

Ninoslav Mrvelj

Autopoetski esej

Istraživanje umjetnosti

O vlastitim umjetničkim i teorijskim praksama

Umjetničke prakse izvedbenih i scenskih umjetnosti pate od dva glavna problema. Prvi je istraživanje umjetničke prakse kroz sam umjetnički rad, što znači preispitivanje (vlastite) poetike naspram postojećih umjetničkih poetika, a što se reflektira kroz sam proizvod, odnosno scenarij. Drugi problem je istraživanje kroz teorijsku praksu koja pati od heterogenosti pristupa, često koketirajući s filozofijom (pogotovo estetikom, ali i drugim filozofskim disciplinama kao što je etika) i teorijama književnosti.

Moj odabir u oba slučaja bio je istraživanje filma, odnosno, u širem smislu, pokretnih slika. Korpus koji sam odabrao za teorijski okvir je kongnitivistički, odnosno empirijski naspram racionalističkog pristupa. Oslanjajući se prije svega na teorijski korpus analitičke estetike i teorije filma (Carroll, Turković), odlučio sam preispitati dosadašnje aksiome naratološkog pristupa. To znači da sam teorijskom radu pristupio kroz (1) empirijska istraživanja iz područja neuroznanosti, kognitivne znanosti i psihologije, (2) kroz logičko rezoniranje i (3) oslanjajući se na gledateljsku/igrateljsku perspektivu naspram interpretacije djela kao takvog.

Umjetničke radove dijelim na prvu fazu u kojoj pokušavam apstraktne motive i filozofske teme provući kroz postojeće filmske prakse, ali i povezati ih s drugim medijskim praksama. Druga faza je oslanjanje na klasičan pristup naraciji, odnosno istraživanje emotivnog angažmana s likovima. To za moj rad znači analitički pristup likovima kao aktantima u scenariju, jasno razrađene narativne linije i osmišljavanje dramaturške kohezije a priori.

U ovom eseju proći ću kroz dvije godine MA studija te kroz vođeno teorijsko i umjetničko istraživanje, pokušaje definicija, razvoju vlastite poetike i vlastitog pristupa teorijskom istraživanju.

Prva godina: kohezija teorijskog pristupa i umjetničkog rada

Tijekom prve godine MA studija, odlučio sam upisati kolegije *Filozofija filma* i *Psihologija filma* kako bi dobio uvid u (1) analitičku filozofiju filma (prvenstveno na ontološke probleme pokretnih slika) i (2) kognitivnu perspektivu u teorijskoj praksi. S tim na umu, odlučio sam svoj rad posvetiti ontologiji naracije pokretnih slika, oslanjajući se na Carrolla i njegovu uporabu *tip – token – template* distinkcije C. S. Piercea. Smatrajući da naracija u filmu ne podrazumijeva naratora, teoriju koja prodire iz korpusa književnih teorija, bacio sam se na

zadatak da dokažem logičkim rezoniranjem kako naracija funkcionira bez prisustva aktivnog naratora, odnosno, kako je naracija nusprodukt kognitivnih aktivnosti gledatelja.

Za umjetnički rad, odabrao sam žanrovski film bazirajući ga na već poznatim djelima kao što su *Her* ili *Ex Machina*. Moj cilj bio je istražiti narativne metode koristeći audio naraciju paralelno s vizualnom naracijom. Ovaj pristup oslanjao se na spoznaje iz područja radiofonije, odnosno, kako zvukovni zapisi (monolozi) mogu oblikovati naraciju na filmu ponavljanjem apstraktnih motiva.

Eksperimentalni pristup umjetničkog rada je interpretacija teorijskog pristupa gdje više *tipova* naracije ima različite načine pristupa (auditivne i vizualne), a njihovo odvajanje se svodi na postojanje dva tipa naracije iz mog teorijskog rada: intelektualna naracija (aktivan proces interpretacije i shematskog strukturiranja) te komunikacijsko-epistemološka, odnosno kognitivna naracija koja nastaje kao aktivno procesuiranje audio-vizualnih aspekata, prvenstveno montaže kao glavnog alata filmske naracije.

