

СОЊА ТОМОВИЋ ШУНДИЋ

ПРОБЛЕМ РЕЦЕПЦИЈЕ У САВРЕМЕНИМ ТЕОРИЈАМА ФИЛМА

Проблем дјеловања умјетничког дјела уочили су још стари Грци. Платон је искључио пјеснике из замишљене - идеалне државе јер је сматрао да је њихово дејство погубно за посматраче. Пјесништво изазива емоције које треба суспендовати, па поред гносеолошких и онтолошких разлога, филозоф упозорава на политичку димензију негативног учинка пјесника. Аристотелова чувена дефиниција из *Поетике* концизно је објашњење феномена катарзе. Помиње се у вези са Орестовим обредним очишћењем због убиства мајке и у оквиру дефиниције трагичке умјетности. Ријеч је о томе да трагедија изазива осјећање страха и сажалења код гледалаца, а тиме се постиже прочишћавање емоција, душевног живота - унутрашња равнотежа и хармонија. У Хелади је постојао заједнички термин за умјетника и занатлију: *technē*.

Умјетник прави умјетничка дјела према одређеним правилима (прописима) као и занатлија. Изузетак је пјесничко умијеће. Пјесници пјевају инспирисани божанским надахнућем па су и слушаоци у естетском доживљају, у екстатичком стању, јер се налазе под дејством истог извора. Од ренесансе умјетник се схвата као стваралац, а умјетничка активност као стваралачка активност. Замисао о умјетнику као креатору преузима се из хришћанске традиције, јер је Бог *creator ex nihilo*. Умјетник је у стању да створи нешто ново-невиђено и да га онтички озакони. У том контексту рецепција и дјеловање умјетности има посебно значење јер је умјетничко подручје специфично поље људског духа у коме се гради непоновљиво искуство. Појам рецепција је у посљедњим годинама прерастао у чврст методолошки основ за ново проучавање

умјетности. Смрт божанског аутора, најављена у радовима од Фукоа до Барта и Дериде, означава чињеницу да се сва пања посвећује примаоцу од чијих способности и инвенције зависи умјетнички пројекат. Традиционално гледано естетика је увијек полазила од испитивања уобличеног естетског предмета или испитивања естетских аката: стварања и доживљавања. У XX вијеку од Канта и феноменолога субјективни естетски доживљај узима се као пресудан за конституисање естетског смисла умјетничког дјела. У том контексту умјетничко подручје је специфично обиљежје људског бића, јер је човјек биће које има искуство умјетности у смислу који је Дифрен најавио ријечима: *Ars definitio hominis*.

Од када је у *Grand caffe*-у у Паризу 1895. године одржана прва пројекција филмова браће Лимијер, у чијем имену је очита симболика свјетлости, енигма филмске умјетности траје с несмањеним интензитетом. У механичку игру целулоидне траке унесена је игра сјенке и таме и добијен је филм, као нова синкретичка умјетност која обједињује звуковне и сликовне квалитете. Сарадња различитих умјетничких жанрова, од музике и плеса до сликарских, књижевних и позоришних елемената, је плодносно утицала на развитак нове умјетности али и нове осјећајности и перцепције коју изазива филмско дјело. Хуго Минстерберг је покушао да одреди сврху умјетности уопште, указујући да умјетност показује ствари и догађаје који су у себи савршено потпуни тј. ослобођени свих веза што воде изван њихових граница. Умјетник индивидуализира и чини посебним своје теме и садржаје - супротно од научника који успоставља каузалитет у емпиријском свијету чиме посебна ствар губи своју посебност. Умјетник пресијеца везу са стварима и тако успоставља нову - виртуалну стварност, јер свој предио ставља у оквир што је нарочито битно за филмску стварност. Луј де Лик је касније бранио идеју чистог визуализма у свјетлу филмске реалности. Он истиче да је фотогеничност, коју непосредно уочавамо у фотографији, поетско својство фотографије. Феномен фотогеничности никад до краја не можемо објаснити јер он измиче интелектуалној процедури. Карактер поетског у фотографији непосредно осјећамо као стваралачки импулс, који не схватамо али осјећамо и видимо посредством покретне фотографије. Фотогеничност се испољава у највишем степену јер поменуто својство чини да ствари открију своју скривену суштину - своје право биће. Филм уводи посматрача у фиктивни свијет илузије али је овај догађај бременим плодотворним икуством. У прималачком акту осваја се изворна истина ствари, а њу непосредно додирујемо у живом контакту са умјетниковом визијом.

