

Moralna edukacija kroz filmsku umjetnost

Berić, Emanuela

Undergraduate thesis / Završni rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:159677>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-21**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci

MORALNA EDUKACIJA KROZ FILMSKU UMJETNOST

Emanuela Berić

Rijeka, 09. 09. 2015.

Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet u Rijeci

ZAVRŠNI RAD

MORALNA EDUKACIJA KROZ FILMSKU UMJETNOST

Mentor: dr.sc. Elvio Baccharini, red.prof.

Student: Emanuela Berić

Studij: Dvopredmetni preddiplomski studij filozofije i povijesti

Rijeka,

09. 09. 2015.

SADRŽAJ:

Uvod	1
I. Umijeće filma	4
1.1. Povijesni razvoj filma	5
1.2. Suvremena obilježja filma	7
1.3. Nastajanje filmskog djela – filmska metoda	9
1.3.1. Pripremne radnje	10
1.3.2. Od priče do režije: osnovni pojmovi scenske i tehničke izrade	12
1.4. Vrste filmova	18
II. Kako funkcionira učenje kroz film	20
2.1. Što znači razumijeti film?	20
2.2. Uloga mašte	22
2.2.1. Učenje kroz maštu u etičkoj domeni	22
2.3. Filmsko prikazivanje	24
2.4. Oblikovanje identiteta	25
2.5. Manipulativna sredstva	27
2.5.1. Dobar trailer	27
2.5.2. Funkcije dijaloga	29
2.5.3. Upravljanje narativom	30
2.6. Filmska kritika	31
III. Filozofsko-teoretski okvir edukativnih svojstava filma	33
3.1. Meta-estetski pristup umjetnosti	33
3.2. Vrijednosti i etički sadržaj u filmovima	34
3.3. Eticizam	36
3.4. Estetički kognitivizam	38
3.5. Emocionalni realizam	39
3.6. Kritički perspektivizam	40

IV. Hollywood vs. Bollywood	42
4.1. Hollywoodska metoda	42
4.2. Indijska kinematografija	44
4.3. „Citizen Kane“	47
4.4. „Devdas“	49
4.5. „The Room“	53
4.6. „Kismet“	54
V. Zaključak	57
VI. Literatura	59

UVOD

Od svih povijesnih razdoblja trenutno je najdinamičnije. Niti jedno vrijeme do sada nije nosilo sa sobom toliko tehnike, promjena i napretka koliko dvadeseto i dvadesetprvo stoljeće. U vrtlogu kao što je naša sadašnjost, malom čovjeku nije se lako snaći. U današnjim uvjetima pojedinac može birati između dvije opcije: pohvatati konce i stići stopiti se na vrijeme sa mnoštvom, ili ako mu to ne pođe za rukom, ostati sam sa sobom. Onog pojedinca koji stigne pohvatati konce obilježava spremnost prilagođavanja brzim promjenama, dok onog koji je u zaostatku nerijetko obilježava kriticism prema svemu novome. U praktičnom životu se između ostalog, na ovaj način formira čuveni generacijski jaz između starih i mladih. Ono što je pak strahovito zanimljivo za razdoblje u kojem živimo u odnosu na prošlost, jest djelovanje jednog novog medija koji ima sposobnost jednako doprijeti do svih slojeva društva – i mladih i starih, i obrazovanih i neobrazovanih, pa i do nacija koje su međusobno daleke i nepovezane. Radi se o popularno zvanoj *sedmoj umjetnosti*, odnosno filmu.

Moj je cilj u ovome radu pokazati da je film kao današnja dominantna masivna umjetnost kako ga naziva Carroll, moćan motivirajući medij koji nas svih povezuje.¹ Film može potaknuti na razmatranje svjetonazora, i to na način da nas uči određenim vrijednostima nevažno tko smo, kakvi smo, gdje se nalazimo, s čijim se mišljenjem slažemo ili ne slažemo, te jesmo li u toku zbivanja ili nismo. Drugim riječima, želim reći da film ima tu moć uputiti nas na moralno promišljanje. Naime, postoji i moralna i nemoralna umjetnost, pa je tako i sa filmom slučaj da onoliko koliko može upućivati na dobra načela, u jednakoj mjeri može promovirati i loša djela. Također, vrijednosti se razlikuju od kulture do kulture pa je stoga logično da se putem različitih kinematografija mogu razvijati i različiti skupovi poželjnih moralnih načela u društvima. Na kraju krajeva, svaki pojedinac odabire sam za sebe sklop vrijednosti koji će mu biti važan u životu, bile te vrijednosti dobre ili loše. Da što uspješnije pokažem željeno, u svome radu neću se baviti striktno teorijom već ću uvrstiti i praktične primjere. Bilo bi besmisleno govoriti o

¹ Odgovorom na pitanje što čini filmove moćnima bavi se Noel Carroll u članku „The power of movies“, vidi u Lamarque, P. i Olsen, S.H. ur. 2004. *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition: an anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, str. 485 – 497.

filmskoj umjetnosti bez osvrtnja na glavne igrače današnje globalne filmske industrije i analiziranja pojedinih filmova, stoga ću se kako bih zahvatila što veći spektar pozabaviti dvojicom divova: centrom ideala zapadnocivilizacijske kinematografije sveprisutno poznatim pod imenom *Hollywood*, te njegovim parirajućim i kvantitativno nadmašujućim indijskim konkurentom manje poznatim pod imenom *Bollywood*. Pri obrazlaganju i analizi filmova produkata ovih dvaju filmskih industrija zaći ću u dvije krajnosti tako što ću za primjere koristiti četiri filma: po jednog relativno najbolje i isto tako po jednog relativno najgore ocijenjenog filma iz holivudske i bolivudske produkcije. Jedan razlog zašto je moj odabir ovakav jest upravo navedena motivacija da pokažem koliko globalan utjecaj film ima na ljude i današnjicu. Drugi razlog leži u manje poznatom problemu prisutnom u znanstvenim tekstovima iz domene estetike. U uvodu antologije *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Lamarque i Olsen objašnjavaju kako je jedna potencijalna opasnost pri bavljenju analitičkom estetikom kulturalno povezivanje: često se događa da se o raznim umjetničkim djelima govori uglavnom putem primjera iz zapadnjačke tradicije, pritom donoseći generalizacije koje ne moraju nužno biti primjenjive na drugačije kulturne sredine.² Dakle, iz njihovog isticanja problema može se zaključiti kako primjera iz drugih umjetnosti nedostaje te da je na neki način poželjno pisati o njima. Odabirom indijske kinematografije želim ujedno i dotaknuti temu koja kako u našoj, tako i u drugim sredinama nije pretjerano poznata i razrađena. Tako će na ovaj način, govoreći o ovim industrijama, ujedno izaći na vidjelo i kulturno-umjetnička, društvena obilježja, te vrijednosti zapadne i indijske civilizacije.

Kao što je slučaj sa svakom filozofijom umjetnosti, bilo da se radi o likovnoj umjetnosti, kiparstvu, glazbi, ili nekoj drugoj, svatko tko se započinje baviti istraživanjem i teoretiziranjem osnovnih načela željene umjetnosti ubrzo će shvatiti kako je za bilo kakvo propitivanje i raspravu takve vrste nužno što bolje uroniti u dotičnu umjetnost. Upoznati se sa osnovnim načinima stvaranja i funkcioniranja, najpoznatijim i najljepšim primjercima, generalnom recepcijom tih djela u svijetu, i na kraju krajeva otkriti kako odabrana proučavana umjetnost diše i otkucava, naprosto je neizbježno i esencijalno za govor o bilo kojoj filozofiji umjetnosti. Stoga ću ovaj rad započeti uvodom u osnovne povijesne činjenice o filmu, te prikazom načina i tehnike kojom film kao djelo dolazi u svoje postojanje. Ovakav strukturalni prikaz najvažnijih značajki iz filmske

² Lamarque i Olsen 2004, str. 4.

teorije ujedno će omogućiti bolje razumijevanje u sljedećim poglavljima rada, bez potrebe naknadnih objašnjenja. Nakon što postane jasno kakve značajke čine filmsku umjetnost onim što jest i drugačijom od ostalih, fokus rada prebaciti će se na kognitivne aspekte i samo učenje kroz gledanje filmova. Uslijediti će i prikaz odabranih filozofskih pozicija koje ukazuju na to, ili idu u prilog činjenici da gledanjem filmova stječemo uvid u određene sklopove vrijednosti koji nas nakon procesiranja informacija potiču na življenje određenog načina života. Nakon teoretskog dijela rada dolazi i praktičan dio, u kojemu obrađujem četiri filma: *Citizen Kane*, *Devdas*, *The Room*, i *Kismat*. Kroz praktičnu obradu ovih filmova ujedno će se obraditi i glavne značajke dviju filmskih industrija čiji su oni produkti, *Hollywooda* i *Bollywooda*, te na taj način usporediti i sustavi vrijednosti koje one promiču. Privodeći rad kraju, u zaključku ću iznijeti svoje stavove i komentare o najvažnijim činjenicama iznesenim kroz cijeli rad. Želim još samo preventivno napomenuti da u ovome radu neću preduboko zalaziti u rasprave o nemoralnoj umjetnosti i pitanja koja se bave povezanošću ili nepovezanošću moralnih vrijednosti sa estetskim vrijednostima umjetničkih djela. Te rasprave su dovoljno opširne same za sebe i mogu činiti interesantan teren za druge radove. Nastojati ću što bolje postupno prikazati moralno-eksplanatornu moć filma.

Literatura korištena u ovome radu obuhvaća splet knjiga i članaka pisanih na hrvatskom i engleskom jeziku. Dio njih je dostupan direktno kao knjižnična građa, a dio njih besplatno preko interneta. Dostupnost literature dakle, u slučaju ove teme nije predstavljala problem. Veći izazov je bio njezin odabir, te filtriranje relevantnih informacija iz velike količine građe. Literatura ovog rada može se grupirati u četiri skupine. Prva skupina obuhvaća teoretsku građu o filmu, njegovom razvoju i svim sredstvima koja su potrebna za nastanak filmskog djela. Ovdje koristim autore kao što su Miroslav Vrabec, Zvane Črnja, Darko Dukovski, David Robinson, Saša Vojković i Marijan Krivak. Druga skupina obuhvaća knjige i članke iz područja filozofije umjetnosti, odnosno analitičke estetike. Tu se oslanjam na djela autora Milana Galovića, Noela Carrola, Petera Lamarquea, Nicolai Hartmanna i Berysa Gauta. U treću skupinu spadaju časopisi pod nazivom *India Perspectives* koje u New Delhiju izdaje indijsko Ministarstvo vanjskih poslova u promotivne i turističke svrhe. Časopisi su dostupni poštanskom pretplatom na zahtjev Veleposlanstvu Republike Indije u Zagrebu. Od ove građe koristim nekoliko brojeva u kojima se mogu pronaći članci o indijskoj filmskoj industriji. Naposljetku, u četvrtu skupinu potrebne literature odnosno izvora spadaju ranije nabrojani igrani filmovi.

I. UMIJEĆE FILMA

Priču o umijeću filma započeti ću najprije odgovaranjem na pitanje: zašto baš *sedma umjetnost*? Naviknuti smo u vijestima iz područja kulture ili raznim časopisima čuti taj izraz i uzimati ga zdravo za gotovo, ali skrenuti svoju pažnju na temelje koji stoje iza njega je nešto čemu smo manje skloni. Črnja nudi sljedeće objašnjenje:

Film nazivaju „sedmom umjetnosti“ jer je otkrićem i afirmacijom filma udaren temelj potpuno novoj umjetničkoj oblasti. Starim oblicima umjetničkog izražavanja – slikarstvu, kiparstvu, muzici, arhitekturi, književnosti i kazalištu koji prate čovjeka iz daleke prehistorije, u moderno se doba pridružio i film sa svojim specifičnim formama izražavanja. Film je jedina tekovina modernog tehničkog razvitka kojom je utemeljena potpuno nova stvaralačka sfera u umjetnosti. (Črnja 1962: 14)

Izraz *sedma umjetnost* skovao je na početku dvadesetog stoljeća talijanski filmski kritičar Ricciotto Canudo.³ S prijelazom na definiciju filma situacija postaje kompliciranija. Definirati što je film nije tako jednostavno kao što se čini. Vrabc napominje da se višeznačna riječ *film* može odnositi na: „(...) traku, sredstvo komuniciranja, umjetničko djelo, umjetničku djelatnost, industriju.“⁴⁵ Ukoliko je namjera film definirati ugrubo i fizički, ne preostaje reći ništa drugo nego da je on niz uzastopno snimljenih fotografija, brzinom od 24 sličice u sekundi, u crno-bijeloj, obojanoj, nijemoj ili zvučnoj tehnici.⁶ Film kao djelo je namijenjen prezentiranju pred određenom publikom, te to sa sobom nužno povlači činjenicu da on kao takav doprinosi razvitku onoga što Vojković naziva interkulturalnom i transnacionalnom pismenošću.⁷ Moglo bi se reći da tako film dobiva značenje u smislu sredstva komunikacije. Međutim, i ta komunikacija ima posebnu svrhu. Ona se ne bi mogla odvijati da film sam po sebi nije medij, a puno autora definira film kao dominantan medij. Smatram da ga relativno dobro opisuje Krivak kada kaže za kinematografiju, koja djeluje kao umjetnost i medij u isto vrijeme, da ona „(...) predstavlja

³ Dukovski 2012, str. 122.

⁴ Vrabc i Težak 1977, str. 32.

⁵ Knjiga *Uvođenje u umjetnost filma i televizije* pisana je u koautorstvu dr. Miroslava Vrabca i dr. Stjepka Težaka. Pri korištenju ovog segmenta literature u tekstu rada napominjem kada se oslanjam na dijelove teksta knjige čiji je autor Vrabc, a kako je razjašnjeno i odijeljeno u predgovoru knjige.

⁶ Vrabc i Težak 1977, str. 33.

⁷ Vojković 2008, str. 16.

konstitutivan način sagledavanja svijeta oko mene.“⁸ Slično ističe i Vrabec kada govoreći o filmu kao mediju posredniku drugih umjetnosti, kaže da on prikazuje opće i suštinsko u svijetu koristeći se slikovnom i zvučnom dramatzacijom pojedinačnog.⁹ Perspektive sagledavanja svijeta oko nas i spoznavanja činjenica o njemu mogu se značajno razlikovati. To je ubrzo uviđeno i iskorišteno te se film od umjetničke djelatnosti počinje pretvarati u industriju, što ima kako svoje pozitivne, tako i negativne strane.

1.1. Povijesni razvoj filma

Film svoju povijest započinje jednim značajnim datumom, a to je 28. prosinca 1895. godine kada je Louis Lumiere, čovjek koji je izumio prvi kinematograf, predstavio pokretnu sliku na prvoj javnoj projekciji u Parizu.¹⁰ Tokom godinu dana koji su uslijedili, održale su se prve kinematografske projekcije u Londonu, Bruxellesu, Beču i Berlinu.¹¹ Manje je poznat Georges Melies kojega se smatra osnivačem filmske režije jer je otkrio filmske efekte i trikove koje je primijenio u svojim pokušajima snimanja kratkih filmova. Njegov trud se naposljetku isplatio kada je njegov kratki humoristični film „Putovanje na Mjesec“ iz 1902. godine dobio status najzapaženijeg filma s početka dvadesetog stoljeća.¹²

Naravno, razvoj filma nije otpočetak tekao glatko i prve filmske projekcije nisu nimalo bile stvar jednostavnosti. Prvi filmovi bili su nijemi i bezbojni, a kako navodi Dukovski: „Glazbena pratnja izvodila se uživo na samim projekcijama, najčešće na glasoviru, a bilo je i revolucionarnih pokušaja oponašanja vjetra, škripe vrata, grmljavine, pjeva ptica i sl.“¹³ Filmovi u koloru pojavili su se već početkom dvadesetog stoljeća, ali ne na način kao što ih mi poznajemo danas, već se slika u boji dobivala tako što „(...) se na svaki kvadrat filmske trake strpljivo ucrtavala boja.“¹⁴ Dakle, suvremenom čovjeku s poznavanjem današnjih uvjeta

⁸ Krivak 2012, str. 145.

⁹ Vrabec i Težak 1977, str. 25.

¹⁰ Črnja 1962, str. 118.

¹¹ Črnja 1962, str. 119.

¹² Črnja 1962, str. 121.

¹³ Dukovski 2012, str. 122.

¹⁴ Črnja 1962, str. 121.

dostupnosti tehnike, ali ujedno i poznavanjem vlastitog strpljenja, bilo bi teško samo zamisliti kakav su megalomanski pothvat zapravo bili prvi filmovi.

Kako su čari nove umjetnosti postajale sve popularnije, tako je i napredak uzimao svoj zamah. Publika je postajala sve zahtjevnija pošto monotonost i prikazivanje jednih te istih stvari imaju tendenciju da ubrzo postanu dosadni. Filmovi o Divljem zapadu bili su jedni od prvih čija se popularnost brzo prenosila, a nije teško ni doći do zaključka da je nepresušan izvor inspiracije postala tehnika filmskog adaptiranja najpoznatijih i omiljenih književnih djela. Igrani film mogao je krenuti u osvajanje svijeta. Za kratki film kakav se dotada gledao duža fabula postala je izazov. Naime, standardna duljina filmske vrpce kratkog filma iznosila je u prosjeku između 200 i 250 metara, pa su tako duži filmovi zahtijevali više vrpce i posljedično tome nastao je naziv dugometražni film.¹⁵ Melies je napredovao u svojoj potrazi za novim trikovima i efektima, došavši do još jednog značajnog postignuća – montaže. Istodobno na drugom kontinentu, započelo je nicati naselje u blizini grada Los Angelesa krcato filmskim studijima. U razdoblju od 1911. do 1913. godine Hollywood je već imao status filmskog centra cijele Amerike i glumca-ikonu Charlieja Chaplina.¹⁶

Ubrzo je uslijedio Prvi svjetski rat, što je za čitavu europsku kinematografiju značilo veliku stagnaciju. S druge strane svijeta, Hollywood je mogao bez pretjeranih smetnji nastaviti svoj uzlazni razvojni tok. Uostalom, imao je dovoljno veliko tržište na vlastitom kontinentu pa se stoga znakovi krize nisu realno mogli puno nazirati. U godinama koje su uslijedile nakon rata europska kinematografija je počela zaostajati za američkom. Novi značajan datum u svijetu filma osvanuo je 23. listopada 1927. godine, kada je razdoblje nijemog filma kraju privela prva projekcija zvučnog filma naslovljenog „Pjevač Jazza“ kojeg je režirao Alan Crosland.¹⁷ Pojava zvučnog filma donijela je sa sobom puno više promjena nego što se očekivalo. Upravo se zbog zvuka brzina vrtnje filmske vrpce morala povećati sa dotadašnjih 16 na 24 sličice u sekundi, kino-dvorane su se morale također prilagoditi novome elementu, a i pojavio se otpor od strane

¹⁵ Črnja 1962, str. 124.

¹⁶ Črnja 1962, str. 127.

¹⁷ Črnja 1962, str. 143.

individualnih umjetnika poput Charlieja Chaplina koji je nastojao obraniti nijemi film tvrdnjom da zbog specifične uloge gesti i mimike on mora ostati specifičnom formom ove umjetnosti.¹⁸

S nastupanjem Drugog svjetskog rata u filmskoj umjetnosti se osjetilo korištenje medija u propagandne svrhe, što od strane totalitarnih režima, što od strane saveznika. Filmovi su tada uglavnom imali jedan dokumentarni karakter i svrstava ih se u stil realizma.¹⁹ U tom razdoblju proslavili su se redatelji Orson Welles, Alfred Hitchcock, John Ford, Walt Disney i drugi. Propaganda je uskoro mogla doživjeti i novi procvat sa sljedećim tehnološkim čudom. Izum televizije bitno je utjecao na razvoj filmskog medija. Za to su zaslužna dvojica Rusa, Boris Ljvovič Rosing i Vladimir Kozmič Zvorikin. Još početkom dvadesetog stoljeća Rosing je osmislio načelo suvremenog elektronskog sustava televizije, Zvorikin je u razdoblju međuraća patentirao svoj *ikonoskop*, a kvalitetniji razvoj televizije i televizijskog prijenosa uslijedio je tokom i u desetljećima nakon Drugog svjetskog rata.²⁰ S mogućnostima koje su mali ekrani otvorili za film otpočelo je doba globalne dominacije pokretnih slika.

