

AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI u Zagrebu
Odsjek animiranog filma i novih medija, smjer Novi mediji

VIDEO RAD

Razgovori

DIPLOMSKI RAD

MENTOR

Nicole Anne Marie Hewitt

KOMENTOR

Ana Hušman

Materija kojom se kroz ovu radnju bavim jest ona koje sam se doticao nekoliko puta kroz određene praktične i pismene radove tokom diplomskog studija, no ovdje ju ne nudim niti prezentiram kao zaokruženi zaključak takvih razmišljanja, niti kao konačnu riječ na sve različite smjerove i koncepte na čije su me razmatranje takva razmišljanja potakla. Shvaćam ovu radnju te film koji sam kroz nju započeo onime što sam trenutno u mogućnosti uobličiti i sistematski objasniti kako bih bacio dovoljno jasno svjetlo na osobna razmišljanja i drugima i sebi. Iako je pisanje ove radnje izvuklo iz mene velike količine energije te predstavljalo priličan napor koji sam morao uložiti kako bih pismeno oblikovao nešto o čemu sam stvarao isključivo apstraktna razmišljanja, u određenim trenucima sam osjećao zahvalnost na prisilnoj nužnosti ovog procesa koji mi je omogućio da dovedem neke osobne koncepte do trenutno najstabilnije organiziranosti, izvukavši ih iz nedefinicije introspektivnog razmišljanja i vođenja intuicijom u medij koji se fizički prezentira nekom drugom, samim time zahtijevajući podvrgavanje daleko konkretnijem i obrazloženijem sustavu.

Pitanja na koja pokušavam kroz ovaj tekst odgovoriti tiču se primarno razmišljanja o razdoblju baroka kao ishodišne točke kompletnog društvenog sustava kakvog danas poznajemo, sa posebnim naglaskom na to kako su društvene ideje formirane u baroku utjecale na današnji pojam o estetici, organizaciji socioloških aktivnosti, ulozi i karakteru čovjeka kao univerzalnog bića koje polaže apsolutno pravo na svijet samo zbog toga što postoji, te na način koji je forma baroknog društva omogućila postepeno stvaranje kapitalističkog sustava kakav nam je danas poznat.

Ne smatram da je u ovom nesavršenom sustavu stvari ispunjenom nesavršenim pojedincima bilo koji društveni ustroj bio pogodan za precizan balans između iskrenog postojanja pojedinca i nametnutih forma interakcije, no barok je istinski smrvio u prah svaku mogućnost postizanja i djelića tog balansa, stvorivši ogromne lančane nizove kontekstualnih ovisnosti, od kojih je svaki dio lanca bio insceniran te stvarao iduću inscenaciju; mreža tako gusta da me istovremeno zadivljuje njena minutna preciznost i fanatična umjetna razrađenost koja omogućuje povezivanje pa i jednog jedinog scenskog pokreta sa potpunom prezentacijskom slikom osjećaja, i istovremeno me jako nelagodno straši jer sam sve uvjereniji da je barok takav rez i uništenje pojedinca učinio ne iz nesvjesnosti posljedica takvog čina, nego računajući na njih. Radi se o rezu koji smatram potpuno nužnim za postavljanje temelja daleko većoj financijskoj propusnosti, točnije jednostranoj financijskog propusnosti, te formiranju ekonomskog sustava oslonjenog primarno na uslugu i virtualnu vrijednost. Ne čini mi se da bi bilo pošteno tvrditi kako je u baroku temelj takvog novog oblika društva bio postavljen potpuno svjesno od strane europskog dvorskog vrha koji ga je kreirao niti od umjetnika koji su za njih radili, i koji su često sami bili dio tog društvenog vrha. Također iz tadašnjih okolnosti ne mogu očitati niti ikakvu logičnu evolucijsku antropološku komponentu koja bi društveni ustroj prirodno pogurnula prema onome čemu svjedočimo danas. Ostavit ću otvorenim pitanje da li je barok naprosto označio slučajan moment spajanja nekoliko faktora u pravom trenutku, koji bi se sigurno desio kasnije da se nije desio tada, te ću se ustručiti od procjene sa kolikom je svjesnošću svaki pojedinac društva ulazio u takav novi ustroj. Pa ipak, jednom kada su koristi koje je takav sustav omogućavao, prvenstveno koristi komercijalne prirode, štoviše masovne komercijalne prirode, okušane od strane prvih generacijskih nanosa koji su u tom sustavu živjeli, lavina usavršavanja i nadogradnje tog potrošačkog ustroja i kulta savršenog proizvoda postala je neizbježna. Iz baroka iščitavam sliku duboko sakrivene hladne mašinerijske proračunatosti namjerno napravljene tako da čak i ako je shvatim, kao ljudsko biće se ne mogu iz nje izvući niti ju zanemariti, jer ću time raskinuti svaku mogućnost komunikacije sa svojom okolinom koja je po njoj ustrojena.

Upravo je u toj misli sadržana glavna ideja kojom se vodim i u analizi tih fenomena u samom filmskom radu – na koji način kompletan društveni ustroj utječe na percepciju gledatelja, a samim time i na odluke koje donosim kada koristim medij kao komunikacijski kanal sa tim gledateljem. Je li moguće na neke načine gledatelju osvijestiti određene konstrukte i perceptivne naviknutosti sa kojima ulazi u gledanje filmskog medija? Što će se u njegovoj percepciji i shvaćanju dogoditi ukoliko se igram sa utvrđenim elementima filmskih zahvata i dramaturgije te ih namjerno koristim na načine manje prisutne u kolektivnoj svijesti publike? Trebam li dopustiti mediju da stvara svoju insceniranu iluziju ili je trebam spriječiti? Ili ju možda trebam nekako izmijeniti? I konačno, ako je i samo društvo iluzija ništa stvarnija od filmskog medija kojim baratam, stvaram li uopće išta? Da li je i ono čime sam bio potaknut na stvaranje takve inscenacije išta više od obične iluzije, koju nisam prepoznao jer ne znam kako izgleda stvarnost?

o baroku
i zašto iz
njega nikada
nismo izašli

samoodržavajući mikrokozmos

Izvanrednu opasku koja može poslužiti kao veliki dio temelja ove analize nalazimo u tekstu Christopher Braidera, "Baroque Self-invention and Historical Truth"¹, u dijelu teksta u kojem se autor osvrće na zapažanja Deleuza, a odnosi se na prirodu sociološkog konstrukta kakvog je barok iznjedrio: "If this world exists, it is not because it is the best, but rather just the reverse; it is the best because it exists, because it is the world that is."² Opaska je to koja bez pretjeranog ustručavanja ističe kako se u slučaju generalnih oblikovanja društva i njegovog funkcioniranja radi o svijetu koji svojim postojanjem, odnosno skupom svih svojih, nazovimo ih tako, vrijednosti, ne zaslužuje titulu najboljeg, nego je upravo suprotno, najboljim biva proglašen upravo zato što postoji.

Takva naizgled jednostavna izjava mijenja percepciju i pristup društvenom sklopu formiranom u periodu baroka, otkrivajući pravu prirodu jezgre koja je pokretala takav sklop. U koji god segment društva i njegovog djelovanja od vremena baroka pa nadalje taknemo, možemo zamijetiti dosljedno ispunjavanje Deleuzove tvrdnje, budući da sve potrebe pojedinca visokog društva ne bivaju rješavane kao potrebe unesene u društvo iz nekog eksternog, nižeg, fizičkog vandruštvenog okruženja, nego kao potrebe koje je stvorilo i osmislilo upravo to društvo samo, paralelno sa time stvarajući i novi sociološki, likovni i interakcijski kontekst koji je imao za zadatak ispuniti te potrebe. Na taj način društvo ne dolazi u postojanje kao odgovor na specifične postojeće potrebe pojedinca, nego su potrebe koje pojedincu bivaju pripisane upravo plod definiranog društvenog ustroja. Tako svjedočimo formiranju savršenog zatvorenog kruga koji kreiranjem i inscenacijom lažnog svijeta, što uključuje i kreiranje cijelog niza potreba koje se ne mogu ispuniti nigdje drugdje osim u njemu samom, osigurava čak ne monopolnu, nego samodostatnu situaciju svog garantiranog opstanka, čineći tako samog sebe najboljim upravo zbog svog postojanja.

Funkcioniranje tog mehanizma možemo lako zapaziti već i u rudimentarnim elementima pojedinca unutar takvog društva. Uzmimo za primjer slavnu posudicu za sol Benvenuto Cellinija. Radi se o stolnoj skulpturi visine 26 centimetara, djelom pozlaćenju, minuciozno detaljne izvedbe, a sastoji se od cilindrične baze na kojoj su između ostalih motiva najprominentnije dvije figure u tipičnim klasičnim položajima, muška figura koja predstavlja Neptuna, vladara mora, te ženska figura Ceres, božice zemlje. /ilustracija 1.1/

Polje povijesti umjetnosti pruža nam raznolike primjere svakodnevnih uporabnih predmeta koji su u različitim stilskim razdobljima prije baroka bili različito likovno tretirani, te iako opseg ove radnje ne pruža prostora za detaljno razmatranje širokog spektra takvih pojedinačnih primjera, smatrao bih važnim istaknuti da bi ono ukazalo i na apstraktne, ceremonijalno figurativne a ponekad i na praktične odluke u pristupu likovnom oblikovanju svakodnevnih predmeta. No sada najednom svjedočimo nasilnoj pojavi drastične opsjednutosti nečime što slobodno možemo nazvati zaokruženom scenskom dramaturgijom, i to pojavom iste u predmetu upražnjavanja najjednostavnijih potreba. Kako uči u trag formiranju takvog preokreta? I zašto je iznenada postalo iznimno važno na jednaki način i sa istim osjećajem obaviti čin soljenja hrane i čin promatranja trijumfalnog prikaza Marijinog uznesenja?

Prilagodio bih Deleuzovu izjavu kako bih analizirao ključnu ideju koja je formirala sustav baroka i sve kasnije sustave, a koje sam se već dotakao u nekim zadacima tokom diplomskog studija. Pojam svijeta zamijenio bih pojmom čovjeka, i rekao kako je u razdoblju baroka početna ideja bila ideja o formiranju slike univerzalnog čovjeka, koji ne zaslužuje

¹Christopher Braider : *Baroque Self-invention and Historical Truth: Hercules at the Crossroads* , izdano 2004.

²stranica 147



ilustracija 1.1

mjesto najboljeg svojim postojanjem i akumuliranom djelatnošću, nego biva najboljim zbog same svoje pojave postojanja. U baroku počinjemo govoriti o čovjeku kao bezosobnoj pojavi, ideji čovjeka kao organskog fenomena, bića koje ne posjeduje različite osobe u svakom pojedincu, nego jedan jedini svemoćni identitet, koji kontrolira postojanje, formiranje i osobine svega oko sebe, prilagođavajući materiju prema mjerilima sebe, mjerilima organizma koje nema svoj izvor u toj istoj materiji koju kroji, što neminovno uvjetuje da ju kroji prema mjerilima koja sa tom materijom nemaju nikakvih dodirnih točaka. Sa jedne strane takav izvorišni ljudski model dalo bi se povezati sa nekim karakteristikama Kantovog univerzalnog suverenog subjekta. No sa druge strane želio bih istaknuti distinktivnu razliku koja model baroknog čovjeka dijeli od teorije suverenog subjekta, a pogotovo od dualističkog poimanja koje je prethodilo Kantovim teorijskim razradama. Suvereni subjekt nije građen od fizičke materije bilo kojeg društvenog ustroja, te time biva odijeljen od svih društvenih razdoblja i sistema, a konačno i od sveopće materije. Iako i barokni čovjek svoje porijeklo ne vuče iz fizičkog oblika baroknog društva, to društvo i on stoje u simbiotskom krugu kojem ne možemo potpuno odrediti početnu točku. Taj čovjek uvjetuje sve fizičke karakteristike društva i ljudske pojave, bivajući na taj način direktno vezan upravo uz razdoblje i fizički okoliš u čijem je vremenu nastao, iako ne predstavlja posljedicu takvog društva, nego njegov nematerijalni uzrok. Za baroknog čovjeka je materijalni svemir od ključne važnosti. On ne smije ostati suverenim subjektom na način izdvojenosti od fizičkog, nego svoju nematerijalnu ideju mora učiniti maksimalno vidljivom u svim detaljima društva koje je stvoreno da bi udomilo njegovu fizičku presliku. Pod takvom idejom čovjeka kao univerzalnog, ustvari eternog efermnog bića, ne mislim na neku religijsku ideju o čovjeku kao duhovnom biću, vođenom osobinama koje djeli sa bićima izvorno duhovno prirode, što bi se također moglo povezati sa idejama Kanta i Descartesa, nego ideju modela čovjeka koji potječe iz nekog do tada nepostojećeg svijeta lišenog bilo kakvih viših autoriteta ili objašnjivog uzroka, svijeta u kojem prebiva samo um takvog čovjeka. On ne zahtijeva ime, niti ikakav kontakt, pa čak niti svjesnost. Zanimljivo, unatoč svemu tome, barok itekako precizno zna sve detalje o tome kako taj čovjek hoda, kako se mora postaviti u likovnom prikazu, što taj čovjek misli, kako reagira, kako govori, na koji način je klasno, rasno i rodno definiran, da, čak i kako treba posoliti hranu koju jede. To je čovjek prisutan posvuda i u svakome, čovjek kojem nije bitno da li je njegova hrana slana ili ne, nego kojem je bitno da ako je mora posoliti to učini na način dostojan svih egzistencijalnih, iskonskih, znanstvenih i emotivnih pitanja koje ta radnja za sobom povlači. Od kuda je ta sol potekla? Da li je njeno stvaranje u nekom iskonu vremena začeto upravo zato što se u datom trenutku morala naći u stolnoj posudici, spremna sudjelovati u trijumfu proslave čovjeka? Ako je uloga njenog prisutstva time ispunjena, prestaje li biti bitnim količina njenog korištenja? Ili je naprosto radnja njenog korištenja dovoljna da bi ispunio stolni protokol, čak i ako ta količina ne odgovara nekoj stvarnoj prehrambenoj potrebi? Zašto skulpture bogova na toj posudici izgledaju ljudskije nego bilo koji antički prikaz iz čije su mitologije potekli? Zato što je čovjek novi bog? Ili zato što je ono što čuvaju u posudici oduvijek pripadalo čovjeku? Barokni čovjek smatra da zna odgovore, ispunjujući tako tu potrebu korištenja ovakvog objekta na način najbolji od svih načina, samo zato što ju je jedini doveo u postojanje. Model čovjeka baroka neće vidjeti potrebu soljenja koja bi mogla biti stvarna, nego onu koju je sam kreirao – potrebu da se ispuni svrha pozlaćenog dramaturški insceniranog komada stolne skulpture. Zašto? Zato što je to potreba kojoj je sam stvorio početak i kraj, a time njeno ispunjenje biva najboljim.

