

---

DR IVO PONDELIČEK

---

# FILMSKI ŠOK

---

UZ PROBLEME AFEKTIVNOG SHVATANJA  
FILMSKOG GLEDAOCA

Tradicionalni načini filmske naracije upotrebljavaju taktički trik kojim gledaocu pružaju »potpunu informaciju« o tome šta se događa, tako da završetak gledaočevog doživljavanja idealno koincidira s potpunim zadovoljavanjem njegove želje da sazna, da shvati šta se desilo i zašto. Međutim, kako primećuje Suzan Zontag, kada govori o Bergmanovoj »Personi«, jednu od karakteristika *novih* filmskih narativnih postupaka predstavlja upravo promišljena, iskalkulirana *frustracija želje za saznanjem*. Da li se nešto desilo »Lane u Marijenbadu«? Šta se dogodilo s devojkom iz »Avanture«? A isto tako: Kuda ide Alma iz »Persone«?

Nova gradnja fabule koju je upotrebio Bergman u »Personi«, u filmu kojim se, očigledno, završava njegova kamerna serija i, istovremeno s njom, period autorovog formalnog eksperimentisanja, ne predstavlja samo komplikovanje, već i novu prizmu gledanja koje prodire u procese spoznavanja i viđenja. Ostentativno nam je rečeno šta je fabula, ali ova fabula se u »Personi« u stvari odvija samo kroz propuste i ispuste. Gledalac je proganjan smislom za značenja koja nedostaju ili su izgubljena, ali kojima, izgleda, ni sam umetnik nema nikakvog pristupa. Za gledaoca to je, bez sumnje, frustrantno, ako ne već, u svome krajnjem rezultatu, direktno šokantno.

Uostalom, ovim psihološkim konzekvencijama film teži daleko više nego literatura. Od beletristike se ništa »potpuno« u senzoričkom smislu i ne očekuje: tu su, na kraju krajeva, samo reči, a ne konkretno viđena »stvarnost« i ove reči treba zamišljati i dograđivati ih u konkretnim slikama subjektivne čitačeve mašte.

Na izgled paradoksalno tvrdnji da film pruža iluziju stvarnosti više nego druge umetnosti, može se reći da u njemu takođe veliku ulogu igra *dezorijentacija* gledaoca. Ogroman, defakto beskrajn registar slika i predmeta ovih slika (»sinemata«, prema terminologiji Pasolinija) vodi određenoj nejasnosti stavova, jer u filmu dugo vremena ili uopšte ne moramo saznati sa staništa kog posmatrača je kadar sniman. I to

je jedna od pojava koje u filmskom pripovedanju izazivaju osećaj nepoznatog, onu nemogućnost dešifrovanja koja dovodi do naglih ili frustrantnih emocionalnih reakcija.

Na ekranu se pojavljuje kraj obliven sunčevom svetlošću. Plavo nebo bez oblačka kakvo se može naći samo na Sredozemlju. Prijatno raspoloženje. Izgleda da ga ništa ne može narušiti. Gledalac ima skoro utisak banalnosti. Da ta sekvencija traje duže, počeo bi da se dosađuje. Pratimo slike kamere snimane iz helikoptera, koje nam približavaju put nedaleko Monte Karla. Na putu vidimo kola. Lepo raspoloženje traje. Posle jednog trenutka pojavljuje se drugi automobil koji nastoji da se približi prvom. Gledalac odjednom postaje svestan da ovo nije samo vožnja zabave radi, već da se radi o poteri. Nadolazi nešto što nismo mogli očekivati. Nagla akcija, nešto se dešava, šok. A to više nije banalnost. Kontrast je toliko upadljiv da smo još na početku urvučeni u događaje i tako reći bez daha pratimo ovaj film koji je snimio Alfred Hičkok i koji se zove »Drž'te lopova«. Zatim, kada se kadar promeni, mi vidimo potpuno drugu scenu sa potpuno drugog stanovišta, napetost traje. Još nam nije ni poznato *ko to gleda umesto nas*, ko to prati — rezultat čega može biti samo obespokojavajući osećaj nekakve raspolutanosti: želeli bismo da se poistovetimo s licem, ali i s okom kamere, no ona nas zbunjuje, jer menja svoje »subjekte«.

