

Filmski prizor u gledateljevu prizoru

SITUIRANOST GLEDANJA FILMA

Film se gleda u konkretnom životnom okolišu gledatelja, u okolišu u kojem se trenutno životno snalazi: u kinodvorani, sobi ili bilo kojem životnom prostoru u kojem gledamo film na nekom ekranu (filmskom platnu, televizoru, prijenosnom računalu, tabletu, pametnom telefonu) i koji je u kontinuitetu s ostalim životnim snalaženjima gledatelja.

Ako, tako, uzmemo u obzir stvarnu situaciju u kojoj se kao gledatelji suočavamo s (prikazivačkim)¹ filmom, ona izgleda ovako: mi u jednom, *životnom prizoru* (prostoru promatranja) gledamo tipično posve drugi i drugačiji *filmski prizor* koji je perceptivno i šire doživljajno² gotovo ravan životnom, a nije aktualno životan, niti je njegovim nadovezivanjem, nego se svodi na ograničenu površinu našeg životnog ambijenta (tj. na plosnati ekran) pa zapravo, kao gledatelji, imamo *percepciju dvaju prizora* – percepciju svoga trenutačnog životnog prizora, čijim je dijelom i ekran s filmom, a onda i percepciju posve drugog prizora u filmskom djelu projiciranom na ekran, prizora posve drugačijeg i posve izglavljenog iz našeg životnog.³ Pod „prizorom“ podrazu-

mijevamo pritom onaj dio svijeta koji nam je na raspolaganju za neposredno razgledavanje, neposrednu perceptivnu registraciju i pretraživanje, za perceptivno snalaženje u njemu. „Filmski prizor“ je prizor koji razabiremo u filmu kad ga gledamo; raspoznaje se po onome što se vidi u kadru, ali se, podrazumijevano, proteže izvan izreza kadra, okružujući filmsku točku promatranja (Prizor filmski, 2019).

Situacija filmskog gledatelja usredotočenog na film na ekranu je, dakle, *dvoprizorna* i *dvozamjed-bena*, *dvoperceptivna*, s time da su filmski prizor i njegova percepcija ugniježdeni u životnom prizoru i njegovoj percepciji.⁴

Zapravo, sve su to za gledatelja vrlo neproblematični aspekti gledanja filma, ništa od toga – pod standardnim uvjetima gledanja – ne uzrokuje neki problem gledatelju filma; tu složenu situaciju uglavnom neprimjetno svladavamo i prepuštamo se gledanju filma.

No, shvatiti kako je to moguće, kako je moguća ta lakoća prepuštanja složenoj i tako ontološki razdvojenoj situaciji gledanja filma jest trajni problem za filmsku teoriju, filozofiju filma, a, dakako, i za psihološku teoriju percepcije slike.

Razvidimo podrobnije temeljnu gledateljevu situaciju postupnim raščinjavanjem njezinih aspekata.

JEDINSTVEN PERCEPTIVNI TEMELJ DVAJU PRIZORA

Između dvaju prizora i dviju zamjedbi prizora postoji očita srodnost, jer ne bismo ni u jednom ni u drugom slučaju mogli govoriti o prizoru i njegovu opažanju. I doista, prema većini suvremenih psiho-

moru. Slike su jedinstvene među predmetima; jer njih vidimo kao njih same i kao neku drugu stvar potpuno drukčiju od papira ili platna slike. Slike su paradoksi.“

⁴ U suvremenoj anglosaksonskoj estetici, odnosno filozofiji umjetnosti, ta se dvoprizorna situacija naziva *prikazivačkom dvostrukošću*. Termin za to – „*twofoldness*“ – uveo je Wollheim (1987: 46–47) tumačeći percepciju prizora u slici kao nečega što *vidimo u (seeing-in)* materijalnoj slici, pri čemu je za takvo „viđenje u“ ključno da se obavlja nad materijalnošću slike, pa materijalnost slike nije otpisiva pri opažanju prizora u slici, nego je ključni perceptivni uvjet da se prizor u slici percipira kao *slikovni prizor*, a ne *životni*.

¹ „Prikazivački“ je onaj film (ili dio filma) u kojem raspoznajemo prizore onako kako ih razabiremo i u životu. Takva se priopćenja nazivaju još i *reprezentacijskima*, *mimetičkima*, *ikoničkima*. Po tome se film podudara s fotografijom, ali i s tzv. „figurativnim“ („neapstraktnim“) slikarstvom i kiparstvom, kazališnom predstavom i dr. (usp. Prikazivanje, filmsko, 2019.). Prvenstvena je tema ovom tekstu jedan od središnjih problema teorije prikazivanja (koji će odmah biti naznačen u glavnom tekstu), posebno onog narativnog i opisnog, jer je pojava filma (s ranijom fotografijom) zaoštrila tradicionalni problem teorije vizualnog prikazivanja (za filozofske i estetičke pristupe, kao i za psihologiju percepcije slika). Filmovi dakako nisu samo prikazivački, pa naš polazni problem nije ni problem svih tipova filma. No, neki aspekti gledateljske situacije zajednički su i prikazivačkim i neprikazivačkim filmovima, kao što su i neka načela razmjene između percepcije filma i životnih percepcija prisutni u obama tipovima. Usp. posljednji odjeljak ovoga teksta.

² Pod „doživljajem“ podrazumijevam cijeli složeni sklop mentalnih reakcija – percepcija, viših kognicija, emocija – koje imamo pri gledanju filma (ali i u životu).

³ Usp. npr. Gregory (1970: 32): „Slike imaju dvojni zbiljnost. Crteži, slike i fotografije predmeti su svoje vlastitosti – uzorci na ravnoj površini, a u isto vrijeme posve drugačiji predmeti za oko. Vidimo istodobno uzorke otisaka na papiru, sa zasjenjenjima, potezima kista ili fotografskog 'zrna', a u isto vrijeme opažamo kako oni čine lice, kuću ili brod na uzburkanom

loških, empirijski potvrđenih nalaza, perceptivni procesi kojima prepoznajemo životne ambijente aktiviraju se i u prepoznavanju filmskih prizora (ambijenata, ambijentalnih promjena, predmeta, ljudi, njihova ponašanja itd.). Naše životne perceptivne sposobnosti i iskustvo primjenjujemo i kad gledamo film, zato u njemu opažamo prizore onako kako ih opažamo inače u životu. Film, a prethodno fotografija, izvorno su i izumljeni radi toga: da fotografija, pa tako i filmska, „živa“ fotografija reproducira životne perceptivne uvjete, uvjete pod kojima percipiramo svoje životne prizore.

Naime, posrijedi je reprodukcija *optičkih uvjeta* koji našem oku osiguravaju da u životu registriamo okolinu: kao što je refleksija osvjetljene okoline na očnu mrežnicu kroz leće oka temelj vizualne percepcije, tako je refleksija osvjetljene okoline na filmsku vrpču ili senzor, a kroz leće objektiva, temelj filmske snimke, a analogna optička konstelacija refleksije u životu i u snimci temelj je percepcije životnog prizora u njoj⁵ pa tako i ne možemo a da perceptivno i šire doživljajno ne reagiramo na jedno kao što reagiramo na drugo.⁶ Ako je filmska (li fotografska) snimka standardno snimljena, u njoj ćemo jednako lako raspoznati prizor kao što inače raspoznajemo životni prizor, onaj kojim se u životu krećemo. I percepcija životne okoline i percepcija prizora u slici aktivira neke iste perceptivne procese.⁷

FILMSKI PRIZOR KAO VIRTUALNI PRIZOR

No, znači li to da mi doista *poistovjećujemo* percepciju filmskog prizora s percepcijom životnog, da ne opažamo da perceptivno snalaženje u filmskim prizorima nije posve istovjetno perceptivnom snalaženju u stvarnome životu, a time ni snalaženju u

stvarnoj situaciji gledanja filma?⁸ Zar je moguće previdjeti da je filmski prizor i njegova percepcija posve drugog životno-perceptivnog statusa od stvarnoga životnog prizora gledatelja koji gleda film i uopće od izravne životne percepcije čovjeka koji se tjelesno snalazi u svojem neposrednom ambijentu?