Формативна школа Рудолфа Арнхајма и монтажна школа филмске теорије Сергеја Ајзенштајна утемељене су на научном и

егзактном приступу филма. Арнхајм је своје учење засновао на гештALT психологији и општој теорији перцепције. Перцептивни закони се истражују прецизним научним приступом а онда се примјењују на област умјетничког и естетског доживљаја, гдје се пасивно регистровање призора преображава у посебан вид естетског опажаја. Одлучујући значај се придаје самом кадру изолованом од монтажних веза и односа. Испитивањем функција људског мозга Арнхајм је настојао да преко научне психологије и физиологије разоткрије биолошке основе процеса опажања, сматрајући да је ту одговор на комплексну проблематику естетског доживљаја. Манипулација људском аудиовизуелном рецепцијом утемељена је по Арнхајму у структури перспективне свијести која на одређени начин реагује на спољашње агенсе. Дјеловање филмске приче зависи од покретања урођеног механизма перцептивних и когнитивних реакција која се могу научно објаснити и верификовати. Ајзенштајнова школа је посебно скренула пажњу на "гвоздене књиге снимања" и круто назначене монтажне резове али и на успостављање веза монтажних секвенци са пиктограмима и идеограмима кинеског сликовног писма. Минуциозно - интелектуално синтетисање снимљеног материјала унапријед је замисао о прецизном дириговању гледаочевом маштом и имагинацијом, емотивним и сазнајним актима. Редитељ унапријед рачуна са посматрачевом реакцијом и подешава филмско дјело претпостављеној институцији гледаоца као таквог. Ајзенштајнова теорија филма постаје темељ каснијих истраживања Шкловског, Барта Кристијана Меца. Мец схвата филм као чисто означавајуће, које постаје означено тек у људском доживљају, затварајући круг умјетник - филм - посматрач.

Искуство повезивања умјетничког дјела са симболом дошло је до правог израза у естетици Сузан Лангер. Симболички карактер умјетности услов је њене различитости али и бесконачних варијанти интерпретације истог умјетничког дјела. Динамика у семантичкој теорији нарочито је наглашена у естетици Умберта Ека и његовом концепту "Отвореног дјела". Поучен искуством кибернетике Еко истиче да је умјетничко дјело знак кога емитује одређени извор - порука која се одашила и за коју је неопходан процес декодирања да би задобила прави смисао. Естетски феномен не одређује се преко садржаја већ у функцији коју остварује у процесу размјене информација. Семиолошко - структуралистичка школа упозорила је да је филм семиолошко поље у којем се значења јављају у независној равни гледаочеве концептуализације. Ролан Барт подвлачи да се симболично значење у филму појављује као трансцендентно, па је увијек маргинално негдје изван или иза филма. Он говори о филмској концептуализацији јер се у филму

разликује ниво постављених знакова и разина концептуализације у којој се збива авантура знака. Али, Жан Митри је упозорио да је филмско значење, значење без знакова, језик без знакова али не и без означавајућег јер исте идеје могу у филму да буду означене на безброј начина. Посматрачки доживљај је креативна дјелатност јер филм не дејствује путем готових знакова. Конзументи нијесу упућени на дефинитивно завршену цјелину већ позвани на активно учествовање и конституисање значењске димензије филма.

У XX вијеку Хусерлова феноменологија је означила преокрет у нашем схватању умјетности, иако се сам Хусерл није непосредно бавио питањима умјетничког стваралаштва. Прималачки акт посматра се кроз субјективистички приступ, или прецизније, субјект се утемељује као инстанца у којој се конституишу естетска значења. Процес стварања естетске димензије дјела је прворазредни задатак субјективног естетског доживљаја. Од радњи прималачке свијести директно зависи статус и дефинитивни облик умјетничких дјела. Ингарден је касније нарочито скренуо пажњу на мјеста неодређености у умјетничком дјелу јер су та мјеста *conditio sine qua non* посматрачеве креативности. Међутим, посматрач је за Ингардена увијек исти - константан, самим тим идеалан јер није везан за одређену историјску епоху, за неку друштвену или националну средину. Са рецепционоестетског становишта Јаус и Изер су настојали да превазиђу статичког посматрача уводећи идеју историјске конкретизације посматрачке свијести као доминантан критеријум који одређује естетско значење.

