Гордана Смуђа

ФИЛМСКЕ СЛИКЕ

Функција и облици слике у Цивилизацији слике

„Сви комуникациони феномени не могу се објаснити помоћу лингвистичких теорија.” (Еко: 117) Постоје, дакле, комуникациони феномени који су у домену визуелних појава. Поље семиологије их поставља у средиште свог занимања, егзистирајући независно од лингвистике. Много прецизнији од знаковних феномена су феномени визуелне комуникације. Најзначајнија истраживања у овој области била су на тему иконичких знака. Иконички знаци су „они знаци који поседују извесну прирођену сличност са предметом на који се односе” (Еко: 120). Такав знак има особине предмета који представља (својих денотата).

Превише би тешко било утврдити шта је био покретач за поимање света сликом, али пажљиво издвојене чињенице које конструишу историју постојања човечанства говоре у прилог овом феномену, насталом доста пре изума кинематографа и прве биоскопске представе.

Цртежи примитивног човека на зидовима пећине Алтамира замењене су за многобројне туристе „идентичним” цртежима модерног човека на зидовима пећине у близини праве.

Абел Ганс је приметио: „Тако смо, дакле, захваљујући изванредно значајном враћању у прошлост, опет дошли до изражајног нивоа Египћана... Сликовни језик још није сазрео, јер му нису дорасле наше очи. Још нема довољно поштовања, још нема довољно култа за оно што се њиме казује.” (Вирилио, 1984: 78).

После открића филма више ништа није било исто. А, са појавом телевизије и повезивања визуелних уметности и медија у телекомуникацијски ланац, постало је потпуно јасно да човеку није много требало да се одрекне речи зарад потпуног проналажења смисла и задовољства у сликама.

Слике су, било као фотографије, у виду фрејмова или телевизијски пласираних сликовних информација, до сада већ потпуно превладале и покриле поља деловања реторике и књижевности. Ова констатација није нарочито квалитативна сама по себи, али говори о односу снага писане и изговорене речи, с једне, и света слика, с друге стране цивилизацијске ваге. Пол Вирилио иде чак дотле да трвди да је „освајање свемира било у суштини само обично освајање *слике* свемира за свет телевизијских гледалаца". (Вирилио, 2000: 92) Ипак, та слика била је довољно јака да промени свест гледалаца догађаја и учини да се свако осети присутним и пристиглим на време за комплетно нову еру човечанства.

Да ли су слике које нам се свакодневно нуде у виду различитих медијских или уметничких дела промениле наше навике или су наше навике пресликане у те слике по моделу огледала престало је да буде важно.

ПСИХОЛОШКЕ ДЕФИНИЦИЈЕ СЛИКЕ И ЊИХОВА СЕЛЕКЦИЈА

Амерички филм је под једним именом лансирао свет слика које су имале важну функцију у цивилизацијском схватању машина и технологије уопште. Потпуно је извесно да није било могуће не погледати тих година ниједан Мек Сенетов (Mack Sennett) филм структуриран као краткометражна бурлеска која зове на смех и пружа поводе за њега. Гомилање возова, аутомобилски судари, авионске несреће, експлозије бродова, распадања машина... Ове теме наговестиле су нову еру: технолошку, технокултурну и киберуметничку.

Луис Буњуел (Luis Bunuel) је типично надреалистички приступио проблему и за Мек Сенетове филмове рекао да су: „Весела трагедија намењена скорашњем и још нествореном човечанству" (Вирилио, 1994: 23), не схватајући да је човечанство које он сматра нествореним било делом створено и од његових филмова. Тада је сам Буњуел снимао оно човечанство још уплашено да се прикаже онаквим каквим се осећа, док је његов сарадник Салвадор Дали увелико био у истој мисији и ширио своја интересовања и поља деловања на све нове медије који су му сада били доступни. Зарад једног: стварања свог аутентичног света, наравно скоро искључиво света слика.

Психолошке дефиниције слике износи Фукињони (Enrico Fulchignoni) у Мејерсоновој (Meyerson) систематизацији. (Фукињони: 13)

У ширем контексту расуђивања слика може бити конкретан пример, парадигма, илустрација.

Слика евоцира „неизрециво”, оно што није лако изразити. Тада симбол, метафора, формира конкретан израз.

Слике су и „појаве чулне постојаности”. Тада су оне појаве из домена физиологије ока.

„Слика која долази после успомене” јесте резултат тренутног памћења. Разликују се од накнадних слика по томе што задржава своје карактеристике у свим окружењима, и у различитим пројекцијама.

„Непосредне слике” су менталне представе које нису повезане са некаквом вољном радњом. Оне су део редовног тока маште, а чешће се јављају код млађих особа.