Naime, jednu činjenicu, makar i posve nesvjesno, itekako *uvažavamo*: u gledališnom ambijentu (kina, sobe u kojima gledamo film) mi se tjelesno snalazimo, no tjelesno se ne snalazimo, jer se ne možemo snalaziti, u filmskom prizoru, ne možemo se u njega tjelesno-interventno uplesti, ma koliko taj prizor bio jednako raspoznatljiv kao i životni prizor.⁹ Primjerice, ne možemo ući u ulicu koju vidimo na filmu, pristupiti liku i porazgovarati s njime, upozoriti ga na opasnost pa da nas čuje, potapšati ga po ramenu i svašta tome slično. Sve to izgleda apsurdno i postulirati.

Na temelju čega tako pouzdano znamo da percipirani filmski prizor nije stvarni prizor kojim se možemo kretati?

Klasični, arnheimovski, usko perceptualistički, odgovor bio je: na temelju ipak nekih različitosti između percepcije stvarnog prizora i percepcije prizora na filmu.¹⁰

Zanemarimo sad nabranje brojnih perceptivnih razlika koje se upliću u našu inače „zajedničku“ percepciju životnog i filmskog prizora i usredotočimo se samo na jednu koja ih – u standardnim oblicima filma – ključno razdvaja tijekom cijelog gledanja nekog filma.¹¹ Posrijedi je pojava *disocija-*

⁸ Tezu doživljajnog poistovjećenja dvaju prizora njegovale su različite teorije „iluzionističke“ prirode filma; od shvaćanja da film teži ponuditi perceptivno-iluzijskog „dvojnika“ vanjskog svijeta (Bazin, 1967:8), preko shvaćanja da je gledatelj zavarano da uzme film pod stvarnost (usp. analizu različitih teorijskih varijanti „iluzionizma“ i njihova pobijanja u Carroll, 1988: 90–127) do nešto novijih tvrdnji da film, barem u klasično-stilskom modalitetu, zaluduje gledatelja da misli da je to kako je svijet prikazan u filmu ujedno i stvarno, činjenično stanje svijeta pa ne primjećuje da je posrijedi tek ideološka fabrikacija (npr. Baudry 1975; za kritiku takvih stavova usp. Carroll, 1988: 13–44; 90–127). Slično je i s teorijama „transparentizma“ po kojima gledatelj ne opaža modalitete pod kojima je prizor prikazan (npr. ne opaža kompoziciju, planove, montažu, činjenicu izradenosti filma), nego izravno opaža sam prizor, nesvjestan filmskih uvjeta pod kojima ih percipira.

⁹ O različiti interventnog i čisto perceptivnog, epistemičkog snalaženja usp. Turković, 2012: 57–64; Turković, 2002: 77–78.

¹⁰ Usp. Arnheim (1962) prvo poglavlje „Film i stvarnost“ (str. 13–35). Peterlić je te razlike terminologizirao kao „čimbenike razlike“ – posrijedi su oni aspekti percepcije filmskog prizora koji se „upliću“ među čimbenike sličnosti i stvaraju ipak posebnu perceptivnu situaciju za gledatelja (usp. Peterlić, 2018: 27–32).

¹¹ Podrobniji spisak razlika može se naći u Arnheim 1962, navedeno poglavlje, i u Peterlić, 2018, navedeno poglavlje, te u Turković, 2002: 69–70 (i u tamo navedenoj literaturi). Često ću dati ogradu da nešto vrijedi za „standardne“ uvjete, jer se gotovo za sve slučajeve mogu naći nestandardne, iznimke u koje se ovdje neću upuštati.

cije, razdruženosti točke promatranja koju *nudi* snimka filmskog prizora od tjelesne točke percipiranja gledatelja, tj. točke percipiranja „smještene“ u njegovoj glavi i uvjetovanje njegovim tjelesnim djelovanjem.¹²

Naime, iako neki film, odnosno prizore u njemu, možemo gledati s različitim mjestima u kinu (iz bližeg ili daljeg, ravno na ekran ili nešto iskosa), mičemo se donekle tijekom gledanja (ponekad pomičemo glavu lijevo-desno, naginjemo se, uspravljamo ili meškolljimo u sjedalici, a u nekim slučajevima možemo gledati film na ekranu hodajući gledališnim prostorom), svejedno mi i tijekom vlastita tjelesnog mičanja i iz raznih položaja u gledališnom prostoru filmski prizor *vidimo iz iste točke promatranja*, točke koja se ne mijenja kako se moguće mijenja ili prostorno varira naša tjelesna točka tijekom gledanja filmskog prizora.¹³ Štoviše, *svi gledatelji* u istom gledališnom prostoru (pa i u različitim gledališnim prostorima u kojima gledaju dani film) vide filmske prizore s iste točke promatranja, ma koliko ih ima i ma gdje bili raspoređeni u tom prostoru i ma koliko u životu (mimo filma i slikovnih prikazivanja) bilo nemoguće da tjelesni gledatelji različito smješteni u nekom prizoru imaju istu vizuru okružujućeg životnog prizora.

S druge strane, točka promatranja filmskog prizora može biti pokretna (prizor može biti predvođen panoramom ili vožnjom), može biti dana iz skokovitih vizura (na kontinuiranim montažnim prijelazima), ili se korjenito prebacivati iz jednog prizora u posve drugi (na međuscenskim i međusekvencijalnim diskontinuiranim prijelazima te pri asocijativnoj montaži), a za to vrijeme naša tjelesna gledalačka točka tipično miruje, jer mi sve promjene vizura filmskih prizora tipično gledamo sjedeći na istom mjestu u gledalištu.

Očito je, dakle, da je točka viđenja samih filmskih prizora, ona koja je smještena u samim filmskim prizorima i pripada njima, *razdružena* (disocirana, „otkvačena“, odriješana...) od naše tjelesne gledalačke točke, one koja je smještena „izvan“ filmskih prizora u ambijentu gledanja. Te se dvije točke tipično nikako ne podudaraju. Filmska točka promatranja koju *nudi* film, filmski prizori, praktično je *bestjelesna* i po tome ključno različita od naših životno-tjelesnih točki promatranja, onih u gledališnom prostoru.

Do ove disocijacije dolazi zato što je točka promatranja predvođenih filmskih prizora *zadana samim filmom*, točnije, *perceptivno-optičkom strukturom*

¹² Usp. Turković, 2002: 34–39; Turković, 2012: 57–58.

¹³ Tu činjenicu zaista rijetko primjećuju i uzimaju u obzir filmski teoretičari. Od ranih, tu je Michote (1970: 37) koji upozorava na činjenicu nepodudarnosti vizurnih promjena u filmskoj slici od nepomicanja gledatelja koji te pomake prati, a usp. također noviju takvu usputnu argumentaciju u Carroll, 1988: 23, 134.

filmskog prizora koja tipično optički jednoznačno određuje motrište, perspektivno očiste s kojeg je dobivena perspektivna projekcija prizora, jedinstvena *vizura* prizora, pa zato mi htjeli-ne-htjeli percipiramo filmski prizor s nje usprkos tome što je ona posve razdružena od naše gledališne, tjelesne točke percipiranja. Slikom ponuđena točka promatranja prikazana prizora, odnosno *vizura* u kojoj se u danome trenutku nadaje prizor, tek je optički određena *vizurna pogodnost* za bilo kojeg stvarnog gledatelja slike, s bilo kojeg njegovog tjelesnog položaja ispred slike.¹⁴

PERCEPTIVNO I OPĆEDOŽIVLJAJNO „PREKAPČANJE“

Možemo postulirati da je ova razdruženost točki promatranja (kao i niz drugih razlikovnih faktora) snažan signal gledatelju da svoju percepciju koja je do tada djelatno, interventno orijentirana (služi ulasku u dvoranu, pronalaženju sjedišta, sjedanju, uspostavljanju nekog prostorno-društvenog odnosa prema drugim gledateljima itd.) i koja nastavlja biti aktivna tijekom gledanja¹⁵ film *prekategorizira*, „prekopča“ u čisto vizualnu (audiovizualnu) percepciju orijentiranu imaginaciji, odnosno složenim doživljajnim obradama (Turković, 2002b: 78–81; Turković, 2022) usredotočenima na filmsku snimku na ekranu.

