

Miloš Milošević¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

FILM I SAN – OPRAVDANOST UPOTREBE ONIRIČKE METAFORE NA TEMELJU NALAZA NEURONAUKA

791.32

159.963.3

COBISS.SR-ID 255670028

Apstrakt

Budući da se metod poređenja filma i sna u teoriji filma oslanja na shvatanje prirode sna sa kraja devetnaestog i početka dvadesetog veka, postavlja se pitanje opravdanosti ovakvog pristupa kao i validnosti njime dobijenih rezultata ako se u obzir uzmu nalazi neurostudija sa početka novog milenijuma. Dosadašnja saznanja o neurofiziološkoj osnovi sanjanja i recepcije filma navode na zaključak da je upotreba analogije i metafore film-san u studijama filma u izvesnoj meri opravdana i utemeljena, ali i da je neophodno proširenje shvatanja pojma sna od svođenja na ispoljavanje nesvesnih želja i potreba, kroz proučavanje pre svega procesa sekundarne elaboracije. Takođe je ukazano na brojne zaključke i koncepte koji se moraju revidirati kao posledica proširenja korpusa znanja o prirodi sna i na moguće načine validnije upotrebe analiziranog metoda.

Ključne reči

onirička metafora, teorija filma, neuronauka, recepcija filma, sekundarna elaboracija

Od samog uspostavljanja teorije filma, primećena je sličnost filmova i snova, što je za posledicu imalo korišćenje psihoanalitičkih postavki u izučavanju filma (uporediti sa Altman 1985; Casetti 2001²; Daković 2001; Rascaroli 2002). Iako je veza film–san danas previše uska da bi se njome mogao pokriti čitav dijapazon preplitanja teorije filma i psihoanalize (uporediti sa Daković, 2001), konvergencija dve oblasti inicirana je upravo uočavanjem interferencije pojmova film i san (uporediti sa Bordwell 1989a; Rascaroli 2002).

1 milosmilosevic80@yahoo.com

2 Tekst je originalno objavljen u: Casetti, Francesco. 1945. *Theories du cinema*. Paris: Armand Colin.

Ovaj metodološki i teorijski pristup najavio je i rad Barta (Roland Barthes) i poststrukturalista (uporediti sa Bordwell 1989a), dok psihoanalitičke teorije čine temelj i brojnih kasnijih pristupa izučavanju filma – „[...]od feminizma do hermeneutike gledaoca” (Daković 2001: 6).

Bez obzira na opisani uticaj i brojne rezultate primene psihoanalize u izučavanju filma (uporediti sa Casetti 2001, Daković 2001), imajući u vidu nove nalaze o neurofiziološkoj osnovi dva procesa (sanjanja i recepcije filma), može se postaviti pitanje validnosti korišćenja metafore i analogije film–san u teoriji filma, posledično i validnosti rezultata nastalih njenom primenom. Naime, da bi se u teorijskim razmatranjima validno koristio metod poređenja, neophodno je utemeljiti ga na proverljivim podacima i činjenicama, u suprotnom, postoji bojazan da rezultati dobijeni ovom metodom ostanu u domenu nagađanja, a njihova vrednost upitna. Takođe, validnost teorija neophodno je ispitivati proverom njihovih implikacija u praksi. Otuda je opravdano dovođenje u vezu dve na prvi pogled nespojive perspektive, istorijsko-teorijske i empirijske³.

Analiziranjem postavki nastalih upotrebom pomenute metodološke aparature uočava se i nepotpuno ili jednostrano razumevanje dinamike sna u teoriji filma, što bi mogla biti posledica sličnog tretmana sna u psihoanalizi. Još od prvih psihoanalitičkih razmatranja sna, uočavaju se procesi i funkcije koji nisu direktno vezani za rad nesvesnog (uporediti sa Freud 1899), ali se njima ne pridaje slična pažnja kao nesvesnim funkcijama i procesima.

Zbog toga će poređenjem morfoloških i fizioloških sličnosti i razlika koje leže u osnovi procesa sanjanja i recepcije filmova, pored ocene validnosti dosadašnje primene, biti procenjena i opravdanost proširenja shvatanja prirode sna u teoriji filma.