1.2. Suvremena obilježja filma

Iako sam rastuću proizvodnju, zahtjevnu publiku i Hollywood već spominjala, tematika kako je film postao industrija zaslužuje vlastitu pozornost. Prikaz eksploatacije filma kao medija bitan je dio priče o učenju vrijednosti, pa tako i onih moralnih, kroz film.

Film u suštini nije ništa drugo nego pokretna slikovna reprezentacija. Carroll ističe kako je glavni razlog zašto se film i uspio razviti u industriju upravo činjenica da se filmovi oslanjaju na biološku čovjekovu sposobnost identificiranja predmeta i događaja iz okoline kao glavni faktor za njihovo razumijevanje.²¹ Za razliku od nepokretne slikovne reprezentacije koju poznajemo kroz razna djela likovne umjetnosti, tvrdi Carroll, slika u pokretu kakvu nudi film puno je moćnija iz razloga što za razumijevanje takve vrste slike nije potrebna posebna edukacija ili uvježbavanje, pa je tako film lako razumljiv za široke mase.²² Odmah pošto su beneficije ovog

¹⁸ Črnja 1962, str. 143.

¹⁹ Robinson 1981, str. 219.

²⁰ Dukovski 2012, str. 133.

²¹ Carroll 2004, str. 487.

²² Carroll 2004, str. 487.

osnovnog svojstva filmske umjetnosti postale uočene, industrijalizacija filma mogla je započeti. Prije svega u Hollywoodu je postalo važno tko je osoba producenta, što se njemu sviđa, što odobrava i koliko će film zaraditi. Črnja opisuje kako funkcionira ovaj sustav proizvodnje i zarade:

U njemu uspjeh filma producenti vezuju uz ličnosti glumaca i uz njihovu popularnost. Propagandne mašine producenatskih kompanija brinu se da pojedine starove, tj. „zvijezde“, što bolje „lansiraju“, a pri tom se ne biraju sredstva. Tako se od glumaca stvaraju idoli koji onda privlače gledaoce u kinematografske dvorane. Star-sistem se zasniva i na psihološkoj predispoziciji mase da ima svoje ljubimce i da se zanosi pojedinim njihovim ljudskim svojstvima. (...) Naravno, ovaj sistem ne isključuje mogućnost pojave i afirmacije velikih glumaca, pravih umjetnika. (Črnja 1962: 151)

Vrlo sažeto, ovo je u osnovi prikaz najosnovnijih crta ekonomije Hollywooda koja uredno na isti način funkcionira i danas, te se ovim sustavom vode i ostale svjetske kinematografije. Naravno, nije nimalo teško dokučiti da ako film ne premaši svoj budžet, odnosno posluje s gubitkom, to nije dobrodošlo a ponekad čak i utječe na ocjenu od strane filmskih kritičara. Ironično je koristiti izraz „poslovanje s gubitkom“ po pitanju nečega što bi trebalo predstavljati umjetnost, ali realnost je takva da su ove dvije sfere umjetnosti i financija po pitanju filmova nerazdvojivo povezane. To naravno ne znači da isključivo umjetnički film ne postoji, riječ je o tome da je i se stvaranje takvog filma gleda kroz proračun.

Pored kinodvorana, svoj udio u globalnom utjecaju filma zauzima i gledanje televizije. Mnogi autori opisuju televiziju kao moćan medij. Ona svakako ima svoje pozitivne strane, no nažalost prevagu su uzeli negativni aspekti. Dukovski sumira zašto je to tako:

Iako je svima bilo jasno da se radi o vrlo vrijednom izumu kojim informacije stižu u svaki dom, televizija je u brojnim sociološkim i psihološkim studijama ocijenjena vrlo negativno jer je snažnije od bilo kojega drugoga medija do tada uspjela utjecati na široke slojeve ljudi, nudeći im stereotipe ponašanja, oblačenja, govora i razmišljanja. Televizija je, poput filma 1930-ih i 1940-ih, postala sredstvom masovne manipulacije stanovništvom. Televizija se psiholozima, sociolozima, filozofima i

komunikolozima čini „kraljivicom vremena“, „nevjernom sluškinjom“ i „lošom učiteljicom“. (Dukovski 2012: 133, 134)

Posebno je važna promjena koja je nastupila usporedno s usponom filmske industrije i tehnološkog razvoja televizije. Radi se o tome da je popularnost knjiga počela opadati. Knjige zbog toga nisu izumrle, no činjenica je da je većina ljudi sklonija pogledati film, bilo u kinodvorani, bilo kod kuće na nekom televizijskom programu. Jednostavnije je biti gledatelj nego čitatelj, upoznati lika kroz devedeset ili više minuta filmske glume nego nekoliko dana čitanja knjige. To je rezultat uglavnom življenja brzog života i manjka slobodnog vremena, ali jednim dijelom i lijenosti. Bilo kako bilo, filmska umjetnost mnogo duguje književnoj vještini. Mnogo je filmova snimljeno kao adaptacije romana, a također niti jedan film se ne može pripremiti bez napisanog scenarija i knjige snimanja, kao što ćemo vidjeti u sljedećem poglavlju.

U globalu, filmovi pored svoje moći ipak zadržavaju jedno osnovno pozitivno svojstvo, a možda ujedno i glavno obilježje današnjeg stanja filmske industrije. Riječ je o globalnoj razmjeni filmova. Črnja navodi pozitivan efekt razmjene: „Film vrlo snažno utječe u pogledu savladavanja mnogobrojnih kulturnih razlika i barijera koje postoje u svijetu kao ostatak ranijih faza kulturnog i ekonomskog razvitka čovječanstva.“²³ Također ističe i da „(...) barem u pravilu – najčešće cirkuliraju filmovi koji u sebi nose potreban minimum kulturnih vrijednosti.“²⁴ Dakle, na ovaj način se kroz medij filma osigurava protok vrijednosti kroz kulture. Čini se vrlo jednostavnim, no osvrt na sam proces stvaranja jednog običnog filma otkriva koliko zapravo rada i osoblja stoji iza njega, te kako je stvaranje filma kao transkulturalno razumljivog djela vrlo delikatna stvar.

1.3. Nastajanje filmskog djela – filmska metoda

Kako napraviti film? Štoviše, kako napraviti dobar i kvalitetan film? Za to je potrebno puno elemenata i etapa rada. Većina ljudi upoznaje se s osnovama filmske dramaturgije kroz svoje obrazovanje, ali osim ako se ne odluče da im to bude struka, onda upamte samo nekolicinu termina važnih tek toliko da se na njih mogu referirati kada komentiraju neki film. Termina i

²³ Črnja 1962, str. 11.

²⁴ Črnja 1962, str. 11.

pojmovna ima jako puno, a također nije ni lako odlučiti se što istaknuti a što ne, te kojim redoslijedom izložiti cijeli sustav ovih pravila.

Isto kao što nije jednostavan zadatak definirati film, sličan problem postoji i sa filmskom dramaturgijom. Ona se može definirati na više načina. Črnja navodi da se s jedne strane filmska dramaturgija bavi estetikom filmskog djela, odnosno teorijom, a s druge strane obuhvaća i praktične aspekte stvaranja filmskog djela, odnosno ona se bavi organizacijom i korelacijom tokova filmske radnje.²⁵ U tom smislu moglo bi se protumačiti da se filmska dramaturgija bavi klasificiranjem filmskih izražajnih sredstava, kompozicijom filmskog djela, vođenjem računa o realističnom prikazu dramskog sukoba i literarnim pripremama za snimanje filma.²⁶ Sam termin preuzet je, kao što se po njemu može zaključiti, iz kazališne umjetnosti. No pošto kazališna i filmska umjetnost nisu potpuno iste, i sama priroda njihove izvedbe i nastajanja djela se razlikuju, ne valja očekivati da će se prenošenjem termina idealno obuhvatiti svi relevantni aspekti. Stoga se Črnja pri definiranju filmske dramaturgije na kraju ipak ograničava: „U krajnjoj liniji svaki stvaralački rad na filmu je dramaturški rad.“²⁷

1.3.1. Pripremne radnje

Nastajanje svakog filma započinje pisanjem *sinopsisa*. Na nekoliko stranica teksta se po izboru kratko ili opširno izlažu sljedeći elementi u redoslijedu kako nabraja Vrabc: „(...) poredani događaji, mjesto i vrijeme događanja, radnja, zaplet i rasplet te likovi i njihove akcije, sukobi i sudbine.“²⁸

Na sinopsis se automatski nadovezuje *tema*, tako što se kroz sve nabrojeno zapravo vidi svjetonazor kojeg redatelj odabire prikazati filmom. Određivanje teme tako se zapravo se odvija indirektno, iako ona može biti jasno izražena u nekoliko riječi. Tema međutim, nije isto što i *naslov filma*. Prema Vrabcu u naslovu filma može stajati događaj, mjesto ili vrijeme događaja, poruka, motiv konflikta, sredstvo rješavanja konflikta, naziv glavnog lika, naziv nekog živog

²⁵ Črnja 1962, str. 23.

²⁶ Črnja 1962, str. 24.

²⁷ Črnja 1962, str. 25.

²⁸ Vrabc i Težak 1977, str. 41.

bića, ili pak rečenica iz scenarija.²⁹ Dakle, naslov kroz jednu ili više riječi može upućivati na temu, ali sama tema često upućuje na mnogo opširnije poruke koje film ima intenciju prikazati.

Sinopsis se nastavlja pismeno proširivati na *scenarij* (engl. *screenplay*). Autor ovog teksta može biti redatelj ili scenarist, koji po potrebi može angažirati vanjske suradnike stručne u područjima kojih se film dotiče. Primjerice, ako se neki igrani film bavi povijesnom tematikom kao što je Pacifička bojišnica u Drugom svjetskom ratu, tada će autoru scenarija biti potrebno angažirati povjesničare i vojne analitičare za što bolje napisan scenarij i što manje grešaka u samom filmu. U scenariju se na otprilike stotinjak i više stranica kroz detaljniji opis svih scena izlaže radnja koja će se pojaviti na ekranu. Ranije sam spomenula kako film mnogo duguje književnosti po pitanju filmskih adaptacija raznih romana. Dakle ako uzmemo to u obzir, što se tiče pitanja originalnosti postoje tri moguća porijekla scenarija: onaj potpuno kreativno izmišljen i napisan, zatim onaj koji može biti djelomično inspiriran nekim književnim djelom i djelomično samostalno napisan, te na kraju adaptirani scenarij određenoga romana koji za cilj ima što realnije uprizoriti književno djelo. Međutim, kakav god scenarij bio, aktivnom početku rada se ne može pristupiti bez posljednje faze pripreme – sastavljanja knjige snimanja.

Knjiga snimanja (engl. *storyboard*) se piše kao literarna i tehnička. U literarnu knjigu snimanja ulaze detaljni dijalozi po scenama i kadrovima, također i s vrlo detaljnim uputama načina glume, a u tehničkoj knjizi koju sastavlja režiser se konačno nalaze sva tehnička uputstva, odnosno svi položaji i kretanje filmskih kamera po scenama.³⁰ Črnja literarnu knjigu svrstava kao međufazu između scenarija i tehničke knjige snimanja, ali također i kao prijelaznu zonu zajedničkog rada režisera i scenarista u kojoj se shvaćanja obojice mogu prilagođavati, što potrebama filma, što potrebama režiserovih koncepcija snimanja.³¹

Pregledom pripremnih radnji za stvaranje filma može se dakle uočiti kako je praktična organizacija osoblja i podataka od velike važnosti za filmsko djelo. Količina svih relevantnih podataka potrebnih za izradu filma polagano raste od svega nekoliko stranica do njih par stotina. Općenita shema onoga što se filmom želi prikazati polako se od vrha proširuje i zalazi sve dublje i dublje do samog dna gdje se nalaze i najsitniji, ali bitni detalji. Podsjećam na ranije spomenutu

²⁹ Vrabc i Težak 1977, str. 43.

³⁰ Črnja 1962, str. 82, 83.

³¹ Črnja 1962, str. 83.

Carrollovu tvrdnju kako se film oslanja na biološku sposobnost gledatelja za uočavanje i analiziranje predmeta iz okoline. Bili mi svjesni toga ili ne, naše fotografsko pamćenje može upamtiti nevjerovatne stvari. Mnogi detalji iz raznoraznih filmova ne pojavljuju se sasvim slučajno. Nedavno sam bila u prilici pogledati u kinu film *Ant-man* (2015.) produkcijske kuće Marvel Studios. U jednom trenutku u filmu je bila prikazana scena otvorenih novina u kadru, na kojima je jače otisnutim slovima od ostatka teksta pisao jedan jedini naslov „Blame Sokovia“. Ta scena se odigrala samo na dijelici sekunde, ali dovoljno da pročitam naslov, i da mi se on ureže u pamćenje. Dakle, u globalu je kod velikih projekata filmske industrije uglavnom vidljivo – bio film dobar ili loš – da se velika pažnja ulaže u detalje, a moglo bi se također reći i u poprilično finu izradu. U tom kontekstu niskobudžetni filmovi predstavljaju drugu stranu medalje. Je li sama izrada filma teža ili lakša od pripremnih radnji otkriva slijedeća sekcija.

1.3.2. Od priče do režije: osnovni pojmovi scenske i tehničke izrade

Kada se praktično pristupa prikazivanju filmske radnje, u filmskoj umjetnosti valja razlikovati tri pojma – priča, fabula i siže. *Priča* (eng. *storyline*) je skup koji po Vrabcu obuhvaća: „(...) uzročno-posljedično povezane događaje i radnju, glavne likove, ali i njihove najnužnije interpretacije posredstvom ideje i motiva.“³² S druge strane Vrabcem napominje da pojmovi *fabula* (engl. *plot*) i *siže* (engl. *summary*) mogu imati različita tumačenja:

- (i) siže je sažeto izražen osnovni sukob koji se javlja u djelu, a koji se realizira kroz fabulu kao niz događanja,
- (ii) siže označava stvarne događaje u vidu građe koji se kroz fabulu umjetnički obrađuju,
- (iii) siže karakterizira prirodan postepeni slijed događanja a fabulu umjetnički,
- (iv) fabulu karakterizira prirodan postepeni slijed događanja a siže umjetnički.³³

Ovakav prikaz može djelovati pomalo zbunjujuće – naime, koju od ovih definicija prihvatiti? Za potrebe jednostavnosti razumijevanja prikazivanja filmske radnje, možda je najbolje ograničiti se na činjenicu da fabula u odnosu na priču označava samo niz povezanih događaja, a siže sumiranu osnovnu ideju ili temu koja se nazire kroz sukob likova. Možda se ovo teoretsko razlikovanje može činiti nepotrebnim, ali ako se vratim na dvije stvari koje sam spomenula ranije – vođenje

³² Vrabcem i Težak 1977, str. 63.

³³ Vrabcem i Težak 1977, str. 64.

računa o detaljima, i delikatnost izrade transkulturalno razumljivog filmskog djela – tada se ova distinkcija između priče, fabule i sižea može činiti sasvim praktičnom i razumnom.

Kako prikazati sudbinu likova na filmskom platnu? Rekli bismo – glumac će odglumiti, kameraman će snimiti, kinoprojektor će na kraju isprojicirati sliku za nas. To nije tako jednostavno kao što se čini, a vjerojatno bi se i svaka osoba zaposlena u bilo kojem segmentu filmskog projekta složila samnom. Nije potrebno nekakvo posebno znanje da se uoči kako se u filmovima, nevažno jesu li njihovi scenariji originalno napisani ili adaptacija književnog djela, u principu pojavljuje ista klasična struktura kao u priči ili romanu: uvod, zaplet, uspon radnje, vrhunac i rasplet. No film i roman se razlikuju po tome što je jedan doživljaj čitati roman, a drugi doživljaj gledati uprizoreno. Za razliku od pisanja romana, doslovno uprizoriti neku radnju znači i puno više posla, i to detaljnog.

Razumijevanje pojma radnje je neizostavno da bi se mogao shvatiti bilo koji film i poruke koje on odašilje. *Radnja* se sastoji od mnogobrojnih postupaka likova, i zapravo su postupci onaj ključni faktor kojeg analiziramo kada gledamo film, i na kraju razmatramo koliko nam se svidio. Vrabcem otkriva na koji način struktura radnje pokazuje kakvi su likovi, njihove akcije i kako to utječe na iskazivanje poruke filmskog djela:

Akcije su motivirane ili nemotivirane, pripremane ili nepripremane, svjesna ili nesvjesna, prirodna ili neprirodna ponašanja i postupci likova koji vode promjenama, a *prezentiraju* se slikovno, verbalno ili drugim znacima. One otkrivaju likove fizički, intelektualno i emocionalno, pokazuju njihove razvoje i karaktere, dovode do promjena njihovih odnosa. Najčešće grade i rješavaju sukobe među likovima ili sukobe likova sa sredinom, prikazujući njihove fragmentarne ili cjelovite sudbine, i time u značajnoj mjeri doprinose iskazivanju ideja i poruka djela. (Vrabec i Težak 1977: 66)

Sama radnja može biti glavna, paralelna ili sporedna. Konstantno izmjenjivanje akcija jest ono što usigurava dramatičnost radnje i zadržava pažnju gledatelja. Dakle, ukoliko su akcije uspjele izazvati kod gledatelja iščekivanje svakog sljedećeg ishoda radnje, tada se može reći da je gledatelj uspješno pratio film, i da je film na kraju krajeva dobar. Upravo je dosada, i

nemogućnost nastavka pratnje iz nezainteresiranosti, ponekad u kombinaciji s lošom glumom, ono na što se većina gledatelja žali kada ocijeni neki film lošim.

Uz sve ovo na umu, nije se lako oteti zaključku da glumačku ekipu očekuje težak zadatak. Filmski glumac ne samo da mora ispuniti očekivanja publike unoseći se što realističnije u glumljeni lik, nego mora ispunjavati i sve upute i zahtjeve u suradnji sa ostalim filmskim osobljem. Dok radi, glumac mora obavezno pratiti scenarij. Tu mu pri snimanju pomaže režiser, ali u konačnici je redatelj taj koji odlučuje kako želi prikazati zamišljeno. Jedan od svjetski poznatih primjera odnosa glumca i ostalog osoblja sa redateljem je onaj redatelja Georgea Lucasa pri snimanju prve, druge i treće epizode serijala „Ratovi zvijezda“. Pri gledanju raznih intervjuja i tzv. *behind-the-scenes* dokumentiranih snimaka³⁴ sa glumcima i ostatkom filmske ekipe pomalo je neizbježno uočiti jednu frustraciju izazvanu Lucasovim pritiskom da svaki segment filma izgleda točno onako kako je on to zamislio bez obzira pod koju cijenu. Rezultat toga je bilo ne samo nezadovoljstvo filmske ekipe, nego i publike i kritičara.³⁵ U suvremenih filmova su vijesti o snažnom uplitanju redatelja i studijskih kuća u proces realizacije filma dosta česta pojava po tabloidima. Pošto se govori u terminima industrije filma, jasno je da su hijerarhijske manipulacije ovog tipa povezane ne toliko za umjetnički izražaj filmskog djela koliko za ciljani profit.

Filmska gluma, s obzirom da je u službi prikazivanja radnje, sama po sebi poprilično je prirodna. Iako se glavnim junacima možda događaju neke stvari koje su običnim ljudima u praktičnom životu nezamislive, glumci se ne kreću, govore, gestikuliraju i na kraju krajeva dišu ništa drugačije od prosječnog čovjeka, i u tom smislu prirodno se uklapaju u prostor oko sebe kojeg zahvaća kamera. Kada bi bilo drugačije – možda nam filmovi ne bi ni bili toliko primamljivi. Črnja objašnjava zašto se u filmovima ne može koristiti klasična kazališna gluma:

³⁴ Referiram se na vrstu snimaka koje prikazuju kako izgleda samo snimanje filmova “iza kulisa”, a koje su često vrlo zabavne i interesantne većini gledatelja nakon što pogledaju određeni film.

