

Ana Đurković

Fakultet dramskih umetnosti, Beograd
djurkovicana@yahoo.com

Nadrealno kao istinito

Sažetak

Vrijeme u kojem živimo određeno je tempom u kojem živimo, a obilježeno je specifičnim odnosom prema umjetnosti. Zbog brzine upoznavanja sa stvarima, pojedinac se osjeća preplavljenim materijalom u odnosu na koji otkazuju stare metode obrade. Čovjek si pokušava pomoći tražeći bijeg u asocijacijama. Povijesne usporedbe i analogije nisu dovoljne. Novo vrijeme, vrijeme globalizacije, istovremeno je i vrijeme tržišne orijentacije, ratinga i shareova. Opsjednutost zaradom i komercijalizacija cjelokupnog društva prenijeli su se i na umjetnost.

Ključne riječi: *film, filmska slika, iluzija, ekran, filmski gledatelj.*

Film je umjetnost koja najintenzivnije djeluje na čovjekovu percepciju i kao medij je sposoban proizvesti identifikaciju snažniju od drugih umjetnosti. Do današnjih dana, usporedno, međusobno utječući, odvijaju se istraživanja stvarnosti i lova na nadrealno. Jedna od važnih teza koje postavlja knjiga Hendrikovskog¹⁹⁰ je tvrdnja da se granica koja dijeli film, činjenice od filma fikcije, ne podudara s granicom koja dijeli istinu o svijetu na ekranu od onog što ona nije.

Dominirajuća vizija svijeta u suvremenom filmu (kakvu sadrži dugometražni igrani blockbuster) ne daje sasvim dobar kriterij, jer igrani film odavno zna kako simulirati pravi život, stvarajući često njegove vrlo sugestivne imitacije na ekranu i vješto preplićući fikciju i paradokumentarnu stvarnost koja je upotrebljena radi kreiranja vjerodostojnosti. Filmskoj izmišljotini je potrebna istina, pa ona zbog svojih ciljeva i potreba prisvaja realne objekte, situacije i izgled svijeta koji nas okružuje. Kao što Vladimir Petrić u predgovoru knjige *Film kao umetnost*¹⁹¹ kaže: "Potpuno je razumljivo što je film, svojom vizualnom dinamikom, naveo prve estetičare da u njemu vide 'muziku svjetlosti' (Gans), 'arhitekturu pokreta' (For), 'vizualnu simfoniju' (Dilak), 'graphique de l'invisible' (Švob), 'vizualizaciju irealnog' (Epsten)."

Zato ga je ponekad teško razlikovati od onoga što zaista postoji, objektivno i činjenično. To pravilo je uočljivo u osnovi kratkog filma, na kojoj nastaje i dokumentarni, kao i animirani, pa i igrani. Tu se jasno vidi da filmski dokument ('čisti' dokument) nema geneološki osiguran monopol nad istinitošću poruke. I film činjenica, kao i film fikcije, podjednako su stvar konvencije. Faktografski karakter prvog i fikcijski karakter onog drugog, ne proistječu ni iz čega toliko kao iz komunikacijskog dogovora između autora date poruke i recipijenta. Nešto što na prvi pogled izgleda potpuno dokumentarno, može perfidno lažirati i čak mijenjati stvarnost.

Iz djelovanja filmske slike koja istovremeno stvara utisak realnog života, ali i utisak iluzije, proizlaze i nevjerovatne mogućnosti montaže, povezivanja kadrova koji predstavljaju u realnom vremenu i prostoru sasvim posebne cjeline dok na ekranu dobivaju novo i umjetničko značenje. Ekran, pak, nije prozor u svijet, to je površina zabilježena kamerom, pa tako i dubinska oštrina, na primjer, nije slobodan horizont već zapravo samo prijelaz pogleda preko jedne ograničene površine, površine ekrana iz određenog ugla snimanja.

Između 1896. i 1902. godine film je neposredno bilježio stvarnost. Zatim će filmski stvaratelj prevladati stupanj praznog precrtavanja i izmisliti će način pomoću kojeg će sagledati neki prizor ili predmet sa svih strana, da bi se sa njim bolje srodio i otkrio vlastitu sveprisutnost i vještinu pripovijedanja.

