

Filmske liste – njihova dokumentaristička i poetska funkcija

Uvod

Pragmatične liste neizbježive su u svakodnevicu (spiskovi za kupovinu, popis stvari koje treba uraditi, itinerar putovanja, telefonski imenici, inventurne liste, liste kandidata na izborima, sadržaji i kazala u knjigama itd.).¹ No, nisu strane niti filmu, odnosno videu, primjerice, u obliku različitih tipova videokataloga proizvoda, arhivskog gradiva poredanog na filmskoj ili videovrpici, datoteka s nizom videoulomaka (videoklipova) itd.

U ovoj pragmatičnoj varijanti filmske liste imaju i izrazito dokumentacijsku, katalogizacijsku ulogu, i u pravilu, sastavna im je funkcija opisna: jedinice, odn. kadrovi koji sastavljaju listu podrazumijeva se da su dani na opisan način, prizori su predloženi u pravilu opisno funkcionalno, tj. takvi su da omogućuje identifikaciju predložena prizora u kadru i njegovo – prikladno² – informativno razgledavanje, a ukupno, u svojem montažnom slijedu, da dadu pregled nad tipskim varijacijama predloženih prizora.

No, jednako dokumentaristički, a na osobit način i opisno, javljaju se liste, odnosno nabrajalačko izlaganje i u filmovima koji se ne doživljavaju prvenstveno informativnim – kako se to tipično drži za svjedočilački, zatjecajni dokumentarizam³ – ali se svejedno temelje na dokumentarističkom gradivu te uspostavljaju neki – pa i dokumentaristički - odnos prema zapisanim prizorima. Naime, liste se javljaju učestalo u eksperimentalnom filmu, osobito onom poetske orijentacije, kao što često služe poetskom modificiranju (poetizaciji) opredijeljeno dokumentarističkih filmova. U takvim filmovima i u tim njezinim varijantama liste prestaju biti pragmatičkim, tj. orijentiranim na što uspješnije snalaženje u životu uz

1 Podrobniju analizu samog pojma filmske liste dao sam u Turković 2018. Za potrebe ovog teksta, evo orijentacijske odredbe pojma: filmska lista, odn. nabrajalačko izlaganje čini niz samostojnih, međusobno razmjerno heterogenih, jedinica okupljenih u slijed u nekom priopćajnom mediju (u jezičnom zapisu, na filmskoj vrpici, digitalnom dokumentu, u crtežu ili slikariji, tonskom zapisu...), s time da je taj slijed prvenstveno nabrajalački ("ima to, i to, i to..."), a ne tvoren po neposrednim značenjskim vezama (u filmu – neposrednim prizornim vezama) među jedinicama (odn. kadrovima).

² «Prikladno» je ovdje umetnuto jer koje će se karakteristike prizora pokazati u pojedinim kadrovima ovisi o kontekstualnom, šire-izlagačkom interesu opisivanja: drugačije se karakteristike biraju ako je važno osigurati tek brzu vizualnu identifikaciju npr. lika, a drugačije ako je važno dočarati i nešto društvenog statusa, psihologije tog lika.

³ Za pojam zatjecajnog dokumentarizma usp. Turković 1996: 57.

njihovu pomoć, već dobivaju osobitu *doživljajnu svrhu*, dajući svjedočilačkom temelju dokumentarizma interpretacijsku vizuru.

Da ne drvimo dalje po apstraktnim osobinama, pogledajmo analitički primjer jedne određene *poetske liste* kakvom je eksperimentalni film Ane Hušman *Skoro ništa*.⁴

Primjer poetske liste – *Skoro ništa*

Kadrovi se u tom filmu nižu u očiglednom nabrajalačkom slijedu, kao filmska lista sastavljena od pojedinih autonomnih kadrova, uglavnom bez naznačenih neposrednih prizornih veza među njima, a kad se i mogu ustanoviti, one nisu tematizirane. Zapravo, film se sastoji od tri podliste, tri sekvence, sastavljene po različitom kriteriju, međusekvencijalno razdvojene oduljim crnim kadrom (tzv. *crnim blankom*).

U prvoj cjelini nižu se kadrovi unutrašnjosti različitih soba (usp. uzorke kadrova u Slici 1), vjerojatno apartmanskih, uredno uređenih da prime goste, pri čemu sliku ne prati nikakav prizorni zvuk, osim što se povremeno i nakratko javlja popratni, spikerski, studijski, ženski glas, koji opisuje kako se prepoznaje vjetar različite snage (po Beaufortovoj ljestvici).

Primjerice, glas spikerice kaže: *”Jedan bofor. Naziv vjetra lahor. Čovjek ne osjeća, ali dim se ne diže više jednoliko. Vjetrovulja se ne pokreće.”* A govor se čuje uz kadar u kojem se vidi vaza s cvijećem u kutu sobe i zavjesa nad pokrajnjim prozorom, pri čemu se zavjesa povremeno gotovo neprimjetno miče.⁵

Iako su to sve kadrovi koji imaju opisnu, te dokumentarističku funkcionalnost (omogućuju dobro prepoznavanje i razgledanje pokazanog ambijenta, orijentacijsko upoznavanje s njime), svaki se nudi kao autonomna cjelina za razgledanje, uglavnom bez ambijentalnog nadovezivanja (prizornog kontinuiteta) s kadrom prije ili/i kadrom poslije, odnosno s podrazumijevano nevažnim međusobnim pojedinačnim ambijentalnim vezama (tj. nevažno je pripada li neki detalj istoj sobi koja je pokazana prethodno ili naknadno ili ne pripada). I naknadni detalj prethodno pokazne šire vizure sobe nudi se kao da ima vlastitu,

4 Filmografski podaci o *Skoro ništa*: produkcija: Studio Pangolin, Zagreb, 2016. Autorica i producentica Ana Hušman; glavni snimatelj Ivan Slipčević; montaža Iva Kraljević; snimanje zvuka Ana Hušman; obrada zvuka Tomislav Domes; postprodukcija, filmsko skeniranje Studio Ater; koloristica Mirela Budimić; tekst čitala Gordana Kovačić; stereo hd (1920x1080)/16 mm; u boji; trajanje 15.48 min.

5 Usp. za ispis drugih tekstova iz filma u Hušman, Orelj 2016.

neovisnu prizornu vrijednost, neovisnu o prethodnim ili sljedećim kadrovima. Upravo po izvornom načelu slaganja jedinica u listu.

U drugoj cjelini (usp. uzorke kadrova u Slici 2) nižu se kadrovi raznolikih dijelova biljnog krajolika, snimani intervalno (tzv. *time-lapsom*),⁶ a te kadrove prati različit, ambijentalno pripadni, prizorni šum vjetra. Kao što se u prvoj sekvenci na prekide javljao spikerski komentar, tako se sada u pojedinim kadrovima u sliku upisuju neprizorni natpisi⁷ u kojima se daju podaci kako je snimljen šum vjetra: datum kad je sniman, koji je tip vjetra i među kakvim biljem, te s kojim smještajem mikrofona. Primjerice:

11. 2. 2015.

