

Hrvoje Turković

Igre pristranosti

*

Počnimo od truizma: film ne bismo gledali da nas ostavlja ravnodušnima. Ne biti ravnodušan znači zauzeti se za nešto, navijati za to, biti uz to - biti *pristran*.

U različitim tipovima filmova različit je modus kojim se gradi neravnodušnost, tj. pristranost: različit je u televizijskim vijestima, različit u obrazovnom i znanstvenom filmu, različit u narativnom filmu. Zanimljivo, međutim – u skladu s tradicijskom nepravdom – prvonavedene oblike i posvetimo se posljednjem: narativnom, igranom filmu (računajući da ćemo, i tako ograničeni, ipak otkriti poneke rodne, generičke, pogone pristranosti).

*

Narativni film uvjetovan je prikazivanjem prizora i odvijanja u njima. Biti neravnodušan prema narativnom filmu znači zauzeti se za nešto u prizoru, biti pristran u promatranju prizornih pojava i zbivanja. Kako najčešće u igranom filmu pratimo likove i njihovu djelatnost, ponajviše smo pristrani u odnosu na njih i njihove poteze. Navijamo za ovaj ili onaj lik, za ove ili one njihove poteze: priklanjamo se postojano ili promjenjivo, trajno ili privremeno.

Ponajveći nas broj gledalaca ide u kino upravo da bismo se uključili u ovu zaokupljujuću igru pristranosti, da bismo joj se prepustili.

*

Ali, kako uopće biti pristran prema onome što se prizorno odvija na filmskome platnu ili na televizijskim ekranima? Svaki iskusan gledalac znade da ono što gleda u fikcijskome filmu i nije drugo nego ponuda za oči i um i da nema interventnih obaveza po trenutnu životnu situaciju gledatelja pred platnom, odnosno pred televizorom. Za razliku od npr. izravnih obavijesti televizije (npr. obavijest da trenutno važi "opća opasnost" na danome području ratne ugroženosti; uputa da se odmah treba evakuirati određeno područje i sl.) koje mogu tražiti trenutnu životnu akciju gledatelja, fikcijski film ne podrazumijeva drugo i drugačije ponašanje publike do gledalačko-razumijevalačko. Od publike se traži samo koncentracija i prikladno "kino ponašanje" (neometanje drugih u gledanju), ali ne i interventno angažiranje u filmskim prizorima i s njima u vezi.

Odsutnost obaveze i nužde tjelesnog, interventnog uplitanja u prizor može izazvati posvemašnju ravnodušnost prema prizorima prikazanim u narativnom filmu. To se ponekad i dogodi: čovjeka može smetati film i njegova prizorna zbivanja, pa zaspi u kinu, ili napusti predstavu, odnosno naprosto zagasi televizor ili ga posve zanemari i radi nešto drugo - ravnodušan je prema filmskim prizorima.

Suočeni s takvom alternativom (a ta je alternativa prisutna od početka pojave filmskog izuma: na nju je, vjerojatno, mislio Louis Lumière kad je Mélièsu najavio da film nema budućnosti), postavlja se pitanje: kako spriječiti moguću epidemiju ravnodušnosti prema filmu; kako privući pažnju filmskim prizorima, kako izazvati zdušnu pristranost?

*

Pristranost je, zasigurno, uvijek uvjetovana našim osobnim sklonostima, unaprijed pripremljenim vrijednosnim prvenstvima - našim predrasudama. Ali koje će se sklonosti i kako aktivirati kad je u pitanju posve nov prizorni svijet filma kojeg smo upravo sjeli promatrati u kinu ili pred televizorom – to ovisi o ponudi, izazovima samoga filma. Film svojom ponudom izaziva, vodi, naglašava ili potiskuje ove ili one predrasude, ove ili one sklonosti.

Kako to čini? Postoje li ustaljeni postupci izazivanja i vođenja sklonosti, uobličavanja pristranosti?

*

Nedvojbeno, jedan od prvih načina filma da izazove našu pristranost za neki lik ili neke njegove postupke jest u tome da ga prikaže u situaciji koja u pravilu izaziva sućut u ljudi. Takvima su, na primjer, one situacije u kojima se lik zatiče u po njega otežanim okolnostima, u kojima on mora izaći na kraj sa životno ugrožavajućim problemima.

Pogledajmo složen primjer iz *Ozloglašene* Alfreda Hitchcocka (*Notorious*, SAD, 1946). U sceni pred kraj filma, Devlin (Cary Grant), agent FBI, dolazi u kuću Sebastijana (Claude Rains), sjedište nacističkih urotnika, kako bi doznao što je s agenticom Alicijom Huberman (Ingrid Bergman) koju je on naveo da se ubaci među naciste tako da se uda za Sebastijana. Alicia se, naime, već pet dana nije pojavila na tajnim mjestima sastanaka i on sumnja da se s njome nešto loše događa. Otprilike znademo da je zaljubljen u nju i da osjeća dodatnu brigu i krivicu za njezinu opasnu i nelagodnu situaciju. Također, gledateljski znademo da je njegova briga opravdana, jer smo se prije u filmu imali prije prilike uvjeriti se da Aliciju truju i da je ona vezana za krevet, u bespomoćnoj situaciji, pred smrću.

