

# Film i prostor nevidljivog (Metonomija filma)

Vlado Zrnić

Umjetnička akademija u Splitu  
Odsjek za film i video  
Zagrebačka 3  
21.000 Split  
e-mail: vlzrn@yahoo.com

**UDK** 7.038.53:791

Izvorni znanstveni rad / Original Scientific Paper

Primljeno / Received: 28. 2. 2025.

Prihvaćeno / Accepted: 14. 12. 2025.



## Sažetak

Odgovor na pitanje o sličnosti filmske slike i izravne percepcije jedan je od primarnih zadataka ne samo profesionalnih zanimanja vezanih za rad na pokretnim slikama već i onih vezanih za filozofiju, psihologiju, filmsku teoriju i kritiku. U pokušaju razrješenja preopćenitog pojma *sličnosti*, odnosno metafore FILM JE STVARNOST nizom pitanja i odgovora o formalnim učincima, odnosno o *razlikama*, iznova se aktualizira pojam *nevidljivog*, imaginarno dostupnog entiteta stvarnosti. Radi se o paradoksu filma čiji perceptivni potencijal sličnosti ovisi o nizu formalnih distorzija, prekida, smetnja i grešaka bez kojih bi film bio samo obična registracija vizualne stvarnosti. Promatranjem i analizom sinestetičkih učinaka tih distorzija na predodžbene konstrukcije onoga *o čemu se radi* u filmu, distorzije, tj. razlike postaju ključni modifikatori i svojevrsni prijenosnici nevidljivog smisla filmskog djela.

**KLJUČNE RIJEČI:** *metonomija filma, nevidljivo, filmska percepcija, realizam filmske slike, haptička vizualnost*

## Uvod

S obzirom na bliskost problemskog horizonta filma s našom moći viđenja (opažajnoj svijesti) visoki stupanj perceptivne poistovjetivosti filmske slike i naše izravne percepcije omogućuje da se imaginarni potencijal filma doista zamijeni za stvarne pojave. Međutim, koliko god ta „zamjena“ bila evidentirana prepoznavanjem (jer na ekranu ne možemo, a da ne prepoznamo figure) činjenica je da stupanj perceptivne poistovjetivosti ovisi o nizu nezamjetnih (čitaj: nevidljivih) razlika od izravne percepcije. 'Magijski' učinak dvodimenzionalnog ekrana u susretu s ljudskim okom nadilazi svijest o prevari oka. Riječ je o specifičnim dosezima obrade materijala filma i majstorskom baratanju formalnim postupcima, čiji je učinak na kvalitetu filmske projekcije odredio stvaralački interes filmaša svih kategorija. Ti, naoko, nezamjetljivi preobražaji filmskog materijala u visoko kvalitetne informacijske podatke potenciraju efekt osjetilne recepcije i, izgledno, utječu na emocionalnu suživljenost promatrača.<sup>1</sup> Introspekcijski učinak filma u neposrednoj interakciji s vizualnom, osjetilnom i psihičkom prirodom čovjeka relacijski je povezan s količinom i kvalitetom emocionalne refleksije kao vjerodostojnim tragom stvarnosti. Premda su u teoriji i praksi filma pitanja vezana za dojam stvarnosti, a riječ je o sinestezijskom potencijalu filma, pomalo zapostavljena na štetu beskonačnih rasprava o sadržajima, valja uzeti u obzir da je estetika filma prvenstveno sazdana od raznoraznih tehničkih postavaka kvalitete slike, skraćanja (planova), nebrotjenih prekida i formalne disproporcije trajanja (montaža) s kakvima se inače ne susrećemo u izravnoj percepciji (ili ih barem nismo svjesni). Zapravo, taktike postavaka dramskih radnja (ugađanje emocionalnog dojma i fino prilagođavanje tematike), utječu na misaonu i emocionalnu recepciju filma. Suženi plan vidljivosti, neživost figura (dvodimenzionalnost) i prilično bezlični perspektivistički nacrti simboličkog poretka filma (oni su pomno ustrojani) posjeduju sposobnost aktiviranja naših perceptivnih mehanizama i kognitivnih procesa do mjere poistovjetivosti i, namah, nevjerovatne bliskosti s heterogenom prirodom naše vizualne percepcije. Radi se o metonimijskom učinku formalne uređenosti filma na kvalitetu percepcije koja u simultanom viđenju predmeta na slici omogućuje da sam pogled vidi više i dublje od prikazanog. Preciznije, riječ je o određenom prijenosu smisla ili tipu tropičnosti filmske slike, odnosno o taktikama poetskog predstavljanja fikcijskih sadržaja na filmski način kao vrsti i umjetničkoj namjeri prisutnosti zbilje.

## Sličnost i razlika

*Slike nam zrcale sliku slikara,  
sjaj njegove Idejom napete kretnje,  
kretnje koja je već Ideja prije nego li se idealizira.*

Jean-Luc Nancy<sup>2</sup>

Magična slika u kinodvorani zasjajepujuća je istina. To je gotovo ista slika našeg oka koju mozak zatječe u izravnoj percepciji. Uz malu korekciju (tal. *prospettiva centrale*) optički gotovo da nema razlike. Postignuta sličnost spekulativnog karaktera zrcalne plohe ekrana izaziva spontane reakcije publike, dovodi je do potpune poistovjetivosti, potiče emocije i pomišlja je u svim smjerovima egzistencije. Ipak, bez obzira na snagu psihičkog učinka ekranske slike, nije ju moguće doslovno usporediti s izravnom percepcijom s obzirom na bitnu razliku između tehnike medija i prirode stvari. Potragu za stvarnosti, koja je u ovom slučaju tek ideja s druge strane filma, valja usmjeriti u prostoru mentalnih akcija, odnosno na rubovima spekulativnog obzorja ekrana, na krajnjim granicama vidljivosti, tamo gdje se, zapravo, više ništa ne vidi. Zaviriti u prostor nevidljivog, iznenađujućeg i urnebesnog govori nam o postojanosti određene povezanosti tehnike filma i introspekcijske reakcije uma. Izraziti duboke ljudske osjećaje, dostići potreban stupanj uvjerenosti i, nakraju, pobuditi fantastični osjećaj stvarnosti, može se jedino poznavanjem materijala filma i njegovim oblikovanjem.

Polazeći od rečene *razlike* filmske slike i izravne percepcije, istaknut ćemo paradoks filmske umjetnosti koji je prisutan u sustavnom narušavanju sličnosti razlikama i usporednom uspostavljanju sasvim novog, semantičkog okvira razumijevanja stvari i pojava svijeta. „Za što se pojedini kadar predstavlja?“ bilo je glavno pitanje francuskog filmologa Outdara naznačivši s time zamjenu IZGLEDA ZA ZNAČENJE, odnosno ideju pratilju svake radnje.<sup>3</sup> Upravo će taj razlikovni, aktualizirajući trenutak uspostavljanja značenja i sintaktičkog uparivanja dijelova događaja u cjelinu radnje u obliku kadrova i scena otvoriti put za inovativne prakse vizualnosti, čije uozbiljenje možemo usporediti s učincima fikcije na formiranje svijesti. Dakle, potrebno je razjasniti u čemu se sastoji prazan prostor razlika kako bismo preko nje došli do fascinantne sličnosti te utvrdili magično djelovanje anamorfne strukture dispozitiva ekrana.

1 O buđenju zapažanja metonimijom u filmu vidi u: Hrvoje TURKOVIĆ: *Retoričke regulacije*, Zagreb: AGM, 2008.

2 Jean-Luc NANCY: *Muze*, Zagreb: Meandarmedija, 2014, 5.

3 Jean-Pierre OUDART: *Filmski šav*, Filmske sveske br. 10, Beograd, Institut za film, 1969, 21.

Razlika filma od izravne percepcije jest otklon, podjednako fizički i psihički. U toj je razlici cijeli jedan misaoni svijet – filozofsko ogledalo. Naravno, film možemo uvijek usporediti sa stvarnim svijetom s obzirom na preuzimanje zrcalnog odraza. Lumièreove snimke u počecima otkrivanja filma bile su očaravajuće predstave stvarnosti u kojima se poistovjećivanje događalo simultano s očekivanjem jer su filmske slike nastale iz pojavnog svijeta – izvučene su iz vizualnog iskustva koje jako dobro poznajemo. Razlike se u filmu obično smatraju medijskim ograničenjima u odnosu na izravnu percepciju.<sup>4</sup> One su uvjetom parcijalne ili djelomične vidljivosti, npr. suženo polje vidljivosti (plan), dubinska neoštrina, nenormalni rakursi, izmještenost vremenskog i prostornog kontinuiteta (montaža), dvodimenzionalnost (plošnost, planovi), osvjetljenje (kontrasti) te filmske interpunkcije, jezični natpisi (grafički znakovi) i sl. Međutim, prilikom gledanja filma nabrojane razlike uopće ne registriamo premda narušavaju kontinuitet i kvalitetu zbivanja (pa nakraju i prirodnost) – ako su dobro prilagođene oku, razlike nam pomažu baš u suprotnom, usmjeravaju percepciju na dramske utiske te pomažu u kompleksnim shemama sekvencioniranja fabule. Preciznije, razlike su prostori odsutnosti, sintaktička čvorišta, svojevrsni sinaptički spojevi visoke informativne gustoće s potencijom neuronskog povezivanja vizualnog i misaonog. Zapravo, razlike aktiviraju mentalne procese konstituiranja smisla neprimjetnim dijelovima filma, formalnim ograničenjima, tj. onim dijelovima s kojima oblikujemo vizualnu sadržinu kadra i, naposljetku, ideju cijelog filma. To su alati kojima se upravlja pozornošću i narativnom strukturom filma. Vrijednost razlika jest u tome što se pokazuju kao preduvjeti svakog mogućeg nadovezivanja. Označavanje praznih mjesta u primjeru montažnog izostavljanja viškova sadržaja oslobađa povezanost označenih pozicija za čin promatračeve predodžbe. Zamišljajne su poveznice metonimije nevidljive perspektive, odnosno nevidljiva mjesta pretvorbe šutljivog govora slike u bogatom sadržaju prirodnih veza s često fantastičkim obilježjima fikcije i mašte. Povijest ranog filma obilježena je spontanom reakcijom publike na Lumièreov film *Dolazak vlaka na stanicu La Ciotat* iz 1985. Tek neznatna razlika u pogledu na vlak iz donjeg rakursa stvorila je utisak ugroze i straha kad je iz dubine ekrana nadiruća lokomotiva prijetila „pregaziti“ publiku. Ništa manje iznenađenja i zbuđenosti poznajemo iz opisa reakcije publike na Mélièsove vrtoglave promjene *tu* i *tamo*<sup>5</sup> u stilu priča užasa Guyja