Tu je vidljiva i moja tendencija vizualno privlačnim aspektima medija. Moja poetika oslanja se na izrazito jake vizualne elemente, izbjegavajući pri tome klasične narativne postupke kao što je definiran dramski luk ili jasna motivacija. Eksperiment sa scenarijem *Talijev zakon* nije bio uspješan jer je izostavio jedan od ključnih elemenata koje ću, uz rad na drugom scenariju, obraditi i u teorijskom radu na prvoj i drugoj godini – emotivni angažman.

Učenje od neuspješnih

Kao autor, morao sam se suočiti s težinom scenarističkog postupka koji me, htio ne htio, vodio kroz proces umjetničkog istraživanja, nerijetko (kao i u znanosti) u krivom ili neželjenom smjeru. Zato je moj rad *Talijev zakon* postao dobra osnova za učenje na neuspješnoj realizaciji ideja. U tom trenutku, više zaokupljen teorijom, ideja da film može biti esej (čak i narativni) činila mi se privlačnom. Međutim, tu je na vidjelo izašlo sljedeće: nedostatak iskustva i hrabrosti da se ode do kraja.

Pokušaji kombiniranja naracije i esejističkog filma pokazali su da i dalje u tom trenutku nisam dobro baratao vođenjem naracije kako bi mogao raditi na poetici koja mi se tad činila kao moj autorski glas. U tom procesu bilo je teško uvidjeti vlastite greške, dok je čitanje scenarija *a posteriori* donijelo baš ono što je bila inicijalna ideja – tražnje vlastitog autorskog glasa iz vlastitih grešaka.

Talijev zakon zato pada na narativnom, zanatskom, ali ipak skriva nešto vrijedno – sliku. Sam scenarij izrazito je bogat prikazima koji su vibrantni, puni zbivanja i mogu služiti kao dobar motor naracije u filmu, pa čak i podloga esejističkom izlaganju koja bi neminovno utjecala na čitateljsko i gledateljsko iskustvo. Naravno, *Talijev zakon* nije zbog toga dobar scenarij, već je pokušaj traženja onih mehanizama pisane riječi koji mogu iskoristiti kao dio onoga što ću kasnije zvati „vlastitom poetikom“.

Kognitivizam i estetika

Prva godina teorijskog istraživanja otvorila je dva glavna problema: (1) uloga scenarija u oblikovanju slikovne naracije u filmu i (2) gledateljski doživljaj naspram scenarijskih postupaka. Teritorij u koji sam zagazio istraživajući ovo područje, prije svega oslanjajući se na radove Davida Bordwella, Gregorya Currya, Hrvoja Turkovića i ostalih teoretičara koji svoj rad zasnivaju na epistemološko-komunikacijskoj ulozi filmskog medija, bio mi je do tad nepoznat. Bez prethodnog iskustva rada u području filmologije (veći dio preddiplomskog studija dramaturgije svodi se na teatrološke kolegije pri čemu je fokus većinski na jeziku, sustavu znakova i elementima izvedbe, a ne na slici i odnosu jezik-slika), ovo je bio izazov kojeg sam se primio.

Nakon neuspješnog početnog istraživanja u poznatom području – prvenstveno autorima koji se bave pitanjem kulturalnih teorija, političkog djelovanja i sl. temama kontinentalne filozofije – odlučio sam se, inspiriran kolegijem *Filozofija filma*, okrenuti ka analitičkoj filozofiji i estetskom kognitivizmu.

Pitanje lijepog i onoga što lijepo predstavlja u filmu (prvenstveno, u naraciji, dakle slijedu dekontekstualiziranih prikaza) interesiralo me od početka studija zbog mnogih problema koje teorija medija pokretnih slika ima – fokalizacija, naracija, narator, autorstvo i sl. Kroz prizmu logičkog rezoniranja, odlučio sam promatrati naraciju kao set informacija koje pak nastaju gledateljskom intervencijom – aktivna naracija podrazumijeva ne naratora, već gledatelja koji ima mogućnost razumjeti pokretne slike. To, dakako, ne bi bilo moguće bez empirijskih dokaza, a baš njih izložili su Sermin Ildirar i Stephan Schwan u eksperimentu objavljenom u radu *First-time viewers' comprehension of films: bridging shot transitions*. Navedeni eksperiment dokazao je da film nije naučeni set konvencija, već fenomen koji je moguće razumjeti baš zbog same prirode medija, odnosno, zbog postojanja kognitivnih mehanizama koji to omogućuju.