JAK VJETAR U KROŠNJI CRNOG BORA

MS/ MIKROFON VISOKO UZ DRVO

(VRH OD ORSANA)

U toj se sekvenci javljaju u razmaku i inserti tri animacijski iscrtanih biljaka na bijeloj pozadini (palme, grančice hrasta te trske) s istim tipom natpisa uz crtež, a i uz njih šum vjetra.⁸

Treća sekvenca počinje, nakon crnog kadra, prizorom obale s barkama i primorskim starodrevnim kućicama na obronku, a kako se to prati intervalno, u prizoru se skokovito mijenjaju položaji baraka, javljaju se na trenutak i nestaju ljudi na obali i obronku, a postupno, ali napreskokce, ambijent se osvjetljava sunčanim svjetlom kako sunce izađe iza brda i diže se. Isprva se nastavlja zvuk s kraja prethodne sekvence, a onda se on utiša i ostatak filma protekne posve bez zvuka. Potom slijede nešto bliži planovi (uglavnom srednji) dijelova različitih starinskih ruševina u biljnom ambijentu, također snimano intervalno, preko kojih se u razmaku javlja poetsko-bajkoviti tekst ispisivan na desnom dnu slike (*mirta*

⁶ *Intervalno snimanje* ili *stop-fotografija* (engl. *time-lapse*) podrazumijeva snimanje pojedinačnih sličica u većim (najčešće programiranim) razmacima da bi se u jedinstvenoj slici (istom kadru) dobile ubrzane – animirane – prizorne promjene kroz duže razdoblje. U *Skoro ništa* takvo snimanje daje dojam trzavog pomicanja krošanja i biljaka pod utjecajem vjetra, odnosno, javljaju se skokovite promjene u ambijentu, npr. u položajima brodica na vezu, bljeskovitog javljanja i nestajanja ljudi koji prolaze naseljem, naglih promjena ambijentalnog osvjetljenja pod utjecajem kretanja oblaka i dr.

⁷ *Neprizorni natpisi – titlovi* – su tekstovi koji se 'nalijepe' na sliku i koji se shvaćaju kao optička intervencija u sliku, a ne kao tekstovi koji pripadaju prizoru, koji su ispisani na nekoj ambijentalnoj površini u prizoru.

⁸ Ti se šumovi vjetra, podloženi pod animirane crteže, još uvijek doživljavaju kao prizorni šum, šum u ambijentu u kojem se, pretpostavljeno, nalazi nacrtana biljka, jer se nadovezuju na prethodno nedvojbeno prizorne šumove. Naravno, ovo je primjer koji je podložan sporu: kao što prevučeni ambijentalni šum s prethodnog kadra na sljedeći koji pokazuje posve drugačiji prizor prestaje biti 'prizorni' i postaje 'neprizorni', 'popratni' šum, tako se i tu može sporiti oko toga je li šum pod animiranim crtežima baš prizorni ili postaje neprizorni kad se jave crteži.

česmina brnistra /stanka/ ima nekakva kućica stara /stanka/ još je pod krovom /stanka / tu su živjeli stari muž i žena /stanka/ lijepo je/). (Usp. uzorke kadrova u Slici 3) Taj se niz, a ujedno i film, završava s analognim kadrom s početka te sekvence: obale s barkama na vezu i kućice na padini brijega što se uzdiže od obale. To je ponovno predočeno intervalnim pomacima, s time da osunčan prizor brzo prekrivaju oblaci do dubokog zamračenja prizora, a pred kraj se javlja završetak narativnog teksta: *ja tu sjedim, ja promatram*. Nakon toga slijedi tekstualna odjavnica filma, s podacima o filmašima koji su radili film.

Mnogo koje osnovne osobine lista u ovom filmu imaju svoje osobite razrade.

Globalni je dojam da film u cjelini nikako nije pragmatičkom listom – gledatelju s iskustvom eksperimentalnog filma i poetskih dokumentaraca tijekom gledanja i nakon gledanja filma itekako je jasno da je film nadasve *poetski*, svojevrsnom *poetskom listom*,⁹ da nije, recimo, turističkim vodičem ili reportažnim pregledom otočkih ambijenata. Ipak, prva i druga sekvenca kao da smišljeno simuliraju pragmatičke liste, iako je gotovo odmah jasno da su posrijedi tek 'simulacije', stanovito poigravanje s mogućim pragmatičkim funkcijama. Koje bi bile sugerirane pragmatičke funkcije, a što nam omogućava da vidimo da su one tek simulirane?

Izgovarani tekst u prvoj sekvenci javlja se kao svojevrsni instruktivni meteorološki 'savjetnik' za laičko prepoznavanje jačine vjetra, s time da se ide od prepoznavanja najslabijeg vjetra (lahora) do snažne bure. Tekst je izgovaran spikerskim, konstatacijskim, emotivno neutralnim stilom. Slika nad kojom se tekst javlja vjerojatno bi trebala – u tom komentatorskom kontekstu – *ilustrirati* ono što se tekstom izriče, pokazivati kako točno izgledaju manifestacije svakog tipa vjetra. E, sad, niti je instruktivni tekst stilski potpuno strukovno 'suhoparan', niti slika uzorno ispunjava ilustrativnu funkciju. Spikeričin tekst je prevladavajuće koncipiran kao iznošenje činjeničnih svojstava pojedinog tipa vjetra kako ih može laik percipirati, ali počesto književno sugestivno odstupa od podrazumijevane činjeničke suhoparnosti. Pogledajmo, primjerice, opis vjetra od četiri bofora koji počinje suhoparno činjenično, a potom se razvija kao sugestivan književni opis:

Četiri bofora. Naziv vjetra: umjeren vjetar. S tla se podiže prašina, suho lišće i papirići, zastava se razvija, njišu se manje grane.

9 Za raščišćavanje pojma poetskog izlaganja usp. Turković 2010.

Da bi se, nakon govorne pauze i promjene kadra (odnosno smjene dva ambijentalna dijela prethodno šire pokazanog interijera), čula nestandardna razrada ovog prvog opisa, s metaforičkim opisom zvuka:

U krošnji stabla crnike zvuči kao bijeli šum. Čuje se udaranje lišća jedno o drugo. Vjetar dolazi u zapusima. Zvuk je mesnat, mekan.

Iako i tekst ima naznake poetizacije, metaforičkih odredbi, ono čime ta sekvenca naglašeno odstupa od moguće *ilustrirane liste meteoroloških informacija* jest upravo ranije opisanim 'slikovno ilustrativnim dijelom'. Naime, za ilustraciju bi bilo najfunkcionalnije pokazati ono o čemu se u tekstu govori. Npr. uz ovaj navedeni spikerski tekst logično bi bilo vidjeti eksterijerni prizor u kojem vjetar diže prašinu, suho lišće i papiriće, a potom stablo na kojem se njišu manje grane. Ali ne, mi tu, kao i kroz cijelu tu sekvencu, gledamo interijere (koji su najneprikladniji za ilustraciju osobina vjetra) i to posve mirne, uzorno uredne sobe predočene iz statične vizure. Doduše, kako svaki kadar traje dugo pa smo navedeni da ga razgledamo, možemo, potaknuti tekstem, otkriti mjesta u pokazanom ambijentu gdje se ipak može razabrati nešto traga od vjetra: kroz prozor ili prozorčić u pozadini, ili u zrcalu, vidi se, primjerice, krošnja drveta s micanjem lišća, ili more s valićima, ili se skoro neprimjetno, ili pak nešto jače, miču zavjese u sobi. Dakle, ne samo da nije izabran funkcionalno najpogodniji prizor za ilustraciju govornog teksta, nego se i u tom prizoru otežano opažaju tragovi vjetra, a i nije da ti tragovi baš odgovaraju govornom opisu vjetra. Ova nedostatna 'ilustrativnost' prizora upućuje da zapravo i podučavanje i ilustriranje nije baš 'ozbiljna' – glavna – svrha ovog dijela filma, da ona nije temeljnom funkcijom kadra (ili niza kadrova), već da je to nešto drugo.