de Maupassanta. Jednostavnim rezom put od Zemlje do Mjeseca događao se u treptaju oka. Nijemi doživljaj razbijena prostora i premještena vremena postao je okosnica tzv. govora slike, odnosno temeljni filmski postupak u tvorbi budućih modela narativne konstrukcije filma. Budući da je riječ o nezamjetnim regulacijama promatračeve pozornosti, svojevrsnim označivanjem pozicija njihova međuodnosa, ugađanjem reza, plana ili kuta snimanja (radi se o elementarnim filmskim alatima) moglo se uvelike utjecati na oblike filmskog izraza. Predodžbeni zor izostavljenih dijelova, sada popunjen unutarnjim pretpostavkama i suzvučjima opisa postaje pogled psihičkog doživljaja prezentnosti. Tim premještanjem odsutnog situacijskog prostora slike u promatračev psihički doživljaj prezentnosti izostavljeno fizičko postaje mentalno prisutno. Svojevrsnim formalnim ogoljavanjem prizora, odbacivanjem ili namjernim izostavljanjem dijelova vidljivosti s težnjom koncentracije na važan sadržaj stvarao se potrebni višak značenja. Od jednostavnih oblika uporabe planova i filmskog reza do današnjih filmova s gustom mrežom razlikovnih otklona, možemo reći da je imaginarno oko postalo onoliko stvarno koliko se stvarno može zamijeniti za imaginarno.<sup>6</sup>

### Realizam filmske slike

U cjelini gledano, realizam filmske slike predstavlja najviši domet s kojim je čovjek postigao artificijelni učinak identifikacije s izravnom percepcijom. Dojam stvarnosti, odnosno postignuti stupanj uživanja u filmsku sliku nadređen je svakom promišljanju o viđenome jer ga proživljavamo svim svojim bićem. Implementiranost filmske perspektive u izravnu percepciju je instantna. Izvanredan domet filma koji na potpuno neprimjetan način preoblikuje tehniku kadra u misli i emocije govori nam nešto više o utjecaju filmskih sredstava izražavanja na proživljavanje i tumačenje filma. Prijelaz s imaginarnog (ekran) na stvarno (doživljaj) odvija se prilikom gledanja filma u jednoj vrsti zatečenosti načinom na koji se tehničke slike pretaču u doživljaje i emocije.

„Gledalac koji promatra nekakvu udaljenu automobilsku trku naglo je bačen pod ogromne točkove jednih od kola, promatra tahometar, uzima u ruke volan. On postaje glumac i vidi kako njegov pogled guta drveće koje pada u okukama.”<sup>7</sup>

4 Usp. Rudolf ARNHEIM: *Umetnost filma*, Beograd: Narodna knjiga, 1962.

5 U domeni ranog filma začudnost atrakcije „[...] preobliči je pasivnog promatrača u simboličku igru u kojoj on igra aktivnu ulogu.” Gunning, Tom. (1998.), *Sad je vidiš, sad je ne vidiš*, <https://www.ffzg.unizg.hr/inf/z/dzs/PDF-i/Gunning1998.pdf>. (pristup 13. 9. 2025.)

6 Usp. Albert LAFFAY: *Logika filma*, Beograd: Institut za filma, 1971.

7 Cit. prema: Jan MUKAROVSKY: Prilog estetici filma, *Filmske sveske XV*, 4 (1983), Beograd: Institut za film, 310.

Ovaj zorni opis Renea Clera vrlo slikovito daje naslutiti psihotički proces nekontroliranog upada u filmsku sliku i nevjerovatan put od filma do emocije i od emocije do dojma stvarnosnog. Istraživanje tog puta oduvijek je bio glavni interes humanističkih znanosti, a u posljednje vrijeme neu-roznanosti i umjetne inteligencije (eng. AI).

Dominantni utjecaj filma na gotovo svim područjima komunikacije, neprimjetnim, ali sustavnim ispremještanjem jezičnih i vizualnih informacija s poznatim i postojećim svijetom znanja i iskustva omogućuje filmu visoki spekulativni učinak poistovjećivanja. Moć filma da vizualnim efektima pokreće misao i time aktivira razum na vrlo sličan način na koji razum inače funkcionira govori o sposobnosti filma da nas prenosi u fantaziju. Bliskost filma i fantaziranja nastaje u procesu aktivnog formiranja smisla – uvedeni smo u psihičko stanje vrlo blisko stanju iluzije jer smo gledanjem filma u poziciji neodoljivog zamišljanja. Materijalizirane zamisli filma uzbuđuju nas tjelesno, plaćemo i smijemo se bez kontrole. Film se odvija u skladu brzine oka i misli što je dovoljno za jedno kompletno iskustvo. Dobri nas filmovi uvlače u osobno iskustvo neke drame, mi je gledamo i sudjelujemo u njoj na misteriozan način utjelovljenja.

Obuzimajuća snaga realizma filmske slike, nadopunjena vrlo sofisticiranom tehnologijom reprodukcije zvuka (šumovi, glazba, govor), omogućuje da se proces identifikacije provodi pod gotovo identičnim uvjetima stvarnih životnih okolnosti. Sintaksa filmske slike jednostavno je podudarna s brzinom zapažanja, a zadatak filmaša i nije ništa drugo nego eksperimentiranje s tim postavkama. Budući da je film medijska tvorevina koja odgovara konstrukcijskim rješenjima optike, mehanike, kemije, a u današnje vrijeme i digitalne tehnike, promatranje filma trebalo bi se fokusirati na otkrivanje sinestezijskog učinka „tehnik kadra”<sup>8</sup>, kojom gravitacijski srljamo u dubinske procese svijesti. Film je oblik dijalektičke prosudbe, stalnih sučeljavanja suprotnosti i novih rješenja i bez aktivacije tog vrlo širokog opsega mentalnih akcija našeg uma ne bi se ni mogao ostvariti visoki stupanj suptilnosti i uvjerljivosti, namah, tjelesne povezanosti s promatranim zbivanjima na ekranu.

Perceptivno poistovjećivanje s filmskom slikom i priznavanje njezina statusa ‘stvarne’ vizualne zbilje proporcionalno je tehničkoj uređenosti. Bez određenih tehničkih nadogradnja film bi bio isprazan baš onoliko koliko i sam život bez iskustva i iznenađenja. Metaforički koncept FILM JE ŽIVOT, ipak, ne znači da su film i život jednoznačni pojmovi.

Filmska slika, prije svega, satkana je od niza razlikovnih elemenata brižljivo utkanih jedan s drugim tako da nam stalni prekidi i smetnje filmskih rezova (montažne interpunkcije), nasumično razbacani dijelovi vremena (elipse) ili skraćeni horizonti (filmski planovi) uopće ne smetaju. Naprotiv, sinestezijski učinak sintaktičkog uparivanja suprotnosti – krajeva i početaka kadra – omogućuje da se film prati na gotovo identičan način na koji inače pratimo zbivanja u svijetu. Na toj asocijativnoj ravni ‘utvarnosti’ filma započetih Mareyevim slikama „energije u izvoru”<sup>9</sup> stvoreni su uvjeti za introspekciju, za nova istraživanja geštalta te isto tako za sulude eksperimente Méliésa i revolucionarne prakse živih slika Lumièrea. U tome naziremo pojavu umjetničkog filma, novih estetskih načela i pogleda na svijet. Razrješenje prividne lažnosti filmske slike koja nam, s druge strane, zrcali „istinu” života<sup>10</sup>. postao je jedinstveni zadatak umjetničkog majstorstva. S jedne strane, dodiruje se psihotička površina ekrana dok se, s druge strane, seže do epicentra tehničke osposobljenosti srži filma – manipulacije kadrom.<sup>11</sup>

### Kognitivno utemeljenje filma - metonimija žive nazočnosti

Ostanemo li na ravni psihotičke površine ekranske slike, vidjet ćemo da je moć uvjeravanja filma zaista snažna. Struktura filma oslanja se prvenstveno na psihičku strukturu nesvjesnog, čija nas dominacija pogađa na najnezgodnije mjesto odluke, na nevidljivu točku koja pokreće emocionalne procese ili tamo gdje se privid zamjenjuje za fiziološku reakciju (suze, smijeh, fizički osjećaj boli u želucu, vrtoglavica, povraćanje) i povratno, taj fiziološki osjećaj za istinu kadra. Na tom neuronskom križanju tijela i uma, kao mjestu susreta imaginarnog i simboličkog, fikcijskog i stvarnog, uspostavlja se bliski kontakt filma s psihičkim reakcijama u vidu metaforičke transpozicije s figure na čovjeka. Poznat je slučaj iznenađenja i uznemirenosti u Porterovu filmu *Pljačkaši banke* iz 1904. pri nenadanoj pojavi krupnog plana opasnog razbojnika koji iz neposredne blizine prijeti uperenim pištoljem pravo u publiku. Takvu psihičku dimenziju filma francuski teoretičar Albert Laffay uvidio je na povijesnoj razini promjene umjetnosti jednog doba, kada figure nisu imale probleme s jetrom, a ni Shakespeareov Hamlet s Edipovim kompleksom.<sup>12</sup>

8 Tehnika kadra je termin koji se odnosi na tehničku manipulaciju kadra čime se omogućuje prijenos u prostor interne predodžbe, odnosno u našem slučaju, u prostor imaginacije (op. a.).