Devlinova očita briga za ugroženu osobu, uz indicaciju njegove stvarne zaljubljenosti i stvarne njezine ugroženosti, čini nas sućutnim s njime i njegovom brigom, potiče nas da navijamo da on doista i otkrije da je truju i da je spasi. Također, još više navijamo za ugroženu agenticu, koja nema načina da se odupre trovanju. Situacija je tipičnim izazivačem sućuti, aktivatorom pristranosti: ne htijući pristajemo uz ta dva lika, navijamo za njih, a protiv smo nacističkih urotnika i dokazanih zločinaca.

Možemo pretpostaviti da bi čak i mogući, još negdje živi i aktivni, nacisti, kad bi gledali ovaj film, uza sve svoje ideološke pristranosti i vjerojatno opće navijanje za urotnike, u ovoj sekvenci *Ozloglašene* ipak navijali za Devlina i agenticu, a protiv nacističkih urotnika, jer bi ih na takvo navijanje navelo razumijevačko prikazivanje ugroženosti tih likova: čim razumiješ nečiju ugroženost, prije ćeš pristati uz njega nego biti protiv njega.

*

Takvi prizori izazivaju pristranost u gledatelja i onda kad su "zapakirani" u pustu sliku na televizijskim ekranima, kad su tek refleksom na platnima kina - kad gledalac nije u njima tjelesno prisutan, niti to može ikako biti; kad mu nema prijetnje od njih prizornih zbivanja, a nema ni prigodne etičke obaveze da se u njih izravno uplete, da intervenira.

Pred situacijama ugroženosti oslikanim na ekranima i pred filmskim platnom radoznali smo i pristrani - "jer nam je takva adaptacijska programiranost" (možda bi tako rekao poneki etolog).

Uvođenje prizora ovakve ili onakve ugroženosti u film (prvo putem dokumentarističkih novosti, aktualija o ratovima i nesrećama; potom putem igranih rekonstrukcija dramatičnih aktualija; a onda preko uvođenja fabula, priča, u kojima je neki oblik ugroženosti uvijek bio fabulističkim pokretačem), film je dobio jako sredstvo da povijesno preživi početnu, ali samu po sebi marginalnu atraktivnost filmskog prikazivanja bilo čega pomičnoga.

*

Opisani prizori ugroženosti ipak su 'samo prikazani' na filmu, oni se na filmu ne zbivaju stvarno.

Mora li i *samo prikaz* takvih zbivanja ispuniti neke uvjete da bi gledalac mogao biti pristran?

Lako je utvrditi da mora: prizore moramo razabrati (percipirati ih: da jesu, kakvi su, s kakvim tijekom). A moramo ih razabrati pod osobitim medijskim uvjetima pod kojima nam se pružaju (u uvjetima razmjerno slabašne i neujednačene refleksije s platna kina, odnosno u uvjetima isijavanja iz stakla televizijskog ekrana, i to u ograničenom roku). Moramo ih razabrati dovoljno potanko i dovoljno sustavno da bismo im mogli pohvatati konce, da bismo ih ne samo zamijetili (percipirali),

nego i razumjeli (spoznajno, kognitivno smjestili), kako bi po tome bili pristrani spram ovog ili onog u prizorima.

Načelo raspoznatljivosti je, zato, početno (početno) prikazivačko načelo, i njega su vrlo brzo filmaši usvojili, jer ih je na to otprva prisiljavala publika. Publika je, naime, isprva bila krajnje trpeljiva prema filmu, osim prema neraspoznatljivostima slike (treptanju, slabom svjetlu, oštećenju vrpce koja bi onemogućavala prepoznavanje prizora i drugo; usp. Salt, 1992: 41). Prvi su se filmaši, pritom, oslanjali na sve raspoložive tradicije raspoznatljivog prikazivanja (fotografiju, laternu magiku, kazalište, slikarstvo...).

Načelo raspoznatljivosti naprosto upućuje na to da se zbivanja prikazuju pod onakvim svjetlosnim uvjetima, s one strane, one udaljenosti, onog kuta... pod kojima se likove i njihove poteze, kao i važan okoliš (ambijent) može najpouzdanije identificirati, tj. prepoznati i pratiti (usp. Arnheim, 1962. 43).

*

Pogledajmo kako to načelo vodi izlaganje u spomenutu primjerku scene iz *Ozloglašene*. Uzmimo za primjer dolazak Devlina u Sebastijanovu kuću da se raspita za Aliciju (tj. za gđu. Sebastijan).