Otkrivanje kognitivizma za mene je značilo prekretnicu. Iz teorija koje su uglavnom bile vezane uz jezik i medij, prešao sam na empirijska istraživanja. Taj teritorij je, dakako, sklizak kad je u pitanju humanistika. I sam sam napravio grešku pokušavajući sve svesti na logičke premise i empirijske dokaze. Putem sam, na prvoj godini studija, izgubio jednu nit humanistike koja će se ipak vratiti.

Kulturalne teorije i film

Niti ova godina nije prošla bez kulturalnih teorija. Kolegij kod moje mentorice, prof. Vojković, *Film, medij i kulturalne teorije*, pobudio je u meni želju da razumijem film u širem, povijesno-sociološkom kontekstu. Ideja da je moguće napraviti radni okvir koji ima strukturu, uzimajući u obzir postojeće teorije filma – često one koje su se bazirale na izradi koncepata – pobudilo je u meni znatiželju da film shvatim i iz historijske perspektive.

Na drugoj godini sam tako upisao dva kolegija kod prof. Šakića – *Film i druge umjetnosti* te *Povijest hrvatskog filma*. Jedan je dao pregled onoga što me je isprva zanimalo kod umjetničkog djelovanja – medij. Kolegij je bio izrazito inspirativan, pogodan za razgovor, a pisanje seminara sada je već bilo pisanje originalnih radova. Isto sam učinio i na *Povijesti hrvatskog filma*, što je dodatno učvrstilo moj dojam da empirijsko rezoniranje u teoriji filma, koliko god se činilo kao jedino rješenje, bez razumijevanja šireg konteksta postaje tek puka inačica logičkog pozitivizma, osuđena da odstrani bilo kakvo proučavanje jedinstvenosti iskustva gledanja sedme umjetnosti.

Povratak scenaristici

Na prvoj godini MA studija, s nekoliko studentskih projekata iza sebe, imao sam priliku prvi put razvijati televizijsku seriju – *Znatiželjna Ana* - čiji je razvoj podržao Hrvatski audiovizualni centar. Bilo je to prvo iskustvo pisanja dječje serije, ali i timskog rada s glavnim scenaristom. Ovo iskustvo ne bi bilo bogato da ranije nisam prošao kolegije *Dramsko pismo* i *Analitičko pismo* jer sam već unaprijed mogao prilagoditi svoje pisanje za specifičnu formu koju je ovaj rad iziskivao.

Druga godina studija značila je i povratak nekim principima umjetnosti koje sam ranije razvijao – u prvom redu, to je istraživanje meni bliskih tema – nostalgija, život u malom mjestu, odlazak. Sve te teme pretočile su se u scenarij *Sanjati predgrađe* koji je nastao uz mentoriranje doc.art. Alčevskog. Pri pisanju ovog scenarija, trebao sam definirati jasnu strukturu i cilj, što je bila konačna vježba vještine koja mi je nedostajala do sad.

Film je nastao inspiriran videoigrama te se, shodno tome, razvijao paralelno s mojim drugim teorijskim radom – *Filmski narativni diskurs u videoigri: Analiza strukture i mehanizama naracije*. Baš proučavanje narativnih specifičnosti medija pomoglo mi je u dvije stvari – dramaturški transponirati elemente videoigre (prije svega ludičke, ali i vizualno-sugestivne) u filmski jezik i time stvoriti svojevrsnu gramatiku koju gledatelj/čitatelj može razumjeti.

S druge strane, emocije u priči *Talijev zakon* su izostale zbog pokušaja bavljenja prikazivanjem filozofskih ideja. Taj nedostatak je umanjio i sam cilj pisanja tog scenarija. *Sanjati predgrađe* bio je napucan emocijama, a to mogu zahvaliti vježbama koje sam radio u sklopu *Filmskog pisma* na diplomskom studiju. Kratke vježbe pisanja kratkih priča s motivacijama dale su naslutiti više od same radnje – logiku pripovijedanja pokretnim slikama. Iako nisam koristio sam sadržaj materijala, vježbe su postale ono što će u konačnici biti *Sanjati predgrađe*.