Takav kompletan konstrukt čovjeka, koji je za sobom potegao sve razine društva, budući da je primjena tog konstrukta u samoj osnovi konstruirana kao sveobuhvatna, nazvao sam mikrokozmosom iz razloga što je bio prvi društveni sustav

koji je nastojao odati sliku funkcioniranja neovisnog o bilo kojem prethodnom ustroju, ali i o bilo kojem paralelno egzistentnom sustavu o kojem je ovisio. Slika koja je morala biti uspostavljena bila je slika istinski zatvorenog svemira sa svojim vlastitim pravilima i internim svjetovima, mjehura fizičke preslike utjecaja koji je konstrukt čovjeka vršio nad tim fizičkim zatvorenim društvenim svemirom.

nevidljiva posluga – sluga kao objekt tehničke nužnosti

Jedno od mnogih područja koje se od vremena baroka kroz naredna stoljeća sve više učvršćivalo u takvoj ideji je područje uslužnih djelatnosti, prvenstveno onih vezanih uz grupe privatnih slugu uklopljenih u pojedina aristokratska okruženja, a kasnije i građanska domaćinstva. Iako su sluge kao elementi visokog društva postojali u mnogim prethodnim sociološkim ustrojima, promjena razmišljanja koja je nastupila u baroku prouzrokovala je procesom koji će kroz naredno vrijeme formirati precizan kodeks ponašanja i pravila zahtijevan od svake osobe uključene u uslužni proces, u obliku koji je odgovarao specifičnoj poziciji te osobe u lancu usluga, a čija je svrha bila podržati sliku svijeta koji je toliko savršen zbog svog uzvišenog vanzemaljskog izvora da u njemu sve funkcionira prirodno, potaknuto ničim drugim doli samim postojanjem takvog svijeta.

Ogroman broj djelatnosti koje vrstan sluga obavlja nije izvršavan zato jer bi bio od praktične pomoći uslužnome, ili zbog nemogućnosti uslužnog da ih sam obavi. Jedan čin oblačenja cipela, obavljen u plemićkoj kući francuskog baroka, mora biti obavljen od strane sluge ne zbog toga jer je vodilja takvog postupka misao kako se radi o radnji nedostojnoj osobnog upliva uslužnog, iako je često tako percipirana. Misao i začetak takve potrebe nalazimo u izvornoj ideji koja je oblikovala ideal čovjeka čiju fizičku formu ne dijelimo na nagost i prekrivne elemente, budući da je ona već formirana, definirana i prvenstveno, nepromjenjivo vječna. Duboko u podsvjesnoj percepciji svog postojanja uslužna osoba teži slici sebe koja čak i nešto tako obično kao što su cipele oduvijek ima uključeno u svoju pojavu, a samim time ista ta podsvijest utječe na svjesnu odluku uslužnog da zanemari ikakvo postojanje sluge. Osoba koja ga služi nije svjestan pojedinac, niti je sam čin koji obavlja vrijedan interakcije, zapažanja, ili promišljanja. Njena nužnost je prisutna zbog potrebe da se što prije ispuni i zadovolji mjerilo zamišljenog čovjeka, nažalost neizbježan fizički upliv. Urođena priroda idealnog čovjeka jest ona koja dolazi u postojanje nakon obavljenog procesa, a ne prije. Takvom čovjeku cipele su oduvijek na nogama.

Odličan period i lokacija za promatranje efekta sakrivene posluge predstavlja viktorijanska Engleska. U visokom društvu tog vremena tako svjedočimo strogo razrađenoj lančanoj ljestvici posluge, što je osim ostaloga za svrhu imalo da što je više moguće ograniči kontakt posluge sa uslužnim, u najidealnijim okolnostima limitirajući taj kontakt na jednu osobu na vrhu uslužne hijerarhije, iako su usluge koje je usluženi primao uključivale doprinose cjelokupnog uslužnog lanca. U knjizi Samuela i Sarah Adams, "*The Complete servant*"¹, koja nudi detaljna uputstva članovima viktorijanske posluge, uloga bilo koje osobe u uslužnom lancu prezentirana je na način koji maksimalno ističe njenu tehničku, fizički nužnu i potpuno depersonaliziranu namjenu. Štoviše, Adamsi, koji su i sami bili dio tog lanca te ovaj priručnik napisali u vrijeme mirovine, iskazuju tokom cijele knjige svoje duboko i iskreno uvjerenje u nužnost takve depersonalizacije posluge, te redovito indirektno pokazuju kako je kvaliteta onog koji služi sadržana u njegovoj svjesnosti vlastite svedenosti na objekt nužan u procesu manufakturne tvorničke trake za proizvodnju idealnog društvenog čovjeka. Jedan od drastičnijih stavova takve prirode sadržan je i u ovom citatu izvučenom iz poglavlja pod nazivom "*Generalni savjeti slugama*", a koji je kao mnoge izjave u ovoj publikaciji iznesen poput logične i istinite tvrdnje: "*Nothing is so comfortable and creditable to all parties, as when a servant lives many years in the same family. Such servants never want a real friend.*"²

Do vremena viktorijanizma također se već formirao i novi oblik ugostiteljske ustanove, hotelski smještaj, koji bih

¹Samuel i Sarah Adams : *The Complete Servant* , izdano 1825.

²stranica 41

slobodno nazvao perjanicom modela društva. Ako ćemo društveni ustroj od baroka nadalje nazvati mikrokozmosom, ili vlastitim zatvorenim svemirom, onda pojam klasičnog hotelskog konteksta možemo nazvati jednim od internih svjetova, ili planeta, u takvom svemiru. Problematika o kojoj sam prethodno govorio tu je vjerojatno najvidljivija u manipulaciji prostorom svake zasebne sobe za goste. Ovdje svjedočimo jednom još višem stupnju inscenacije od onog koji je vladao u privatnom domaćinstvu. Lepeza hotelskih usluga pažljivo je vremenski oblikovana kako bi se osiguralo da će svaka od gostinskih soba u za to predviđenim periodima dana biti neokupirana, što će omogućiti nevidljivim uslužnim elementima da je dovedu ne u stanje bilo koje čistoće i uredenosti, nego čistoće i uredenosti koja je propisana kodeksom internog hotelskog svijeta. Unutar privatnog domaćinstva takve bi se usluge ponekad mogle smatrati poželjnima obaviti u prisutstvu, ili barem dogovoru sa uslužnim, kako bi se osiguralo okruženje koje je prilagođeno njegovim pojedinačnim potrebama. No ovdje uslužena osoba nikada niti ne dođe u stanje preispitivanja postava i pravila prostora gostinske sobe u kojoj boravi. Takvoj ideji je nemoguće da se formira u umu uslužnog, budući da je ta soba svojim izvornim postojanjem, razmještajem i pravilima već zasigurala da je takva zato što je potrebna. Prostor je to koji je za uslužnog najbolji, samo zato što postoji. Njega nije tako namjestila neka fizička osoba, niti se o njemu brine jedna ili više svjesnih jedinki koje u njemu obavljaju neke fizičke radnje. Usluženi taj prostor prvi puta zatiče u stanju mirovanja i spremnosti, i očekuje takvo stanje svaki puta kada se u njega vrati. Jedan pogled na osobu koja bi se zatekla u tom prostoru obavljajući bilo koju manualnu operaciju, i cijela scenska iluzija savršenog svijeta hotela biva srušena. Inscenacija takve kvalitete je zahtjevna za održavanje i koreografiranje, te zahtijeva cijeli niz pomoćnih struktura koje bi osigurale uspjeh, kao što su spletovi tajnih hodnika, sakrivenih vrata iza zidova i skulptura, skrivenih stepeništa koja služe kao prečaci i detaljnog prethodnog planiranja operacija. Hotelsku ustanovu možemo nazvati prvim tematskim parkom, koji je za razliku od ugostiteljskih i uslužnih ustanova uže specijalizirane prirode, nudio široki spektar unutarnjih mikrosvjetovala koji su se vodili glavnom ideologijom hotelskog svemira, upravo poput različitih atrakcija tematskog parka povezanih istom ideologijom, a koje sve moraju djelovati sinkronizirano kako bi stvorile stabilnu iluziju takvog stiliziranog i idealiziranog prostora.

Mogli bi reći kako je okruženje hotelskog sistema 19. stoljeća na vizualnoj razini nudilo jednaku kvalitetu iluzije i stilizacije kakva je opisana u tekstu Timothy Mitchella, "*The World as Exhibition*"¹. Jednako kao što je društvo koje Mitchell opisuje bilo u stanju stvarati slike stranih svjetova ne istraživanjem, nego asimilacijom u vlastiti sistem, tako je bilo u stanju i retorički stvoriti asimiliranu sliku samog sebe unutar hotelskog prostora. U Mitchellovom tekstu moguće je pratiti kreiranje prezentacijskih slika stranih kulturnih ustroja pomoću najrudimentarnijeg empirijskog opažanja, te uzimanje tako sakupljenih podataka i njihovo formiranje u naglašenu likovnu stilizaciju. Radi se o postupku koji je direktan plod načina razmišljanja ustanovljenog još u baroku. Iako okruženje svjetske izložbe predstavlja odličan prostor za razmatranje likovne komponente tog razmišljanja, hotelski sustav odabrao sam iz jednostavnog razloga što je osim mogućnosti razmatranja likovnog razvoja pružio i uvid u postepeno formiranje novog ekonomskog sistema, utemeljenog primarno na uslužnoj djelatnosti. Bez stvaranja konstrukta idealnog čovjeka u baroku ne bi bilo moguće postići ovakvu razinu uslužnog lanca na koji se ekonomski sistem počeo oslanjati.

¹ Timothy Mitchell : *Comparative Studies in Society and History* , izdano 1989.

scenski svjetovi – monokomunikacija korijenskim jezicima

Jedno od najplodnijih područja razvoja paralelnih internih svjetova unutar novoformljenog svemira društva predstavljala je grana scenskih djelatnosti. Ovdje bih se vratio unazad do prijelaznog razdoblja na samom početku baroka, kako bih razmotrio mijenjanje scenskog kodeksa od baroka nadalje, te način na koji je spomenuta promjena bila vezana uz tehničke promjene arhitekture same scene.

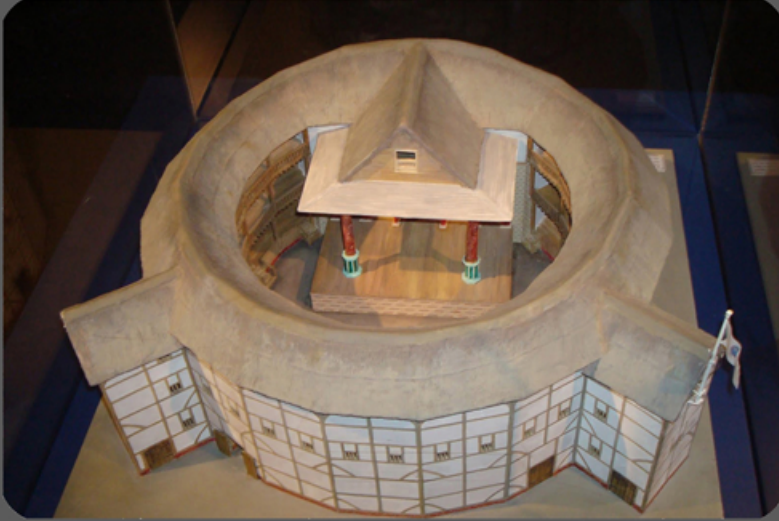
Značajan uvid u scensku filozofiju i percepciju scenskog čina možemo dobiti već i samim pogledom na arhitekturu kulminacije predbaroknog kazališta, Globe teatra, razvijenog na samom kraju 16. stoljeća. /ilustracija 1.2/

Kompletna konstrukcija ovakvog scenskog objekta već je bila organizirana kao samostalan stanični sustav, zatvorena biosfera. Vrlo rijedak i u to vrijeme gotovo neprisutan cirkularni oblik građevine služio je kao opna koja je razdjeljivala scensku stvarnost od one svakodnevne. Unutar svoje zatvorene forme Globe teatar nije poduzeo nikakvu dodatnu mjeru kojom bi drastičnije razdijelio prostor scene od gledatelja, štoviše, scena je ovdje izvučena u prostor gledališta. Na taj način publika ne vrši promatranje nad odijeljenim, drugim svijetom scenske iluzije u koji ima ograničeni uvid, nego je sama publika postala dio te scenske iluzije naprosto ušavši u prostor teatra koji joj je omogućio vrlo vidljivu fizičku odijeljenost od vanjskog svijeta, te ju učinio dijelom zatvorenog mjehura.

Glumci su se tako često direktno obraćali publici, ne skrivajući, nego štoviše naglašavajući, svoju svjesnost njene prisutnosti. Scenski pokret i kompozicija osoba i objekata na sceni također su bili organizirani u skladu sa arhitekturom kazališta koja je publici omogućavala da radnju i dešavanja sagleda sa svih strana u gotovo potpunom krugu promatranja, što je glumac morao imati na umu budući da je takva situacija onemogućavala selektivno skrivanje određenih rakursa ili složenije scenske efekte koji bi zahtijevali skrivanje mehanike svog funkcioniranja. Publika je u bilo kojem trenutku imala nesmetan i otvoren pogled na bočna vrata sa lijeve i desne strane kroz koja su glumci ulazili i izlazili sa scene, te je naravno vidljiv rubni prostor scenske platforme isticao očitu činjenicu da se radi o umjetnom prostoru preciznih granica, kojem uloga nije glumiti neki drugi svijet, budući da se već nalazi u drugom svijetu kazališne zgrade, nego učiniti glumce vidljivijima.