Bergman je primer druge krajnosti. Kada već govorimo o slučajevima dezorijentacije gledaoca, zadržimo svoju pažnju na sceni iz »Čutanja«, kada mali Johan vidi svoju majku kako s nepoznatim muškarcem ulazi u hotelsku sobu i kada, on usled toga, doživljava posebno osećanje, krizu koje sam nije svestan. Kao gledaoci, mi stvari, najpre, posmatramo s njegovog stanovišta. Posle toga, međutim, pratimo dug put kamere, valjda najduži kadar u celom filmu, koji je karakterističan za tipično bergmanovski stil, jedinstvo i integraciju izraza i značenja. Zašto? Promena kadra koja istovremeno znači promenu »subjekta« (kadra, s jedne strane, drastično učvršćuje emocionalnu atmosferu koja psihološki izaziva osećanje, dok, s druge strane, korišćenje ptičje perspektive upravo na ovom mestu može da ima i svoje misaono opravdanje. Povezano je, naime, sa Bergmanovim religioznim predstavama koje polaze od Kirkegardove »teologije krize« da se bog, koji u ovom filmu čuti, pojavljuje kao paskalovski »negativni trag« u trenutku krize, tako da se može reći da kamera zamenjuje njegov pogled.

»Čutanje« privlači gledaoce najviše zbog tri scene, u kojima se, prvi put u istoriji kinemato-

grafije, prikazuje potpun polni čin i ženska masturbacija. Ali onaj ko bi došao da gleda ovaj film samo zbog toga, osećaće se kažnjen: jedan kritičar je ovu kaznu veoma slikovito uporedio s udarcima flaželantskog biča koji umrtvljuje telo. Prirodno, to se ne može uzimati u nekakvom hrišćanski puritanskom smislu. U »Čutanju«, naprotiv, dolazi do određene rehabilitacije tela time što se tu ne priznaju nikakvi tabu-domeni fizičkog doživljavanja, već savremeno duboko filozofsko značenje filma ima za rezultat da gledalac zaboravlja na svoje telo. Reči koje tu izgovara homoseksualkinja Ester da »sve je samo stvar erekcije i unutrašnje sekrecije« dobijaju u čitavom kontekstu potpuno drugi smisao nego — recimo — naturalistički; ovaj film svojom filozofijom stvarno umrtvljuje telo, iako istovremeno — još nikada seks nije bio tako divlje prikazan na jednom ekranu.

Ne samo, dakle, snimani motivi već i pomenuti postupci uobličavanja dovode do toga što smo nazvali »frustracijom znanja ili saznanja«, pri čemu je metod šokantnih slika u »Čutanju« razasut po čitavom filmu. Neobično drastična emocionalna atmosfera nastaje u ovom filmu (za razliku od filmskih trilera) sporo i nekako kao iz celine.

\* \* \*

Pojam šoka potiče iz medicine, gde označava stanje slabljenja ili potpunog nestanka refleksnog dejstva, stanje koje nastupa privremeno posle grubih intervencija u normalno, skladno funkcionisanje nervnog sistema. U psiho-estetičkim teorijama i istraživanjima se (u većini slučajeva) pod pojmom šok podrazumeva nagli i jaki potres kojim čitalac ili gledalac emocionalno reaguje na prikazivane scene u umetničkoj literaturi i u umetnosti.

Želeli bismo da sada ukažemo na neke rezultate naših istraživanja (vršenih u okviru zadataka istraživanja Filmskog instituta u Pragu) sa gledaocima koji su videli drastične šokantne filmske scene. Pomoću specijalnog testa (prema Sondiju) utvrđivali smo afektnu napetost gledalaca pre i posle gledanja filma (test+retest). Aktuelno, prilikom prikazivanja pomenutih scena primećivali smo posmatranja na osnovu kriterija psihologije izraza, i to prema unapred datom modelu reagovanja mimikom, gestikulacijom i drugim ispoljavanjima u ponašanju. Pomoćna fiziološka ispitivanja mogla su se, iz tehničkih razloga, vrši, na žalost, samo orijentaciono i

reiko\*. Povod za ovo testiranje bio je Hičkokov film »Psiho«, prikazan za naše svrhe kao eksperimentalna predstava.

Jedna od scena na koju smo koncentrisali pažnju jeste ubistvo žene u kupatilu. Silueta žene vidi se iza polivinilske zavese. Odjednom, zavesa se otvara i pojavljuje se neidentifikovano lice s dugačkim nožem u ruci. Krikovi užasa. Nekoliko jakih uboda i silueta žene se gubi iz gledaočevog horizonta. Montaža pokazuje dno kade iz koje u kanal otiče krv.