³⁵ Dotične epizode su na vodećem portalu filmske kritike “Rotten Tomatoes” koji je u vlasništvu kuće Warner Bros Entertainment Inc. prosječno ocijenjene od strane publike sa ocjenama između 3.1 i 3.3 od maksimalnih mogućih 5 bodova, i od strane kritike između 5.8 i 7.2 od maksimalnih 10. Dostupno na web adresama za filmove:

Episode I – The Phantom Menace

[URL:http://www.rottentomatoes.com/m/star_wars_episode_i_the_phantom_menace/],

Episode II – Attack of the Clones

[URL:http://www.rottentomatoes.com/m/star_wars_episode_ii_attack_of_the_clones_3d/],

i *Episode III – Revenge of the Sith*

[URL:http://www.rottentomatoes.com/m/star_wars_episode_iii_revenge_of_the_sith_3d/]

Priroda filmskog izraza ne podnosi velike glumačke geste, teatarsku modulaciju glasa i patetičnu dikciju. Ove glumačke izražajne forme, kojima se na kazališnim daskama stvaraju impresivne realizacije, djeluju na filmskom platnu lažno. (Črnja 1962: 109)

Filmski glumac također mora glumiti i bez aktivnog kontinuiteta. U terminima filmske industrije, razlog tome je prilagođavanje snimanja predviđenom budžetu. Često za snimanje filma nisu dovoljni prostori studija ili umjetno računalno stvoreno trodimenzionalno okruženje (engl. *CGI, computer-generated imagery*), pa je dijelove filma potrebno snimati na raznim stvarnim lokacijama (što također iziskuje i određene dodatne troškove). Zbog toga se redosljed snimanja mora prilagođavati što povoljnijoj organizaciji i proračunu, a ne točnom redosljedu radnje. Za glumca u praktičnom smislu to znači da prema potrebama snimanja zaranja u određene komadiće radnje i uči dijaloge zasebno za svaku situaciju. Ovakav način efektivnog rada čini se neorganiziranim i napornim za glumca, no zato što je on prisiljen raditi na ovaj način, on mora ujedno i jako dobro poznavati scenarij kako bi se uspio bez obzira na sve poteškoće što bolje i prirodnije uživjeti u glumljenog mu lika. Nije svaki glumac koji je u nekom trenutku loše odglumio zakazao. Pokušajte zamisliti da čitate neku knjigu ili stručni udžbenik tako što najprije krećete od sedmog poglavlja, onda se vraćate na predgovor, pa zatim na treće poglavlje i onda skaćete na deseto. Zvuči kaotično, zar ne? Dakle, glumčev posao nije nimalo jednostavan, nerijetko je vrlo stresan, i zato ne valja odmah upirati prstom u njega ako je film nezadovoljavajući. Da bi se prirodno uklopio u radnju, glumac mora zadovoljavati mnoge stanarde. Vrabec nabraja koji su sve elementi važni da bi gluma mogla biti kvalificirana: poistovjećivanje s likom, odabir po starosnoj dobi i izgledu, funkcionalna kostimografija, prilagođeno izražavanje, vješto i snalažljivo izgovoren dijalog ili monolog, uživljavanje u situaciju, te na kraju uvjerljivost.³⁶

Iza glumaca stoji cijeli splet osoblja koje je zaslužno za njihovu pripremu i konačan izgled prije izlaska pred kamere. Od osnovnih pojmova koji dolaze u ovoj fazi izrade filma najvažnije je znati što su kadar, kadriranje i rez, koje vrste filmskih planova postoje, što je rakurs, kakvi se objektivni koriste za snimanje, kako osvjetljenje i boja utječu na prikaz glumca,

³⁶ Vrabec i Težak 1977, str 125, 126.

zašto je važna scenografija i kostimografija, kako se izvodi montaža, te kako se na kraju sve zaokružuje režijom.

Kadar (engl. *frame*) je termin koji može označavati i jednu sličicu na filmskoj traci, ali najčešće se koristi u smislu jednog neprekinutog snimka koji završava *rezom* (engl. *cut*). Vrabc navodi što ulazi u kadar: „Projiciran ili emitiran kadar obuhvaća određen prostor pred kamerom i vrijeme od uključenja do isključenja kamere, pokazujući jednu fazu zbivanja u umjetnici ekrana.“³⁷ *Kadriranje* (engl. *framing*) dakle tada označava: „(...) stručan izraz za stvaralačko bilježenje stvarnosti kamerom (...)“, koje se radi tako što „(...) se snima izabrani ili organizirani realni sadržaj, njime se optički i akustički odsjeca odabrani sadržaj od ostale realnosti.“³⁸ Kroz kadriranje mogu doći do izražaja sva ostala sredstva filmskog izražavanja.

Veličina predmeta snimanih sadržaja se određuje filmskim planom, odnosno udaljenošću predmeta od kamere. *Plan* može biti opći (daleki) kojim se snimaju vrlo udaljeni objekti, srednji plan u kojemu se vidi cijela ljudska figura, američki plan kojeg obilježava snimanje ljudske figure rezane do koljena, krupni plan kojim se prikazuje čovjekova glava do ramena, i detalj-plan kroz kojeg se skreće pažnja na vrlo sitne elemente kao što je pogled u glumčevim očima, ožiljak na njegovom licu ili pištolj u njegovoj ruci.³⁹

Kamera može snimati mirno ili u pokretu, te se položaj tj. kut kojeg ona zauzima u odnosu na snimani objekt zove *rakurs*. Postavljanje kamere u ravninu s očima odraslog čovjeka srednje visine se smatra normalnim rakursom, i prema tome se dalje određuju ostale vrste rakursa: gornji rakurs ili ptičja perspektiva, donji rakurs ili žablja perspektiva, te promjenjivi rakus ili vertikalno kretanje.⁴⁰

Vrste objektivna kamere također imaju značajnu ulogu za percepciju gledatelja. Korištenjem normalnog objektivna rezultat će biti prezentirana slika koja se podudara sa standardnom ljudskom percepcijom vanjskog svijeta. Širokokutni objektiv će već prikazivati sliku drugačije, tako da će se činiti kako objekti u kretnji prema i od kamere brže rastu i smanjuju se nego što to djeluje u stvarnom svijetu. Teleobjektiv se često koristi da skрати

³⁷ Vrabc i Težak 1977, str. 80.

³⁸ Vrabc i Težak 1977, str. 80, 81.

³⁹ Vrabc i Težak 1977, str. 89, 90, 91, 92.

⁴⁰ Vrabc i Težak 1977, str. 93.

udaljenost između objekta tako da gledatelj ima dojam veće blizine. Kombinacija širokokutnog i teleobjektiva daje zoom-objektiv kojim se predmeti mogu brzo približavati i udaljavati ovisno o dojamu isticanja kojeg se želi postići, usmjeriti na neki detalj i slično.

Usmjeravanje se također može izvršiti i rasporedom osvjetljenja i boje. Osvjetljavanje glumca se zavisno o efektu koji se želi postići vrši direktno, sa strane, iza leđa, iz višeg ili nižeg kuta. Film može biti sniman u crno-bijeloj tehnici ili u boji, što nosi sa sobom i različite tehnike prikaza – kod crno-bijelog filma naglasak je stavljen na pravilnom balansu svijetlih i tamnih tonova, dok je film u boji izražajni i privlačiji.

Scenografija (engl. *scenery*) je sav scenski prostor i objekti sadržani u njemu. U odnosu na kazalište, filmska umjetnost ne može funkcionirati bez ispunjenog scenskog prostora, pošto ona bitno sudjeluje u prikazivanju filmskog lika. Istu važnost ima i *kostimografija*, odnosno pažljiv odabir odjeće koju glumac nosi, šminkanje, frizura itd.

Montaža (engl. *editing*) je postupak kojim zapravo nastaje film kao cjelina. Montažom se svi kadrovi pažljivo spajaju jedan na drugoga po kronološkom redosljedu osmišljene radnje. Črnja govori o tome što se sve postiže spajanjem kadrova: izmjena scenskog prostora, izmjena vremenskog toka radnje, izmjena objekata i predmeta.⁴¹ Kroz postupak montaže se također mogu postizati i drugi stilski efekti poput stupnjevanja, ponavljanja, izostavljanja, usporedbe, metafore itd.

Režija (engl. *directing*) je najvažnija faza realizacije filma kao rezultat suradnje scenarista i režisera, Črnja objašnjava zašto je to tako: „Inscenacija, kamera, montaža, scenografija, gluma, tonska obrada kao i svi drugi faktori koji sudjeluju u realizaciji filma čvrsto su podređeni režiserovim estetskim koncepcijama, njegovu stavu prema scenariju i prema svim vrijednostima koje su u njemu sadržane.“⁴² Dakle režija je postupak „(...) kojim se jedno djelo iz literarno-scenarijskog oblika pretvara u film, postupak kojim se uz suradnju široka kruga umjetnika i tehničkih eksperata originalno stvara film.“⁴³

⁴¹ Črnja 1962, str. 107.

⁴² Črnja 1962, str. 92, 93.

⁴³ Črnja 1962, str. 93.

Svi ovi pojmovi: priča, fabula, siže, lik, radnja, gluma, kadar, kadriranje, plan, rakurs, objektiv, osvjetljenje i boja, scenografija, kostimografija, montaža, režija, mogu izazvati cijelu zbrku ako nisu pravilnim redom izloženi. Ti pojmovi spadaju u čiste osnove onoga s čime bi svaka osoba zainteresirana u film ili dijeli ljubav prema njemu trebala baratati. Teško je čak i zamisliti koliko samo detaljnih pojmova postoji što se stručnije ulazi u zasebna područja izrade filma, a kamoli tek kako se oni razlikuju od vrste do vrste filma.

1.4. Vrste filmova

Kada se na ovakav način piše o filmu najčešće ostaje nedorečeno o kojoj se filmskoj vrsti radi. U ovome se radu, kao i u radovima obuhvaćenim popisom literature koji se bave ovom temom, ustvari govori o igranom filmu. Iako je zanimljivo i nadaleko opširno proučavati kako sve igrani film utječe na ljude, to ne znači da ostale vrste filma ne vrijedi spomenuti. Vrabec klasificira vrste filmova na temelju dva kriterija: građe i tehnike, te svrhe i teme. U filmove prema kriteriju građe i tehnike spadaju igrani film, dokumentarni film, i animirani film, a u filmove prema kriteriju svrhe i tehnike razni poput horora ili filma strave, biografskog filma, čuvenog westerna ili kaubojskog filma, povijesnog filma, ratnog filma, akcijskog filma, krimi-filma, špijunskog filma, znanstvene fantastike, dječjeg filma, komedije, parodije, filmske adaptacije i razni drugi.⁴⁴

Igrani film je dakle, u kontekstu u kojem je u ovome radu do sada spominjan, ona vrsta filma u kojoj se kroz niz akcija prikazuje određena fabularna linija, odnosno radnja kroz uvod, zaplet, vrhunac i rasplet. U igranom filmu je posebno važna kvaliteta glume i uživljanje u likove, jer na kraju krajeva ono što radnja prikazuje su razni aspekti ljudskog života. Igrani film je svakako najpopularnija i najgledanija filmska vrsta gledana u svjetskim kinima, i možda je upravo to razlog zbog kojeg se u većini tekstova koji obrađuju moć filmova pri spominjanju riječi „film“ prešutno podrazumijeva da se govori o igranom filmu. Od filmova nabrojanih iznad, prema Vrabcovom kriteriju svrhe i teme, većina ih je ekranizirana prema strukturi igranog filma.

⁴⁴ Vrabec i Težak 1977, str. 139.

Za razliku od igranog filma, *dokumentarni film* se ne bavi fiktivnim junacima i situacijama, već bilježi ili dokumentira stvarni život nastojeći ga uhvatiti što bliže onakvim kakav zaista jest. Dokumentarni film je dakle puno objektivniji, ne nosi u sebi fabularnu strukturu i bavi se vrlo širokim spektrom tema. Dokumentarni film tako može biti o određenoj bitki iz Drugog svjetskog rata, razlozima erupcije otoka Santorinija, arheološkim nalazima antičke Salamine, psihološkom portretu određene skupine ljudi, štetnom zračenju mobilnih telefona, o analizi britanske ekonomije u doba Margaret Thatcher, putopisu iz Maroka, i mnogo raznih drugih tema. Drugim riječima, moglo bi se reći da je dokumentarni film znanstvenog karaktera.

Animirani film je potpuno drugačiji po tome što glumce i predmete grafički prikazuju pomno izrađene animacije. Pokret se u ovoj vrsti filma ostvaruje tako što se za svaku kretnju svakog pojedinog lika i predmeta oko njega crta niz nepokretnih slika koje se zatim međusobnim spajanjem pretvaraju u iluziju kretanja u *crtanom* filmu, ili pomicanjem predmeta i lutaka u *lutkarskom* filmu. Dijalog se ostvaruje tako što glumci posuđuju svoje glasove. Najpoznatija asocijacija vezana uz animirane filmove svakako je Walt Disney, te crtići poput Zekoslava Mrkve, Mickey Mousea, Ptice trkačice i drugih. Tehnologija izrade animiranih filmova značajno je uznapredovala, tako da se u odnosu na nekadašnje klasično dvodimenzionalno crtane filmove danas kinodvorane pune uglavnom prikazivanjem trodimenzionalno računalno animiranih filmova. I to je dakako, još jedan aspekt filma kao globalne industrije. Puno naglaska se stoga stavlja i na to kakav odgoj nude ovakvi prema dječjoj publici (što u kinu, što na televiziji), odnosno što bi se smjelo prikazivati u filmovima namijenjenim ovom segmentu publike, a što ne.

II. KAKO FUNKCIONIRA UČENJE KROZ FILM

Pitanje koje se sve vrijednosti promiču kroz filmove, jesu li one dobre i loše te kako utječu na nas zanimljivo je jako velikom broju ljudi, i dobro je kada kroz razgovore o filmovima nakon što ih se pogleda većina ljudi voli raspravljati o tome zbog čega im se film svidio, a zbog čega ne. Međutim, znanje kroz koja se filmska sredstva prenose vrijednosno sadržane poruke, kroz koje se kognitivne mehanizme odvijaju uočavanja vrijednosti, i kako se cijela ta priča izmjenjuje u skladu sa suvremenim tehnološkim tokovima razvitka sedme umjetnosti, nešto je što se čini manje ugrađenim u svijest gledatelja. U sekcijama koje slijede objašnjavam na koji se način film koristi kao medij – dosada smo se upoznali sa osnovnim pojmovima vezanim uz sam film, a sada je na redu objasniti kako filmska izražajna sredstva djeluju na ljude u praksi.

2.1. Što znači razumijeti film?

Kada Krivak kaže: „Volim film... Ali ono, doista, voooooolim Film!“⁴⁵ nemoguće je ne zapitati se što izaziva tako veliku ljubav. Krivak nije jedini, mnogo ljudi izjavilo bi istu stvar. I ja volim film. Mislim da postoji nešto u njemu što je očaravajuće bez obzira na to jesmo li pogledali dobar, osrednji ili loš film. Krivak za *kino* tvrdi da je ono važan sugovornik koji nam zapravo govori o svim problemima koji se pojavljuju u našem svijetu.⁴⁶ Dakle, moglo bi se tada reći da je ono što nas svih očarava zapravo način na koji nam se prezentira svijet oko nas. I to je jedan način kojeg nam niti jedna umjetnost do sada nije ponudila, dosada se tome najviše približila drama. Razmislimo malo – čak i kada izražavamo nezadovoljstvo nekim pojedinačnim filmskim djelom, ne možemo ujedno reći i da ne volimo film kao umjetničku vrstu. Zbog čega je to tako? – Kada ne bismo voljeli film kao izričaj, onda ne bismo niti izdvajali svoje vrijeme, a ponekad i novac, na gledanje filmova.

Ako je film voljen zbog načina na koji prezentira svijet i načina na koji razumijemo tu prezentaciju, onda valja otkriti i kako se manifestira taj način, odnosno u čemu se sastoji ljudsko

⁴⁵ Krivak 2012, str. 145.

⁴⁶ Krivak 2012, str. 8.

razumijevanje filma. Vrabcem opisuje kako se sastoji od tri komponente: *razumijevanja događaja* – koje se ostvaruje povezivanjem kadrova putem sjećanja, *razumijevanja ideja* ili poruka koje se žele djelom prenijeti, te *razumijevanja artizma* odnosno uočavanja umjetničkih postupaka u djelu.⁴⁷ Sve se to odvija putem opažanja i promatranja. Galović navodi razliku između ova dva pojma:

Promatranje (...) nije opažanje zato što nije izravno upravljeno na stvari ili od njih potaknuto. Ono je teorijski i modelski pripremljeno, reducirano i ciljno usmjereno na ono što se imenuje stanjem stvari, na njihove strukturne odnose, procese itd. (Galović 2011: 108)

U tom smislu moglo bi se reći da praćenje filmske radnje zahtijeva kombiniranu primjenu i opažanja i promatranja. Drugim riječima, objasniti ću na primjeru likova: gledatelj može uočiti određenu karakternu crtu nekog lika kao što je sposobnost raspolaganja novcem, i zatim dalje do kraja filma promatrati kako će se ona razvijati te hoće li mu ta crta presuditi da postane dobar ili zao lik. Stvaranje cjelovitog opažaja ili predodžbe, prema Galoviću nije oblikovano samo kulturnom ili socijalnom podlogom, već i iskustvom koje ga prati, poput osjećaja, afektata i raspoloženja.⁴⁸ Prema njemu: „Pridavanje ljudskih osjećaja okolnim stvarima ispunjavanje je predmeta onim psihičkim, pridavanje duše stvarima, a ponekad i gubljenje sebe u njima.“⁴⁹ Ovaj aspekt praćenja filma vrlo je bitan jer pridavanje emocija sudjeluje u onome što Vrabcem naziva partnerskim odnosom gledatelja i djela – gledatelj prima utiske i subjektivno ih usvaja.⁵⁰ On također naglašava i da se gledatelj uživljavanjem u film suočava s tuđim životom, odnosno ima priliku dobiti uvid u drugačiju egzistenciju, te da je stoga uživljavanje u radnju važno za učenje, mijenjanje i razvijanje.⁵¹ Vidimo dakle, da osjećaji igraju jako važnu ulogu u praćenju filma. Uvid u drugačiju egzistenciju otvara još jedan bitan aspekt, a to je korištenje mašte.

⁴⁷ Vrabcem i Težak 1977, str. 11.

⁴⁸ Galović 2011, str. 109.

⁴⁹ Galović 2011, str. 31.

⁵⁰ Vrabcem i Težak 1977, str. 37.

⁵¹ Vrabcem i Težak 1977, str. 15, 16.

2.2. Uloga mašte

Sposobnost ljudske imaginacije ima veliki potencijal pri učenju svega novoga. Kada gledamo film, i dobivamo uvid u to kako je to biti netko drugi u nekom njegovom vlastitom svemiru, u normalnim okolnostima (dakle da smo psihički zdravi i stabilni) sposobni smo aktivirati suosjećajne emocije. Tada se događa ono što laički nazivamo „stavljanje u tuđe cipele“.

Baveći se *simulacijskom teorijom mašte* koja svoje korijenje vuče iz područja filozofije uma, Gaut objašnjava kako prema njoj možemo imati ideju o tome o čemu drugi ljudi razmišljaju te što osjećaju tako što zamišljamo sami sebe u njihovim situacijama, i tada otkrivamo kako bismo i sami osjećali, mislili, te na koncu i postupali.⁵² Međutim, ova bazična, jezgrovita i krajnje jednostavna definicija maštanja mora se suočiti sa određenim problemima. Kao prvo, prema Gautu je prisutan problem prilagođavanja psiholoških razlika između osobe koja mašta i osobe na čije se mjesto stavljamo, odnosno drugim riječima – nužno je da ako se želimo staviti u psihološka stanja druge osobe, tada moramo barem djelomično pokušati eliminirati principe vlastitih psiholoških reakcija.⁵³ U suprotnom je pokušaj stavljanja u tuđe cipele neuspješan. Primjerice, koji je smisao toga da pokušavam zamisliti kako je to biti musliman ako to zamišljam kroz viziju kršćanina, ili pokušati shvatiti zašto lopov krade kraljevske dragulje ako ne mogu pristupiti njegovim motivima zbog nemogućnosti eliminiranja vlastitih predrasuda o njemu? Dakle, da bismo stekli kvalitetan uvid u tuđu egzistenciju, a tako ujedno i spoznali sami sebe, moramo maksimalno koristiti maštu na što nepristraniji način. Gaut naglašava da mašta može funkcionirati na načine puno drugačije od onih na koje smo naviknuti funkcionirati, odnosno mašta dozvoljava hipotetski uvid u drugačija uvjerenja i želje na način da nas se zbog toga neće optužiti da smo iracionalni jer naši misaoni sadržaji ne podliježu standardima sadržajne istinitosti kao što naša standardna vjerovanja podliježu.⁵⁴

2.2.1. Učenje kroz maštu u etičkoj domeni

Analiziranje mogućnosti mašte po pitanju dohvaćanja moralnih načela ipak zaslužuje pažnju za sebe jer se ovdje pojavljuju određeni principi funkcioniranja. Gaut navodi kako se

⁵² Gaut 2007, str. 149.