Sve se to mijenja formiranjem novog društvenog ustroja baroka. Kazalište u ovom razdoblju postaje poprište slojevitog pregrađivanja kojeg bismo mogli nazvati efektom lutke babuške. Kako je već društvo samo postalo samodostatan mjehur scenske iluzije, sa raznolikim područjima djelovanja koja su funkcionirala kao naredni slojevi te opne, tako i kazalište i kao instituciju i kao građevinu možemo smatrati određenim tipom unutarnje opne, koja je u sebi sadržavala idući sloj, svijet ili opnu, jedan od idejno najhrabrijih svjetova koji je uopće mogao biti doveden u postojanje. Konceptom tog svijeta pozabavit ću se detaljnije nakon kratkog uvida u razvoj važnog arhitekturnog elementa koji se u 17. stoljeću prvi puta pojavio u obliku kakvom ga i danas poznajemo. Radi se o proscenijskom luku. /ilustracija 1.3/

Priložene fotografije prikazuju primjere najčešćeg oblika proscenijskog luka koji obrubljuje pozornicu poput okvira slike. Iako se vrijeme pojave proscenijskog luka ne može sa sigurnošću utvrditi, pretpostavlja se da je moguće prvo kazalište koje je koristilo puni proscenijski luk bilo kazalište Farnese u Parmi, sagrađeno 1618. Korištenje proscenijskog luka označilo je vrlo značajnu promjenu u razmišljanju o scenskom prostoru i konceptu scenske iluzije na nekoliko načina.



ilustracija 1.2



ilustracija 1.3

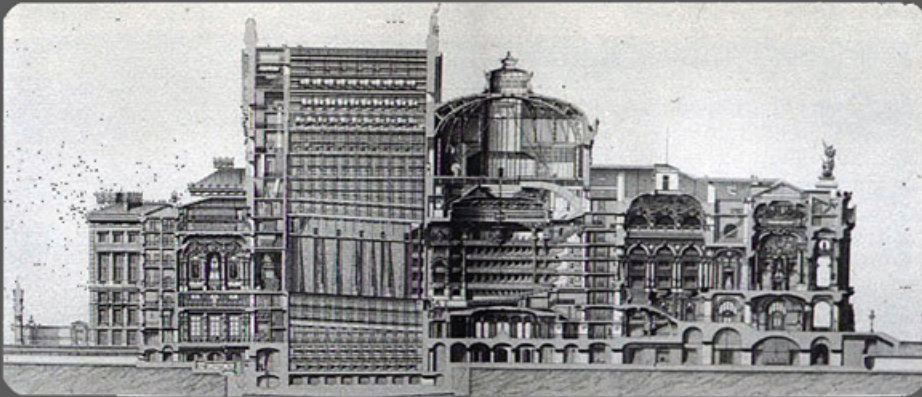
Njegovom pojavom po prvi se puta stvara takozvani koncept četvrtog zida, u kojem se glumac nalazi u prostoru odijeljenom od publike i ograđenom ne samo trima stranama čije postojanje publika može pretpostaviti, nego i zamišljenom četvrtom stranom, onom okrenutom ka publici, a koja je za publiku nevidljiva, dok je osobi na sceni ne samo navodno vidljiva, nego i predstavlja jedinu prostornu granicu, jedinu stranicu svijeta u kojem egzistira a koju ne smije pogaziti. Na taj način svijet koji gledatelj promatra nije svijet čiji dio on postaje ulaskom u zgradu kazališta, nego još jedan sloj, onaj zadnji koji dijeli i samu zgradu kazališta i sve koji se u njoj nalaze od insceniranog svijeta koji postoji iza opne proscenijskog okvira u koji gledatelj uranja isključivo pogledom, no ne i fizičkim prisutstvom. Još jedna posljedica takve prostorne organizacije bila je ograničeni kut gledanja na scenu. Ona je jedna od ključnih za razvoj scenske prezentacije, a pogotovo za razvoj baletne tehnike, jer su njome stvorene okolnosti u kojima je kut gledanja na osobe i objekte na sceni sudjelovao u stvaranju scenske iluzije. Ograničenje kuta i pojasa gledanja omogućilo je skrivanje ogromne količine scenskih pomagala te stvaranje scenskih ulica, ili kulisa, koje su dodatno pomogle kreiranju dojma nepreglednog širenja scenskog svijeta. Unatoč odijeljenosti takvog svijeta od takozvane stvarnosti onkraj četvrtog zida, i činjenice da su likovi koji ga napučuju potpuno nesvjesni kontrole koju nad njima vrši gledatelj, polje površine koja je vidljiva kroz proscenijski luk postaje magičnim područjem djelovanja eksplicitnih sila koje pokrete i položaje likova neminovno namještaju u volumene i siluete čija je funkcija, forma i stilski izraz vidljiv ni sa jedne druge točke osim one na kojoj se nalazi gledatelj. Pogled koji bi proscenijskom luku bio upućen sa bilo koje točke, osim idealne točke gledališta, a pogotovo pogled na radnju iznutra, neminovno razbija i najmanju mogućnost ostvarenja komunikacije između svjetova sa različitih strana proscenijskog luka. /ilustracija 1.4/

Priložene fotografije zorno prikazuju pristup scenskoj iluziji u kojoj se koriste sve dostupne metode, preuzete i iz drugih umjetničkih medija i iz tehnika stvorenih isključivo za scensku prezentaciju, kako bi se osiguralo formiranje zatvorenog svemira koji mora odavati dojam svojeg djelovanja i postojanja daleko izvan granica proscenijskog luka, stvoren vlastitim sistemima funkcioniranja i utvrđenim sustavom fizikalnih zakona. Da bi bilo moguće ostvarivanje takvog efekta, prostor kazališta doživljava temeljitu izmjenu prostora i prioriteta unutarnjeg volumena. Ako povučemo paralelu sa razmotrenim sustavom posluge, zapažamo jednaku situaciju u kojoj je za održavanje iluzije modela čovjeka jednoj usluženoj osobi potreban cijeli spektar višestrukog lanca usluge, a koja biva replicirana u većem i arhitekturnom omjeru unutar novog kazališnog volumena. /ilustracija 1.5/

Presjekom pariške palače Garnier, jednog od ključnih primjera kazališnog oblikovanja 19. stoljeća, može se uvidjeti ogroman nesrazmjer volumena kojeg zauzima prostor rezerviran za posjetitelje i publiku, naspram daleko većeg volumena kojeg zauzimaju hodnici za osoblje, prostori za osoblje, scena i scenska mehanika, a koji su svi potrebni da bi se moglo formirati potpunu scensku iluziju koju će u konačnici gledatelj vidjeti sa točno određene točke vrlo malenog prostora kojeg smije koristiti, gledajući u proscenijski otvor koji je naspram volumena koji se iza njega širi gotovo minijaturan. Za razliku od teatra Globe, koji već svojom pojavom jasno iskazuje odijeljenost od urbane okoline u koju je smješten, kazalište razvijano od baroka nadalje izvanjsku sliku zadržava više manje prilagođenu arhitekturi koja ga, što je logično s obzirom da su sami ti vizualni stilovi proizvod vrlo precizne scenske iluzije koja se već odvijala van kazališnih zidova. Na taj način prostor koji je u kazalištu osmišljen kao prostor prohoda publike do cilja, svoga sjedišta, iako služi kao jedan od slojeva svjetova, i obavlja svoju svrhu opne, obavlja ju na način koji po mnogočemu možemo



ilustracija 1.4



ilustracija 1.5



ilustracija 1.6

povezati sa religijskom dogmom duhovnog čistilišta. Svijet u kojem čovjek baroka i nekoliko kasnijih razdoblja živi osmišljen je tako da bude prezentiran kao što savršeni okoliš. Takav fizički svijet doduše skriva mnoge manjkavosti koje ne odgovaraju razmatranom konceptu insceniranog ideala čovjeka, te takve manjkavosti nakon njihova skrivanja bivaju najčešće svjesno zanemarene. Za razliku od tih okolnosti, sve što se na sceni odvija postaje neostvariv i nedostižan svijet kopije duhovnog etera u kojem obitava čovjek baroka, štoviše možda čak ne i kopije, scena sama postaje taj savršeni svijet, koji koliko god bio nemoguć za replikaciju u takozvanom stvarnom svijetu, postaje idealni uzor, primjer za slijedenje u svakodnevnom postupanju i pogledu na okolinu. Da bi gledatelj došao do prilike iskustva tog savršenog svijeta, on mora proći duhovno čišćenje koje osjeća ušavši u kazališnu zgradu i prelazeći put do svog sjedišta, na gotovo isti način na koji je morao proći inscenaciju prohoda crkvenim deambulatorijem da bi postigao oprost.

Jedan od ključnih elemenata u takvom kazališnom prohodu predstavlja motiv stepeništa, kojeg je barok prihvatio kao ravnopravnu arhitekturnu formu, i koja se u nekoliko narednih stoljeća razvijala u više tipova prostora, uključujući i teatar. /ilustracija 1.6/

Priložena fotografija prikazuje veliko stepenište palače Garnier. Gledatelj čak ni do donjih sjedišta u području parketa ne može prići ukoliko ne prođe dijelom stepeništa, a najčešće je potrebno prohodati cijeli kaskadni niz stepenastih uspinjanja prije nego se dođe do prostora gledališta. Time kazališno iskustvo ne započinje otvaranjem zastora niti početkom najdubljeg sloja scenske izvedbe, ono započinje već ulaskom u kazališni prostor i procedurom koja posjetitelja prisiljava na usporeno, sortirano i uzdizajuće kretanje prohodom koji služi kao most ne između onoga što smatra stvarnošću i iluzijom, nego nevjerovatno, onime što smatra stvarnošću i boljom stvarnošću. Fenomenom stepeništa nažalost se nemam vremena detaljnije pozabaviti u obimu ovog rada, no njihov značaj u stvaranju okruženja uzdizanja, čišćenja, i prilaznja jednom višem svijetu predstavlja zasigurno važan sastavni element klasične kazališne iluzije.

Ovaj sam podnaslov označio imenom koje spominje monokomunikaciju korijenskim jezicima zbog prirode scenske prezentacije kakva se izrodila iz spomenutih preduvjeta u ovom novom tipu kazališta. Najveća revolucija stvorena je rođenjem dva nova scenska svijeta sa svojim vlastitim pravilima, svijeta scenskog baleta i svijeta scenske opere. Povukao bih ovdje paralelu sa povijesnom podjelom glazbenog izraza na programnu i apsolutnu glazbu, kako bih razmotrio sličnost pristupa plesnom i vokalnom mediju kao izrazu jednom apsolutne, a sada programne kvalitete. Oba medija, i plesni i vokalni, su prije vremena baroka bili konceptualno vezani isključivo uz formu različitih koncertnih oblika, te ponekog programnog materijala nevezanog za prostor kazališta, a fizički su bili vezani gotovo potpuno ekskluzivno za prostor dvora. Takav pristup izvedbi činio je i plesni i vokalni medij djelatnošću promatranom na način apsolutne glazbe, koja je služila svrsi stvarnosti i dvorskih ceremonija. No pojavom baroknog kazališta stvoreni su umjetni svjetovi čija su fizikalna pravila bila utemeljena upravo na medijima glazbe, pokreta, i vokalne izvedbe kao ekskluzivne odrednice prezentacije, ili mono prezentacije, odnosno monokomunikacije spram gledatelja. Svaki od tih medija bio je u takvim svjetovima doveden do vrhunca svoje stilizacije na način da je postajao sve versatilniji u komunikaciji što je više bio uvučen u svoj unutarnji pravilnik. U slučaju baleta do 19. stoljeća možemo pratiti razvoj preduvjeta koji su doveli do jednostrane situacije scenskog izraza, ogoljene do pokreta kao fenomena, koji se takvim drastičnim potezom više ne može nazvati opisivanjem svijeta pokretom, već svijetom koji postoji zbog toga jer ga je pokret formirao. Stanovnici

tog scenskog svijeta nemaju sposobnosti izraziti se bilo kako drugačije osim pomoću strogog kodeksa pokreta po kojem je on ustrojen, dok ih prati glazba koja ne dolazi iz orkestra, nego iz istog onog neopipljivog etera iz kojeg su došle i te idealne osobe koje vidimo na sceni. Ukoliko se postavimo u poziciju nekog od likova sa one strane četvrtog zida, uvidamo svu ljepotu apsurdnosti takve posebne i prekrasne autističnosti postojanja. Tako bi se našli u situaciji u kojoj smo bez prestanka praćeni glazbom, koja iako dolazi odasvuda oko nas, te sva materija njome vibrira, ne određuje naša stanja i pokrete, jer bi to značilo da ih znamo unaprijed. Ne, upravo smo mi oni koji svojim pokretom potičemo stvaranje tog zvuka, svojim stanjima kontroliramo njegove boje i gdje god da krenemo i što god da radimo bivamo u stanju potaknuti formiranje savršeno sinkronizirane i prikladne zvučne okoline. Štoviše, nalazimo se u stanju kolektivne svijesti sa svim dijelovima svoje okoline i karakterima koje u njoj susrećemo, jer osim samostalnog djelovanja i stvaranja zvučne slike ulazimo u česte situacije sa manjim i većim brojem drugih karakternih jedinki te svi zajedno stvaramo identičnu i također krajnje prikladnu akustičnu atmosferu. Naše početno inicijalno stanje ne biva opuštenost, čak ni kada ležimo, sjedimo ili stojimo. Početno stanje je uvijek u skladu sa zakonitostima pokreta tog svijeta, i zahtijeva apsolutnu fizičku spremnost, no kako nam je u tom svijetu takva spremnost prirodna ne zapažamo ju, a ne smije biti otkrivena niti gledatelju. Zbog koncepta ideja koje su dovele do stvaranja takvog zatvorenog svijeta gledatelj ga ne doživljava kao stilizirani i apstraktno pojednostavljeni sustav komunikacije formiran nakon formiranja vrsta društvenih komunikacija koje svakodnevno koristi, nego kao sustav komunikacije izvorne, korijenske proto prirode, čisti i nepatvoreni kodeks koji gledatelj odmah razumije i bez pogovora prihvaća ne zbog svoje svjesnosti navike na takav sustav, nego zbog uvjerenja da je on već njegov prirodno ugrađeni dio, koji bi mu mogao omogućiti da proživi cijeli svoj život pa makar nikad ne otvorio usta.

