

## Hrvoje Turković

Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti, Trg Republike Hrvatske 5, HR–10000 Zagreb  
hturkovic@adu.hr

# Građenje raspoloženja filmom kao postupak poetizacije

### Sažetak

*Visokoumjetnička dostignuća u dugotrajnoj tradiciji zapadnjačke estetičke misli vezuju se uz postizanje poetičnosti, a ova uz pobuđivanje osjećaja, pa se i u filmskoj tradiciji poetičnost uspostavljala kao ideal paradigmatički umjetničkog dostignuća filma. No, među različitim tipovima osjećaja kojima raspolaže čovjek, poetska djela ciljaju u pravilu na pobuđivanje nekog općeg raspoloženja, a ne neke izričite emocije. U radu se prvo daje pregled razlika između emocija i raspoloženja, potom se na primjeru uvodne scene u filmu Građanin Kane demonstrira kojim se različitim sredstvima u opisno orijentiranoj uvodnoj sceni postiže određen 'ugodaj' (turobno raspoloženje). Pitanje je, međutim, kako se opisanim heterogenim stilskim sredstvima može pobuditi vrlo specifično, jedinstveno, holističko raspoloženje. Odgovor je, ukratko, u tome da jednako kao što raspoloženja utječu na selektivan odnos prema okolini, birajući u njoj za percepciju one aspekte koji su sukladni, kongruentni s osnovnim karakteristikama određenog raspoloženja, tako i filmski stvaratelji biraju onaj repertoar stilskih značajki danoga filma što je kongruentan s ciljanim raspoloženjima kako bi ih pobudili u gledatelja koji prepušteno gleda film.*

### Ključne riječi

poetičnost, poetizacija filmskog izlaganja, emocija, raspoloženje

## Uvodno razmatranje – postupak poetizacije kao građenja raspoloženja

### Uvod

U tekstu objavljenom 1833. u mjesečniku *Monthly Repository*, John Stuart Mill bavio se pitanjem *Što je poezija?*. Odmah na početku spisa, Mill utvrđuje kako je poezija

»... nešto posebno po svojoj prirodi, što može postojati u onome što se naziva proza, a podjednako u stihu, a čak ni ne zahtijeva sredstvo riječi, nego se može izricati drugim čujnim simbolima koji se nazivaju muzičkim zvukovima, pa čak i vizualnim simbolima koji čine jezik kipova, slika i arhitekture (...).«<sup>1</sup>

Protumačimo li to u suvremenim odrednicama, poetičnost je, po Millovu mišljenju, *transmedijska* pojava pa se bjelodano može protegnuti i na film o kojem Mill nije mogao niti slutiti.

1

U izvorniku: »... the word 'poetry' does import something quite peculiar in its nature, something which may exist in what is called prose as well as in verse, something which does not even require the instrument

of words, but can speak through those other audible symbols called musical sounds, and even through the visible ones, which are the language of sculpture, painting, and architecture (...).« (Mill 1997: 160)

Po Millovu mišljenju, ono po čemu se poezija razlikuje od, primjerice, romana i povijesnog slikarstva (koji se bave događajima), od opisa (opisne poezije i pukog mimetičkog slikarskog i kiparskog portreta što se bave opisom pojavnosti stvari na što točniji i iscrpniji način), od oratorstva (koje teži djelovati na široku publiku) i nadasve od znanosti (koja se posvećuje uvjerenjima i tvrdnjama) jest upravo to da je poeziji u svim tim umjetničkim vrstama cilj da »djeluje na emocije« (*to act upon the emotions*), da »izražava ljudski osjećaj« (*expresses human feeling*), da se »obraća osjećajima« (*addresses feelings*), da nas ne teži uvjeriti, već »dirnuti« (*move*), da ne teži iznijeti tvrdnju za razumijevanje, već djeluje tako da »nudi zanimljive predmete za kontemplaciju našim osjetljivostima« (*by offering interesting objects of contemplation to the sensibilities*) (Mill 1997: 160). Poezija je u »izlaganju stanja ljudske osjetljivosti« (*exhibition of a state or states of human sensibility*; Mill 1997: 161), u poeziji se »ocrtavaju stanja osjećanja« (*delineation of states of feeling*; Mill 1997: 162), ona je sadržana »u stanjima uma« (*in the state of mind*) u kojima ju se kontemplira, u njoj se (u slikarstvu) stvari »vide kroz medij imaginacije koju su aktivirali osjećaji« (*seen through the medium of the imagination set in action by the feelings*; Mill 1997: 162). Iako se za predmete u nekom slikarskom imaginarnom pejzažu ne može reći da tu ima »zbiljskog iskaza osjećanja« (*actual utterance of a feeling*), da bi takvi pejzaži bili poetski »tu mora postojati neko osjećanje s kojim se ti predmeti harmoniziraju i koje imaju tendenciju pobuditi u gledateljevu umu« (*there must be some feeling with which they harmonize, and which they have a tendency to raise up in the spectator's mind*; Mill 1997: 195). Pritom, ako i jest poezija po svemu tome različita od drugačijih, kako bismo danas mogli reći, tipova izlaganja (pripovijedanja, opisa, argumentacije) – ona je poveziva s njima kad se svakoj od temeljnih njihovih funkcija doda veza s osjećajima, kao npr., po Millovu mišljenju, kod dramatičnosti kod koje se zahtijeva »jedinstvo poezije i događaja« (*union of poetry and incident*, Mill 1997: 161).

U danim Millovim formulacijama sadržane su neke temeljne teme kojima ćemo se baviti u ovom radu. Prvo, tu je iskazano poimanje da se poetičnost tipično vezuje uz osjećaje, poimanje koje se provlači do današnjeg dana, a to nam postavlja zadatak da raščistimo višeznačnosti vezane uz pojmove *osjećaj*, odnosno *emocija*. Drugo, iskazano je poimanje da je poetičnost samostalna stvaralačka i doživljavalačka vrsta u sklopu različitih umjetnosti, ali i, treće, da je ona spojiva s tim pojedinim vrstama u osobitu cjelinu s nešto drukčijim (nadasve osjećajnim) svrhama od onih koje su inače prototipske za tu vrstu ili tip izlaganja. To podrazumijeva potrebu da se demonstrira na koji se način pojedine tipove izlaganja (odn. filmske rodove) uspijeva 'poetizirati'. Usputna Millova naznaka o tome kako poetičnost podrazumijeva neku 'harmonizaciju' između svojstava djela i uz djelo vezanih osjećaja sugerira daljnji zadatak konkretnog utvrđivanja 'logike', psihološkog 'mehanizma' po kojem struktura djela uspijeva djelovati 'osjećajno'.

Navedeno ćemo razvidjeti na primjeru filma jer sve ovo što je Mill ustvrdio može se protegnuti i na film, na razmišljanje o 'poetičnosti' određenog filma. Naime, od zarana se mnoge filmove, bez obzira na rod, odnosno vrstu, gotovo samorazumljivo naziva 'poetskim'. Primjerice, cijela se grana dokumentaraca naziva *poetskim dokumentarcem* (npr. *Kiša* Jorisa Ivensa iz 1929.); za dijelove i za cijele igrane filmove kaže se da su 'poetski' (usp. Pasolini 1965; odn. primjerice film *Stalker* Andreja Tarkovskog iz 1979.), a, koliko god to, govoreći spekulativno, izgledalo protuslovno, mnogi 'znanstveni dokumen-

tarci', osobito prirodnjački, dakle, oni koji su usredotočeni na informaciju i spoznaju, na objašnjenje, doimaju se 'prožeti poetičnošću' (npr. miniserija *Planet Earth II* Davida Attenborougha iz 2016.). S druge strane, brojni su eksperimentalni filmovi urađeni kao obznanjeno poetski filmovi, 'filmske poeme' – kao izdvojena, autonomna *poetska* vrsta, poput lirskog pjesništva u književnosti.<sup>2</sup>

Međutim, vezivanje poetičnosti ('estetičnosti') s osjećajima, odnosno emocijama, tipično povlači priličnu nepreciznost. Radi li se tu, primjerice, baš o intenzivnim i kratkotrajnim emocijama – poput straha, napada intenzivne tuge praćene plačem ili 'knedlom u grlu', nezadrživog smijeha, napada gađenja, napada srama i sl.? Ili se radi o razblaženim *afektivnim stanjima*, o građenju stanovitog 'ugodača', osjećajne 'atmosfera' – *raspoloženja* – koja često *mogu* imati neku pupčanu vezu s izrazitim emocijama, ali nikako *ne moraju*? Recimo, teško bi bilo tvrditi da paradigmatički poetski dokumentarac Jorisa Ivensa *Kiša* (1929) ima išta u sebi što bi se dalo identificirati kao izrazita emocionalna epizoda, ali se itekako podrazumijeva da je to 'film ugođača', film kojim se dočaravaju i moduliraju neka opća raspoloženja i s njima vezane promatračke osjetljivosti.

Da je dočaravanje raspoloženja proširenije u filmovima od prikazivanja i pobuđivanja emocija u njima upozorio je Greg M. Smith (1999; 2003), a da treba razlučiti ta dva modaliteta oblikovanja afektivnosti u filmu podržali su Noël Carroll (2003b) i Plantinga (2012). Po Smithovu mišljenju, filmovi koji ciljaju imati izrazite emotivne epizode njih pripremaju prethodnim pobuđivanjem uz danu emociju vezanih raspoloženja, a tragovi emotivnih epizoda boje dalje – neemotivne – nastavke. Raspoloženja su, upozorava on, protežnija u filmu od izrazito emotivnih trenutaka te mogu obilježavati cjelinu filma, za razliku od tek mjestimičnih i raznolikih emocija koje se lokalno javljaju u filmu i pri tome, za razliku od emotivnih trenutaka koji su izravno vezani uz specifične prizorne trenutke fabule, u gradnji raspoloženja naglašeniju ulogu imaju sustavni stilski postupci filma, sam stil.

No, da bismo bolje razumjeli u čemu je razlika, valja analitičnije razvidjeti tipske razlike između emocija i raspoloženja na način na koji ih povlači suvremena psihologija i spomenuti filmski teoretičari.<sup>3</sup> Oba se fenomena računaju kao *osjećajna*, odnosno *afektivna stanja*, ali kao međusobno različit tip stanja.<sup>4</sup>

2

Usp. orijentacijsku raspravu o povijesti pripisa i odredbi *poetičnosti* u filmovima u Turković 2009a.

3

Za sistematiziran pregled ključnih razlika između emocija i raspoloženja, a na koje se ovdje oslanjam, uz drugu literaturu, usp. Kardum 2002. Također vidi npr. Bower, Forgas 2000; Davidson 1994; Watson 2000; Zillmann 2003, a među filmskim teoretičarima: Carroll 2003b; Smith, G. 1999; Smith, G. 2003; Plantinga 2012.

4

*Afektivnost* je termin kojim se često pokušava obuhvatiti sve reakcije koje se u širem smislu

drže 'osjećajnim', 'emotivnim'; počevši od 'automatskih' (munjevitih), 'pred-svjesnih' vrednovateljskih reakcija privlačenja/odbijanja, preko raznih tipova damasijevskog pozadinskog samoosjećanja, kognitivno posredovanih emocija pa do raspoloženja. Pod *osjećajem* se ponekad pomišlja na isto što i pod *afektivnošću* – vrijednosna reakcija organizma na okolnosti (izvantjelesne i unuttartjelesne) – no često i na posebnu stranu tih reakcija, onu autorefleksivnu, pri kojoj se postaje svjesnim prisutnosti vlastite vrijednosne reakcije i njezinog tipa (usp. Damasio 1994; Damasio 2000).

### *Razlučivanje raspoloženja od emocija*

*Emocije* su tipično epizodske, imaju svoju razvojnu intenzitetnu temporalnu strukturu ('krivulju' – od pripreme, javljanja, rasta, vrhunca, do opadanja i zaključenja; usp. Frijda 1986: 41–43; Frijda 2007: 183), uglavnom se odnose na neku trenutno iskrsnulu situaciju ili trenutnu spoznaju situacije, tj. javljaju se osviještenim povodom ili osviještenom metom (filozofski rečeno: imaju svaka svoj specifičan intencijski predmet): ljuti smo na određenog čovjeka, uhvati nas strah od provalije s kojom smo naglo suočeni, pucamo od veselja kad smo dobili sretnu vijest, obeznanimo se od tuge kad saznamo za smrt nekog bliskog). Utoliko su tipično ograničenog trajanja – iscrpljuju se kad se trenutna situacija nekako riješi ili se iscrpljuju jer troše dosta energije pa vremenom jenjaju (ako nema dodatnih emotivnih poticaja). Naime, emocije podrazumijevaju tipično povišenje trenutnog djelatnog potencijala, djelatnog nastrojenja, često imaju i tjelesno-djelatne implikacije – u bijesu postajemo agresivni, verbalno, a često i tjelesno; pri nastupu tuge postajemo mlitavi, obesnaženi; pod nastupom straha se ukipimo ili pobjegnemo, ili imamo agresivno-obrambenu reakciju; kod radosti imamo potrebu za pojačanim tjelesnim oduškom (glasno se smijemo, skačemo, plešemo, grlimo se itd.). Ovo podrazumijeva i određene neurofiziološke promjene i tjelesno-mimičke promjene: crvenimo se ili blijedimo od emocije, znojimo se ili nam presuše usta, postajemo napeti ili opušteni, mijenja nam se na specifičan način izraz lica, postura tijela, plačemo ili se smijemo itd.<sup>5</sup>

I u filmu se, dosljedno, emocije javljaju kao povremene epizode – pojedini prizori 'nabijeni su emocijama' – razabire ih se kao izrazito emotivne. U njima se, primjerice, prikazuju kontekstualno motivirane emocije likova: bijes ili strah likova, njihova borba za život, njihova smrt, razilaženje od voljene osobe ili konačno 'sljubljanje' s voljenom osobom i dr. Ili se prikazuju šire emotivno obilježene situacije: sprovod, katastrofe ili bitke s brojnim vidljivim pogibijama i ranjavanjima, situacija ugroženosti glavnih likova (a da oni to ne znaju), prizori nagle obiteljske sreće i dr. Međutim, kao i većinom u životu, takve, emocijski izazivajuće situacije u filmu su povremene (dio scene ili cijela scena), u pravilu su pripremljene prethodnim neemotivnim scenama i u smjeni s neemotivnim scenama.<sup>6</sup> Pripremaju se, primjerice, tako, da se gledatelja ranije u filmskom izlaganju poveže s glavnim likom tako da zbivanja prate iz njegove perspektive,<sup>7</sup> da se prethodno u filmu upozori da je lik uz koji smo promatrački (navijački, empatički) vezani<sup>8</sup> u opasnosti, a onda se doista predoči scena u kojoj lik izravno osobno tjelesno ugrožen, a sve to iz vizura koje pojačavaju percepciju tjelesne strane zbivanja, a ponekad i dovode gledatelja-promatrača prizora u slično ograničenu, frustrirajuću ili ugroženu, vizurnu situaciju u kojoj se nalazi lik.<sup>9</sup>