Ovakva ometena funkcionalnost slikovnih ilustracija nastavlja se i u drugoj sekvenci. Tu ispisani natpisi sugeriraju da je posrijedi fonografska dokumentacija o snimanju zvukova vjetra u biljnom krajoliku, među biljkama. No, opet, iako čujemo – vjerojatno autentično dokumentarno – snimljen odgovarajući šum vjetra, prizor pokazan u kadru (ili nizu kadrova) često vrlo neočigledno odgovara onome što se u tekstu tvrdi (npr. umjesto da vidimo pojedinu krošnju drveta spomenutu u tekstu natpisa, u kadru u kojem se javlja taj natpis i u nizu sljedećih kadrova mi iz gornjeg rakursa gledamo šumovite obronke s intervalno ubrzanim globalnim pomicanjem vrhova krošnji pod vjetrom). No, najveće odstupanje od dokumentarističke postave u cijeloj toj sekvenci jesu umetnuti animirani crteži biljaka, koji doduše ilustriraju imenovanu biljku, ali ne i žive okolnosti u kojima je snimljen zvuk o kojem se govori u tekstu. Animirani crteži više podsjećaju na ilustracije biljaka u nekom

botaničkom priručniku i posve su disfunkcionalni kao vizualna ilustracija uz fonografsko bilježenje zvuka vjetra.

Više je nego očigledno da se Ana Hušman i u ovom filmu poigrava s instrukcijskim stilom kao što to čini i u nekim drugim svojim radovima¹⁰, dajući ludičku, poigravalačku nijansu svojem filmu, najavljenju već i 'samoomalovažavajućim' naslovom, koji kao da sugerira da će film predočiti – «skoro ništa».

Posljednja sekvenca, međutim, kao da posve odstupa od pseudopragmatičnog govorno-tekstualnog pristupa prvih dviju sekvenci. Svojim bajkovito-narativnim tekstom, te indikacijom kako je posrijedi pitanje «ljepote», «sjedanja i promatranja», u ovoj završnoj sekvenci potvrđuje se nešto što se gotovo odmah moglo razabrati već u prvom kadru prve sekvence – cilj je filma dati poetsku viziju određenog ambijentalnog područja¹¹, odnosno artikulirati posebnu meditativno-osjetilnu osjetljivost. Naime, već prvi dugi statični kadar filma – kadar dijela bazena, ograde bazena, a iza toga mora (s time da se s lijeva, na moru, vidi vodoravni šumoviti fragment otoka ili kopna, a s desna, uz bazen, kosi komadić zgrade) – kao da daje uputu koji se tip odnosa i raspoloženja očekuje uspostaviti tijekom gledanja filma. (Slika 4)

Iako je kadar takav da vrlo lako prepoznamo što prikazuje, njegova ključna prizorno-prepoznavalačka informativnost iscrpi se već nakon nekoliko sekundi, a jako produljeno trajanje kadra izrazit je znak da kadar nema tek opisno-informativnu funkciju.¹² Iscrpljenjem temeljne informativnosti kadara pažnja se 'oslobađa' za drugačije uvide. Kadar, naime, odmah zatiče svojom mirnoćom i ljepotom, a odsutnost ikakva zvuka dodatno naglašava vrijednost slikovnosti prizora, odnosno ukupnoga kadra. Tijekom produljenog trajanja kadra gledatelj dobiva priliku (za filmske poznavatelje i svojevrsnu 'uputu') da uživa u staloženim plavim plohama bazena i mora, zrcalnosti vodene površine bazena u kojoj se odražava ograda i

10 Npr. u *Prigruf* /2004/, *Ručak* /2008/, *Nogomet* /2011/, *Razglednice* /2013/; za pregled filmova usporedi web stranicu Ane Hušman – <http://www.anahusman.net/films/>.

11 Prema kustosici Kseniji Orelj (Orelj 2016) cijeli je film sniman na području otoka Korčule.

12 Naime, kadar bazena traje 35 sekundi, a već je sekunda-dvije dovoljna da vidimo o kakvom se ambijentu radi, a pet-šest sekundi je više nego dovoljno za iscrpniji orijentacijsko-informativan uvid u dijelove prizora, za uočavanje da je posrijedi bazen, ograda, more, dio otočića (ili rta), i dio zgrade, da se voda bazena lagano leluja, a da su valići na moru. Osnovni je postulat opisne funkcionalnosti nekog kadra da traje taman toliko koliko je potrebno da se percipira sukus prizora, ali ne više od toga. Ako traje dulje od toga, onda se to može shvatiti ili kao (metakomunikacijska) uputa da kadar ima i neku drugu funkciju osim opisne, kao što je to ovdje slučaj, ili da je posrijedi pogrešno procijenjena duljina, pa se produženje kadra shvaća kao traćenje vremena na štetu održavanja gledateljev pažnje za film. Ova posljednja interpretacija, međutim, otpada, jer je preduljenost kadrova sustavna značajka ovog dijela filma, pa je posrijedi očito namjerna, svrhovita karakteristika predočavanja.

uočava blago njezino lelujanje, da opaža i uživa u geometrijski pravilnoj kompoziciji koju čine horizontalne i vertikalne razdjelnice: rub bazena, rub obzora mora, linija ograde i njezina refleksa u vodi, okomice prečki ograde, a kao stanovito odstupanje od ovih pravilnosti javljaju se mali horizontalni dio zelenog otoka u moru i kosi zeleni dio zgrade čijim je dijelom bazen, a opažaju se i svjetlosne modulacije koju rubu bazena i ogradi daje sunčano svjetlo. K tome, u dvanaestoj minuti tog kadra javlja i verbalna potvrda da je takvo – osjetilno i osjećajno – razgledavanje kadra zapravo tražen odnos. Naime, glas spikerice u tom trenutku kaže: *Osjeća se na licu. Lišće treperi, a svilena zastava leprša*, a time se naglašava osjetilnost kao poželjan odnos (*Osjeća se na licu*) i upućuje se na detalje koje obično samo predani uživač u prizoru svjesno opaža (*Lišće treperi, a svilena zastava leprša*). Kako u prizoru ne vidimo ono na što govorni tekst upućuje – niti vidimo lišće koje treperi, niti svilenu zastavu kako leprša – ovaj govorni komentar možemo shvatiti i kao uputu da se prema onome što ćemo gledati u tom filmu treba odnositi na 'nedoslovan' način, tj. da bazenski prizor doživljavamo s osjećajem i imaginacijom s kojom bi se odnosili da doista predano gledamo treperenje lišća i lepršanje svilene zastave. A ovakvi sugerirajući konotativni prijenosi, nedoslovnosti, tipični su za poeziju, za poetsko izlaganje.

K tome, kako se cijeli taj kadar svojom eksterijernošću izuzima od interijera koji se dalje redaju u prvoj sekvenci, tim svojim izuzetkom (i po njegovim opisanim svojstvima) dobiva ulogu svojevrsne *polazne upute* (metadiskursne upute¹³) da je cilj filma, odn. filmskog izlaganja da gledatelja potakne na svojevrsan senzualno-promatrački, razgledalačko-meditativan, uživalački orijentiran odnos i prema prizorima, prema slikovnim, a potom i zvučnim svojstvima predočavanja, sa 'začinom' diskretne, dijelom poetizirane, parodije informativno-instruktivnog priručnika.