Енрико Фукињони проналази тежиште за свој рад у самом процесу селекције слика. Фукињони разликује три става према филму:

Реалистички, бављење материјалном страном неке акције и садржајима који из ње проистичу. Као типичну реалистичну ситуацију наводи ходање улицом.

Спектакуларно стање одликује нестанак секундарних поступака. Само последња група секундарних поступака је сачувана, а представља је поље осећања (аплаузи, звиждуци). Овај став одликује свођење на неколико форми друштвеног или приватног понашања.

Трећи став се не манифестује увек и подразумева веровање у не-реалност перципираних објеката.

ФИЛМСКИ СТАВ КАО ПРОИЗВОД АСОЦИЈАЦИЈА

Став је ослобођен било какве врсте саучесништва и савршено је ако се јавља у облику чисто „филмског стања”. Филмско стање, овако дефинисано, аналогно је сноликим стањима по идеји „замагљивања свести”, која сједињују психолошке феномене слабљења перцептивних сензација. За њега је посебно карактеристична превага афективних одредница у формирању асоцијативног ланца слика тако типична за филм.

Након сликарства и фотографије, филмске слике, и само оне, имају снажно деловање на раније слободан асоцијативни ток мисли конзумента уметничког дела. Управо, у томе лежи шокирајуће дејство филма. Претходна контемплација над делом може да постоји, али моменат шока који иде од филмског аутора до гледаоца у случају филма има много значајнију улогу. Слике увек долазе апостериори, феноменом убрзања њима својственим, укидају наше сазнање о растојањима и димензијама, о стварности у трансферу погледа.

Стицање менталне слике није никада тренутно, него „једна консолидована перцепција”. (Вирилио, 1994: 32)

Кроз ратне филмове, а затим и жанр филмова катастрофе слике су били најревноснији коментатори историје, политике и свих појава везаних за друштвени живот. До аутора је било, и јесте, да ли ће се побунити против нечега или бити благонаклон. Са појавом слике у овом најсложенијем облику нестало је побуда за револуцијама које нису спровођене кроз слику. Све што се дешавало било је у том свету који дели стереореалност, како ово поље воли да зове Вирилио, на актуелну реалност представљену у непосредној спољашњости и виртуелну реалност, реалност медијске трансспољашњости.

БЕЗГРАНИЧНОСТ ФИЛМСКЕ СЛИКЕ

Филмска слика, за разлику од телевизијске, има још једно обожавано својство: безграничност простора на платну насупрот оквирима (рамовима) ТВ пријемника. Са појавом филма човек је спознао непостојање граница са којима се у коштац хвата до данас.

У оквиру постојања типова стварности (актуелна и виртуелна), које су аналогне двема конотацијама спрам слика друштва, Фукињони скреће пажњу на националне „колективне сенке" (Фукињони: 2), односно условљености, затегнутости које су карактеристичне за једно друштво, а неретко и сваку групу унутар једног друштва.

„Pictures in our heads" (Фукињони: 4) термин је којим је Волтер Липман (Walter Lippman) још пре седамдесет пет година дефинисао идеју националног стереотипа.

Преображаји стереотипа су својствени филму. Колективна слика боље од било које има могућност да деформише чињенице из сфере перцепције. Пажња указана филму разликује се од оне у свакодневном животу. Испред екрана гледалац више није само човек, него и перцептор по професији, његова психичка ситуација нема велике сличности са уобичајеним стањем његовог интелекта или емоција. Упркос сазнању о филму као кретању двадесет и четири сличице у секунди, склони смо да се препустимо интропатији јер упоредо верујемо и у кретања стварних људи на платну.

Сукоб на потезу очигледна стварност – сазнање о технологији филмске уметности решава се увођењем илузије привидности која покрива оба поља: транспољашњу реалност и снолика стања свести, ониризам на пројекцији.

СПЕЦИФИЧНОСТИ ФИЛМСКЕ СЛИКЕ

Чувени след догађаја је Рићото Канудо (Ricciotto Canudo) повезао у смислени след ствари из кога је произишао и сам систем уметности. Из система традиционалних уметности, три пластичне/просторне уметности (сликарство, архитектура, вајарство) и три ритмичке/временске уметности (музика, поезија и игра), Рићото Канудо је филм дефинисао као „фабрику слика" (Фукињони: 25). Оне узбуђују нашу свест, комуницирају са нашим страховима и хтењима. Филмске слике су неухватљиве у својем непрестаном настајању и потчињене протоку емоција.

Најбезбеднији покушај бекства из стварности је филм. Немогуће је направити детаљну систематизацију и класификацију слика, али врло се ретко дешава да две имају исти ефекат.

Фукињони тврди да је цивилизацију нашег времена исправније назвати цивилизацијом слике, него цивилизацијом атома. У том правцу се кретала и концептуална мисао човечанства: апстрактна мисао је добила своје техничке и технолошке трансмитере.