Sekvenca počinje s polutotalom pristupa ulazu u kuću: Devlin je pristigao autom, izlazi, penje se uz stepenice i prilazi vratima. Prije no što dolazi do vrata, pretapanjem prelazimo na interijerni pogled na vrata kojima upravo prilazi sluga (u blizu planu), otvara ih Devlinu. Obojica su u kadru (blizu plan, iz profila). Devlin traži da vidi Sebastijana, doznaje da je ovaj zauzet i da ga se ne smije smetati, traži da vidi Aliciju, ali sluga mu kaže da je ona jako bolesna. Isprva razgovor pratimo u statičnom blizu planu, ali kad Devlin počinje pitati o gđi. Sebastijan, promatračko se stajalište mijenja: kombinacijom vožnje i panorame približavamo se Devlinovu licu uz isključenje sluge. U trenutku kad sluga spominje da je gđa. Sebastijan vezana uz krevet već smo u krupnom planu Devlinova lica, a približavanje se zaustavlja tek kad se Devlinovo lice nađe u središtu kadra – zaustavlja se na njegovom spuštenom pogledu koje ukazuje da razmišlja. Dalji razgovor pratimo isključivo gledajući Devlinovo lice. Devlinove su sumnje očito dijelom potvrđene, on izrazom lica i pogledima odaje nepovjerljivost, ali i samokontrolu. Ispituje odmah slugu da li gđu. Sebastijan posjećuje doktor, dobiva (iz OFFa, od sluge izvan kadra) potvrđan odgovor i tvrdnju da se svi brinu za nju. Sluga (izvan kadra) sugerira da Devlin sjedne u predvorje dok on obavijesti Sebastijana. Devlin, prihvaćajući sugestiju, kreće u prostoriju zatvarajući ulazna vrata za sobom, a kroz kadar promiče glava sluge koji odlazi obavijestiti Sebastijana. Na završetku ovog kontinuiranog kadra Devlina napuštamo u nešto proširenijem krupnom planu (vidi se i vrh njegovih ramena u kadru).

Sve je ovo – do jedne točke – snimljeno sa stajališta koja daju najbolji uvid u ključne čimbenike zbivanja u prizoru, odnosno ponašanja likova. Prilaz zgradi sniman je frontalno, jer se tako ulaz i kretanje prema njemu najbolje raspoznave, a to je ono što ovdje prvenstveno pratimo. Devlina u tom kadru vidimo u proširenom srednjem planu, dovoljno blizu da ga prepoznamo, a dovoljno daleko da vidimo njegov opći smještaj u ambijentu, prilaženje vratima. Kad u narednom kadru postaje važan razgovor, njega pratimo iz bližeg plana, lica iz profila, tako da možemo detaljnije raspoznavati izraze lica, posture glave i gornjeg dijela tijela, što je važno za praćenje razgovornih neverbalnih signala, a imamo i obojicu na vidjelu, u istom kadru (obuhvatan kadar), kako bismo im mogli istodobno provjeravati uzajamne razgovorne reakcije i tijek uzajamne orijentacije (smjera gledanja i tjelesnog orijentiranja). I prvi i drugi kadar snimani su s razine očiju likova, što je najstandardniji pogled, onaj na koji smo najnaviknutiji i s kojeg najlakše i najbrže prepoznamo predmete svog okoliša.

Za oba kadra očigledno važi načelo raspoznatljivosti, naravno – *prigodno* najbolje raspoznatljivosti. Kako su naše sposobnosti raspoznavanja fleksibilne, tako i uvjeti mogu varirati. Može se zamisliti da bi u ranome nijemom filmu interijerna scena bila snimljena u srednjem planu

(a mogla je biti snimljena i u američkom planu - do koljena likova), pa bi, načelo, bili jednako dobro ispunjeni uvjeti raspoznatljivosti što se tiče praćenja dijaloga i globalnih posturalnih odnosa. Slabije bismo (u srednjem planu) raspoznavali nijanse izraza lica, ali to se u nijemom filmu nadomještavalo glumački naglašenijim izrazima lica i vidljivijim (demonstrativnijim) gestama i posturama tijela. Time se i u sustavu praćenja prizora u tzv. primitivnom stilu dobivala dostatna raspoznatljivost ključnih čimbenika prizornog zbivanja i pod uvjetima udaljenijeg promatranja. Ranonijemofilmskim pristupom ipak bi se gubilo uočavanje nijansi, ne bi bilo moguće da se razvidi onaj splet sitnih znakova na licu i u pokretima tijela koji čine naše snalaženje u psihologiji lika bogatijim, složenijim, istančanijim. A to je ono što nam donosi Hitchcockov (klasični) sustav raskadriranja, gdje se u važnom trenutku približavamo likovima, odnosno licu protagoniste kako bismo ga mogli bolje razgledati. Približavanje nam donosi, u našem slučaju, mogućnost da uočimo ono Devlinovo dizanje i spuštanje pogleda, lagano nagnjanje glave i držanje usnica... tj. znakova koji prvo upućuju na zabrinutu zamišljenost (potvrdu sumnji), a onda na Devlinov oprez, da se ne oda, i samoprisilu da dalje djeluje na temelju svojih spoznaja.