Naime, dok u životu percepcija primarno služi tjelesno-djelatnom snalaženju u životnim ambijentima (prostorno-vremenskom „navigavanju“; usp. Jacob, Jeannerod, 2003; Noë, 2004) u filmsko-gledališnoj situaciji stvar je obrnuta: naše tjelesno ponašanje i s njim povezane perceptivne kontrole u službi su nadasve perceptivnih i šire kognitivnih („doživljajnih“) obrada potaknutih filmskim prikazom na ekranu u trenutnom životnom prostoru, a

¹⁴ Kompjuterashi bi rekli da je točka s koje je dana perspektivna projekcija prizora tek (engl.) *slot*, tj. prazno mjesto za popunjavanje, za „umetanje“ pogleda stvarnog oka gledatelja. Usp. više o perspektivi kao determinatoru točke promatranja filmskog prizora u Turković (2002) poglavlja „Vizurnost perspektive“ i „Vizurnost i film“, odnosno Turković, 2022.

¹⁵ Tijekom gledanja filma nastavljamo, makar na izvan-svjesnoj ili polusvjesnoj razini, perceptivno nadzirati svoj položaj u kinu nizom „unutarnjih“ proprioceptičkih percepcija i kontrola (vestibularno nadziremo naš gravitacijski položaj, orijentaciju tijela i glave, kinestezijski razmjere položaje i pomake dijelova tijela i dr.), ali i eksteroceptički, tj. vanjskim percepcijama, sluhom i nadasve vidom i nadalje nadziremo naš položaj u gledalištu, jer u vidnom polju, tipično (s izuzetkom virtualne stvarnosti), imamo i ambijentalnu okolinu ekrana, sjedalice i druge gledatelje, čujemo i šumove gledališnog prostora, a životni ambijent kontroliramo i drugim vanjskim (eksteroceptičkim) osjetilima (osjetom dodira percipiramo kontakt sa sjedalicom i podom; njuhom moguće mirise dvorane i dr.). Utoliko se tijekom gledanja nastavlja naše životno snalaženje, naš perceptivni kontakt sa životnim okruženjem, samo s izmijenjenim prioritetima.

tjelesna strana snalaženja u tom prostoru, u gledališnom ambijentu – dakle gledateljeva percepcija njegove stvarne tjelesne situacije u stvarnom ambijentu – tek služi osiguravanju dulje perceptivno-doživljajne koncentracije na prizor na ekranu, odnosno praćenju onog što se na ekranu filmski odvija, „slobodne igre imaginacije“.¹⁶ Mijenjaju se prioriteta i perceptivnog i s njime vezanog tjelesnodjelatnog ponašanja, mijenja se temeljni modalitet ponašanja.¹⁷

No, jedno je zajedničko i jednom i drugom snalaženju (snalaženju u filmskom prizoru i snalaženju u stvarnom ambijentu): u obama slučajevima gledatelj je „u prizoru“ – u obama je *prisutan*, no u životnoj situaciji, životnom prizoru, prisutan je i *promatrački* i *tjelesno interventno*, a u filmskom prizoru *samo promatrački*, ali ne i tjelesno interventno, tjelesno operativno.¹⁸

ŠIRI KONTEKSTUALNI ČIMBENICI PERCEPCIJE FILMA: IZRAĐIVAČKA I KOMUNIKACIJSKA PRIRODA FILMA

Iako sam, slijedeći klasične argumente, kao čimbenike prekategorijske i promjene prioriteta (perceptivnog) ponašanja naveo neposredne, „tekuće“, razlike između percepcije filma i životne percepcije, perceptivno-doživljajna situacija gledanja filma puno je složenija od toga. Naime, uz opisane unutarnje perceptivne čimbenike i neposredno kontekstualne, gledališne situacijske, vezane uz razdruženost, u igri su i općenitiji životno-kontekstualni čimbenici koji nas unaprijed pripremaju i postojano ukazuju na to da situacija gledanja filma ima poseban status u našem životnom funkcioniranju, da

¹⁶ Da bismo mogli koncentrirano pratiti film, težimo smiriti tjelesnu aktivnost, „delegiramo“ je automatskim kontrolama, a to se najpogodnije postiže mirnim sjedenjem. Tjelesno aktivnim zadržavamo uglavnom čimbenike koji pridonose percepciji filma. Primjerice, orijentiramo se tjelesno, glavom i očima prema ekranu, kretanje očiju (naše očne pretrage, sakade) ograničavamo na površinu ekrana, a slušnu pozornost vezujemo nadasve uz filmske zvukove.

¹⁷ Jacob i Jeannerod postuliraju dualistički, odnosno dualni model ljudskog vizualnog procesuiranja svijeta, jedno je procesuiranje okrenuto senzorno-motoričkom djelovanju u životnoj situaciji, a drugo je okrenuto spoznaji (raspoznavanju i razumijevanju situacije), s time da se na isti predmet percepcije može primijeniti i jedan i drugi tip procesuiranja (usp. Jacob i Jeannerod, 2003: XXII). Dalje argumentiraju da svaki od tih tipova perceptivnog procesuiranja ima svoje mozgovne putove.

¹⁸ Primjerice, kad Gibson (2015: 285) govori o pokretnoj „kameri“ (zapravo o točki promatranja) u filmu, naglašava da smo mi, gledatelji, *prisutni* u prizoru, ali kao svojevrsni promatrači sa strane, ne i sudionici („We are onlookers in the situation, not participants, but we are in it, we are oriented to it, and we can adopt points of observation within its space“). Inače, pojam „promatrača sa strane“ (engl. *onlooker*) i mogućnost da se uloga gledatelja u praćenju prizornih zbivanja u narativnom filmu tako tumači razradili su Gerrig i Prentice (1996).

se u taj status treba „prekopčati“ kad počnemo gledati film.

Naime, razdruženost točki promatranja i posljednja kategorijska različitost gledališne situacije od negledališne upućuje ujedno i na *izrađenost, artefaktualnost* filma, na činjenicu da mi opažajući film opažamo *produkt, izrađevinu* i da sve što u njoj opažamo (i prizore i točke promatranja) jest također *izrađeno*, i to izrađeno s posebnom svrhom: upravo da oblikuje poseban tip percipiranja i s njim vezana šireg doživljavanja, nesvodiva na životno-tjelesno ukotvljeno percipiranje, „dislocirano“ u odnosu na njega (Turković, 2002b: 86; Turković, 2021a) pa je utoliko ta izrađevina i *komunikacijska*: proizvodna i prikazivačka strana nudi strukture filma izrađivački naciljane da kod druge strane, kod gledatelja, izaziva specifične doživljajne reakcije time omogućuje određeno komunikacijsko zajedništvo ne samo između proizvođača, odnosno ponuđača filmova i gledatelja, nego i među samim gledateljima koji gledaju, doživljajno reagiraju na film (usp. Turković, 2002a: 81–90; Turković, 2012a: 54–86; Turković, 2021a).