Može se reći da se radi o sceni tipičnoj za trilere. Za njih je karakterističan i opis atmosfere koju smo malopre — ali iz drugih razloga — opisali na slučaju filma »Držite lopova«. Šok je izazvan jakim impulsom koji dolazi iznenada. Tu se uopšte ne radi o sporoj frustraciji kao, na primer, u Bergmanovim filmovima.

Shodno mnogim drugim radovima (u većini slučajeva psihoanalitičke orijentacije), konstatovali smo kod gledalaca, koji su dolazili u bioskop već unapred afektno razdraženi, izvesno oslobađanje posle gledanja filma. Kao da se u njima doživljavanjem jeze oslobodila ona predašnja afektna razdraženost. Došlo je do abreakcije. Aktuelno, tj. prilikom prikazivanja drastičnih scena, gledaoci su iz početka, doduše, reagovali adekvatnom mimikom i izražavanjem straha ili odbrambenim reakcijama, ali su ovi simptomi ubrzo nestajali i posle njih je nastupalo oslobađanje koje se često ispoljavalo u veselosti, osmehu, ako ne i smehu. To se moglo, opšte uzev, očekivati. Poznata je Frojdova teza o ambivalentnosti osećaja. Isto kao i mržnja i ljubav, psihološki su jedan drugom bliski i strah i smeh. Obe rezultante reagovanja — celokupno afektno oslobađanje posle filma i brza promena simptomatičnih izraza prilikom praćenja prikazivanih scena — dovele su nas do zaključka da i triler može da deluje psihohigijenski, naročito ako se radi o delu onakvog reditelja kao što je Alfred Hičkok — poznavalac gledaoca određenog tipa, poznavalac gledaoca o kome se zna da mu je radi »njegovog zadovoljstva« neprestano potrebno da se »dâ zastrašivati«.

Poistovećivanje s filmskim događajima kod zdravih i odraslih pojedinaca nikada nije u tolikoj meri jako da, istovremeno sa doživljavanjem

\* Tabela ispitivanih lica: ukupno: 246 lica, od toga: 152 muškarca i 94 žene.

Starosna struktura: do 20 god. — 78 lica; između 21—30 god. — 120 lica, 31—40 god. — 30 lica, 41—50 god. — 13 lica, 50 i više god. — 5 lica.

Prema socioprofesiji: studenti 118, učenici u privredi 15, službenici 42, radnici 58, seljaci 2 i slob. profesija 13.

njem jezivog ubistva u filmu, ne budu svesni da oni sami sede u bezbednosti. Ono što se tu javlja kao oslobađanje, može, dakle, biti i psihohigijensko sredstvo. To ima pozitivni značaj — ali... Tu je to »ali« koje teško može objasniti i sama psihoanaliza. Abreakcija je dobra stvar, ali se ne zna šta će od svega toga biti dalje ... U svakom slučaju i ova abreakcija je samo privremena. Pitanje da li se doživljavanjem jeze (makar i nestvarne, filmske) neprimetno, ali zato trajnije ne narušava i sama psihička struktura, neće po svemu sudeći, moći da reši nikakvo istraživanje.

\* \* \*

U filmu, kako izgleda, sve više i prodornije deluje koncepcija umetničkog dela kao *akta nasilja*. Počelo je to, očigledno, sa dva Bunjuelo-filma: »Zlatno doba« i »Andaluzijski pas«, a sada se to manifestuje u Hičkokovim, Kluzoovim, Franjuovim trilerima i trilerima Polanskog. Ko bi, međutim, želeo da analizira ove koncepcije u umetnosti sa opšteg stanovišta, ima na raspolaganju drugi dragoceni izvor, izvor iz oblasti teatra: Artoovo delo, koje predstavlja izazov totalno dostupnoj i, dakle, obnaženoj i svirepoj svesti čiji jedini instrument i medij jeste umetnost. Kod Artoa to je teatar, kod Hičkoka film.

Shvatanje umetnosti kao nasilja pojavljuje se jednim delom i kod Bergmana. Bar u tom smislu što ovaj skeptični umetnik mora na gledaoca neminovno da gleda kao na prestravljeno i prezasićeno biće prema kome se odnos može ostvariti samo posredstvom nasilja. Neki njegovi filmovi, a svakako, na primer, »Čutanje« i »Persona«, identifikuju se s agresijom. U »Personi« se radi o temi maske. Alisina maska je čutanje, Almina maska je zdravlje i optimizam. Bergman postiže to da se obe maske u toku filma raspadaju. Međutim, »estetičko« korišćenje nasilja ne odnosi se na samo otuđivanje i osećaj strave zbog rasplinjavanja ličnosti. Čak ni ukomponovane televizijske slike budističkog kaluđera koji se spaljuje u Vijetnamu i hitlerovskih nacista nisu toliko agresivne kao nasilje duha koje gledaocu pričinjava svest o impotentnosti i tragičnosti ljudske situiranosti. Kao treće, u ovom filmu (koji u mnogim pravcima nije više moguće prevazići upravo sa stanovišta koncepcije umetnosti kao akta agresije) Bergman nadmašuje običnu filmsku iluziju, jer ne samo na početku i na kraju već i u sredini daje gledaocu da oseti prisustvo filma kao objekta. Slika Alminog lika raspada se kao ogledalo, a zatim gori. Gledalac doživljava šok zbog formalno magičnog dodira filma, kao da je