Je li, međutim, *prikladna raspoznatljivost* jedino načelo što vlada opisanom scenom, da li je to jedini dobitak iz načina na koji je predložen razgovor između Devlina i sluge?

*

Već se po jednom očiglednom narušavanju načela raspoznatljivosti može se zaključiti da nije. Naime, koliko je god prihvatljivo da se Devlinovo lice izdvoji i približi u trenutku kad mu se potvrđuju prethodne sumnje da se nešto loše događa s Alicijom – jer je njegovu reakciju potrebno detaljnije razgledavati nego sluginu – toliko je *otklon* od načela prikladne raspoznatljivosti postupak daljeg zadržavanja na njegovu licu i onda kad se on ponovno obraća slugi i kad sluga najavljuje da ide obavijestiti Sebastijana. Tu se ispušta pokazati i vizualno važan dio prizor: slugina reakcija.

Taj se otklon ipak ne osjeća obavijesno frustrirajućim, već prirodnim. S jedne strane, i pod uvjetima ovakvoga rješenja, o namjerama sluga dobivamo dovoljno slušnih, verbalnih obavijesti (iz OFFa: čujemo slugu kako govori da će obavijestiti Sebastijana), a i vidimo krajičak njegove glave kako kreće u stranu (tako da raspoznavamo da je krenuo učiniti ono što je najavio). S druge strane, produljeno zadržavanje na Devlinu ima ne toliko tek raspoznavalačku, koliko naglašavalačku službu: time se naglašava važnost Devlinova duševna stanja.

Mogli bismo, dakle, utvrditi da Hitchcockova regulacija promatranja nema samo raspoznavalačku službu, nego i vrednovalačku: izdvajanje jednog lika za isključivo i bliže promatranje upućuje promatrača na razmjerno veću važnost toga lika, ali i na razmjerno veću prizornu važnost njegovih reakcija u odnosu na slugine reakcije.

Seljenjem promatranja mijenja se, dakle, ne samo raspoznavalačka raspoloživost, nego i interesni angažman: navodi se gledatelja da bude dodatno interesno selektivan, pristran: da bude jače uz Devlina i njegove probleme.

*

Nije, međutim, tako samo s ovim otklonom od raspoznavalačkog načela. Tako je bilo za cijelo vrijeme ovoga kadra. Naime, izbor udaljenosti promatranja nikada nije samo izbor po raspoznavalačkoj pogodnosti, nego i po vrednovalačkom odnosu. Na primjer, razlog što Devlinovo približavanje ulazu pratimo iz proširenog srednjeg plana (iz polutotala), i k tome s leđa, nije samo zato jer tako najbolje pratimo ambijentalno kretanje, nego i zato što se takvim izborom plana naglašava da je upravo opće ambijentalno kretanje ono što je najvažnije da u ovome trenutku pratimo. Hitchcock je mogao, u ovom slučaju, dati samo orijentacijski polutotal ulaza u kuću s ulaskom auta u kadar, a u trenutku kad Devlin izađe iz auta prebaciti se na blizu plan njegova lica, kako bismo pratili reakcije na Devlinovu licu, njegove orijentacijske vizualne provjere stepenica

kojima se kreće i slično. Time što nije izabrao takvu vizuru, Hitchcock nas je prinudio da dademo prednost općoj, a ne detaljnijoj obaviještenosti. Izborom onoga što će biti raspoznatljivo, određuje se ujedno i što da se smatra važnim za razgledanje, na što da se usmjerava pažnja.

Isto tako, statično i vizualno obuhvatno praćenje razgovora Devlina i sluga upućuje nas da im obojici poklonimo podjednaku promatračku važnost (da razgledavamo reakcije i jednog i drugog), a promatračko izdvajanje Devlina i približavanje Devlinovu licu (prema kraju toga kadra) znači ujedno i preusmjeravanje, navođenje pozornosti upravo na Devlinovu psihičku reakciju, navodi nas se na prevrednovanje poredbene važnosti dvaju likova. Gledatelj se navodi da sad pridaje veću važnost Devlinovoj reakciji, a manju reakciji sluga.

*

Približavanje licu Devlina ima, međutim, još jedan drugi vrijednosni vid, osim što preusmjerava naglaske, pozornost – vid osobito važan za uspostavu pristranosti uz lik.

Naime, uzajamno prostorno pozicioniranje likova (kao i ljudi u životu) nema samo perceptivnu svrhu (da se bolje vidimo i bolje čujemo), nego i društveno signalnu. Na primjer, ako negdje na otvorenu opazimo dvije osobe kako razgovaraju, drugačijim ćemo držati razgovorni odnos onih koji su toliko blizu jedan drugome da se gotovo dodiruju, a pri tome su frontalno jedan drugom okrenuti, a drugačijim ćemo držati odnos ljudi koji razgovaraju na udaljenosti, recimo, ispružene ruke, također frontalno okrenuti jedan prema drugome.