Otpočetka povijesti filma bilo je gledateljima jasno da je film tehnološki proizvod koji im se nudi pod osobitim tehnološkim uvjetima (filmske projekcije i zamračenosti ambijenta u kojem se projicira, ili pak na ekranu nekog uređaja – televizora, računala, tableta, pametnog telefona...) a za osobito doživljavanje koje će (komunikacijski) društveno dijeliti ne samo s onima koji su ga proizveli i ponudili, nego i međusobno, kao *publika* tog filma. Također se podrazumijeva da je film izrađen i *društveno ponuđen* gledatelju za doživljavanje i komunikacijsko „dijeljenje“. Nema tog stvarnog gledatelja koji bi u tom pogledu bio „naivan“, tj. koji bi mogao previdjeti tehnološku, proizvodno-izrađivačku i doživljajno orijentiranu i doživljajno razmjensku prirodu filma koji gleda.¹⁹

Činjenica proizvedenosti, artefaktualnosti filma komunikacijske naciljanosti implicira da su brojni čimbenici percepcije filma (i filmskog prizora) podložni tehnološkom (materijalnom) modificiranju, vođenom variranju, da se mogu posebno *priveđivati*

¹⁹ Od prvih projekcija film se najavljivao kao tehnološki izum (Turković, 2012b), a potom su se gledatelji mogli osobno jasno osvjedočiti da je posrijedi tehnološki utemeljena pojava jer je projektor bio naprava s kojom će gledatelj sam manipulirati (Edisonov kinemaskop, svojevrsni džuboks, predviđen je za individualno gledanje; gledatelj ubacuje novčić kako bi pokrenuo film), ili je, pri projekciji za više ljudi (s Lumièreova kinematografa), projektor bio smješten iza gledatelja ili među njima pa su se mogli izravno uvjeriti da je posrijedi tehnološki proces prezentacije filmske slike, uz to što je ta projicirana slika bila fizički smještena u ambijentu gledanja. U današnjim elektroničkim uvjetima prezentacije audiovizualnih djela njihova tehnološka priroda čak je nametljiva, jer je gledalac suočen s aparatom na kojem gleda film (televizor, ekran računala, tableta, pametnog telefona) i s kojim najčešće sam barata.

upravo za različito ciljano doživljavanje i da je ovome posljednjem podređen cijeli proces proizvodnje, odnosno cijela izlagačka struktura filma (Turković, 2021a). Filmski prizori koje nudi film zapravo su svojevrsni *modeli prizora*, njima se spoznajno-doživljajno modeliraju naše predodžbe svijeta (usp. Turković, 2012a: 62–64) izvan nuždi neposrednog, skrbnog, životnog snalaženja (usp. Turković, 2005: 16–19).

Čak i kad gledatelj u ponekom snažno uživljavanom, imerzivnom stanju gledanja filma bude posve nesvjestan ovih životno-kontekstualnih i perceptivno razlikovnih faktora njegove gledališne situacije, a time i nekih indikacija izrađenosti filma, ti faktori i indikacije ne nestaju iz gledateljevog ukupnog perceptivnog funkcioniranja, ne prestaju regulirati njegovo prigodno životno perceptivno-doživljajno ponašanje. Jer perceptivno ponašanje gledatelja za gledanja filma nije uvjetovano samo onime čega je on u tom ponašanju svjestan, što mu je u središtu pozornosti i interesa, nego i onime što procesuirano ispod praga pozornosti i svijesti, što mu se iz dugoročnog pamćenja (i onog deklarativnog i onog proceduralnog) aktivira pri percepciji (u tzv. radnoj memoriji) – a da toga nije ni svjestan.²⁰

Potom, iako je struktura filma i percepcija te strukture „otporna“ na različite gledališne situacije u kojima se gleda film (jer je svima njima zadana), prilično je „robustna“,²¹ nije posve nedodirljiva njima, pa se uvjeti za percipiranje filma teže učiniti pogodnima za valjano koncentrirano praćenje filmskog odvijanja.

Na primjer, tipično se prilagođavaju specijalizirani (ili prigodni) prostori projekcije: teže biti zamračeni i izolirani od okolnih zvukova kako bi

²⁰ Za razliku od teorijske linije psihologa percepcije (prema kojoj ono što nije u središtu pažnje ne postoji za čovjeka, ne percipira se, ne pamti, ne utječe na ponašanje), postoji suvremeni trend istraživanja aspekata percepcije koji su ispod praga svijesti i pažnje, a itekako uvjetuju središnju percepciju, odnosno središnje perceptivno, a time i tjelesno ponašanje (usp. npr. Hassin, Uleman i Bargh ur., 2005; Kihlstrom, 2013; Merikle, Smilek, Eastwood, 2001). No, da se gledatelj ne može otresti uzimanja u obzir artefaktualnosti filma tijekom njegova gledanja, ukazuje ne samo istaknuta činjenica da on „prirodno uračunava“ u taj doživljaj disocijaciju između filmske i životne točke promatranja, nego ga na to itekako pozadinski „podsjećaju“ mnoge stalne ili povremene osobine filma (koje se tipično navode kao „čimbenici razlike“): npr. odsutnost prizornog zvuka u nijemom filmu, crnobijelost filmske slike, kromatska bljedunjavost ili prenatrženost filma u boji, nerealnost zvukova, popratna glazba, intervencije neprizornog komentatora, povremene optičke intervencije (pretapanja, dvostruke ekspanzije, izobličena slika) ili „brze montaže“ (nagle smjene kadrova), napadne stilske figure i mnogo toga drugog što se nameće kao nepropustivo artefaktualno, izrađeno da bi djelovalo na gledateljev doživljaj upravo svojom artefaktualnošću, nepripadnošću standardnom životno-perceptivnom funkcioniranju čovjeka i da bi bilo itekako svjesno opažljivo. Usp. naglašavanje tih razlika u Cutting, 2005.

²¹ Usp. analizu „transsituacionosti“ filma (i prikazivačkih tvorevina) u Turković 2008, 199–207.

slika na ekranu bila jedina (ili dominantno) svjetlosno prisutna, a filmski zvukovi dominantno čujni u gledališnom prostoru; sjedišta su tako orijentirana i raspoređena da se svakom gledatelju nudi pogodan pogled na ekran i dr. a sve to kako bi se olakšalo i poboljšalo percepciju onog što nam se nudi s ekrana i kako bismo se lakše gledateljski koncentrirali na to. Ako gledamo film u prostorima koje sami kontroliramo (vlastita soba, npr. u kojoj gledamo televizor, ekran računala, tableta ili pametnog telefona) nastojat ćemo ugasiti okolno svjetlo ili nekako reducirati okolno osvjetljenje, eventualno staviti slušalice kako bismo eliminirali okolne zvukove, pojačati ili smanjiti svjetlinu ekrana i dr.

Ako gledamo film u specijaliziranom gledalištu, nastojimo kupiti ili zauzeti za sebe najpovoljnije mjesto s kojeg najbolje percipiramo ekransku sliku, znademo intervenirati kad neki drugi gledatelji preglasno komentiraju film, razgovaraju glasno ili šušaju i tome slično. Ako nam, pak, nisu osigurani najpogodniji uvjeti, moguće je da ćemo se slabije vezati uz film (s ugroženom koncentracijom, većom sviješću o okolnoj gledališnoj situaciji i artefaktualnosti filma), bez očekivane imerzivnosti, ili ćemo se pojačano koncentrirati, a to znači da ćemo nastojati „blokirati“ (potisnuti iz pažnje) sve one okolne podražaje što ne pripadaju filmskom podražaju i potencijalno ometaju koncentraciju (tj. prestajemo biti svjesni okoline ekrana, glava ljudi ispred nas i druge vizualne poticaje u gledališnom prostoru, kao i svih zvukova koji nisu filmski, nego izvanfilmski). No, čak i kad su svi ti kontekstualni („anti-iluzijski“) čimbenici toliko jaki da ih ne možemo ignorirati, mi ćemo svejedno filmsko izlaganje i dalje pratiti s dostatnim (iako smanjeno koncentriranim) razumijevanjem tijeka izlaganja sa zadanih filmsko-prizornih točki promatranja. Percepcija filmskih prizora čuvat će se nekako i pod nepovoljnim gledateljskim uvjetima.