No, nije tako samo s ovim prvim kadrom. Kadrovi u svim sekvencama brižljive su postave i slijede opisanu implicitnu uputu prvog kadra. U prvoj sekvenci birani se vrlo uredni, pomno uređeni sobni ambijenti, izrazito svijetli, s pretežito 'čistim' plohamo boja, pažljivo raspoređenima u samome prizoru, a sve je to naglašeno brižnom kompozicijom kadra. Naime, kadrovi su velikim dijelom dani s plošnom, frontalnom kompozicijom (često gledamo stvari, zidove sprijeda, poprečno na os promatranja), kompozicijom često simetričnom, s jasnim, gotovo geometrijskim rasporedom ploha, odnosno s urednim perspektivnim rasporedom u dubinu tamo gdje su u pitanju dubinski (a ne frontalni) kadrovi.

¹³ Za pojam *metadiskursne upute* usp. Turković 2008.

Kadrovi ne samo da su vizurno statični, nego u njima prevladavajuće nema nikakva kretanja osim, kako je ranije spomenuto, mjestimično: pokreti granja ili površine mora što se vide kroz okna prozora, micanje zavjesa pod utjecajem propuha, mreškanje površine mora što se vidi kroz prozor... U drugoj sekvenci smjenjuju se totali s detaljima biljnog krajolika, smjenjuju se različite organske biljne formacije, od oblikih, uzbibanih krošnji na padinama brežuljaka, osušenih travnjaka, raznolikih biljaka, sve to pod varijantnim osvjetljenjem i raznolikim bojama od zelenih krošnji i trava do smeđastih osušenih biljaka uz tlo, statičnom kompozicijom koja naglašava različite forme biljaka i različitih njihovih trzavih pomaka pod udarom vjetra (naglašenih intervalnim snimanjem), s tzv. distributivnom kompozicijom, onom u kojoj nema jasno izdvojenog predmeta za promatranje, nego su razaznatljivi sastojci 'rasuti', 'razbacani' po cijeloj površini slike. U trećoj sekvenci naglasak je na starinskosti, trošnosti i ruševnosti zgrada integriranih u prirodni ambijent i u svjetlosnu atmosferu. Svaki kadar za sebe potiče i hrani osjećajno i osjetilno predan promatrački odnos, užitak opušteno budnog uživanja u filmskome predočavanju, filmskome izlaganju.

No, poetski učinak filma nije uvjetovan samo osobinama pojedinih kadrova, nego je i posljedicom njihova zajedničkog djelovanja – posljedicom upravo njihova listalačkog nizanjanja. *Skoro ništa* osobito rabi i razrađuje jednu od polaznih mogućnosti liste, a to je uzastopna *usporedba* (*komparacija*) jedinica liste. Usporedba kadrova jednog s drugim onako kako slijede, ali i kumulativno, zbrojno. Naime, sama činjenica da se kadrovi u listi nalaze jedan pored drugog a da nemaju jasnih prizornih veza tjera gledatelja da ih nekako 'asocijativno' uspoređuje dok slijede jedan za drugim ne bi li 'zbrojno', 'sumativno' pronašao (ili potvrdio) kriterij njihovog izbora u jedinstveni niz. U *Skoro ništa* to je inače podrazumijevano, 'pasivno' uspoređivačko svojstvo pragmatičke liste pretvoreno u aktivno načelo time što je autorica niz prizorno nepovezanih kadrova 'povezivala' pomoću složenog sklopa *ujednačenih* i *postojanih* predočavalačkih postupaka koji djeluju *nadsegmentalno* – tj. provlače se kroz cijeli određen dio filma (kroz cijelu podlistu) – navodeći gledatelja da tijekom prebacivanja s kadra na kadar poredbeno traži 'nadprizornu', nadkadrovsku, svrhu takva izbora i postave kadrova, da traži neopisnu svrhu izlaganja.

Pogledajmo neke od primijenjenih postupaka koji potiču na uspoređivanje kadrova. Kako je već spomenuto, svi ti prizorno heterogeni kadrovi sustavno su mnogo dulji nego što to traži raspoznavanje prizora u njima, sustavno su vizurno statični, a pomaci u prizoru vrlo su lokalni u izrezu kadra i uglavnom mali, uglavnom obilježeni spomenutom trzavošću i distributivnom teksturom prizornih površina. Naime, cijela područja prizora u gotovo svim

kadrovima sadrže sitne, prostorno distribuirane, pomake (površine mora, krošnji, zavjesa, grma, vlati trave, stabljika cvjetova i dr.), svojevrsna 'treperenja teksture' ambijenta.¹⁴ Svaka sekvenca, svojevrsna podlista, obilježena je zajedničkom zvučnošću, tj. odsutnošću zvuka ili prisutnošću obilježenog tipa zvuka. Prva sekvenca obilježena je prevladavajućom odsutnošću zvučnosti s jedne strane, a s druge povremenom prisutnošću spikerskog, studijskog, neprizornog glasa,¹⁵ što je također jedna od, doduše isprekidanih, ali ponavljano prisutnih zvučnih obilježja te sekvence. Druga sekvenca obilježena je stalnom prisutnošću prizornog šuma vjetra i njegove varijacije (ne nužno podudarne sa smjenom kadrova), a treća opet pretežitom odsutnošću svakog zvuka. Kao što spikerski glas jest glas jedne osobe koja na stalan način izgovara istotipski tekst te služi kao postojano obilježje prve sekvence, tako je istotipski ispisan tekst povremeno, ali postojano prisutan nad kadrovima druge i treće sekvence, onaj koji im daje osobitu nadsegmentalnu izlagačku poveznicu. U svakoj je sekvenci prisutan postojani tip kolorizma (s izuzetkom crteža koji su monokromni), s dominacijom toplih, pastelnih boja i uz prisutnost velikih jednobojskih ploha u kadru, a većina je kadrova obilježena distributivnom slikovnom kompozicijom koja naglašava globalni 'raster', ujednačeni raspored formi (objekata, ploha, linija...) po cijeloj plohi kadra, a ne kompozicijom koja bi naglašavala pojedinačnu pojavu u prizoru. Međutim, i onda kad u kadrovima polazno postoji neki prizorno (i/ili kompozicijski) istaknut predmet koji teži prvi privući pozornost (npr. tanjur s natpisom Vela Luka koji je u središtu kompozicije jednog kadra; ruševina kuće u biljnoj okolini koja je u središtu kadra...), ta se pozornost zbog duljine trajanja kadra ubrzo 'otkvači' od tog predmeta i pažnja postaje distributivna, pogled se 'šeće' o cijeloj površini kadra, pa se i centrirana kompozicija počne doživljavati kao 'decentrirana', kao ona koja više ne obavezuje da iznalazimo što je središnje važno u kadru, nego se 'dopušta', zapravo *navodi na* razgledavanje ostalih dijelova ili aspekata kadra, razgledvaju se 'periferni' detalji, uočavaju i formalne osobine ukupne kompozicije, svjetlosna i kromatska svojstva ukupnog prizora i slike, distributivni dinamizam u slici...

Takve predočavalačke stalnosti kroz cijele segmente filma, pa i kroz cijelo izlaganje u filmu (uz stalnosti tipa ambijenata koji se biraju u pojedinim sekvencama: interijera soba u prvoj sekvenci, eksterijera biljnog krajolika u drugoj, kamenih kućica u prirodnom ambijentu u trećoj) naglašeno upozoravaju da heterogenost ove liste ima neku jaku zajedničku,

14 Čak kad je posrijedi umetnut kadar crteža biljke u drugoj sekvenci, on nastaje trzavom animacijom, pa u općoj statičnosti kadra ima lokalni trzavi dinamizam.