Ovaj drugi odnos procijenit ćemo vjerojatno "formalnim", "hladnim", "distanciranim" (ako nema nekih drugačijih indikacija), a prvi ćemo odnos držati intimnim, prijateljskim, bliskim (ako pri bliskom frontalnom pozicioniranju sugovornika nema nikakvih znakova tenzije, signala agresivnosti). Bliskost u kojoj je moguć lak uzajamni dodir tijela signalizira intimnost, a udaljenost povećan stupanj formalnosti. Dakle, konotativne (emocionalne, interpersonalne) vrijednosti susreta su drukčije (usp. proksemička proučavanja, E. T. Halla 1959, i M. Argyla 1969). Na temelju takvih naših procjena, doživjet ćemo udaljenost između Devlina i sluga kao formalnu (premda je ta udaljenost ponešto smanjena potrebom da ih se obojicu ima u blizu kadru; ali formalnost odnosa poduprta je drugim signalima: pomalo ukočenim držanjem tijela obojice, bezizražajnim izrazom lica, "službenim" tonom i ritualno odmjeračkom prirodom govora...).

No, procjena odnosa na ljestvici intimnost-formalnost, odnosno prijateljstvo-hladnoća-odbojnost, ne odnosi se samo na percepciju uzajamnog prostornog pozicioniranja likova, već i na promatračko pozicioniranje gledaoca filma u odnosu na likove. I mi, gledaoci, zauzimanjem ponuđene točke promatranja u odnosu na likove, podvrgavamo se procjeni prema spomenutim ljestvicama: blizu plan promatranja razgovora, premda to jest udaljenost na laki doseg ruke, još uvijek je dovoljno dalek da ga možemo držati "formalnim", "distanciranim" (naravno uz pomoć raspoznavanja formalnosti promatrane razmjene među likovima). Kad, međutim, Hitchcock napušta blizu plan, kad izdvaja Devlina i približava nas njemu na krupni plan, tada nas je uveo u osobni, intiman prostor Devlina, naveo nas da se u njega i njegovo stanje duha "unesemo", "uživimo" – da se s njime, u ovome trenutku, intimiziramo. To ujedno znači da smo navedeni da opću prizornu situaciju doživljavamo zajedno s njime. Natjerani smo na emocionalnu pristranost uz Devlina.

*

Neka nastavak sekvence koja počinje opisanom scenom razgovora posluži kao dodatan primjer kako ovakvo "prebacivanje u krupni plan" može mijenjati našu pristranost prema likovima, mijenjati personalnu perspektivu iz koje shvaćamo prilike u prizoru (naravno uvijek podržano drugim prizornim signalima).

Nakon međuscene u kojoj sluga ulazi u pokrajnju prostoriju da obavijesti Sebastijana o Devlinovoj želji da s njim razgovara i u kojoj slušamo sumnje jednog od prisutnih nacista da ga netko sustavno slijedi, vraćamo se na Devlina.

Devlin zabrinuto sjedi u predvorju (u polublizu planu, blagi gornji rakurs) gleda pred sebe u pod, a u jednom trenutku (na šum) naglašeno pogleda ulijevo, na gore, na kat. Vidimo (iz donjeg rakursa, polutotal) stubište koje vodi na prvi kat s balustradom, a iza balustrade se nazire neka osoba kako ulazi u sobu na katu. Devlin (polublizu plan istovjetan prethodnom) reagira nemirno i u nedoumici, diže se (prateća panorama, i dalje polublizu) i nakon trenutnog oklijevanja kreće prema stepeništu gledajući prema katu. Prvo krene lagano i oklijevajući, potom nešto odlučnije; uz stubište kreće prvo odmjereno, potom grabi po više stepenica, a nadomak vrha već trči (polutotal). Promatrački ga dočekujemo sa razine gornjeg kata (vodoravni pogled, polublizu plan) kako stiže na kat i zaokreće oko stupova kojima završava stepenište. Otpraćamo ga kako, oprezno se ogledavajući, prilazi vratima sobe i oprezno ih počne otvarati (srednji plan, Devlin s leđa). U narednu kadru ga dočekujemo (sad iz sobne vizure, polublizu, s lica) kako otvara vrata, polako ulazi, pogleda udesno, iza vrata, a tada naglo veže pogled ulijevo: opazio je. Potom vidimo (u polutotalu; subjektivni kadar) udaljen odvojak sobe s krevetom u kojem se netko miče. Devlin (istovjetan kadar onom s ulaska u sobu) polako zatvara vrata za sobom, na brzinu otkloni pogled da provjeri zatvaranje i brzo ga opet uperi u istome smjeru.