Zapravo, gledanje filma gotovo uvijek podrazumijeva *koordinaciju* naših gledališnih uvjeta, gledališnog položaja i ponašanja s onim dijelom našeg trenutnog životnog ambijenta na kojem se nalazi pravokutnik ekrana i ono što je na njemu, a te koordinacije ne nestaje ni pri najuživljenijem, najimerzivnijem praćenju filmskih zbivanja, a pogotovo ne pri visoko ometajućim okolnostima.

No, svodi li se veza između filmskog i životnog prizora samo na smještnu koordinaciju? Znači li razduženost različitih točaka promatranja i različitost ontološkog statusa prizora i točaka promatranja da između njih ne postoji nikakva uzajamnost; da ono što je u filmu ima posve arbitraran odnos prema tjelesnoj vizurnosti gledatelja?

U odgovoru na ovo pitanje valja razlučiti *neposrednu gledateljsku situaciju* netom spomenute gledališne koordinacije i *načelnu životnu situaciju* u kojoj gledanje filma ima poseban status u odnosu prevladavajuće tekuće životne („interventne“) situa-

cije, one mimo filma. Ovu posljednju, načelnu koordinaciju, u tradiciji filmske teorije obično se obrađivalo u poglavljima posvećenima „odnosu filma i stvarnosti“.²²

Razvidimo ta dva aspekta i njihovu vezanost.

PRIMARNOST GLEDATELJEVE TJELESNE VIZURE

Prvo i važno: računanje na stvarnu gledališnu situaciju ključna je odrednica svega što postoji u filmu, odnosno postojanja filma uopće. Naime, sve što film nudi – *nudi za stvarnog gledatelja* (makar tek moguće stvarnog), onog koji će „zauzeti“ zadanu filmsku točku promatranja. Sva izrada filma naciljana je na artikulaciju percepcije tog stvarnog gledatelja i njegovih širih doživljajnih reakcija: s tom se svrhom bira ono od prizora što će u izrezu kadra i od kadra do kadra gledatelji moći izravno vidjeti i na osnovi toga šire prizorno podrazumijevati; za njih, za gledatelje, njihovu očnu, tjelesnu vizuru, bira se filmska točka promatranja, a za njihovo uho biraju se zvukovi i točka slušanja zvukova iz filma. Film svojim izborima, svojom ponudom, *adresira* konkretne gledatelje (moguće prisutne i stvarno prisutne), „radi se za njih“. Svojstva izradevine ciljaju na stvarnog gledatelja, pa ma tko i kada to bio. A to važi za sve tipove filmova, bili oni ustrojani klasičnim, odnosno specifičnije populističkim stilom, ili eksperimentalističkim izazovom percepciji gledatelja, tražeći nestandardnu perceptivnu (i doživljajnu) aktivnost. I eksperimentalni i „komercijalni“, populistički film radi se za gledatelje pred ekranom, samo različiti tipovi filmova računaju na različitu strukturu gledatelja, različitu perceptivno-doživljajnu orijentaciju, spremu i pripremu gledatelja.²³

²² Prvo poglavlje Arnheimove knjige (1962), koje je izvorno objavljeno 1933, naslovljeno je „Film i stvarnost“, a ponavlja problem koji je postavio još Münsterberg 1916. (Münsterberg, 2002: 64), iako kod njega nije toliko riječ o filmu kao „reprodukciji stvarnosti“ koliko o filmu kao optičkoj reprodukciji kazališne izvedbe, što se svodi na isto, tj. na pitanje o optičkoj reprodukciji životno zadanog predloška, odnosno kako bismo to danas rekli *profilmskog prizora*, tj. onog što je postavljeno pred kameru pri snimanju, bio to stvarni događaj ili kazališna predstava. Usp. također Peterličevo (2018) poglavlje „Film i opažaj zbilje“.

²³ Konkretna gledateljska situacija ima i druge implikacije. Kad gledamo zajedno s drugim ljudima (u kinu, pred televizijskim ekranom) stvara se prešutna gledateljska zajednica zajedničke pažnje, razvija se neka globalna gledališna društvena atmosfera koja oboji i individualne reakcije, a može se očitovati i u čujnim sinkronim reakcijama prisutnih gledatelja (smijeha u gledalištu, uzdaha, usklika...). I ovaj se aspekt zajedničkog gledanja filma u novije vrijeme sustavno tumači (Hanich, 2018; Hanich, 2022). Ali, i onda kad gledamo, mi sami dio smo šire skupine ljudi koji su gledali, gledaju i gledat će dani film (odnosno filmove uopće), koji svi doživljavaju na temelju istih

TRANSAKCIJA IZMEĐU DVAJU PERCEPTIVNIH AKTIVNOSTI

Različitost između dviju situacija, stvarne gledateljeve i virtualne što se nudi filmskim artefaktom, ima važnih implikacija.

Opet izdvojimo ono što je vezano uz razdruženost točki promatranja: sve ono što bi čovjek zadržavao vlastitom tjelesno-perceptivnom aktivnošću u svom dnevnom životu, onda kad gleda film, očekuje da mu filmski artefakt to perceptivno *osigura*. Na primjer, kad čovjeku u životu nešto zaokupi pozornost, nastojat će aktivno zauzeti takav prostorni položaj s kojeg će dovoljno dobro percipirati to što ga zanima, usmjerit će oči i automatski ih fokusirati na to; ako ga zanima neki čovjek i želi se s njime bolje upoznati, približit će mu se; ako je slaba vidljivost, nastojat će stvoriti uvjete bolje vidljivosti (u mraku npr. upaliti svjetlo ili bateriju, ako su mu zamučene naočale obrisati ih i dr.), ako opaža neko nasilje, nastojat će ga nekako spriječiti ili će se naći na etičkim mukama da li intervenirati ili ne itd. Ništa od toga gledatelj filma unaprijed ne može i zna da ne može u odnosu na filmski prizor pred koji je stavljen. Da bi mu filmski prizor ikako bio relevantan za sustavno promatračko posvećivanje, za njegovo kontinuirano praćenje, gledatelj od tog komunikacijskog artefakta (a implicitno od onih koji su ga izradili i koji ga nude) podrazumijevano očekuje bilo da mu osigura prigodno pogodan perceptivni pristup prizorima, ili da mu se jasno naznači koji se tip perceptivno-doživljajnog pristupa od njega očekuje.²⁴ Naime, kad počne gledati bilo koju filmsku snimku, a osobito kad počne pratiti slijed prizora, gledatelj je doslovno promatrački „ubačen“ u virtualni svijet filma koji je posvema izglobljen iz svijeta u kojem neposredno živi, a u njemu se tek mora „od nule“ snaći, i to ne samo prizorno-promatrački, nego i komunikacijski – tj. mora shvatiti *zašto mu se uopće nudi takav svijet*.

Najlogičnije pomagalo u gledateljevu snalaženju u zadanom virtualnom svijetu u koji je „bačen“ bilo je otrprva u nastojanjima da se artefaktualno osiguraju tipski uvjeti našeg perceptivnog snalaženja u svakodnevnom životu, odnosno da ih se rekon-

poticaja koje im pruža određeni film, s istih točki promatranja zadanih tim filmom, a to, uglavnom pozadinsko znanje čini naše individualno gledanje i naše posve individualno doživljavanje, htjeli-ne-htjeli, društvenim činom, sudioništvom u široj društvenoj doživljajnoj aktivnosti. Zapravo, ne samo da se film „načelno“ obraća gledateljima, on je i strukturiran tako da uvjetuje doživljajno zajedništvo među gledateljima, on je strukturiran tako da podupre socijalizaciju svakoga stvarnog gledatelja u širu gledateljsku doživljajnu zajednicu – u *publiku* (usp. Turković, 2002; Turković, 2021).

²⁴ Ovo posljednje tipično se čini nizom tzv. *metakomunikacijskih i metadiskurzivnih uputa* ili *signala* (usp. Turković, 2008: 206–325).

struira pod posebnim perceptivnim uvjetima gledanja slike na ekranu.