9 Therese GIRAUD: *Film i tehnologija*, Beograd: Clio, 2003, 43.

10 Jacques RANCIERE: *Filmska fabula*, Zagreb: Udruga Bijeli val, 2011, 55.

11 Referira se na studiju Paula Virilio o uporabi filma u političke igre moći. Vidi više u: Paul VIRILIO: *Rat i film*, Beograd: Institut za film, 2004.

12 Albert LAFFAY: *Logika filma*, Beograd: Institut za film, 1971, 106.

Prilikom gledanja filma pokrenutost promatračeve svijesti, odnosno kognitivnih procesa razabiranja i sistematizacije vizualnih signala, stvaranja prostorne svijesti, aktiviranja radne memorije, predviđanje, usklađivanje vremena reakcije te donošenje odluka i zaključivanje dirigirana je stalnim aktualizacijskim učinkom vizualnog efekta ekranske projekcije. Rani je film aktualizacijom točke promatranja Lumièereove kamere u prolazu kroz venecijanske kanale označio prvi prodor filmskog pokreta u stanje stvarnosnog gibanja tijela. S druge strane, filmovi Mélièsove fantastike aktualizacijom reza prizivali su psihotičke podražaje nelagode i straha, a holivudski filmovi strave i užasa pedesetih godina prošlog stoljeća vješto su iskoristili donji rakurs i veličinu ekrana kako bi anamorfičnim uprizorenjem „od buhe napravili slona”. Ti nevidljivi utjecaji formalne disproporcije na učinke promatranja tijekom razvoja filma prerađeni su u ideju rakorda „nevidljiva reza”. Riječ je o filmskom postupku tzv. neprimjetnog prostorno-vremenskog kontinuiteta filmske radnje.<sup>13</sup>

U okviru rečenog nalazi se struktura poetike modernog filma, izgrađuju figure, planiraju tehnike i izmišljaju nove strategije naracije. Hipnotički učinak stalne promjene očista, perspektivnih odmjerenja raznolikih planova, distorzija tempa i ritma, neprirodnih svjetlosnih ambijenata, ubrzanja i senzacionalističkih usporenja te ostalih filmskih tehnika planiranja, snimanja i montaže ne primjećujemo na svjesnoj razini pa se skopička uživiljenost u radnju i sadržaj filmskog kadra može zamijeniti za Jakobsonovu ‘mističnu’ silu anticipacije. Razvoj filma računao je upravo na taj efekt fikcije koji je danas dijelom planiranja produkcije. U sjeni metaforičke nadležnosti osnovne vizualne pismenosti (prepoznavanje slike) i nevidljivosti tehničke regulacije filma (razumijevanje slike) metonimijska propusnost emocionalnog odgovora instantna je reakcija uma.

Vizualno je iskustvo stvarnog svijeta na filmu formirano optičkim efektom ekranske slike. Ta je slika vrlo bliska, ako ne i identična, slici koju mozak prima od oka i uha.<sup>14</sup> Vizualni i olfaktorni pritisak na haptički sustav pokreće osjetljivi senzor subjekta i potvrđuje kognitivno utemeljenje filma. Anamorfična struktura ekrana refleksivna je pozadina ogleдалnog tipa Narcisova uzbuđenja. Akt praćenja radnje filma

empatički je vezan za stalna predviđanja akcije i anticipiranje događaja u stilu *što će se dogoditi*, što bi po Galleseovoj formulaciji odgovaralo ideji o utjelovljenoj simulaciji.<sup>15</sup> Film nas afektivno uvlači u sebe, unutar čega se refleksivno odazivamo izazvanoj emociji, postajemo sudionici drame – doživljavamo je u skladu identifikacije s izravnom percepcijom: likovi su stvarni, bolesni, razdražljivi, simpatični i bliski našem poznavanju ljudi i svijeta. Dakle, uživljeni smo, netremice pratimo radnju, obuzeti smo doživljajem o viđenom, izravni smo sudionici nevjerovatnih obrata i događanja. Prilikom gledanja filma stalno smo na promatračnici udaljenih pogleda, neposrednih opasnosti, uvredljivih izjava u prvom licu ili čežnji za dodirima. Zapravo, osjećamo se zatečeni s poznatim ili potpuno nepoznatim životnim okolnostima. Tijekom projekcije naš mozak prisiljen je razrješavati nenadane prizore u razumljive predodžbe. Taj refleks svijesti Ranciere pripisuje filmskom modelu asocijativne sintagmatike označivši je za svojevrsnu *putanju svijesti* s vrlo finim mehanizmom višestrukih nijansiranja situacija i događaja.<sup>16</sup> Pri gledanju filma emocije nadiru bez naše volje i slažu se preko kadrova onako kako bi to činile i bez filma. Načevši temu taktilnosti filma, Walter Benjamin vidio je u tome sredstvo jake sugestivne moći, nešto što može promijeniti čovjeka jer „ne dozvoljava mu misliti”.<sup>17</sup> Metonimijsko lijepljenje filmskih slika s bezgraničnim prilivom skopofiličkih odgovora dozvoljava da se film uistinu zamijeni za stvarnost.

Teorijska rasprava o kognitivnom utemeljenju filma trebala bi, dakle, razjasniti funkcionalni mehanizam utjelovljene simulacije, odnosno razmotriti načine učinka filmske projekcije, prema čemu se oslobađaju mehanizmi imaginacije, razne predodžbene konstrukcije, prividi i zaključivanja. Taktilni karakter filma *tehnikom kadra* slijedi metodu načina na koji funkcionira naša percepcija i preko toga ljudski um. Evidentan je dokaz o kognitivnom utemeljenju filma uporaba pokretne slike i fotografije u empirijskim istraživanjima mozga i eksperimentima psihologije percepcije. Bliskost filma i naše izravne percepcije, dakle, uviđamo u izazvanoj emocionalnoj reakciji na dojam stvarnosti. Na tom je tragu francuski filmolog Jacques Aumont pokušao razjasniti psihoanalitičko određenje subjekta, sa zaključkom da se identifikacija u filmu određuje posljedično određenjem položaja u danj simboličkoj strukturi kao

13 U kontekstu nevidljivog reza Andre Bazan je smatrao da gotovo nevidljivi postupak montaže ne prekida vremensko-prostorni kontinuitet već ga vjerno prenosi. Za više vidjeti u Andre BAZAN: *Što je film*, Beograd: Institut za film, 1967.

14 Osim širine vidnog polja, razlika je u tome što je film kompletiran od dvaju osjetila, a ne od pet. Mirisi, okusi i posebice dodiri osjeti su izravnog tipa koji izazivaju instantne i sveobuhvatne tjelesne senzacije izravne percepcije s jakim djelovanjem na osjećanje i doživljaj stvarnosti, pa je njihov nedostatak u jednom dijelu filmske produkcije otvorio vrlo širok prostor za svakojake inscenacije mahom metonimijske provenijencije (op. a.).

15 Vittorio GALLESE: Before and below ‘theory of mind’: embodied simulation and neural correlates of social cognition, *Philosophical Transactions of Royal Society*, 362 (2007), 659-669.

16 Riječ je o metonimijskoj sistematizaciji različitih dijelova prizora u jasne sadržajne cjeline. Vidi više u: Jacques RANCIERE: *Filmska fabrika*, Zagreb: Udruga Bijeli val, 2011.