Zanimljivo je da svaki naredni sloj unutarnje raščlambe kazališta, odnosno svako naredno ulaženje u idući mikrosvijet uvjetuje smanjivanje istog, i u fizičkom i u konceptualnom pogledu. U primjeru hotelske ustanove možemo zapaziti formiranje scenske iluzije savršenog svijeta, slično kazališnoj ustanovi, ali se ta iluzija nužno morala odviti u konceptualnom okruženju koje je daleko manje i zatvorenije od onog što uvjetno nazivamo vanjskom društvenom stvarnošću. Unutar sloja hotelske inscenacije možemo susresti naredni sloj inscenacije uslužnih djelatnosti, koji onda biva konceptualno, ali i fizički još manjim svijetom od hotelskog svijeta. No naspram toga, kazališni mjehur predstavlja unikatnu situaciju koja je, barem što se tiče fizičkih svjetova, prvi puta stvorila naizgledno neiscrpnu konceptualnu kontradikciju. Ulazeći u prostor kazališta možemo kao i u drugim društvenim područjima zapaziti stepenasto sužavanje svijeta, kaskadnu stilizaciju koja sve više ograničava postojanje osobe u takvom okolišu. No došavši do zadnje opne, proscenijskog luka, barok prvi puta stvara prekrasnu ideologiju kazališne crne rupe, prostora, štoviše, točke, u kojoj je sav prostor, misao i djelovanje maksimalno stiliziran a istovremeno bezgranično fizički proširen. Prostor iza proscenijskog luka tako postaje potpuno neograničen prostor naslikanog savršenstva. Od gledatelja se očekuje da percipira proscenijski luk ne kao prozor kroz koji gleda na stražnji dio kazališnog objekta, nego kao portal u drugu dimenziju, čije granice nitko nikada ne može do kraja spoznati niti istražiti, jer ne postoje. Kazalište biva izgrađeno poput ljuske oko trijumfa barokne inscenacije društva, točke materijske sabijenosti iluzijskih modela svih svjetova koji su ikada postojali, koji će postojati, i koji postoje samo u toj točki singulariteta, i nemoguće ih je vidjeti bez pomagala kazališta koje usmjerava njihovu energiju i pojavnost za užitak i dobrobit gledatelja. Taj isti koncept, bez ikakve razlike u generalnim elementima svog pristupa, preuzela je inscenacija komercijalne uporabe filmskog medija u 20. stoljeću.

disney paradoks – nostalgija za vremenom koje nikad nije postojalo

Kao što sam prethodno spomenuo, stvaranje insceniranog društvenog ustroja u baroku, a koje je svoj razvoj nastavilo kroz naredna stoljeća ostvarujući monopol nad ogromnim spektrom ideja i djelatnosti koje su bile asimilirane u takav sustav, pogodovalo je primarno konzumerističkoj eksploataciji prvo užeg segmenta društva, a s vremenom i svih njegovih slojeva. Što je više neki od internih svjetova svemira društva uspio formirati kvalitetniju iluziju mogao se nadati većem financijskom priljevu. Logično je prema tome zaključiti da bi nakon nekoliko stoljeća razvoja takvog specifičnog oblika društva primjere najtrijumfalnijeg spoja konceptata o idealnom čovjeku bilo razborito potražiti u organiziranim sustavima koji zauzimaju mjesta najprofitnijih i marketinški najuspješnijih globalnih fenomena, pogotovo onih u medijskom sektoru. Preko 42 milijarde dolara godišnjeg prihoda osiguravaju tu poziciju Disney medijskom konglomeratu. Potraga za poljima unutar djelovanja tog konglomerata koja predstavljaju sukus višestoljetnog sociološkog insceniranja ne ostavlja nikakva mjesta za razočaranje, a kao krunski biser takve scenske iluzije izranja forma tematskog parka, koju je ova kompanija dovela do ispolirano mašinerijskog savršenstva.

Već u prvom tematskom parku kompanije Walt Disneya, nazvanom Disneyland, otvorenom 1955. , možemo zapaziti potpunu presliku kaskadnog nizanja slojeva internih svjetova, počevši od vanjske ovojnice koja je prostor parka označavala područjem ekskluzivnih konceptualnih pravila koja su ga u potpunosti nadgledala i pokretala, preko ovojnica pojedinačnih manjih svjetova unutar tog područja, pa sve do pikosvjetova pojedinačnih atrakcija smještenih u odgovarajući mikrosvijet koji ih okružuje. Interno insceniranje sociološkog sustava unutar tog prostora otišlo je toliko daleko da je kompleks najvećeg nizanja spomenutih slojeva, Disney World na Floridi na političkoj i državnoj razini označen zasebnim gradom, sa vlastitom samodostatnom i samoobnavljajućom infrastrukturom, stvarajući tako pravu sliku biostanične funkcionalnosti bez gotovo ikakvih filtera propusnosti.

Istovremeno je vrijedno zapaziti formiranje strogog kodeksa izgleda i ponašanja koji se zahtijeva od zaposlenika parka, točnije onih koji nemaju zadatak glumiti neki od filmskih karaktera unutar Disney svijeta. Kodeks je to potpuno istovjetan sa vizualnim i behavioralnim kodeksom ustanovljenim za sustav posluge par stoljeća prije. Zanimljiv uvid u opsesivnu potrebu održavanja nepromjenjivosti iluzije pruža strogo pravilo vezano uz odluku o facijalnim dlakama muških članova osoblja. Naime, muška osoba može posjedovati zaliske ili brkove isključivo ako ih je posjedovala u trenutku zaposlenja, ili ako ih do njihovog konačnog oblika dovede prilikom godišnjeg odmora, na taj način sprečavajući da bilo koji posjetitelj zapazi proces u provedbi.

Osoblje iz jedne sekcije pojedinog parka ne smije niti slučajno biti viđeno u drugoj sekciji, kojoj nisu prilagođeni bojom i vrstom svoje uniforme, zadržavajući time sliku da su takve sekcije, takvi mikrosvijetovi, toliko neovisni jedan o drugom i toliko pojedinačno unikatne vrste da je nedopustivo miješanje i najmanjeg od njihovih elemenata. Nemoguće je hodajući jednim svijetom vidjeti i tračak onog drugog. Iznimno je zanimljivo da su takva područja gotovo uvijek razdjeljivanja ni više ni manje nego pravim i punokrvnim proscenijskim lukom, samo što sada gledatelj ima neizmjernu privilegiju prolaska pod njim, ispunjen iluzijom da ulazi u poseban i drugačiji svijet koji se iza njega skriva, iako je u ovako majstorskoj i proračunatoj tematskoj koncepciji proscenijski luk simbol protokola i kolektivnog scenskog prisjećanja gledateljstva, budući da se ista iluzija odvija i ispred i iza njega. /ilustracija 1.7/



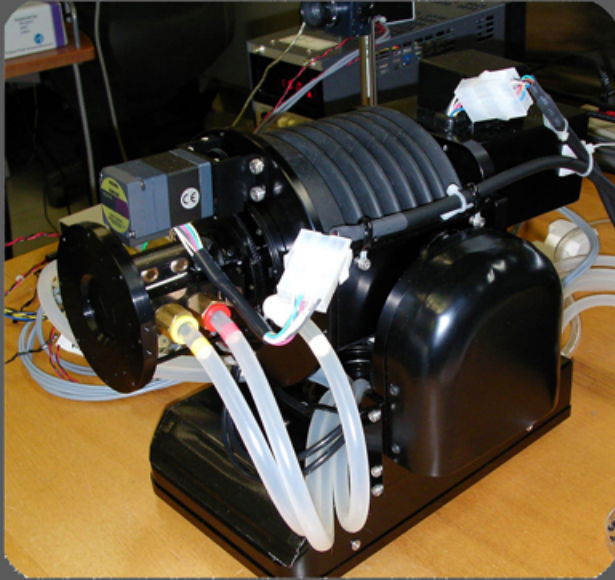
ilustracija 1.7

Da bi se omogućio protok osoba i resursa te obavljanje svih potrebnih tehničkih radnji unutar parka, pribjeglo se najsofisticiranijem sustavu tajnih hodnika od kad je takav sustav ušao u hotelsku uporabu opisanu u prethodnom dijelu teksta. Svi Disney parkovi osim izvornog su tako napravljeni na konstruktivnom višekatnom podzemnom operacijskom sustavu, a likovnim se tehnikama pribjeglo kako bi se gledatelju osigurala iluzija kako cijelo vrijeme obitava u razini tla. Zasižno jedna od najbizarnijih metoda uporabe podzemne parkovne mreže te tajnih otvora i vrata u direktnoj je službi barokne ideje idealnog čovjeka. Taj čovjek nikada ne stvara nikakav otpad, niti biološke niti industrijske prirode, jednako kao što ni dimenzija u kojoj prebiva naprosto nije sposobna za formiranje bilo kakvih otpadnih tvari i predmeta, pa vjerojatno ni prašine. U skladu sa time, unutar ovakvog tipa tematskog parka nužno je bilo stvoriti sustav koji će eliminirati i postojanje i vidljivost svog dodatnog otpada koji uslijed protoka nekoliko desetaka tisuća ljudi naprosto ne može u potpunosti završiti u za to pripremljenim koševima. Površina parka tako se neprestano nadgleda dijelom video kamerama a dijelom običnim promatranjem, te u slučaju da neki predmet, papir ili bilo koji drugi oblik otpada završi na toj površini, iz najbližeg otvora, lažnog poklopca odvoda, skrivenih vrata, ili umjetne stijene žurno izlazi član osoblja sa jednim jedinim ciljem: što prije doći do komada otpada, uzeti ga, te sa njim pobjeći natrag u svoje skrovište, pritom pokušavajući ako je ikako moguće biti potpuno nezapažen od strane bilo kojeg posjetitelja. Savršeni svijet u koji je posjetitelj stupio tako postaje mjesto u kojem čak i komadi nerazgradive plastike sasvim sigurno završavaju negdje u području zraka, dezintegrirani i nepostojeći u vidnom i umnom polju gledatelja, eliminirani postavkama svemira koji naprosto nije sposoban za takve blasfemične objekte.

Za razliku od scenskog iskustva, ili filmskog iskustva, u ovakvom okruženju je bilo nužno stvoriti i neke nove sustave koji će potpomognuti potpuno uranjanje usluženog. Samo jedan od takvih sustava je patentirani Disney mirisni sustav, naziva Smellitzer, koji je implementiran kroz kompletan park sa skrivenim otvorima postavljenim na strateška mjesta.
/ilustracija 1.7/

Izvori mirisa ne postoje samo unutar atrakcija, omogućujući gusarskim ambijentima mirisne atmosfere vlage, trulog drveta i mora, ili božićnoj paradi miris kolačića i dumbira, nego se koriste i sa vrlo jasnim i naglašenim ciljem poticanja veće potrošnje od strane posjetitelja. Kao primjer može poslužiti korištenje Smellitza ispred i u trgovini kolačima i poslasticama, koje sve bivaju pripravljene van same trgovine te naknadno dostavljene u nju. Unatoč tome, primjena mirisnog sustava omogućava kontinuirano ispuštanje mirisa svježih pripremljenih kolača, zatim kolača koji se upravo peku u pećnici, te mirise sirovih sastojaka od kojih su pripremljeni, na taj način stvarajući iluziju i o svježini i kvaliteti proizvoda ali i iluziju daleko pristupačnije i ugodnije atmosfere.

Iako svaki od navedenih fenomena i tehnika ovih tematskih parkova predstavlja vrlo zanimljiv zaseban detalj, ono što ovakav pristup ostvaren kroz parkove kompanije Disney čini idealnim primjerom provedbe najdosljednije sociološke inscenacije utemeljene u baroku jest asimilativni paradoks utemeljen na političkoj konstrukciji vezanoj uz vrlo usku ideologiju kolokvijalno poznatu pod frazom američki san. U ovom primjeru možemo povući potpuno mjerodavnu analogiju sa sustavom koji je opisao Mitchell. Ideologija je to koju bih slobodno označio potpunom nasljednicom baroknog sociološkog ideala, a čovjek američkog sna nije nitko drugi doli isti onaj barokni čovjek. On doduše egzistira u obliku koji je nadograđen, osuvremenjen, i prividno vezan uz neku modernu nepostojeću demokraciju, no ustvari se



ilustracija 1.8

radi o površnim doradama i dekoraciji presvučenoj preko potpuno iste iluzije baroknog bića, koje je ionako na slične načine bilo više puta dekorirano u nanosima usudio bih se reći neznatnih stilskih promjena u periodu između baroka i 20. stoljeća. Jednako kao i dotadašnje inkarnacije baroknog čovjeka, i američki san i njegov čovjek svoje su postojanje itekako vješto pripisali ne prvenstveno političkom ustroju koji ih je navodno omogućio, nego onome što je taj politički sustav propagirao da zastupa – najviše i najplemenitije ljudske vrijednosti i ideale koji spajaju svijet i društvo u prekrasan novi sustav mira i tolerancije, i najbitnije, ekonomsku utopiju temeljenu na sustavu usluge. I prije formiranja prvog Disney tematskog parka kompanija Walt Disneya formirala je sliku takve američke utopije, a Disneyland, pogotovo njegova sekcija pod nazivom Svijet budućnosti, a još i više Epcot park unutar Disney Worlda na Floridi svi zajedno tvorili su i još danas tvore sliku koja čak i u trenutku kad je bila stvorena nije bila nostalgичno povijesni osvrt na bilo koje fizičko postojeće razdoblje, nego idealizirani alternativni svemir. Disney stil, koji je u svom korijenu jedini pravi multimedijски format američkog sna, od svog početka biva nepromijenjen. Tako je bilo kakav površinski razvoj Disney parkova, njihovih sadržaja, atrakcija i novih mikrosvjetoва ustvari jedan te isti, različito dekorirani, svijet američke retro budućnosti 50-ih godina 20. stoljeća, koji nikad nije a i nije trebao postojati. Asimilacija sadržaja u takav sistem je apsolutno temeljita i nemilosrdno abrazivna, jednako kao i asimilacija sadržaja od strane baroknog idealnog društva koja je izrodila takozvanim novim stilovima koji se više nisu nazivali barokom. Takav kut gledanja omogućuje nam da vidimo kako mikrosvjetoви Disney tematskog parka nisu replike raznih društvenih, kulturnih, tehnoloških ili umjetničkih utjecaja niti njihove prezentacije; sve su to ustvari različito ukrašene dupliciranosti američkog sna. Gusarski svijet Disneylanda nije nikakva replika karipskih utjecaja kasnog 18. stoljeća, nego gusarska verzija američke utopije sredine 20. stoljeća, a princeze koje grle djecu nisu fizički transkript bilo koje tradicionalne europske bajke, nego idealne kućanice američke retro budućnosti, sposobne prikazati širok spektar vrijednosti, od najuzornijeg majčinstva do hrabrosti i neovisne slobode društva. Američki san tu je tako opipljiv i tako stvarniji od bilo čega svakodnevnog, da i široki arsenal famoznog Smellitzer sustava ne može proći bez mirisa definiranog i označenog kao mirisa Amerike, koji temeljem detaljno dizajniranih istraživanja u koja se ne osjećam ni približno sposobnim taknuti ovisno o prigodi mijenja svoje polove od arome pepermintа i mentola do aroma agruma, te unatoč kriptičnoj zakukuljenosti takvog odabira bez imalo sumnje omogućuje i afrikancu u tokyskom Disneylandu da se osjeća najameričkije u cijelom poznatom svemiru.

konzumeristički vrt

Ista pravila vrijede u mnogim drugim mikrosvijetovima koje susrećemo u današnjem društvu. Jedan od njih je umjetni ekosustav supermarketa. Kao što klasičan hotelski sustav prezentira perjanicu savršenog svijeta usluge, tako supermarket prezentira perjanicu savršenog svijeta dostupnog bogatstva i iluziju savršene lepeze izbora koji nema granica. Sustav je to koji je u svojim početcima imao ponešto problema sa skrivanjem interakcije posluge i usluženog, zbog manjka mehanizacije i automatizacije nekih procesa uslijed nepostojanja adekvatne tehnologije, te takva mjesta nisu bila odabrana destinacija višeg sloja društva, koji je osjećao narušenost slike idealnog čovjeka prilikom osobne interakcije. Takav početni tip komunikacije nužne u toj zatvorenoj trgovačkoj kupoli je danas uspješno eliminiran.