Primjerice, odmah se postavio problem izbora (i kriterija za izbor) prizora za filmsko prikazivanje. Inicijalno (ali i trajno važeće) rješenje bilo je da se nas, gledatelje, zatiče izborom svakodnevnih prizora koji (iz gledališne situacije) nisu trenutno naši životni pa su nam stoga zanimljivi (na onaj način na koji su nam zanimljivi strani, nepoznati prizori u kojima se nađemo u životu, npr. u stranome gradu) ili koji bi nam mogli biti zanimljivi po nekom interesnom kriteriju po kojemu nam inače životne situacije „zarobe“ pozornost. Ovo je sve bilo i ostalo središnje važno u konstituciji, odnosno modeliranju *filmskih svjetova*.

No, sa stajališta filmsko-izrađivačke prakse (a potom i filmske teorije) daleko je problematičnijim bio izbor od tijela odriješenih filmskih točaka promatranja, filmsko-prizornih vizura. Neovisne o tjelesnim ograničenjima, ponuđene točke promatranja mogle su biti bilo kakve, ali se, u duhu izumom „programirane“ optičke vjerodostojnosti, spontano pokazalo potrebnim da izbor filmskih točki promatranja slijedi logiku kojom u životu tipično biramo točke promatranja, ali sada prilagođene komunikacijskoj namjeni filmskog artefakta.

Primjerice, pronalazili su se i standardizirali oni izbori vizure prizora koji zadovoljavaju načelo najpovoljnijeg promatračkog položaja u prizoru, a to je ono s kojeg gledatelj može dobiti prigodno najkorisnije informacije o filmskom prizoru, o važnim aspektima prizora. U standardnim izlagačkim okolnostima to je značilo da se pri praćenju prizornog odvijanja u sceni biraju točke promatranja u visini uspravnog čovjeka, jer se i u aktivnom životu tipično tako tjelesno krećemo i s te visine promatramo životni prizor oko nas, te s tih i inače prakticiranih vizura najlakše i najkorisnije raspoznavamo filmske prizore, njegove sastavnice i raspored.²⁵ To je također značilo da će se pojedini predmeti u prizoru, i cijeli ambijenti, težiti pokazati iz tzv. *kanonske vizure*²⁶ ili njoj približne (odnosno, filmskim rječnikom – *objektivne vizure*), tj. s one s koje u životu najbrže i najlakše, uobičajeno, prepoznajemo prizore i pojave kako bismo se valjano prostorno-navi-

²⁵ „Visina uspravnog čovjeka“ naravno nije precizna odrednica, jer ljudi variraju visinom. Riječ je o prevladavajućem rasponu visina ljudi u uspravnom položaju, srednjoj varijanti. Gledajući prizor i likove itekako možemo osjetiti kad se od tog raspona jače odstupa pa se, primjerice, vizura doživljava ili niskom (npr. s donjeg rakursa na uspravni lik) ili visokom (s gornjeg rakursa na uspravni lik). Te intuitivne procjene mogu biti i krive u nekom pojedinom slučaju, ali su većinom pouzdane. Operativno gledano, i visine snimatelja statistički očekivano variraju u prosječnom rasponu ljudskih visina, pa oni, snimajući stoječke, kamerom s razine svojih očiju, ostvaruju to načelo.

²⁶ Za pojam „kanonska vizura“ usp. Palmer, 1999: 421–423, Turković, 2002b: 136–140).

gacijski orijentirali u njemu. To opet znači da se pri montažnom praćenju kontinuiranog zbivanja montažne prijelaze – koji podrazumijevaju skokovitu promjenu prizornog smještaja točke promatranja (inače posve nemoguću za tjelesnog gledatelja) – nastoji učiniti što neprimjetnijom kako bi se očuvao kontinuitet promatračko-pratilačkog odnosa prema odvijanju prizora koji imamo u životu kad s interesom pratimo neko zbivanje (usp. Turković, 2012a: 199–201; Turković, 2002b: 133–140).

Sve u svemu, jedna se linija regulacije kako će se raspoređivati promatranje kakvoga prizora sastojala u tome da se gledatelju osigura optimalno (virtualno) *promatračko sudioništvo* u prizoru, da se osjeća promatrački aktivnim pratiteljem prizornog odvijanja (iako je stvarno tjelesno statičan u gledališnom prostoru). Otkrivanje i istraživanje mogućnosti i modaliteta „virtualnog sudioništva“ gledatelja u filmskim prizorima nikako nije bilo lagano iz jednostavnog razloga što mi modalitete našeg aktivnog tjelesno-perceptivnog sudioništva u životnim situacijama nismo osobito ili uopće svjesni – pa da bi prema njima mogli modelirati virtualno snalaženje. Pronalaženje koji su filmski postupci (npr. mizanscenske postavice prizora, kadriranja, montiranja) efikasni u induciranju osjećaja sudioništva gledatelja u filmskim prizorima nije bilo zato lagano, odvijalo se postupno (najčešće uz niz pokušaja i pogrešaka prije no što bi se „pogodilo“ djelotvorno rješenje; usp. Bordwell, 2016) i standardiziralo u tzv. *klasični stil prikazivanja* (usp. Bordwell, Staiger, Thompson, 1985; Burch, 1990, koji ga naziva „institucijskim modalitetom reprezentacije“; Turković, 1988: 228–230).

Međutim, kako je filmsko prikazivanje lišeno tjelesnih ograničenja stvarnog gledatelja i podatno izbornom kreiranju i prizornih predložaka (glumački, scenografski, snimateljski) i modaliteta filmskog promatranja prizora (artikulacije vizura), to se izrađivački otkrivalo kako se „logika prizornog snalaženja“ može očuvati čak i uz njezino „rastezanje“ koje je inače nemoguće u životu. Recimo, „logika“ raskadriranja razgovora oslanja se na situaciju kojom jedan član društva prati razgovor između drugo dvoje, tj. oslanja se na pratiteljsku logiku „promatrača sa strane“ (usp. Gerrig, Prentice 1996). Primjerice, u kavani sjedimo troje za stolom, dvoje razgovaraju, a ja sjedim za istim stolom između njih i pratim njihov razgovor. Kako tko preuzme riječ tako to pratim pogledom, sa svojeg mjesta, prebacujući pogled s jednog sugovornika na drugog kako tko nešto kaže ili neverbalno reagira. U filmu se to zna rješavati analogno takvoj životnoj situaciji: pokaže se kadar jednog lika dok govori, potom, u nekom govornom trenutku, pokaže se kadar reakcije sugovornika, svakog od njih sa suprotnog poluprofila (a prije toga se obično pokažu oba u obuhvatnom kadru kako sjede jedan sučelice drugom). Gledatelj se tako stavlja u položaj proma-

trača sa strane prisutnog u razgovornoj situaciji, onog koji se promatrački nalazi između dvoje sugovornika i očima prati razmjenu replika.

No, kako upozorava Bordwell (1996), filmsko praćenje razgovora često prekoračuje ograničenja promatrača tjelesno smještenog po strani od sugovornika, tj. razgovor se raskadrira tzv. *obuhvatnim kadrovima*, kadrovima koji obuhvaćaju u vidnom polju oba sugovornika, samo se vizura montažno seli tako da sugovornika vidimo s njegove stražnje strane, a govornika s lica, a potom obratno. Točke promatranja sugovornika sada više nisu s „istog mjesta“ između sugovornika, nego se skače po prostoru, čas se njihov odnos gleda s položaja iza jednog sugovornika čas iza drugog (iako uz poštovanje smještaja s iste strane njihova odnosa, s iste strane rampe). Takvo je promatranje razgovora životno-tjelesno nemoguće, jer pratitelj razgovorne razmjene ne može tako „skakutati“ po prostoru, pa Bordwell (1996) misli da je to primjer koji prekoračuje realističku (životno potvrđenu, „kontingentnu“) motivaciju, da je to dokaz *konvencionalnosti* raskadriranja. No ovakvo rješenje može se tumačiti kao prihvatljivo „rastezanje“ mogućnosti promatračkog praćenja razgovora koje na raspolaganju ima raspoređivanje vizura oslobođenih tjelesnih ograničenja, ali još uvijek čuvajući logiku životnog *interesnog* praćenja kontinuiranih zbivanja, kojemu ionako služi i tjelesno definirano praćenje u životu. Jest da je posrijedi konvencija, ali konvencija temeljena na logici čovjekova promatračkog snalaženja u životnoj situaciji. Raskadriranje razgovora očito se može ostvariti i različitim (tjelesno nespunanim) filmsko-promatračkim postupcima, ali ma koliko oni odstupali od životne situacije, još uvijek slijede interesnu logiku promatračkog praćenja zbivanja u životu.