17 Walter BENJAMIN: *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità*, Torino: Einaudi, 1966, 43.

preraspodjeli mjesta u okviru jedne situacije, s tim da se pitanje položaja ili mjesta u filmu događa u stalnoj promjenjivosti točke gledanja te cjelokupnom dinamičkom aspektu oblikovanja kadra koji subjekt pokušava razriješiti.<sup>18</sup> U filmu bismo to mogli pretpostaviti za rad s kamerom, u režijskoj razradi fabule i tijekom montažnoga postupka. Pod stalnom prismotrom vlastitog subjekta upletenog u simbolički sustav slike čini se da je struktura filmskog izlaganja savršeni metonimijski model zamjene za figurativnu strukturu uma. Prijenos osjetnih dojmova tehnikom filma u simboličku organizaciju sadržaja poglavito je efektan kad je riječ o fiziološkim posljedicama uzbuđenosti kao zamjene za dokaz stvarnog postojanja (vrućina, znojenje, vrtoglavica, povraćanje i sl.). Taj univerzalni karakter filma potvrđuje formalnu vrijednost filmskog izraza i pri tome naglašava svestranu ulogu metonimije u oblikovnim rješenjima kadra, s kojima se afirmira ideja filma kao umjetnosti te time ozakonjuje epistemički učinak filma, odnosno doprinos filma u spoznavanju svijeta oko nas. U tom pogledu pouzdanost metonimijskog tipa prirodnog zaključivanja na temelju preciznog mapiranja emocionalne reakcije stvara pretpostavke za nova saznanja i sadržaje: pouzdanom zamjenom figure i značenja za stvari i pojave svijeta profiliramo, odnosno metonimijski izoštravamo potrebne dijelove sadržaja, ističemo najvažnija svojstva kadra istovremenim načinom izražavanja stvarnih situacija na umjetnički način. Dakle, aktualizacijom formalnih odlika filmskog uprizorenja dešava se prekrat filmskog u zbiljsko do mjere pitkog komunikacijskog zora.

Da bismo pojasnili taj prekrat filmskog u zbiljsko, moramo imati na umu da otvorenost simboličke strukture filma aktivira vrlo širok komunikacijski lanac – subjekt je u potrazi za rješenjima, a rješenja nisu toliko vidljiva, koliko su asocijativno dostupna (shvatljiva). Upravo u toj nevidljivosti asocijativnog umrežavanja emocija i znanja, u stalnom pokušaju odgonetavanja *što stoji iza vidljivosti* događaju se metonimijska i metaforička profiliranja izazovnih narativnih kombinacija baziranih na poticanju radoznalosti i skrivenim značenjima. Ogleđan je primjer tzv. Hitchcockov *suspens*, odnosno stalna prisutnost nevidljivog pokretača radnje (aktanta), prijatnje. Tehnika filma uvodi nas u skriviti plan mentalne akcije na čijem tragu zavedeni subjekt susreće efekt fikcije, onu prividnu poziciju unutar datih okolnosti prema kojima se saznavno određujemo kao misleća bića. U tom metonimijskom procjepu izvora svake mašte ili, uopćeno, u filmskom šavu, nailazimo na neizmjerni prostor

afektivnog, empatičnog i asocijativnog, gdje se jednoznačnost sama po sebi isključuje i ustupa mjesto polisemiji.<sup>19</sup> Savršen ili prividno savršen koncept zamjene imaginarnog za stvarno poznamo još od izuma centralne perspektive i njezina načela simultane očevidnosti. Vjerodostojna zamjena realnim izgledom renesansne slike učinila je onaj presudni korak k ideji predstave određivši perspektivizam za prostor nagovještaja i eksperimentalnog suočavanja. U tome se nazire ideja žive nazočnosti s kojom slika otvara pogledu neodoljivu dijegetičku strukturu motiva koja pokreće radnju. Motiv, o kojem je riječ, ne nalazi se izvan slike, već je utkan u njezinu strukturu, u materijal i fizičko svojstvo medija. Zato možemo reći da se na površini filmskog ekrana odvija vitalni proces konceptualizacije naše svijesti u vidu permanentnog uspostavljanja bitka. U susretu ekranske slike i svijesti promatrača događaju se sukobi i poravnanja, praznine se pune smislom čiji smisao u plinovitom stanju ostaje vječnom enigmom lebdećem subjektu. Ta se metafizička konstatacija odnosi prema prirodi filma i ujedno je osnova za razumijevanje kognitivnih procesa percepcije i raznovrsnih načina implementacije vlastitih pogleda unutar konstrukcijskih strategija simboličke strukture filma.

### Načela usklađivanja percepcije

Oduvijek su realizam, realističko slikarstvo pa i film pokušavali predstaviti svijet onakvim kakvim ga vidimo i osjećamo u izravnoj percepciji. Bazenov termin 'objektivni realizam' govori o težnji da je filmska slika svjedočanstvo čulne stvarnosti. Zrcalnost pokretne slike kao i atmosferska perspektiva u slikarstvu vrlo vjerno prikazuju svijet kakvim ga vidimo golim okom. Geometrija oka svakako je postavljena prema zakonima do kojih je i Brunelleschi došao s centralnom perspektivom renesansne slike. Upravo je postavljenost centralne perspektive pokretne slike s prirodnom našeg oka omogućila filmu jedinstveni 'veristički' učinak. U tomu se ističe forma realističkog prikaza kao paradigma izravne percepcije. Ta je paradigma pokrenula renesansu u talijanskom slikarstvu i dalje se implementirala na cijelu Europu. Budući da nas filmska slika doista prenosi i bliska je iskustvenim stanjima živog svijeta, pojava filma teško se odvajala od uvjerljivosti jedne takve ideje verističkog prikaza. Štoviše, današnja filmska slika optički je razvijenija od optike našeg oka pa se pitanja o oblikovnim strategijama filma sve više fokusiraju na pojačavanje psihičkih pobuda. Pretvorena kinetička energija ekrana u

18 Jacques AUMONT, Alain BERGALA, Michel MARIE, Marc VERNET: *Estetika filma*, Beograd: Clio, 2006, 245–248.

19 Pascal BONITZER: *Slikarstvo i film*, Beograd: Institut za film, 1998, 57.

psihičku silu postala je svršen model pogleda na objektivnu stvarnost. U razvojnom periodu uspostavljanja sintaktičke dvojbe i prvih koraka filmske gramatike odnos pokretne slike i stvarnosti, s obzirom na to da je podređen pripadnosti samom predmetu prikazivanja, zaprimio je problematičan status metaforičke istine. U nesnalaženju ispred ekrana ogromni subjekt pogleda velikim je dijelom takvu sliku podredio doslovnim *copy-paste* sadržajima kolektivne svijesti. Još je u drugoj polovini 20. stoljeća češki estetičar Jan Mukařovský primijetio razliku prema kojoj je noetika slikovnog znaka unijela osobitu zbrku pojavom filma upravo iz razloga neopreznosti, a i slabosti ranog filma da nađe svoj zakoniti identitet. Nije ga našao, kako primjećuje Mukařovský, ni u stvarnosti kao prostoru iz kojeg ga preuzima, ni u teatru kao umjetnosti najbližoj pokretu.

„To je bilo u vrijeme kada film još u potpunosti nije vladao svojim materijalom  
i zato je to bilo više traženje oslonca nego zakoniti razvoj.”<sup>20</sup>

Protutežu doslovnom prevođenju izravne percepcije u filmske slike možemo uvidjeti u umjetničkim djelima čija sličnost nije presudna u određivanju predmetnosti slike ili umjetničkoj vrijednosti djela. Na primjer, apstraktno slikarstvo ili eksperimentalni filmovi strukturalističkog tipa ne nalikuju ni na jedan predmet iz okoline. Prije svega, apstraktno slikarstvo i eksperimentalni filmovi utemeljeni su na razmišljanjima o implementaciji poetske inicijative umijećem likovne i filmske tehnike. Znatno odmak od puke demonstracijske uporabe slike u slikarstvu nalazimo u pojmu *slikovnosti*, a na filmu u pojmu *sineastičnosti*. Izvođenje sadržaja u nerazdvojivosti od temeljnih konstitutivnih načela onoga s čime sadržaj biva pojmljiv, u slikarstvu od točke, linije, plohe i okvira<sup>21</sup>, a na filmu to je efikasna uporaba specifičnih izražajnih sredstava (plan, rakurs, kretanja kamere, rez i dr.). U slikarstvu takvi su procesi imanentni tehničkom postupku prijenosa ideje u formu likovne izvedbe (proizvodno majstorstvo)<sup>22</sup> dok se u filmu tek otkrićem montažne „vratolomije” krenulo u avanturu umjetničke produkcije.

Procesi usklađivanja filma s našim mentalnim procesima percipiranja organizacijski su dijalektični i izmjenjivi prema kritičkom raspoloženju – poveznice ne registriraju analogije, već se dijakronijski odnose prema svojem paru. Prepoznavanje i estetsko usklađivanje jednog kadra s

drugim u drugostupanjskom prijenosu manifestira se u obliku sazajnih pobuda, psihičkih reakcija te tomu adekvatnih tjelesnih poriva. Prevođenje takvih zamjena u nama stvarna razumljive vizualne konstrukte, a zasnovano je na umijeću, povratu u specifičnu distribuciju osjeta kao nezaobilaznom faktoru umjetničke majstorije.<sup>23</sup> Drugim riječima, usklađena struktura filma podređena je upravo onom mentalnom ustroju s kojim se izgrađuju sinkronijski sklopovi mišljenja, ideja i zaključaka. U zahtjevu za iznalaženjem specifične logike percepcije, koja se upotrebljava u produkciji filma, valja se približiti distribucijskim i organizacijskim odnosima unutar samog medija filma s kojima se izvode opažajne intervencije, odnosno složeni prijenos filmske građe u idejne oblike izravne percepcije.