⁵³ Gaut 2007, str. 150.

⁵⁴ Gaut 2007, str. 151, 152.

moralno učenje kroz maštu može utvrditi dvama testovima: test korištenja univerzalizacije, i test imaginarnog upoznavanja.⁵⁵

Univerzalizacija, ističe Gaut, osim što zahtijeva korištenje mašte također ne zahtijeva nikakvu direktnu empirijsku potvrdu, te funkcionira po principu kontrafaktičke situacije na sljedeći način: mi se stavljamo u ulogu *sudca*, koji zatim razmatra kako bi se ponašao u situaciji *mete* koju promatra, i to tako da mora prihvatiti činjenicu kako bi se u datoj situaciji osjećao kad bi primjenio principe koje je sam predložio.⁵⁶ Dakle, iz ovoga je jasno vidljivo kako se od nas u ulozi sudca ustvari zahtijeva eksperimentalni karakter korištenja mašte. Ovakva formulacija univerzalizacije može isprve djelovati pomalo komplicirano. Jednostavno rečeno, zapravo se radi o tome da se od nas u isto vrijeme zahtijeva postavljanje iz perspektive promatrača, ali ujedno i samih sebe u hipotetskoj situaciji.

Što se tiče testa imaginarnog upoznavanja, on se u suštini svodi na „stavljanje u tuđe cipele“ koje sam izložila u prethodnoj sekciji. Dodala bih još samo da je po pitanju ovog testa važno prepoznavanje kada i kako ga nismo dobro odradili. Radi se o situaciji sa kojom se nerijetko susrećemo u svakodnevnom životu, a to je prema Gautu dobro poznato pitanje „Kako bi se ti osjećao da ti netko to napravi?“ koje se također može primijeniti i na provjeravanje jesmo li dobro odradili test univerzalizacije.⁵⁷ Razmislimo li malo bolje što nas izaziva da postavimo nekome to pitanje, otkriti ćemo da je razlog tome detektiranje lošeg osjećaja za empatiju kod našeg sugovornika, a samim time i loše korištenje mašte bilo univerzalizacijom, bilo upoznavanjem.

Iako pri maštanju kod procjene tuđih prilika ne bismo smjeli pretjerano zastranjivati od principa realnosti, kod filmova se priča mijenja utoliko što je kod njih prisutan fikcijski⁵⁸ element. To za nas kao gledatelja znači da u odnosu na stvarni život, kada se maštom pokušavamo uživjeti u situaciju člana obitelji, prijatelja ili poznanika, u filmovima dobivamo uvid u situacije lika kojeg ne poznajemo blisko, odnosno poznajemo onoliko dobro koliko nam je to dozvolila filmska radnja, te sve što mu se događa je zapravo fiktivna priča tj. nije se zaista odvijalo u realnom svijetu. Ovisno o tome koliko smo lika upoznali i procijenili, možemo se

⁵⁵ Gaut 2007, str. 157, 159.

⁵⁶ Gaut 2007, str. 157, 158.

⁵⁷ Gaut 2007, str. 159.

⁵⁸ S izuzetkom filmova koji su snimljeni prema istintim događajima.

pokušati uživjeti u njegovu situaciju, kako bismo reagirali i djelovali da smo na njegovom mjestu. Na taj način nam je moguće istraživanje vlastitog karaktera i otvoren put učenju kroz imaginaciju. Filmovi su tako idealna doslovna, i običnom čovjeku bliskija ekranizacija metode fikcijskog misaonog eksperimenta, kojom se često koriste etičari i filozofi da bi postigli isti efekt učenjem moralnih načela putem mašte. Mnogi autori smatraju da narativne umjetnosti, pa među njima i filmovi, nude bolje misaone eksperimente od onih koje mogu konstruirati filozofi.

2.3. Filmsko prikazivanje

Način na koji se filmski sadržaj servira publici bitan je kako bi se omogućilo uočavanje željenog kroz imaginaciju. Scenske umjetnosti općenito, prema Hartmannu imaju standardan oblik prikazivanja stvarnosti kroz iluziju: ono što se prikazuje nije zaista stvarno iako se pojavljuje tako da izgleda kao da postoji u realnosti, a gledatelj je toga savršeno svjestan i jasno razlikuje likove od osoba koje ih glume.⁵⁹ Primjerice, kada gledamo tučnjavu u nekom akcijskom filmu pratimo tok radnje između pozitivca i negativca, uživljeni smo u kontekst u kojemu je ta tučnjava nastala, ali smo u isto vrijeme svjesni i da su ti glumci koje gledamo osobe koje si u stvarnosti izvan potreba filmskog snimanja ne bi fizički međusobno naudile. Isto tako, dvoje glumaca može glumiti ljubavni par, stvoriti fenomenalnu kemiju na ekranu, a u realnosti se možda uopće ne podnose i odglumili su ono što se od njih očekivalo samo zato da odrade svoj posao i ispune ugovornu obvezu. Njihova svrha je međutim svejedno ispunjena ukoliko su glumeći točno ono što je bilo potrebno potaknuli gledatelje na promišljanje kako bi oni postupali u određenoj situaciji. Carroll objašnjava kako glasi *iluzijska teorija slikovne reprezentacije* odnosno sažima način na koji generalno funkcionira iluzija, što se može primjeniti i na filmsku umjetnost: nešto što je x predstavlja y onda kada x uzrokuje iluziju y -a pred promatračem.⁶⁰

Posao koji iluzija treba obaviti tu ne staje. Gledatelj mora proći cijeli jedan niz doživljaja kako bi uopće mogao razumijeti ono što je pred njega servirano. Vrabc navodi što sve ulazi u gledateljev doživljaj filmskog djela: primanje informacija, osmišljavanje podataka, sintetiziranje i generaliziranje, pristajanje uz radnju, suprotstavljanje toku radnje, opredjeljivanje za ili protiv

⁵⁹ Hartmann 1979, str. 43.

⁶⁰ Carroll 1999, str. 34.

nečega, voljno i emotivno angažiranje, proživljavanje osjećaja glumljenog lika, proživljavanje osjećaja iz perspektive promatrača, emotivno reagiranje na sve ostale moguće situacije, itd.⁶¹ Pored svega toga gledatelj je manje svjestan da zapravo prolazi kroz dva procesa. Vojković naglašava da se radi o primarnoj identifikaciji odnosno poistovjećivanjem s pogledom kamere, i sekundarnoj identifikaciji kada se gledatelj poistovjećuje s likom na ekranu.⁶² Uzevši u obzir sve rečeno – i način na koji se ljudska mašta poziva na upotrebu, i način na koji se filmski materijal prezentira pred gledatelja – dojam o kombiniranju iluzije i realnosti se može svesti na Vrabcov zaključak da:

Idejni svijet filmskog i televizijskog umjetničkog djela u biti *nije drukčiji* od idejnog svijeta koji pripada realnosti. Ali je drukčije iskazan, drukčije „kodiran“, drukčije značenjski kombiniran, akcentiran i slično, pa zato predstavlja relativnu *autonomnost*. (Vrabec i Težak 1977: 39)

Pošto se idejnom svijetu filma na temelju izričaja može pripisati određena autonomnost, skupa sa primarnom i sekundarnom identifikacijom pokreće se novo zanimljivo pitanje oko gledanja filmova, a to je kako i do koje mjere oni mogu utjecati na ljudski identitet?

2.4. Oblikovanje identiteta

Živeći konstantno upleteni u mrežu medija, teško je ne zapitati se kako sve to skupa utječe na nas. Galović piše o tome do koje mjere su mediji utjecajna životna stavka:

Oni čine dominantno okružje suvremenog ljudstva u koje je ovo uronjeno. „Novi mediji“ ne određuju samo način percepcije, mišljenja ili odnos spram realiteta, već dopijevaju i do najefemernijih i najtrivijalnijih trenutaka, odluka i događaja svakodnevice. Ne daju se svesti na sadržaj (tekst, slika, glazba...) koji isporučuju, oni unose i nameću posebno držanje svijesti spram svega; nisu samo ono *posredstvom čega* ljudi komuniciraju i uspostavljaju društvene odnose, već ono *u čemu ljudi* danas

⁶¹ Vrabc i Težak 1977, str. 38.

⁶² Vojković 2008, str. 62.

žive (čak i tjelesno). To je očigledno ako medije shvatimo u širem, ako ne i u sveobuhvatnom smislu. (Galović 2011: 124)

Dakle, da bi se utvrdilo kako mediji (pa tako i sveprisutan film) utječu na ljude, potrebno je izdići se iznad standardne životne kolotečine, na neki način isplivati iz sklopova razmišljanja koje nam ti isti mediji serviraju, i sagledati sveobuhvatno sve što je relevantno iz ptičje perspektive. Kada gledamo film, pažnja će nam se zadržati na ono što je u kadru, a ne toliko na same kretnje kamere. Kada se poistovjećujemo s likom, pažnja će se također zadržati na osobinama lika koje trebamo uočiti, a ne toliko na načine kojima nam se pažnja skreće na njih. Vrabcem ističe kako film raspolaže velikim mogućnostima zaokupljanja gledatelja kroz snimateljske tehnike kamere, i kako on zapravo vodi odlučujuću riječ pri identifikaciji s likovima.⁶³ Moglo bi se stoga zaključiti kako se moć filma zapravo ostvaruje kroz moć kamere.

Film kroz ekran prema Vrabcu može vršiti utjecaj na tri načina: formativno, obrazovno i idejno-etički. *Formativno*, film utječe na gledatelja tako što se vizualnim pamćenjem svega što je njemu savršenim svrsishodnim redom prikazano, i razvijanjem raznih misli i emocija omogućuje uvid u spoznavanje svijeta.⁶⁴ *Obrazovni* utjecaj se, jasno, očituje u posluživanju mnogostrukih informacija pred gledatelja, i to tako što se praćenjem filmske radnje u kojoj se likovi smješteni u određeni prostor, vrijeme i društvene odnose, gledatelj ujedno informira geografski, povijesno i sociološki.⁶⁵ *Idejno-etički* utjecaj funkcionira tako što:

Umjetnički sadržaji na velikom i malom ekranu nisu samo registratori životnih, socijalnih, psiholoških i drugih datosti već su i *tumači* čovjekove pozicije u svijetu, društvenih odnosa i životnih vrijednosti. (...) Filmsko i televizijsko djelo s autorskim ambicijama, prikazujući dramu grupe ili pojedinca, izražava određene filozofske, sociološke, političke i druge *ideje*. Ideje nisu proklamirane, one proizlaze iz događaja, sukoba i rješenja na ekranu, postupaka, motivacija, razmišljanja i osjećanja protagonista. Zato se intenzivnije usvajaju. (Vrabcem i Težak 1977: 26)

Upravo takav način intenzivnijeg usvajanja pogodan je za oblikovanje identiteta. Filmovi dakle, imaju tu sposobnost ponuditi uvid odnosno primjere raznih situacija, događaja, konflikata,

⁶³ Vrabcem i Težak 1977, str. 16, 17.

⁶⁴ Vrabcem i Težak 1977, str. 20, 21.

⁶⁵ Vrabcem i Težak 1977, str. 24.

prijateljstava, mnogih aspekata ljudskog života. Tako gledajući filmove pojedinac može steći određeno znanje o raznim načinima kako bi trebalo ili ne bi trebalo voditi svoj život, odabrati perspektive koje mu se sviđaju i odbaciti one koje mu se ne sviđe, te na koncu tim putem i oblikovati svoj osobni identitet. Međutim, to je jedna strana medalje. Vojković otkriva kako se točno upravlja filmovima da bi se dobio željeni oblikovani identitet:

U ovom kontekstu pertinentan je pojam *zakonita senzibilnost*, koji je uveo antropolog Clifford Geertz i koji se odnosi na sve ono što je moguće izvesti u pričama. (...) Dakle, imaginativna (narativna) rješenja uvjetovana su pravilima i normama koje reguliraju ono što je pojmljivo u određenom društvu. „Legalna senzibilnost“ o kojoj pripovijedanje ovisi uvjetuje što je društveno, kulturološki ili politički prihvatljivo, što je moguće pa tako i zamislivo. (Vojković 2008: 20)

Maloprije sam spomenula da bi za uviđanje toga kako film utječe na ljude bilo dobro sagledati relevantne činjenice iz ptičje perspektive. Učinivši to zaključila sam da, znajući da s jedne strane možemo usvajati određeni identitet kroz filmove, ali i s druge strane da se s distribucijom onoga što se želi usvojiti također i na neki način upravlja, valja posebno proučiti i kako se potonje točno može izvesti.

2.5. Manipulativna sredstva

Način na koji se film kao jedan od najdominantnijih medija uvlači običnom čovjeku pod kožu ima dva lica: u isto vrijeme, s jedne strane to se događa suptilno, s druge strane krajnje komercijalizirano. U ovoj sekciji objašnjavam putem kojih figurativnih i praktičnih sredstava se to postiže. Kao i dosada za sve relevantne podatke vezane uz film, i ovdje je potrebno držati se što pravilnije kronologije radi boljeg razumijevanja.

2.5.1. Dobar trailer

Svaki suvremeni filmski biznis započinje kvalitetnom filmskom najavom. Popularan naziv za filmsku najavu jest *trailer*. To je ustvari kratak film u trajanju od nekoliko minuta, u kojem se slaganjem isječaka iz najavljenog filma pokušava ukratko prikazati što filmsko djelo

donosi pred gledatelja. Međutim, priča tu ne staje. Za većinu produkcijskih kuća izraditi kvalitetan trailer nije toliko jednostavno, a ponekad se čak mogu vidjeti i promašaji izrade. Razlog zašto je to tako stoji u tome da se trailerom zapravo čini vrlo delikatan posao: koje kadrove filma izdvojiti da bude dovoljno primamljiv poziv gledatelju u kino, a da u isto vrijeme ne otkriva previše, tj. sumiranu cijelu radnju filma. Filmska najava dakle mora zadržati određenu dozu misterioznosti kako bi potencijalna publika došla u kinodvorane zainteresirana pogledati film u cijelosti. U nekim situacijama bolji efekt od trailera postiže kraća varijanta popularno poznata kao *teaser*. Njegovo trajanje je najčešće manje od minute, i sadrži samo nekolicinu scena iz filma čija je namjena doslovno zadirkivati potencijalnog gledatelja, izazvati u njemu uzbuđenje i nestrpljenje ponekad čak i mjesecima prije službene svjetske filmske premijere. Traileri i teaseri su u suvremenim industrijskim uvjetima filma ponekad najviše ključni marketinški trikovi na kojima se kasnije može, pored preporuka ljudi koji su filmsko djelo već pogledali, temeljiti i cijela potencijalna zarada.

Primjer kako što trailer, što teaser, mogu djelovati kao opijum za mase jest u bližoj sadašnjosti lansirana trilogija *Pedeset nijansi* autorice E. L. James. Trilogija je svojom pomalo kontroverznom temom najprije privukla ogroman broj čitatelja, zbog čega su započele i spekulacije o snimanju filma. Prema prvoj knjizi *Pedeset nijansi sive* snimljen je film. Trailer za taj film skupa sa intrigantnom temom privukao je ogroman broj gledatelja u kinodvorane, i iako se ubrzo nakon premijere proširilo mišljenje da je filmska adaptacija knjige ispala potpunim promašajem, budžet filma već je bio premašen i nije trebalo mnogo vremena da se službeno najavi snimanje oba slijedeća nastavka. Kao teaser za ekranizaciju drugog dijela naslova *Pedeset nijansi mračniji* službeno je puštena u promet jedna jedina scena glavnog glumca u trajanju od trideset sekundi kako pred ogledalom oblači sako i stavlja crnu masku na lice, što je bilo dovoljno da se tabloidi diljem svijeta raspišu i mašta gledatelja koji već sada znaju da će potrošiti novac na tu kinoulaznicu raspiri, pa makar se ponovno razočarali u adaptaciju knjige.

S druge strane smatram da nije ništa manje važno navesti i primjer utjecaja loše filmske najave. U traileru ekranizacije filma *Hercules* (2014.) osim što se standardno najavljuje filmska akcija dogodio se i jedan propust koji je naknadno ostavio gledatelje nezadovoljnima. Naime, u ovoj filmskoj najavi pojavljuje se i glumica supruga glavnog junaka, zbog čije se poznate reputacije stvorio dojam kako će ona odigrati važnu ulogu u filmu. Međutim, nakon što se

odgleda cijeli film, u njemu vidi samo nekoliko minuta glume dotične glumice, i shvati da ona zapravo nije posebno učestvovala u radnji, gledatelj se osjeća prevareno.

Iako se ideja kratkog filmića koji sumira cijelo filmsko djelo može činiti pomalo nevažnom ili čak dodatnim poslom, njegova uloga je zapravo izuzetno važna. Kratke filmske najave toliko su ispraksirani dio poslovanja filmske industrije da su ugrađene i u naše vlastite prakse odlaska u kino i uzimamo ih zdravo za gotovo. Kada čujemo za naslov nekog dobrog filma čistim automatizmom ćemo posegnuti za internetom i potražiti njegov trailer, a također, kada dođemo u kino pogledati *isti* taj film, prije njegove projekcije prikazuje se još minimalno nekolicina trailera za razne druge filmove. Čak i nakon što pogledamo film, ponekad se u sredini ili na kraju odjavne špice pojavljuju dodatne scene koje sličnim efektom poput teasera najavljuju sljedeći nastavak filma. Tako se polagano ulazi u začarani krug zabave, zarade, praćenja filmskih franšiza (višestrukih filmskih nastavaka) i globalne dominacije filma.

2.5.2. Funkcije dijaloga

Jednom kada se odlučimo pogledati neki film, kreće upoznavanje sa likovima. Kroz početne kadrove filma stavljeni smo u prostor i vrijeme radnje, privikavamo se na izgled likova, boju glasa, razne detalje i počinjemo otkrivati karakterne crte. Vrabc navodi koje su sve funkcije dijaloga relevantne za razumijevanje radnje igranog filma: povezivanje događaja u jedinstveno zbivanje, objašnjavanje situacija koje nisu vizualno dovoljno razumljive, poticanje razvoja radnje, informiranje o prošlosti, informiranje o budućim događajima, razotkrivanje likovih osjećaja, prikazivanje temperamenta likova, informiranje o faktorima poput stupnja obrazovanja, klasne pripasnosti, svjetonazoru itd.⁶⁶ Kada kao gledatelji povežemo sve što smo tako uočili u jednu cjelinu, možemo izvoditi zaključke o karakternim osobinama likova i na kraju krajeva njihovoj moralnosti. Galović ističe da se takvo gledanje u dubinu duše i moralnost lika naziva *zrenje*, *pro-ziranje*, ili jednostavno *intuicija*.⁶⁷ Funkcije dijaloga značajne su, ali nisu jedino sredstvo putem kojeg se dobiva moralni uvid. Carroll otkriva još nekoliko njih.

⁶⁶ Vrabc i Težak 1977, str. 73.

⁶⁷ Galović 2011, str. 90.