Разлике на линији сликарство – филм – позориште појашњавају перцептивни ниво гледаоца одређених врста слика.

Филмско остварење одликује егзактност и за разлику од сликарства, филм одређене ситуације даје много прецизније, и у каузалној вези. Продукт оваквог приказивања („сликања") догађаја је могућност бољег рашчлањавања. С друге стране, позоришне слике у односу на филмске имају већу моћ рашчлањавања, због повећане могућности издвајања (раздвајања битног од небитног, скретања пажње, одабира тренутака, лица, наглашавања).

Филм нам нуди могућност борбе са реалитетом. Могуће је проширење простора (крупним планом), а такође и покрета, тј. времена (успореним снимањем). Филм уводи, више од свих уметности, надстварно у живот, а не обрнуто, не трансформише живот у уметност. „Магија слика" (Фукињони: 21) је стара и нова, свеприсутна. Са добом техничке репродукције добија све више простора. Могуће је репродуковати слике на милион начина. Према слици стварног света, могуће је створити савршен симулакрум онога што би свет требало да буде, елиминацијом из постојећег свега онога што гледаоцу/посматрачу не доноси корист, него неко негативно осећање. Слика је једини материјални доказ поновне креације неке стварности (одређени догађај, лице, време...), а што је њен облик комплекснији рекреација је тачнија.

Занимљиво би било навести један пример функције слике у савременом друштву. Године 1967. у судници у Кану пуштен је троминутни филм. На ову идеју дошао је истражни судија како би пороти детаљно реконструисао убиство нормандијског фармера. (Вирилио, 1994: 72)

ФОТОГЕНИЧНОСТ

Филм је као уметност најсроднији фотографији: она има ту могућност трансфера стварности са објекта на репродукцију која неће изгубити свој облик, сврху, намену, штитећи тиме објекат од сигурне пропасти.

И филм и фотографија су уметности које пре свега баратају примарним људским страхом: оним од смрти, физичког нестајања, опредмећеног нестанка.

И све „чари слике" (Едгар Морин: 14) потичу од потребе фотографије, односно филма да задиве оним што у животу не може да измами задивљеност. Безначајност догађаја као што је улазак воза у станицу, прераста у слику живота, смислену на платну. Управо су слике живота и у фотографији и на филму прерасле живот. Морен наставља да преиспитује појам фотогеничности до тренутка када схвата да је један од најбитнијих њених елемената да „буди 'сликовито' у стварима које нису сликовите" (Морен: 15).

Значајна спона фотографије и филма лежи у односу *присуство/одсуство*. И главно, и најнеобичније својство обе уметности јесте прихватање нечијег/некаквог *присуства* које је, у ствари, пуко *одсуство* предмета и појаве, а заправо – сећање и слика у памћењу. *Присуство* Морен у фотографији препознаје тројако: фотографија присуства (ментална слика), фотографија успомена (одраз) и проницљива фотографија (сенка).

Инвазија филмских слика је толика да тражи нови облик. Основни елемент филма од Луј Делика (Louis Delluc) јесте *фотогениј* (са првим спомињањима „чистог филма") – могућност објекта да у кадру понуди „свој поетски аспект у повлашћеном облику". (Ажел: 21) Делик филм види као дете машине и људског идеала. Данас изгледа да фотогеничност није довољна. Потребни су предмети и облици који су хологенични. Ипак, као што фотографија није желела сликарство у себи, а филм позориште, ни холограм не жели 3D филм. Филм иде ка лишавању света тајне о самом себи. Око камере мења време. Будућност и прошлост могу да постоје само као дефиниције из теорије живота, никако њене праксе.

Пудовкин (Всеволод Иларионович Пудовкин) и Куљешев (Лев Владимирович Кулешов) радили су у монтажи експерименте са филмском сликом. Исти снимак глумца Можухина комбиновали су са три различите слике: мртве жене, тањира супе и девојчице у игри. Реакција гледалаца на идентичан израз лица била је различита у зависности од слике са којом се комбинује. У контрасту мушког лица и слике мртве жене код гледалаца се јављало осећање жалости, па су то осећање приписивали изразу лица Можухина, наводно страшно потресеним

оним што је видео (мртву жену). У комбинацији са сликом девојчице, гледаоци су видели смешак који апсолутно није постојао код Можухина, док је исти израз лица, када „гледа у супу", био за гледаоце нарочито слика дубоке замишљености.

Ејзенштајн (Сергеј Михајлович Ејзенстејн) говори о филмској форми у контексту монтаже. Иако одбија потребу за „кино-оком", а говори о потреби за „кино-песницом", он схвата могућности судара кадрова у монтажи и слика у филмској форми. По Ејзенштајновом мишљењу, сваки кадар има једну своју доминантну атракцију и пропратне атракције, које такође учествују на значењском плану. Промене светлосних вредности у једном кадру су врло битне, а доминантна је увек једна атракција у кадру, било да је то човек, месечина, сенка...