15 Usp. Turković 2007 za odredbu prizornih i neprizornih zvukova te kako se odčitava njihov odgovarajući status.

objedinjavajuću (koherencijsku) svrhu koju se treba dokučiti predanim praćenjem *poredbenih varijacija* od kadra do kadra (od jedinice do jedinice liste). A ono što je zajedničko ukupnim nizovima u filmu jest da se sustavno pobuđuje na uživačko, povišeno senzualno-senzibiliziran doživljaj predodčenih prizora i samoga njihova predočavanja, samoga 'teksta' filma. Tj. da se navodi na izrazito *poetski, lirski* odnos.

Nabrajanje je u ovome filmu izrazito u funkciji poetizacije, poetskog izlaganja. ali s nepropustivom dokumentarističkom potkom – posrijedi je svojevrsan *poetsko-eksperimentalni dokumentarac*.

Nabrajanje i 'tematski opis'

Iako je *Skoro ništa* očigledno film ustrojen po načelu liste, te je prepoznatljivo poetski, ne može se posve otkloniti mogućnost da se cijeli film shvati kao *opisno-dokumentaristički*, kao svojevrsan *poetizirani opis* s izrazitom dokumentarističkom funkcijom – barem u njegovu slikovnom dijelu. Zar se ne može prva sekvenca filma shvatiti kao opis varijacija dokumentaristički zatečenih (apartmanskih) soba na nekom primorskom području, druga sekvenca kao dokumentarni opis biljnog krajolika, a treća kao dokumentaristički opis u prirodni krajolik 'uronjenih', starodrevnih građevina (što napuštenih, ruševnih, što cijelog živog naselja)?

Naravno da je to moguće i nekako se čini prilično plauzibilno držati taj film opisno-dokumentarističkim.

No, s druge strane, opisno-dokumentaristički pristup u ovome filmu kao da ipak odstupa od *paradigmatskog opisa*.¹⁶ Naime, prototip opisa nisu takva nabrajanja istovrsnih elemenata različitih lokalnih ambijenata (pa ma koliko oni bili dijelom istog globalnog, šireg, ambijenta – u ovom slučaju ambijenta primorskog, otočkog, kraja), nego nabrajanja raznovrsnih karakteristika jedne te iste razgledačke cjeline, istog ambijenta. Primjerice, da nisu uklopljeni u izrazit nabrajalački niz, tri kadra u prvom dijelu filma – koja očito predočavaju istu sobu – činila bi prototipski opis te sobe (usp. Sliku 5): prvo vidimo širok dubinski kadar očito velike dnevne sobe s velikim crvenim divanom, potom, s druge vizure, frontalni kadar dijela te sobe s gornjim rubom crvenog divana u kadru, a iznad, na polici iza divana, zrcalo u kojem se odražava krošnja kojoj se blago miče lišće, a potom kadar na

16 Podrobnije o filmskom opisu i ključnim njegovim svojstvima usp. Turković, 2003a i 2003b.

gotovo suprotnu stranu koji hvata kut koji tvori zid i veliki francuski prozor sa zavjesama, a u prvome se planu i u ovom kadru ponovno vidi dio crvenog divana. Uočljivo isti sastojak (npr. veliki crveni divan) koji se zadržava u različitim kadrovima u kojima sobu gledamo s vrlo različitih vizura – tzv. *ambijentalni orijentir*¹⁷ – uz neke druge konstante (npr. kompatibilan sastav namještaja, onaj koji visoko vjerojatno pripada istom tipu sobe – dnevnoj sobi u našem slučaju – prisutnost od kadra do kadra istog tipa općeg prizornog osvjetljenja...) daje na znanje da je svaki kadar tek različit pogled na istu sobu (a ne različitih soba), da je posrijedi opis te konkretne sobe.

Paradigmatskim su opisom, također, i raskadrirane opisne scene, poput prednaslovnice filma Kreše Golika *Tko pjeva zlo ne misli* (1970) u kojoj ulazak uličnih pjevača u gradsko dvorište i njihova pjesma služi kao povod da bi se nas (gledatelje)– opisno – upoznalo s tim dvorištem i stanarima kuća u dvorištu. Jer kako se oni okupljaju da bi slušali pjevače tako nam ih se pokazuje panoramom ili izdvojenim kadrovima, dajući objedinjenu informaciju o podrazumijevanoj ukupnosti društveno-stambenog ambijenta.

I prototipski opisi sadržavaju svojevrсно 'nabrajanje' karakteristika, impliciraju 'listu karakteristika'.¹⁸ Ali to su karakteristike jednog cjelovitog prizora razgledivog pomoću pomaka pogleda (vizura) onog promatrača koji je smješten u tom ambijentu ili na vizualnom domaku tom ambijentu. Takav *scenski opis* implicira promatrača koji je (optičko-promatrački) prisutan u ambijentu koji se razgledava, kojemu je taj ambijent izravno optički (optičko-auditivno) dostupan za kratkotrajno razgledačko snalaženje u njemu.

17 *Ambijentalni orijentir* je onaj uočljiv sastojak predočenog ambijenta koji se ponavlja u uzastopnim kadrovima u sceni, on je 'preklapajući dio' ambijenta pri promjenama vizura od kadra do kadra, i utoliko je – usprkos prilično različitom sastavu onog što u svakom kadru vidimo od prizora – jasnom indikacijom da su to vizure istog ambijenta, da to u razgledavamo isti ambijent.

18 U sklopu tradicionalne retorike daju se – kao primjer figure nabiranja, *enumeracije* – upravo opisi: jer razrađeni književni opis podrazumijeva izdvajanje pojedinih karakteristika koje se nabralački navode, pa se može reći da takav opis daje *listu* raznovrsnih karakteristika neke osobe, predmeta, ambijenta, poput primjerice ovog opisa likova u romanu *Forsiranje romana rijeke*: "Trošin je bio visok, prosjed muškarac finih crta lica, odjeven u klasično sivo odijelo. Raskopčani sako otkrivao je tanak pulover boje višnje i besprijekorno bijelu košulju. Pored Trošina stajala je niska, debeljuškasta figura Sapožnikova, u košulji cvjetna uzorka, džins jakni i trapericama." (Ugrešić 2001: 45). Tu se npr. kod Trošina nabrajaju ove karakteristike: muškarac, visok, prosjed, fine crte lica, klasično sivo odijelo, tanak pulover boje višnje, besprijekorno bijela košulja. No sve su to karakteristike jedne cjelovite pojave, jednog jedinstvenog, opažljivog lika, karakteristike koje ga – za promatrača – 'karakteriziraju'. Uostalom, i opisi vjetrova u spikerskom komentaru u *Skoro ništa* – kako se to razabire u ranijem navodu – sadržavaju nabranje svojstava jedinstvene vjetrovite situacije, npr. *S tla se podiže prašina, suho lišće i papirići, zastava se razvija, njišu se manje grane*. Mnogi književni primjeri lista što su prikupljeni kod Belknapa i Spufforda jesu upravo književni opisi u sklopu kojih se nabrajaju raznorodni sastavni dijelovi ambijenta, likova, sadržaja džepova i dr.

Nije tako s nabranjem ambijenata u *Skoro ništa*. Posrijedi su vrlo različite sobe koje pripadaju, najvjerojatnije, različitim zgradama o čijem uzajamnom prostornom (ambijentalno povezivom) odnosu nemamo nikakvu indikaciju – osim u spomenutim djelomičnim slučajevima. Nema tu utvrđive konkretne ambijentalne cjeline dostupne izravnom, kontinuiranom razgledanju, pa tu slijed kadrova i ne možemo shvatiti kao slučaj scenskog 'raskadriranja', kako je to slučaj kod prototipskog, scenskog opisa, nego ih moramo shvatiti kao jednostavno nabranje automnomnih ambijenata.