Ideal čovjeka je ovdje ispoštovan već na jednostavnoj lokomotornoj razini, te prilikom prolaska kroz ovaj samostalni svijet usluženi ne mora otvoriti niti jedna vrata, preći niti jednu stepenicu, niti se progurati između bilo kojih graničnika prostora, čak ne mora vidjeti niti jednu osobu koja bi ga uslužila tim procesima. Automatizacija takvih radnji slika u baroku toliko željenu ali neostvarenu sliku o savršenstvu idealnog čovjeka, prema kojem se ravnaju svi elementi sa kojima dolazi u doticaj, ma koliko neljudski bili. Nitko ne dovodi, ali niti ne smije dovesti u pitanje proces automatiziranog otvaranja jednih vrata, jer ona ne postoje za one koji kroz njih žele proći, i moraju biti spremna u bilo kojem trenutku ispuniti svoju svrhu, pa makar usluženi samo stao pred takav automatizirani sustav, bez ikakve namjere da kroz njega i prođe.

Nakon lokomotorne automatizacije možemo pažnju obratiti na vrhunac konzumne kategorizacije ostvaren u pažljivo sortiranim sekcijama proizvoda te njihovim strateškim razmještajima u podgrupacije i vrste, odajući dojam drveća kojeg police glume, i prirodnog voća koja sa njih raste, postavljeno iz nekog vanjskog svemira. Takvu percepciju gledatelja i njen utjecaj na kapitalističko društvo potpuno je objasnio Karl Marx u teoriji fetišizma robe sa kojom sustav o kojem govorim može stvoriti mnogo dodirnih točaka. No htio bi i u ovom slučaju istaknuti prisutnost višeslojnosti. Nakon opne trgovačkog prostora, dolazimo do opne kategorije usluge, zatim do opne varijacije usluge, da bi preko opne cijene specifične varijacije došli do ambalažne opne, koju vrlo zanimljivo, ne smijemo preći dok se nalazimo unutar granica svijeta u kojem smo u tom trenutku. Razbijanje te zadnje opne primjereno je jedino za naknadnu privatnu konzumaciju usluženog, koja je daleko presirova i prirodna radnja da bi mogla biti ispoštovana na mjestu kojim trijumfira slika čovjeka ne kao osobe nemoćno ovisne o predmetima koje bira, nego kao neovisnog ideala potpune samodostatnosti, kojem takvo mjesto služi kao poligon za vježbanje svojih moći slobode izbora i biranja objekata koji objektima unutar tog prostora moraju i ostati, svojih očuvanih umjetnih priroda, uvijek isti, vječno nepromjenjivi. Idealan oblik usluženog kojeg takav sustav zahtijeva ne pita se tko je određeni objekt konzumacije upakirao, kada je to učinio, kako je taj objekt dopremljen do lokacije sa koje ga uzima, zašto je određene boje, određenog oblika, i konačno, određene cijene. Od usluženog se zahtijeva da vidi taj objekt u savršenom spoju scenskih iluzija koje ovo okruženje stvara, kao objekt koji je oduvijek takav, u svom najprirodnijem, najčišćem i najboljem obliku, upravo zato što se nalazi na mjestu koje ga samim svojim postojanjem čini najboljim.

zamrznuto vrijeme i protokoli umiranja - dramaturški doprinos iluziji stabilnosti

Ovaj bih dio teksta posvetio kratkom osvrtu na dvije značajne pojave, od kojih je prva postala sastavni dio određenih scenskih izvedbi, a druga se pojavljivala i u scenskoj formi, te u likovnim formama.

Prvu pojavu sam nazvao zamrznutim vremenom, možemo je nazvati i zaključnom suspenzijom, a pruža interesantan dodatni uvid u očuvanje baroknog razmišljanja u stoljećima nakon baroka. Kako bih reducirao opseg razmatranja, razmotrit ću je isključivo kroz formu scenskog baleta, iako se pojavljivala u svim scenskim disciplinama. Prethodno sam istaknuo kako je uski pojas pogleda gledatelja, zajedno sa postavljanjem scenskih ulica, ili kulisa, zamagljivao granice scenskog prostora, omogućivši time da rubna područja scenskog mikrosvijeta nisu definirana takvim scenskim ulicama, nego se ta rubna područja nalaze neodređena negdje van područja u koje proscenijski luk daje uvid. Zbog toga možemo reći kako neki scenski karakter ne ulazi u postojanje i vidljivost svojim pojavljivanjem na sceni nakon prolaska kroz filter scenske ulice, nego je on već postojao potpuno formiran i prisutan i prije nego što je gledatelju postao fizički vidljiv. Za razliku od scenske arhitekture teatra Globe, koja je gledatelju direktno otkrivala lijevi i desni otvor vrata kroz koji su glumci ulazili i izlazili sa scene, u baroknom teatru svjedočimo suspenzijskim kvalitetama proscenijskog prostora – glumac u umu gledatelja nikad ne izlazi sa scene, niti se njegovo postojanje ikada gubi ili nestaje, upravo zbog toga što mikrosvijet u kojem živi svoje područje prostire daleko izvan granica kazališne zgrade, čineći scenske karaktere nesposobnima pobjeći iz okruženja za koje su stvoreni, i ne dopuštajući potpunu prevlast karaktera plesača i glumca nad karakterom koji pokreću. Jedna od metoda urezivanja takve iluzije u um gledatelja jest klanjanje plesača na način da svaki pojedini plesač obavi svoj naklon u karakteru lika kojeg je plesao. Ostajanjem u karakteru naklon gubi svoju prvotnu namjensku vrijednost, u kojoj je služio kao interakcija zahvala između glumca i gledatelja, i postaje paradna ceremonija koja ima za ulogu ponoviti sastavne dijelove svijeta koji su tvorili scensku iluziju, dovesti ih zajedno jedan uz drugi. Zadnji prizor kojeg se gledatelj mora sjećati tako postaje onaj koji prikazuje maksimalan broj uključenih karaktera, jer ako su svi tu, onda nisu nestali.

Tu ideju bilo je moguće još dosljednije implementirati stvaranjem posebnih dramaturških sekcija, koje su također na scenu dovodile kompletan ansambl i soliste, a koje su imale ulogu zaključne suspenzije atmosfere i revizije uključenih karakternih elemenata, a najčešće su se pojavljivale vezane uz formu muzičke code, koja predstavlja ravnopravni glazbeni pandan ovom scenskom efektu. /ilustracija 1.9/

Prikazani su izdvojeni završni prizori baleta " La Fille mal gardée ", premijerno izvedenog na samom kraju 18. stoljeća, ovdje u izvedbi Londonskog kraljevskog baleta, koji se odvijaju unutar muzičke code. Sav ansambl je na sceni, zajedno sa glavnim likovima, te svi sudjeluju u sinkroniziranoj koreografiji kojom međusobno potvrđuju svoje postojanje unutar scenskog svijeta i kojom zaključno razrješuju koreografske motive. No u jednom trenutku code bez ikakve najave i potpuno naglo dešava se iznimni paradoks. Četvrti zid, tako pomno održavan i naznačivan tokom cijele scenske izvedbe, koji je sprečavao sve karaktere ovog mikrosvijeta da postanu svjesni kontrole publike, nestaje. Troje glavnih likova time dramaturški neobjašnjivo i protivno svim zakonima svijeta u kojem žive postaju svjesni publike i to nema nikakvih posljedica po njihovu egzistenciju, iako ostali karakteri nastavljaju izvedbu unutar svog nesvjesnog mjehura. Svaki od tri glavna lika unutar približno poluminutnog perioda izvodi koreografski sažetak pokreta karakterističnih za njihovu scensku pojavu, izvodeći te pokrete ne iz potrebe za komunikacijom sa ostalim karakterima oko sebe, niti zbog



ilustracija 1.9

dramaturških zahtjeva svog mikrosvijeta, nego upravo za publiku, pogleda vrlo svjesno usmjerena u prostor gledališta. Takva svjesnost tih iluzijskih karaktera kulminira kada svaki od njih biva podignut visoko iznad glava ostalih izvođača, te rotiran oko svoje osi, cijelo vrijeme gledajući u publiku i svojim pokretima potvrđujući njenu prisutnost te je pozivajući na dijeljenje njihovih insceniranih osjećaja, baš poput izloženih artikala na rotirajućem postolju izloga trgovine.

Gotovo stoljeće nakon spomenutog baleta zaključna suspenzija likova i atmosfere bila je dovoljno nadograđena da bi učinila potpunu nevažnost motiva dramaturgije i fabule vidljivijom. Publika je postala zahtjevnija, a njena neutaživa potrošačka glad za što više ne konceptualnog nego vizualnog sadržaja, za što više varijacija unutar scenskog mikrosvijeta, i za što grandioznijom iluzijom o nepromjenjivoj nepreglednosti kazališne inscenacije učinila je čin variranja i slojevitog nizanja svjetova samodostatnim scenskim zahvatom. Sve ostalo što je bilo na takav čin nadodano, uključujući i samu fabulu scenskog djela, postaje običnom dekoracijom, izlikom za igranje fizikalnim pravilima internih mikrosvijetova. /ilustracija 1.10/

Treći čin te generalna završna coda baleta " *Trnoružica* ", premijerno izvedenog 1890., ovdje prikazanog također u izvedbi Londonskog kraljevskog baleta, odličan je primjer spomenute pojave. Libreto trećeg čina bavi se svadbenom proslavom princeze Aurore i princa Desiré, no njihovi se karakteri ustvari pojavljuju kroz prilično mali vremenski period trećeg čina, prvenstveno kroz njihov završni pas de deux, odnosno ples u paru. Ostatak čina ispunjen je nevjerojatnim nanosom najrazličitijih karaktera koji sa jezgrom libreta nemaju apsolutno nikakve veze, i koji se skrivaju iza paravana svadbenih gostiju, glumeći uzvanike proslave, iako se ustvari radi o velikom broju dodatnih pikosvjetova unutar mikrosvijeta izvedbe, sastavljenom od drastično variranih asimiliranih koreografskih i vizualnih utjecaja koji takve zasebne brojeve pletu u šarenu mrežu, osiguravajući gledatelju stanje zanimljivosti, proizvedene ne shvaćanjem videne materije, nego njenom dovoljno brzom izmjenom. Kroz treći se čin nekoliko puta izvodi muzički broj code, kako bi se zaključili zasebni dijelovi čina. Već u tim codama likovi imaju priliku osigurati svoju trajnost i vječnu pojavnost ponavljanjem karakterističnih pokreta i prezentacijskim prolazima ispred publike, da bi u završnoj, generalnoj codi, svi zajedno sudjelovali i u sinkroniziranoj koreografiji, ali i u ponovljenim kratkim segmentima kojima se zadnji puta prije završetka izvedbe prezentiraju publici. Iako na početku code svi ti likovi ne moraju biti prisutni, nego ulaze pojedinačno, ispunjujući polako scenski prostor, na kraju code je apsolutno nužno da su prisutni svi dostupni izvođači, upravo iz razloga koji sam već spomenuo, a taj je urezivanje sveopće suspenzije u um gledatelja.

Druga pojava koju bih razmotrio u ovom podnaslovu povezana je sa estetikom insceniranog umiranja, te ću se na nju samo ukratko osvrnuti, budući da se radi o temi koje sam se već nekoliko puta dotakao tokom diplomskog studija.