Sad, međutim, u krupnome planu (gornji rakurs) vidimo Aliciju; glava joj je naslonjena na jastuk, polagano otvara oči, a onda ih raširi jače kao da joj se čini da nesigurno prepoznaje osobu koju vidi. Potom vidimo kako se Devlin približava (u američkom planu, s lakog donjeg rakursa, s visine kreveta), glava mu je u sjeni, teško razaberiva. Kad se približi i zastane (u polublizu planu), lice mu je dovoljno osvijetljeno da ga se dobro vidi. Alicia (istovjetni kadar prijašnjem) raširenih očiju gleda, vidi se da ga prepoznaje. Slijedi bliži (ravan pogled) s oboje u kadru. Devlin se saginje, pruža joj ruku i zove je, ona nemoćno diže ruku koju on hvata i približava glavu njenoj (vožnjom unaprijed i korekcijskom panoramom približavamo se u krupni plan oboje) tako da su obrazom uz obraz; ona ga gladi po licu, a on je šapćući pita što s njome nije u redu, da nije mogao izdržati da ne dođe doznati. Ona kaže da je truju, a on priznaje da je voli i uspravlja je (i dalje krupni plan, prateća panorama).

Prijelomni je trenutak onaj u kojem se prvi puta prebacujemo u krupni plan Alicije. Dotle smo bili potpuno promatrački usredotočeni na Devlina i privoljeni da pratimo njegov nemir, njegove sumnje, njegovu odluku da sam potraži Aliciju: kad ulazi u sobu gledamo ga izbliza da bolje vidimo njegove reakcije, a kad opazi krevet i nekoga u njemu, gledamo to s njegova prostorna položaja, s njegove udaljenosti. Kadar kreveta u odvojk u sobe čisti je subjektivni kadar: vizura Devlina. Gledamo što i on, kad i on - zajedno s njime. To se zajedništvo potvrđuje narednim kadrom, kad nas se vraća da provjerimo njegovu reakciju (zatvaranje vrata i ponovni pogled spram Alicije).

Međutim, kadar potom više nije Devlinov subjektivni plan jer je Devlin odveć udaljen da bi mogao Aliciju tako vidjeti. Tako naglo približavanje (u odnosu na Devlinov položaj) udaljenoj Aliciji, signalom je gledatelju da se zbliži s Alicijom – unosi nas se u njezin intimni prostor. Sljedeći je kadar potvrdom takva tumačenja: sada s njenog stajališta, s njene vizure, gledamo Devlina kako se približava (u vidnom je polju bliza noćna lampa sa stolića pokraj kreveta, a i točka promatranja se nalazi na razini kreveta), Devlin je udaljen. Taj je kadar Devlina, po svim signalima, subjektivna vizura Alicije; i u trenutku kad i nama njegovo lice postaje vidljivo, vraćamo se na krupni plan Alicije da se uvjerimo da je u tom trenutku i njoj on postao prepoznatljiv. Time je potvrđena subjektivnost prethodne vizure iz koje smo promatrali približavanje Devlina. Tako smo u trenutku pristali posve uz nju i njeno emocionalno stajalište, unoseći u njega sve svoje prethodno pripremljeno razumijevanje njezine – do tog trenutka osamljene, bespomoćne – žrtvene situacije.

Tako se Hitchcock u istoj sceni poigrao našim pristranostima, prebacio nas trenutno iz uživanja u duhovnost jednog lika u uživanje u duhovnost drugog lika, sa svim doživljajno modelotvornim ("identifikacijskim") posljedicama koje prihvatanje osobite perspektive danoga lika sa sobom donosi.

Štoviše, Hitchcock u narednom kadru objedinjuje obje vizure, oba emocionalna stajališta u jedno, i to tako što oba lika stavlja u isti kadar, u obuhvatno vidno polje, ali i time što nas promatrački unosi u njihovu stopljenu intimu (krupni plan oboje) i obilaznom ("milujućom") vožnjom i panoramom naizmjenice prebacuje težište s intimnih reakcija jednoga na drugo i natrag.

*

Kako ovo raščlanjivanje promatračkog odnosa ne bi zavelo na pogrešnu generalizaciju, treba naglasiti da je "efekt pristranosti" postupka proksemičkog (prostorno položajnog) intimiziranja s likom ključno uvjetovan razumijevalačkom suću za prirodu njihove životne i konkretno prizorne situacije; "practiciranje" promatračke pristranosti vezano je uz praticiranje "razumijevalačke" pristranosti, uz polazno opisane mehanizme navijanja za osobe koje su ugrožene, koje se zatiču u ugrožavajućoj situaciji. Prebacivanje sa stajališta Devlina na stajalište Alicije moglo je biti toliko djelotvorno zato jer već otprije poznajemo i dobro razumijemo Alicijinu situaciju, tj. njenu višeslojnu i višestranu ugroženost, zato što smo već otprije navedeni na suću s njome, na brižni odnos prema njoj i onome što joj se dešava.