*Raspoloženja*, nasuprot emocijama, tipično su blaže afektivne reakcije, u pravilu traju duže od emocija – traju dio dana, dan, više dana, mjesecima pa i godinama (npr. u slučaju patološke depresije ili 'duboke tuge'). Iako mogu oscilirati i smjenjivati se, dok traju teže imati postojanu, kontinuiranu vremensku strukturu (nemaju izrazit epizodski 'dramski luk' koji imaju emocije), prate dnevni život ljudi i promjene u njemu, dajući mu određeni 'osjećajni ton'. Kako Smith i drugi teoretičari emocija upozoravaju, raspoloženja, dakako, znaju biti potaknuta određenim emocijama i biti svojevrsnim njezinim ublaženim produljenjem. Primjerice, epizodu intenzivne tuge zamjenjuje dugotrajnije tužno raspoloženje, turobnost; intenzivnu sreću zamjenjuje trajnije vedro raspoloženje; bijes zamjenjuje trajnija razdražljivost, mrzovolja; krat-

kotrajni intenzivni strah zamjenjuje dugotrajnija zastrašenost, anksioznost. Također, određene emocije mogu se lakše javljati kad smo u određenim raspoloženjima. Primjerice, kad smo razdražljivi lakše planemo i potučemo se; ako smo vedrog raspoloženja lakše se razveselimo i nasmijemo, lakše nas je usrećiti; ako smo tužnog, tmurnog raspoloženja lakše podlegnemo napadu

5

Za karakterizaciju 'višedimenzionalnosti' emocija usp. npr. Carroll 2003a; Davidson 1994; Ekman, Davidson (ur.) 1994; Ekman 2003; Frijda 1986; Frijda 2007; Kardum 2002; Lazarus, Lazarus 1994; Oatley, Jenkins, 1996; Smith, G. 2003; Watson 2000; Zillmann 2003, 2005.

6

Doff Zillmann (2005) svoju teoriju 'dinamičke emocija' u filmu temelji na činjenici da se u filmu, iako komprimiranije nego u životu, smjenjuju emotivne i neemotivne scene, sa stanovitim 'transferom' s emotivnih na neemotivne. Ovo posljednje zapravo podrazumijeva da emotivne scene ostavljaju emotivnog traga i kad više nema emotivnih prizora – tj. utječu na s prethodnom emocijom povezano raspoloženje koje se 'prevlači' preko naredne neemotivne scene. Ova veza emocija i njihovih 'tragova' ili 'priprema' temelj je G. M. Smithove teorije emotivne strukture filma.

7

Praćenje iz perspektive nekog lika podrazumijeva da u nizu vezanih scena pratimo određeni (u njima glavni) lik, da se s njegove vizure ili s njemu bliske vizure promatraju za lik važna prizorna zbivanja (subjektivnim, polusubjektivnim ili pristranim vizurama) i potom (u bližim planovima) upozorava na njegovu reakciju na te okolnosti, te i onda kad se i prikazuju stvari i zbivanja koje ne promatra lik tipično su posrijedi stvari koje su izravno, ili tek potencijalno, važne po lik i njegovo nastojanje ili općenito po njegov život (usp. Turković 1996b).

8

Ovo vezivanje uz lik, prema Noëlu Carrollu (2003a:70), podrazumijeva da nam je *stalo* do lika (engl. *concern*), pa kad se u gledatelja uspostavi takav brižan (navijački, empatički) odnos prema liku, tada emotivne situacije mogu ne samo biti raspoznate kao emotivne nego se mogu i emotivno doživljavati – u gledatelja mogu biti pobuđene prikladne emocije u odnosu prema situaciji lika, gledatelj se može bojati za lik, biti bijesan na njega, sažaljivati ga i sl. Više o tome vidi u bilješci 34.

9

Npr. u filmu Johna Carpentera *Noć vještica* (1978), u drugoj sekvenci prvo pratimo vožnju liječnika i medicinske sestre koji idu preuzeti opasnog duševnog bolesnika. Iz njihova

razgovora, liječnikovim riječima, doznajemo da je posrijedi neuračunljivo, izvorno zao pacijent, koji je – kako se to u prednaslovnici vidjelo – u djetinjstvu ubio vlastitu sestru. Kad stignu pred ogradu institucije, liječnik izlazi iz auta da porazgovara o preuzimanju pacijenta, ostavljajući medicinsku sestru u automobilu. Kako se i prije filmski pratilo njihov razgovor iz vizure smještene u autu, vizurno se ostaje i nadalje u autu da bi se promatralo medicinsku sestru. Odjednom na krov auta doskoči lik, viđen tek letimično u skoku, sestra je zastrašena, pokušava razabrati što se to događa i prestravi se kad iznenada zalupi ruka po prozoru auta. Sestra se prestravljeno izvlači iz auta i bježi u jarak i promatra kako otet auto odmiče. Ugroženost medicinske sestre cijelo se vrijeme prati iz unutarnje vizure automobila, tj. točke promatranja su smještene unutar automobila, kako je smještena i medicinska sestra. Promatra ju se, njezine ustrašene reakcije, gleda se potom ono što ona gleda sa srodnog stajališta – čime se i nas gledatelj čini vizurno povezanima s likom ('pristranim uz lik'). No dodatno, time se i naša, gledateljska, vizura podjednako ograničava i *frustrira* kao što je i vizura samoga ugroženog lika medicinske sestre – frustrirana je zato jer se – u uvjetima ugroženosti – s nje ne može vizualno kontrolirati što lik radi na krovu auta pa se i ne mogu predvidjeti njegovi potezi da bi se spasilu od njih. Na temelju ovoga spleta prizorne ugroženosti lika s kojim smo opažalački povezani, njezine očite zastravljenosti, te vizurne frustracije i same sestre i nas promatrača prizora, i u nas gledatelja se može javiti strah, ne samo strah za lika nego i izvorna emocija straha koju ima osoba koja je ugrožena, a ne može perceptivno kontrolirati izvor ugrožavanja i pripremiti prikladnu tjelesnu reakciju. Za sličnu analizu, ali prve scene tog filma, usp. Turković, 1996. Važno je upozoriti na to da je za izazivanje emotivne reakcije gledatelja potrebno tako predočavati situacije u filmu da se, prije emotivne epizode, znade da postoje okolnosti koje mogu ugroziti likove (ili im pogodovati), da se lik može naći u tim okolnostima (ili 'srlja' u njih), pa kad se doista lik nade u tim okolnostima, kada biva izravno ugrožen, onda je gledatelj već pripremljen da empatički dijeli emocije lika (usp. Zillmann 2003: 557 za uvjete pod kojima prikazivanja mogu pobuditi emotivnu reakciju u publike).

intenzivne tuge i plaču i sl.<sup>10</sup> No, nije tako obavezno. Ima raspoloženja koja je teško povezati s bilo kojom izrazitom emocijom (usp. Watson 2000: 5–6). Često i ne znamo što nas je potaklo na određena raspoloženja i ona ne moraju imati nikakav razlučiv povod, ‘metu’ (iako to mogu imati: vedro smo raspoloženi jer nas čeka večer s dobrim prijateljem, osjećamo se mrzovoljno jer nam nije uspio ručak). Dnevna raspoloženja mogu se javljati i trajati bez ikakvih vezanih emotivnih epizoda, potaknuta npr. nekim fiziološkim procesima (npr. loše smo raspoloženi jer nam je mučno, ili nas nešto boli; vedri smo je smo se probudili odmoreni, puni energije i dobrog zdravlja),<sup>11</sup> raspoloženja nam mogu varirati ovisno o dobu dana (jedna ujutro, druga navečer) ili nekim sklopom psihosocijalnih okolnosti (ne ide nam dobro na poslu pa smo ‘loše raspoloženi’ ili je naš rad dobro primljen pa se ‘osjećamo dobro’, razilazimo se sa suprugom ili prijateljima pa se osjećamo potišteno ili smo u dobrom društvu pa smo ‘dobro raspoloženi’). Tako je i u slučaju filma: postoje dijelovi filma pa i cijeli filmovi i vrste filma u kojima nema nikakvih izrazitih emotivnih epizoda, a sva su ‘natopljena’ vrlo specifičnim ‘ugodajem’, raspoloženjem.<sup>12</sup>

Često se za raspoloženja podrazumijeva još jedna razlika prema emocijama. Dok se kod emocija u pravilu navodi da one izazivaju ‘kaskadu’ tjelesnih reakcija (aktiviranje autonomnog živčanog sustava, za emociju specifičnih izraza lica ili postura tijela, a ponekad i neposrednu interventnu aktivnost), za raspoloženja se tipično ne navode ove tjelesne implikacije, kao da ih nema. A ima ih, iako nisu uvijek jednoznačne i lako očitljive, kako je to slučaj kod izrazitih, tzv. *primarnih* emocija (usp. Ekman, 2003, za tipične izraze lica kod tzv. *bazičnih emocija*). Ako je čovjek, recimo, tužnog ili tmurnog raspoloženja, tipično je tjelesno tromiji, prigušenijih pokreta, sporijih reakcija, otromboljenih crta lica. Ako smo u meditativnom stanju, tipično smo smireni, zamišljeni i nefokusiranog promatračkog odnosa prema okolini i takvog mirnog, često neizražajnog izraza lica. Ako smo veseli tipično smo bodri, vedrog izraza lica, skloni aktivnosti, bržih reakcija. Raspoloženja su vezana uz trajniji ‘tonus’ našeg tjelesnog i mentalnog ponašanja. No o tome više poslije.

Raspoloženja su utoliko indikatorom naše općenite doživljajne situiranosti u nešto trajnijim okolnostima našega života (odnosno u sklopu nešto duljih sekvenci filma ili cijeloga filma) i tipično ukazuju je li ta situiranost za nas povoljna ili nepovoljna (pozitivna ili negativna) – tj. osjećamo li se dobro, loše ili miješano.<sup>13</sup> Zapravo, raspoloženja *natapaju* naše dnevno snalaženje, ona su u ovom ili onom obliku, trajnim, prigodno varirajućim ‘tonalitetom’ našeg života, stanovitom »afektivnom strujom« što protječe našim budnim životom (*stream of affect*; Watson 2000: 13).<sup>14</sup>

Zbog velike nijansiranosti i česte blagosti, pozadinskosti, raspoloženja, njih je često teško osvijestiti, imenovati; nije lako verbalno specificirati složene nijanse pojedinih raspoloženja. Dok su bazične emocije izrazite i imaju društveno općeprihvaćene i ustaljene nazive pa o njima možemo orijentirano govoriti (npr. *veselje, ljubav, bijes, strah, gađenje, stid, tuga* i dr.), a ponekad možemo razmjerno pouzdano imenovati i raspoloženja (npr. *vedrina, naklonost, razdražljivost, sentimentalnost, nesigurnost, napetost, turobnost* itd.),<sup>15</sup> osobito kad su pupčano vezana uz izrazite emocije kao njihovo generalizirano produljenje, kada nisu takva, kad su teško ustanovljiva sastava, nije ih lako imenovati, pa i okolno opisati. Često to činimo prigodnom kombinacijom izraza (npr. potišten i razdražljiv; histerično-vedar; napet i mrzovoljan i dr.),

rabimo metaforičke općenitosti, a najčešće ih razgovorno svodimo samo na vrijednosnu dvojnost 'dobrog' i 'lošeg' raspoloženja, ili pak 'nejasnog' raspoloženja.

Postavka je ovog rada da je poetičnost u filmu (kao i u drugim komunikacijskim vrstama) *prvenstveno vezana uz gradnju raspoloženja*, a tek sekundarno, pomoćno, ograničeno, a često nimalo, uz gradnju izrazitih emocija.

10

Isto je tako i u filmu: emotivne scene (npr. neposredne životne ugroženosti lika, poput medicinske sestre u sceni opisanoj u prethodnoj bilješci), mogu generirati određeno gledateljsko raspoloženje u sljedećim, neemotivnim, scenama (na primjer, pobuditi osjećaj da će likovi koje dalje pratimo u tom filmu i koji nisu u nekim izrazitim emocijskim situacijama, biti ugroženi na sličan način kao i u emocijskoj sceni pa se u gledatelja pobuđuje nelagodno iščekivanje, bojazan za likove i stanovita 'napetost' pri praćenju sljedećih neemotivnih scena, a to raspoloženje može pogodovati lakšem ponovnom pobuđivanju sličnih emocija u gledatelja kad neki lik u nekoj potonjoj sceni bude ponovno neposredno ugrožen istom prijetnjom). Greg Smith odnos emocija i raspoloženja svodi, vrlo ograničavajuće, na tu neposrednu dinamiku: raspoloženja su tu da bi olakšala i orijentirala prema lokalnom pobuđivanju izrazitih emocija, odnosno javljaju se kao svojevrsno ublaženo produljenje uvedene izrazite emocije (Smith, G. 1999; Smith, G. 2003).

11

Primjerice, Robert E. Thayer naglašava važnost 'biopsihološke' prirode raspoloženja, činjenice da su »svakodnevna raspoloženja mješavina mnogih bioloških i psiholoških utjecaja« te da »ne samo da na njih utječu zbivanja nego se također i mijenjaju zajedno s ritmovima i stanjima tijela« te su po tome »ključni indikatori kako funkcioniramo u danome trenutku« (»Recent scientific findings make it increasingly clear that everyday moods are biopsychological in nature – in other words, they are a mixture of many biological and psychological influences. Not only are they affected by events, but they also change with the body's rhythms and conditions. They are crucial indicators of how we are functioning at any moment.«; Thayer 1996: 4). Sličnu važnost biološkog aspekta i za raspoloženja naglašava i Damasio svojim pojmom 'pozadinskih emocija', odn. 'pozadinskog samoosjećanja' i njihove veze sa raspoloženjima, kako je predočeno u ranijoj bilješci.