Прелаз од модерне ка постмодерној епохи значио је нов приступ феномену рецепције умјетничког дјела. Аутори постмодерне од Дерида до Бодријара, Слотердијка, Ватима, Лиотара, вјерују да су понудили аргументе за један нови концепт умјетничког дјела али и модел његовог транспоновања у свијести посматрача. Општа карактеристика постмодерне је стратегија разарања метафизике и метафизичких појмова којима је оптерећена западно-европска цивилизација. Жак Дерида истиче да ауторитет стабилних појмова и средишта структуре у које се безгранично вјеровало од Платона до Хусерла треба разоткрити као заблуду. Критички поступак који захтијева Дерида (деконструкција) означава готово апсолутну слободу у начину интерпретирања. Интерпретација је бесконачна јер је процес контекстуализације бесконачан, будући да је сваки израз ухваћен у мрежу интертекстуалности. Суспендовање метафизичких референци је знак да стабилних структура не може бити ни у посматрачком акту. Која ће од многобројних варијанти у акту рецепције постати кључна зависи од слободне одлуке посматрача. Стратегија избора варијанте гледања је апсолутно слободна као и стратегија писања и умјетничког стварања.

У теорији филмских медија приказивачки филм (кинетички) настаје са изумом филма а и данас се може узети као доминанта модерног филмског израза. Имитацијски филм и филмско приказивање које се базира на кинетичким начелима има темељ у фабуларној организацији. Филмска цјелина, иако сасвим не мора бити фабуларно организована, може имати фабуларно организоване дјелове. Поменуте организоване епизоде представљају низ епизодних причла које се не укључују ни у какву хијерархијски вишу проблемску организацију. Такав филм се зове филмом епизодске нарације. Наративна структура филма је унутрашња драмска структурираност филмске приче на којој се темељи њена епистемолошка-комуникацијска функција. Прича и њено излагање може бити сегментирано, компоновано од више паралелних токова који се међусобно укрштају или прожимају или пак филмска цјелина може бити обухваћена јединственом примјеном строге хијерархијске повезаности и сложености. Често се оперише с фабуларним принципом када се жели изазвати одређена гледаочева осјетљивост - усмјерити његова пажња и преокупација у прецизно назначеном смјеру. Е. Сурио је нагласио да је задатак филма екранизовање великих драмских дјела чије позоришне карактеристике треба задржати. Готово сва дјела Тенеси Вилијамса и Артура Милера су екранизована. Осавремењивањем класичних драмских дјела на филмском платну добија се нови квалитет који извире из филмског репертоара. Филм подстиче публику на нови тип посебног проблемско-оперативног, сређивачког стајалишта. Визуелизација познатих литерарних дјела чини се има специфичну спознају и комуникацијску важност. Америчка комерцијална кинематографија у погледу драматургије усвојила је само чврст заплет који треба да осигура интересовање гледалаца. Основни драматуршки и режијски постулат надреализма чешке школе и филмови Милоша Формана и Јиржи Менцела, код нас Макавејева и Александра Петровића, означили су експериментално манипулисање гледачевим способностима замишљања али и позив гледачевој фантазији да се активно укључи у филмски пројекат. Редитељ не говори све што зна, него допушта да се његов одјек мултиплицира у свијести сваког гледаоца. Поигравањем на фону ирационалног гледалаца је увучен у над-искуствену зону у којој се руше сви закони објективног свијета. Слободна игра асоцијације има магијско дејство за посматраче - омађијане невјероватним и чудесним догађајима. У лавиринту специфичних догађаја, брижљиво селекционираних режијским захватом, посматрачи са-учествују у умјетничком пројекту. Интензитет естетског доживљаја сразмјеран је урањању у надвремену смисао филмског записа. Стратегија гледања је стратегија заборављања околног свијета - увлачењем у свијет фикције