A ipak, ponavljam, tvrdnja da u *Skoro ništa* imamo posla s opisom ima neku uvjerljivost, ne čini se neprikladnom. Kako to?

Naime, iako prototipski opis podrazumijeva razgledavanje sa stajališta nekog prizorno smještenog promatrača koji je suočen s ograničenom optičkom dostupnošću prizora koju postavljaju optičke granice prizora u kojem se promatrački nalazi,¹⁹ pa je prototipski opis uglavnom *unutarscenski* (tj. podrazumijeva se prostorna dodirnost – neposredni prostorni kontinuitet - dijelova prizora koje raskadriranjem razgledavamo), u filmu se javljaju i opisi koji su međuscenski (višescenski), jer obuhvaćaju veće područje od onoga koje tjelesno-prizorno ograničen promatrač može u kratkom vremenu razgledati. Postoje opisi različitog prostorno-vremenskog obuhvata, tj. obuhvata koji nadilaze unutarprizorno snalaženje.

Primjerice, u podnaslovnici (tzv. *podšpici*) filma *Sjever-sjeverozapad* (Alfred Hitchcock, 1959) opisno pratimo situaciju gužve koja u poslovnom centru grada nastaje kad završi radni dan: pratimo gužvu na cesti, spuštanje gomile u podzemnu željeznicu, hvatanje autobusa, taksija, gužvu na raskršćima... Sve je to, pretpostavljamo, isti dio grada (poslovni centar), isto razdoblje dana (kraj radnog dana i odlazak zaposlenika doma), ali nema nikakve naznake kako su dijelovi gradskih situacija koje gledamo u uzastopnim kadrovima međusobno prostorno povezani, nije posrijedi jedan prizor koji razgledamo, nego više različitih prizora koji se predočavaju svaki u svojem kadru – ovdje se 'opisuje' isključivo promatračkim nabranjem različitih pojedinačnih prizora na općenitije razgledački način, onaj koji nije vezan s prostornim ograničenjem tjelesno vezanog unutarprizornog promatranja kakvo se podrazumijeva u prototipskom scenskom opisu, nego se podrazumijeva onaj

19 Naime, ako se promatrački nalazimo u sobi, onda granice zidova sobe ujedno predstavljaju optičke granice onoga što uopće od prizora možemo vidjeti. Ne možemo sa stajališta promatračke smještenosti u sobi vidjeti što je iza zidova sobe, ne možemo vidjeti susjedne ambijente, osim, npr., na ograničen način kroz prozore ili kroz otvorena vrata sobe. U eksterijernom ambijentu možemo promatrački doseći dosta toga od okružujućeg ambijenta, ali samo ono što je optički dostupno s tjelesno ograničenog promatračkog položaja u kojem smo se zatekli: ne možemo vidjeti što je iza npr. brijega koji se ispriječio, iza obzora do kojeg doseže pogled i sl.

promatrač koji može (pamtilački, memorijski) povezivati u neku općenitiju 'geografiju' različite dijelove šireg ambijenta do kojih dolazi kroz veći vremenski razmak, prebacujući se iz jednog ambijenta u odmaknuti drugi. Posrijedi je 'općenitiji', prostorno apstraktniji opis od prototipskog. Predodžbeno se ne gradi jedinstvena 'karta' ambijenta (odnosno situacije), nego samo opći skup specifičnih, karakterizirajućih obilježja jednog šireg ambijenta i jedne vremenski šire situacije, skup koji nije integriran u jedinstvenu mentalnu mapu konkretnog gradskog prostora.

Ono što imamo u *Skoro ništa* još je viši stupanj opisne općenitosti. Ne samo stoga što su, moguće, posrijedi vrlo 'razbacani' ambijenti koje pratimo (ma koliko da pripadaju istoj 'regiji'), nego i zato što je kriterij po kojem se biraju jedinice u sastavu tog opisa kategorijski, općepojmovni – biraju se *različiti pojedinačni* ambijenti, ali posve određenog, jedinstvenog *tipa*. Kako smo to otrpva naglasili: u prvome dijelu filma biraju se samo apartmanski interijeri, u drugom dijelu samo dijelovi prirodnog biljnog krajolika, u trećem dijelu – starinske i ruševne zgrade u prirodnom ambijentu. Posrijedi je tip opisa koji bismo mogli nazvati *tematskim opisom*, a koji je čest u poetskim dokumentarcima, zapravo je njihovim 'zaštitnim znakom'.²⁰

Kao i kod pragmatičnih lista, pri tematskom se opisu unaprijed odredi *kategorijski* kriterij – kako je to slučaj s filmom *Skoro ništa* – po kojemu će se birati pojedini prizori i uvrštavati u listu, tj. u nabrajalački slijed. Npr. u poetskom dokumentarcu *Zdravi ljudi za rasonodu* (1971), autor filma Karpo Aćimović Godina bira različite nacionalne zajednice (tzv. *narodnosti*: rusinsku, hrvatsku, romsku, češku, srpsku...) koje žive u Vojvodini i svaku predstavlja u svojoj sekvenci. A pri predstavljaju svake opet nabrajalački niže slike različitih pozirajućih grupa ili pojedinac, ispred pročelja zgrada ili u dvorištima osobitima za obitavališta određene narodnosti. Peter Greenaway u *Prozorima* (1975) uzima prozor kao kriterij što će prikazati u pojedinim kadrovima, pa se slikovni dio filma sastoji od slijeda interijernih vizura različitih prozora (i, naravno, njihova interijernog konteksta i onog eksterijernog koji se može vidjeti kroz prozor) u različitim prostorijama vjerojatno iste zgrade. Hollis Frampton u *Zornovoj lemi* (1970) kao tematski kriterij za snimanje kadrova (u srednjem dijelu filma) uzima natpise po ulicama grada koji počinju s određenim slovom abecede i slaže ih u film po abecednom redu. Tomislav Gotovac u filmu *T* (1969) uzima tri

20 'Tematski opis' vrlo je čest među umjetničkim fotografima koji rade tzv. 'tematske cikluse' – npr. seriju fotografija starinskih vrata u nekom gradu, različitih izloga s nekim karakterističnim izložkom, beskućnika po gradskim ulicama, portreta različitih ljudi određenog društvenog staleža itd.

ženska lika (njegovu majku, sestru, djevojku) kako bi svaku u odvojenoj sekvenci portretirao vizurnim skokovima (film završava s montažno skokovitim, brzim, 'spiskom' ljudi u uličnoj gradskoj gužvi). Ivan Ladislav Galeta npr. uzima raznolike uz poljoprivredu vezane pojedine radnje ili okolne situacije (npr. branje voća, zgrtanje slame, pogled pijevca, jedenje voćke...) i svaku pojedinu radnju 'dokumentarno' snima u jednom kontinuiranom kadru (iako s često dvostrukom ekspozicijom pomaknute iste radnje) s time da se kadrovi nabrajalački nižu kao autonomni segmenti razdvojeni crnim kadrom s nekom bljeskovitom ispisanom oznakom – funkcionirajući kao tematski opis ekološko-poljoprivrednih 'momenata' autorova djelovanja na vlastitu imanju. Itd.²¹

Zapravo, ovako ocrtani *tematski opisi* paradigmatskim su slučajevima *filmskih lista*, nasljednicima njihovog izvornog pragmatičkog modela. Naime, pragmatičke liste rađene su u pravilu po unaprijed zadanom kriteriju po kojem se biraju jedinice za uključivanje u listu, jer su po tome one korisne. U kupovnu listu ulazi ono što se treba kupiti u trgovini ili na tržnici, u sadržaj knjige konvencionalno ulaze glavni naslovi poglavlja, u imensko kazalo imena koja se spominju u knjizi zajedno s brojem stranice na kojoj se spominju, u telefonski imenik ulaze pretplatni brojevi i imena njihovih pretplatnika itd. Tematsko-opisne liste rade to isto: pri njihovoj izradi unaprijed se zadaje kriterij izbora jedinica za njihovo uključivanje u nabrajalački slijed.