2.5.3. Upravljanje narativom

Carroll u članku *The power of movies* istražuje što čini filmove generalno pristupačnima. Ističe da se kinematografskim značajkama filma kao medija (poput slikovne reprezentacije i raznovrsnog kadriranja) uglavnom pripisuju zasluge njegove moći, ali da također ne valja izostaviti proučavanje još jednog značajnog faktora – činjenice da su filmovi fikcijski narativi koji se uglavnom bave ljudskim postupcima.⁶⁸ Prema njemu, dokle god se filmovi bave njima na način da se rasuđivanje i djelovanje likova poklapa sa načinom na koji ljudi koriste svoje praktično rasuđivanje u stvarnom svijetu, ostati će jednako privlačni i pristupačni publici.⁶⁹ Uspoređujući kazališnu i filmsku izvedbu dolazi do nekoliko važnih zaključaka:

- (i) filmski redatelj ima mogućnost pokretima kamere ostvariti veću kontrolu nad pažnjom publike nego što to može kazališni redatelj,
- (ii) posljedica toga je da filmski gledatelj uvijek, u apsolutno svakom i pravom trenutku gleda točno u ono što se željelo radnjom istaknuti,
- (iii) na taj način većina filmskih gledatelja koji aktivno prate film će razumijeti filmsku radnju točno onako kako je zamišljeno da ju trebaju razumijeti,
- (iv) stoga su filmovi kognitivno jasniji i mogu se lakše pratiti od kazališnog djela.⁷⁰

Vrsta narativa koja je prisutna u filmovima prema Carrollu je vrlo važan razlog zašto se filmovi daju tako lako pratiti. Taj način pripovijedanja zove se *erotetski* model narativa, i sačinjava pripovjedačku strukturu filma tako što je on zapravo sustav generiranih pitanja i odgovora na njih.⁷¹ I zaista, kada pogledamo neki film, neizbježno je primijetiti kako se scene moraju pratiti točno određenim slijedom da bi se razumjela radnja. Eksperimenta radi, kada bismo gledali scene obrnutim redom, naravno da ne bismo dobili niti istu radnju, niti istu poruku djela, čak štoviše – sveukupno bi film bio jedna velika zbrka. Dakle, da bi se film ispravno razumio potonje scene moraju biti povezane sa prethodnim scenama na način da čine lanac logičnih odgovora na pitanja.

⁶⁸ Carroll 2004, str. 492.

⁶⁹ Carroll 2004, str. 493.

⁷⁰ Carroll 2004, str. 490.

⁷¹ Carroll 2004, str. 494.

Carroll također naglašava da su neka pitanja koja se izdižu kroz gledanje filma više istaknuta od ostalih, te se pitanja u filmu općenito mogu grupirati u dvije skupine: *mikro*-pitanja čija je funkcija međusobno povezivati scene i na koja se gledateljima odmah nudi odgovor, te *makro*-pitanja koja su hijerarhijski nadređena mikro-pitanjima i odgovor na njih se uglavnom treba čekati kroz cijeli film.⁷² Da ilustriram primjerom: mikro-pitanje možemo prepoznati kada gledamo scenu u kojoj se dvojica prijatelja svađaju oko toga tko je kriv za ogrebotinu na automobilu, i već u sljedećem kadru vidimo kako lak na automobilu izgleda kao nov i prijatelji se ponovno slažu; s druge strane makro-pitanje možemo prepoznati kada gledamo povijesni film u kojem se vide prikazi nekoliko bitaka, ali tek na kraju filma doznajemo koja strana je pobijedila u ratu.

Na makro-pitanja se nadovezuje i važnost kvalitetnog završetka filma (engl. *closure*) kojeg u skladu sa iznesenim Carroll definira kao onaj trenutak u filmskom djelu kada sva važnije istaknuta pitanja koja su se izdigla tokom filmske radnje dobivaju svoje odgovore.⁷³ Dakle, može se zaključiti kako je glavni razlog zašto su filmovi tako privlačni poprilično jednostavan: najprije privuku znatiželju putem intrigantne najave, zatim ju održavaju principom erotetskog modela naracije, a gledatelj očekuje odgovore i prati film do kraja dok mu znatiželja ne biva zadovoljena.

2.6. Filmska kritika

Naravno, cijeli ovaj proces stvaranja i gledanja filmova ne prolazi nenadzirano. Filmska umjetnost također posjeduje svoje kritičarsko tijelo. Bez prisutnosti filmske kritike bilo bi poprilično kaotično određivati kakvi su filmovi dobri ili loši, prikladni ili neprikladni za prikazivanje pred određenom vrstom publike, te kontrolirati ogromnu filmsku produkciju općenito. Črnja opisuje dvojaku funkciju filmske kritike:

S jedne strane ona unapređuje filmsko znanje, ukus i kriterij publike, a s druge svojim estetskim koncepcijama, idejnim intervencijama itd. živo utječe na sva stvaralačka kretanja u kinematografiji, pa i na kvalitetu filmskih djela. Na taj način

⁷² Carroll 2004, str. 494.

⁷³ Carroll 2004, str. 494.

funkcija filmske kritike ne razlikuje se od funkcije koju na svojim područjima imaju književna, kazališna, muzička i likovna kritika. (Črnja 1962: 189)

Film je sam po sebi relativno mlada umjetnost začeta na samom kraju devetnaestog stoljeća, stoga filmska kritika ne može pratiti velika djela tisućama godina unatrag kao što se to dade sa književnošću ili likovnom umjetnošću, ali svojim obujmom produkcije film svejedno pruža veliko tlo za analizu. Svaki film ima svoje prednosti i nedostatke koje filmski kritičari različitim metodama uočavaju i ocjenjuju filmsko djelo. Naravno, kao i kod svake tako se i kod ove vrste kritike ne može umaknuti faktoru subjektivnosti i konfliktnim tumačenjima. Filmovi se međusobno mogu puno razlikovati, a također i ljudski ukusi, te stoga nije realno očekivati jedinstvenu i univerzalnu uputu za tumačenje filmskog djela. Čest je slučaj da se u filmovima uočavaju razni nedostaci zbog čega im se može umanjivati vrijednost. Barem po pitanju toga možemo se držati određenih općenitih smjernica s obzirom na karakter filmova kao djela koja općenito govore o svijetu. Črnja navodi koje su to smjernice:

Da bi se utvrdilo kako dramski zaplet u jednom filmu nije adekvatan odraz životnih stanja i kako iz bilo kojeg razloga ne predstavlja određenu estetsku vrijednost, potrebno je najprije precizno ustanoviti kakav je taj zaplet, kakve su mu idejne i estetske karakteristike i kakva mu je funkcija u samom djelu, a zatim kakav bi morao biti da bi bio dobar i prihvatljiv. Pri ovakvoj metodi kritike dolazimo do argumentacije koja u sebi sadrži izvjesne nove protuvrijednosti ili koncepciju na kojoj se može izgraditi istinitije djelo od onog koje se kritički negira. (Črnja 1962: 189, 190)

Po pitanju onoga što je prihvatljivo i lijepo, ponavljam da se ukusi razlikuju i svatko bira sam za sebe kakve tipove filmova voli, te što želi gledati na malim ili velikim ekranima. No bez obzira na faktor subjektivnosti, postojanje filmske kritike vrlo je važan faktor suvremenog filma.

III. Filozofsko-teoretski okvir edukativnih svojstava filma

U ovome dijelu rada bavim se promatranjem filma kroz odabranu teorijsku etičko-estesku prizmu. Podvojenost smije li se ili ne smije ubrajati moralna dimenzija u kriterije vrednovanja nečega kao umjetničkog djela vrlo je važna rasprava o preklapanju zona etike i estetike. Ono što želim pokazati teorijskim odabirom kroz ovaj dio rada jest kako je filmska umjetnost specifična i takva da se interpretacija djela ove vrste umjetnosti ne može izvesti bez oslanjanja na moralni sadržaj djela. Započinjem najprije općenitim *meta-estetski* pristupom umjetnostima, zatim se bavim pitanjem vrijednosti filmskih djela, te redom izlažem pozicije eticizma, estetičkog kognitivizma, emocionalnog realizma, i na kraju kritičkog perspektivizma.

3.1. Meta-estetski pristup umjetnosti

Ovaj pristup je zapravo način promatranja pitanja treba li umjetnost ljudima. Galović ga naziva meta-estetskim iz razloga što prethodi i nadilazi estetska pitanja: „Pitanje je to o biću kojem je umjetnost nužna i zašto mu je nužna“⁷⁴. Drugim riječima, kada odgovor na pitanje treba li umjetnost ljudima ne bi bio pozitivan, ne bi imalo smisla raspravljati o daljnjim estetskim pitanjima koja umjetnička djela povlače. Ideja meta-estetskog pristupa može se svesti na sljedeće:

Naime, od doba kad nešto znamo o čovjeku, posebno u bližoj povijesti, pored države, morala, filozofije i religije uz čovjeka svagda egzistira i umjetnost – pjesništvo, likovne umjetnosti, glazba itd. Rezultat je tih spoznaja stav da umjetnost nužno pripada samoj biti čovjeka, da je čovjek takvo biće koje se, pored ostaloga, i umjetnički izražava i ima potrebu za susretom s umjetničkim djelima, za uživanjem u njima. (Galović 2011: 19)

Kada bi u suvremenim uvjetima okruženja čovjek bio lišen umjetnosti, svijet bi bio suhoparno mjesto za život. Iako stari i klasični oblici umjetnosti nisu nedostupni običnom čovjeku,

⁷⁴ Galović 2011, str. 18.

činjenica je da ćemo prije posegnuti za onim što nam je lakše razumljivo, doživljajno bogatije, i financijski pristupačnije. Film kao takav je idealan izbor. Za razliku od primjerice kupnje skupocjene slike koju možemo objesiti u svoj dom i provesti dane razmišljajući što ona simbolizira, kinoulaznica je puno jeftinija i sadržaj kojeg nam film nudi prezentiran je na puno doslovniji i bliskiji način te se stoga puno lakše vezujemo uz film. Ne samo zbog toga, nego i zbog užurbanog načina života kojeg većina ljudi vodi, zbog čega je vrijeme rezervirano za lutanje misli i razmišljanje o osobnim vrijednostima svedeno praktički na minimum, film je i idealan oblik doziranja umjetnosti kako je suvremenom čovjeku potrebno. Stoga, kada ga ne bi bilo, film je jedna od onih stvari koje bi trebalo izmisliti. Također, pomalo je teško zamisliti kako bi se distribucija vrijednosti efektivno odvijala kada ne bi postojala lako dostupna umjetnost poput filma.

3.2. Vrijednosti i etički sadržaj u filmovima

Što čini bilo koje umjetničko djelo vrijednim? Govoreći o vrijednostima književnih djela, postoji pozicija koju raspravlja Lamarque i prema kojoj neko književno djelo doprinosi učenju nečeg novog o svijetu i sebi samima, povećavajući stečeno znanje i smanjujući neznanje, te se zbog toga može smatrati vrijednim.⁷⁵ Ukoliko djela filmske umjetnosti mogu na takav način doprinositi, a pokazala sam da mogu i kako točno to rade, tada se filmovi također mogu smatrati vrijednima. Ono što se u samim filmovima u osnovi smatra vrijednim i lijepim ustvari je scenska dramatika. Baveći se ljudski lijepim i estetskom stranom čovjekovog života, Hartmann zaključuje kako scenska dramatika zapravo ovisi o postojanju životne dramatike.⁷⁶ Također naglašava i da nositelj moralnih vrijednosti ili nevrijednosti može biti samo osoba koja je svojim djelovanjem u interakciji sa drugim objektima ili osobama.⁷⁷ Filmovi dakle, prikazujući ljudsku životnu dramatiku, postupke likova, njihov odnos prema stvarima i drugim likovima, ujedno prikazuju i moralne vrijednosti. Prema Lamarqueu bi te vrijednosti potpale u kategoriju reakcijski zavisnih vrijednosti (engl. *response-dependent values*) zato što njihovo uočavanje

⁷⁵ Lamarque 2009, str. 255.

⁷⁶ Hartmann 1979, str. 26.

⁷⁷ Hartmann 1979, str. 397, 398.

ovisi o načinu na kojeg reagiramo na umjetničko djelo pred nama.⁷⁸ Film ne samo da zahtijeva reagiranje gledatelja na prikazane radnje likova, nego i kompleksniji angažman pri povezivanju zaključaka i uočavanju željenih vrijednosti (ili nevrijednosti) kroz puno veći obujam prikazanih audiovizualnih sadržaja nego što to primjerice zahtijevaju djela likovne umjetnosti ili kiparstva.

Hartmann nabraja primjere što ulazi u vitalne i moralne vrijednosti koje vladaju praktičnim i teorijskim ljudskim životom: ljubav, dobrota, vjernost, poštenje, hrabrost, požrtvovnost; a što u nevrijednosti odnosno suprotnosti vrijednoga: mržnja, bezobzirnost, zloba, nevjernost, nepoštenje, kukavnost, neiskrenost, itd.⁷⁹ Također ističe i da se vitalne i moralne vrijednosti moraju živo osjetiti u djelu kako bi se mogla istaknuti i njegova estetska vrijednost, odnosno da se estetska vrijednost djela mora oslanjati i na sposobnost opažanja vanestetičkih vrijednosti.⁸⁰ Filmovi svakako imaju velik kapacitet za prikazivanje raznih moralnih vrijednosti i njihovih suprotnosti, te ako se pravilnim razumijevanjem filma postigne željeni učinak na gledatelja, biti će sklon ocijeniti film kao „dobar“ ili čak „lijep“. Hartmann naglašava kako je dramsku napetost sposoban osjetiti samo onaj gledatelj kojemu njegov moralni sklop vrijednosti omogućava da stoji na „ispravnoj strani“, odnosno sposoban je suosjećati sa dobrim likovima i osjećati rezignaciju prema lošim likovima.⁸¹ Ovakav sustav estetskog sagledavanja kroz vrijednosti zove se *aksiološkijska*⁸² estetika, i ona proučava vrijednosti znanja, zajednice, etičke i estetičke, intrinzične i instrumentalne vrijednosti.⁸³ Stoga ona čini idealan okvir za tumačenje filmova, s obzirom da oni imaju sposobnost prikazati sve vrste nabrojanih vrijednosti.

Smisao cijele priče oko vrijednosti nije samo prikazati ih, već i prihvatiti ih i naučiti ih primjenjivati u vlastitom životu. Još u antičkoj Grčkoj, ističe Galović, je pojam lijepog ponašanja podrazumijevao ono moralno primjereno, te se putem umjetnosti usklađivalo čovjekovo političko i etičko djelovanje.⁸⁴ Čak i Aristotel „(...) samu umjetnost, pjesništvo i muziku ipak zadržava u polisu zbog njihova pedagoškog i etičkog djelovanja.“⁸⁵ Danas, kada smo okruženi

⁷⁸ Lamarque 2009, str. 264.

⁷⁹ Hartmann 1979, str. 80.

⁸⁰ Hartmann 1979, str. 81.

⁸¹ Hartmann 1979, str. 413.

⁸² Naziv dolazi od grčke riječi *axia* koja označava vrijednost. Prvu cjelovitu takvu estetiku usustavio je upravo Hartmann.

⁸³ Galović 2011, str. 40.

⁸⁴ Galović 2011, str. 73, 78.

⁸⁵ Galović 2003, str. 41.

filmovima kao modernim i unaprijeđenim varijantama antičkih drama, čak i na dnevnoj bazi možemo koristiti svaku priliku da naučimo nešto novo o sebi i svijetu. Svako filmsko djelo je specifično za sebe, jedinstveno u svojoj formalnoj i tematskoj strukturi, te koliko god se teme između filmskih djela potencijalno mogu poklapati, ipak svaki film na svoj način drugačije od svih ostalih može prikazivati sadržaje gledatelju. U tom kontekstu može se reći da je svaki film za sebe intrinzično vrijedan jer posjeduje posebna svojstva koja ga izdvajaju od svih ostalih, te instrumentalno vrijedan onda kada omogućuje gledateljima određeno moralno promišljanje, oblikovanje pogleda na svijet, i (ako je ispravno shvaćen) mogućnost osobnog razvoja.

3.3. Eticizam

Jedna pozicija koju brani Berys Gaut osobito je zanimljiva po pitanju filmova. Zove se *eticizam* i može se objasniti u tri etape:

- (i) procjenjivanje sadržaja djela iz etičkog kuta gledanja je legitiman dio sveukupne estetske evaluacije istoga djela,
- (ii) kada djelo prikazuje nemoralno ponašanje tada ga to čini defektnim u estetskom smislu,
- (iii) kada djelo prikazuje etički vrijedan sadržaj tada ga to i estetski čini vrijednim.⁸⁶

Ovom pozicijom se dakle želi istaknuti kako je etički aspekt umjetničkog djela važan temelj za estetsku procjenu umjetničkih djela općenito. Eticizmu se suprotstavljaju pozicije *autonomizma* i *kognitivnog nemoralizma*. Kognitivni nemoralizam u ovom radu neću raspravljati. Fokusirati ću se na autonomizam. Kako objašnjava Gaut, autonomizam, u svojoj radikalnoj verziji tvrdi da je besmisleno etički vrednovati umjetnička djela jer ona na posjeduju etičke odlike, dok umjerena verzija tvrdi samo da je etičko vrednovanje djela nevažno prema estetskom vrednovanju djela.⁸⁷

Ako pogledamo filmsku umjetnost, koja sama po sebi od prvog dana i prvog filma ikada projiciranog reprezentira ljudske radnje, pozicija eticizma pruža joj savršenu podršku, dok verzije autonomizma tu potpuno zakazuju. Pojasniti ću primjerom. Jedna od najčešćih asocijacija

⁸⁶ Gaut 2001, str. 182.

⁸⁷ Gaut 2007, str. 67, 76.

na filmove koji su etički defektni je razdoblje antisemitističke promidžbe u nacističkoj Njemačkoj, kada je totalitarni režim iskorištavao medij filma za prikazivanje židovskog dijela stanovništva u lošem svjetlu. Dukovski navodi kako je ovakva promidžba funkcionirala:

Primjerice, Hitlerov mračni genij promidžbe Joseph Goebbels daje snimiti filmove kojima sustavno izaziva i potiče mržnju prema Židovima, prikazujući stereotipima karikiranih likova do krajnosti nemoralnih i grabežljivih osoba koje nasrću na „ugrožene arijce.“ (Dukovski 2012: 123)

Iako su ti filmovi svojevremeno mogli biti vrijedni nacizmom zaslijepljenom stanovništvu, većini ljudi sa normalnim sklopom moralnih vrijednosti oni nisu niti lijepi niti dobri. Dakle, ukoliko smatramo da nam je gledanjem određenog filmskog djela sugeriran sklop vrijednosti koji nam se zdravorazumski ne uklapa u način života, nećemo ga značajnije umjetnički evaluirati.

Vidjeli smo dakle primjer kako to izgleda kada zbog određene etičke mane ocijenimo film nedovoljno dobrim. Što se tiče filmova koji promoviraju ispravne vrijednosti i zbog toga ih procjenjujemo dobrima ili lijepima, mislim da nije potrebno previše ilustracije pošto sam u radu već dovoljno naglasila sve relevantne podatke vezane uz izrađivanje i razumijevanje kvalitetnog filmskog djela, te ih nema smisla ponavljati. Pozicija eticizma zasigurno može poslužiti kao dobar oslonac opravdavanju estetske procjene filmskih djela. Autonomizam u svojim verzijama za filmsku umjetnost nije pretjerano važan, ali čisto napomene radi, smatram da bi bilo poprilično teško doživljajno (dakle, i etički, i estetski) vrednovati neko djelo filmske umjetnosti ako mu zaniječemo status djela koje sadrži etičke odlike (radikalni autonomizam), ili odbacimo etičko vrednovanje filma kao nevažno (umjereni autonomizam). To bi bio težak zadatak iz razloga što bi nam preostalo vrednovati samo oku ugodne značajke pokretne slikovne reprezentacije i uhu ugodne forme filmskog dijaloga, te bi se time zapravo udaljili od specifičnog izražaja filmske umjetnosti po čemu se ona razlikuje od svih prethodnih grana umjetnosti.

S druge strane ne valja ni pretjerano evaluirati filmove kroz etički kut gledanja jer, kako Lamarque napominje⁸⁸ za književna djela da bi se izgubio smisao čitanja književnosti radi književnosti, slična stvar bi se mogla dogoditi i sa filmovima te bi se ponovo udaljili od izričaja filmske umjetnosti. Optimalno rješenje nudi Carrollova verzija *umjerenog* moralizma koja

⁸⁸ Lamarque 2009, str. 287.

naglašava da ponekad moralni nedostatak djela može biti estetski nedostatak, i ponekad moralne vrline mogu biti i estetske vrline djela.⁸⁹ Gautov eticizam, tj. u odnosu na ovu poziciju *radikalni* moralizam vrlo je privlačan, ali možda je po pitanju umjetničkih djela, pa tako i filma, ipak najbolje držati se određene sredine pri vrednovanju moralnog sadržaja.