12

Takvom je, primjerice, uvodna scena *Gradanina Kanea* kojom ćemo se ubrzo baviti u glavnome tekstu, a osobito je tako kod eksperimentalnih filmova poetske strukture, kod

igranih 'filmova stanja' (npr. *Stalker* Andreja Tarkovskog), kod 'poetskih dokumentaraca' (poput *Kiše* Jorisa Ivensa). Takvi filmovi tipično upućuju gledatelja na određeno globalno, varijantno raspoloženje bez ikakve sastavne pojave emocijskih poticaja u filmu i bez javljanja izrazitih epizodskih emotivnih reakcija u gledatelja.

13

Menninghaus *et al.* (2015; 2019) upozoravaju na to da se u našim složenijim raspoloženjima, i našim procjenama, kombiniraju i pozitivni i negativni osjećaji. Osobito je tako pri tzv. estetskom doživljavanju, kod kojeg npr. naše sućutno, žalosno – u biti negativno obojeno – praćenje tragične sudbine junaka prati stanovito dobro osjećanje izazvano raspoznavanjem naše sposobnosti da budemo – bez izravne životne upletenosti – sućutni čak i prema fiktivnim likovima i fiktivnim zbivanjem u filmu. I kad imamo izrazito negativne emocije kojima pratimo zbivanje u filmu (npr. strah u filmovima strave i filmovima katastrofe, žalost popraćena sućutima u tragičnim trenucima melodrame, uzbuđenost sa zastrašenošću pri praćenju opasne potjere u kriminalističkom filmu itd.), sve te negativne emotivne reakcije mogu biti istodobno praćene pozadinskim dobrim osjećajem jer je naša emotivna reakcija ujedno nagrađujući dokaz naše sposobnosti da se uživljavamo u svijet filma i u psihička stanja likova, sposobnosti da budemo sućutni, da imamo empatiju.

14

Damasio (Damasio, 1996: 150–155; Damasio 2000: 52–53, 289, 341–342) uvodi pojam 'pozadinskih osjećanja' (engl. *background feelings*) koja su trajno prisutna, a temelje se na implicitnim mozgovnim nadzorom nad tjelesnim stanjem, svojevrsnim su tjelesnim samoosjećanjem: npr. osjećajem umora, brodnosti, uzbuđenja, nesigurnosti, lijenosti, smirenosti i dr. Ona se, po Damasiojevu mišljenju, razlikuju od *raspoloženja* (engl. *moods*) iako su vezana uz njih: pozadiska osjećanja teže 'prijeći' u raspoloženja onda kad ih se modulira nekim karakteristikama tzv. primarnih, odn. bazičnih emocija (npr. tugom, srećom, strahom, ljutnjom, iznenađenjem, gađenjem; Damasio 2000: 50). Kako osjećanja, pa time i raspoloženja, povlače specifični 'kognitivni modus' obrade podataka (engl. *cognitive*)

Pogledajmo primjer opisa u pripovjednom (igranom) filmu kojeg možemo držati – prema Millovoj odredbi – *poetičnim, poetiziranim opisom*<sup>16</sup> – opisom koji teži biti ‘ugodajnim’, prenijeti nam specifičnu ‘atmosfera’, pobuditi određeno promatračko ‘raspoloženje’. Ono što nas osobito zanima jest: po čemu jedan opisno usredotočen dio filma možemo doživljavati kao ‘osjećajno obojen’, kao dio filma osobita, osjetljiva, ugodaja, raspoloženja.

### ***Opis ili ‘nešto više’ (opisna scena u filmu Građanin Kane)***

Uvodni dio filma *Građanin Kane* (Orson Welles, USA, 1941.) počinje s izrazito opisnom scenom. Nakon animirane naznake poduzeća i produkcije (*An RKO Radio Picture / A MERCURI PRODUCTION by Orson Welles*) i polazne pojave naslova (*CITIZEN KANE*) u sam svijet filma uvodi se nizom kadrova dijelova ambijenta (imanja) što okružuje dvorac koji se razabire u pozadini svakog kadra.<sup>17</sup>

Kadrovi i njihov slijed očito imaju prvenstveno opisnu funkciju:<sup>18</sup> zadatak im je da nas, gledatelje, upoznaju s raznolikim sastavom imanja što okružuje dvorac, s, pomalo bizarnom, kulturno-geografskom disparatnošću pojedinih sastavnih ambijenata.<sup>19</sup> Primjerice, prvo slijedi niz kadrova (svojevrсна kratka lista) ograda raznolikog stila (na prvoj se vidi tabla s natpisom *NO TRESPASSING /zabranjen prolaz/*), potom kadar s ukrasnim željeznim ulazom s palmama u pozadini, zatim kadar s majmunima u kavezu, što sve sugerira orijentalni ambijent, potom kadar jezera s venecijanskim gondolama, kadar starinskog kanalskog mosta na dizanje što karakterizira, recimo, europski parkovni ambijent, potom kadar zapuštenog (vjerojatno) igrališta golfa, a onda vrlo širok kadar dugačkog, očigledno orijentalnog zida s bogato razrađenim ulazom i palmama iza zida. Nakon toga slijede dva kadra približavanja dvorcu, jedan nešto širi s rasvijetljenim prozorom, drugi, nešto bliži srednji plan prozora kroz koji se nazire unutrašnjost prostorije u kojoj se, s jakim glazbenim naglaskom, odjednom zagase svjetla. Potom se prelazi na donji rakurs prozora gledanog iz interijera, a koji je ujedno prijelazom na narednu pripovjednu scenu u kojoj pratimo trenutak smrti ostarjelog Kanea.

Dotadanji kadrovi zadovoljavaju temeljna načela *opisnosti*: u svakom kadru uspijevamo ‘pohvatati’, raspoznati ključne ambijentalne sastojke, uočiti njihovu raznolikost, kulturno-disparatnu ‘prirodu’ i povezivati to kao dijelove jednog te istog ambijenta koji okružuje dvorac. Kadrovi su, naime, dostatno opisno funkcionalni: prizor je prikladno vidljiv u svakome kadru, kadar traje dovoljno da razgledavanjem uočimo obilježavajuću strukturu prizora, ključne pojedinosti su dostatno vidljive u svakom kadru da ih razgledavanjem ‘pohvatamo’, a (nakon niza kadrova različitih vrsta ograda) stalna pozadinska prisutnost tornja dvorca i osvjetljenog prozora na njemu na istom kompozicijskom mjestu u svakome kadru, daje nam ambijentalni orijentir<sup>20</sup> da shvaćamo kako su svi ti raznorodni ‘ambijenti’ zapravo jedan te isti ambijent, da su posrijedi dijelovi jedinstvenog okružujućeg ambijenta tog dvorca.

Međutim, uz temeljno opisno vođeno raspoznavanje prizora, pri gledanju se osjeti da nam ta sekvenca daje i ‘nešto više od opisa’. Naime, neizbježno se osjeti da cijeli taj opis, cijela scena ima poseban ‘ugodaj’, sugerira posebno ‘raspoloženje’: cijeli taj slijed kadrova prizora prati osjećaj ‘sumračne atmosfere’; osjeća se da u tom ambijentu ima nešto ‘tamno misteriozno’, da ga natapa neki ‘potmuli’, skoro ‘mračan’, ‘tmurni’ ugodaj.



Čime je – uz prisutnu opisnu funkcionalnost tih kadrova – pobuđeno takvo raspoloženje, takav ‘ugodač’?

Ovakva specifikacija ugođaja dijelom, sigurno, proizlazi iz svjetlosnih uvjeta pod kojima gledamo dijelove krajolika, sam prizor: gledamo ga u sumrak, nema više sunca, nebo je još donekle svjetlo, oblaci osvijetljeni odozdo, a zemaljske dijelove krajolika razabiremo pod uvjetima slabijeg, difuznog svjetla (iako dostatnog za razabiranje sastojaka ambijenta), s dosta zamračenih dijelova. U dvorcu koji vidimo u tamnoj silueti, jedan je prozor osvijetljen, kako to bude u sumrak. Zato se za opisivanje raspoloženja spontano i prizorno opravdano nameću metaforički pridjevi: ‘sumračno’, ‘mračno’, ‘tamno’. Ili, specifičnije: ‘tmurno raspoloženje’.

Iako se takav opis može shvatiti kao ‘opis ambijenta u sumrak’, sa stajališta optimalne djelotvornosti uvodnog ambijentalnog opisa očekivalo bi se da se ambijent snima u doba dana kad je najprikladnije osvijetljen za razgledavanje: a to je u doba punog dnevnog svjetla, nikako u sumrak ili u zoru. Ako je ipak sniman u svjetlosno nepovoljnijim uvjetima (iako još opisno dostatno funkcionalnim), onda se takav filmski potez može shvatiti kao uputa da sumračnost donosi opisu neku ‘ne-opisnu’ vrijednost, da uz opis ima dodatnu, dugoročniju dramaturšku – u našem slučaju metaforičnu – vrijednost. I u sceni koja se nastavlja na uvodnu doista dobivamo potvrdu, opis sumračne i tmurne

*mode*; Damasio, 1994: 163–164), više nisu – dodajem – samo internim samoosjećanjem tjelesnih stanja nego imaju i šire kognitivne konzekvence – utječu na doživljavanje svijeta i ponašanje u njemu. U svakom slučaju, za većinu psihologa raspoloženja su dijelom spektra tzv. *afektivnih stanja (osjećajnih stanja)* – a *afektivnost* (ponekad upravo i *osjećanje*) pojam je kojim se često pokušava obuhvatiti sve reakcije za koje se u širem smislu drži da su ‘emotivne’, počevši od ‘automatskih’, ‘pred-svjesnih’ vrednovateljskih reakcija koje izravno izazivaju trenutne reakcije privlačenja/odbijanja do damasijevskog pozadinskog samoosjećanja, dnevnih varijabilnih raspoloženja do kognitivno posredovanih izrazitih emocija (usp. Bower, Forgas 2000:89).

15

Usp. nalaze o jezičnim imenovanjima raspoloženja u Menninghaus *et al.* 2015, 2019.

16

Među različitim tipovima izlaganja čini se da se *opis* – u igranom filmu, dokumentarcu, obrazovno-znanstvenom, eksperimentalnom filmu itd. – često javlja u poetiziranom obliku, kao svojevrсни ‘poetski opis’. Estetički orijentirani interpreti koji bagateliziraju opis koji je nadasve usmjeren na informaciju i raspoznavanje vjerojatno bi rekli da ‘poetski opis’ pruža ‘nešto više’ od ‘pukog opisa’ (pri čemu je ‘puki opis’ onaj koji je isključivo informativan: upoznae nas s prigodno ključnim karakteristikama neke konkretne pojave). Što je to ‘više’ što ‘puki opis’ čini *poetiziranim* opisom?

17

Koristio sam se njemačkim DVD izdanjem prema restauriranoj kopiji filma *Citizen Kane*, Leibzig: Kinowelt Home Entertainment GmbH (nema naznake godine izdanja).

18

Za pojam *opisa* i *opisne funkcije* usp. Turković 2003a i 2003b.

19

Porijeklo ovog bizarnog sastava Kaneova dvorca i okružujućeg imanja objasniti će se poslije u sklopu sekvence filmskog žurnala o Kaneu, kao njegova kolekcionarska manija kojom je gradio svoje imanje Xanadu prenoseći iz različitih dijelova svijeta građevine i stvari (cijeli dvorac, zidove, ograde, namještaj itd.) i najraznolikije divlje životinje.

20

»Ambijentalni orijentir« je onaj sastojak ambijenta koji je sam po sebi dostatno vidljiv i uočljiv, a ‘preklapajuće’ je prisutan u uzastopnim kadrovima, tj. vidi se i pri jakoj promjeni vizure od kadra do kadra. Osobito je ključan kad se iz uzastopnih vizura vide dijelovi ambijenta koji su međusobno dosta različiti, a posebno kad se vizura obrće, tj. kad se gleda suprotna strana prizora koja može imati vrlo drugačiji sastav od onog koji je imala prethodno viđena strana pa je prisutnost istog prizornog sastojka u uzastopnim kadrovima jedini (ili središnji) indikator da je posrijedi isti ambijent, a ne neki drugi ambijent.

okolice dvorca jest opis tog ambijenta dok u dvorcu umire starac, vjerojatno vlasnik dvorca i imanja.

No drugi su indikatori-faktori ovog tmurnog raspoloženja – oni predočavalački, oni koji pripadaju načinu na koji se predočava taj ambijent. Tu je najuočljiviji čimbenik ugođaja ‘depresivna’ popratna glazba.<sup>21</sup> Ona je dubokih razvučenih duhačkih tonova što se smjenjuju bez prepoznatljive melodijske linije, s kasnijim nelagodnim intervencijama nešto viših tonova. No, osim svjetlosnih karakteristika prizora i glazbe, tu su još i drugi parametri kadrova i njihova nizanja (tj. oblika predočavanja prizora) koji pridonose osjećaju ‘misterioznosti’ i ‘tmurnosti’ ugođaja.

Svi su kadrovi statični i duži nego što je potrebno da letimično raspoznamo o kakvom se ambijentu radi (kako to inače opisni kadrovi čine) pa tako navode na detaljnije razgledavanje prizornih pojedinosti ambijenta. K tome, kadrovi su uglavnom vrlo stilski obilježene kompozicije (npr. smjenjuju se donji s gornjim rakursom, dubinu se promatra ‘preko’ perspektivno prenaplašenih predmeta u prvom planu, uglavnom s jakom dubinskom protežnošću, u jednom kadru dvorac se vidi izokrenut u refleksiji na površini vode itd.), pa ta kompozicija dodaje stanovitu ‘neobičnost’ vizuri ambijenta (iako ne narušava temeljnu opisnu funkciju, ali je ispunjava pod obilježenim uvjetima) – a ta ‘neobičnost’ dodatno upućuje na to da kadrovi uz opisnu vrijednost imaju ‘dodatnu vrijednost’. K tome, često je dubinska pozadina kadra nejasna (u kadrovima ograda) ili se lagano gubi u izmaglici koja se provlači kroz sumračni ambijent – uz svu njegovu temeljnu preglednost, prizor ima ipak promatrački ‘ograničavajućih’ obilježja, tj. dosta je toga kompozicijski neobično, dosta toga ostaje nejasno, maglovito u vidnom polju, neizbistveno – što je također odstupanje od opisno optimalno djelotvornog izbora trenutka u kojem će se snimati za opis. Uz to, kadrovi se smjenjuju vrlo sporim, ‘smirujućim’ pretapanjima, u kojima dvostruka ekspozicija u sklopu pretapanja (tj. optičko preklapanje slika dvaju prizora) traje podjednako dugo kao i ‘čisti’ kadar prizora, a ta je sporost smjene kadrova podcrtana dubokim trajnim tonovima popratne glazbe. Spora pretapanja naglašavaju slikovnu strukturu predočavanja, odn. da se tu ne smjenjuju samo vizure na prizor nego da se smjenjuje i *slikovno* predočavanje, dužine funkcioniraju kao upute da se i slikovno-senzualna strana predočavanja mora uzeti u obzir, da joj se mora prepustiti osjetilno i osjećajno predanim promatranjem kakvo ima čovjek u osobitom raspoloženju.