Budući da sam se tematski približio onome što me zaista zanima, bez pretjeranog izlaženja iz komfor zone, odlučio sam da ću pri pisanju scenarija se fokusirati na emotivni angažman gledatelja/čitatelja, a da pri tome istražujem medij unutar sigurnih granica. S tim na umu, drugi eksperiment, translacija mehanizama igre u pokretne slike, bio je uspješan te je scenarij bio izrazito napunjen emocijama bez da je žrtvovao umjetnički integritet. Taj rad smatram svojim prvim pravim istraživanjem autorske poetike.

Poetika: povratak na početak

Pri upisu studija dramaturgije, držao sam se istraživanja tema ljubavi, emocija, nasilja (onog internaliziranog) te nisam radio previše devijacija. Kroz sam studij uvidio sam dvije stvari: (1) Pisanje je zanatski posao, ima svoje zakonitosti i vrijedi ga proučavati kao društveni, a istovremeno i kognitivni fenomen. (2) Istraživanjem poetike vlastitog pisanja spoznao sam njene nelogičnosti, naučio ih korigirati te konačno došao na mjesto na koje sam trebao doći: sam početak razvoja poetike.

Pogrešno je razmišljati da ćemo kao mladi umjetnici i znanstvenici poetiku i metodologiju pronaći pri kraju studija. Baš suprotno, smatram da studij (pogotovo dramaturgije, koji je umjetničko-istraživački) služi za otkrivanje početne točke vlastitog stvaralaštva.

Nakon druge godine diplomskog studija, uzeo sam pauzu, pri kojoj sam se, nakon 2 godine, vratio pisanju za kazalište. Drame koje su izašle su dorada starog rada, komorna drama *Staklo*, adaptacija Čehovljeve *Prosidbe* te *Život od kartona*, komedija koja je nagrađena nagradom Marin Držić za 2024. godinu. Produktivnost se nastavila i u 2025. godini kada sam krenuo pisati autorske scenarije, drame i poeziju te sam aktivno počeo razmišljati i o nastavku istraživačkog rada.

Odbacivanje i ponovno istraživanje

Teorijsko istraživanje iziskuje odabir početne točke. Problem na koji sam naišao je da, zbog nedostatka iskustva, ne mogu prepoznati početnu točku za istraživanje u mjeri u kojoj to mogu mnogo bolji znanstvenici i filozofi. U konačnici, radi se o prepoznavanju mogućnosti za napredak, odnosno stvaranje specifične vrste diskursa, što odlikuje svaki kvalitetan rad. Znanstveni rad o kojem se ne govori i koji ne dovodi u pitanje same temelje znanja nije onaj koji doprinosi znanju.

Preispitivanjem sebe, pronašao sam svoju nišu koju sam nastavio proučavati. U međuvremenu, razvio sam želju za proučavanjem drugih tradicija teorije filma, ali i povratka proučavanju izvedbenih umjetnosti. Bahata je misao da ću na diplomskom studiju doći do odgovora koji me zanimaju u teoriji filma ili, u širem spektru, u znanosti. Tu misao sam na kraju druge godine studija odbacio, a time sam dobio želju vratiti se čitanju filozofske i znanstvene literature – čak i one koju do sad nisam smatrao relevantnom.

U konačnici, jedan od preokreta u razmišljanju bio je i ponovno čitanje knjige zbog koje sam i odlučio upisati umjetnički studij – *Kazalište i njegov dvojniki*. Artaud je umjetnički rad percipirao kroz samo bavljenje umjetnošću, ali nevjerojatno je britko analizirao ono što su zapravo nedostaci izvedbenih umjetnosti njegova doba. Artaud se, naravno, nije bavio empirijskim uvidima, već fenomenološkim, tako stvarajući svoju poetiku promatranjem i stvaranjem, ali prvenstveno – analitičkim promatranjem metodom koja je za njega specifična.

Za mene, razumijevanje psiholoških mehanizama bilo je ključno za početak moje ideje filmske teorije. Kako se medij širi, a pojmovi mijenjaju definicije, pokretne slike (u širem smislu) dolaze do točke u kojoj se teorija filma mora izboriti s testom vremena. Baš taj tanki led na kojem se nalazi je područje mog djelovanja. Prije svega, kao i Artaud, medij je potrebno raščetvoriti i onda opet sklopiti pa tek onda promatrati.