film pukao, srušilo se ili izgoreo pod težinom tako drastičnih patnji (koje je sam pre toga beležio (posredstvom svog osetljivog materijala). Iako je ponovo vaskrsnut i obnovljen u svojoj opipljivoj konzistenciji celuloidne trake, u sredini filmske fabule stvorila se cezura, u čijem je trajanju — makar samo za trenutak — gledalac svesno i podsvesno povezao svoje doživljaje.

Prilikom upoređivanja reakcija gledalaca na šokantne filmove à la Hitchcock i na frustrantne filmove, kao što je Bergmanovo »Čutanje«, i kada smo prethodno određivali nekakav »model« njihovog straha, od čega je zavisio čitav mehanizam šoka, izgledalo nam je da na jaki šok brže i trajnije reaguju plašljivi gledaoci, dok usporena frustracija šokira pre svega one gledaoce koji pre ulaska u bioskop nisu svoj strah ispoljavali prilikom pomenutog testa. Ova konstatacija mogla bi da posluži kao polazna tačka za dalju tipologiju gledalaca.

Još plodnije, međutim, izgledaju istraživanja slične vrste u ovoj oblasti filmske teorije, koja želi da shvati opštu filozofsku i psihološku suštinu filma.

U filmskoj teoriji od početka postoji ideja da nam film, za razliku od literature i štampe, »vraća naša tela, a naročito naše likove« (Balaš). Današnja istraživanja u oblasti filmske umetnosti stavljaju akcenat na jednu novu, ranije samo naslućivanu, ali danas manje-više dokazanu misao, u najmanju ruku u okviru psihološke dijagnostike: da, naime, film »obnažuje«, a time i vraća čoveku ono što je sakriveno *ispod* njegovog ponašanja, *ispod* njegovog lika. Iz karaktera filmske umetnosti proizlazi da gledalac doživljava filmski fenomen (tj. filmsku predmetnost, likove, radnju, rekvizite) kao objekt kroz odnos prema svojoj sopstvenoj svesti ili *podsvesti*. Film je organizacija veoma bogatih i intenzivnih poimanja, u tolikoj meri intenzivnih da obeleže gledaoce isto kao i duboki trenuci doživljaja. Zato je Andre Bazin rekao da je film neka vrsta replike sećanja. Njegova istina se, dakle, proverava i traži u kontaktu sa svetom; gledalac poima film kroz rekonstrukciju svog prvobitnog doživljaja. I pored svoje univerzalne i uopštene forme (stereotipi, idoli, konvencije) filmska svest ima i svoj čisto subjektivni sadržaj kao, uostalom, svaka svest, samo s tom razlikom što se subjektivni sadržaj ne vezuje za aktuelno predstavljano ili anticipirano, već za doživljeno. Reditelj Godar je rekao: treba doživljavati svoj film. Time je pogodio nešto za šta, možda, i sam nije znao: da film priprema obnavljanje *prirodnog* odnosa prema svetu.

Film pomoću svojih sredstava i postupaka može da posreduje »saznanje« koje se ne odnosi samo na njegove predmete i radnje. Pored figurativnog i perceptivnog aspekta on može da razotkriva i suštinu stvarnosti koja je sakrivena iza pojava. On, dakle, ima i operativni i spoznajni karakter. I kao treće — originalnost savremene misli leži u tome što istina nije rezultat suda o vrednostima, već kontakta sa svetom. I, kako je rekao Merlo-Ponti, ovaj kontakt je plodnosan samo ako predstavlja povratak na stanje prvobitne stvarnosti kada čovek još nije dostigao intelektualnost. Kod filmskog »saznanja« treba razlikovati i njegovu »energetiku«; drugim rečima, tu se radi o jednoj vrsti afektnog saznanja čiji je koncentrat, dakle, i filmski šok.

(Sa češkog prevela  
MILADA PAVLOVIĆ)