Oslanjajući se na introspektivni uvid, sve te prizorne i predočavalačke osobine pridonose upravo pobuđivanju navedenog tmurnog raspoloženja što proživljava cijeli opis u toj uvodnoj sceni. *Evociranje raspoloženja, građenje ugođaja* osobitim prizornim i predočavalačkim (‘stilskim’) izborima smatra se jednim od najkarakterističnijih obilježja poezije, nadasve lirike, te to čini opravdanim smatrati ovu uvodnu opisnu scenu u *Građaninu Kaneu* – poetiziranim, poetskim opisom.

S jedne strane, ovaj analizirani primjer poetiziranog opisa dobar je primjer kako jedan prepoznatljiv tip izlaganja (u našem primjeru *opisno izlaganje*) učiniti ujedno i drugim tipom izlaganja (*poetskim izlaganjem*). Indikativan je za demonstriranje jedne od temeljnih metoda (‘logike’) poetizacije, odnosno, općenitije, metode prožimajuće (‘sljubljujuće’) kombinacije dvaju tipova izlaganja.

No, demonstracija činjenice da se filmskim izlaganjem grade raspoloženja još uvijek ne ukazuje *po čemu je to moguće*. Ako su raspoloženja mentalna stanja u kojima se nalazi pojedina osoba – (‘subjekt’: stanja su ‘subjektivna’) – kako

ih je moguće ‘utjeloviti’ u vanjskom predmetu – filmskom djelu – pa preko toga ‘utjelovljenja’ djelovati na doživljaj gledatelja. Također, vidjeli smo da su filmski postupci kojima se gradi ugođaj u uvodnoj sceni *Građanina Kanea* vrlo heterogeni (tip popratne glazbe, statičnost i trajanje kadra, tip osvjetljenja prizora, spora pretapanja, obilježene kompozicije kadra) pa se mora pitati kako je moguće da tako heterogena svojstva filma mogu upućivati na jedinstven i to vrlo specifičan tip raspoloženja. Pri introspektivnom nastojanju da se razluče čimbenici tmurnog raspoloženja navedene su se karakteristike činile ‘prirodnim izborom’ za dočaravanje takvog raspoloženja, ali, zašto je tome tako?

## Gradnja raspoloženja

### *Doživljajna selektivnost raspoloženja*

Podsjetimo na temeljne značajke raspoloženja, uz važnu dopunu. Raspoloženja su, rekli smo, trajnija i blaža afektivna stanja, koja obilježava stanovita postojanost (kontinuiranost) preko različitih (životnih, a u filmu prizornih) situacija, ponajviše zato jer i nisu vezane uz pojedinu emocijski-izazivajuću situaciju – nemaju, uglavnom, specifični intencijski predmet (odn. nemaju nužno razabirljiv uzrok). Utoliko i nemaju tempiranu razvojnu ‘dramsku’, intenzitetnu, strukturu poput emocija (najave, buđenja, rasta, kulminacije, opadanja i nestajanja emocije) što su vezane uz određenu situaciju već se održavaju podjednakim, uz manje oscilacije, za svo vrijeme svojeg trajanja.

No, ima još jedna karakteristika raspoloženja koju u ranijoj odredbi nismo posebno istakli. Kod raspoloženja je osobito važna činjenica da ona uvjetuju naš selektivni doživljajni odnos prema okolini i prema samome sebi u nekom protežnom razdoblju (duljem od emocijskih epizoda), ona, u stanovitoj mjeri, *reguliraju* naš doživljajno-ponašalački odnos prema nizu situacija u kojima se nalazimo.<sup>22</sup> Ovaj aspekt raspoloženja osobito je istaknut u psihijatrijsko-medicinskim bavljenjem patološkim oblicima raspoloženja: npr. trajnim depresijama, bipolarnom poremećaju, postraumatskom poremećaju i dr., gdje je utjecaj takvih raspoloženja na tumačenje svijeta i vlastite situacije dramatično istaknut.

No, kako smo ranije istaknuli, raspoloženja prate neke tipske karakteristike ponašanja. Primjerice,<sup>23</sup> uzevši prvo u obzir emotivno jasnije obojena ras-

21

*Popratna glazba* je ona filmska glazba koja nije »prizorna«, tj. koja nema izvor u prizorima koje se prati u kadrovima (npr. da je svira orkestar ili da se emitira s televizora koji su sastavnim dijelom praćenog prizora), već se čini neprizorna, dodana uz sliku. Za kriterije po kojima gledajući film prepoznamo razliku između prizorne i neprizorne glazbe usp. Turković 2007. Također, popratna glazba može imati vlastitu afektivnu obojenost koju, kao ova uz analiziranu uvodnu scenu, ‘prilaže’ vizualnoj strani filma, ‘projicira’ u nju (usp. Turković 2007).

22

O regulativnom utjecaju raspoloženja na percepciju (razne njezine aspekte), obradu

podataka, pamćenje, misaone procese, kreativnost i dr. usp. npr. Davidson 1994; Dentenber, Lang 2011; Droit-Volet, Fayolle, Gil 2011; Forgas, Koch 2013; Forgas 2014; Kardum 2002; Most 2014; Thayer 1996. Usp. npr. Harmon-Jones, Forgas (2014: 8): »... čak i blaga stanja raspoloženja utječu na to kako ljudi opažaju, tumače, reagiraju i komuniciraju u društvenim situacijama (...).« U izvorniku: »... even mild mood states influence how people perceive, interpret, respond to, and communicate in social situations (...).«

23

Svojstva raspoloženja koja navodim u sljedećim paragrafima pretežito se temelje na mojem vlastitom introspektivnom iskustvu, →

položenja, kojih smo češće svjesni, kad smo veselo raspoloženi obično se osjećamo tjelesno bodrije (pokretljivije, poduzetnije), vrijeme nam je ispunjenije, pažnja nam je živahnija, distributivnija, skloniji smo opažati dinamiku u okolini, ne zadržavamo pozornost na tromim ili nepokretnim zbivanjima, skloniji smo svijetlim ambijentima, sunčanu vremenu, jarkijim i raznolikijim bojama, toplim kromatskim dominantama (a ne odgovaraju nam mračni, slabo osvijetljeni ambijenti, odsutnost boja, jednolično kišno, tmurno vrijeme), skloni smo opažati osobe koje ‘zrače’ dobrim raspoloženjem, zadovoljstvom (a slabije opažati nezadovoljnike, namrštene), draže nam je voditi ‘pozitivne razgovore’ (a prelaziti preko mučnih tema), obraćati pozornost dobrim vijestima i povoljnim činjenicama (a izbjegavati ili prečuti loše vijesti i činjenice), lakše se prisjećamo životnih situacija u kojima smo bili slično veseli (a izbjegavamo loša pamćenja. ako nas na njih netko navodi), težimo biti u vlastitom strukovnom djelovanju poduzetniji, kreativniji, asocijativno življi i dr. Nasuprot tome, ako smo tužno raspoloženi niske smo tjelesne energije (težimo mirovanju ili tromijem, automatskom djelovanju), oslabljena nam je pozornost prema okolini, prepuštamo se brižnim mislima, često praćenom osjećajem bespomoćnosti, skloniji smo osamljivanju ili pasivnosti u društvu, smirenijim situacijama (smeta nas prevelika buka i okolna užurbanost), skloniji smo prigušenijim, monokromnim svjetlosnim situacijama (pogoduje nam maglovito, sumračno i tmurno vrijeme i može nas smetati jarko svjetlo, žive boje), skloniji smo opažati ozbiljnost i zabrinutost u ljudi koje srećemo (a smeta nas nečija naglašena veselost, hihotanje) i sl. U razdražljivu raspoloženju izrazito smo nemirni, teže se koncentriramo i lako nas dekoncentriraju stvari koje inače ni ne primjećujemo, mnogo štošta u okolini i u ponašanju drugih ljudi nalazimo razdražujućim i skloni smo odbojnim pa i bijesnim reakcijama na stvari koje bismo inače prihvaćali kao samorazumljive – zapravo nema te osobine okoline i našeg vlastitog ponašanja koje nas ne bi uspijevale prigodno dodatno uzrujati. U društvenim situacijama, osobito s nama bliskim ljudima, skloni smo svadi i netrpeljivim reakcijama. Po glavi nam se roje negativne misli, skloni smo se prisjećati stvari koje su nas razdraživale i ljutile u prošlosti i njih vadimo kao racionalizaciju za naše trenutno raspoloženje, odnosno kao argumente za naše agresivne reakcije na pojedine ljude, na njihove riječi i ponašanje. Itd.

S druge strane, na primjer, promatračko-prepuštalačko raspoloženje (koje se često smatra i *estetskim*, i upravo vezuje s *estetskim*, odnosno *poetskim doživljajem*, i vezano je uz osjećaj *užitka*), a koje u svakodnevici znamo imati u trenucima odmora, opuštanja, na izletu, šetnji, u predasima na planinarenju, u promatranju umjetničkih djela i sl. Njega obilježuje težnja mentalnoj i tjelesnoj smirenosti i opuštenosti (sjedenju, ležanju, stajanju, laganom hodu) u funkciji razgledavanja i samosvjesnijeg osjetilnog doživljavanja. Podrazumijeva snažniju senzornu osjetljivost i otvorenost (vizualnu, slušnu, taktilnu itd.), odnosno prijemljivost, receptivnost za najraznolikije prisutne osjetilno-perceptivne osobine okoline, svojevrsnu prepuštenu, ali svjesnu osjetilnu *prisutnost* u perceptibilnom prizoru. U takvu raspoloženju možemo podjednako uživati u blagim nijansama monokromnih i maglovitih i kišnih prizora kao i u oštro-kontrastnom spektru jarkih boja bistrog sunčanog dana, u pravilnim geometrijskim ambijentima kao i u organski nepravilnim rasporedima, u jakom šumu vjetra kao i u blagim šušnjevima lahora, u buci strojeva kao i u tišini planinskih staza, u nasmijananim licima ljudi kao i u tmurnom raspoloženju ulične mase ljudi itd.

### *Samoodržavanje raspoloženja i upravljanje njime*

Uglavnom, raspoloženja teže na usuglašen način<sup>24</sup> aktivirati sve one kognitivne i tjelesne resurse koje ih podupiru, koji su *sukladni, kongruentni*<sup>25</sup> s danim raspoloženjem, koji *održavaju* osobu u danom raspoloženju. Doduše i čovjek u emotivnom stanju suženo selektivno opaža okolinu (prvenstveno one stvari koje su izravno relevantne s emocijskog stajališta), ali raspoloženje, za razliku od emocije, nema jednoznačnu metu (intencionalni predmet) pa da se iscrpi kad te mete nestane ili se ona povuče u rutinsku pozadinu – raspoloženja se prilagođavaju različitim konkretnim okolnostima (a ne samo onim specifično emotivno-generirajućim), trajnije se održavaju u *različitim okolnostima*. Dok su emocije izrazito *reaktivno-aktivne* – mi na specifične okolnosti *reagiramo* emotivno (zato se uglavnom zna uzrok i meta emocija), na to reagiramo vrlo usredotočeno (uz eliminaciju, perceptivno-spoznajno blokiranje svih okolnosti koje nisu metom emocije), a to potiče na neki tip aktivnosti (pa sastojala se ta ‘aktivnost’ u blokadi, u ukočenosti) usmjerene nekakvom mogućem ‘rješavanju’ uzroka emocija. Raspoloženja, za razliku, uglavnom nisu tako specifično reaktivna, nemaju što aktivno svladati jer im često ne znamo uzrok, niti ona moraju imati neki predmet uz koji su vezana (usp. Bower, Forgas 2000: 89; Zillmann 2003: 535). No, ona su *implicitno regulacijski aktivna* na dulji rok – ona, kako je to predočeno ranije, aktivno selektiraju ona okolinska opažanja i situacije, te naša ponašanja, koja su kongruentna s određenim raspoloženjem.

No, opisana selektivnost raspoloženja – aktivno (svjesno ili nesvjesno) traženje prigodne potpore danome tipu našeg raspoloženja u njemu kongruentnim pojavama i procesima – podrazumijeva i svojevrsno uspostavljanje za to raspoloženje specifične *povratne sprege* (usp. Bower, Forgas 2000: 108; Carroll 2003a: 67; Carroll 2014: 56), a upravo to omogućuje *održavanje* istog raspoloženja kroz dulje vrijeme kroz različite konkretne životne situacije, osiguravajući mu temporalni kontinuitet, postojanost kroz dulje vrijeme.

Primjerice, kad smo razdražljiva raspoloženja, gotovo da opažalački ‘tražimo’ što nam u okružujućim prilikama smeta, koje nas sve stvari ‘nerviraju’, čemu da prigovorimo, na što da se otresemo, zbog čega da planemo ili se trenutno posvađamo. Da bismo opravdali pojedine svoje reakcije, prisjetit ćemo se prigodno samo onih stvari koje su nas često ljutile, izazivale nezadovoljstvo. Tjelesna nemirnost, napetost, nekoncentriranost (nesposobnost da se posve zaokupimo nekim poslom) ide tome na ruku, pa se tako ovo stanje razdražljivosti može kontinuirano – različitim konstruiranim ili stvarnim povodima – pot-

na promatračkom iskustvu s raspoloženjem drugih ljudi, a dijelom i na literaturi navedenoj u prethodnoj bilješci kao i na raznolikim opisima raspoloženja u književnosti. Začuduje kako se u psihološkoj literaturi teško mogu pronaći detaljniji opisi složene strukture značajki pojedinih raspoloženja, a često kad se nađu pobrojani (najčešće negdje usput), urađeno je to na sličan način na koji to ovdje ja radim, dakle bez neke teorijske hipoteze i bez sustavnog opažalačkog i eksperimentalnog istraživanja.

24

Iako različita raspoloženja podrazumijevaju međusobno različite tipove procesa (percep-

tivne, kognitivne, fiziološke, kinetičke itd.), svako raspoloženje djeluje kao selektivna cjelina, holistički, u obliku »integriranog obrasca« (usp. Thayer 1996: 35), tj. različiti su procesi ‘regrutirani’ u konstituciji jedinstveno cjelovitog raspoloženja (usp. npr. Eich, Forgas 2003; Thayer 1996: 35–37).