3.4. Estetički kognitivizam

Tokom rada sam naglašavala kako film omogućava i učenje kroz njega, odnosno sposoban je nositi edukativnu funkciju. Pozicija koja službeno može podržati filmsku umjetnost u tom smislu je *estetički kognitivizam*. U srži je to ideja da pod određenim uvjetima kognitivne vrline umjetničkih djela jesu ili barem uvjetuju estetske vrline djela, no Gaut naglašava da je vrlo važno što se ova tvrdnja može formulirati na tri različita načina:

- (i) minimalistička verzija: kognitivna zasluga u vidu toga da rad izlaže određeni prikladan način razumijevanja nečega,
- (ii) snažnija verzija: kognitivna zasluga zbog toga što djelo uči publiku nečemu, odnosno umjetnik to radi kroz svoje djelo,
- (iii) jednostavno tumačenje: kognitivna zasluga po pitanju toga može li se učiti putem umjetnosti (što ne mora značiti i da se može naučiti ili razumijeti).^{90 91}

Gaut objašnjava kako se iz kognitivizma zatim može argumentirati za moralizam prema sljedećoj shemi: ako umjetničko djelo može prenositi znanje što je pod određenim uvjetima estetska vrлина tog djela, onda pošto je moralno znanje također jedna vrsta znanja koju umjetničko djelo može prenositi, kada se takav prijenos događa to je također pod određenim uvjetima estetska zasluga dotičnog djela.⁹² Moralno znanje međutim nije jedino znanje koje možemo steći kroz umjetnička djela, kaže Gaut, to su također i znanja o drugim vrstama vrijednosti te ljudskoj psihologiji.⁹³ Filmovi su, s obzirom na velike sadržajne kapacitete, zasigurno sposobni prenositi višestruke

⁸⁹ Carroll 1998, str. 419.

⁹⁰ Gaut 2007, str. 136, 138, 139.

⁹¹ Detaljniju razradu ovih formulacija vidi u Gaut, B. 2007. *Art, Emotion and Ethics*. New York: Oxford University Press., poglavlje 7.1., str. 136 – 140.

⁹² Gaut 2007, str. 136.

⁹³ Gaut 2007, str. 136.

vrste znanja. Određivanjem toga koje su vrste znanja dobre i poželjne, kakvo je znanje loše i nije prikladno prikazivati kroz filmove, te koje je znanje adekvatno za pojedine dobne skupine publike, bavi se filmska kritika o čemu sam govorila ranije. Međutim, još je jedno zanimljivo teoretsko pitanje ono o tome kako točno funkcionira učenje etičkih principa kroz upotrebu mašte, i kako se ono nadovezuje na poziciju emocionalnog realizma, o čemu se bavi sekcija koja slijedi.

3.5. Emocionalni realizam

Na ranije spominjanu ulogu i upotrebu mašte nadovezuje se jedna jednostavna, ali za fiksijska djela vrlo važna pozicija. Berys Gaut naziva ju *emocionalnim realizmom*. To je gledište prema kojemu smo prema fiksijskim događajima sposobni osjećati prave emocije, a da pritom ostajemo racionalni.⁹⁴ Emocionalnom realizmu se vrlo jasno suprotstavljaju filozofi koje je Gaut prozvao *emocionalnim antirealistima*, a koji odlaze tako daleko u svojim tvrdnjama da prema njima osobe ne mogu osjećati stvarne emocije usmjerene ka fiksijskim događajima te da, čak i ako je to moguće, onda to nije razumno.⁹⁵ Tvrditi ovakvo što je samo po sebi poprilično radikalno, a ako bismo još antirealizam primijenili na filmove, onda bi gledanje njih bilo ne samo nerazumno nego i besmisleno. Realizam s druge strane, je točno ono stajalište koje pogađa u srž filmske umjetnosti i podupire naše razloge zašto ih volimo gledati.

Pošto su za poistovjećivanje s likovima u filmovima jako važne, i redovito se u tom kontekstu spominju emocije, koristim priliku da se ovdje osvrnem i na njih. Gaut emocije definira u širem smislu kao karakteristično osjećena fenomenološka stanja, i u užem smislu kao jedne od raznih vrsta stanja koja se mogu osjetiti, no na kraju se ipak pridržava dominantne teorije o emocijama prema kojoj se uz emocije vezuju objekti prema kojima su usmjerene, i u njih se također uključuju procjene tih objekata.⁹⁶ Ističe i da emocije karakteriziraju tri glavna aspekta koji se pojavljuju kod većine njih, a to su afektivni aspekt, kognitivno-evaluativni, i motivacijski aspekt.⁹⁷

⁹⁴ Gaut 2007, str. 203.

⁹⁵ Gaut 2007, str. 203.

⁹⁶ Gaut 2007, str. 204.

⁹⁷ Gaut 2007, str. 204.

Situacija po realizam i antirealizam ipak nije toliko oštra ako se uzme u obzir da se obje strane uspijevaju složiti oko jedne tvrdnje. Ona glasi da osoba može biti zadovoljna ili nezadovoljna fikcijskim događajima, odnosno može uživati ili ne uživati u fikcijskom stanju stvari, i prema Gautu dvije strane će se složiti da je ta tvrdnja realna gledajući iz konteksta emocija u širem smislu te se tako ujedno može i pripomoći obrani pozicije eticizma.⁹⁸ On također ističe i da je gledište emocionalnog realizma važno utoliko što djelomično objašnjava zašto fikcija može biti vrijedna, i svojim tvrdnjama podupire ulogu mašte što nam pomaže da osjetimo emocije prema zamišljenim fikcijskim događajima bez da ih zaista moramo proživjeti u stvarnosti (što bi u nekim situacijama bilo teško i mučno za nas).⁹⁹ Emocionalni realizam je dakle, pored još jednog stajališta koje slijedi, svakako vrijedan ako želimo braniti fikcijsku vrijednost filmskih djela.

3.6. Kritički perspektivizam

Jedna pozicija koja idealno objedinuje globalne medijske aspekte filma sa ulogom mašte i učenjem vrijednosti je *kritički perspektivizam*, kako ga naziva Laura D'Olimpio. Ovo stajalište naglašava da ne trebamo maštu samo koristiti za dobivanje uvida u razne perspektive, već ju trebamo koristiti *kritički*, odnosno oslanjati se na kritički pristup pri traženju konstruktivnih rješenja moralnih dilema koje se pojavljuju u našem životu.¹⁰⁰ D'Olimpio ističe kako kritički perspektivizam mora uzimati u obzir prenatrpanost informacijama koje nas obasipaju putem interneta, i baš zbog toga što se ljudi svakodnevno nalaze u takvom tehničkom okruženju je nužno da se ne prepuste pasivnosti, nego aktivno kritički razmišljaju i razvijaju kritičke vještine kako bi se mogli bolje snalaziti u svakodnevnom životu.¹⁰¹ Budući da se po pitanju filmske umjetnosti danas govori u terminima industrije, podsjetnik na to da ne zaboravimo kritički razmišljati više je nego dobro došao. Mnogo ljudi ima običaj povremeno odlaziti u kino ili gledati filmove putem interneta, i pošto se niti ja ne razlikujem puno od tog mnoštva, ne mogu se oteti dojmu da ponekad zapravo ulazim u jedno veliko tržište filmova koje funkcioniра po istim

⁹⁸ Gaut 2007, str. 205.

⁹⁹ Gaut 2007, str. 207.

¹⁰⁰ D'Olimpio 2008, str. 246, 247.

¹⁰¹ D'Olimpio 2008, str. 249, 250, 251.

principima kao i svako drugo tržište. Moglo bi se u tom smislu raspravljati i o tome ostaje li film umjetnost ili se pretvara u čisti biznis. Bilo kako bilo, filmovima je danas svakako nužno kritički pristupati.

IV. HOLLYWOOD VS. BOLLYWOOD

Nema osobe koja nije čula za *Hollywood*, što to znači, i dodjelu nagrade *Oscar*. Nažalost, sav taj prestiž i centar pažnje ne znači i pozitivan značaj u domeni umjetničkih, pa tako i filmskih djela. Imajući na umu sveukupno dostupno znanje nije dobro da se jedna kinematografija češće naglašava među ostalima. Uzevši u obzir europsku i ostale svjetske kinematografije, nudi se toliko prostora za analizu i otkrivanje interkulturalnih značajki. No s obzirom da je Hollywood globalni div, tu se ipak teško može izbjeći uspoređivanje s njime ili korištenje standardnih holivudskih mjerila uspjeha. Moja je želja kroz ovaj dio rada ponuditi malo drugačiji prikaz od standardnog, što će se na koncu očitovati i mojim odabirom odgledanih filmova. U ovom praktičnijem dijelu rada bavim se uspoređivanjem filmova koji dolaze iz različitih filmskih centara. Radi se dakle o spomenutom Hollywoodu o kojem je već bilo riječi ranije tokom rada, i kvantitativno vrlo velikoj, no manje obožavanoj industriji filmova smještenoj u Indiji. Odabrala sam pogledati sveukupno četiri filma: po dva koji su relativno dobro ocijenjeni, i po dva koji su relativno loše ocijenjeni filmski uratci iz svake kinematografije. Najprije slijedi još jedan kratak osvrt na Hollywood, i malo detaljniji osvrt na indijsku kinematografiju popularno nazivanu *Bollywood*¹⁰². Zatim analiziram redom sljedeće igrane filmove: *Citizen Kane* (1941.)¹⁰³, *Devdas* (2002.)¹⁰⁴, *The Room* (2003.)¹⁰⁵, i *Kismat* (2004.)¹⁰⁶. Svakog od ovih filmova karakterizira jedna ljubavna priča. Prvo se bavim boljim filmovima, a zatim prelazim na lošije.

4.1. Hollywoodska metoda

Od onoga što je ostalo za spomenuti oko Hollywooda svakako je pojam *Velike Šestorke*, te pojasniti kako ona funkcionira kroz spomenuti star-sistem filmskih franšiza. Thomas Shatz u popularno zvanu „Veliku Šestorku“ (engl. *the Big Six*), koju definira kao medijski konglomerat stvoren sredinom osamdesetih godina dvadesetog stoljeća koji vrši hegemoniju nad američkom

¹⁰² Naziv “Bollywood” dolazi od kombinacije imena grada Bombaya i Hollywooda.

¹⁰³ Ocjena publike: 4.1/5, ocjena kritike: 9.4/10, URL: [http://www.rottentomatoes.com/m/citizen_kane/]

¹⁰⁴ Ocjena publike: 4.1/5, ocjena kritike: 7.6/10, URL: [<http://www.rottentomatoes.com/m/1121720-devdas/>]

¹⁰⁵ Ocjena publike: 2.7/5, ocjena kritike: 3.5/10, URL: [http://www.rottentomatoes.com/m/the_room_1998/]

¹⁰⁶ Ocjena publike: 2.9/5, ocjena kritike: neocijenjen, URL: [<http://www.rottentomatoes.com/m/kismat/>]

filmskom i televizijskom industrijom, ubraja sljedeće tvrtke i filmske studije koji su u njihovom vlasništvu: Time Warner (Warner Bros.), Disney, News Corp (20th Century Fox, Fox TV), Sony (Columbia), Viacom (Paramount), General Electrics (Universal Pictures, NBC Universal).¹⁰⁷ Većini ljudi su ovi filmski studiji poznati, pogotovo po tome što se njihovi logotipovi redovito stavljaju na početak svakog filma. Njihova popularnost osobito je vezana uz metodu filmskih franšiza, a u novije vrijeme i specifičnih franšiza superheroja.

Filmske franšize osobito su vezane uz strategiju Velike Šestorke da proizvodi takozvane *blockbustere*, čiji budžet nerijetko iznosi između 100 i 250 milijuna dolara, navodi Shatz.¹⁰⁸ Blockbusteri su najčešće filmovi koji toliko oduševavaju publiku da se po automatizmu očekuje sljedeći nastavak filma u vidu nove nadovezujuće epizode. Primjeri ovakvih franšiza su poznati serijal osam filmova o Harry Potteru (snimano prema sedam knjiga autorice J. K. Rowling), serijal Gospodara Prstenova, Pirati s Kariba, ili noviji serijal o superherojima koji čini Marvel Cinematic Universe. Sveukupna zarada ostvarena putem ovakvih franšiza ostvaruje se ne samo običnim filmskim i televizijskim prikazivanjem, nego i puštanjem u prodaju istih filmova u DVD izdanju kao novom formatu jednostavne digitalne dostupnosti gledateljima (što je obilježilo filmsku produkciju novog milenija), te oslanjanjem na specifičnu marketinšku važnost orijentiranja ka prekomorskim tržištima.¹⁰⁹ Shatz navodi podatke zarade nekih filmskih franšiza: Ratovi zvijezda su zbrojivši cjelokupnu svjetsku zaradu ostvarili 2.4 bilijuna dolara, Harry Potter malo više – 4.5 bilijuna dolara, Pirati s Kariba primjerice 2.7 bilijuna dolara itd.¹¹⁰

Otkrivanjem i uvođenjem franšiza superheroja otvorili su se putevi čak i još većim zaradama od navedenih. Shatz opisuje kako franšize superheroja i znanstvene fantastike funkcioniraju na način da jednostavnije i pozitivnije prikazuju svijet i društvo kroz suprotstavljanje strana dobra i zla (potrebom intervencije superjunaka rješavaju se manipulacije moći koje provode negativci da bi na kraju dobra sila pobijedila), te su orijentirane ka manje sofisticiranoj i najčešće dječjoj publici.¹¹¹ Bile filmske franšize obične ili znanstveno-fantastične, sve one slijede jedan veliki set pravila među kojima su primjerice: narativni izvor treba također uključivati i intelektualno vlasništvo kontrolirano autorskim pravima studija, filmska priča treba

¹⁰⁷ Shatz 2009, str. 21.

¹⁰⁸ Shatz 2009, str. 25.

¹⁰⁹ Shatz 2009, str. 22.

¹¹⁰ Shatz 2009, str. 31.

¹¹¹ Shatz 2009, str. 34.

uključivati specijalne računalne efekte (CGI), filmska priča treba sadržavati ljubavnu priču, itd.^{112 113} U svemu tome se dakle može uočiti da Hollywood zapravo slijedi jednu posebnu samostvorenu metodu, odnosno recept za zaradu kroz užitek gledateljstva.

4.2. Indijska kinematografija

Slično kao i Hollywood, indijsku kinematografiju također obilježava korištenje standardiziranih metoda, samo po malo drugačijem receptu. Indijska kinematografija svoj začetak službeno datira 7. srpnja 1896. godine, kada su novine *The Times of India* prenijele vijest o dolasku agenata braće Lumiere u zemlju radi predstavljanja novog tehnološkog čuda, kinematografa.¹¹⁴ Ghosh navodi kako je predstavljanje u Watson's hotelu u Bombayu bilo jako dobro primljeno, a ulaznica je stajala samo jednu rupiju.¹¹⁵ Već 1899. godine je Indijac Harishchandra Bhatavedkar snimio prva dva kratkometražna filma naslovljena „Hrvači“ i „Čovjek i majmun“, a 1913. godine je prikazan prvi indijski dugometražni film „Raja Harishchandra“ čiji je autor Govind Phalke.¹¹⁶ Vidimo dakle, da se od samog početka nije pretjerano zaostajalo za zapadom.

Oni koji su čuli za indijske filmove često ističu njihovu izraženu muzikalnost, ili pretjerivanje s digresijama plesa i pjevanja unutar filmske radnje. To je standardno obilježje ove filmske industrije koje ju ujedno čini i poprilično specifičnom u odnosu na ostale svjetske kinematografije. Razlog zašto je pjesma (i to konkretno romanca popraćena plesom) toliko duboko inkorporirana u indijski filmski stil leži u tome što sam narod posjeduje jednu slabost prema pjesmama ovog tipa, a što je samo po sebi također duboko povezano s tisućljetnom kulturom i tradicijom zemlje.¹¹⁷ Naime u tradicionalnom najstarijem i najpopularnijem staroindijskom plesu zvanom *Bharata Natyam* se kroz vrlo jednostavno odvajanje pojmova objašnjava plesna tehnika: pojam *nritha* se odnosi na čiste plesne pokrete u strogoj pratnji ritma bez iznošenja emocija i odavanja teme i priče, pojam *nritya* označava iznošenje emocija, teme

¹¹² Shatz 2009, str. 32, 33.

¹¹³ Cijelu detaljniju listu pravila vidi u Buckland, W. ur. 2009. *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. New York: Routledge., str. 32 – 34.

¹¹⁴ Ghosh 2000, str. 24.

¹¹⁵ Ghosh 2000, str. 24.

¹¹⁶ Ghosh 2000, str. 24, 25.

¹¹⁷ Ragoonwalla 2009, str. 78.

djela i cjelokupne priče kroz korištenje facijalnih ekspresija, pokreta ruku (nazvanih *hasta*) i pokreta tijela, a pojam *natya* upotpunjava ovaj krug označujući objedinjenje kombinacije glazbe, plesa i dramske izvedbe.¹¹⁸ I zaista, ukoliko se bolje obrati pažnja može se uočiti kako su plesni pokreti u filmovima koliko god se činili kičastima i pretjeranima, zapravo savršeno usklađeni sa konceptom *Bharata Natyama* – u trenucima kada glavni lik pjeva jasno se očitavaju emocije na licu, a u trenucima kada ne pjeva može se uočiti kako i glavni lik i njegovi prateći plesači ne odaju licem nikakvu emociju. No koliko god tradicija bila važna, to ne mora značiti i da je kvaliteta svugdje jednako postignuta. Pjesme koje izvode glumci u pravilu su izvedene metodom *playbacka*, odnosno jasno se može uočiti da se glasovi glumaca i pozadinskih pjevača drastično razlikuju. Što se tiče novijeg perioda indijske filmske industrije, naglasak je ipak prešao na to da se kvaliteta pjesama s razvojem tehnike (suprotno od logičnih očekivanja) pogoršala zbog kombinacije preglasne glazbe s gubitkom razumijevanja romantične pjesme.¹¹⁹ Na kraju krajeva, možda i zbog ovog faktora bolivudski filmovi ne uspijevaju ostvariti dobar dojam na vanjskim tržištima.

To naravno ne znači da Bollywood ne uspijeva na domaćem tržištu, čak štoviše gledanje filmova poprilično je važan aspekt svakodnevnog života običnog Indijca, i upravo to je ono što je odgovorno za bombastične razmjere koje ova industrija poprima. Primjera radi, u usporedbi sa Hollywoodom koji proizvodi otprilike 300 do 400 filmova godišnje¹²⁰, Bollywood ih proizvede otprilike 700 godišnje.¹²¹ Indijska filmska industrija ne samo da kvantitativno nadmašuje Hollywood, nego je prepoznata i podržana od strane vlade koja je postavila Filmsku Financijsku Korporaciju, od 1980. godine poznatu kao NFDC (engl. *National Film Development Corporation*) koja novčano potpomaže ostvarivanje prepoznatih filmova s najviše potencijala.¹²² Ništa od navedenog ne bi imalo smisla kada ne bi postojao dovoljno veliki interes publike. Vidljivo je dakle da filmovi predstavljaju jako važan segment zabave za većinu Indijaca.

Najpopularniji žanrovi filmova koji se proizvode u Bollywoodu su najprije romantični filmovi, zatim akcijski filmovi, i nakon njih umjetnički, horor i avanturistički filmovi te dječji

¹¹⁸ Indian Century, Madhu Nath: Indian Classical Dance, 2014. URL: [<http://www.indiancentury.com/dance.htm>] (pregledano 4.9.2015.)

¹¹⁹ Ragoonwalla 2009, str. 79.

¹²⁰ Shatz 2009, str. 26.

¹²¹ Shuhaiber 2002, str. 22.