Utisak stvarnosti, čiji je najcitiraniji primjer užas koji je obuzeo prve gledaoce filma *Ulazak vlaka u stanicu* (1895) braće Lumiere, bio je centralna tema razmišljanja i rasprava o filmu koje su pokušale definirati njegovu specifičnost (u odnosu na do tada poznato slikarstvo i fotografiju...) kao i njegove tehničke i psihološke temelje, te posljedice do kojih dovodi u ponašanju gledatelja tijekom projekcije.

190 Hendrikovski, Marek, *Umetnost kratkog filma*, Beograd, Clio, 2004, str. 73

191 Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, Narodna knjiga, 1962, str. 5

Kino gledatelji koji su prisustvovali tim prvim javnim projekcijama psihofizički su reagirali na iluziju stvarnosti izloženu na ekranu – ne samo zato što su povjerovali u ‘objektivnu istinitost’ kinematografskog prizora, nego i zato što su imali utisak da je iluzija prostora prikazanog na ekranu dio stvarnog prostora u kojem su bili. Tu identifikaciju s kinematografskim prostorom autori su kasnije dopunjavali, širili i pojačavali različitim intervencijama, od pokreta kamere i širine ekrana, preko treće dimenzije, holograma i načina na koji se zvuk emitira u zamračenom kino prostoru.

Zajednički stav teoretičara koji su film htjeli pretvoriti u vjerno ogledalo suvremene stvarnosti mogu biti riječi Louisa Fellada koji je 1911. godine, ostvarivši “veliku Gomonovu seriju” pod naslovom *Život onakav kakav je*, izdao i manifest: ”Ove scene predstavljaju ogled na polju realizma, koji se prvi put prenosi na platno onakav kakav se godinama javljao u književnosti, kazalištu i likovnim umjetnostima. Ove scene trebaju biti i jesu isječci iz života. One se odriču svakog slućenja maštom i predstavljaju ljude i stvari onakve kakvi jesu, a ne kakvi bi morali biti.”

Između 1918. i 1928. godine naići ćemo i na poglede krajnje suprotstavljene ‘realistima’ u pogledu suštine filma. Oni koji tada naglašavaju njegov realistički karakter u stvari polaze od ideje o mehaničkom porijeklu filma. Marcel L’Herbier kaže: ”Zar nije potpuno očigledno da je svrha kinografije, umjetnosti stvarnog, nešto sasvim suprotno: da što vjernije i što istinitije bez transponiranja i stilizacije, preciznim sredstvima koja su za nju specifična, prepisuje pojavnu istinu?”¹⁹²

U svojoj argumentaciji Jean Domarchi kaže: ”Paradoks ‘realističke’ umjetnosti i tajna umjetnosti općenito leži u činjenici da jedan akvarel može toliko da izmijeni stvarnost da se zadivimo nečemu što nas u prirodnom stanju ostavlja potpuno ravnodušnim, što nam se čak gadi...U filmu, kao i drugdje, antinomija između stvarnog i sna, između stvarnosti i istine, neiscrpan je izvor sveg umjetničkog stvaralaštva.”¹⁹³ Guido Aristarco smatra *Ljubav u gradu* (*Amore in citta*, 1953), posljednji film koji je zamislio Cesare Zavattini, za najvjerniji izraz pišćeve osnovne težnje ‘sasvim kao dnevnik’. To je: “neorealizam u kojem glavna ličnost mora nositi autentično ime i prezime i gdje je neophodno da svako igra samog sebe.”¹⁹⁴

Hugo Munsterberg kaže da je filmski gledatelj kreativan ne samo utoliko što mu teorija o postojanom svojstvu osjetila vida to omogućava, već ukoliko za uzvrat i sam dograđuje to što vidi na ekranu.¹⁹⁵ Aktivno prvenstvo svijesti u opažaju uvjet je za doživljaj. Nesuglasja Platona i Aristotela u pogledu prirode stvarnosti koju umjetnik osvaja, kasnije teoretičari ipak tumače vrednovanjem – ne reprodukcije stvarnosti, već stvaranjem vlastitog svijeta u samosvojnom estetičkom predmetu.