25

Za pojam *kongruentnosti s raspoloženjem* usp. npr. Bower, Forgas 2000: 99–105; Forgas 2014: 171; Eich, Forgas 2003; Smith, J. 2003: 38; Thayer 1996: 35–37 i dr.

krepljivati, održavati živim dugo nakon pojave polaznih ‘simptoma’, nakon polazne pojave razdražljivosti. Na podudaran način, iako suprotne vrijednosti, u svojem radosnom raspoloženju tražit ćemo situacije koje su dobre, prijatelje za koje znamo da su u dobrom raspoloženju i s kojima se osjećamo ugodno, društvo ćemo nastojati nasmijati kojim vicem, aktivno ćemo se kretati ambijentima koji nam se sviđaju, posezati za filmskim komedijama ili dobroćudnim filmovima, vedrom glazbom, slikama vedrih krajolika itd. Sve u svemu, što nesvjesno što svjesno, tragat ćemo za onime što će pridonositi produljivanju, potkrijepi, održavanju našeg vedrog raspoloženja što je dulje moguće.

Naravno, ako osoba u određenom raspoloženju bude suočena s emotivnom epizodom koja je nekongruentna s vladajućim raspoloženjem, ili bude izložen seriji okolnosti što su nekongruentne s njezinim raspoloženjem – raspoloženje se može itekako promijeniti. No, ova aktivno samopotkrepljujuća strana raspoloženja – to da se opažajno i djelatno aktivno ‘traga’ za stvarima koje su sukladne danom raspoloženju i potkrepljuju ga – ujedno je i ona koja omogućava da se ponekad aktivno nastoji i uspijeva izmijeniti (prekinuti) vladajuće raspoloženje, najčešće ono loše, koje nas muči. Primjerice, ako smo razdražljivi i to nas muči jer opažamo da štetimo drugima i sebi među drugima, možemo posegnuti za potezima što će smiriti razdražljivost, pobuditi staloženije stanje u kojemu ćemo biti tolerantniji prema sebi i okolini. Npr. možemo posegnuti za tehnikama smirivanja (duboko, kontrolirano disanje, kontrolirano opuštanje tijela kako bi se uklonila napetost), pokušat ćemo misliti na dobre stvari, prisjećati se smirenih i vedrih trenutaka, izabrati djelatnost koja bi nam mogla zaokupiti pozornost i vezati nas uza se, posegnuti za smirujućim filmom, romanom, za onom glazbom koja je vezana uz naše trenutke smirenosti i užitka itd. A opet, ako se u vedrom raspoloženju sklonom veselosti i smijehu nađemo u ozbiljnoj situaciji, npr. na sprovodu, komemoraciji, pa u njoj naše raspoloženje nije prikladno (i po vlastitoj procjeni i po mogućoj reakciji drugih ljudi), nastojat ćemo smiriti to raspoloženje, približiti ga tuzi tako da se prisjećamo što smo osobno izgubili smrću znanca ili prijatelja, da zamišljamo u kakvoj su teškoj situaciji njegovi bližnji, kako bi bilo nama na njihovom mjestu, tragat ćemo za izrazima tuge u drugih ljudi, za detaljima koji odaju žal za prekinutim životima itd.<sup>26</sup>

Zapravo, dobar dio medicinske i psihoterapijske literature posvećene raspoloženjima uglavnom je koncentriran na problem prekidanja i promjene raspoloženja – pretežito, naravno, negativnih raspoloženja, osobito depresije – tj. na problem *upravljanja raspoloženjem, regulacije raspoloženja*.<sup>27</sup>

### ***Rekonstrukcija opažajne selektivnosti – predočavanje i pobuđivanje raspoloženja priopćajnom izradevinom***

Činjenica da je u životu moguće da se svjesnim, planskim priređivanjem raspoloženju sukladnih uvjeta promijene, ali i svježije pobude određena raspoloženja, očitim je temeljem mogućnosti da se i imaginacijskim tvorevinama kakvim je film, književnost, slikarstvo, glazba itd. planski, modelotvorno predoče i pobude određena raspoloženja. A u tome se doista i uspijeva.<sup>28</sup>

Filmsko djelo prevladavajuće se nudi u ograničenom perceptivnom modusu (vidno i slušno), bez zahtjeva za interventnim snalaženjem u filmskome svijetu (kako je to slučaj u neposrednim životnim, skrbnim okolnostima)<sup>29</sup> pa se selektivnim priređivanjem i oblikovanjem audiovizualnih perceptivnih predložaka u sklopu filmskog djela mogu predočiti i potaknuti specifična raspolo-

ženja. Tjelesno-pokretni aspekt (često neizbježan uz životna raspoloženja što prate naše interventno snalaženje) pri gledanju filma tipski je standardiziran i reduciran: mi pri gledanju filma tipično sjedimo, tjelesno smo uglavnom opušteni. Doduše, tijekom gledanja filma, naše se gledateljsko tjelesno stanje može pod utjecajem filmskog predočavanja mijenjati: postajemo, primjerice, tjelesno napeti i nagnemo se naprijed pri uzbuđujućim akcijskim scenama, lice nam može izražavati brižno raspoloženje kad je junak u emotivno kriznoj situaciji, poneki možemo glasno uzdahnuti ili kriknuti; ako je u pitanju smrt ili bolni rastanak junaka poneki gledatelj ili gledateljica može i zaplakati, a opet, lice nam može biti vedro i nasmijano pri smiješnim situacijama u filmu i dr. Međutim, sve su te tjelesno ekspresivne strane našeg emotivnog sudjelovanja ograničene našom nesvjesnom kontrolom vlastite stvarne gledateljske situacije sjedenja u sjedalici kina ili pred kućnim ekranom i činjenicom da se podrazumijeva da pri gledanju prizora filma nemamo nikakvih prizorno interventnih zadataka u onome što promatramo na ekranu, da se ne moramo pripremati za moguću intervenciju. Jer se ionako ne možemo smisleno uplesti u akciju na ekranu, ne možemo brižno priskočiti i savjetovati ili utješiti lika čije okolnosti ponekad bolje razumijemo od samoga lika i sl. Podrazumijevamo da je naše tjelesno stanje – ma koliko ono odgovaralo pobuđenoj emociji – prizorno neefektivno, interventno irelevantno, tek ‘simulacijsko’ (*offline*, *izvanmrežno*, govoreći računalnim žargonom), a ne provedbeno.

Analiza uvodne scene *Građanina Kanea* ukazala je na to kojim se prizornim izborima i predočavalačkim postupcima doista može zazvati određeno raspoloženje. Orson Welles je birao upravo ona promatračka i prizorna svojstva

26

Za nekim strategijama svjesnog mijenjanja raspoloženja usp. Bower, Forgas 2000: 109–112; Thyer 1996: 107–229.

27

Zada li se u nekoj web tražilici termin *mood*, uglavnom će se pojaviti medicinske i psihoterapijske knjige i tekstovi vezani uz depresiju i njezino liječenje, uz mnoštvo savjetničkih priručnika. Iako Thayer (1996) svoju knjigu postavlja kao teorijsku raspravu o svakodnevnim raspoloženjima koja nisu samo negativna, ipak najveći dio knjige (vidi uputnicu u prethodnoj bilješci) posvećuje upravo načinima na koje se raspoloženja (ponajviše ona negativna) mogu regulirati kako bi se povećalo osjećanje dobrobiti, dobrog života. Prevladavajući mu je cilj medicinsko-pomagački, terapijski. Upravljanje raspoloženjem (engl. *mood management*, *mood regulation*), odn. nošenje s njim (engl. *coping with mood*) važan je dio medicinskog i psihoterapijskog proučavanja raspoloženja. Kako nam je u ovome radu tematski važno razvidjeti koji su okolinski uvjeti za buđenje i održavanje raspoloženja, zanemarit ćemo činjenicu da se na raspoloženja može utjecati i biokemijskim putem, različitim farmakološkim sredstvima koja izravno djeluju na kemijske mehanizme u mozgu koji reguliraju raspoloženje i tako pridonose promjeni raspoloženja ili generiranju specifičnog raspoloženja.

28

Sami eksperimentalni psiholozi često uzimaju emotivno nabijene ulomke iz filmova da bi pobudili određeno raspoloženje u ispitanika kako bi potom pratili koji će utjecaj npr. na pamćenje ili obradu informacija imati to raspoloženje. Podrazumijevaju da filmovi bude raspoloženja (usp. npr. Bower, Forgas 2000:91; Rottenberg, Ray, Gross 2007), ali doista iznimno rijetko ispituju kako to filmovi uspijevaju činiti, kojim to svojim konstruktivnim postupcima. Ovo posljednje više nastoje sami filmski i medijski teoretičari (usp. npr. Carroll 2003a; Carroll 2003b; Grodal 1997; Grodal 2005; Plantinga 2009; Plantinga, Smith (ur.) 1999; Smith, G. 1999; Smith, G. 2003; Smith J. 1999; Tan 1996; Zillmann 2005), kao što se to nastoji i u ovome radu.

29

Usp. za pojam *interventnog djelovanja* za razliku od čisto *epistemičkog* kakvo je u situacijama kad je glavna svrha čovjekove djelatnosti upravo u komunikaciji i doživljaju, kakvo je pri gledanju filma (usp. više o toj razlici u Turković 2002: 76–78, Turković 2012: 57–62). Po Gerrigu i Prentice (1996), gledateljeva situacija pri gledanju filma (audiovizualnog djela) tipski odgovara životnoj poziciji neupletenog »promatrača sa strane« koji je sav usredotočen na to da raspozna i shvati što se to događa pred njim.

koja su sukladna životnom tmurnom raspoloženju. Naime, tmurno raspoloženje u životu podrazumijeva sklonost tjelesnoj pasivnosti, smirenosti i sporosti u tjelesnom ponašanju (npr. ovješanim crtama lica, opuštenim ramenima, usporenijim pokretima), ali i tromosti u opažajnim, misaonim i verbalnim reakcijama, sklonost miru i tišini, sumračnim, kišnim, maglovitim monokromnim atmosferama, sklonost osamljivanju, opažanju sličnih raspoloženja kod drugih ljudi, opažanju prevladavajuće ružnijih, nesklapnih strana ambijenata i društvenih situacija kojima se krećemo ili zatičemo itd. U skladu s time, Welles je u uvodnoj sceni birao i priređivao upravo one okolnosti koje su raspoložive filmskom audiovizualnom predočavanju, a tipski su kongruentne tmurnom raspoloženju u životu: statični i odulji kadrovi i spora pretapanja sugeriraju smireno promatranje, sumračni ambijenti te nedinamička, povremeno nelagodna slušna, glazbena pozadina sugeriraju raspoloženja koja nisu lagodna, odsutnost ljudi u okolnom ambijentu sugeriraju napuštenost, moguću osamljenost. Sustavom izbora spomenutih karakteristika samih prizora (pretežno sumračnog ambijenta bez nekog kretanja što bi posebno zaokupilo pozornost) te kadriranja, glazbene pratnje i montažne smjene uvlači se gledatelj u turobni ugođaj, tj. sustavno se gradi globalni turobni ugođaj scene.<sup>30</sup>

### ***Razlika između pobuđivanja emocija i pobuđivanja raspoloženja***

Postoji važna razlika na koju upozoravaju suvremeni filmski teoretičari emotivne strane filmskog doživljaja (osobito Carroll 2003a: 69–70). Jedno je gledateljevo *prepoznavanje emotivnosti* prizora, a drugo (iako vezano) sama *emotivna reakcija* gledatelja na to što gleda, a tu se razliku, implicitno, prenosi i na raspoloženja. Ali, ne i bez važne razlike.

Naime, Carroll upozorava na to da filmaši uglavnom *priređuju* prizore da budu prepoznati kao emotivni i da pobuđuju gledatelje na emotivnu reakciju: npr. pripovjedna je situacija takva da se prizori percipiraju kao izrazito emotivni (npr. predočava se bolan rastanak omiljenih likova, smrt glavnog lika, krizna životna ugroženost glavnog lika, sretan ponovni susret obitelji i dr., uz pokazivanje emotivno-ekspresivnih reakcija likova), pa to još pojačavaju odgovarajućom ‘stilskom podrškom’ (npr. pomnim raskadriranjem se predočavaju bitne emotivno pobuđujuće komponente zbivanja i emotivne reakcije likova, popraćuje se to emotivno sukladnom glazbom, prikladnim stilizacijama kadriranja i montažnog tempiranja i dr.). Za ovu emotivno priređivačku stranu filma Carroll govori da je »emotivno«, odnosno »kriterijski predfokusirana« (engl. *emotionally prefocused, criterially prefocused*; Carroll 2003a: 69).

No, ono što takvi emotivno priređeni dijelovi filma uglavnom omogućuju, upozorava Carroll, jest tek gledateljevo *prepoznavanje* o kakvim je emocijama riječ u takvom dijelu filma, kakve se emocije teži filmom *prikazati*, ali ne jamče da će sami gledatelji biti doista pobuđeni na odgovarajuću *emotivnu reakciju*, da će *osjetiti* emociju. Nesimpatičan epizodista može nastradati, a da to ne izazove nikakvu gledateljevu empatijsku reakciju. Posrijedi može biti tek tzv. ‘intelektualna reakcija’ gledatelja, informativna registracija prizornog podatka važnog za praćenje radnje, bez ikakve popratne emotivne reakcije na tu informaciju. Da bi gledatelj i sam *osjetio* odgovarajuću emociju, tj. da bi i sam postao prateće emocionalan, da bi bio emotivno pobuđen, potrebno je, kaže Carroll, da mu bude *stalo* (engl. *concern, care for*)<sup>31</sup> do lika kojeg prati, da ‘navija’ za njega (da se s njime ‘identificira’ kako se to najčešće kaže), da mu bude *stalo* do dobrog ishoda neke situacije (Carroll 2003a: 70).



U akcijskim filmovima naveliko opako stradavaju mnogi usputni likovi pa se niti očekuje niti dočekuje nekakva gledateljeva emotivna reakcija uvjetovana time jer se gledatelj nije, tijekom filma, s njima brižno povezao, nije imao prilike ‘identificirati’ se s njima, uspostaviti empatijsku vezu s njima. Ako, tako, film nije uspio prirediti okolnosti koje navode gledatelja na *uživljavanje*, da mu bude stalo do određenog lika i određene perspektive zbivanja, tu film nema šanse da pobudi u gledatelja odgovarajuće prateće emocije.