Metafora i analogija film–san u teoriji filma

Kako bi se razumeo teorijski potencijal koji sa sobom nosi upotreba oniričke metafore u teoriji filma, neophodno je prvo osvrnuti se na njen nastanak i razvoj. Iako je pregled pomenutih postavki u više navrata napravljen i obrađen u teorijskoj literaturi (uporediti sa Altman 1985, Casetti 2001, Daković 2001,

3 Treba naglasiti da je priroda ovog rada pregledna i da su empirijski podaci (kao i teorijske postavke) korišćeni u njemu preuzeti iz studija drugih autora, što će uvek biti označeno navođenjem izvora.

Rascaroli 2002), ovoga puta one će biti izložene sa ciljem lakšeg poređenja sa nalazima neuronauka.

Onirička svojstva filma prepoznali su još i pioniri teorije filma poput Mi-sterberga (Hugo Münsterberg), Kanuda (Ricciotto Canudo) i Epstena (Jean Epstein) (uporediti sa Altman 1985, Casetti 2001, Daković 2001, Rascaroli 2002).

Tridesetih godina prošlog veka može se primetiti uticaj psihoanalitičkog me-
toda na američki film, kako na njegovu proizvodnju tako i na promišljanje
(uporediti sa Bordwell 1989a). Film se analizira Frojdom (Sigmund Freud)
metodom analize snova, insistira se na prepoznavanju mehanizama zadovo-
ljenja nesvesnih impulsa sa konačnim ciljem razumevanja društvenih odnosa
i njihove patologije. Ključna metafora kojom se opravdava ovaj pristup je me-
tafora film–san (uporediti sa Bordwell 1989a).

Nakon Drugog svetskog rata ova tema se aktuelizuje u teoriji filma u okviru
sistematskog izučavanja situacije recepcije („gledanja”) filmova (uporediti sa
Casetti 2001). Sličnosti situacije recepcije filma i sanjanja pronalaze se u pa-
sivnosti, anonimnosti i receptivnosti subjekta, koja dovodi do povlačenja od
realnosti (Mauerhofer, 1949, uporediti sa Altman 1985), a kao ključna razlika
navodi se da subjekat sam produkuje svoje snove, dok kod filma dobija gotov
proizvod (uporediti sa Parker 1944, Mauerhofer 1949). Sličnost filma i sna
dokazuje se i na osnovu vizuelne prirode, nedostataka čvrstih vremenskih i
prostornih veza, i striktnog kauzalnog principa (uporediti sa Lebovici 1948).
Sličnost pozicije subjekta objašnjava se takođe i procesima identifikacije, pro-
jekcije i transfera sa filmskom predstavom (Lebovici 1948, uporediti sa Ca-
setti 2001), iz čega se izvlači zaključak da su recepcija filma i sanjanje slični
psihički procesi (uporediti sa Casetti 2001). U oba procesa pored objektivne
percepcije, učestvuju snažni subjektivni mehanizmi (Morin, 1966, uporediti
sa Rascaroli 2002) koji indukuju stanje infantilne regresije i preplavljaju su-
bjekta (Morin, uporediti sa Daković 2001).

Filmski gledalac „[...] zauzima mesto snevača [...]” („[...] takes the place of
the dreamer [...]”) (Langer 1953:413) jer film kao i san „[...] stvara virtuelnu
sadašnjost, poredak direktnog prikazivanja” („[...] it creates a virtual present,
an order of direct apparition”) (Langer 1953:412). Filmska slika, kao i san,
ne predstavlja pravo prisustvo objekata već samo njihovih dvojnika (Morin,
1966, uporediti sa Rascaroli 2002), s tim što je filmska slika ipak materijal-
na (Morin, 1966, uporediti sa Rascaroli 2002). Zbog svoje odvojenosti od

objekta filmska slika ima svojstva mentalne slike (Mitry, 1963, uporediti sa Rascaroli 2002), a razlika filma i sna u stvari je kvantitativna a ne kvalitativna (uporediti sa Rascaroli 2002). Filmsko iskustvo kao paraoniričko stanje smešta se negde između sanjarenja i snova (uporediti sa Rascaroli 2002) na osnovu intenziteta i stepena zamene realnosti imaginarnim i svesti da se radi o imaginarnom, a ne realnom iskustvu (Mitry, 1963, uporediti sa Rascaroli 2002). I ova razlika je kvantitativna pre nego kvalitativna.