Stoga se mora strogo paziti da se promatrački postupci - (kao što je npr. unošenje u krupni plan nekog lika) koji su u nekim prilikama krajnje uspješni u pridobivanju gledatelja za dani lik – ne proglase univerzalnim "postupcima pristranosti". Oni, naime, u drugačijim prizorno promatračkim prilikama uopće ne moraju imati takvo djelovanje.

*

Pogledajmo primjer za to iz istoga Hitchcockovog filma, ali uzet iz ranijeg dijela filmskog pripovijedanja. Riječ je o sceni koja je uklopljena u sekvencu uvođenja Alicije Huberman u Sebastijanovo društvo na primanju koje je ovaj priredio u svome domu. Pri večeri, jedan od nacista, Emil, pokazuje uznemirenost vezanu uz boce vina priređene da budu poslužene za večeru. Poslije večere muškarci se izdvajaju u posebnu prostoriju i tamo započne rasprava što da rade s tim nervoznim članom.

Potonji dio filma počinje otamnjenjem (s prethodnog zatamnjenja krupnog plana spornih boca u sali za večeru) na Emila (srednji plan s leđa) koji gleda u vrata, zastaje i dalje gledajući u njih, i ne usuđujući se ući okreće se i zabrinuto gledajući u pod krene se šetkati. Pretapanjem prelazimo na obuhvatni kadar petorice muškaraca kojima predsjedava Sebastijan (srednji plan, gornji rakurs). Spomene se Emilov "propust"; doktor pokazuje razumijevanje za Emila, ali drugi upozorava kako to nije prvi puta da Emil živčano reagira, i da je sve to vrlo nesretno. Jedan od nacista, Eric, očito zadužen za prljave poslove unutarne sigurnosti, kaže da njemu mogu prepustiti da nađe "način". Kadar se promjeni u polublizu (vodoravan, razina ljudi za stolom), obuhvaćajući Erica, Sebastijana i doktora. Eric nastavlja obaviješću kako zna vijugavu cestu na visinama, s opasnim zavojima. Kaže da neće imati poteškoća da vozi Emila, samo da neće biti lako iskočiti na vrijeme iz auta, ali da je to posve izvedivo. Prije nego izgovori ovaj dio o iskakanju, promatrački skočimo u krupni plan njegova lica. Kad u nastavku Eric zausti da nešto kaže o ranijem slučaju slično priređene "nesreće", prekida rečenicu gledajući u stranu, a u narednu kadru (srednji plan) vidimo Emila kako ulazi u prostoriju.

Efekt krupnog plana Erica u ovoj sceni nikako nije zbližavajući s njime, nikako nije u prebacivanju u njegovu perspektivu, suću s njegovima namjerama. Eric se doima, dapače, još odbojnije u ovom planu nego što se doimao dotle dok je bio samo jedan među ostalima: opažamo kako mirno žvače

jelo dok planira umorstvo, uočavamo njegove tvrde crte lica i ciničku hladnoću njegova procjenjivanja neproblematičnosti načina na koji će izvršiti umorstvo.

*

Zašto izdvajanje Devlina u krupni plan pri razgovoru sa slugom ima za učinak unošenje u Devlinovu perspektivu, a izdvajanje Erica u krupni plan samo pojačava odbojnost, distanciranost od njega i njegovih namjera?

Krupni plan, naime, ne znači samo ulaženje u prostor intimiteta lika, već i dovođenje lika u prostor intimiteta gledatelja: krupnim planom lik se dovodi u "personalnu zonu promatranja" bilo kojeg gledatelja tog filma u tom trenutku. Ako je lik ocrtan već prije kao prijateljski, gledatelj će vjerojatno krupni plan primiti kao dalji stupanj u prigodnom intimiziranju s likom. Ali, ako je lik ocrtan kao "antipatičan", ako je on akter ugrožavanja – kao što je to Eric – tada će se njegovo dovođenje u osobni promatrački prostor gledatelja doživjeti pojačano odbojno: neprijatne i opasne ljude ne volimo puštati sebi blizu, a pogotovo ne u svoju personalnu zonu.

Naime, namjeru ozbiljne agresije obično signalno prati "upad u osobni teritorij" osobe na koju se usmjerava agresija: kad se dvoje pripremaju potući, ili kad se intenzivno svađaju, obično se unose jedan drugome u lice – upadaju jedan drugome u osobnu zonu, time najavljujući ozbiljnost mogućeg susljednog tjelesnog nasilja.

Kako je Eric ugrožavatelj, izrazito je podoban da pobudi antipatije, osobito u prilici kad planira umorstvo (i to uznemirenog, prividno bezopasnog i nemoćnog prijatelja i suradnika), to će i njegovo dovođenje u krupni plan ključno pojačati konotacije odbojnosti, antipatije, jer će biti doveden u našu, gledateljsku, personalnu zonu promatranja, kamo sami ne bismo nikada pripustili takve osobe. Krupni plan ovdje intenzivira nelagodu, čini nas pojačano "predrasudno" osjetljivim za sve značajke (sve nijanse izraza lica i pokreta) što potkrjepljuju našu antipatiju za lik u krupnom planu.