30

Nije slučajno što ovdje radije govorim o *ugodađu scene*, često kolokvijalno spominjanom i kao ‘atmosfera scene’, a ne o raspoloženju gledatelja, iako je i o ovome potonjem riječ. Naime, kako se inače pri filmskom opisu pozornost gledatelja usmjerava samome prizoru (u našem smo slučaju usredotočeni na to da raspoznamo kakav je to ambijent koji nam se pokazuje od kadra do kadra), osjećaj turobnosti hoćemo-nećemo *pripisujemo samome prizoru*: čini nam se da je *prizor* taj koji je turoban, da osjećano raspoloženje *natapa* prizor, njegovim je *svojstvom*. Sam pokazan ambijent je za nas gledatelje – ‘turoban’. Pod ‘ugodajem’ tipično podrazumijevamo upravo ovakav pripis raspoloženja prizoru – prizor je taj koji donosi ‘turoban ugođaj’. Pojam ‘ugodađa’ i ‘raspoloženja’ blisko su povezani, pa smo do sada naizmjenice rabili ova pojmovna određenja. No, ipak valja učiniti izričitom tu vezu, a s njome i razliku. ‘Raspoloženje’ jest psihičko stanje osobe. Kad je film po srijedi, npr. likovi su ti koji su u određenom raspoloženju, odnosno u takvu su stanju gledatelji pri gledanju filma. Međutim, ‘ugodađ’ i ‘atmosfera’ (‘štimung’) shvaća se kao opće *svojstvo promatranih situacija* – određenog prizora (ambijenta i općeg odvijanja u njemu), odn. određenih tvorevina (umjetničkih djela npr., dakle, i filma i njegovih segmenata). ‘Ugođaj’ ili ‘štimung’ – prvi, hrvatski, termin zapravo svojevrsan prijevod drugog, njemačkog (njem. *Stimmung*) – sugerira, po uzoru na ‘ugađanje instrumenta’, upravo usuglašenost svojstava onog što gledamo s određenim osjećajima. ‘Atmosfera’ pak označava određeno osjećajno okružje: onako kako vremenska atmosfera okružuje i prožima sve što radimo u nekom trenutku tijekom dana, odnosno kao što se vremenska atmosfere (npr. oblačno vrijeme) provlači kao pozadina kroz sve kadrove neke scene, tako i određeno raspoloženje daje pozadinsku ‘osjećajnu’ konstantu kadru, sceni, epizodi, cijelom filmu. Poetizirani, odn. poetski filmovi čak su ponekad zvani ‘filmom atmosfere’. Tako se podrazumijeva da je sama naša opisna scena ona koja ‘ima’ turoban ugođaj, koja je ‘natopljena’ turobnom atmosferom i tako ćemo obično karakterizirati tu scenu kad nas se pita. Kod ‘ugodađa’ riječ je (filozofi bi rekli) o ‘opredmećenom’ raspoloženju, o raspoloženju (psihijatri bi rekli) ‘projiciranom’ u predmete promatranja,

odnosno posrijedi je u prizor ‘učitano’ raspoloženje (rekli bi književni interpreti). Primijesimo li naše objašnjenje uvjeta buđenja raspoloženja, ‘ugodađ’ bismo mogli odrediti kao objedinjeni konglomerat onih svojstava predmeta promatranja/doživljavanja (prizora, segmenata filma, cijelog filma) što su sukladni, kongruentni s određenim raspoloženjem, prepoznaju se kao njegovi ‘objektivni korelati’, odnosno kao uvjetovatelji (zazivatelji, evokatori) danog raspoloženja. Usp. za pojam ‘objektivnog korelata’, Eliot (1921): »Jedini način da se izraze emocije u obliku umjetnosti sastoji se u tome da se nađe ‘objektivni korelat’; drugim riječima, skup objekata, situaciju, lanac zbivanja koji su formulom te pojedinačne emocije, te kad su osigurane takve vanjske činjenice koje dopiru do sjetilnog doživljaja, trenutno se zaziva emocija.» Izvorno: »The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.« Anglosaksonska analitičko-filozofska estetika je o ‘kakvoćama’ umjetničkog djela koje su, po prethodnoj terminologiji, kongruentne sa specifičnim raspoloženjima (‘emocijama’, ‘osjećajima’, ‘afektivnošću’), tj. koje su u temelju specifičnog ‘osjećaja’, ‘emotivnog tona’ umjetničkog djela (‘ugodađa’, ‘atmosfera’ djela), diskutirala rabeći pojam/termin – *izražajne kakvoće, izražajna svojstva, estetske kvalitete* (engl. *expressive qualities, expressive properties, aesthetic qualities*); usp. primjerice Carroll 1999; Hospers 1982; Sibley 1965).

31

Tu se Carroll oslanja na isticanje važnosti odnosa koji se na engleskom iskazuje rječju *concern* (odn. *care about*; Robinson, 2005), a što Frijda (1986; 2007), a u njegovu tragu i Ed Tan (1996), smatraju odredbeno ključno važnom sastavnicom emocije. U hrvatskom je teško naći prikladan izraz – riječ je o tome da je nekome *stalo do nečega, da ga se to tiče, da se brine za to*. Prema Frijdi: »Emocije se javljaju kad se neki događaj procijeni kao važan za ono do čega je pojedincu stalo. (...) Ono do čega je pojedincu stalo daje događajima

Slično se može tvrditi i za predočavanje i pobuđivanje raspoloženja, a to smo već djelomično i natuknuli. Naime, određeni dio filma (pa i cijeli film) može nam pokazivati likove koji postojano izražavaju određeno lakše prepoznatljivo raspoloženje: npr. postojano su tmurnog ili pak tužnog izraza lica i držanja tijekom scene ili niza kadrova u montažnoj sekvenci, ili pak sijaju vedrinom i dobrim raspoloženjem i okruženi su drugim likovima koji prihvaćaju takvo raspoloženje, a mi na temelju praćenja situacije lika znamo o njihovoj životnoj situaciji i o mogućim motivima za takvo raspoloženje (tužno raspoloženje nakon akutno tužnog događaja, npr. smrti; vedro raspoloženje nakon nekog sretnog događaja, i dr.). Uglavnom je riječ o raspoloženjima koja su ‘pupčano’ vezana uz izrazite emocije (bilo kao njihovo produljenje ili podloga za njih) pa ih se utoliko lakše raspoznaje.

No, kako vidjesmo s uvodnom scenom u filmu *Građanin Kane*, ništa u filmskom prizoru ne mora biti prepoznatljivim nositeljem ili uzrokovateljem određenog raspoloženja, niti moramo biti suočeni s prizornim situacijama do kojih nam je osobito *stalo*, koje nas se duboko tiču. Opis ambijenta može biti, i često i jest, izrazito informacijski orijentiran, emotivno i ugodajno posve neutralan, ‘nulti’. Izrazito poetski filmovi, puni ugodajja, ‘atmosfera’ (npr. Ivensova *Kiša* iz 1929.; serija filmova *End Art* Ivana Ladislava Galete izdavana od 2000. do 2004.; *Skoro ništa* Ane Hušman iz 2016.), mogu dokumentarno prikazivati prilike koje nemaju ništa u sebi što bi pobuđivalo izrazitu emociju niti predočavalo ljude u nekom raspoloženju. Ali, zahvaljujući prizorno-prikazivačkim stilskim postupcima demonstriranim na tematiziranoj uvodnoj sekvenci, mi ipak *osjećamo* da je posrijedi određen ugodaj pa ga prema tome osjećaju i *prepoznajemo*.

U takvim uvjetima, u kojima posve izostaju izraziti prizorni identifikatori emocija i/ili raspoloženja, gledatelj može *prepoznati* raspoloženje (ugodaj) nekog dijela filma ili cijelog filma tek tako da ga *osjeti*, da *osjeti* dominantni ugodaj, atmosferu scene, sekvence, filma. U takvom slučaju, npr. u slučaju uvodne scene filma *Građanin Kane*, gledatelj prepoznaje npr. ‘turobni ugodaj’ ambijenta tek kroz vlastitu *osjećajnu rezonancu* koju su na nas prenijela naznačena sustavna – s turobnim raspoloženjem kongruentna – svojstva predočavanja prizora u toj uvodnoj sceni. Tek osjećajući to raspoloženje (tu ‘atmosferu’, taj ugodaj), mi ga i prepoznajemo. U takvim slučajevima, *prepoznavanje* raspoloženja velikim je dijelom derivat *osjećanja* raspoloženja, određene ‘rezonantne’ reakcije u gledatelja.

Doduše, iskusan gledatelj raznih tipova filmova, osobito onih koji nastoje biti ‘umjetničkim’ (pa se osobito brinu oko stvaranja općenitijih ugodajja), moći će, uočavajući u određenom dijelu filma ili u cijelom filmu, poznat tipski obrazac stilskih postupaka za koje, prema svojem gledateljskom iskustvu, zna da su kongruentni s određenim ugodajem – zaključiti na koji se tu ugodaj cilja određenim dijelom filma, a da pri tom i ne osjeti odgovarajuće raspoloženje, ne reagira ‘rezonantno’. Tako se prema filmu odnosi, recimo, znalac filma koji u danoj prilici posve neprepušteno, neuživljeno, tek informacije radi, prati film pa opaža različite značajke filma i zaključuje o općem karakteru filma. No, ako se i može u nekim slučajevima gradnje poznatijih ugodajja *pogoditi* o kojem je tipu ugodajja riječ i bez osjećajne rezonance (usporedi razmatranje u završnoj odjeljku ove rasprave), čim se suoči s nekim filmom kompleksnog, nestandardnog, rijetkog ugodajja, onog koji nema jasne veze ni s kojom izrazitom emocijom (a tako zna biti s nekim umjetnički orijentiranim pripovjednim filmovima ili s nekim eksperimentalnim filmovima) i kojeg je teško naknadno

verbalno opisati, tada gledatelj koji prati neuživljeno ili neupućeno u tu vrstu filma, nema načina da čak i prepozna da se tu radi o nekom ugođaju, a kamoli o kakvom i kako iznijansiranom ugođaju – jer nema nikakvog vodiča u vlastitoj ‘ugodačnoj rezonanci’, u vlastitom osjećaju ugođaja filma.<sup>32</sup>

### Važnost stilske strane po gradnju filmskog ugođaja i njezin koherencijski potencijal

Upravo slučajevi filmova u kojima nema emotivnih epizoda, ali se itekako osjeća njihovo usmjerenje k ugođaju, raspoloženju – a takvima su upravo filmovi koje prepoznajemo kao ‘poetske’, odnosno ‘izrazito umjetničke’ – upozorava na to kako za pobuđivanje raspoloženja može biti ključnim upravo ono što se uobičajeno naziva ‘stilskom stranom’ filma. Uglavnom se pritom misli na stanovite karakteristike inače promjenjivih predložaka (‘sadržaja’) koje se može poopćiti. Kad su prizori u pitanju, tada se ‘stilskim stranama’ prizora tipično drži osvjetljenje, kromatizam, statičnost ili dinamizam, dominantna ‘oblikovnost’ ambijenta (npr. je li ambijent prevladavajuće organskih oblika ili pravilnih, ‘uglatih’ umjetnih oblika, čistih ploha ili teksturno bogatih) i tome slično. Kad je u pitanju predočavanje prizora, posrijedi je ‘stil u užem smislu’, odn. ono što se obično naziva *filmskom formom*, *filmskim jezikom*, *filmskim izražajnim sredstvom*, *filmskim postupkom*, *oblikom filmskog zapisa* i dr., a tipično obuhvaća parametre kadra (odrednice točke promatranja): izrez, plan, rakurs, stranu promatranja, stanje promatranja (vožnju, panoramu), audiovizualno ‘teksturne’ intervencije u zapis: protežne montažne sponje; optičko transformiranje slika npr. višestrukom ekspozičijom, prizmatičkim razlamanjem slike, digitalnom transformacijom vizualnih i zvučnih osobina slike,

emocionalno značenje: događaje se procjenjuje kao one koji zadovoljavaju ili povrjeđuju ono do čega je pojedincu stalo i funkcija je emocija da bude čuvarom te brige.« (Fridja 2007: 123) U izvorniku: »Emotions arise when some event is appraised as relevant to the individual’s concerns. (...) Concerns are what give events their emotional meaning: The events are appraised as satisfying or harming one’s concerns, and the function of emotions is to safeguard those concerns.« Povezujući to s emotivnom reakcijom izazvanom književnošću, Jenefer Robinson će to ovako reći: »... jasno je da neću doživjeti nikakvu emotivnu reakciju na roman ako ne osjetim da su moji vlastiti interesi, ciljevi i želje nekako na kušnji. Priča mora biti ispričana na takav način da je čitatelju stalo do zbivanja koje priča iznosi.« (Robinson, 2005: 114) U izvorniku: »... it is clear that I won’t experience any emotional response to a novel unless I sense that my own interests, goals, and wants are somehow at stake. The story has to be told in such a way that the reader cares about the events it recounts.«

32

U ovome se podudaram sa shvaćanjem kako ga je artikulirala Jenefer Robinson (2005), da

se umjetničko djelo (njegovo ‘značenje’) ne može valjano tumačiti ako se ne uzme u obzir njegove emotivno-ekspresivne osobine, a te se ne mogu doseći bez valjanog uživljavanja, bez predanog (emotivno prepuštajućeg) doživljavanja djela što prethodi interpretaciji i na koje se interpretacija mora oslanjati ako želi biti prikladna djelu. Empirijski predmet naknadne kritičarske interpretacije nekog djela jest, po mišljenju Robinson, upravo ovakvo emotivno prepušteno, uživljeno doživljavanje djela. Dakako, interpretacija ne mora uvijek biti usredotočena na afektivne implikacije uživljavanja u djelo. I neuživljeno gledanje i proučavanje filma može imati brojne druge objašnjavalačke zadatke, ali refleksija o dojmu ili dojmovima koje ima uživljeno gledanje filma jest jedno od temeljnih opredjeljenja interpretacijskog pristupa jer filmska se djela – osobito ona koja se svrstavaju u umjetnost, a posebno ona koja teže biti poetičnim – i rade da bi se nekako *dojmila* gledatelja, da bi potakla i artikulirala složenu doživljajnu reakciju u gledatelja pa je ona potom temeljem kritičkog i interpretativnog razmatranja tog djela (usp. Turković 1999).

razdjeljivanje kadra i dr.); potom, dužinu kadra, montažu, te, popraćivanje komentarom, popratnom glazbom, grafičkim natpisima nad slikom i dr.<sup>33</sup>