Kada bi model idealnog baroknog čovjeka svoje postojanje i pravila ponašanja vukao iz neke svoje fizičke pojavnosti, ili svog fizičkog tijela i njegovih potreba, tada bi u trenutku smrti takav čovjek doživio gubljenje karakteristika tog modela postojanja, jednako kao i sposobnost da se i dalje pridržava kodeksa pokreta, ponašanja i izgleda na način koji mu je moguć dok je u punoj fizičkoj spremnosti. No on je pokretan onom već spomenutom energijom neke druge dimenzije. Takve ideje stvorile su u baroku potpuno novi oblik scenskog i likovnog prikaza, estetski spektakl umiranja.



ilustracija 1.10

I u ovom slučaju svjedočimo zanimljivom paradoksu – što je scenska pojava ili likovni prikaz ljudskog bića bliži smrti, to se dosljednije i demonstrativnije drži pravila insceniranog čovjeka. Spomenuo bih primjer koji sam također spomenuo u jednom od prethodnih pismenih radova, iz razloga iznimne pogodnosti tog primjera za obrazlaganje ovog paradoksa. Radi se o sceni smrti karaktera Giselle u istoimenom baletu 19. stoljeća. Od dramaturškog trenutka koji potiče proces njenog umiranja do konačnog beživotnog rušenja prođe preko 6 minuta, a cijeli taj ep umiranja postavljen je unutar muzičkog broja koji traje još i duže, kako bi omogućio reakcije ostalih karaktera uključenih u dramaturgiju. Niti u jednom drugom dijelu ovog baleta lik Giselle, koja pati od slabog srca te se brzo umara, nije aktivniji niti mora proći toliki spektar koreografskih izmjena kao u procesu umiranja, kada joj srce potpuno otkazuje, u kojem umjesto da energiju gubi, ona ju dobiva u sve većim količinama dok na samom vrhu njen dotok nije naglo presječen. Ništa što prouzrokuje proces umiranja njenog tijela ne može narušiti njeno fanatično pridržavanje kodeksa pokreta i ponašanja na sceni, ono ga samo pojačava. Scenska smrt tako postaje trijumf idealiziranog života. Taj paradoks biva još zanimljivijim kada ga usporedimo sa prethodnim osvrtima na ustručavanje prikaza bilo kojih procesa koji stvaraju idealnog čovjeka. No umiranje postaje jedini izloženi proces tog bića, bilo u statičnoj slici i kipu, bilo u scenskoj izvedbi, te uživa neizmjernu simpatiju publike i status jednog od najomiljenijih prizora upravo zbog svoje sirovo izložene rapidne izmjene i eksplozije svih karakteristika idealnog čovjeka do njihova vrhunca, da bi odmah potom bili eliminirani iz postojanja zajedno sa karakterom koji ih nosi. Tu nikoga ne zanima finalni proizvod, niti itko želi vidjeti konačni oblik smrti, spreman i doveden pred publiku u gotovom obliku, pa makar taj oblik bio u skladu sa svim pravilima insceniranog čovjeka. Ono što izdvaja ovu pojavu kao jedinstvenu je opčinjenost procesom, izloženim u što većem broju sastavnih elemenata. Određenim pitanjima koja takva percepcija gledatelja otvara pozabavit ću se između ostalog u drugoj cjelini ove radnje, razmatrajući određena razmišljanja sa kojima sam ušao u izradu diplomskog filma, a koja su se ticala i ove karakteristične i u klasičnoj estetici vrlo rijetko prisutne izloženosti procesa.

o s v r t
n a r a d
n a f i l m u

inicijalni pristup i organizacija materijala

Ovom filmu sam pristupio sa vrlo podijeljenim namjerama. Sa jedne strane želio sam dublje istražiti postulate igranog filmskog materijala, poglavito način na koji su stvorili simbiotsku vezu sa kolektivnim umom gledatelja, a sa druge strane želio sam započeti osobno razbijanje tog istog sustava. Takvu podijeljenost sam uvidio ne samo u sustavu vezanom za filmski medij, nego i za koncepte koje klasični filmski medij uvjetuje, kao što su društvene slike o estetici, dramaturgiji, scenskoj iluziji i o onome u što najviše ne vjerujem, umjetničkom realizmu. Prije nekog vremena zaključio sam da mi razbijanje takvog sustava nije toliko zanimljivo korištenjem oružja dijametralno suprotnima tim istim sustavima koliko korištenjem istog sustava za destabiliziranje njega samog. Prilikom početnog razmišljanja o ovom filmu najviše me je progonio strah da se takvim izborom ostanka u domeni klasičnog igranog filma ne uspijem suprotstaviti vlastitim inklinacijama odavanja počasti mediju, umjesto da ga propitam. Iz tog razloga odmah sam na početku odlučio poduzeti konkretne korake kojima bih mogao spriječiti takav ishod.

Pripremajući se za snimanje, nisam napravio scenarij niti odredio što će se točno u filmu odigravati. Koristeći tehnike igranog filma odlučio sam portretirati isključivo osjećaje i stanja osobe, a ne fabulu niti kronološku dramaturgiju kakva je obično portretirana tim tehnikama. Zato sam pripremio samo nekoliko kratkih dijaloga trivijalnog i nepovezanog sadržaja, kako me niti jedan njihov element ne bi mogao povući u fabularnu razradu. S vremenom sam shvatio da film počinje poprimati fizički oblik mojih vlastitih bojazni i sumnji u mogućnost iskrenog izraza i komunikacije u svijetu za koji vjerujem da je lažan, a glavni lik je postao materijalizacija mog osobnog stanja i razmišljanja o takvoj komunikaciji. Film sam nazvao naslovom Razgovori unatoč postojanju samo jedne osobe u filmu. To je razgovor koji ta osoba provodi u sebi i sa sobom, a on nije sastavljen od rečenica koje kroz film čujemo, nego od stanja koje vidimo, pa makar i ona bila obična inscenirana iluzija.

Ovdje prilažem sadržaj svakog od tri pojedinačna dijaloga u filmu:

Dijalog 001

-Spremno je.-

-Što si pripremila?-

-Pripremila sam juhu.-

-Kakvu juhu?-

-Juhu od graška.-

Dijalog 002

-Kada dolaze?-

-Dolaze u srijedu.-

-Mislila sam da dolaze u utorak.-

-Ne, dolaze u srijedu.-

Dijalog 003

-Ne smiješ sjediti na hladnom.-

-Zašto?-

-Razboljet ćeš se.-

-Kako znaš?-

-Pročitala sam.-

U početnim fazama pripreme materijala ovi dijalozi su bili kreirani za dvije različite osobe, mušku i žensku, no savjetovan sam da se ograničim na prikaz samo jedne osobe. Tako sam neko vrijeme proveo razmišljajući kako reorganizirati dijaloge, i da li uopće dopustiti toj jednoj osobi da išta govori. Na kraju sam ostavio sva tri dijaloga nepromijenjena, te odlučio da jedan preostali lik u filmu sav dijalog obavlja sam sa sobom. Smatram da je takav potez doprinio stabilnosti koncepta kojima sam se vodio, budući da je potenciralo već inicijalno ustanovljeno sadržajnu nevažnost dijaloga te ih prezentiralo kao suhi socijalni protokol, za koji osoba koja ih izgovara ustvari nije nimalo vezana, jer joj osjećaji i reakcije proizlaze iz razmišljanja, ne bivajući sinkronizirani sa izgovorenim riječi. Isto tako, na vanjskoj društvenoj razini bi se bilo koji broj osoba koje bi se u filmu mogle pojaviti manifestirale jednako, jer bi svi bili vođeni istim društvenim ceremonijama, te barem u početku bili svedeni na objekte idealnog čovjeka. Zato je sasvim svejedno da li jedini preostali lik u filmu razgovara sa nekime ili sam sa sobom.

Svi dijalozi bili su snimljeni u različitim verzijama, izgovaranjem pojedinih rečenica na razne načine i snimanjem istih dijelova dijaloga u različitim položajima. Nisam želio dijalogu dati primat određivanja načina vizualne izvedbe, a nisam želio ni da je formiran zbog nekih prethodno zamišljenih vizualnih situacija. Svaki dijalog je ciljano bio oblikovan tako da iako nema vlastita konteksta niti je vezan sa drugim dijalozima posjeduje određeni upit, ili konfliktno iznošenje tvrdnji. Tako su u dijalogu stvoreni sukobi čijim uzrocima razvoja gledatelj ne može ući u trag, upravo zbog pomanjkanja dovoljno informacija. Nakon odabira takvog teksta koji je ostavljao mnogo otvorenih pitanja, cilj mi je bio različitim varijacijama njegova izvođenja postići što veći broj odgovora i obrazloženja u umu gledatelja koje bi on bio prisiljen izvesti sam, bez da sam mu implicirao bilo kakvu dramaturšku liniju unutar filma i time mu odgovore nametnuo.

Unatoč tome, pripremi materijala i planiranju snimanja prišao sam pokušavajući kreirati laboratorijske uvjete rada. Iako prethodni storyboard i animatik nije postojao te također nisam utvrdio nikakav konkretan scenarij niti dramaturški tok, osim pripremljenih kratkih dijaloga, prije snimanja sam materijal koji sam želio snimiti podijelio u stroge kategorije temeljene na tipu snimljene radnje. Nisam želio naknadno stvarati dramaturšku inscenaciju na način da za određene točke dramaturgije koristim karakteristične kadrove i glumu, što bi omogućilo da se snimanje obavi u daleko kraćem vremenu, budući da bi točno znao koji su kadrovi potrebni za konačan film. Ovaj puta sam se odlučio pozabaviti sirovom materijom tako da stvorim bazu sastavnih blokova kadrova, doduše utemeljenima na već definiranim tipovima kadra komercijalnog filma, no daleko šireg spektra nego što bi to za film ovog trajanja bilo potrebno. Svi ti blokovi grupiranih radnji bili su lišeni nekog definiranog konteksta te su predstavljali tipične generičke radnje kakve se pojavljuju u gotovo

svakom igranom filmu, kao što su sjedanja na stolce, glumljenja osjećaja, silaženja niz stepenice, raznolika hodanja ili pogledi u kameru. Sa takvom bazom materijala sam dopustio dramaturgiji da se formira tek u trenutku montažnog sklapanja. Time sam pokušao konačnu atmosferu i ritam filma za vrijeme snimanja sakriti sam od sebe.

Sav sirovi materijal žive osobe bio je neposredno nakon snimanja razrezan u pripremljene kontekstualne kategorije, točnije njih 24. Kategorija broj 25 sastoji se od pomoćnog materijala snimljenog van studija, koji će biti korišten za spajanje sa specifičnim virtualnim efektima. Takva detaljna podjela i kategorizacija osiguravala mi je iznimnu psihološku sigurnost u baratanju materijalom te je ujedno služila i kao sigurnosni mehanizam precizno utvrđenih koraka, čija je svrha da u slučaju pojave greške ili neispravnosti bilo kojeg oblika pruža čistu situaciju popravka iste, jednostavnim obrtanjem i ponavljanjem produkcijskog procesa odabira i obrade.

Vrlo sam važnim smatrao sav materijal izraditi poštujući tri pravila. Kako se radi o materijalu koji pripada internom mikrosvijetu koji sam želio kreirati na isti način kao što je takvim svjetovima pristupao barok, prvo pravilo nalagalo mi je da ako je ikako moguće što više materije filma bude potpuno sintetičko, ili barem kreirano nevezano za fazu snimanja žive osobe, uključujući i njegove vizualne i zvučne dijelove. To je primarno ostvareno snimanjem na green screenu, kako bi se osiguralo da snimljena osoba nije u kontaktu sa bilo kojim predmetom ili okolinom u koju će naknadno biti postavljena. /ilustracija 2.1/

Također sam smatrao kako zvuk koji je uhvaćen na snimanju ne smije biti iskorišten, te da se dijalozi i zvukovi koje snimljena osoba proizvodi moraju naknadno snimiti u namještenim umjetnim akustičnim uvjetima koji bi bili pandan studijskim uvjetima u kakvima je snimljen vizualni dio osobe. Na taj je način i slikovnom i zvučnom dijelu osobe omogućena maksimalna neprirodna čistoća. Naravno, ne bih smatrao ovo prvo pravilo dovoljno ispoštovanim da nisam odlučio drastičnije taknuti i u vizualnu komponentnu snimljene osobe, i to ne samo pomoću obrade slike i mijenjanja njenih kolorističkih i svjetlosnih vrijednosti, što je proces koji sam ionako primjenjivao na cijeloj slici. Zato sam pripremio i skupinu kadrova koji su uvjetovali radnje koje fizička osoba nije u stanju izvesti, kao što su rapidno starenje, prikaz sebe u mlađoj ili starijoj verziji, padanja sa vrlo visokih mjesta ili raspadanje tkiva, računajući sa time da je jedini način ostvarivanja takvih radnji kreiranje virtualne kopije osobe koja će te radnje obaviti umjesto osobe same. Tako bih u određenim kadrovima mogao ultimativno ispuniti cilj prvog pravila, prezentirajući gledatelju slike koje bi u svojoj potpunosti bile umjetne i nepovezane sa živom osobom istovremeno glumeći da potječu iz stvarne situacije.