Filmske su slike, kao i sadržaji kongruentne predstave, sazidane od niza tehničkih rješenja, od bazne konstrukcije jednostavnih vizualnih naznaka, kontrasta i oblika do kompleksne semantičke razine figuracije. Stoga, izostavljanjem interpretacije formalnih aspekata slike narušava se neizmjerni prostor čistog likovnog govora, nijeme i jezikom neprevodive apstraktne sadržine, tzv. vizualni talog ili nevidljivi nacrti koji skupno čine čvrstu okosnicu slike, njezino značenje i smisao izvedbe. Percepcija realističnosti pokretne slike, gledano sa strogo formalne strane, evocirana je stalnom izmjenom grafičkih elemenata slike. Sintagmatičnost, susljednost i kontigvitetni odnosi jedne linije s drugom, jednog oblika s drugim, odnos figure i pozadine, zamjena punog za prazno ili vidljivo s nevidljivim shematski odgovara ljudskoj optici. Budući da se percepcija opozicijskih elemenata ekranske slike, uz vremenski slijed sličica jedne za drugom, zasniva na razmještanju svjetlosnog pritiska na mrežnici oka, takva slika efektivno podražava osnovne uvjete zasnovane na uvjetima izravne percepcije.<sup>24</sup> Međutim, doslovnim oponašanjem vidljivosti, u sklonosti da oko kamere uzimamo zdravo za gotovo, isključili bismo ključnu ulogu ekrana, onaj umni dio svake slike s kojim započinje avantura filma i komunikacija znakom.

Perspektiva na projekcijskoj ravni nije posve jednaka onoj u prirodi, anamorfična je. Ekranska slika zahtijeva

20 Jan MUKAROVSKÝ: Prilog estetici filma, *Filmske sveske XV*, 4 (1983), Beograd: Institut za film, 309.

21 Vidi više u: Vasilij KANDINSKI: *O duhovnom u umjetnosti*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1999.

22 Termin preuzet iz Nikolaj TARABUKIN: Od štafelaja do mašine, *Moment*, časopis za vizualne medije, 5 (1986), Beograd: GRO "Dečje novine".

23 Na planu književne proizvodnje, takav povrat u jezik, engleski kritičar i književnik David Lodge primjetio je na zajedničkoj osi homologije jednostavnih i složenih odnosa. Stvaralački proces književnosti, tumači Lodge, uključuje iste distribucijske procese kombinacije i selekcije, brisanja i zamjene označitelja za riječi, riječi za značenje i značenje za pojmove te dalje na emocije i rasuđivanje - procese koji se u najvećoj mjeri pripisuju metonimiji. Vidi u: David LODGE: *Načini modernog pisanja*, Zagreb; Nakladni zavod Globus, 1988, 10.

24 S perzistencijom vida (zadržavanje slike na mrežnici oka) phi-fenomen omogućuje da crni prostori između sličice filma ostanu neprimijećeni stvarajući iluziju glatkog kretanja na filmskom platnu (op. a.).

usklađivanja u „približnoj“ ekvivalenciji fiziološke usklađenosti našeg oka. Na primjeru slikarstva, Ernest Gombrich s pravom konstatira da se razmjeri usporedbe plošne slike i naše perceptivne slike oka nalaze u približnoj ekvivalenciji mentalnih i fizioloških procesa pri organizaciji i načinu kako vidimo svijet zbilje.<sup>25</sup> Prema Gombrichovu nalazu iluzija sličnosti koja se postiže u slikarstvu ili fotografiji podređena je našoj „usklađenosti“ percepcije, tj. selektivnim kategorijama naše vizualne percepcije s čime se pobuđuju misli i definiraju odnosi dostatni za prigodno razumijevanje.<sup>26</sup> S druge strane, postupak percepcije (opažanja) sastoji se od još nedefiniranog broja odjeljivanja i slaganja vizualnih podražaja prema zakonitostima naših urođenih mentalnih funkcija i kognitivnih operacija ujednačenja (*matching*), konstantnosti oblika, prilagođavanja, shematiziranja i posebice rezultirajućom funkcijom očekivanja koja se čini najpogodnijom za razumijevanje širine metonimije slike te, ujedno, vrlo je bliska psihičkim procesima koji potiču fiziološke reakcije tijela.

Fiziološki tijelo reagira na odnose kao što bi to mogli biti razlikovni odnosi svijetlog od tamnog, mekog od tvrdog, plinovitog od tekućeg, hladnog od toplog, neugodnog od ugodnog, vidljivog od nevidljivog, punog od praznog, zakrivljenog od ravnog i sl. Da bi se uvjetom opstanka tijelo moglo podesiti prema nastalim prilikama ono se u okviru realnih odnosa prilagođava situaciji „zapažajući odnose svijest registrira tendencije“ te, ujedno, stvara normativna mjerila percepcije.<sup>27</sup> Proporcionalno, usklađivanje i dovođenje slike do jasne simetrije između izgleda i sadržaja slijedi ritam i postupak naših osnovnih fizioloških funkcija u susretu s informacijama vizualne percepcije s kojima se služimo u svakidašnjem opažanju i značenjskom tumačenju pojava svijeta. Neposredna reakcija u doživljaju viđenja, tvrde psiholozi percepcije, sastoji se od kratkog šoka i razdoblja prilagodbe za koje mehanizam postoji u nama. To mogu biti prilagodbe na svjetlosne uvjete ili perspektivna iskrivljenja (anamorfoza), nagla montažna skraćivanja ili eliptična povezivanja jednostavnih i vremenskih distancija, kao što se i um prilagođava neočekivanim situacijama viđenim iz drugog ugla ili s pozicije nepristranog promatrača. Na filmu slučajevi neizvjesnih dramaturških obrata rezultiraju napetim istraživanjem našeg subjekta u stalnom naslućivanju onog što slijedi ili da spomenemo psihičke otklone od normalnih stanja koji

su u umjetnost unijeli jedan novi svijet saznanja, a koje film tako vješto prenosi u obliku neizvjesnosti sukoba, intrigi i, konačno, u narativne protokole filmske fabule. Da ponovimo, u rečenim filmovima *suspencea* mašta promatrača stalno je zavedena prisutnošću nevidljivog aktanta i njegovih nasilnih namjera ugroze. Ne vidimo ga, ali osjećamo snagu njegove prisutnosti u svim fazama filma.

Razmišljanje o povezanosti i susljednosti vizualnih signala s mentalnim procesima i onima fiziološke naravi u empirijskoj se psihologiji očituju na ravni metonimijski usklađenog neuroanatomskog prijenosa osjetnih informacija u tijelu čovjeka.<sup>28</sup> Fiziološke reakcije na vizualne efekte ekrana slijede neuroanatomsku trasu mozga djelujući na naše emocije i u krajnjem slučaju formiraju naše poimanje, tj. mijenjaju svijest o stvarima svijeta. Ovdje je riječ o temeljnim načelima rada i funkcioniranja percepcije u okviru selektivnih procesa naše psihofizike. Više od analogije kolektivne svijesti, naše uobrazilje, kulture i vjerovanja u postojeći model komunikacije, pokretnu sliku i film treba istražiti u samom izvoru pojavnosti, u materijalu njezina postojanja. Neobičnost filma da nam na nadasve prihvatljiv način sugerira pojave svijeta nećemo prepustiti slučaju jer su izvorni modeli percepcije zasnovani na selektivnim i ograničenim kategorijama naše vizualne percepcije, pa se time u temelju umjetničke proizvodnje nalaže osvještavanje takvih prirodnih ograničenja neograničenom uporabom njihovih odnosa s ciljem postizanja šire slike od one zaprimljene pojedinačnim osjetilom takozvane retinalne slike svijeta.

### Prevrat s optičkog u haptičko – preobražaj stvarnosti

Opčinjavajuća priroda filmske slike uvlači pogled u prostorni psihički svijet neposrednog iskustva. Prikladno sredstvo (medij) za najrazličitija metaforiziranja po svim osima egzistencije film je pružio entuzijastima mogućnost prijenosa neograničenog broja kombinacija misli u slike filma. Film je izgrađen od intenzivnih vizualnih efekata guste emocionalne nabijenosti gdje razlika imaginarnog od stvarnog nestaje u trenutku potpune suživljenosti („kad stvarno postane imaginarno, a imaginarno stvarno“).<sup>29</sup> Ta sukladnost optike filma i našeg oka odlikuje se visokim stupnjem podudarnosti pred kojim ostajemo nijemi i zatečeni živošću tih slika. Ekranska slika seže duboko u slijepo polje, u fenomen taktilnosti filma, fenomen koji oživotvoruje film.

25 E. H. GOMBRICH: *Umetnost i iluzija*, Beograd: Nolit, 1984, 47.

26 Ako se priklonimo Arnheimovoj tezi o vizualnoj percepciji kao mediju misli prvog reda susret s filmskom slikom, gotovo je usporedan s izravnom percepcijom. Više vidjeti u: Rudolf ARNHEIM, *Umetnost filma*, Beograd: Nolit, 1962.

27 E. H. GOMBRICH: *Umetnost i iluzija*, 10.

28 Alexander M. RAPP, Michael ERB, Wolfgang GRODD, Mathias BARTHELD, Katja MARKET, Neural correlates of metonymy resolution, *Brain and Language*, 119/3 (2011.), 196-205.