Gradnja filmskog raspoloženja podrazumijeva onaj koordinirani izbor specifičnih vidova ovih ‘stilskih strana’, određen stilski obrazac, konfiguracijske konstelacije što su kongruentne s traženim raspoloženjem. Ono što sve te aspekte filmskog djela čini osobito pogodnim za pobuđivanje raspoloženja jest činjenica da se probranim baratanjem s tim aspektima može artikulirati (i to se djelatno čini) *poseban odnos* prema samom bazičnom (‘denotativnom’) informativnom sadržaju samih prizora, poseban u odnosu na standardan, ‘normalan’, podrazumijevan (engl. *by default*) način.<sup>34</sup>

Sva se izlaganja bazično (polazno) temelje, naime, na jedinstvenom komunikacijskom, *informativno-ekonomizacijskom načelu*<sup>35</sup> koje kaže da se *sve što se prikaže u filmu prikazuje tako da gledatelj može u najkraće vrijeme prikupiti one informacije koje su u danom kontekstu snalaženja u filmskom izlaganju prigodno ključne (relevantne) za brzo prepoznavanje što se to prikazuje*. To načelo važi za kadriranje (određivanje što će se vidjeti u vidnom polju kadra, s kojih vizura, s kojim prizornim zvukom, u kojem trajanju), ali i za konstrukciju većih filmskih segmenata, kao i za konstrukciju cijeloga filma. No, od svakog aspekta standardnog odnosa, odnosno od ekonomizacijsko-informativnog načela kojega on podrazumijeva, može se *odstupiti, otkloniti sustavnim stilizacijama* pomoću kojih se zatim artikulira dodatan (‘konotativni’, ‘suzačenjski’), odnos prema načelno polaznom (‘nultom’, ‘defaultnom’, ‘standardnom’, ‘konvencionalnom’) prepoznavateljskom sadržaju filmskog izlaganja.<sup>36</sup>

Upravo ova posljednja mogućnost – da se *smislenim i usustavljenim* odstupanjima ili otklonima od standardnog (polaznog) tipa filmskog predočavanja može artikulirati dodatan odnos uz onaj polazni, otvara ujedno i ostvarivu mogućnost da taj odnos bude upravo *afektivan* (a ne tek prepoznavateljski informativan), tj. da se usustavljenim izborom onih ‘odstupajućih’ vrijednosti pojedinih parametara predočavanja koji su kongruentni s traženim raspoloženjem dovede do njegova poticanja, održavanja i istančanog variranja.

No, važnost ove stilske strane i njezine sposobnosti da artikulira raspoloženja osobito se ističe u onim tipovima filmova koji su unaprijed ‘stilizirani’, poput npr. apstraktnih filmova (onih koji posvema ili dominantno odstupaju od mimetičnosti, od prikazivanja, predodžbe), odnosno u onim filmovima u kojima opredijeljeno izostaje prizorna kohezivnost, u kojima se ne prate prizorni kontinuiteti (kao što je to slučaj u filmovima opisnog i pripovjednog izlaganja), već se gledatelja suočava s kadrovima heterogenih prizora ili prizornih sastojaka, poput filmova tzv. asocijativne strukture, odn. filmova nabrajalačke, listalačke strukture (filmskih lista). U takvom tipu filmova u velikoj mjeri upravo izborna usustavljenost modaliteta predočavanja prema kongruencijskom kriteriju nekog raspoloženja, dakle, specifična stilska ‘dosljednost’, specifične stilske ‘konstante’ – daju (afektivnu) koherenciju inače prizorno nekoherentnom izlagačkom slijedu, čine da je gradnja raspoloženja dominantnim ‘tematskim’ opredjeljenjem. Kao što daju dodatnu afektivnu koherenciju opisno i pripovjedno orijentiranim filmovima.

Zapravo, činjenica da raspoloženja nisu tek ‘trenutačna’ podrazumijeva (a time i u filmsko-stvaralačkom kontekstu i ‘zahtijeva’) duže segmente izlaganja da bi se valjano konstituirala. Drugačije rečeno, da bi se djelatvorno uspostavila raspoloženja u filmu (pa i u životu), potrebna je odulja stilska artikulacija, dovoljno učestali izbor složenog (‘harmonijskog’) sklopa speci-

fično varijantnih, a s ciljanim raspoloženjem kongruentnih karakteristika da bi se te karakteristike osjetile *sustavnim*, odn. da bi se ‘osjetilo’ raspoloženje, osjetio ‘ugodač’.

## Stvaralačko modeliranje raspoloženja

Zaključimo: kao što se u životu nalaženjem i pripremanjem prikladnih okolnosti može utjecati na modalitet raspoloženja čovjeka, potvrđeno se to može činiti i umjetničkim djelima, tako i filmom, i to ponajviše uspostavljanjem onih stilskih konfiguracija koje su kongruentne s ovim ili onim raspoloženjem.

Pronalaženje koje su to karakteristike filmskog djela kongruentne s kojim raspoloženjima u načelu je stvaralačka stvar: treba invencije, iskušavanja me-

33

Ipak ovdje treba podsjetiti da ‘konfigurativna’ (usp. Carroll 1999: 103; Turković 2005), ‘obraščana’ priroda stila podrazumijeva ne samo izbore određenih promatračkih modaliteta (‘filmskog jezika’, ‘izražajnih sredstava’...) nego i osobiti obrazac izbora prizora, njihovih karakteristika. U pripovjednim filmovima pokazano raspoloženje likova i njihove životne situacije itekako je konstitutivnim čimbenikom pobuđivanja raspoloženja. Tzv. ‘filmovi stanja’, u kojima nije naglasak na nekoj usmjerenoj aktivnosti likova, upravo upozoravanje kadriranjem na *raspoloženje* lika kako se ocrta u njegovu držanju, izrazu lica, situacijskom ponašanju i u njegovim verbalnim reakcijama postaje važnim indikatorom, a ponekad i ključnim indikatorom koja su to specifična stanja koja se dočaravaju određenim ‘filmom stanja’. Primjerice, sumračna ambijentalna atmosfera i polagan hod smjene kadrova u uvodnoj sceni *Građanina Kanea* ne bi morali nužno podržavati baš ‘tmurno raspoloženje’, nego, recimo, večernju meditativnu smirenost pred spavanje. Da iza analiziranog opisnog niza kadrova, pri prelasku u interijer, zateknemo starca kako sjedi u fotelji uz stajaću svjetiljku, s knjigom u ruci i zamišljenim pogledom kroz prozor, cijelu bismo prethodnu sekvencu protumačili kao meditativno-smirenu, a ne tmurnu. Budući da u *Građaninu Kaneu* nakon te uvodne scene slijedi scena smrti starca, dobivamo povratnu potvrdu da je u prethodnoj uvodnoj opisnoj sceni posrijedi baš tmurno raspoloženje (kako je inače i sugerirano glazbenom pratnjom tog opisa). Zato, kako bi sustav predočavalačkih izbora koji je potencijalno ambivalentan dobio potrebnu sugestivnu specifičnost, bio oslobođen ambivalentnosti, često su potrebne i unutarprizorne indikacije o kojem je specifično tipu raspoloženja riječ.

34

‘Standardni’ se modus filmskog predočavanja često označava kao ‘konvencionalan’ – kao

splet ‘filmskih konvencija’. Pri tome se, vrlo često, pod ‘konvencijom’ pomišlja na *arbitrarni dogovor* kojeg se po izričitoj (putem izričitih pravila) ili prešutnoj (podrazumijevanoj, naviknoj, običajnoj) ‘nagodbi’ društveno pridržava. Pri tome označavanjem konvencije kao ‘arbitrarne’ podrazumijeva da ona nije ‘prirodna’, spontano nastala, bilo kao urođeno načelo komunikacijske koordinacije što se razvija od ranog djetinjstva, bilo kao neminovni adaptacijski (i evolucijski) ishod komunikacijskih koordinacija. No, iako konvencije mogu biti i takve, arbitrarno dogovorene (npr. hoće li se ukupan spisak imena filmske ekipe pojaviti na početku filma, u sklopu filmske naslovnice, ili na kraju filma, u sklopu filmske odjavnice, doista je stvar prihvaćenog dogovora). Ali da se ljudsko lice najbolje razgleda u krupnom ili blizu planu nije stvar ‘dogovora’ nego spontano uspostavljene vizualne pogodnosti za svakog kojeg zanimaju, primjerice, fine izrazne reakcije lika, pa je zato ‘konvencija’ da se kao kadar reakcije lika na ono što lik gleda ili što je lik važno čuo daje krupni ili blizu plan lika zadovoljavanje ove prirodne razgledačke, informativno-prikupljačke (urođene) potrebe gledatelja filma. Takva je ‘konvencija’ zapravo ‘prirodno’ rješenje kojim se omogućava određena spoznajna pogodnost.

35

Koje je Grice nazvao *kooperacijskim*, često ga se obuhvaća, s teorijskim preinakama, i kao *načelo pristojnosti*, ili pak *načelo relevantnosti* (usp. Grice, 1987; Sperber, Wilson 1995; Turković 2009b: 181–194). Kad je filmska slika u pitanju, to se načelo ispostavlja kao *načelo najpogodnije razgledljivosti i čujnosti* (usp. Turković 2012: 208–210).

36

Usp. poglavlje »Teorija stilizacije (smislene devijacije)« u Turković, 2009b.

dijskih mogućnosti i doživljajnog provjeravanja rješenja da bi se postigao djelotvoran ugođaj u danome filmu.

Filmaši tu, naravno, nisu bili bez uzora. Oni među njima koji su težili *umjetnosti* u okolnostima u kojima se poetičnost držala paradigmatiskim visokoumjetničkim postignućem u pravilu su težili postići onaj stupanj ugođajnosti, atmosfere u svojem filmu koji bi odgovarao visokoumjetničkim, poetskim postignućima postojećih umjetnosti: djelima književnosti, lirike osobito, kazališnih predstava, slikarskih i glazbenih djela te (umjetničkih) fotografija. Međutim, koliko su im god predložci postignuća drugih umjetnosti bili motivacijski i orijentacijski važni, morali su pronaći u samim medijskim mogućnostima filma one specifične izbore i konfigurativne sklopove koji će se pokazati ‘ugodažno djelotvornim’ – uspješnim u gradnji biranog raspoloženja. Tu su se postupno stvorile neke operativne tradicije: pojedinačna uspješna filmska postignuća u razradi ugođaja postajala bi predložkom za dalja poetska (umjetnička) isprobavanja i postignuća, a u okolnostima u kojima je film dobio široku kulturnu rasprostranjenost te uspostavio proizvodno-prikazivačko-recepcijski kontinuitet opstanka, uspostavila su se i neka tipska iskustva u gradnji raspoloženja, tj. ustanovili su se stanoviti stilski modeli (rutine, zanatski obrasci) za postizanje određenih globalnih tipova ugođaja. Oni su ti koji i neuživljenom gledatelju mogu naznačiti o kojem je ugrubo raspoloženju riječ u filmu koji slijedi te stilske obrasce, čak i onda ako ništa od tog raspoloženja sam ne osjeća.

Recimo, ako je filmašu ciljem bilo da filmskim izlaganjem dovede gledatelja u neki tip *uzbuđenog raspoloženja*, imao je na raspolaganju provjeren sklop postupaka: izbor i/ili priređivanje dinamičnih prizora (dinamične mizanscene), vizualno i zvukovno bogatih prizora (kontrastnih tonalnih i kromatskih vrijednosti), dinamičnih vizura (brže vožnje, panorame), vizurno kontrastnim prijelazima s kadra na kadar, kraćenjem kadrova i dosljedno njihovom ‘brzom’ smjenom (tzv. ‘brzom montažom’), glasnijom, dinamičnom, ritmički brzom popratnom glazbom i zvukovima sukcesivno kontrastne glasnoće itd. Oprečno, ako je filmašu ciljem da u gledatelju pobudi smiren ili primiren tip raspoloženja, birat će pretežito statične prizore (mizanscene s malim ili neznatnim prizornim promjenama), statične vizure ili pak spore vizurne pomake (spore vožnje i panorame), monokromniju sliku prigušenijih tonaliteta, prevlast ambijentalne tišine ili/i tihe popratne glazbe sporije dinamike, duže kadrove a time i rjeđu (‘sporiju’) montažu itd.

Svaki od tih općih ugođaja filmaš je mogao dalje specificirati prema ovom ili onom specifičnijem modalitetu tako da je birao različite varijantne stilske karakteristike unutar svake od spomenutih. Primjerice, ako je težio uzbuđenju koje sadrži elemente agresije i straha (poput, primjerice, scene tuširanja u *Psihu*), birao bi one karakteristike predočavanja što podupiru takve emotivne modalitete, posegao bi, recimo, predočavanju nasilnih elemenata u prizoru, popratio to ‘vriskavom’, ‘parajuće’ glasnom glazbom brze ritmičnosti, stiliziranim i uzastopno kontrastnim vizurama (smjeni jakih gornjih ili donjih rakursa, kontrastnih uzastopnih planova), brzom smjeni vrlo kratkih kadrova, nelagodnim montažnim diskontinuitetima i dr. Uglavnom, nastojat će unositi što više nelagodnih elemenata u dinamizam predočavanja. Ali, ako se opredijeli da uzbuđenje usmjeri u pozitivnom smjeru, da potakne poletni ugođaj, pun poletne energije, modulirat će sve tipski uzbuđujuće elemente u tom smjeru (poput, primjerice, u plesnim scenama *Groznice subotnje večeri*): odnosi likova u prizoru bit će više-manje emotivno harmonijski (pa i rado-

sni), mizanscenskoj dinamici će se dati elegantne, klizeće osobine, popratna dinamična glazba bit će melodijska i harmonična, promjena vizura i kadrova nastojat će pratiti glatku ritmičnost mizanscene i glazbe, kromatizam slike bit će jači i bogatiji, ali vizualno harmoničan i dr.<sup>37</sup>

Kao i svi tipizirani postupci (koji se drže dijelom ‘zanatske’ spremne filmaša), takvi ‘naučeni’, iz okružujuće tradicije preuzeti proizvodni obrasci, da bi bili doista osjećajno djelotvorni, tj. da bi uspijevali u gledatelja doista pobuditi odgovarajuće raspoloženje, podrazumijeva se daljnju vrlo iznijansirano, stvaralački ‘proosjećanu’ i ugođajno djelotvornu koordinaciju singularne, individualne izlagačke strukture danoga dijela filma ili cijelog filma. Gradnja djelotvorno-doživljajnog ugođaja stvar je individualnog stvaralačkog dosega pojedinog dijela filma, cijelog filma, odnosno stvaralačkog svijeta autora filma.