Ali, u eksperimentalnim filmovima posve se mijenja svrha filmskih lista. One se, naime, kako je to u uvodu ovog teksta naznačeno, ne rade u određene pragmatičke, prizorno-snalazilačke svrhe, nego u *doživljajne* svrhe. A to povlači da se filmske liste ne rade u standardne opisne svrhe, koje podrazumijevaju prikladno *upoznavanje* s prostorno-vremenskom koherentnošću, cjelovitošću, odnosno identitetom prizora, kako se to čini u klasičnom scenskom opisu i u pripovjednom, fabulativnom, izlaganju, nego u neke *natprizorne, nadsegmentalne - 'asocijativne' - svrhe*.²²

Jedna nadsegmentalna svrha takvih doživljajno orijentiranih lista višestruko je naznačena i dočarana u prethodnom dijelu teksta, to je – *poetsko-doživljajna* svrha, a ona ima svoje načine kako da se polazna svojstva nabiranja, odn. paradigmatskog opisa, transformira

21 Takvi tematski opisi često su karakterizirali televizijske 'vinjete' kojima je, npr. svojedobna Televizija Zagreb znala popunjavati nepredviđene 'rupe' u programskom slijedu emisija. Nizalačka, nabrajalačka, struktura različitih prizora (npr. grada, nekog pejzaža...), omogućavala je da se proizvoljno skрати ili produlji trajanje vinjete, već prema tome koliko je programskog vremena trebalo popuniti između dvaju najavljenih emisija. Danas se takve 'rupe' u programskom slijedu emisija popunjavaju uglavnom reklamama ili džinglovima postaje.

22 O asocijativnom izlaganju usp. Turković 2006.

kako bi služile poetskoj svrsi. A to podrazumijeva i da doživljajno orijentirani tematski opisi donose osobitu modifikaciju dokumentarističkom pristupu, ovoga preusmjeravaju iz polazne *evidencijske, svjedočilačke namjene* (uz provedbu paradigmatškog opisa) prema *interpretacijskoj, poetsko-sugestivnoj svrsi*.

Modifikacija dokumentarističke svrhe

Analizom *Skoro ništa* zapravo je pokazan jedan model (od različitih mogućih i drugdje ostvarivanih) kako se osobitom obradom filmske liste artikulira specifičan tip doživljaja koji se bez oklijevanja može nazvati poetskim. Primjerice, produljenim trajanjem statičnih kadrova gledatelja se tjera na pretrage po plohi kadra, na uočavanje frontalnih, simetričnih kompozicija, ili pak dubinskih rasporeda, na uočavanje raznolike prirode i teksture prizornih sastojaka, odnosa kromatskih ploha u prizoru te kromatskih dominanta pojedinih kadrova, na posvemašnjom tišinom ili modulacijama zvuka vjetra slušna komponenta dolazi u prvi plan doživljaja... tj. potiče se na prikladnu senzibilizacija za osjetilne poretke u prizoru, ali i za poretke u samome artefaktu (za tzv. 'filmsku formu'), tj. poretke u slikovnosti kadra i zvučnoj potki filmskoga izlaganja. No, slijedom takvih kadrova i 'formativnim' konstantama od kadra do kadra ukupno se uspostavlja smireno, staloženo, meditativno raspoloženje ('stav') u sklopu kojeg je moguća takva osjetilna senzibilizacija.

Doživljaj o kojem je riječ jest doživljaj koji se uspostavlja u predanog gledatelja.²³ Ali, sposobnost da se filmskim oblikovanjem pobuđuje takvo doživljavanje u gledatelja podrazumijeva i neku *autorsku* senzibilnost pri tvorbi filma: sposobnost autora da tijekom izrade filmova (izbora prizora, njihove predočavalačke obrade i njihova strukturiranja u filmsko izlaganje) bude vođen prikladnim stanjem duha i prikladnom, senzualno orijentiranom, promatračkom osjetljivošću, tj. da bude sposoban da svoju životnu osjetljivost, izbrušenu vlastitim filmskim radom i životnim iskustvom, rekonstituiru filmom. Takav se pristup tradicijski naziva *ekspresivnim*, i njega se drži obilježavajućim za poeziju uopće, pa tako i za konstituiranje poetskog izlaganja u filmu.

Zapravo, 'prebacivanje' iz pragmatičke i opisno-informativne orijentacije u doživljajnu, podrazumijeva dvosmjernu tematizaciju²⁴: s jednog kraja tematizaciju registracijski

23 Tj. onog gledatelja koji se prepušta takvome tijeku izlaganja, a ne isključuje se iz njega držeći ga 'dosadnim'. Ovo posljednje se lako dogodi onim gledateljima koji nemaju dovoljno iskustva s takvim tipom izlaganja, niti spremnosti da mu se prepuste.

24 Za pojam tematizacije usp. posljednje poglavlje u Turković 2012.

zabilježenih zatečenih prizora, ali s druge strane tematizaciju samih modela našeg poimanja i 'osjećanja' svijeta. S time da ova potonja tematizacija preuzima vodeću ulogu, a postavši vodeća ona mijenja naše poimanje 'informativnosti' u percepciji prizora, pa sada ono što držimo informativnim nisu prvenstveno pragmatički-reprezentativni sadržaji i aspekti prizora, nego se tematiziraju oni aspekti prizora (npr. osjetilni, periferni...) koji su pri dominantno pragmatičkoj orijentaciji tek 'pomoćni', prolazno registrirani, obično ispod praga svjesne pažnje. No, takvo preinačavanje 'informativnosti' pretpostavlja ono što se naziva "autoreferencijalnošću", tj. podrazumijeva pojačanu svijest o 'radu' naših osjetila i o emotivnoj potki kojom se vrednuju osjetilne 'informacije', a to podrazumijeva i pojačano predavanje općenitijem 'mentalnom stanju' potrebnom za takvo samoosjećanje i osjećanje prizora, osobitog 'raspoloženja' (npr. meditativnog) koje se uspostavlja kao preduvjet i podloga za takvu dvostranu tematizaciju.

Ako to sad povežemo s dokumentarističkim pristupom, očito je da se takvim preusmjerenjem na doživljajnost mijenja poimanje što se zapravo 'dokumentira' dokumentarnim filmom. Dok nas dominantni dokumentarci usredotočuju na one životne pojave koje se prema vladajućim kulturnim i šire civilizacijskim kriterijima drže reprezentativnim, ključnim za našu životnu, odn. društvenu obaviještenost, njih 'dokumentiraju', dotle poetski usmjereni, eksperimentalni dokumentarci mijenjaju temeljne perceptivno-doživljajne modalitete našeg odnosa prema svijetu (i filmu), a time i one aspekte svijeta koji se pri 'reprezentacijskom' pristupu svijetu ne tematiziraju i prema kojima se ne razvija promatračka osjetljivost.²⁵ U poetiziranim, eksperimentalnim dokumentarcima se, tako, ostvaruje dvostruka modelotvornost, dvostruko istančavanje – istančavanje naših modela doživljavanja praćeno istančavanjem opažalačke osjetljivosti, pa takvi filmovi ujedno 'dokumentiraju' taj dvostrani, ali jedinstven proces, povećavajući takvim razradama spektar nazorno-perceptivne osjetljivosti svojih sudionika – autora filmova i publike njihovih filmova.