који нуди нове и непоновљиве облике. Са претензијом брехтовског отрежњења гледалаца наступио је нови талас у Француској. Филмови Годара и Трифоа имају за циљ да се гледалац покрене на размишљање о одређеном политичком, етичком или филозофском питању. Филм не треба да забави, као што претендује у одређеној мјери холивудска и америчка филмска традиција вјечно употребљавајући мелодрамске, хорор или криминалне заплете, већ да утиче на свијест посматрача у смислу активирања жеље за промјеном друштвеног амбијента. Стога је уобичајено полемисати с фабуларним принципом када се жели развијати другачији тип гледалачке осјетљивости од онога што га изазива прича-монтажа. Типично излагачко - приказивачка организација филма јесте наративна и описна. Супротно, она може бити неприказивачка и асоцијативна (сугестивна) каква је у многим врстама експерименталних филмова. У том контексту метафилмски сигнали су показатељи који перцепцију филмског приказа чине битно различитом од перцепције животне ситуације. Техника посматрања ослоњена је на конфигурацијске показатеље, у првом реду значењске показатеље, који омогућају да се идентификују амбијенти, појединачни људи али и шири догађајни склопови. Хоризонт гледаочевог искуства ослања се на визуелно-пројекцијске показатеље али и на мјеста неодређености које садржи филмски запис. Склоп фикционалне филмске приче обилује неодређеностима за које је неопходно посматрачево уплитање. Комплетирање филмског записа зависи од нивоа образованости, културе, информисаности, пријемчивости посматрача, али очигледно је да је он инстанца која даје посљедњи коментар дјелу јер се у његовом унутрашњем доживљају конструише коначни смисао.

У анализи естетске перцепције Хартманова естетика неспорно је сугестивна и за подручје филма. Разликовањем двоструког опажања диференциран је естетски опажај од обичне перцепције. Естетски опажај је састављен од опажаја првог реда којим уочавамо физичке карактеристике умјетничког дјела (боја, тон, ријеч, слика) али и опажаја другог реда који се надовезује на емпиријске податке. Ако примијенимо Хартманову сугестију на филмско платно долазимо до закључка да гледалац има доживљај квазиопсервације. Он види филмски запис, филмски запис, конкретне глумце а у његовој свијести одвија се процес конституисања духовног значења. Посматрач реално види глумца - тј. конкретну глумчеву особу а у свијести "види" античког јунака или рецимо хришћанског мисионара. Читав филмски спектакл замишљен је "као да" - "кобајаги" постоји оно што реално не постоји. Филмска илузија има опсјенарско дејство на посматрача. Пренебрегавањем уобичајеног механизма опажања укључује се духовно опажање којим се види и сагле-

дава оно што се иначе не може видјети. На подлози конкретног искуства граде се непоновљиви типови доживљаја који нам се дарују само у сурету са великом умјетношћу. Рецепција филмског дјела укључује различите нивое реципијентове активности: стваралаштво, инвенцију, са-стварање, са-учествовање али и могућност да се иде даље од ауторове креације. Изван функције посматрања филм губи смисао, јер он је обраћање неком или није ништа. Многи аутори истичу да је смисао игре која се овдје зачиње сама игра, која се игра због радосног смисла играња, изван представа о користи и резултатима игре. У кантовском смислу чистота естетског доживљаја условљена је без-интересним естетским опажајем којим се посматрач управља према нечему што вриједи да буде предмет пажње по-себи. Филм је аутохтона пракса чије биће сасвим не разумијемо али и чисто субјектован доживљај јер већина људи има сличну визуру извјесног филма уколико се ради о гледаоцима исте расе, нације, културе, образовања.