Naravno, kognitivizam i analitička estetika nisu *Film i njegov dvojnik*. Oni su samo dio šireg spektra proučavanja umjetničkog rada. Budući da su mi oni bili glavni metodološki temelj, mogu zaključiti da je njihovo razumijevanje potencijalno primjenjivo na buduće metode izučavanja umjetničke prakse i teorije, ali – ne trebamo s uma smesti i fenomenološke uvide koji opet iziskuju jednu vrstu kreativnosti koja pleše na rubu znanosti, lijepih riječi i promatranja lijepog.

Kako istraživati umjetnost?

Krajem preddiplomskog studija razmišljao sam o usmjerenjima na diplomskom studiju. U zadnji trenutak odlučio sam se za *Filmsku dramaturgiju* zbog činjenice da ću autonomno moći istraživati teoriju filma. Kazalište je, svakako, ostalo dio mog stvaralaštva (unatoč nedostatku pisanja kroz diplomski studij), ali su pokretne slike postale fokus mog istraživačkog rada.

Prvo pitanje na kraju studija bilo je – *Što si naučio?*

Odgovor nakon 3. godine preddiplomskog studija nisam mogao dati, ali, u retrospektivi, naučio sam i više nego što li sam mogao zaključiti tada. Naučio sam se metodologiji znanstvenog rada, vrijednostima istraživanja humanistike kroz različite metodološke pristupe, ali i da umjetnost mogu istraživati baš njome samom. Iako zvuči kao da umjetnost prozivam kao *causa sui*, to nije istina. Umjetničko istraživanje vrijedno je na sebi svojstven način, čak i ako se radi o meta-istraživanju. Različito je od znanstvenog pristupa koji je potkovan metodom, čvrstom tradicijom i načinom proučavanja, ali i specifičnom vrstom kreativnosti. Ta vrsta kreativnosti zahtjeva izlazak iz umjetničkog djela, za razliku od ulaska koje umjetničko djelo zahtjeva.

Dakle, odgovor na pitanje mogao bi se sažeti u jednom pojmu – kreativnosti (množina). Nisam pronašao svoju poetiku, ali sam pronašao njen početak, kako kao teoretičar, tako i kao pisac.

Zaključne refleksije

U konačnici, ono što ostaje nakon dvogodišnjeg istraživanja jest pitanje kontinuiteta – kako nastaviti raditi u području koje nužno zahtijeva preispitivanje vlastitih metoda? Shvatio sam da umjetničko i teorijsko istraživanje nisu paralelni tokovi, već međusobno isprepleteni procesi. Jedno hrani drugo: teorija daje alate, a umjetnički rad stvara otpor. Shvaćanju ove dijalektike doprinijelo je učenje na najbitnijem, a to je neuspjeh. Studij je ispunjen raznim

neuspješnim projektima s ciljem da ti neuspjesi postanu platforma koja se opirala teoriji, ali sada pronalazi svoje mjesto u njoj. Tako Ciklički koristimo teorijske alate pri analizi neuspješnih umjetničkih radova, a sve kako bismo opet pružili antitezu umjetničkim radom. Sinteza dviju vrsta kreativnosti je spoznaja, stvaranje znanja iz sukoba dvaju procesa. Teorijsko promišljanje tako je antagonist umjetničkom, sve dok ne zamijene uloge. Naravno, umjetnost možemo proučavati i bez samog umjetničkog djelovanja, ali specifična vrsta sinteze koja se postiže spojem ovih metoda je i srž dramaturškog zanata.

Na temelju iskustva mogu reći da poetika nije konačno određen set postupaka, već stalno vraćanje na iste probleme – naracija, emotivni angažman, struktura, vizualnost – i njihovo preoblikovanje u novim kontekstima. Film, kazalište i izvedbene umjetnosti tu postaju laboratorij za istraživanje, ali i prostor u kojem se istovremeno odvija stvaranje i mišljenje. Upravo u toj dvostrukosti leži smisao mog daljnjeg rada: u neprestanom dijalogu teorijskog promišljanja i njegovoj antitezi – umjetničkoj kreativnosti. Moj rad je pronašao mjesto u stalnom vraćanju na početak, u ponovnom traženju onoga što još nije izrečeno.