Bibliografija:

Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga

25 Usp. Turković 1981.

- Belknap, Robert E.. 2004. *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*. New Haven. London: Yale University Press
- Bordwell, David, Kristin Thompson. 2008 (8. izdanje). *Film Art. An Introduction*. Boston, New York, London itd.: McGraw-Hill
- Burnett, Dean. 2013. "10 amazing scientific facts about lists". *The Guardian*. (<https://www.theguardian.com/science/brain-flapping/2013/feb/28/10-science-facts-about-lists>; objavljeno 28. veljače 2013.; pristupljeno 4. listopada 2017.)
- Eco, Umberto. 2009. *The Infinity of Lists*. London: MacLehose Press
- Enos, Theresa, ur. 1996. *Encyclopedia of Rhetoric and Composition. Communication from Ancient Times to the Information Age*. New York: Routledge
- Hušman, Ana i Orelj, Ksenija. 2016. *Ana Hušman / Skoro ništa* (katalog). Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti (usp. <http://www.anahusman.net/hr/filmovi-2/2016-almost-nothing/> - pod *knjiga, download*; pristupljeno 24. listopada 2017.)
- Krystal, Arthur. 2010. "The joy of lists». *Sunday Book Review. The New York Times*. (<http://www.nytimes.com/2010/12/05/books/review/Krystal-t.html>; objavljeno 3. studenog 2010; pristupljeno 4. listopada 2017.)
- Orelj, Ksenija. 2016. «Krajolik za sva vremena» u Hušman, Orelj 2016. (usp. također: <http://www.anahusman.net/hr/filmovi-2/2016-almost-nothing/>; pristupljeno 24. listopada 2017.)
- Spufford, Frances. 1989. "Introduction" u: F. Spufford, ur. 1989. *The Chatto Book of Cabbages and Kings. Lists in Literature*. London: Chatto & Windus
- Turković, Hrvoje. 1981. "Što je to eksperimentalni film?". *Filmske sveske*, br. 4, Beograd: Institut za film (usp. https://www.academia.edu/2296827/S_to_je_eksperimentalni_avangardni_alternativni_film; pristupljeno 7. travnja 2018.)
- Turković, Hrvoje. 1996. *Umijeće filma. Esejistički uvod u film i filmologiju*. Zagreb: Hrvatski filmski savez (usp. https://www.academia.edu/4370823/Umijeće_filma._Esejistički_uvod_u_film_i_filmologiju_Film_Artistry._Essayistic_introduction_to_film_and_film_theory_; pristupljeno 7. travnja 2018.)

- Turković, Hrvoje. 2003a. "Opisnost naracije - temeljna opisna načela". *Hrvatski filmski ljetopis*, 34/2003. Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 168-177 (usp. <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl34-web.pdf>; pristupljeno 7. travnja 2018.)
- Turković, Hrvoje. 2003b. "Što se čini kad se "filmski opisuje"". *Zapis*, posebni broj, ljeta/2003; Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 3-22 (usp. https://www.academia.edu/6974005/Što_se_čini_kad_se_filmski_opisuje_What_is_performed_with_film_description_; pristupljeno 7. travnja 2018.)
- Turković, Hrvoje. 2004. "Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću. *Perspektive*, I-VI, serija element-filmova, Filmoteka 16, Zagreb, 1972". *Hrvatski filmski ljetopis* 39/2004. Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 65-84 (usp. <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl39-web.pdf>; pristupljeno 7. travnja 2018.)
- Turković, Hrvoje. 2006. "Kako protumačiti 'asocijativno izlaganje' (i da li je to uopće potrebno)". *Hrvatski filmski ljetopis*, 45/2006. Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 16-23 (usp. <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl45-web.pdf>; pristupljeno 7. travnja 2018.)
- Turković, Hrvoje. 2007. "Mit neprimjetnosti filmske glazbe", *Hrvatski filmski ljetopis*, 50/2007, Zagreb: Hrvatski filmski savez (https://www.academia.edu/2296903/Mit_neprimjetnosti_filmske_glazbe; pristupljeno 7. travnja 2018.)
- Turković, Hrvoje. 2008. *Retoričke regulacije. Stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja*. Zagreb: AG&M
- Turković, Hrvoje. 2010. "Pojam poetskog izlaganja". *Hrvatski filmski ljetopis*, 60/2009. (usp. <http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl60-web.pdf>; pristupljeno 7. travnja 2018.)
- Turković, Hrvoje. 2012. (treće izdanje; prvo 1994). *Teorija filma*. Zagreb: Meandarmedia
- Ugrešić, Dubravka. 2001. (1. izd. 1988). *Forsiranje romana-reke*. Beograd: Konzor&Samozdat, B02

Filmografija/videografija:

Endart. 2004. Ivan Ladislav Galeta. Zagreb: Hrvatski filmski savez

- Nogomet*. 2011. Ana Hušman. Zagreb: Bunika produkcija (usp. <http://www.anahusman.net/2011-football/>; pristupljeno 7. travnja 2018.)
- Prigruf*. 2004. Ana Hušman. Zagreb: nezavisna produkcija (http://www.anahusman.net/2004-prigruf/; pristupljeno 7. travnja 2018.)
- Prozori (Windows)*. 1975. Peter Greenaway. (usp. <https://vimeo.com/28777553>; pristupljeno 19. veljače 2017.)
- Razglednice*. 2013. Ana Hušman. Zagreb: Studio Pangolin (usp. <http://www.anahusman.net/2013-postcards/>; pristupljeno 7. travnja 2018.)
- Ručak*. 2008. Ana Hušman. Zagreb: Studio Pangolin (http://www.anahusman.net/2008-lunch/; pristupljeno 7. travnja 2018.)
- Sjever-sjeverozapad*. 1959. Alfred Hitchcock. Hollywood: Metro-Goldwin-Mayer (usp. za sekvencu podšpice: https://www.youtube.com/watch?v=xBxjwurp_04, pristupljeno 7. travnja 2018.)
- Skoro ništa*. 2016. Ana Hušman. Zagreb: Pangolin (usp. <https://vimeo.com/152949006>; pristupljeno 19. veljače 2017.)
- T. Tomislav Gotovac*. 1969. Zagreb: Kinoklub Zagreb
- Tko pjeva zlo ne misli*. 1970. Krešo Golik. Zagreb: Croatia film/FRZ (usp. <https://www.youtube.com/watch?v=1tEwc2Rec1Y>; pristupljeno 7. travnja 2018.)
- Zdravi ljudi za razonodu*. 1971. Karpo Aćimović Godina. Novi Sad: Neoplanta film (usp. <https://www.youtube.com/watch?v=C-Jga-bb48M>; pristupljeno 7. travnja 2018.)
- Zornova lema (Zorn's Lemma)*. 1970. Hollis Frampton. USA: nezavisna produkcija (usp. <https://www.youtube.com/watch?v=ec2-GZRYGd8>, pristupljeno 19. veljače 2017.)