„Prijenosi“ logike životnog praćenja u filmsko praćenje prizornog odvijanja očito ne samo da su puno „liberalniji“, nego su podatni modeliranju kojim se naše tjelesno ograničene promatračke sposobnosti (i njihove doživljajne implikacije) čine puno fleksibilnijima, perceptivno „rastezljivijima“ od životnih i to je od rana bilo fascinantno i filmskima i publici i teoretičarima.²⁷

²⁷ Otuda trajna fascinacija, npr. obrnutim kretanjem, zbivanjem koje se odvija od svog završetka prema početku (npr. Lumièreov film [1895] rušenja zida, koji se, nakon što je srušen, vraća u polazno cjelovito stanje); prikazom ubrzana rasta biljaka; nemogućim brzim vožnjama unaprijed (od ranih tzv. „fantomskih vožnji“ za koje je kamera bila pričvršćena npr. na prednjem dijelu lokomotive pa do današnjih „jurećih vizura“); gornjorakursnim „letećim vizurama“ koje se nude gledatelju kao njegove izravne vizure (a izvođene balonima, avionima, helikopterima a danas i dronovima); fizički nemogućim smještajem vizure (npr. pogled iz sefa na one koji provaljuju u sef; prizori s borcima koji lete zrakom i tamo se obračunavaju u suvremenim borilačkim filmovima itd. „Triokvi“ („posebni efekti“) kojima se pomoću osobite tehnologije postižu životno nemoguće stvari, ali o kojima se gle-

Opet, ovo virtualno, perceptivno unimodalno ili bimodalno (vidno, odnosno vidno-slušno), sudioništvo u prizorima ima i nekog povratnog utjecaja i na predodžbeno, imaginacijsko aktiviranje nekih tjelesnih odaziva – jer čovjekova životna percepcija karakteristično je *multimodalna*, integrira različite perceptivne (različite ekstroceptičke, vanjske osjete i unutarnje, proprioceptičke, pa i introceptičke) percepcije, pa aktivacija jednog modaliteta percepcije može povući i aktivaciju drugih modaliteta, makar predodžbeno, ako ne i osjetilno. Recimo, kadrovi orošenih čaša piva s mjehurićima u krupnome planu može izazvati okusne reakcije, kadrovi vrlo brze vožnje unaprijed (tzv. „leteće vizure“) često bude kinestezijske osjećaje kretanja; zavrćena vizura ili munjevito spuštanje iz visina prema zemlji u filmu (vožnja unaprijed po okomici) može pobuditi vestibularne reakcije (npr. vrtoglavicu), čak i intraceptičku reakciju mučnine itd.

Transakcije između životno-tjelesnih perceptivnih reakcija i onih izazvanih filmom brojne su i mogu biti itekako modelotvorno ciljane, od gledatelja tražene, ma koliko neosvjedočene u životnom snalaženju.

JE LI BAŠ SVE TAKO?

No gradnja i doživljaj filma ne mora pratiti i imaginativno razrađivati samo logiku vezanog prizornog snalaženja iz života i njegovati samo taj tip „transakcija“, kako se to tradicijski čini u dominantnim oblicima igranog i dokumentarnog filma, tj. u tradiciji klasičnog pripovjednog i opisnog stila (koja je itekako prisutna i danas u filmovima, usprkos „potresu“ koji je donio modernistički stil).

Prvo, film ne mora uopće baratati nekim *prizorima*, tj. ne mora biti prikazivački, nego primjerice apstraktni (usp. Obad, 2020). Tu se problem „dvo-prizornosti“ uopće ne pojavljuje, ali to ne znači da nema temelja za opisane „transakcije“. I tu se ono što nudi apstraktni film nudi tjelesnom gledatelju, pa ako i nema utvrdive „prizorne točke promatranja“, svejedno se sve što se vizualno raspoređuje na ekranu raspoređuje za tjelesnog gledatelja i gledatelj prihvaća vizurnu pogodnost koju mu nudi filmska slika svojim konstelacijama i predaje se koncentriranom gledanju, kao i kod prizorno orijentiranih, prikazivačkih, filmova. I nadalje se u takvu filmu moduliraju doživljajni modaliteti, samo nešto drugačiji od onih u prikazivačkom filmu.

Naime, iako je film smišljen kao optički reproduktor životnih prizora, pokazao se izrađivačkim

datelj perceptivno osvjeđujući da su prizorno i vizurno itekako ostvareni u filmu, i to s istim stupnjem „očiglednosti“ s kojim se odvijaju životno mogući prizori i vizure, trajnom su sastavnicom izrađivanja i doživljavanja filma.

artikulatorom, modulatorom najrazličitijih gledateljskih doživljaja. Pa iako je „prijenos“ oblika tipškoga životnog snalaženja u okolini (uz prikladne medijske, imaginativno temeljene preoblike) ostao važno prisutan u tradiciji narativnog izlaganja (i igranog i dokumentarnog),²⁸ od najranijeg filmskog razdoblja razvijali su se paralelno i drugačiji tipovi izlaganja u kojima se nije ciljalo baš na modeliranje samog prizora i vizurnih pristupa njemu, nego modeliranju pojmova, spoznaja, znanja (filmski žurnali, obrazovni i znanstveno-popularni filmovi), ili pak dojmova, ugodaja, neobavezujuće perceptivne osjetljivosti (u eksperimentalnim filmovima, među njima i npr. apstraktnima), jer se film – oslanjajući se na svoje mogućnosti da oblikovno razrađuje gledateljeve perceptivno-doživljajne reakcije – odmah upustio i u tako orijentirane razrade.²⁹

No, kako je naznačeno u pogledu apstraktnog filma, ni ove razrade koje nisu usmjerene na snalaženje u prizoru nisu lišene „transakcijskog“ temelja. Nije da se u životu samo ambijentalno snalazimo (pa da to bude jedina tema modelotvornih filmskih razrada), često se prepuštamo mislima, pri čemu ambijentalno snalaženje postaje sekundarno (potisnuto) pa se „logiku razmišljanja“ iz života (i verbalnih komunikacija) oblikovno razrađuje u posebnim vrstama izlaganja (onih u tezičnim dokumentarcima, znanstvenim i obrazovnim filmovima, filmskim esejima i drugdje), a senzornu i imaginativnu osjetljivost koju razvijamo u trenucima počinka, dokolice (trenucima kad nemamo neposrednog zadatka tjelesnog snalaženja), odnosno u trenucima prepuštanja općim raspoloženjima pokazalo se mogućim da se razvija u posebnim vrstama ili modalitetima izlaganja (npr. poetskog izlaganja prisutnog u eksperimentalnom filmu, poetskim dokumentarcima). I tu se modaliteti životnog doživljavanja „prenose“, često uz životno nemoguće razrade, u film, filmsku strukturu.

Ima jedna elementarna činjenica kojoj treba obratiti i posvetiti pozornost: iako mnogošto prekoračuje ono što prakticiramo u životnom snalaženju i doživljavanju pa se često filmom razrađuju reakcije kakve ne poznajemo, niti nam se čine mogućima u životu, ipak se, bivajući zbiljski razrađene filmom, pokazuju itekako *doživljajno mogućima* (jer što je doživljajno zbiljsko u filmu ujedno je, *eo ipso*, i doživljajno moguće). Film tako ima mogućnost da ispituje najrazličitije varijantne mogućnosti doživljavanja koje se, htjeli to ili ne, nadovezuju na životna doživljavanja, „kontingentni“ su s njima, kako bi rekao Bordwell (1996), iako se u njima ne javljaju onako razrađeni kako su to u filmu.