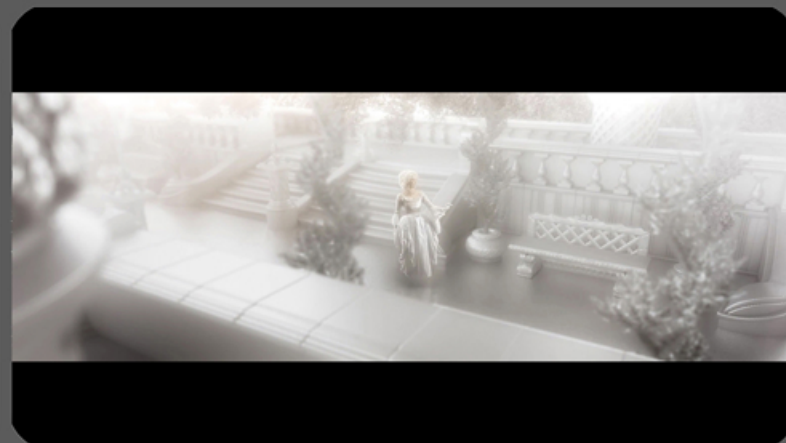
Drugo pravilo odnosilo se na porijeklo sastavnih elemenata filmske inscenacije. Razdijeljenost i samostalnost filmskog mikrosvijeta nastojao sam postići tako da sintetičke objekte koje kreiram ne utemeljim na preslici bilo kojeg postojećeg objekta. Snažni stilski utjecaji su naravno prisutni u kompletnom oblikovanju i dizajnu okoliša u kojima se kadrovi odvijaju, no bez obzira na njihovu likovnu analogiju sa postojećim razdobljima svaki objekt i struktura morali su biti potpuno novi, neokaljani uporabom, i stvoreni isključivo za ovaj specifičan svijet. Ljudski lik filma morao je piti iz šalice iz kojih nitko nikad nije pio, sjediti na namještaju stvorenom samo za tu prigodu, te se kretati kroz prostore u koje nitko nikad nije nogom stupio. /ilustracija 2.2/

PRIVREMENA ZVUČNA TRAKA SA
DIJALOGOM I EFEKTIMA

1. ČIN : RAZGOVORI



00:01:12:24

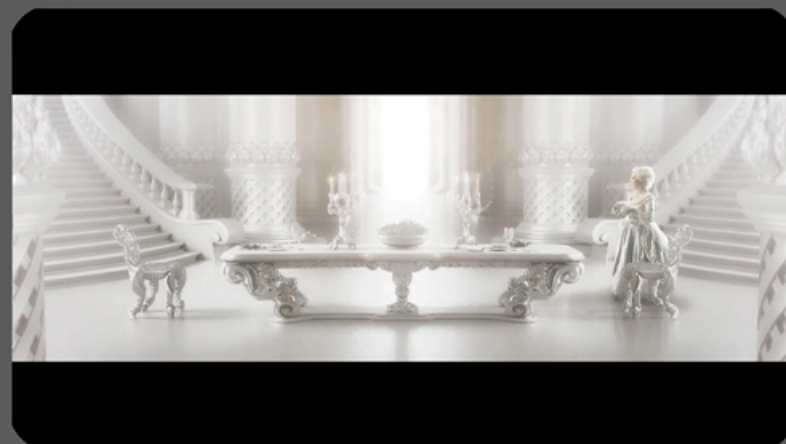


PRIVREMENA ZVUČNA TRAKA SA
DIJALOGOM I EFEKTIMA

1. ČIN : RAZGOVORI



00:00:28:14



ilustracija 2.1



ilustracija 2.2



ilustracija 2.3

I konačno, treće pravilo vodilo se idejom nepreglednog širenja prostora i njegovih detalja van uskog pogleda gledatelja, u ovom slučaju ostvarenim okvirom filmske slike. Izradi svih objekata bilo kako uključenih u scene pristupio sam potpuno zanemarujući ikakvu štednju hardverskih mogućnosti računala na kojem sam radio. Ne bih mogao postići mir i zadovoljstvo spram tog materijala ukoliko ne bih bio apsolutno siguran da sam uložio maksimalan napor da ga u njegovoj formi i pojavnosti učinim što bližim oblikovanju kakvo bi postojalo u stvarnosti, i onda kada je takvo oblikovanje zahtijevalo da se krećem protivno uobičajenim strujama virtualnog oblikovanja. Tako su svi detalji na tim objektima doista geometrijski prisutni, te su izbjegavane tehnike koje bi istu razinu detalja postizale automatiziranim procesima, bez potrebe da ih se svakog posebno oblikuje. /ilustracija 2.3/

Mnogi od tih objekata, poput pribora za jelo, nikada neće biti istaknuti u kadru, ili prikazani u krupnom planu, što samim time znači da gledatelj vjerojatno neće biti ni svjestan njihovog postojanja, a kamoli količine vremena i preciznosti koja je ušla u njihovu izradu. Pa ipak, ti objekti moraju biti spremni za bilo koju potrebu, makar ona nikad bila ostvarena, dostupni i priloženi tkivu filma i gledatelju iz jednostavnog razloga pripadnosti nepostojećem savršenom svijetu, čije dijelove gledatelj ne vidi i ne raspoznaje, ali ih sigurno osjeća. Razmatrajući takve nepostojeće savršene svjetove unutar prve cjeline ovog rada, u svakom sam navedenom spektru razmatranja, od scenskog do konzumnog područja, imao osjećaj kako je lažnu beskonačnost iluzije i njeno širenje van pogleda gledatelja lakše ostvariti u takvim medijima, za razliku od filmskog medija koji omogućuje daleko kulisnije tretiranje svog sadržaja. Takvu kulisnu redukciju pogotovo je omogućio razvoj digitalnih virtualnih sustava koje obilno koristim u produkciji. Zato sam ovaj korak vidio kao idealnu mogućnost povezivanja filmskog virtualnog okoliša sa fizičkim ograničenjima povijesnih i aktualnih mikrosvjetova koje sam razmatrao, ali prvenstveno i sa njihovom nemogućnošću da izbjegnu određeni stupanj opipljive detaljizacije.

Svim tim pristupima svjesno sam preuzeo ulogu posluge, sluga koji se brine da svijet za lik koji imam odgovornost kroz njega provesti bude savršeno spreman i uređen za neku potrebu koju čak niti ja ne mogu predvidjeti, a koja će možda sama isplivati iz filmskog tkiva bez da sam ju osobno potaknuo. U skladu sa fenomenom razvoja uslužnih djelatnosti kao trećeg i danas primarnog stupa ekonomije, a kojeg sam se dotakao unutar prve cjeline teksta, pažljivo sam pristupio pripremi produkcijskog procesa kako bi me doveo u situaciju da sve radnje obavljene unutar tog procesa budu uslužne. Na taj način mogao sam uživati u produkcijskom slijedu ne percipirajući ga kao nužnu tehničku komponentu kojom ostvarujem konačni filmski izgled, nego kao lančani sustav čiji svaki pojedini dio nad glumicom koju uslužujem stvara karakteristike insceniranog savršenog svijeta koji razmatram. Glumica nije tako postala stanovnik filmske inscenacije, nego upravo modela inscenirane društvene utopije, ali ovaj puta kreirane kroz medij filma. U trenutku kada sam pristupio filmu na takav način, uništio sam glumicu i dopustio tom svijetu da stvori novu osobu, koja je bila njegov a ne moj produkt; ja sam je samo usluživao. Istovremeno, priroda filmskog medija mi omogućuje da budem potpuno sakriven i neprimjetan u takvoj uslužnoj manipulaciji. Jednom kada sam snimio sirovi materijal i živu osobu, a pogotovo kada je montažni kostur bio gotov, taj novi lik koji egzistira u vakuumu filma sa živom osobom koju sam snimao više nema nikakve veze. /ilustracija 2.4/

Ona sama ne smije znati niti se pitati tko uređuje svijet kojim se kreće, jer je potpuno jasno da taj svijet mora biti



ilustracija 2.4

prikazan u tom obliku razlogom samog njenog postojanja. Na taj način mogu uslužiti scenski karakter bez da ikada dođem sa njom u bilo koju izmjeničnu interakciju, neprisutan u njenom shvaćanju, jer taj svijet imam odgovornost za nju stvoriti, ali ne i pokretati ga.

Prvo sam odlučio insceniranom okolišu oduzeti boju, i smjestiti kolorističku i svjetlosnu ljestvicu filma u vrlo usko područje stilizirane iščišćene nadeksponiranosti. Jedino područje gdje postoji širi koloristički spektar je koža filmskog lika te nekoliko detalja koji se pojavljuju u nekim kadrovima, a koji predstavljaju odstup od stila okoliša. Nadao sam se da će takva drastičnija stilizacija okoliša i odjeće približiti gledatelju sliku kakvu imam o iluziji društvenog ustroja i društvenih protokola, djelujući poput kulisa, doduše vrlo elaborativnih i detaljno razrađenih, ali ipak samo kulisa. Okolišu nisam oduzeo fizikalna svojstva, niti reduciraio njegovu interakciju sa likom, jer lik koji je ovdje glumljen nije stvaran pa da bi sa tim okolišem bio u koliziji, jednako kao što nije stvaran ni model idealnog čovjeka kojeg pojedinac navlači poput maske prilikom ispunjavanja onoga što se društveno od njega očekuje. Upravo poput baroknog ljudskog subjekta kojeg se ranije dotičem, filmski lik i ovdje postoji u potpunoj obostranoj simbiozi sa svojim okolišem, a obje strane te isključivo fizičke simbioze bivaju umjetnima. Jedino što bi moglo biti stvarno jest ono što lik osjeća iznutra, čak i kada izvana potpuno dosljedno slijedi društvenu sliku. Upravo zbog toga sam nadalje sa nekoliko zahvata krenuo stvoriti sukob između onoga što osoba govori i radi, i onoga što vidljivo osjeća. To je osoba koja u sukob dolazi i sa svojom okolinom te onime što u skladu sa zakonima okoline mora ispuniti, ali i sa samom sobom, budući da je sigurna samo u to da se okolinom ne želi voditi, ali ne i u to čime bi se umjesto nje trebala voditi, jer nešto takvo nikada nije ni susrela. Jedan od daljnjih koraka se sastojao u tome da sam montažno pomiješao dijaloge, križajući ih jedan sa drugim, zatim križajući varijacije istog teksta, te križajući dijaloge sa velikom količinom kadrova i radnji koji ne stoje u nikakvoj dramaturškoj vezi sa dijalozima. Štoviše, namjerno sam montažno otvorio neke linije povezanosti koje traju kraće vrijeme i u paralelnim tijekovima, da bi ih zatim ostavio otvorene, ne objasnivši njihov uzrok i posljedice. Iako sam na taj način nastojao što više razbiti linearno vrijeme i kronološku montažu, pojedine kraće linije i sekvence namjerno sam oblikovao vrlo dosljedno zakonitostima klasičnog igranog filma, na nekoliko mjesta implicirajući određene osjećaje i stanja kao da su doista povezani sa onim što film u tom trenutku prikazuje. Kakvi se procesi dešavaju u percepciji gledatelja kada mu se na taj način podastre materijal koji vuče analogije sa nekoliko ustaljenih filmskih normi i sustava, koji najčešće bivaju doživljeni kao plodovi dramaturgije, a u materiji koja dramaturgije nema, što bi po klasičnom shvaćanju igranog filma značilo da ni određeni sustavi nemaju kako biti iskorišteni jer ih ništa ne podržava?

Još jedna odluka kojom sam nastojao istražiti razmišljanja navedena u prvoj cjelini pismenog rada odnosila se na fenomen četvrtog zida. Stabilnost i pravilno funkcioniranje insceniranog mikrosvijeta filma želio sam uzdrmati prekršivši pravilo takve scenske utopije, često inzistirajući na svjesnosti glumice da je promatrana. No njena svjesnost publike ne vuče svoj korijen iz potrebe za samoprezentiranjem, niti je u stanju takve svjesnosti sposobna reagirati radosno i ispunjeno. Trenuci svjesnosti prouzročuju nelagodu i nesigurnost i filmskoj osobi, ali i gledatelju, budući da su postavljeni na određene točke filmskog ritma kojima sam nastojao proširiti gledateljev osjećaj da nema uzročno slijednog uporišta, niti kronološku percepciju fabule. Time i osoba u filmu i osoba van filma zajedno mogu iskusiti stanje nesnalaženja i nelagode koju stvara neprirodnost filmskog prostora i artifičijalnih protokola koje taj prostor zahtijeva. Ponekad osoba u filmu ne izražava u takvim momentima nelagodu, nego superiornu vizualnu nadmoć nad gledateljem, istovremeno ga

bivajući svjesna ali i ne puštajući ga u svoj scenski prostor. Time sam želio gledatelju ostaviti otvoreno dodatno pitanje vezano uz mogući neotkriven broj vizualno istih, ali psihološki različitih osoba u filmu, ili uz mogući višestruki rascjep ličnosti unutar jednog filmskog lika.

slučaj montažnog kostura

Značajnu prekretnicu u planu produkcije i prezentacije filma unutar okolnosti obrane diplomskog rada odlučio sam primijeniti nakon nekoliko konzultacija koje su uslijedile poslije završetka montažnog kostura filma te nekoliko tjedana produkcije. Moja početna ideja je bila prilikom obrane rada prezentirati film u njegovom konačnom i finaliziranom obliku kakav sam namijenio gledatelju. Nisam planirao da bilo tko, a pogotovo ne komisija obrane diplomskog rada vidi produkcijski proces koji otkriva korake izrade filma. No i kroz mentorstvo te također nekoliko prikazivanja montažnog kostura i jednog dijela gotovih kadrova užem krugu gledatelja bio sam snažno savjetovan da u sklopu obrane rada prezentiram upravo montažni kostur zbog njegovih vrlo specifičnih karakteristika koje u završenom filmu ne bi bile prisutne, te da preostalo vrijeme iskoristim za razmatranje i tekstualno definiranje tih karakteristika. Iako sam u početku oklijevao odlučiti se na takav potez koji sam smatrao potencijalno opasnom odlukom koja bi mogla ugroziti konceptualnu stabilnost rada, bilo je očito da su pojedinačni gledatelji vidjeli zanimljiva pitanja koja je montažni kostur postavljao, te me je na koncu znatizelja osobnog upliva u takvo preispitivanje potakla da mu se više misaono posvetim.

Jedna od prvih stvari na koje mi je bilo ukazano jest postojanje takozvanog kaveza, ili faktora ograničavanja, u koja sam montažnim kosturom zatvorio glumicu. Taj kavez je sastavljen od nekoliko rešetaka: okvira same kompozicije u koji je osoba zatvorena, a čiji se sastavni dijelovi, kojih gotovo i nema, u kosturu potpuno jasno i bez problema uočavaju, ograničenja vremenskim odbrojavanjem, ograničenja oznakama scenarijskog čina, te uputstvima i opaskama navedenim direktno preko filmske slike i glumice. /ilustracija 2.5/

Naravno, takav oblik materijala svojom je vidljivošću direktno narušavao moju potrebu da se i u ponašanju spram zadatka i svoje okoline vodim scenskim konstruktima koje sam radom razmatrao, te je otkrivao sirova stanja materije za koja mi nije bilo u interesu da budu otkrivena.