Očito i ovdje naše opće razumijevanje prilika uvjetuje emocionalnu reakciju na promatračko vođenje u filmu: i opet smo pristrani, ali sada ne uz lik, nego pojačano protiv lika.

*

Iz gornjih bi se analiza mogao dobiti neprikladan dojam da je krupni plan jedini uvjetovatelj promatračke pristranosti gledatelja spram likova u prizoru.

On jest vrlo snažan uvjetovatelj pristranosti, ali nije jedini. Klasični film odlikuje sustavno pronalaženje (varijantno od autora do autora) raznovrsnih postupaka za pobuđivanje i variranje promatračko-prizorne pristranosti, a od njih je unošenje u krupni plan samo jedno.

Na primjer, i bez krupnog plana može se ostvariti bliskost s likom, samo ukoliko se sustavno (simpatičnog) protagonistu pokazuje iz bližih planova nego što su prikazani njihovi sugovornici ili prizorni suprisutnici. Ako, npr., u razgovoru češće prikazujete reakciju jednog sugovornika iz bližeg plana, a drugog iz (barem) onoliko udaljenog koliko je od njega udaljen prvi; ili ukoliko jednog pokazujete izbliza i samog u kadru, a drugog izdaljega i u obuhvatnome kadru, tako da promatramo zajedno s prvim (npr. "preko ramena" prvog) - tada ćemo izgraditi sustavno gledateljsko priklanjanje uz jednog sugovornika, navesti gledatelja da s njegovog duhovnog stajališta doživljava cijeli tok razgovora, čak ako niti jedan kadar prvog sugovornika nije u krupnome planu.

Također, ako kretanje jednog glumca bude sustavno povezano s pratilačkim kretanjem promatranja, tako da se točka promatranja mijenja onako kako se taj glumac kreće ili prema tome što on promatra i kome se on obraća, tada će takva sustavna motivacijska koordinacija promatračkih

promjena s ključnim potezima junaka sugerirati da cijelo prizorno odvijanje promatramo sa stajališta toga junaka, da sve doživljavamo onoliko koliko je vezano uz njega.

Gledatelja se unosi u perspektivu lika, očito, mnogo složenijim postupcima no što je "subjektivna vizura" (POV), odnosno kombinacija *krupni kadar pogleda -kadar onoga što se gleda*.

Nije, međutim, netočno reći da pobuđivanje (i vođenje) gledateljeve pristranosti leži ponajviše u koordinaciji između određene postave prizora (osobito situacija ugroženosti) i postupaka promatračkog priklanjanja ili otklanjanja od likova. Pri uskraćivanju gledatelju mogućnosti da se priklanja uz likove i uz prilike, da bude pristran (a takvo uskraćivanje, recimo, sustavno iskušava noviji Godard: usp. *Ime: Carmen / Prénom: Carmen*, 1983), još će se uvijek morati koristiti klasična iskustva građenja pristranosti, ali sada tako da ih se sustavno izbjegava primijeniti, na svim tradicijski aktiviranim (dojmovno implicitnim) planovima: da se, naime, učini programom ono što je često efektom od neznanja kod neiskusnih početnika ili kod slabije filmski pronicljivih redatelja - nesposobnost uspostave jasnih promatračkih pristranosti unutar scene i kroz niz scena.

Bibliografija:

Argyle, Michael, 1969, *Social Interaction*, London: Tavistock Publ.

Arnheim, Rudolf (Rudolf Arnheim), 1962, *Film kao umetnost*, pref. Dušan Stojanović, Beograd: Narodna knjiga

Hall, Edward T., 1959, *The Silent Language*, Greenwich, Conn.: A Fawcett Publ. Inc.

Salt, Barry, 1992 (2nd Expanded Edition), *Film Style and Technology: History and Analysis*, London: Starword

Turković, Hrvoje, 1990, "Točka promatranja", "Točka gledišta", "Planovi" (natuknice), u: A. Peterlić, *Filmska enciklopedija 2 (A-Ž)*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža"

Filmografija spomenutih filmova:

Ime: Carmen (Prénom: Carmen, Francuska, 1983), r.: Jean-Luc Godard, sc.: Anne-Marrie Miéville, df.: Raoul Coutard, Jean Garcenot, ul.: Maruschka Detmer (Carmen X), Jacques Bonnafé (Joseph Bonnafé), Cristophe Odent (vođa bande), Myriem Roussel (Claire), Jean-Luc Godard (strik Jean) i dr.

Ozloglašena (Notorious, SAD, 1946), r.: Alfred Hitchcock; sc.: Ben Hecht; df.: Ted Tetzlaff, glazba: Roy Webb, ul.: Ingrid Bergman (Alicia Huberman), Cary Grant (T.R. Devlin), Claude Rains (Alexander Sebastian), Leopoldine Konstantin (Gospođa Sebastian), Ivan Triesault (Eric Mathis) i dr.