БАЗЕН И ОБЈЕКТИВНОСТ ФИЛМСКЕ СЛИКЕ

Андре Базен (Andre Bazin) суштини филма приступа као уметности која је никла из психолошке потребе за представљањем. Ендру Дадли (Andrew J. Dudley) наводи Базенов приступ у диференцијацији гледаочевог „Вечерас идемо на представу." у случају позоришне представе и филмске пројекције. „Они у једном случају одлазе на место 'ритуала'" (Ендру: 105), а у случају биоскопа до „слика својих снова". (Ендру: 105)

Феномен пластичности слике мора да функционише са реализмом, а не хомогеношћу позоришне инсценације. Реалистичка средства су она која доводе до тога да репродукујући нешто осетимо дивљење спрам репродукованог оригинала. По Базеновом мишљењу, филмска уметност мора да искористи „утиске саме емпиријске стварности" (Ендру: 108).

О томе да је филм уметност слика, не текста, говори и велики догађај у историји филмске уметности. Први звуци на филму нису били дијалошког типа, већ музика која је пратила радњу. Честе су биле сцене без рир-пројекције, јер у први план се ставља површина снимљених предмета, слике, а не дијалози и глума.

Базен напомиње да „само увећани реализам слике" (Ендру: 114) може да поднесе апстракцију монтаже.

Базен у корену свих пластичних уметности проналази „комплекс мумије" (Базен: 7), потребу за надживљавањем сваког материјалног трајања. Човек има ту потребу, с временом све израженију, да победи смрт (време) и спасе сопствено биће „путем привида" (Базен: 7). Базен иде и даље од тога, када говори о надживљавању бића и поновној конструкцији света: „Стварање идеалног света по слици и прилици стварног" (Базен: 12).

Ипак, посебност фотографије и филма у односу на друге пластичне уметности јесте у строгој детерминисаности, у првом аутоматском стварању слике света, првом без учешћа човека и субјективности од које је он нераздвојив. Фотографско/филмско око у својој функцији замене за људско носи назив „објектив". Безен напомиње да оригиналност фотографије почива на „објективности" (Базен: 10). У истом контексту, Базен говори о филму као „временском довршавању фотографске објективности" (Базен: 11). Слика објекта или особе са филмом постаје и слика њеног трајања.

СЛИКА СА ЗВУКОМ

Ипак, када Фукињони говори о „сусретима и размимоилажењима звука и слике у историји техника" (Фукињони: 80) на битно место ставља сличност, не разлику звука и слике. За примарно питање које се намеће теоретичарима филма по појави звучног филма Фукињони узима дилему: „Да ли је филмска уметност добила или изгубила тиме што је постала звучна?" (Фукињони: 83).

Фукињони овај проблем превазилази објашњењем филма као репродукције механичког кретања живота, где се открива и потпуно ново поље: осећајности и схватања. Поново се враћамо на специфичан афинитет према камери који у себи имају поједини делови света, реалитета. Фукињони закључује да је звук потребан само редитељима који не успевају да пронађу веродостојну слику света који приказују или то не успевају у потпуности.

„ЧИСТИ СВЕТОВИ ПЕРЦЕПЦИЈЕ"

Функција филмских слика је, пре свега, у томе да гледалац буде „пројициран" (Фукињони: 91) из уобичајене димензије непосредне спољашњости у свет где његово понашање нема утемељења у искуству. У питању су „чисти светови перцепције" (Фукињони: 91), који нису засновани на вези са генералним понашањем појединца у датој ситуацији. Слика је у савременом друштву раскинула везу перцепције и понашања, тако да се њихова друштвена равнотежа успоставља поново једино сликом.

ЛИТЕРАТУРА:

Ažel, Anri, *Estetika filma*, BIGZ, Beograd, 1978.
Bazen, Andre, *Šta je film? I*, Institut za film, Beograd, 1967.
Benjamin, Valter, *Eseji,* y: „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", Nolit, Beograd, 1974.
Bodrijar, Žan, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
Burdije, Pjer, *Narcisovo ogledalo*, Clio, Beograd, 2000.
Dž. Dadli, Endru, *Glavne filmske teorije*, Institut za film, Beograd, 1980.
Eko, Umberto, *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973.
Fukinjoni, Enriko, *Civilizacija slike*, Institut za film, Beograd, 1980.
Moren, Edgar, *Film ili čovek iz mašte*, Institut za film, 1967.
Dušan Stojanović / Nevena Daković, *Leksikon filmskih teoretičara*, CD, Drugo, dopunjeno izdanje
Вирилио, Пол, *Информатичка бомба*, Светови, Нови Сад, 2000.
Virilio, Pol, *Mašine vizija*, Svetovi, Novi Sad, 1994.