Према овом, када могу рећи да сам заиста видио неки филм? Након завршене пројекције сваки дио одгледаног филма задобија свој прави смисао. Контемплативно ураћање у цјелину филма састоји се од сукцесије кадрова, низова секвенци у непоновљиво биће филма. Андре Базен је упозорио да су филм и музика временске умјетности. За разлику од фотографије и слике, суштина филма је кретање (излагачка природа филма). Филмско приказивање је секвенцијално приказивање - дискурзивно (временско). Фактор времена је кључан за освајање умјетничке вриједности филма која се осваја у сукцесивном низању унутрашњих елемената. Фотографију освајамо једним погледом - у једном даху - муњевитим продором у њену суштину. Филм је конструисан као поредак догађаја, чији се смисао открива тек на крају. Привид кретања (*phenomenon*) којим нам се сугерише дубина и ширина - просторна артикулација, незамислив је без временских коефицијената на основу којих се гради естетско искуство. Временски ток чини да филмска слика није статична - знак који има циљ да се покаже већ је филмско означавајуће однос кадрова и секвенци у ланчаном збивању на филмском платну. Механизам завођења и опсјенарства у Бодријаровом значењу је унутрашња енергија филма којом нас он увлачи у свој непоновљиви свијет, ширећи наш хоризонт свакидашњег искуства. Као снажно моделотворно и симулацијско средство филм утиче на цјелокупну идентификацију и оријентацију. Сартр је истицао да је имагинација једна од главних функција наше свијести а подручје умјетности подручје имагинарног. Имагинарно на које смо позвани може бити снажно до те мјере да публика након одгледане представе један тренутак остане нијема и немоћна да аутоматски пређе из свијета фикције у свијет реалности. Дејство

филма је моћ да се посредством временских фаза у којима се одвија филмска прича "пребацимо" у виртуелну стварност која изазива готово исти или сличан емоционални и интелектуални одговор као и догађаји у реалности. Ефекат завођења којем смо добровољно изложени и који у сваком моменту можемо да прекинемо, само ако желимо, једна је од суштинских доминанти филмског стваралаштва. Балсамовање времена, што је био египатски сан, реализује се у времену као онтолошком ентитету филма.

Савремене теорије филма али и филмска продукција у цјелини конвергира са развојем технолошких средстава и техничким прогресом који је захватио аудио-визуелну умјетност. Нова технологија води до нове метафизике у којој се обједињавају различите аудио-визуелне датости. Ефекат обједињавања је синтезијска реакција ока и уха којом смо једино у стању да пратимо новонасталу симбиозу сликовног и звучног чиниоца. Немоћ егзактно-рационалног приступа естетској перцепцији усмјерава нас да одговор потражимо на другој страни. Ма колико да су слични доживљаји посматрача, они нужно нису исти. Један исти човјек у разним временским размацима сваки пут ће имати различит доживљај. Гледалац се историјски мијења а синтагма филма је оно што је непромјенљиво. Историјски хоризонт је разлог што се у појединим епохама фаворизују или занемарују одређени филмови. Послијератни југословенски филм најопштије речено, имао је два основна смјера. Идеолошка матрица коју је подржавала и финансирала званична државна идеологија препознатљива је у бројним филмским дјелима. С друге стране извјесни аутори, попут Макавејева, настојали су да филмским језиком изразе ставове противне владајућем естаблишменту. Напор да се савлада званична цензура плодотворно је дјеловао на умјетничку вриједност, слично као што је литература, филозофија и религија имала кулминациону тачку у дјелима источно-европских (дисидентских) стваралаца. Компатибилност спољашње (политичке) неслободе и снажне умјетничке продукције може бити предмет посебних филозофских, психолошких и антрополошких истраживања.

Дијалогска форма коју постулира филмски медиј је однос Ја-Ти, гдје је разговор са оним другим примаран за обликовање нашег властитог Ја. Код старих Грка дија-логос је био важнији од логоса. Само у односу са оним другим превладавамо властита ограничења усвајањем вјечне вриједности људског духа. У том смислу умјетност трансцендира чулну датост и окреће нас од индиференције спољашњег свијета ка извору вјечне истине и љепоте. Наука и филозофија темеље се на појмовној артикулацији и појму као највишем облику знања. Умјетност користи симбол, метафору, подсвјесно, надсвјесно, иреално и из тих разлога је могуће да је у

стању да захвати изворну истину - истину бића. Могуће је да језик филмске умјетности који плијени нашу пажњу, емоције, интелект, машту и фантазију има функцију да скривену истину ствари која нам уобичајено измиче изведе на површину, у аутентичном естетском доживљају. Али, питање које можемо поставити на крају овог вијека јесте статус и будућност филма. Идеја о крају умјетности поново нас враћа на почетак. Класична филмска ремек-дјела уступају мјесто новим аудио-визуелним рјешењима. У том контексту ваљало би мислити о искуству XXI вијека као крају умјетности или новом почетку. Мистерија процедуре утемељења може постати кључна за нови вид приступа умјетничком искуству.

