i jedan i drugi skup postupaka uzimao se u obzir, narativniji bi ostavljao manju mogućnost nerazumijevanja, nepraćenja priče, a dubinska oštrina ostavljala bi dojam mogućnosti izbora predmeta pozornosti, iako se radi o unaprijed obavljenom izboru koji gledatelju oduzima slobodu i paralizira ga pred zatvorenim, konačnim nizom slika. David Bordwell će u svojoj knjizi *O povijesti filmskog stila*, pažnju posvetiti, kako sam kaže, mnogo prozaičnijem problemu razumijevanja snimljenog materijala.<sup>6</sup> Iako ne mogu prihvatiti da time rasvjetljuje problem na znatno drugačiji način, jer je u konačnici razumijevanje temeljna premisa i za ideološki učinak, uz opasku da je važno koliko je razumijevanje duboko i sveobuhvatno, spomenuti je argument o razumijevanju i meni od posebnog interesa. Jedan dio razumijevanja svakako je i u razabiraju, u mogućnosti da vidimo snimljeni motiv i da ga prepoznamo, da razaberemo što vidimo. Razumijevanje snimljenog materijala vraća nas i na spomenute snimateljske tehnike.

Ne postoje do kraja fiksna i kruta pravila koja određuju tip plana. Npr. blizu plan i krupni plan razlikuju se u količini zapremine koju na platnu zauzima snimani motiv. Razliku između planova teško je uočiti ako nije naglašena, radi se o aproksimativnosti, približno određenom postotku kadra koji ispunjava motiv. Na neusporedivo manjem, televizijskom ekranu ova će dva načela doći u pitanje. Na izravno preuzetim totalima s kinoplatna, širokokutno snimljenim



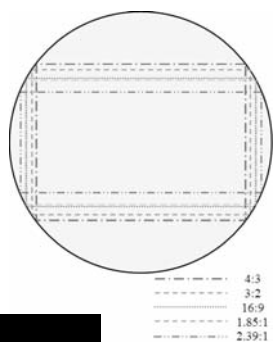
slika 9; Alfredson, Tomas; *Låt den rätte komma in*, 2008 (kamera: Hoyte Van Hoytema)



slika 10; Wyler, William; *Little Foxes*, 1941. (kamera: Greg Toland)

pejzažima i panoramskim snimcima sitniji će se motivi gubiti dijelom jer su premali, a dijelom će se stapati s pozadinom (slika 9). Jednako će tako krupni planovi i detalji morati biti dodatno naglašeni da bi postizali barem približno jednak dojam na malom ekranu (slika 7). Dubinska oštrina će mjestimično gubiti svoj efekt jer, iako izoštreni i u fokusu, motivi u stražnjem planu bit će presitni da bi se razabrali (slika 10). Da bi detalj mogao zadržati svoju narativnu funkciju, morao bi biti još daleko više uvećan. Želimo li biti sigurni da se novinski naslov (slika 7) može pročitati i ostvariti svoju funkciju u filmskom izlaganju, on mora biti u postotku veći nego na velikom platnu – ako je za veliki ekran dovoljan krupni plan, za televizijske ekrane bit će potreban krupno izrezan detalj.

Ovi su se problemi u početku rješavali izrezivanjem. U praksi se od 1984. godine počeo koristiti omjer 16:9 (slika 11), koji je nastao zapravo iz kompromisa. Nije realno odgovarao ni jednom formatu filmske vrpce, nego je jed-



slika 11



slika 12; Anderson, Wes; *Darjeeling Inc.* (kamera Robert Yeoman)