Iako se, prema ovoj prethodnoj raspravi o uvjetima postizanja raspoloženja, može misliti da se u filmu uglavnom tek ‘rekonstruiraju’, ‘rekonstituiraju’ već u životu postojeća i u filmu tipski raspoznatljiva raspoloženja (npr. tužnosti, sentimentalnosti, radosti, turobnosti, brižnosti, uzrujanosti, napetosti i dr.), gradnja se raspoloženja ne mora sastojati samo u takvoj filmskoj rekonstituciji životno proširenih raspoloženja. U tipovima filmova kojima je upravo građenje raspoloženja temeljni cilj – npr. u tzv. ‘filmovima stanja’, igranih i dokumentarnih poetskih filmova, poetski opredijeljenih eksperimentalnih filmova, glazbenih videa i dr. – često se traga za tipovima ili nijansama raspoloženja što su ili vrlo rijetki u životu, kojih najčešće nismo niti svjesni kad se u njima i zateknemo, koja se javljaju u osjećajnim kombinacijama koje je teško osvijestiti i odredbeno ‘uhvatiti’, a do kojih se može doći iskušavalačkim (‘eksperimentalnim’) isprobavanjima različitih predočavalačkih parametara, različitih njihovih modulacija. Time se, ne nužno nepogrešivim, traganjem, iznalaze i artikuliraju kompleksno iznijansirani ugođaji koji su otkrićem i filmašima i gledateljima jer ih je teško pronaći, ili prepoznati, u životu (ili u filmskoj tradiciji) u takvom jedinstvenom obliku, koja se doživljavaju kao nesvodivo osobita, osobna, unikatna, vezana uz pojedini film ili za stvaralački (‘autorski’) svijet pojedinog filmaša.

## Bibliografija

Bower, Gordon Howard; Forgas, Joseph Paul (2000), »Affect, Memory, and Social Cognition«, u: Eich, Eric *et al.* (ur.), *Cognition and Emotion*, Oxford University Press, Oxford, str. 87–168.

Carroll, Noël (1999), *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*, Routledge, London.

Carroll, Noël (2003a), »Film, Emotion, and Genre«, u: Carroll, Noël, *Engaging the Moving Image*, Yale University Press, New Haven, str. 59–87.

Carroll, Noël (2003b), »Art and Mood: Preliminary Notes and Conjectures«, *Monist* 86 (2003) 4, str. 521–555, doi: <https://doi.org/10.5840/monist200386426>.

37

Upravo ova mogućnost da se naučeno rabi određen sklop stilskih postupaka za sugeriranje tipa raspoloženja omogućuje iskusnu gledatelju da prepoznaju za kojim se raspoloženjem ide u danoj sceni, sekvenci, filmu, a da pri tome ne moraju i gledalački biti dovedeni u to raspoloženje. Također, poznavanje nekih

standardnih postupaka omogućava filmašima da rutinski signaliziraju o kojem se tipu ugođaja radi, a da to čine osjećajno nedjelotvorno, pa i nezgrapno, stilskim rješenjima koji se doimaju više kao izvještačena gesta, nego kao intuitivno dostignuće.

- Carroll, Noël (2014), *Humor: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- Damasio, Antonio R. (1996), *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*, Papermac, London.
- Damasio, Antonio R. (2000), *The Feeling of What Happens*, Vintage, London.
- Davidson, Richard J. (1994), »On Emotion, Mood, and Related Affective Constructs«, u: Ekman, Paul; Davidson, Richard J. (ur.), *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, Oxford University Press, New York, str. 51–55.
- Detenber, Benjamin H.; Lang, Annie (2011), »The influence of form and presentation attributes of media on emotion«, u: Döveling, Katrin; von Scheve, Christian; Konijn, Elly A. (ur.), *The Routledge Handbook of Emotions and Mass Media*, Routledge, London, str. 275–293.
- Droit-Volet, Sylvie; Fayolle, Sophie L.; Gil, Sandrine (2011), »Emotion and Time Perception: Effects of Film-Induced Mood«, *Frontiers in Integrative Neuroscience* 5 (2011) 33, doi: <https://doi.org/10.3389/fnint.2011.00033>.
- Eich, Eric; Forgas, Joseph P. (2003), »Mood, Cognition, and Memory«, u: Weiner, Irving B.; Healy, Alice F.; Proctor, Robert W. (ur.), *Handbook of Psychology*, sv. 4, *Experimental psychology*, Wiley, New York, str. 61–83.
- Ekman, Paul (2003), *Emotions Revealed. Understanding Faces and Feelings*, Phoenix, London.
- Eliot, Thomas Stearns (1921), »Hamlet and His Problems«, *Bartleby*. Dostupno na: <https://www.bartleby.com/200/sw9.html> (pristupljeno 10. 9. 2019.). Prema: Eliot, Thomas Stearns (1921), *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Alfred A. Knopf, New York.
- Forgas, Joseph P.; Koch, Alex S. (2013), »Mood Effects on Cognition«, u: Robinson, Michael D.; Watkins, Edward R.; Harmon-Jones, Eddie (ur.), *Handbook of Cognition and Emotion*, New York, The Guilford Press, str. 231–251.
- Forgas, Joseph P. (2014), »On the Regulatory Functions of Mood: Affective Influences on Memory, Judgments and Behavior«, u: Forgas, Joseph P.; Harmon-Jones, Eddie (ur.), *Motivation and Its Regulation*, Psychology Press, New York, str. 169–192.
- Frijda, Nico H. (1986), *The Emotions*, Cambridge University Press, London.
- Frijda, Nico H. (2007), *The Laws of Emotion*, LEA, London.
- Gerrig, Richard J.; Prentice, Deborah A. (1996), »Notes on Audience Response«, u: Bordwell, David; Carroll, Noël (ur.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, str. 388–403.
- Grice, Herbert Paul (1987), »Logika i razgovor«, prevela Dunja Jutronić-Tihomirović, u: Mišćević, Nenad; Potrč, Matjaž (ur.), *Kontekst i značenje*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, str. 55–67.
- Grodal, Torben K. (1997), *Moving Pictures – A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford University Press, Oxford.
- Grodal, Torben K. (2005), »Film Lighting and Mood«, u: Anderson, Joseph D.; Fisher Anderson, Barbara (ur.), *Moving Image Theory: Ecological Considerations*, Southern Illinois University Press, Carbondale (IL), str. 152–163.
- Harmon-Jones, Eddie; Forgas, Joseph (2014), »Introduction and Overview«, u: Forgas, Joseph; Harmon-Jones, Eddie (ur.), *Motivation and Its Regulation. The Control Within*, Routledge, New York, str. 1–20.
- Hospers, John (1982), »Art and Expression«, u: *Understanding the Arts*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (NJ), str. 192–227.
- Kardum, Igor (2002), »Emocije i raspoloženja: sličnosti, razlike i međusobni odnosi«, *Psiholojske teme* 11 (2002), str. 21–39.
- Lazarus, Richard S.; Lazarus, Bernice N. (1994), *Passion and Reason. Making Sense of Our Emotions*, Oxford University Press, Oxford.



- Menninghaus, W. *et al.* (2015), »Towards a Psychological Construct of Being Moved«, *PLoS ONE* 10 (2015) 6, str. e0128451, doi: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0128451>.
- Menninghaus, W. *et al.* (2019), »What Are Aesthetic Emotions?«, *Psychological Review* 126 (2019) 2, str. 171–195, doi: <https://doi.org/10.1037/rev0000135>.
- Mill, John Stuart (1997), »What is Poetry?«, u: Feagin, Susan; Maynard, Patrick (ur.), *Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, str. 160–166.
- Most, Steven B. (2014), »The Regulation of Vision. How Motivation and Emotion Shape What We See«, u: Forgas, Joseph P.; Harmon-Jones, Eddie (ur.), *Motivation and Its Regulation*, Psychology Press, New York, str. 153–168.
- Oatley, Keith; Jenkins, Jennifer M. (1996), *Understanding Emotions*, Wiley-Blackwell, Oxford.
- Pasolini, Pier Paolo (1976), »The Cinema of Poetry«, u: Nichols, Bill (ur.), *Movies and Methods*, sv. 1, Berkeley, University of California Press, London, str. 542–558.
- Plantinga, Carl (2009), *Moving Viewers. American Films and the Spectator's Experience*, University of California Press, Berkeley.
- Plantinga, Carl (2012), »Art Moods and Human Moods in Narrative Cinema«, *New Literary History* 43 (2012) 3, str. 455–475, doi: <https://doi.org/10.1353/nlh.2012.0025>.
- Plantinga, Carl; Smith, Greg M. (ur., 1999), *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*, The Johns Hopkins University Press, London.
- Robinson, Jenifer (2005), *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford University Press, Oxford.
- Rottenberg, Jonathan; Ray, Rebecca D.; Gross, James J. (2007), »Emotion Elicitation Using Films«, u: Coan, James A.; Allen, John J. B. (ur.), *Handbook of Emotion Elicitation and Assessment*, Oxford University Press, New York, str. 9–28.
- Sibley, Frank (1965), »Aesthetic and Nonaesthetic«, *The Philosophical Review* 74 (1965) 2, str. 135–159, doi: <https://doi.org/10.2307/2183262>.
- Smith, Greg M. (1999), »Local Emotions, Global Moods, and Film Structure«, u: Plantinga, Carl; Smith, Greg M. (ur.), *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*, The Johns Hopkins University Press, London, str. 103–126.
- Smith, Greg M. (2003), *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Smith, Jeff (1999), »Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score«, u: Plantinga, Carl; Smith, Greg M. (ur.), *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*, The Johns Hopkins University Press, London, str. 146–167.
- Sperber, Dan; Wilson; Deirdre (1995), *Relevance. Communication and Cognition*, Wiley-Blackwell, Oxford.
- Tan, Ed S. (1996), *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film As An Emotion Machine*, Erlbaum, Mahwah (NJ).
- Thayer, Robert E. (1996), *The Origin of Everyday Moods. Managin Energy, Tension, and Stress*, Oxford University Press, New York.
- Turković, Hrvoje (1996), »Igre pristranosti«, *Hrvatski filmski ljetopis* 2 (1996) 4, str. 41–47.
- Turković, Hrvoje (1999), »Na čemu temeljiti kognitivistički pristup?«, *Hrvatski filmski ljetopis* 5 (1999), 3–4, str. 49–62.
- Turković, Hrvoje (2002), *Razumijevanje perspektive. Teorija likovnog razabiranja*, Durieux, Zagreb.
- Turković, Hrvoje (2003a), »Opisnost naracije – temeljna opisna načela«, *Hrvatski filmski ljetopis* 9 (2003) 3, str. 168–177.
- Turković, Hrvoje (2003b), »Što se čini kad se 'filmski opisuje'«, *Zapis* XI (2003), str. 3–22.

- Turković, Hrvoje (2005), *Film: zabava, žanr, stil*, Hrvatski filmski savez, Zagreb.
- Turković, Hrvoje (2007), »Mit neprimjetnosti filmske glazbe«, *Hrvatski filmski ljetopis* 13 (2007) 2, str. 3–16.
- Turković, Hrvoje (2009a), »Pojam poetskog izlaganja«, *Hrvatski filmski ljetopis* 15 (2009) 4, str. 11–33.
- Turković, Hrvoje (2009b), *Retoričke regulacije – stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja*, AGM, Zagreb.
- Turković, Hrvoje (2012), *Teorija filma. Prizor, montaža, tematizacija*, Meandarmedia, Zagreb.
- Watson, David (2000), *Mood and Temperament*, Guilford Press, London.
- Zillmann, Dolf (2003), »Theory of Affective Dynamics: Emotions and Moods«, u: Bryant, Jennings; Roskos-Ewoldsen, David; Cantor, Joanne (ur.), *Communication and Emotion. Essays in Honor of Dolf Zillmann*, Lawrence Erlbaum Associates Publ., London, str. 533–567.
- Zillmann, Dolf (2005), »Cinematic Creation of Emotion«, u: Anderson, Joseph D.; Fisher Anderson, Barbara (ur.), *Moving Image Theory: Ecological Considerations*, Southern Illinois University Press, Carbondale (IL), str. 164–179.

## Filmografija

- End Art 1, 2, 3, 4* (2000 – 2004), red. Ivan Ladislav Galeta, Hrvatski filmski savez, Hrvatska.
- Građanin Kane* [*Citizen Kane*] (1941), red. Orson Welles, RKO Radio, Sjedinjene Američke Države.
- Groznica subotnje večeri* [*Saturday Night Fever*] (1977), red. John Badham, Paramount Pictures, RSO Productions, Sjedinjene Američke Države.
- Kiša* [*Regen*] (1929), red. Joris Ivens, Nizozemska.
- Noć vještica* [*Halloween*] (1978), red. John Carpenter, Compass International Pictures, Falcon International Productions, Sjedinjene Američke Države.
- Planeta Zemlja* [*Planet Earth*] (2016), BBC Natural Unit i dr., Velika Britanija.
- Psiho* [*Psycho*] (1960), red. Alfred Hitchcock, Shamley Productions, Sjedinjene Američke Države.
- Skoro ništa* (2016), red. Ana Hušman, Studio Pangolin, Hrvatska.
- Stalker* (1979), red. Andrej Tarkovski, Mosfilm, Sovjetski Savez.

## **Hrvoje Turković**

### **Construction of Moods by Film as Method of Poetization**

#### **Abstract**

*High artistic achievements were repeatedly connected with poetry in the tradition of Western aesthetical thought, and the poetry with eliciting emotions. The same has happened within the tradition of film reviewing and theorising: poetry has been repeatedly evoked as a paradigmatic artistic achievement of particular films. But among the different affective states that can be elicited in humans by arts, attribution of 'poetry' typically addresses the eliciting and articulation of particular general moods, not the specific, episodic, short-term emotions. In this paper, specified are the differences among emotions and moods, and how a distinct ('dark') mood is achieved is demonstrated by the close analysis of the introductory descriptive scene in the film Citizen Kane. However, the crucial question is how very different and heterogeneous stylistic means pointed out in the analysis of the scene could elicit a particular, unique, holistic mood. In short, the answer is given by understanding that in the same way in which the moods selectively regulate our relations toward the world, choosing for the perception mood-congruent features of the world to sustain a particular mood, so the filmmakers choose a repertory of stylistic solutions congruent with the selectivity of the intended mood to elicit it in the immersed film viewer.*

#### **Keywords**

poetic ideal, emotions, moods, stylistic means, poetization of film discourse