¹²² Ramanathan 1997, str. 66.

filmovi.¹²³ Iako ova industrija nije svjetski prepoznata, Indijski filmovi ostvarili su određenu popularnost u zemljama poput Egipta, Turske, Rumunjske, Rusije i Njemačke.¹²⁴ U samoj Indiji, centri filmske produkcije smješteni su u gradovima: Mumbai (nekadašnji naziv Bombay), Calcutta i Madras.¹²⁵

Što se tiče samih specifičnosti ove kinematografije nezaobilazno je istaknuti sljedeće činjenice, a koje nisu pretjerano poznate na način kao što se primjerice razumije holivudska metoda. Od cjelokupnog osoblja koje radi na filmu, izuzetnu važnost imaju tri vrste člana za koje se skoro može i reći da uživaju kulturni status: glazbeni redatelj, tekstopisac pjesama, i *playback* pjevači.¹²⁶ Kada je u pitanju izbor glumaca, postoji cijeli set pravila koje treba zadovoljiti. Malhotra navodi da onaj koji ima aspiracije postati filmski heroj ili heroina, mora imati kameri prijateljsko, prelijepo lice, muskularno i delikatno, atraktivno visoko dostojanstveno držanje, ugodan glas, vrsno poznavati Hindi, Urdu i engleski jezik, te biti vješt na ritmičkim i plesnim pokretima.¹²⁷ Jednom kada to posjeduje sljedeće filmsko osoblje se brine da se višeslojni talent glumca najbolje istakne: pisci scenarija, umjetnički redatelj, dizajner kostima, frizer, šminker, koreograf, akcijski redatelj, glazbeni redatelj, pjevači, plesači, snimatelji, i na koncu glavni redatelj.¹²⁸ Neki od najpoznatijih indijskih glumaca su Shahrukh Khan, kulturni Amitabh Bachchan, Hrithik Roshan, Sunny Deol, a od glumica Madhuri Dixit, Aishwarya Rai, sestre Karishma i Kareena Kapoor, Amisha Patel, Rani Mukherjee i mnoge druge. Glumci su unutar ove specifične kinematografije toliko važni da su se kroz godine stvorile cijele *filmske dinastije*, odnosno obiteljski povezani glumci, a među njima i poneki redatelji.¹²⁹ Što se same filmske radnje tiče, Dasgupta opisuje da u globalu ona veliki naglasak stavlja na vječnu priču o ljubavi, gubitku ljubavi, vraćanju vjere u ljubav, te na obiteljsku povezanost i obiteljske vrijednosti.¹³⁰ U tom smislu čini se da su indijski filmovi možda i malo jače angažirani po pitanju prenošenja moralnih vrijednosti kroz filmove.

¹²³ Shuhaiber 2002, str. 23.

¹²⁴ Dasgupta 2008, str. 78-81.

¹²⁵ Ramanathan 1997, str. 64.

¹²⁶ Ramanathan 1997, str. 64.

¹²⁷ Malhotra 2002, str. 33.

¹²⁸ Malhotra 2002, str. 33.

¹²⁹ Vetticad 2012, str. 15.

¹³⁰ Dasgupta 2008, str. 81.

4.3. „Citizen Kane“

Prvi film kojeg sam odabrala pogledati je „Citizen Kane“ (Građanin Kane) redatelja Orsona Wellesa. Bio je to njegov prvijenac, uradak iz 1941. godine koji je proglašen najboljim filmom svih vremena.¹³¹ Razlog zašto sam odabrala ovaj film leži u interesu za otkrivanjem što stoji iza statusa najboljeg filma svih vremena, što čini taj film toliko dobrim da ima temelja za postizanje ovakvog konsenzusa u publike i kritičara.

Film je retrospektivna životna priča o Charlesu Fosteru Kaneu, koja navodno prikazuje američkog novinskog moćnika Williama Randolpha Hearsta.¹³² Filmska priča započinje prikazivanjem Kaneove smrti, u trenutku kada izgovara svoju posljednju riječ „Rosebud“ (pupoljak) i ispušta staklenu snježnu kuglu iz ruke. Na početku filma se dakle, pred gledatelja odmah postavlja intriga na što se odnosi taj „pupoljak“ i zašto je izgovoren. U kadrovima koji slijede prikazuje se Kaneovo ogromno imanje Xanadu, naslovi vijesti o njegovoj smrti koje su obasipale brojne novine, te kratak osvrt na njegov uspješan i karizmatičan život. Mladi reporter Thompson kojemu je povjeren zadatak da otkrije značenje pupoljka, dolazi do Kaneove druge supruge Susan Alexander u nadi da će izvući nešto od nje, međutim pošto mu to ne polazi odmah za rukom preostaje mu samo čitati dnevnik bankara Waltera P. Thatcherera. Otkriva da je Charlesa kao dječaka njegova majka Mary poslala iz Colorada na školovanje u Chicago, na brigu i povjerenje bankaru Thatcheru. Prije nego što se oprostio od roditelja i otišao, mladi Charles nije najbolje prihvatio gospodina Thatcherera te ga je svojim sanjkama gurnuo na snijeg, a zatim je prikazan i kadar mećave kako debelo prekriva Charlesove ostavljene sanjke. Simbolika ove scene biti će važna za razumijevanje filma na samome kraju. Pošto je na zemljištu u čijem je vlasništvu bila Charlesova majka otkriven stari rudnik, kada je navršio dvadesetpet godina Kane je mogao preuzeti raspolaganje cijelim jednim bogatstvom. Iako je Thatcher skeptično reagirao na Kaneov potez ulaznja u novinarstvo, bila je to zona u kojoj je mladi vlasnik novinarske kuće „New York Inquirer“ pronalazio svoje samoostvarenje sve do Velike gospodarske krize. Nakon što je reporteru isteklo vrijeme za čitanje Thatcherovog dnevnika, u kadrovima koji slijede on ispituje o pupoljku bliskog Kaneovog poslovnog suradnika Bernsteina, koji mu otkriva svoja sjećanja o Kaneovom započinjanju vođenja novina i ženidbi sa predsjednikovom nećakinjom

¹³¹ Robinson 1981, str. 240, 241.

¹³² Črnja 1962, str. 161.

Emily Norton, te ga usmjerava na razgovor sa bliskim Kaneovim prijateljem Jedom Lelandom. Od Lelanda se doznaje o Kaneovoj prvoj supruzi i njihovom loše funkcionirajućem braku što je slikovito ilustrirano prikazom Charlesa kako za doručkom čita *Inquirer* dok Emily čita konkurentske novine *Chronicle*. Vidimo i kako je Kane upoznao Susan Alexander, te kako mu se свидjelo što ga ona lijepo doživljava iako uopće ne zna tko je on. Ubrzo gledatelj biva upoznat i sa Kaneovim pokušajem političke angažiranosti, koji neslavno završava tako što je njegov protivnik Jim Gettys u žutom tisku prikazao aferu sa Susan te ujedno i razorio brak sa Emily. Nakon toga Kane se ženi Susan i počinje masovno financijski podupirati njezinu karijeru kazališne pjevačice, i to do točke da joj gradi opernu kuću. Reporter Thompson uspijeva dobiti priliku za razgovor sa drugom suprugom koja je sada bolje raspoložena nego na prvom prijemu. Od Susan se ne doznaje da je ona pupoljak što bi se moglo očekivati. Susan informira reportera o svojoj promašenoj karijeri koja je zapravo ipak bila više suprugova želja nego njena sama, te o razlozima zašto je napustila Kanea i njegov Xanadu u kojem se osjećala izolirano i osamljeno. Susan upućuje reportera na intervjuiranje glavnog batlera na imanju, Raymonda. Došavši k njemu, reporter doznaje da sve što batler zna o pupoljku jest zapravo to da je Kane izgovorio tu riječ nakon što je pronašao staklenu snježnu kuglu prilikom razaranja Susanine sobe uslijed njezina napuštanja braka. Reporter na kraju filma zaključuje da ne uspijeva riješiti zagonetku o pupoljku, a kamera polako počinje prelaziti preko ogromne kolekcije raznoraznih stvari koje je Kane skupio za života. Radnici prebiru što je među tim stvarima za otpad, i u jednom trenutku u centar pažnje dolaze sanjke koje jedan od radnika baca u zapaljenu peć. Na njima piše „Rosebud“ i tako nam se, povezujući početnu scenu filma kada Kane ispušta staklenu kuglu iz ruke i scenu koju sam istakla kada mećava prekriva sanjke dječaka Charlesa, otkriva da pupoljak zapravo nije nijedna Kaneova supruga, već asocijacija na sretne dane djetinjstva koje je Charles Foster Kane proveo sa ljubljenom majkom.

Odgledavši ovaj film gledatelj zaista ne može ostati ravnodušan. Retrospektivno pripovijedanje o glavnom liku djeluje vrlo efektivno. Vidljivo je vrlo domišljato korištenje filmskih trikova, kadriranja, upravljanja svjetloću i tamom, prijelaznih efekata pri montaži, sveukupno domišljato upravljanje filmskom metodom. Scenski dijalog je kvalitetan, vješto osmišljen i napisan, i što je važno – kvalitetno odglumljen. Budući da je ovim filmom Welles debitirao, jako je utjecajno što je na samom početku karijere pokazao vrstan glumački i redateljski talent. Posvetio je veliku pozornost detaljima koji su odigrali bitnu ulogu u filmu.

Moralno je priča iznesena u ovome filmu vrlo poučna, ali i podložna raznoraznim interpretacijama. Uzme li se u obzir sve što je lik Charlesa Fostera Kanea u životu činio, vidljivo je kako je zapravo cijeloga života tražio ljubav. Odvajanje od majke zasigurno je bio jako negativan čimbenik zbog čega Kane, ne nužno svjesno, konstantno pokazuje okolini koliko je voljen. Vješto se izvlači smislom za humor. Kupuje jako puno kipova. Gradi opernu kuću, gradi ogromno imanje Xanadu. Ono čemu nas ovaj film uči jest da čovjek na kraju ništa nema od kupnje stvari, jer čemu sve stvari na svijetu kada ih se nema s kime podijeliti, čemu svo bogatstvo, karijera i sav publicitet ako se duboko u sebi netko osjeća usamljeno i nesretno. Film „Građanin Kane“ omogućuje nam razvitak te relevantne spoznaje i bez sumnje je vrlo vrijedan. Tako imamo razlog koji potvrđuje teze eticizma, estetičkog kognitivizma u svojoj snažnijoj formulaciji, i emocionalnog realizma, no naravno, ne na konkluzivan način.

4.4. „Devdas“

Film „Devdas“ snimljen 2002. godine, čiji je redatelj Sanjay Leela Bhansali, jedno je od najljepših filmskih ostvarenja indijske kinematografije. Snimljen je prema istoimenom bengalskom romanu iz 1917. godine čiji je autor Sarat Chandra Chatterjee.¹³³ U filmu glume najpoznatiji glumci: Shahrukh Khan, Aishwarya Rai i Madhuri Dixit. Odabrala sam ga ne samo zbog iznimne kvalitete i ljepote, već i zbog iznimno tužne ljubavne priče prikazane na zaista poseban način.

Radnja u filmu započinje najavljuvanjem povratka glavnog lika Devdasa sa desetogodišnjeg obrazovanja za pravnika u Londonu. Sretna majka Kaushalya podijeli sa svojom susjedom Sumitrom vijest o povratku njenog mlađeg sina, no ubrzo ju zabrine što se njena susjeda iznenađujuće pretjerano raduje Devdasovom povratku. Sumitra je naime majka Devdasove dječačke ljubavi Parvati od koje se on morao silom odvojiti uslijed odlaska na školovanje. Parvati od majke čuje radosnu vijest, a zatim se u filmu pojavljuje prva romantična pjesma putem koje se upoznajemo sa njenim likom. Parvati, od milja Paro, započinje plesati i sa prvim stihom kamera nas upoznaje sa njenim predivnim licem i njezinom emotivnom pričom iščekivanja Devdasa. Paro je po njegovom odlasku u uvjerenju da zapaljena svijeća ubrzava

¹³³ Malhotra 2002, str. 15.

putnikov povratak kući, zapalila jednu takvu svijeću i neprestano pazila da se njezin plamičak ne ugasi kroz punih deset godina. Ova svijeća, čija se metaforička neugasivost ljubavi prikazuje prvom pjesmom, biti će jako važan detalj pri samom kraju filma. Osvitkom novog jutra, Devdas Mukherjee stiže u svoju palaču, no najprije posjećuje Paro što poprilično razbjesni njegovu majku. Majka je na kraju ipak sretna što ga vidi, ali posebnu radost pokazuje njegova baka odijevana u bijelu nošnju. Simbolika te bijele nošnje će se također razotkriti na kraju filma. Kroz prizore koji slijede upoznajemo kako se Devdas i Paro prisjećaju svoje prošlosti i uživaju u obnovljenom osjećaju duševne privlačnosti. Devdasova šogorica Kumud, koja cijelo vrijeme smišlja nepodopštine, nagovori njegovu majku da pozovu Sumitru i Paro na zabavu kako bi ju javno osramotili. Njih dvije imaju pik na ljubav iz djetinjstva koju dijele Paro i Devdas, te im smetaju nagađanja o njihovom sklapanju braka zato što je obitelj Mukherjee iz više klase. Sumitra se pojavi na zabavi i pristane plesati kako bi zabavila Kaushalyaine goste. Odabere pjevati pjesmu o ljubavi između božanstava Radhe i Krishne, te kamera u isto vrijeme u segmentima prikazuje plesnu igru Paro i Devdasa na obližnjem jezeru. Kaushalya po završetku Sumitrine izvedbe sprovede sramotu u djelo, govoreći pred svim gostima kako u njenim i Parvatinim venama teče krv običnih plesačica te da zbog toga nije dostojna udaje za njenog sina. Sumitra joj povrijeđena uzvratiti da će zbog tako uskogrudnog razmišljanja i sljepoće prema željama vlastitog sina ubrzo bez riječi gledati njegovu propast, dok će Parvati biti udana u bogatiju obitelj od njihove u roku od tjedan dana. Paro se tokom slijedeće noći iskrada u posjet Devdasu, no biva uhvaćena i zbog toga osramoćena. Devdasov otac ju izvrijeđa, otjera i jasno zabrani njihovu ženidbu. Prkosni Devdas u neslaganju s ocem napusti roditeljsku kuću i sa školskim prijateljem posjećuje javnu kuću gdje upoznaje kurtizanu Chandramukhi. Pripreme za Parvatinu vjenčanje već teku, i Devdas joj šalje pismo u kojem je zanijekao njihovu ljubav, no na kraju se ipak pojavi na njenom kućnom pragu prije samog vjenčanja prilikom čega joj ostavlja ožiljak na čelu. Tužan što je odbila pobjeći s njim Devdas se odaje piću, a Paro u svom novom domu otkriva kako njen poprilično stariji muž već ima troje odrasle djece njene dobi s pokojnom suprugom, te od nje traži da im bude nova majka i gospodarica kuće, ali da ne očekuje ljubav od njega. Dok Paro živi svoj novi aristokratski život, Devdasov kronični alkoholizam ga vodi do točke kada postaje teško bolestan i ne preostaje mu još puno života. Chandramukhi se brine za njega sve dok on ne odluči otići ispuniti jedinu želju – održati obećanje koje je dao Paro kako će joj doći pred kućni prag prije smrti. Na putu do grada u kojem živi Paro, u vlaku Devdas ponovo

sreće svog školskog prijatelja koji ga je uvukao alkoholizam. On ne zna za Devdasovu dijagnozu te mu ponovno nudi piće u ime starog prijateljstva. Devdas, sada već na krajnjem rubu snaga, silazi s vlaka u Manikpuru i vozi se kočijom do palače u kojoj živi Paro. U bunilu se prisjeća svoje bake koja ga poziva k sebi u bijeloj nošnji, djevojčice Paro koja trči za njim dok on odlazi u London, također u bijeloj nošnji, te je prikazan bijeli vranac kojeg kočijaš tjera da brže galopira do svojeg odredišta. Simbolika bijelog u ovim prizorima vezana je uz smrt.¹³⁴ Stigavši pred palaču, Devdas leži na tlu čekajući Paro, dok ona čuvši nakon nekog vremena tko je stranac koji leži ispred palače, pojuri prema izlazu u svojoj bijeloj nošnji. Njezin muž naredi zatvaranje ulaza. Posljednji prizor kojeg Devdas vidi je Paro kako plačući trči prema njemu sve dok se ulazna ne zatvori točno pred njom. U tom trenutku Devdasu se sa usana okrzne posljednja riječ „Paro“ i kamera prikazuje kako se plamen Parvatine svijeće ugasio.

U odnosu na roman, što se tiče filma prisutne su sljedeće izmjene: u romanu Devdas odlazi na školovanje u Calcuttu a ne u London, te što se tiče odnosa između Chandramukhi i Paro, u film je uvedena plesna točka na kojoj njih dvije skupa plešu i pjevaju.¹³⁵ Ova ljubavna priča toliko je popularna da pored ekranizacije iz 2002. godine, postoji još nekoliko starijih popularnih ekranizacija iz 1928., 1935., 1936. i 1955. godine.¹³⁶

Gledanje ovog filma izrazito aktivira emocije. U kombinaciji sa zaista dugim trajanjem u odnosu na standardnu dužinu filma (većina bolivudskih filmova traje dva do tri sata), spektakularnim korištenjem koreografije i metaforičkim dijalozima, ovaj film strahovito jako poziva na empatiju gledatelja – pogotovo u završnim prizorima. Izrazito puno pažnje je uloženo u mnogobrojne detalje – ne samo odjeću i šminku glumaca, već i u opremanje filmskih pozadina i svih prostorija, osvjetljenje svijećama, prijevozna sredstva, pa čak i u najmanje sitnice koje su relevantne za tijek filmske radnje (primjerice, biserna ogrlica koju Devdas čuva sve dok ju ne ponese sa sobom u Manikpur, ili zlatna narukvica koju on poklanja Paro kao znak njegove odabranice, a koju na kraju ipak Paro daje Chandramukhi). Gluma je u ovom filmu na zavidnoj razini, a čak i glasovi playback pjevača nisu pretjerano piskutavi kao što to često zna biti slučaj sa bolivudskim filmovima. Kako bi se ovaj film kvalitetno pogledao i razumio potrebno je

¹³⁴ Prema indijskim običajima, na sprovodima se nose bijele nošnje.

¹³⁵ Malhotra 2002, str. 16.

¹³⁶ Malhotra 2002, str. 16, 17.

izdvojiti malo više slobodnog vremena, pošto praćenje filma u trajanju od tri sata može biti naporan zadatak nekome tko se prvi put upušta u gledanje indijskih filmova.

Film „Devdas“ na jedan vrlo dramatičan način prikazuje sve teškoće klasnih razlikovanja u indijskom društvu. Sustav dogovaranja brakova tradicionalan je i duboko ukorijenjen, te vrlo često u praksi zapostavlja važnost ljubavi za mlade supružnike. Zbog toga će se često u bolivudskim filmovima, kao što je slučaj i sa ovim, čuti izraz „sklapanje saveza“ sa određenom porodicom, pošto je pri sklapanju brakova jako važan aspekt da su obitelji istih nazora (primjerice, kćer iz obitelji doktora mora se udati u jednako uglednu obitelj doktora) a preskakanje ljubavi gotovo uobičajena pojava. Rezultat ovakvih dogovaranja često je velik broj loših brakova. Na primjeru sklapanja braka između Paro i njezina muža udovca postavlja se pitanje je li u redu kao njoj prema osobi osuditi ju takvim brakom na potraćenu mladost i sumornu budućnost bez djece. Također, pošto je vidljivo da ona tek službenim dolaskom u novi dom saznaje da već ima djecu (i to odraslu), postavlja se i pitanje nepoštenja i prešućivanja bitnih činjenica prije svadbe. Ovaj film otkriva i gorak okus licemjerja i izdaje koji se može uočiti u konačnom sukobu Devdasove i Parvatine majke. Kroz film se također prikazuju i dva različita tipa odnosa s roditeljima, te kako oni mogu utjecati na psihu likova. S jedne strane Devdas konstantno ima sliku strogog oca pred sobom, koji nije bio prisutan kada je on odlazio u London, pa čak niti kada se nakon deset godina vratio iz Londona, a također i sa majkom u nekim trenucima ima pomalo ukočen odnos. Devdas se na kraju predaje vlastitim slabostima i krhkom samopouzdanju što ga u konačnici vodi u propast. Parvati s druge strane, ima jako toplu majku koja ju podržava u svemu, misli samo najbolje za svoju kćer i slijepa je na društvene blokade koje bi mogle spriječiti ljubav Paro i Devdasa. Stoga Paro nastupa kao vrlo snažan lik koji uz svu tugu koja ju progoni uspijeva prebroditi sve nedaće koje joj se nađu na putu. Što se tiče loših osoba u ovom filmu, ukoliko gledatelj očekuje određeno izvršenje pravde prema primjerice Devdasovoj šogorici ili prijatelju koji ga je pretvorio u alkoholičara, takvo nešto neće moći dobiti budući da je sav naglasak stavljen na tragediju koja se događa mladim ljudima kada im društvo ne dozvoljava ljubav. U suštini, film „Devdas“ uči tome da ograničavanje na vlastite sorte ljudi i gledanje kroz filtere svojeg i tuđeg bogatstva nas zapravo ne čini boljim ljudima, te da se ljubav, makar bila onemogućena strogim društvenim granicama, ne može tako jednostavno ugušiti i istjerati iz nečijeg uma. Nudeći uvid u ove dvije vrlo općenite i relevantne spoznaje film „Devdas“ nesumnjivo stječe visoku vrijednost. Tako ovaj film također kao i „Građanin Kane“

(ne konkluzivno) može potvrđivati teze eticizma, snažnije formulacije estetičkog kognitivizma i emocionalnog realizma.