nostavno u prijenosu raznih formata u onaj televizijski najmanje gubio od snimljenog plana po visini i širini. Najbliže je bio omjeru 1,85:1, ali nije se u potpunosti preklapao ni s njime. Ipak, kod nekih kadrova rješenje nije bilo tako jednostavno. Vidimo li u krupnom planu dva ili više sugovornika (slika 12) i želimo li ih prenijeti na mali ekran izrezivanjem, njihova će lica biti ili izrezana napola ili će, ovisno o odabranom rješenju, jedan biti izbačen pa se na televizijskom ekranu neće vidjeti. Osim ovog problema, u prijenosu filma s velikog na televizijski ekran često su se dodavali zatamnjeni dijelovi ili mata,<sup>7</sup> uz gornji i donji rub,<sup>8</sup> rjeđe uz lijevi i desni rub<sup>9</sup> koji su dodatno smanjivali sliku tako da ona ne bi ispunjavala ni cio televizijski ekran.

Utjecaj dominantne snimateljske tehnike u sprezi s uvjetima gledanja svojevrsan su vrhunac doživjeli u slučaju koji navodi Barbara Klinger u knjizi *Nakon multiplexa – kino, nove tehnologije i dom*.<sup>10</sup> Slučaj govori o dijelu stručne kritike koja se složila da razlog zašto "Spašavanje voj-

nika Ryana", film Stevena Spielberga iz 1999., nije dobio nagradu Oskar u kategoriji najbolji film leži upravo u problemu prijenosa materijala na male ekrane. Članovi žirija ocjenu donose na temelju gledateljskih uvjeta sličnih onim kućnim. Epske i dramatične masovne scene koje prikazuju borbu u Drugom svjetskom ratu izgubile su ovim prijenosom puno od svoje dramatičnosti. Nagradu je dobio "Zaljubljeni Shakespeare" Johna Maddena, film koji u osnovi „nošen dijalogom" vrlo malo gubi na malom ekranu, a u odnosu na "Vojnika Ryana" daleko se manje oslanja na totale i prikaze masovnosti. Sljedeći izravan utjecaj isplativosti filma kao krajnjeg proizvoda možemo vidjeti upravo ovdje. Ako snimatelj i redatelj na umu imaju svog krajnjeg konzumenta i ako razmišljaju o mogućnosti da on prati i razumije snimljeni materijal, onda to svakako sada postaje televizijski gledatelj. Postupno opredjeljivanje za narativnije izlagačke strategije osigurava bolju potencijalnu prodanost i potražnju televizijskih postaja jer je takav film primjereniji za male ekrane. U odnosu na vremenski ograničeno razdoblje od nekoliko tjedana prikazivanja u kinima, specifičnost televizijskog repriziranja te mogućnost ponovnog gledanja filmova koju omogućuje kućni kino sustav osigurava dugoročnu isplativost s kojom se kinodistributeri sve teže mogu nositi.

### Suvremeno gledateljsko iskustvo

Diktati profita zgurali su pred današnja kinoplatna maksimalan broj gledatelja. Dvorane su do kraja iskorištene, platna su maksimalne veličine i već su potkraj šezdesetih i početkom sedamdesetih poprimile svoj današnji oblik. Ono što se od tada naovamo mijenjalo nije bila arhitektura, ergonomija ili realni fizički položaj gledatelja u odnosu na platno, promijenio se krajnji, ciljani potrošač. Kao što sam objasnio u poglavlju "Dubina, narativnost, ideologija", snimateljska se poetika prilagodila malim ekranima – detalji su postali ekstremno uvećani, a krupni planovi postali su detalji. Totali su sekundarne važnosti, imaju za ulogu dopuniti fabulu informacijama o ambijentu i atmosferi, a vremenski zauzimaju sve manji dio filma. Prevladava filmsko izlaganje koje je od narativnog stila s utjeca-

jem modernizma iz Hollywooda sedamdesetih otišlo do nizanjanja preuveličanih kadrova, odnosno montaže vrlo krupnih detalja.