²⁸ Usp. Turković (2021b: 24–25) za razradu pojma „prizorno orijentiranog izlaganja“.

²⁹ Usp. Turković (2021b: 25) za pojam „asocijativno-refleksivno orijentiranog izlaganja“.

LITERATURA

Arnheim, Rudolf (Rudolf Arnheim). 1962. *Film kao umetnost* (prev. Dušan Stojanović). Beograd: Narodna knjiga.

Baudry, Jean-Louis i Alan Williams. 1975. „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus“. *Film Quarterly*, vol. 28, br. 2 (zima, 1974–1975), str. 39–47.

Bazin, André (Andre Bazan). 1967. (1958). *Što je film I, IV* (prijevod Ivanka Pavlović). Beograd: Institut za film.

Bordwell, David. 1996. „Convention, Construction, and Cinematic Vision“, u: Bordwell, Carroll 1996., str. 87–107.

Bordwell, David. 2016. „Reply to Joseph P. Magliano, and James A. Clinton, Paisley Livingston, and Brian Boyd“. *Projections*, vol. 10, br. 1, ljeto, str. 25–38.

Bordwell, David, Janet Staiger i Kristin Thompson. 1985. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge and Kegan Paul.

Bordwell, David i Noël Carroll (ur.) 1996. *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Burch, Noël. 1990. *Life to Those Shadows*. Oakland: University of California Press.

Carroll, Noël. 1988. *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.

Cutting, James E. 2005. „Perceiving Scene in Film, and in the World“, u: Anderson, J. D. i B. F. Anderson, ur. 2005. *Moving Image Theory: Ecological Considerations. Moving Image Theory: Ecological Considerations*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Gerrig, Richard J. i Deborah A. Prentice. 1996. „Notes on Audience Response“, u: Bordwell, Carroll (ur.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, str. 388–403.

Gregory, R. L. 1970. *The Intelligent eye*. New York: McGraw-Hill Book Company.

Damasio, Antonio. 2010. *Self Comes to Mind: Construction of the Conscious Brain*. New York: Pantheon.

Hanich, Julian. 2018. *The Audience Effect. On the Collective Cinema Experience*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hanich, Julian. 2022. „An Invention with a Future: Collective Viewing, Joint Deep Attention, and the Ongoing Value of the Cinema“, u: Kyle Stevens (ur.). *The Oxford Handbook of Film Theory*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Hassin, Ran R., James S. Uleman i John A. Bargh (ur.). 2005. *The new unconscious*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Henderson, John M., Taylor R. Hayes, Gwendolyn, Rehrig; Fernanda, Ferreira. 2018. „Meaning Guides Attention during Real-World Scene Description“, *Scientific Reports. Sci Rep* 8, 13504. Nature Publishing Group. Dostupno na: <https://doi.org/10.1038/s41598-018-31894-5>, pristup: 2. siječnja 2023.

Hochberg, Julian i Virginia Brooks. 1962. „Pictorial Recognition as an Unlearned Ability: A Study of One Child's Performance“. *The American Journal of Psychology*, vol. 75, br. 4 (prosinac), str. 624–628.

Jacob, Pier i Marc Jeannerod. 2003. *Ways of Seeing. The Scope and Limits of Visual Cognition*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Kihlstrom, John F. 2013. „Unconscious Processes“, u: Riesberg, Daniel (ur.). *The Oxford Handbook of Cognitive Psychology*. Oxford: Oxford Handbooks Online.

Merikle, Philip M., Daniel Smilek, John D. Eastwood. 2001. „Perception without awareness: perspectives from cognitive psychology“. *Cognition*, vol. 79, broj 1-2, str. 115–134.

Münsterberg, Hugo. 2002. (1916) *Hugo Münsterberg On Film. The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings* (ur. Allan Langdale). New York, London: Routledge.

Noë, Alva. 2004. *Action in Perception*. Cambridge Massachusetts, London: MIT Press.

Obad, Vanja. 2020. „Apstraktni film – izlagačko-doživljajna obilježja“. *Filozofska istraživanja*, br. 159, god. 40, sv. 3. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

Peterlić, Ante. 2018. *Osnove teorije filma* (5. izdanje). Zagreb: ADU.

„Prikazivanje, filmsko“. *Filmska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Dostupno na: <http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=4215>, pristup: 25. prosinca 2022.

„Prizor, filmski“. *Filmska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Dostupno na: <http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=4221>, pristup: 2. siječnja 2023.

Turković, Hrvoje. 1988. *Razumijevanje filma. Filmski postupci, filmske vrste i običaji*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske. Dostupno na: <https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/razumijevanje-filma/>, pristup: 4. studenog 2022.

Turković, Hrvoje. 2002a. „Socializing structures (cinema case)“. Rukopis, dostupan na https://www.academia.edu/5684040/Socializing_structures_cinema_case_, pristup: 2. siječnja 2023.

Turković, Hrvoje. 2002b. *Razumijevanje perspektive. Teorija likovnog razabiranja*. Zagreb: Durieux. Dostupno na: https://www.academia.edu/4370890/Razumijevanje_perspektive_Teorija_likovnog_razabiranja_Understanding_Perspective_Theory_of_visual_cognition_in_art_, pristup: 2. siječnja 2023.

Turković, Hrvoje. 2005. *Film: zabava, žanr, stil. Rasprave*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Turković, Hrvoje. 2008. *Retoričke regulacije. Stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja*. Zagreb: AGM.

Turković, Hrvoje. 2012a. *Teorija filma. Prizor, montaža, tematizacija* (treće izdanje; prvo 1994). Zagreb: Meandar Media.

Turković, Hrvoje. 2014. *Struktura filmske percepcije* [Power Point prezentacija uz predavanja na ADU]. Dostupno na: https://www.academia.edu/43785667/STRUKTURA_FILMSKE_PERCEPCIJE_Structure_of_film_perception_2014_PP, pristup: 24. listopada 2022.

Turković, Hrvoje. 2021a. „Što je sve film“. *Suvremene teme*, broj 1, godište 12. Dostupno na: <https://suvremene-teme.vern.hr/posljednja-izdanja/>, pristup: 2. siječnja 2023.

Turković, Hrvoje. 2021b. *Tipovi filmskog izlaganja. Prilozi teoriji izlaganja*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Turković, Hrvoje. 2022. *Vizurnost perspektive – slikarstvo, fotografija, film* [e-izdanje]. Dostupno na: https://www.academia.edu/82463048/Vizurnost_perspektive_slikarstvo_fotografija_film_Viewpoint_side_of_perspective_art_photography_film_, pristup: 1. siječnja 2023.

Wollheim, Richard. 1987. *Painting as an Art*. London: Thames and Hudson.

SUMMARY

A FILM SCENE IN THE SPECTATOR'S VIEW

Film is viewed, and it is not an abstract fact but bodily entrenched and life situated fact: a concrete individual spectator is watching a particular film from his bodily position in a particular life environment (in cinema, at home or somewhere else). Though the situation is obvious and understood by implication, it is mostly left out from the mainstream film theory though it should be the very starting point, the initial problem for film theory, as well as the philosophy of film. Namely, the spectator in one life environment (lived scene) is observing an entirely different (film) environment (film scene) which is perceptually and experientially recognized as akin to life scene, albeit not an actual one but derived from the light patterns on the flat surface of the screen. The basic questions in terms of this paper are thus: How is this double (“twofolded”) perceptual situation possible? What epistemological status a viewing of a film scene has in relation to the epistemological status of spectatorial viewing situation? How do the bodily entrenched (embodied) spectatorial life experiences relate to the crucial aspects of (disembodied) film scene experiences? What transactions are there among them?

Key words: movie spectator, real and virtual scene, real and virtual viewpoint, twofoldedness, transactional basis of film representation