4.5. „The Room“

Film „The Room“ (Soba) snimljen 2003. godine, čiji je redatelj Tommy Wiseau, na internetu je poznat kao fenomen stravično lošeg filma¹³⁷. No koliko god bio loše bio primljen od strane publike i kritike, odlučila sam ga prikazati iz razloga što iako je poprilično niske kvalitete u nekim ključnim segmentima, ipak uspijeva prikazati jednu priču koja pred gledatelja (onoga koji uspije pogledati ovaj film u cijelosti) stavlja jedan prikaz nečega što je moralno neispravno.

Sama radnja ovog filma vrlo je jednostavna. Glavni lik Johnny živi u San Franciscu, uspješan je u svom poslu, čeka promaknuće i ima dugogodišnju djevojku Lisu s kojom i živi. Sve se čini idiličnim dok Lisi ne postane dosadno u vezi. Lisa odluči zavesti Johnnyjevog najboljeg prijatelja Marka koji je tokom filma poprilično zbunjen po pitanju toga kakav točno odnos želi s Lisom. Njih dvoje se dogovore da će afera ostati tajnom. Lisa ipak ne može izdržati vlastiti pritisak i nezadovoljstvo se se povjerava svojoj najboljoj prijateljici i majci. Prijateljica Michelle je neko vrijeme neodlučna kako sa se postavi prema Lisi, no na kraju joj ipak savjetuje da je ono što ona čini loše, dok majka Claudette konstantno drži liniju otpora po pitanju Lisinog nezadovoljstva i savjetuje joj da se uda za Johnnyja zbog njegove financijske situiranosti. Na dan očekivanog promaknuća Johnny ga ne dobije i vrati se nesretan kući. Lisa iskorištava priliku da ga napije, te sutradan izmišlja svojim prijateljima da ju je on udario. Bliži se mjesec dana do Lisinog i Johnnyjevog vjenčanja, a također i njegov rođendan stoga mu Lisa odluči prirediti rođendansku zabavu iznenađenja. Zabava međutim ne ispadne kako je planirana zato što se ranije tokom večeri Mark i Johnny potuku, a kasnije nakon što su svi gosti otišli Johnny izvlači kasetu na kojoj je snimljen izdajnički telefonski poziv Lise i Marka. Lisa i Johny se posvađaju te ga ona napusti i ode k Marku koji živi u istoj zgradi. Johnny u bijesu uništava stvari po spavaćoj sobi, izvuče pištolj i počini samoubojstvo. Ubrzo se čuju sirene te Lisa i Mark stižu, šokirani onim što vide. Lisa govori Marku da konačno mogu biti zajedno, na što on rezignirano reagira.

¹³⁷ Film je na jednom portalu čak bio prozvan “Građaninom Kaneom loših filmova”, dostupno u članku Entertainment Weekly, Clark Collins: The crazy cult of 'The Room', 12.12.2008., URL: [<http://www.ew.com/article/2008/12/12/crazy-cult-room>] (pregledano 4.9.2015.)

Film je jako loš po pitanju kvalitete glume i logički smislenog dijaloga, zbog čega ga je pored bespotrebnih prizora ljubavnika ili igranja loptom poprilično teško pratiti. Okruženje u filmu je vrlo jednolično. Cjelokupno montiranje sastoji se od kadrova radnje koja se odvija u Johnnyjevom stanu, i snimaka grada San Francisca između njih. Lik Johnnyja je uvijek prikazan jednom kontekstu – vraćanje kući nakon posla – osim u situacijama kada slavi rođendan ili se igra dodavanja lopte. Osim što je ovaj film kvalitetom jako loš, jedan od razloga koji čine par Johnny – Lisa pomalo smiješnim jest što je Johnny sam po sebi čudan lik (i čudan redatelj-glavni glumac), te se gledatelj jednostavno ne može izbjeći zapitati zašto je ga je Lisa uopće odabrala za partnera. To pitanje daje cijelom filmu jednu neozbiljnu notu. Ipak, kakva god se veza između Johnnyja i Lise činila, stavimo li se u ozbiljniji kontekst dobivamo prikaz očitog moralno neispravnog postupanja: nije u redu iz čiste dosade prevariti partnera, nije u redu forsirati dijete da se uda zbog bogatstva, nije u redu izdati najboljeg prijatelja, i na koncu nije u redu utjecati na to da osoba počini samoubojstvo. Film „The Room“ kvalitativno je zakazao, ali je ipak uspio slijediti nekakav princip izrađivanja filmova oslanjanjem na univerzalne šablone moralno ispravnog i neispravnog. Iako nam gledanje ovog specifičnog filma neće pretjerano obogatiti iskustvo, stoga što ovaj film uspijeva prikazati nešto moralno neispravno ipak je vrijedan, i mislim da je vrlo pogodan za potvrđivanje teze kritičkog perspektivizma.

4.6. „Kismet“

Film „Kismet“ jedno je od standardno upakiranih djela bolivudske industrije, onih kojima kvaliteta nije jača strana. Snimljen je 2004. godine, redatelj mu je Gudhu Dhanoa, a glavne uloge igraju Bobby Deol, Priyanka Chopra i Kabir Bedi. Odabrala sam ga zbog malo neobične radnje.

Glavni junak ovog filma je kriminalac Tony, koji je u ranom djetinjstvu ostao bez roditelja, a ujakova obitelj ga je ostavila samog u vlaku za Mumbai. Sada već odrastao, Tony se bavi uglavnom izvršavanjem prljavog posla za mafiju, no on nije samo bilo kakav poslušnik, već vrlo autoritativan biznismen u tome i ne oklijeva zatražiti zaradu koju sam odredi. Njegov šef koji ga povremeno angažira zove se Vikas Patil, a osoba koja je iznad Patila je vrlo moćan bogataš i utjecajna glavešina u farmaceutskoj industriji, Raj Mallya. Odlaskom na jednu plesnu predstavu, Tony uočava lijepu plesačicu Sapnu. Odmah se zaljubljuje i već se vidi u braku s

njom. Sapna je međutim, kćer uglednog doktora Gosaia i zaručena za prijatelja iz djetinjstva, doktora Ajaya Saxenu. Tony ima najboljeg prijatelja Golija koji ga konstantno uvjerava da se ne izdiže i gleda djevojke svojeg ranga jer mu je Sapna nedostupna. Saznavši da je Sapna zaručena Tony je prisiljen spustiti se na zemlju. U međuvremenu u Mumbaiju izbija skandal oko cjepiva zbog toga što im je istekao rok trajanja te je zbog toga umrlo troje djece. Tony je posredno odgovoran za taj skandal zato što je od Patila dobio nalog da prisili doktora Gosaia da potpiše odobravanje upotrebe serije starih cjepiva radi korporacijskih financijskih interesa. U tom trenutku Tony naravno nije znao da je isti doktor Sappin otac te osjeća grižnju savjest kada to sazna. Dokazi za krivnju su vješto prišiveni Sappinom ocu iako je zapravo nevin, te on završava u zatvoru. Obitelj Sappinog zaručnika prekida zaruke zbog skandala, i njezin zaručnik ju ostavlja na cjedilu. Sappina majka od tuge zbog svega što im se događa presudi sama sebi skačući sa vrha stambene zgrade. Sapna ostaje sama samcata u svojim problemima, no Tony joj nudi pomoć, i u ovom trenutku ga ona počinje cijeniti. Kada Sapna sazna da je Tony prisilio njenog oca na taj koban potpis vrlo je bijesna. Međutim, Sapna otkriva da više nije sigurna kada joj mafija upada u stan i ozljeđuje ju. Tony ju ubrzo spasi i skloni na sigurno, te uspije izvući informaciju da je Raj Mallyja bio taj koji je naručio prisiljeni potpis za cjepiva. Tony i Sapna uspijevaju oteti njegovog sina i ucijeniti Mallyju. Drugi dan se Raj Mallyja pojavljuje na sudu i priznaje krivnju, doktor Gosai je oslobođen i doznajemo da su se Tony i Sapna oženili, te kako se Tony posvetio normalnom vođenju života.

Gledanjem ovog filma stječe se uvid u manje kvalitetne bolivudske produkcije. Ono što ovaj film svrstava u ovu kategoriju su greške u snimanju, nepravilno montiranje na ponekim mjestima, pretjerano izražena teatralnost kada su pjesme u pitanju, prečesto umetanje plesno-pjevačkih digresija u radnju zbog čega film predugo traje, itd. Gluma u ovom filmu je osrednja, no njegov status spašava prisustvo zvijezde Priyanke Chopre. Također radnja je vrlo nevjerovatna i nerealna. Stupanj slučajnosti u ovom filmu pretjeran je, i običnom čovjeku je jasno da se ovakav scenarij neće odigravati u stvarnom životu.

Glavni junak je u manje-više svakoj sceni prikazan sa sunčanim naočalama i cigaretom pod obavezno, što baš i ne pruža mlađoj publici uzoran primjer. Film obiluje akcijom i neprikladnim prizorima nasilja. Kroz prvu polovicu filma čini se vrlo nevjerovatnim da će Tony i Sapna biti par, no preokreti u drugoj polovici filma pokazuju da su glavni junak i junakinja ipak

uspjeli nadići razlike koje nameće društveni sustav i Tony je dobio djevojku svojih snova. Svejedno mislim da u realnosti bilo koja razumna djevojka ne bi pošla za svog momka kad bi vidjela koliko vješto on može rukovati pištoljem. Bilo kako bilo, kriminalac Tony ipak se odlučio za normalan život i prešao na pozitivnu stranu, shvativši da mora preuzimati odgovornost za svoje pogreške i potruditi se ispraviti ih. Pokazavši ovo film „Kismet“ ipak je donekle vrijedan, no gledajući sveukupan sadržaj ovog podužeg filma, nužan mu je i neizbježan pristup kroz tezu kritičkog perspektivizma.

V. ZAKLJUČAK

Upoznavanjem s umijećem filma razotkriva se ogroman spektar znanja. Iz povijesnog kuta gledanja filmovi služe kao sjajan izvor o prošlim vremenima. Iz suvremenog kuta gledanja filmovi nude smjernice razotkrivanja koje su vrijednosti aktualne u razdoblju u kojem živimo. Da bi pojedinac to utvrdio, dovoljno je kontinuirano odlaziti u kino.

Film sam po sebi vrlo je delikatne izrade. U stvaranju filma sudjeluje velik splet osoblja, za razliku od mnogih umjetničkih djela čiji su autori uglavnom pojedinci (primjerice slike, kipovi, dramski komadi, književna djela). Ovakva angažiranost ne samo da zahtijeva predan i pedantan rad od strane osoblja, nego i jaku izvršnu kontrolu kako bi se svi zamišljeni filmski trikovi i izražajna sredstva što bolje prikazali. Priča se tu dodatno proširuje prema vrstama filmova, što znači da snimanje akcijskog ili znanstvenofantastičnog filma obuhvaća drugačije tehnike nego primjerice snimanje romantične komedije. Upoznavši se s kompleksnošću filmske metode i cijelim procesom izrade filma, ne mogu se oteti dojmu da je lako biti gledatelj koji komentira.

Filmove ne valja samo komentirati. Njih treba i razumijeti. „Što je pjesnik htio reći?“ pretaka se u „Što je redatelj htio reći?“. Istraživanjem načina na koji učimo kroz filmove otkrila sam kako se sve različiti spektri sadržaja mogu servirati pred gledatelja. Filmovi imaju sposobnost ponuditi cijele sklopove identiteta, poželjnih vrijednosti i na koncu primjere moralnog i nemoralnog postupanja. Kao jedan od najraširenijeg vida zabave i provođenja slobodnog vremena, filmovi su osobito pogodno sredstvo za navedenu svrhu. Koristeći se pažljivo osmišljenim filmskim najavama, pomno razrađenim dijalogom i strukturom narativa, film od toga da se suptilno služi tim sredstvima i sam postaje jedno veliko sredstvo edukacije, bila ona u dobroj namjeri ili zloupotrijebljena kao što je povijest već pokazala.

Filmovima se može jako zanimljivo pristupiti iz filozofskog gledišta. U ovom radu ponudila sam ono što smatram osnovnim odabirom, no filozofsko vrednovanje filma svakako je usmjerenje koje se svakom pojedincu isplati detaljnije istraživati. Način na koji filmovi uspijevaju doprijeti do ljudske psihe vrlo je intrigantan i poseban. Filmovi pozivaju naše emocije, mogu aktivirati suosjećanje, a ponekad nas čak i osobno pogađaju. Filmovi nas mogu

potaknuti na kritičko razmišljanje, analiziranje vlastitih postupaka i odabir preferencija. U etičkom smislu filmovi mogu biti sjajan doslovan uvid u misaone eksperimente. Ono čime se mnogi moralni filozofi služe u svojim raspravama, kroz filmsku ekranizaciju može biti puno lakše i doslovnije približeno gledatelju od pukog teoretskog uvida. Pokretna slikovna reprezentacija sama po sebi vrlo snažno djeluje na ljudsku percepciju, a još kada prezentira i nešto što nas moralno potiče ili moralno rezignira, ima li njena moć kraja?

Filmovi ne samo da mogu nuditi uvid u moralne sklopove jedne zajednice prezentirano kroz njenu kinematografiju, već i proučavanjem filmskih produkcija drugih država i kultura možemo steći uvid u njihove sklopove vrijednosti, te uspoređivati vlastite kulture u odnosu na druge. Ograničavanje na samo jednu kinematografiju, kao što je često slučaj sa gledanjem holivudskih filmova nije dobro. U ovome radu odabrala sam usporediti tradicionalnu zapadnjačku, i tradicionalnu indijsku kinematografiju. Gledajući filmove različitih kvaliteta iz oba sektora, došla sam do zaključka da se ove dvije kulture izrazito razlikuju po pitanju sklapanja brakova. No ono što je najvažnije svakako je činjenica da koliko god Hollywood i Bollywood zadržavaju svoju originalnost, oni se ipak i međusobno privlače. Zapadnjačkim redateljima privlačan je misticizam, a indijskim redateljima komercijalistički pristup filmovima.

Na kraju, sveobuhvatno gledajući mislim da filmovima treba pristupiti isto kao što bismo pristupili i putovanjima. Činjenica je da odlaskom na putovanja čovjek proširuje svoj um, dobiva direktan uvid u drugačija mjesta od njegovog doma, drugačije ljude, drugačije običaje. Filmovi iz drugih i manje poznatih kinematografija svakako su vrijedni proučavanja ukoliko pojedinac želi proširivati svoje vidike i poticati svoj osobni razvoj. U vremenu kao što je sadašnje, kada je ogromnu količinu filmova moguće gledati besplatno putem interneta, prilika je to koju svakako ne valja propustiti. Globalna dominacija filmskog medija obilježje je našeg okruženja.

VI. POPIS LITERATURE

KNJIGE:

1. Carroll, N.E. 1999. *Philosophy of art: a contemporary introduction*. London; New York: Routledge.
2. Črnja, Z. 1962. *Filmska umjetnost: priručnik za filmski odgoj*. Zagreb: Školska knjiga.
3. D'Olimpio, L. 2008. *The moral possibilities of mass art*. Fremantle: The University of Western Australia. Dostupno na URL:
[http://research-repository.uwa.edu.au/files/3236783/D'Olimpio_Laura_2008.pdf]
(datum preuzimanja 22.5.2015.)
4. Dukovski, D. 2012. *Ozrcaljena povijest: uvod u suvremenu povijest Europe i Europljana*. Zagreb: Leykam International; Rijeka: Filozofski fakultet.
5. Galović, M. 2003. *Ljepota kao sjaj istine*. Zagreb: Demetra.
6. Galović, M. 2011. *Doba estetike: estetika lijepog: problemi s ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom "digitalnog privida"*. Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca.
7. Gaut, B. 2007. *Art, Emotion and Ethics*. New York: Oxford University Press.
8. Hartmann, N. 1979. *Estetika*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
9. Krivak, M. 2012. *Suvremenost(i). Postmoderno stanje filozofije (kulture)... i filma*. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet.
10. Lamarque, P. 2009. *The philosophy of literature*. Oxford; Carlton: Blackwell Publishing.
11. Lamarque, P., i Olsen, S.H., ur. 2004. *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition: an anthology*. Oxford: Blackwell publishing.
12. Robinson, D. 1981. *The history of world cinema. Revised and Updated*. New York: Stein and Day Publishers.
13. Vrabec, M. i Težak, S. 1977. *Uvođenje u umjetnost filma i televizije*. Novi Sad: Radnički univerzitet „Radivoj Čirpanov“.
14. Vojković, S. 2008. *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

ČLANCI:

1. Carroll, N. 1998. Moderate Moralism versus Moderate Autonomism. U: *British Journal of Aesthetics*, vol. 38., br. 4., str. 419-424.
2. Carroll, N. 2004. The Power of Movies. U: Lamarque, P., i Olsen, S.H., ur. 2004. *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition: an anthology*. Oxford: Blackwell publishing, str. 485-497.
3. Dasgupta, A. 2008. Bollywood: 60 years of romance. *India Perspectives*. 2 (22): str. 78-81.
4. Gaut, B. 2001. The ethical criticism of art. U: Levinson, J. ur. 1998. *Aesthetics and Ethics*. New York: Cambridge University Press, str. 182-203.
5. Ghosh, S. 2000. The firsts in Indian cinema. *India Perspectives*. 6 (13): str. 24-27.
6. Malhotra, B.M. 2002. Some dazzling stars of contemporary Hindi cinema. *India Perspectives*. 7 (15): str. 33-37.
7. Malhotra, B.M. 2002. Devdas: Indian cinema's most enduring hero. *India Perspectives*. 9 (15): str. 15-19.
8. Ragoonwalla, F. 2009. Touching the heart and mind with words of song. *India Perspectives*. 1 (23): str. 78-79.
9. Ramanathan, J. 1997. Hundred Years of Cinema in India. *India Perspectives*. 8 (12): str. 62-68.
10. Shatz, T. 2009. New Hollywood, new millenium. U: Buckland, W. ur. 2009. *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. New York: Routledge, str. 19-46.
11. Shuhaiber, A. 2002. India's film industry: world's largest dream machine. *India Perspectives*. 8 (15): str. 22-27.
12. Veticad, A.M.M. 2012. One century, a million milestones. *India Perspectives*. 3 (26): str. 6-19.

ČLANCI S INTERNETA:

1. Entertainment Weekly, Clark Collins: The crazy cult of 'The Room', 12.12.2008., URL: [<http://www.ew.com/article/2008/12/12/crazy-cult-room>] (pregledano 4.9.2015.)
2. Indian Century, Madhu Nath: Indian Classical Dance, 2014. URL: [<http://www.indiancentury.com/dance.htm>] (pregledano 4.9.2015.)

WEB STRANICE:

1. Ocjena filma *Star Wars Episode I – The Phantom Menace*:
URL:http://www.rottentomatoes.com/m/star_wars_episode_i_the_phantom_menace/
2. Ocjena filma *Star Wars Episode II – Attack of the Clones*:
URL:http://www.rottentomatoes.com/m/star_wars_episode_ii_attack_of_the_clones_3d/
3. Ocjena filma *Star Wars Episode III – Revenge of the Sith*:
URL:http://www.rottentomatoes.com/m/star_wars_episode_iii_revenge_of_the_sith_3d/
4. Ocjena filma *Citizen Kane*:
URL: http://www.rottentomatoes.com/m/citizen_kane/
5. Ocjena filma *Devdas*:
URL: <http://www.rottentomatoes.com/m/1121720-devdas/>
6. Ocjena filma *The Room*:
URL: http://www.rottentomatoes.com/m/the_room_1998/
7. Ocjena filma *Kismet*:
URL: <http://www.rottentomatoes.com/m/kismet/>

FILMOVI:

1. *Devdas*. 2002. Film. Režirao Sanjay Leela Bhansali. Indija: Mega Bollywood Pvt. LTD.
2. *Citizen Kane*. 1941. Film. Režirao Orson Welles. Sjedinjene Američke Države: RKO Radio Pictures.
3. *Kismet*. 2004. Film. Režirao Guddu Dhanoa. Indija: Time Magnetics.
4. *The Room*. 2003. Film. Režirao Tommy Wiseau. Sjedinjene Američke Države: Wiseau Films.