Latinski termin ‘simulacrum’ vodi, također, porijeklo iz Platonovih grčkih dijaloga, gdje se pojavljuje u značenju ‘fantazma’ ili ‘privid’, kako prevodi Kamil (progon slikara iz Platonove države). Platon to opisuje u *Sofistu* (236a-d) podvlačeći razliku između

192 L’Herbier, Marcel, *Intelligence du cinématographe*, Paris, Correa, 1946, str. 205.

193 Domarchi, Jean, *Cahiers du cinema*, br. 63, str. 68.

194 Aristarco, Guido, *Istorija filmskih teorija*, Univerzitet umetnosti Beograd, 1974, str. 127.

195 Munsterberg, Hugo, *The Photoplay: A Psychological Study*, 1916; ponovljeno izdanje New York, Dover, 1970, str. 10..

stvaranja sličnosti (eikon) i stvaranja privida (phantazm), gdje pod stvaranjem sličnosti podrazumeva stvaranje kopije koja se podvrgava proporcijama originala u sve tri dimenzije, "...dok kipari i slikari koji stvaraju djela kolosalnih razmjera... mijenjaju proporcije prilagođavajući ih perspektivi promatrača". "Dakle, simulakrum, još od samog početka ne uključuje samo slikare kreatore, već i njihove promatrače", zaključuje Michael Kamil.¹⁹⁶ Medij koji će pružiti ključan doprinos slikotvorstvu dvadesetog stoljeća, a kojem će simulakrum poslužiti kao koristan, mada kompliciran referentni termin, bila je fotografija. O kulturnom značaju fotografije možda najbolje svjedoči esej "Umjetničko djelo u doba mehaničke reprodukcije" Waltera Benjamina, koji je od svog prvog objavljivanja 1936. godine do danas doživjelo mnoge reprinte. "Iako simulakrum u Benjaminovoj analizi ne predstavlja neki od ključnih termina, njegovo slavljenje fotografije i kinematografije, kao i rasprava o slabljenju aure, predstavljaju dio sličnog procesa renegocijacije modernosti u području likovne produkcije koja na prvo mjesto stavlja odnose između kopije i njenog modela (Benjamin 1968)", navodi Kamil.¹⁹⁷

Edgaru Morenu i knjizi *Film ili zamišljen čovjek* pripada zasluga što je nepobitnom dijalektikom sistematizirao shvaćanja polazeći od zaključka po kojem fotografija otkriva neku vrijednost koje nema u originalu, a on to naziva: 'svojevremeno udvostručenje'. Pisac ukazuje na preobražavanje vremena i prostora koje se vrši pomoću filmske sintakse i tako utječe na "magični svijet metamorfoza".¹⁹⁸

U knjizi *Istorija filmske estetike* Agel kaže: "U osnovnoj dvojnosti estetike Moren otkriva ključ za dvostruku prirodu kinematografskog spektakla" i navodi Morena: "Budući budna, estetika redeificira (subjektivizira) filmsku magiju i istovremeno odvaja film od sna kao od arhaične vizije. Budući sanjalica, ona preobražava praktično opažanje budnog u zamišljeno i afektivno sudjelovanje. Istovremeno i budna i sanjalica, estetika ujedinjuje san i stvarnost, pa i ono što odvaja film i od sna i od stvarnosti."¹⁹⁹

Ma koliko artificijelna, filmska realnost i te kako može stvoriti utisak (i osjetilno djelovanje) vrlo slično onome što doživljavamo percipirajući objektivnu stvarnost. Animirani film ne donosi takvu iluziju, igrani – tek uz veliku vještinu režisera, a dokumentarni ima načine da taj dojam pojača do stupnja kakav ne poznaje niti jedan drugi medij.