Svi su ovi postupci konačno oduzeli posebnost koja se vezuje uz iskustvo gledanja filma u kinu. Najbliži gledatelji imaju potpuno kaotično gledateljsko iskustvo u kojem love fragmente slike na svim stranama platna. Platno je, radi standarda i privlačnosti tehničkih osobina kina, ostalo 2,39:1, ali sada na jedva nekoliko metara od prvog reda. Stražnji redovi u kinu film gledaju spuštenih glava, ispod svojih koljena, a DVD izdanje za kinoprojeksijom kasni svega nekoliko tjedana.

Čitajući tako, s jedne strane funkcionalnost prostora u odnosu na njegova korisnika i s druge strane različite snimateljske tehnike u narativnom stilu, zaključujem kako se snimljeni filmski materijal znatno udaljio od predviđenih projekcijskih uvjeta kinodvorana. Ciljani je gledatelj, pored cinefila Christiana Metza, ipak onaj televizijski, a kinogledatelj je otišao u drugi plan. Televizijska produkcija drastično je poskupila posljednjih dvadesetak godina te je u stanju uspješno nadomjestiti očaravajuće gledateljsko iskustvo kina. Zanimljiva je usputna pojava koja prati ovaj fenomen, a to je sve jači pohod I-MAX-a<sup>11</sup> na zemlje Drugoga svijeta, čime se kino počinje boriti za svoj identitet iznimnosti vraćajući se kinu atrakcije iz kojeg je i proisteklo.

### LITERATURA:

Baudry, Jean-Louis, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, iz *Film Quarterly*, University of California, 1974.

Bordwell, David, *O povijesti filmskog stila*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2005.

Grau, Oliver, *Virtual Art – From Illusion to Immersion*, MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 2003.

Klinger, Barbara, *Beyond Multiplex: cinema, new technologies, and the home*, University of California Press, Los Angeles, 2006.

MacKintosh, Iain, *Architecture, Actor and Audience*, Routledge, London, 1993.

Tsivian, Yuri, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge, London, 1994.

<sup>1</sup> Baudry, Jean-Louis, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, iz *Film Quarterly*, University of California, 1974.

<sup>2</sup> Grau, Oliver, *Virtual Art – From Illusion to Immersion*, MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 2003.

<sup>3</sup> MacKintosh, Iain, *Architecture, Actor and Audience*, Routledge, London, 1993.

<sup>4</sup> Tsivian, Yuri, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge, London, 1994.

<sup>5</sup> U engl. invisible cut.

<sup>6</sup> Bordwell, David, *O povijesti filmskog stila*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2005.

<sup>7</sup> Način da se zatamni dio objektivna, što bi rezultiralo crnim dijelom snimljenog kadra. Mogućih primjena je bilo više, zatamnjeni bi se dio naknadnom ekspozicijom koristio za razne montaže, spajanje nespojivih motiva ili dočaravanje duhova i utvara. Isprva se ovo postizalo tako da bi se objektiv doslovoce prekrilo, ali ubrzo se efekt razvio u smjeru različitih emulzija za filmsku vrpču ili, kasnije, plavog ekrana. U spomenutom se slučaju koristi za izmjenu formata. Dodavanjem tamnog dijela s gornje i donje strane, od široke se slike dobije četvrtastija, ali se time ne utječe na veličinu izvorne slike.

<sup>8</sup> U engl. letterboxing.

<sup>9</sup> U engl. pillarboxing.

<sup>10</sup> Klinger, Barbara, *Beyond Multiplex: cinema, new technologies, and the home*, University of California Press, Los Angeles, 2006.

<sup>11</sup> IMAX (od image maximization) tehnika je snimanja i projekiranja materijala koja za cilj ima stvoriti što snažniju iluziju realnosti. Ovo nastoji postići znatno većom filmskom vrpcom koju je moguće projicirati na ogromnim površinama bez gubljenja kvalitete. Za potpuni dojam projicira se na zakrivljenim ploham koje nalikuju polovici kupole kako bi se stvorio dojam da snimljeni svijet "okružuje" gledatelja.