29 Albert LAFFAY: *Logika filma*, Beograd: Institut za film, 1971, 107.

Metafora FILM JE ŽIVOT ne izgleda lažna. Premda preuveličana, zorno nam govori o učinku filma na našu svijest. U prodoru do nižih razina svijesti, ondje gdje se nalazi izvorište najraznovrsnijih imaginarnih struktura, za koje se vezuje i s kojima je povezan kompleksni skopički registar, a s njime i konceptualni ustroj uma, nastaje maštovita umjetnička praksa oblikovanja simulakričnih figura, raznovrsnih izvedba prapovijesnih nacrti, narativnih strategija i eksperimenata vidljivosti.<sup>30</sup> Nevidljiva i neizvjesna putanja haptičkih evokacija dodiruje neke od najskrivenijih kutaka naše svijesti. Povezujemo ih s primarnim i sekundarnim emocijama, afekcijama i njima pripadnim mentalnim slikama. Asocijacije izazvane filmom sežu duboko u neuroanatomiju mozga, i dalje nas vode u susret sa stvarnim, osjetnim doživljajem filmskog sadržaja. Osim geometrijske perspektive i njezine optičke sličnosti koju jednostavno „ne možemo ne prepoznati”, imaginarna perspektiva ukupnih haptičkih utisaka preplavljuje svijest osjetnim reakcijama na viđeno. U osvjeđenju sličnosti sa stvarnim film nas nedvojbeno privlači svojim dojmom imaginarnog na čemu se, među ostalim, temelji njegov deluzijski aspekt.<sup>31</sup> Poput ogledala u kojem Lacan promatra začetke imaginarnog registra i stvaranja psihološke veze čovjeka i svijeta, slika nije nastala u težnji da se stvori iluzija čvrstih i uzajamno povezanih predmeta. Ono drugo što se otkriva gledanjem filma, naglašava Laffay, nije samo udvajanje stvarnosti ili nastojanje da se što protumači već da se utjelovi u prostoru osjetilnog, u uvjerljivu oblikovanju svijesti o viđenom.<sup>32</sup> U studiji Laure Marks haptička i optička percepcija jednakomjerno su zastupljene na planu slikarstva i na planu filmske umjetnosti:

„Dok optička percepcija daje prednost reprezentacijskoj ovlasti slike, haptička percepcija ovlašćuje materijalnu prisutnost slike. Crtanje iz drugih oblika osjetnog iskustva, prvenstveno dodirne kinestezije, haptička vizualnost uključuje tijelo više nego je to slučaj s optičkom vizualnošću.”<sup>33</sup>

30 Usp. Henri BERGSON: *Materija i memorija: ogled o odnosu tela i duha*, Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1927; A. LAFFAY: *Logika filma*, Beograd: Institut za film, 1971; Gilles DELEUZE: *Film 1: Slika - pokret*, Zagreb: Udruga Bijeli val, 2010.

31 Za razliku od Gombricha i mnogih teoretičara umjetnosti, koji su za općinjavajući karakter slike upotrebljavali termin *iluzija*, Jurij Lotman upotrebljava drugi, srodni termin *deluzija*. U Lotmanovu objašnjenju radi se, naime, o tome da u iluziji ne vladamo sobom jer apsolutno nismo u stanju procjenjivati općinjavajuće stanje u kojem se nalazimo, a u stanju smo deluzije prevareni, izigrani, ali u svakom slučaju kritički stabilni i svjesni. S druge strane, u stanju iluzije ne može se doći do potrebnog stupnja kontemplacije koji je neophodan za osjećaj razlike između filma i našeg stanja mirovanja. Usp. Jurij LOTMAN: *Semiotika filma*, Beograd: Institut za film, 1976.

32 A. LAFFAY: *Logika filma*, Beograd: Institut za film, 1971, 107.

33 Laura MARKS: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham and London: Duke University Press, 2000, 163.

Taj metonimijski proces uspostavljanja kanala između reprezentacijske ovlasti i materijalnog prisustva našeg osjetnog iskustva kao prevrat s optičkog u haptičko opažanje Benjamin nalazi u zahtjevu taktilnosti.<sup>34</sup> Taktilno opažanje u filmu kontemplativni je čin iznikao iz ukupnosti perceptivnih dojmova, odnosno proizvedenih čulnih dojmova dostatnih za pobuđivanje emocionalne reakcije. Od Benjaminove znamenite kritike o utjecaju haptičnosti filma na svijest promatrača, pitanja o retorici i plastičnosti filmskog materijala često su bila usporediva s radom ljudskog uma. Skovani pojam *fotogenije*, koji je osmislio Jan Epstein, dolazi iz shvaćanja filma kao mislećeg stroja ili inteligentnog aparata koji posjeduje originalno mišljenje. Da bi se promatrač uopće mogao suživjeti sa situacijom na filmu, nužno je da prizor na slici pobudi njegove mehanizme opažanja i otvori mnemonički prostor kao Pandorinu kutiju: „Trideset i šest različitih vremena i dvadeset vrsta prostora” Epstein je sažeo u jedinicu vremena.<sup>35</sup> Promatrač je jednostavno uhvaćen u haptičku mrežu dodirnih slagalica svijesti jer je film stvarnost koja sanja život u slikama. „Percepcija raspolaže prostorom u istoj mjeri u kojoj akcija raspolaže vremenom”, navodi Deleuze Bergsonove riječi i dodaje da „postoji i međuprostor. Afekcija. (...) Ona je podudaranje subjekta i objekta, ili način na koji subjekt percipira samog sebe, ili se radije doživljava i osjeća 'iznutra’.”<sup>36</sup> To je razdjelni trenutak dvostrukosti istog.

Zamjena filma za stvarnost u vremensko-prostornom rakordu kadrova neodoljivo privlači pozornost instantnim poistovjećanjem sa sadržajem i osjetnim razlikovanjem predstavljenih entiteta. Reakcije su na simulakričnost filma spontane i intuitivne. Ne možemo ih kontrolirati, koliko nadgledati i eventualno obaviti procjenu. Prvi filmski zapisi jednostavno su računali na taj magijski efekt pokretne slike ni ne sluteći budućnost filma kao umjetnosti.

Oslobađanje mehanizma imaginacije film ostvaruje u koordinaciji s brzinom misli. Upravo postavljena brzina ritmičkog nizanja fotograma u realnom vremenu (24 sličice u sekundi) nalaže se za najučinkovitiji efekt na ljudsku svijest. Pouzdanost automatskog uređaja, kinetoskopa, da

34 Walter BENJAMIN: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, Torino: Einaudi, 1966, 43.

35 Cit. prema: Jacques AUMONT: *Estetika filma*, Beograd: Clio, 2006, 38. Opširniji pregled Epsteinove teorije filma vidi u: Jean EPSTEIN: *Inteligencija jednog mehanizma, Đavolji film, Filmske sveske* (1976), časopis za teoriju filma i filmologiju, Beograd: Institut za film, 313-417. Također u: Jacques RANCIERE: *Filmska fabula*, Zagreb: Udruga „Bijeli val”, 2011.

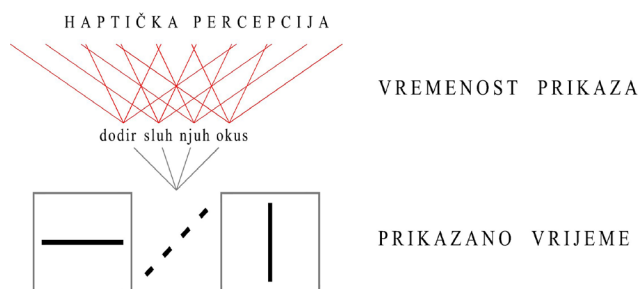
36 Gilles DELEUZE: *Film 1: slika-pokret*, 90. Valja napomenuti da je Deleuzeu pojam *fotogenije* ključno uporište za kasniju teorijsku raspravu o intervalu na kojoj se zasniva *Slika-vrijeme* (op. a.).

proizvodi „žive slike u energiji svog stvaranja“ Jules Marey nije razlikovao od slika s kojima se susreće mozak u izravnoj percepciji.<sup>37</sup>

Premda oko ima širi i optički bliži vizualni plan s nezamjenjivom mjerom doživljaja prostorne dubine, na filmu je ta slika doživljajno ne manje stvarna i uzbuđujuća, ponekad čak i više od njezina antenata u prirodi. Znanost ju je, na primjer, uzela zdravo za gotovo jer je fotografiji odavno priznata antropometrijska točnost njezine zrcalnosti. Suočeni s identičnom kopijom svojeg oka, jednom vrstom savršene zamjene za stvarnost, o kojoj ni onodobni autori nisu znali što se sve i kako može njome napraviti. Velik subjekt širokog plana horizontalnog očišta, fasciniran živošću tih slika nije se snašao u materijalu plošne slike. Zbunjujući karakter filmske slike i danas je prijepor za studente filmskih akademija, poglavito u zadatku predstavljanja živog svijeta ljudi. Zato Benjamin naglašava da neumoljivo nizanje slika remeti tijek misli i postavlja nove uvjete doživljaja. Automatizam strojnog rada filmske role ne dopušta „misliti što se hoće“. To remećenje misli, koje Benjamin citira na osnovi navoda Duhamela, nastaje u prevratu s optičkog u haptičko.<sup>38</sup> Za Therese Giraud učinak je prevrata uvjet da se djelatna misao preoblikuje u kontemplativni doživljaj:

„(...) stvara se postupno, korak po korak, upravo u dodiru s transformacijama koje pripadaju eksperimentalnoj igri, misao postaje eksperimentalna misao, gdje osjećajno nije više suprostavljeno shvatljivom, niti je eksperiment suprostavljen razumu.“<sup>39</sup>

Iluzija pokreta u filmu, da pojasnimo, proizvod je naše imaginacije koji se događa u intervalu između dvaju fotograma (vidi Sliku 1). Fotogrami jesu statične snimke, a pokret se kompenzira u umu neovisno o našoj volji. Sinkrono brzini pokretne slike (usporedno nizanje fotograma) pokreću se mehanizmi imaginacije. „Te divne dinamičke putanje“, kako je Marey nazvao kretanje tijela u kadru, fascinantne su pojave filmske mimikrije.<sup>40</sup> Registraciju traga tih pojava um projicira kao pokret i vrijeme.<sup>41</sup> U intervalu aktivirana haptička percepcija mrežno se razdjeljuje unutar složenog područja memorije: emocija, iskustva i značenja. (Vidi Sliku 1)



Slika 1. Shema optičke vidljivosti i haptičke projekcije pokreta

Doživljaj pokreta u umu između dviju statičnih sličica filma središnja je tema većine kognitivnih teorija o percepciji vremena. U psihologiji se vrijeme opažanja intervala odvija prema tzv. *kognitivnom satu*, vremenskom rasporedu unutarnjih mentalnih događaja. U istom periodu osjećaj trajanja vremena ovisi o promjenama emocionalnog podražaja. Fenomen *iluzije ispunjenog trajanja* govori o perceptivnim promjenama koje se događaju pri većem broju interval, bilo da se tiču osjećaja produženog vremenskog trajanja ili povišenog intenziteta doživljaja. Gledanjem filma otprilike polovinu smo prespavali. Laura Mulvey poetski je zaključila: „Death 24/x a Second.“<sup>42</sup>

Sadržaji vidljivog predodređeni su, dakle, kompleksnoj reakciji uma na vitalne strukture vidljivosti, što je u poimanju filma implicite podređeno tehnologiji percepcije, ideji s kojom Benjamin naviješta novo doba slike. Riječ je o ulozi kinetičnosti filma i susretu s apercepcijom (omogućena je novim tehničkim sredstvom, kinematografom) čija uloga u životu postaje doslovno nezamjenjiva. To, da slika bez obzira mislili pri tomu na sliku ručne ili mehaničke izrade nalazi svoj osnovni izvor u svijetu neposredne vidljivosti, premješta se u polje imaginacije, gledanju i sagledavanju opažljivih svojstava oznake, čime se izgrađuje ciljna mentalna slika. U radikalnijem skretanju u prostor strukture ekranske projekcije eksperimentalni film zalazi u svijet čistih slika bez uporišta u realnosti.<sup>43</sup>

Slijedeći likovne prakse s početka 20. stoljeća, njemački umjetnik Hans Richter stvara seriju filmova pod nazivom

37 *Ibid.*, 43.

38 Usp. W. BENJAMIN: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, Torino: Einaudi, 1966, 43.

39 Therese GIRAUD: *Film i tehnologija*, Beograd: Clio, 2003. 35.

40 *Ibid.*

41 Danas se ovaj optički efekt promatra u sklopu phi-efekta (op. a.).

42 Odnosi se na istoimenu studiju Laure Mulvey iz 2006.g. s naslovom *Death 24/x a Second: Stillness and the Moving Images*, London: Reaction Books Ltd.

43 Radi se o apstraktnim filmovima jake formalne uređenosti s težnjom oslobađanja od fabule i svakog prepoznatljivog sadržaja. Sadržaji stvoreni iz odnosa među elementima filma potiču mišljenje i stvaraju zasebne mentalne predstave. Estetska ambicija apstraktnog filma, kako navodi Peterlić, jest stvoriti film neovisan o prepoznatljivoj fizičkoj realnosti. Vidi više u: <https://filmska.lzmk.hr/clanak/apstraktni-film> (pristup 13. 9. 2025.)

*Rhythmus*. Na razini permanentne dekonstrukcije elementa ekranske slike perceptivna pravila izravne percepcije Richter preoblikuje u logiku filma slike. Predmetna raspoznatljivost vizualnih sadržaja određena je označivanjem međupredmetnih odnosa. U jednostavnim animacijskim prikazima razaznajemo primarne učinke plošnosti ekranske slike na percepciju dubine. Ritmičkom preraspodjelom veličina i svjetlosnih zona kretnja figure kvadrata unutar kvadratnog okvira filmskog plana (figura/pozadina) odvija se u pokretu cijelom širinom ekrana. Dojam je dubine nedjeljiv od opažanja geometrije gibanja naprijed-nazad, lijevo-desno, gore-dolje. U prijenosu značenjskog smisla taj elementarni projekcijski učinak preklapanja plohe kvadrata unutar zadanog polja filmskog ekrana stvara pretpostavke za doživljaj dubinskog osjećaja prostornosti brzim razmještanjem figure kvadrata u svim smjerovima: po visini, širini i dubini. Ovdje se pojam dubine zbližuje s odnosom vremensko-prostornog sinkroniciteta figure/pozadine, odnosno sa ključnom raspoznatljivošću gibanja figure kvadrata unutar prostora filmskog kadra. S obzirom na ritmičku brzinu premještanja (gibanja) svih parametara označenog kvadrata dojam dubine postaje vremenski oblik. Rezultat je imaginaran doživljaj takve akcije u prijenosu značenjskog smisla plošne slike, odnosno njezine imaginarne dubine. Premještanje zakona gledanja živog svijeta u logiku filmske slike odvija se na razini permanentne dekonstrukcije elementa ekranske slike. Predmetna raspoznatljivost vizualnih sadržaja određena je označivanjem međupredmetnih odnosa. Predmet na slici, dakle, ne reflektira sebe, nego našu svijest o njemu. Njegova pokrenutost zamjetna je jedino u imaginaciji, u nevidljivosti crnih proreza – u prostoru filmskog šava. Na filmskoj slici predmeti su različiti od onog što su po sebi u prirodi. Predmetna značenja na filmu naše su procjene na temelju iskustva i znanja o njima. Laffay tvrdi da s određene točke promatranja jabuku može zamijeniti krug. Premda znamo da krug nije jabuka ta je metonomija moguća jedino ako razliku od kruga do jabuke ispunjava neka logika utemeljena na iskustvu prema kojem smo stvorili svijest o predmetu jabuke. Iskustvo oblosti, naime, proizlazi iz kognitivne domene istesanog pogleda, tj. metonomijskih domena dodirnih senzacija naših ruku i općeg znanja o sferičnosti stvari. U simboličkom značenju oblost, krug i spirala posjeduju filozofsku konotaciju zamjene KRUGA ZA ŽIVOT koji je jabuka preuzela na sebe. Guljenje jabuke u performansu Josepha Beuysa, indikativan je primjer procesa shvaćanja, odnosno načina na koji predmeti postižu višak značenja: kružnim zasijecanjem kore jabuke iz oblosti nastaje spirala. U Dovženkovu filmu *Arsenal iz 1928.* godine krajolici postaju geometrijska tijela sovjetskog kolhoza. Geometrija kadra sukladna je stroju, stroj zamjenjuje ruke jer

je brži i efikasniji, pa se geometrija polja u komunističkom programu egzistencijalne sigurnosti i sreće metonomijski odnosi prema metafori STROJ JE NAPREDAK.

Umijećem prikazivanja simulakrične stvarnosti otklonom od te stvarnosti gledatelji su jednostavno „pecali” opčinjujuću sličnost mehaničkog dispozitiva s predmetom snimanja izvan filma. Po pitanju višedimenzionalnog otklona, koji se odvija u paradoksalnom preklapanju zbilje s pokretnom slikom, pojam *ogledalnosti* povlači za sobom psihičke manifestacije, pa je trebalo u to preklapanje unijeti subjektivan doživljaj stvarnosti kao stvarni predmet slike. Taj novouočeni motivacijski faktor bio je zahtjevom svakog stvaralačkog procesa te je uskoro postao poprištem razvoja nove teorije filma. Temeljno pitanje određenja predmeta filmske slike zato se nije moglo usmjeriti izvan same slike, u metaforičkim meditacijama oponašanja poznatog svijeta stabilnim označiteljima (doslovnim uspoređivanjem, dupliciranjem, analogijom), nego sa svijetom imaginarnog, čije dosege tek treba razotkriti. Aktivacijom unutrašnje zbilje, odnosno pokrenutosti prisutne haptičke sile, za oko to su nevidljivi pozadinski procesi percepcije na kojoj leži i u kojoj se odvija manifestna pojavnost stvari živog svijeta. Opažanje, a ne gledanje, početni je uvid u dramaturgiju slike jer je upravo slika nastala u pokušajima vizualizacije nacrtanih tehnika koje predmeti sadrže u sebi. Postavljanje tih nevidljivih pozadina predmeta u prednji plan dovelo je do toga da se prepoznavanjem tih slika mijenjao i status zbiljskog. Konačan prijelaz s pokretne slike na strukturirani formativni oblik filma kakav poznajemo danas zahtijevao je da se predmetni odnosi izvan slike pronađu u samoj slici, u bliskosti s perceptivnim funkcijama uma – u postupku osvještavanja ekranske projekcije gdje se, zapravo, odražavanje stvarnosti odvija profiliranjem materijala filma u logiku sintakse. Drugim riječima, umjesto ogledalne varke uvodi se višedimenzionalno kristalično prožimanje raznih perceptivnih uporišta interesa kako bi se, zapravo, tako subjektivna svijest promatrača pokrenula, i u istom, odmjeravala sa zakonima izravne percepcije.<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Riječ je o specifičnom stanju filmske slike u kojem se sjedinjuju stanje stvarnog i virtualnog. Pojam kristal-slika prvi put koristi Gilles Deleuze u knjizi *Film 2: Slika-vrijeme*, Udruga Bijeli val, Zagreb, 2012. Deleuze koristi metaforu kristala jer on ima više ploha. Unutar takve slike, vrijeme se ne kreće linearno (naprijed-natrag), već se grana. Vidimo različite slojeve vremena (prošlost, sadašnjost, snove, sjećanja) istovremeno prisutne u jednom “kristalnom” trenutku.