"Jedino uočavanjem razlike između ontološke autentičnosti dokumentarnog filmskog prizora (fotogramsko – fonogramskog reda) i aranžiranog, odnosno glumljenog filmskog prizora, koji različitim sredstvima stilizacije zamjenjuje ontološku autentičnost, moguće je shvatiti suštinu prirode dokumentarnog žanra i teorijski raspravljati o njemu", kaže dr. Petrić u tekstu "*Kvazi-teorija dokumentarnog filma – da ili ne?*"²⁰⁰

196 Priredili Nelson S. Robert i Steve Richard, *Kritički terminni istorije umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 2004, str. 5.

197 Isto, str 6.

198 Morin, Edgar, *Le Cinema ou l'homme imaginaire*, Minuit, 1956.

199 Agel, Henri, *Estetique du cinema*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, str. 39.

200 Petrić, Vladimir, *Filmske sveske* br. 3, Beograd, 1984, str. 22.

Po svojoj osjetilnoj realističnosti iluzije stvarnosti, pokretne slike su bez premca, dok su reakcije gledatelja iste kao u odnosu na životnu stvarnost, ali de facto, ti zapisi svjetlosti nisu reproduktivno, već izražajno sredstvo i obraćaju se ne ljudskom raciju – već njegovim emocijama, što ih možda tako čini još prijemčivijim za utjecaj koji nude.“²⁰¹

Pascal Bonitzer u svojoj knjizi kaže: ”Svaki odnos filma prema stvarnosti je doista zatrovan. I to u dva pravca: od ekrana ka publici (stvarnost je ostvarena putem trika, putem varke) i od kamere ka ‘sadržajima’. Ako već hoće nešto ponuditi publici, film stvarnost ne može ostaviti na miru. On mora posredovati... Što se događa? Događa se da u takvim filmovima, filmska umjetnost se pravi da opaža svijet i da ga sama nudi našem opažaju, dok ona u stvari taj svijet preobražava. Publici se čini da, posredstvom filma, opaža i stvarnost i svijet, dok u stvari, vidi samo dijelove dvosmislenih događaja. Film, traži, dakle, drugostupanjski opažaj, film zacijelo počinje onda kada mi počinjemo uočavati sredstva kojima se služi režija.”²⁰²

Filmovi poput *Forest Gampa* (*Forrest Gamp*, 1994.), *Trumanovog šoua* (*The Truman Show* 1998.) ili *Vještica iz Blera* (*The Blair Witch Project* 1999.) grade svoju priču na premisi dokumentarizma, dok mi kao gledatelji doživljavamo posebnu fascinaciju činjenicom da smo u mogućnosti svjedočiti o životima drugih, za koje se čini da pripadaju istom svijetu u kojem i mi živimo. *Vještica iz Blaira* Eduarda Sancheza i Daniela Myricka ne temelji svoj uspjeh samo na kombinaciji dokumentarnih konvencija s ogoljenim realizmom ‘camcorder’ tehnologije, kako bi se naglasila vjerodostojnost snimljenog materijala, potpuno izmišljenog događaja, već i na reklamnoj kampanji koja je pratila cijeli projekt. To uključuje i web stranicu s informacijama o vještici iz Blaira, stručna objašnjenja, pozivanje na stvarne događaje i ljude, sve usmjereno na to da se izreklamira ne kao igrani, pa ne samo ni kao dokumentarni, već kao sirovi, autentični snimak o tri filmska autora koji tragično nestaju.