Pokušavajući si objasniti fascinaciju pojedinih gledatelja upravo takvim sirovim stanjem prvo sam pribjegao objašnjenju kako je ta fascinacija vezana uz osobno poznavanje mojeg uobičajenog pristupa filmskoj materiji i naviknutosti tih istih gledatelja da ovakvu fazu razvoja filma ne vide. Pa ipak, određeni komentari koji su mi bili upućeni otkrivali su koncepte koji su me potaknuli na dublje razmišljanje. Neki od njih ticali su se kadrova koji su unatoč prisutnosti glumice u potpuno praznom okolišu preko sebe imali ispisana uputstva koja su upućivala na naknadno dodavanje daleko veće količine sadržaja koji je u datom kadru nepostojeći. Bilo mi je jasno da je jedan od tipova scenske iluzije i lažnog mikrosvijeta ostvaren već prilikom snimanja, i to glumom, pokretima i uopće pojavom glumice. Pitao sam se stoga jesam li pomalo upao u jednu od onih inklinacija kojih sam se prije početka produkcije bojao, te zaključio kako je za uspješno funkcioniranje materije koju sam predstavio nužno preko postojećeg mikrosvijeta presvući i nekoliko drugih mikrosvijetova? Takvo nizanje bilo bi u skladu sa mojim razmišljanjima o kaskadnom nizanju opni svjetova, no uvijek sam percipirao takvo nizanje kao sustav u kojem svaki naredni sloj može isključivo pojačati efekt onog prethodnog, i još ga više istaknuti. Slučaj nizanja opni unutar kazališne zgrade koji sam prethodno razmotrio izvrstan je primjer takvog uzastopnog potenciranja. Opna kazališne zgrade potencira postulate takozvanog stvarnog svijeta oko sebe, kao što i sustav stepeništa unutar kazališta istovremeno potencira svrhu kazališne opne i vanjskog svijeta zajedno. Daljnjim nizanjem opni možemo zaključiti kako mjehur gledališnog prostora potencira prethodne slojeve zgrade, da bi konačno unutarnji scenski prostor zapečatio maksimalno potenciranje društvenog konteksta isprepletenog oko cijele kazališne zgrade. Bilo je

PRIVREMENA ZVUČNA TRAKA SA
DIJALOGOM I EFEKTIMA

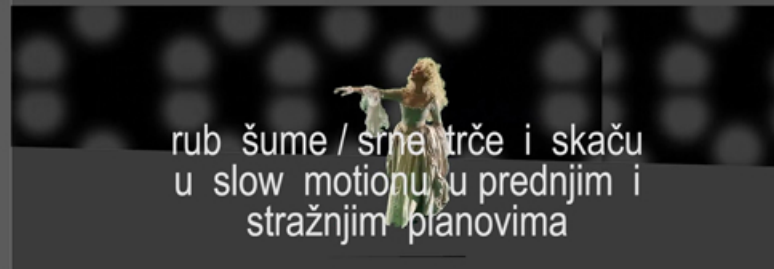
1. ČIN : RAZGOVORI



00:01:38:18

PRIVREMENA ZVUČNA TRAKA SA
DIJALOGOM I EFEKTIMA

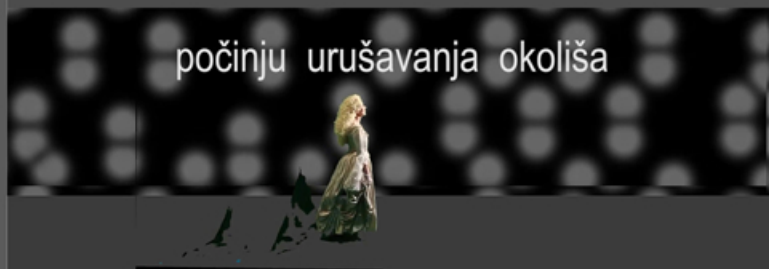
2. ČIN : STANJA



00:04:41:15

PRIVREMENA ZVUČNA TRAKA SA
DIJALOGOM I EFEKTIMA

3. ČIN : DESTRUKCIJE



00:05:22:09

ilustracija 2.5

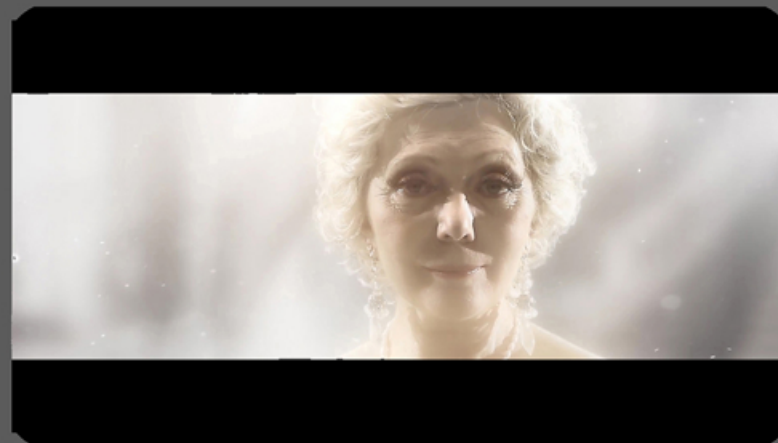
apsolutno van moje sumnje da bi neka naredna opna iluzije mogla potisnuti inscenaciju primijenjenu prethodno. Da li se gledatelj doista mogao osjećati više uvučen u ritam i iluzijsku kvalitetu materije sa manjim brojem elemenata koji su tu iluziju tvorili? Štoviše, da li je to mogao sa odsutstvom svih elemenata osim onog ljudskog? Je li moguće da je ljudski element izgledao ljudskije prekriven debelim premazom virtualnog svijeta, a umjetnije i insceniranije, kao što sam želio da izgleda, unutar praznog zelenog ili crnog polja?

Tu bi smatrao vrlo važnim istaknuti sa istim dvojbama povezano iskustvo sa kadrom kojem je u montažnom kosturu bio dodijeljen broj 019. Bio je to prvi trenutak koji me je doveo u potencijalno vrlo opasno stanje mogućeg urušavanja koncepcije kojom sam se vodio. Spomenuti kadar 019 dolazio je iz kategorije „Pogledi u kameru“ koja se sastojala od 33 zasebna kadra podijeljenih u sedam podgrupa. U podgrupi iz koje je kadar 019 odabran bilo je osam kadrova, koji su svi bili repeticije iste radnje. /ilustracija 2.6/

Iako gledatelju nisam želio ponuditi scenarističke i dramaturške odgovore, u određenim kadrovima sam želio prikazati specifičnu emociju za čije pravilno čitanje od strane gledatelja smatram nužnim nametnuti sustav koji će gledatelj moći prepoznati. Mjerila odabira konačnog kadra iz takve grupe repeticija tako su se temeljila na klasičnim scenskim pravilima kojih se dotičem u ovoj radnji, osiguravajući da većina gledatelja materiju percipira jednako. Takva kontrola posebno je precizna kada se radi o krupnom kadru lica – situacija koja uvijek pruža vrlo specifične mogućnosti manipulacije medijem. Nužno repetiranje prilikom snimanja je omogućilo da u konačnici dobijem zabilježbu izraza lica i karaktera pogleda kojeg sam želio. Sve to davalo mi je unutarnju potvrdu da je put za daljnji rad na sirovoj snimci kadra broj 019 jasan, spreman za sve svoje daljnje stadije, i najvažnije, da se radi o putu koji već svojim početkom, svojim sirovim oblikom, nudi osiguranje da će sva sadržina materije, i vidljive i osjetne, biti očuvana. Ne samo očuvana, primjenom daljnjih postupaka obrade i produkcije taj izraz i karakter koji se mogao očitati iz lica glumice mogao je biti samo još više istaknut i ojačan u svojoj scenskoj kvaliteti.

No prvi puta sam doživio da je primjena svih produkcijskih postupaka najednom stvorila kadar koji u svom pokretu nije imao početne kvalitete sirove snimke. To me je potaknulo na dugo istraživanje svih detalja i slojeva obrade koji su na sliku bili primijenjeni, uzaludno tražeći grešku u sustavu. Jedno vrijeme sam sebi stvari objasnio prebacivanjem krivnje na vlastito računalo i programske sustave koje sam koristio. Kako nisam mogao pronaći nikakvu opipljivu fizičku grešku sa svoje strane, bilo gdje u produkcijskom procesu, a koja bi razlikovala ovaj kadar od drugih kadrova sa kojima sam bio zadovoljan, smatrao sam kako je jedini uzrok mogao doći od strane neke efermne manjkavosti u računalnom sustavu. Nakon nekog vremena bezuspješne potrage za takvom greškom bio sam ipak prisiljen zaključiti kako je ona sadržana u mom sustavu koji sam kreirao a kojim sam tretirao sirovu snimku. Nažalost, za otkrivanje prikladnijeg sustava iluzije koji bi mi omogućio jednaku količinu inscenacije i detaljnost konstrukcije a ipak očuvao sve karakteristike sirove snimke vjerojatno će mi trebati daleko više vremena od onog koje je odvojeno za stvaranje jednog diplomskog rada. Zbog toga je ovaj slučaj bio još jedan faktor koji me potaknuo da komisiji prezentiram rad čiji je proces izložen.

Određena su mi razmišljanja potaknuli i komentari vezani uz kadrove u kojima su preko glumice bila ispisana uputstva



ilustracija 2.6



ilustracija 2.7

o pomlađivanju ili postarivanju njenog lika. U prvoj cjelini ove radnje istaknuo sam kako je prosječno kolektivno tijelo publike bilo fascinirano jedinim izloženim procesom na sceni i u likovnom prikazu, procesu umiranja, za razliku od opsesivne potrebe inscenijskog sustava da sva ostala stanja i karaktere prikaže u finaliziranom obliku, bez ikakvih vidljivih promjena. Iznenadilo me stoga što se kod gledatelja ovog montažnog kostura desila invertirana reakcija. Kostur očito zbog svoje prirode pokazuje procese u izradi, i to u svim situacijama osim onih u kojima se rastvoreni proces mora u konačnici očitovati na glumici. Tako su kadrovi u kojima bi na kraju produkcije glumica trebala biti prikazana u svojoj mladoj verziji, ili u procesu ubrzanog starenja, ili ubrzanog raspadanja u montažnom kosturu jedini kadrovi u kojima nije vidljiv nikakav proces niti se vidi pozadinska mehanika sustava koji će biti primijenjen. Jedina su naznaka procesa natpisi koji su ispisani preko glumice. /ilustracija 2.7/

Ovakav kadar čak je bio nazvan dirljivim, što je ponovno potaklo moja razmišljanja i analize procesa koje koristim. Zašto je u umu gledatelja najednom došlo do situacije u kojoj smatra kadar ubrzanog umiranja a u kojem mu je taj isti proces uskraćen uzbudljivijim od kadra u kojem bi doista i mogao svjedočiti takvom procesu? Kako to gledatelj percipira moj čin ispisivanja naptka preko glumice, a koji pokazuje da njen izgled ne smatram za taj kadar odgovarajućim? I kako su slike koje mu se u umu javljaju kada vidi ovaj kadar drugačije od onih koje bi se stvarale pogledom na finalni oblik kadra? Ova spomenuta pitanja sigurno ne bi bila dio mog razmatranja da film određenom broju gledatelja nisam prikazao u obliku montažnog kostura.

Odgovore na neka pitanja sam u početku svakako namjeravao istražiti, ali ti odgovori ne bi napustili moje razmišljanje podastiranjem gotovog filma gledatelju. Ovakvo se osjećam potaknutim da dio tih razmišljanja, i starih i novih, podijelim. Naprimjer, na snimanju sirovog materijala zatražio sam glumicu da uputi kameri pogled prezira i gnušanja, te smo ponavljali kadar određeni broj puta dok nisam bio zadovoljan. Da li je njena konačna gluma tog osjećaja bila jednaka njenom izrazu prezira u svakodnevnim situacijama? Da li smo oboje bili vođeni stereotipima prikaza čovjeka pa je ponavljanje kadra obustavljeno kada je taj stereotip postignut? Da li je reproducirala scensku verziju prezira, ili je bila uvjerena da je stvorila točnu presliku prezira kojeg bi osjetila u stvarnoj situaciji? Postoji li uopće takva stvarna situacija, ili postoji naučeni model specifične situacije u kojoj se od osobe očekuje da podastre naučenu formu prezira? Da li je u tom slučaju odglumila ono što je već naučila glumiti van scene? U jednom trenu sam joj rekao da zamisli neku osobu ili osobe koje joj se gade i koje ne cijeni; nakon toga forma prezira se poboljšala. Zašto se mora zamisliti stvarnu situaciju ako glumimo i bavimo se formom koja je namjerno umjetna? Štoviše, zašto moramo zamisliti društvenu situaciju da bi odglumili osjećaj koji je možda već bio glumački definiran prije te situacije?

Takva pitanja su otvorila dodatne dvojbe koje su mi već ranije formirale određenim scenskim izvedbama u kojima sam sudjelovao. Radilo se o klasičnim plesnim izvedbama te o momentu u kojem sam se kao izvođač imao priliku prepustiti karakteru i inscenaciji neke konkretne izvedbe; stanje u koje je bila dovedena i sama glumica prilikom snimanja sirovog materijala. Pitao sam se zašto osjetim točno određene osjećaje i stanja prouzrokovana točno određenim pokretima i položajima? Kako je moguće da drugi izvođač osjeti iste osjećaje i stanja prilikom izvođenja istih tih pokreta? Kako je moguće da publika koja ne zna tehničke detalje tog pokreta osjeti isti osjećaj? Odgovor na ova pitanja je doduše vrlo lagan - mora da je to sve tako jer se radi o modelu osjećaja kojeg je kolektivna svijest naučila povezivati

i sa potpuno apstraktnim i prirodno nepovezanim formama.

No, ako je tako, može li biti istinom ono što me užasno proganja i muči, a to je mogućnost da ustvari nisam osjetio ništa? Ne osjećam da je osoba u kojoj sam bio na sceni ista osoba koja sam sada, a siguran sam da je i glumica prilikom perioda snimanja bila u istom stanju već spomenute scenske suspenzije. Za koga je onda ta scenska osoba postojala u tom kratkom vremenu? Za publiku ili za glumicu da ju poslije analizira? Da li je ta osoba bila utjelovljenje društvenog komunikacijskog kanona, koja je morala nastati da bi publika razumjela materiju ne kao skup apstraktnih pokreta, nego kao osjećaj? Ili možda kao prethodno konstruiranu sjenu osjećaja čiji original nitko nikada nije osjetio, jer je sve čime se bavimo samo model osjećaja kakvima ih zamišljamo?

Mnoga od ovih pitanja još si uvijek ne mogu adekvatno i temeljito odgovoriti, no smatram osobnim uspjehom da sam mogao ovaj period rada na diplomskom filmu iskoristiti kako bi ih konačno do kraja formulisao i usudio se samom ih sebi postaviti i u ovoj pismenoj formi, ne samo zbog toga jer su mnoga od njih osobne prirode, nego i zbog toga što njihovim zapisivanjem postajem odgovorniji i obavezniji iznaći njihove odgovore kako god znam i umijem.

AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI u Zagrebu
Odsjek animiranog filma i novih medija, smjer Novi mediji

rujan 2013.