## Bibliografija

- ARGAN, Giulio Carlo: *Brunelleschi*, Oscar Mondadori, 1978.
- ARNHEIM, Rudolf: *Umetnost filma*, Beograd: Narodna knjiga, 1962.
- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc: *Estetika filma*, Beograd: Clio, 2006.
- BAZEN, Andre: *Što je film*, Beograd: Institut za film, 1967.
- BENJAMIN, Walter: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproduzione*, Torino: Einaudi, 1966.
- BENJAMIN, Walter: *Uz kritiku sile*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1971.
- BERGSON, Henri: *Materija i memorija: ogled o odnosu tela i duha*, Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1927.
- BERGSON, Henry: *O smijehu*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1958.
- BONITZER, Pascal: *Slikarstvo i film*, Beograd: Institut za film, 1998.
- DELEUZE, Gilles: *Film 1: Slika - pokret*, Zagreb: Udruga Bijeli val, 2010.
- DELEUZE, Gilles: *Film 2: Slika - vrijeme*, Zagreb: Udruga Bijeli val, 2012.
- EPSTEIN, Jean: *Inteligencija jednog mehanizma, Đavolji film, Filmske sveske (1976)*, časopis za teoriju filma i filmologiju, Beograd: Institut za film, 313-417.
- GALLESE, Vittorio: Before and below 'theory of mind': embodied simulation and neural correlates of social cognition, *Philosophical Transactions of Royal Society*, 362 (2007), 659-669.
- GALLESE, Vittorio: Embodied simulation: From neurons to phenomenal experience, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, Springer, 4 (2005), 23-48.
- GIGERENZER, Gerd: *Snaga intuicije: inteligencija nesvjesnog*, Zagreb: Algoritam, 2008.
- GIRAUD, Therese: *Film i tehnologija*, Beograd: Clio, 2003.
- GOMBRICH, E. H.: *Umetnost i iluzija*, Beograd: Nolit, 1984.
- GROSS, J. James: *Emotion Regulation: Past, Present, Future, Cognition and Emotion*, 13/5 (1999), Stanford: Stanford University Press, 551-573.
- GUNNING, Tom: *Sad je vidiš, sad je ne vidiš*, URL: [dzs.ffzg.unizg.hr/PDF-i/Gunning1998.pdf](https://dzs.ffzg.unizg.hr/PDF-i/Gunning1998.pdf) (pristup 13. 9. 2025.)
- GUNNING, Tom: *Živa ogledala*, u: *Austrijska filmska avangarda* (ur. Mirna Belina i Marina Kožul), Zagreb: Udruga 25FPS, 2008.
- JAKOBSON, Roman: *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit, 1966.
- JAKOBSON, Roman i HALLE, Morris: *Temelji jezika*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1988.
- JONES, Randy: *Nove oči uma*, u: *Austrijska filmska avangarda* (ur. Mirna Belina i Marina Kožul), Zagreb: Udruga 25 FPS, 2009.
- KANDINSKI, Vasilij: *O duhovnom u umjetnosti*, Zagreb: Europski glasnik, 1997.
- KELLER, Sarah i PAUL, N. Jason: *Jean Epstein, Critical Essays and New Translations*, Amsterdam: University Press, 2012.
- KEMP, Wolfgang: *Umjetničko djelo i promatrač: pristup estetike recepcije*, u: *Uvod u povijest umjetnosti* (ur. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Wilibald Sauerlander, Martin Warnke), Zaprešić: Fraktura, 227-245.
- KRACAUER, Siegfried: *Priroda filma II*, Beograd: Institut za film, 1972.
- LEDERMAN, S. J. i KLATZKY, R. L.: *Haptic perception, Attention, Perception & Psychophysics*, 71/7 (2009), 1439-1459.
- LAFFAY, Albert: *Logika filma*, Beograd: Institut za film, 1971.
- LAKOFF, G. i JOHNSON, M.: *Metaphors We Live By*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.
- LANGACKER, Ronald W.: *Foundations of Cognitive Grammar*, Stanford: Stanford University Press, California, USA, 1987.
- LODGE, David: *Načini modernog pisanja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1988.
- LOEWENSTEIN, R. Werner: *Physics in Mind: A Quantum View of the Brain*, New York: Basic Books, 2010.
- MAREY, E. J.: *Movement*, London: William Heinemann, 1895.
- MARKS, Laura: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham and London: Duke University Press, 2000.
- MATIJAŠEVIĆ, Željka: *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan*, Zagreb: AGM, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Oko i duh*, Beograd: Vuk Karadžić, 1968.
- MULVEY, Laura: *Death 24x a Second (Stillness and the Moving Image)*, London: Reaktion Books Ltd, 2006.
- MUKAROVSKY, Jan: *Prilog estetiци filma, Filmske sveske XV, 4 (1983)*, Beograd: Institut za film, 308-316.
- NANCY, Jean-Luc: *Muze*, Zagreb: Meandarmedija, 2014.
- NIEMEIER, Susanne: *Straight from the heart - metonymic and metaphorical exploration*, u: Antonio Barcelona (ur): *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*, Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2003, 195-213.
- NIEMEIER, Susanne: *Culture-specific concepts of emotionality and rationality*, u: Marcus Callies, Wolfram R. Keller, Astrid Lohöfer (ur.): *Bi-directionality in the Cognitive Sciences: Avenues, Challenges, and Cognitive Sciences*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 2011, 43-57.
- OUDART, Jean-Pierre: *Filmski šav*, *Filmske sveske*, 10 (1969), Beograd: Institut za film.
- RANCIERE, Jacques: *Filmska fabula*, Zagreb: Udruga Bijeli val, 2011.
- RAPP, M. Alexander, ERB, Michael, GRODD, Wolfgang, BARTHELD, Mathias, MARKET, Katja: *Neural correlates of metonymy resolution*, *Brain and Language*, 119 (2011), 196-205.
- TARABUKIN, Nikolaj: *Od štafelaja do mašine, Moment, časopis za vizualne medije*, 5 (1986), Beograd: GRO "Dečje novine".
- TURKOVIĆ, Hrvoje: *Retoričke regulacije*, Zagreb: AGM, 2008.
- VIRILIO, Paul: *Rat i film*, Beograd: Institut za film, 2004.

## Summary

### Film and the Space of the Invisible (A Metonymy of Film)

Given the proximity of the problematic horizon of film to our power of vision (perceptual consciousness), the high degree of perceptual identification of the film image and our direct perception allows the imaginary potential of film to be truly exchanged for real things. However, no matter how much this “replacement” is evidenced by recognition (because we cannot avoid recognizing figures on the screen), the fact is that the degree of perceptual identification depends on a series of imperceptible differences of the formal type of the media nature of the film. The effect of the formal ‘interference’ of film punctuation goes beyond the awareness of the deception of the eye. It is a question of the specific effects of the processing of film material and the masterful handling of formal procedures whose effect on the quality of film projection has been determined by the creative interest of filmmakers from all categories. These, to the eye, imperceptible transformations of the film material into high-quality information data of reality potentiate the effect of sensory reception and, apparently, affect the emotional coexistence of the observer. The introspective effect of film in direct interaction with the visual, sensory, and psychological nature of humanity is relationally connected with the quantity and quality of emotional reflection as a credible trace of reality. Although in the theory and practice of film, issues related to the impression of reality and the cinematic effect of film are somewhat neglected to the detriment of endless discussions about content, it should be taken into account that the aesthetics of film are primarily made up of various technical adjustments to the quality of the image, including the shortening, countless interruption, and formal disproportion of duration that we do not normally encounter in direct perception (or at least are not aware of them). In essence, the tactics of adjusting dramatic actions (tuning an emotional impression and fine-tuning a theme) affect the intellectual and emotional reception of film. The narrowed plan of visibility, the inanimateness of the figures (two-dimensionality), and the rather impersonal perspectival designs of the symbolic order of film (they are carefully structured) have the ability to activate our perceptual mechanisms and cognitive processes to the extent of identification and, at once, incredible closeness with the heterogeneous nature of our visual perception. This is a metonymic effect of the formal organization of film on the quality of perception, which, in the simultaneous viewing of objects in the image, allows the gaze itself to see more and more deeply than what is shown. More precisely, it is a certain transfer of meaning or a type of tropism of the image, or rather, they are tactics of the poetic representation of fictional content in a cinematic manner, a type and artistic intention of making reality present.

**KEYWORDS:** *film metonymy, the invisible, film perception, cinematic realism, haptic visuality*