„Utjecaj koji su popularni mediji imali na umjetnost tijekom prethodnog desetljeća je ogroman. On zamagljuje svaku razliku između umjetničkog muzeja i trgovačkog centra, pa slično tome stimulira i odgovara na strategije za subverziju stvarnosti na koje ukazuje Baudrillard (*Institute of Contemporary Arts*, 1986). TV i video slike još od samog početka ispunjavaju funkciju simulakruma, dovodeći čudne i sablasne asocijacije između fotografije i smrti do gotovo fetišističkih granica. Jedna od ključnih činjenica za povijest umjetnosti druge polovice dvadesetog stoljeća je da većina ljudi veliki dio svog slobodnog vremena provodi hipnotizirano zureći u bezbroj višestrukih reprezentacionih registara koji titraju pred njima na kućnim ekranima, sve snažnije zamagljujući razlike između onog što je stvarno i onoga što je inscenirano, onoga što se trenutno događa i onoga što je naprosto simulirano!“ primjećuje Majkl Kamil.²⁰³ Lacanov koncept ‘pogleda’ i ‘stadija ogledala’ utjecao je na razvoj teorije ekrana. U Lacanovskoj psihoanalizi metafora ekrana definira fantazam kao ekran koji odvaja subjekt od prave i simbolički neodrediva realnosti. Sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća ova teorija je doprinijela razvoju kritičke misli upućenih u djelovanje masovnih medija da funkcioniraju za subjektivnost gledatelja kao ‘bijeli ekran’.

201 Đurković, Ana, *U traganju za izgubljenom istinom*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 2011, str. 9.

202 Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle*, Gallimard, 1982, str. 93.

203 Priredili Nelson S. Robert i Steve Richard, *Kritički terminni istorije umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 2004, str. 6.

Zagledan u ekran, suvremeni čovjek trećinu svog vremena provodi u upijanju informacija, u iluziji da ih kontrolira i komunikaciji koja se odigrava na raznim platformama, pa tako na kraju isključuje čak i samu potrebu za sugovornikom od krvi i mesa. Nove generacije odrastaju u svijetu gde se klikom kompjuterskog miša dolazi do svega što je potrebno: informacije, obrazovanja, radnog mjesta, kulture, umjetnosti pa i prijatelja.

Film kao umjetnički medij pokušava odgovoriti na zahtjeve današnjeg trenutka, usporedo s tehnikom i tehnologijom koje se razvijaju, prati senzibilitet generacije 'Homo Zappiens'²⁰⁴, ali kao vizualno izražajno sredstvo, on baštini djelovanje pokretnih slika još iz doba dok nije 'progovorio'. I današnji film se kreće između iluzije i stvarnosti, verizma i stilizacije, života i snova, a prava umjetnost nastaje u dodiru ovih krajnosti.

Literatura:

- Agel, Henri: Estetique du cinema, Presses Universitaires de France, Paris, 1962.
- Aristarko, Guido: Istorija filmskih teorija, Univerzitet umetnosti Beograd, 1974.
- Arnheim, Rudolf: Film as Art, Narodna knjiga, 1962.
- Bonitzer, Pascal: Le champ aveugle, Gallimard, Paris, 1982.
- Domarchi, Jean: Cahiers du cinema, br. 63, Paris, 1956.
- Đurković, Ana: U traganju za izgubljenom istinom, Zadužbina Andrejević, Beograd, 2011.
- Hendrikovski, Marek: Umetnost kratkog filma, Beograd, Clio, 2004.
- L'Herbier, Marcel: Intelligence du cinématographe, Paris, Correa, 1946.
- Morin, Edgar: Le Cinema ou l'homme imaginaire, Minuit, Paris, 1956.
- Munsterberg, Hugo: The Photoplay: A Psychological Study, 1916; ponovljeno izdanje : New York, Dover, 1970.
- Petrić, Vladimir: Filmske sveske br. 3, Beograd, 1984.
- Priredili Nelson S. Robert i Steve Richard: Kritički termini istorije umetnosti, Svetovi, Novi Sad, 2004.
- Veen, Wim: Homo Zappiens: Growing up in Digital Age, Bloomsbury, England, 2006.

204 Veen, Wim, *Homo Zappiens: Growing up in Digital Age*, Bloomsbury, 2006.

The Surreal as the Truth

Abstract

The time we live in, is determined by the space at which we live, and marked by a specific relationship to the Art. Information are coming in a great speed to us and one can feel overwhelmed by the material witch cancels the old methods of processing. A man is trying to help himself with associations. The historical comparison and analogy are not enough. New time, the era of globalization, is also a time of market orientation, rating and sharing. Obsession with profit and commercialization of the society were also carried over to the art.

Key words: *film, film images, illusions, screen, film viewer.*



This journal is open access and this work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.