Stanje regresije, koje je u filmu veštački izazvano, prisutno je i kod snova (uporediti sa Baudry 1975), a karakterišu ga suspenzija neverice i prihvatanje predstave kao percepcije (uporediti sa Daković 2001). Ovo stanje u filmu može se sa jedne strane objasniti pozicijom filmskog gledaoca (Baudry, 1975, uporediti sa Altman 1985), a sa druge strane svojstvom filma da organizovanjem filmskih slika stvara fantazme (Metz, 1975, uporediti sa Altman 1985). Kao glavni dubinski mehanizam uživanja u filmu navodi se investiranje libidalne energije u filmski tekst (Metz, uporediti sa Daković 2001).

Imajući u vidu sve navedene sličnosti, izvodi se zaključak da konstrukcija filma počiva na istim mehanizmima kao i konstrukcija sna (uporediti sa Casetti 2001), zbog čega se preuzima Frojdovo objašnjenje rada sna (uporediti sa Bordwell 1989a) i stavlja naglasak na primarne procese u objašnjenju recepcije filma (Kuntzel, 1975, uporediti sa Altman 1985). Iako još Mez (Christian Metz), poredeći rad sna i rad filma, stavlja naglasak na sekundarnu elaboraciju kao glavnu snagu koja gledaoca zadržava u svetu filma i omogućava pretvaranje nekoherentne percepcije stvarnosti u koherentnu fikciju (Metz 1975, uporediti sa Altman 1985, Metz 1977, uporediti sa Rascaroli 2002), ova psihička funkcija biće često prenebrežnuta u teoriji filma, slično kao i u psihoanalitičkim teorijama sna.

Pošto film kao i san ima svoj manifestni i latentni deo, analiziranjem onoga što se prikazuje može se dopreti do nesvesnih sadržaja filma (uporediti sa Altman 1985, Bordwell 1989a, Casetti 2001, Daković 2001, Rascaroli 2002). Traganje za implicitnim, latentnim sadržajima filma postaje jedan od najčešćih razloga korišćenja poređenja filma i sna u teoriji filma. Na ovaj način teoretičari filma primat daju snu kao poligonu za ispoljavanje nedozvoljenih želja i težnji koje isplivavaju iz nesvesnog (uporediti sa Freud 1899) dok zanemaruju ostale funkcije i mehanizme sna (uporediti sa Freud 1899, Stickgold, Hobson, Fosse i Fosse 2001).

Testiranje postavki ostalih teorijskih paradigmi psiholoških nauka, pored psihoanalitičkih, moglo bi dovesti do novih značajnih uvida i u izučavanju filma. Pošto se moderne psihološke teorije sna oslanjaju na nalaze neurostudija, može se uočiti korist i za teoriju filma u izlaganju glavnih nalaza koji govore o sličnostima i razlikama neurofiziološke osnove sanjanja i gledanja filmova.

Neurostudije filma i sna

Iako postoji uvreženo mišljenje da se oblast humanističkih nauka zbog svoje specifičnosti ne može na valjan način izučavati kvantitativnim i empirijskim metodama (uporediti sa Slingerland 2008), funkcionalna snimanja nervnog sistema filmskih gledalaca se uveliko vrše i već postoji značajan korpus novih uvida o neurofiziološkoj osnovi recepcije filma. Čak je predloženo i ustanovljenje nove interdisciplinarnе oblasti *neurokinematografija* ('Neurocinematics') – neurostudija filma (uporediti sa Hasson, Landesman, Knappmeyer, Vallines, Rubin i Heeger 2008). Neurološke studije filma su ipak vrlo mlade i počele su da se razvijaju tek razvojem funkcionalne magnetne rezonance (fMRI), koja je omogućila snimanje rada mozga budnih subjekata u dužim vremenskim intervalima (uporediti sa Kuchinke, Kappelhoff i Koelsch 2013). S druge strane, neurostudije sna su starije, obimnije i metodološki utemeljenije od neurostudija filma, pre svega jer se aktivnost mozga mogla snimati za vreme sna i sa jednostavnijom i tehnički nesavršenijom aparaturom u odnosu na budnu aktivnost. Ipak, razvoj tehnika snimanja morfologije i funkcije mozga u poslednjih nekoliko godina donosi nove rezultate koji traže nova teorijska objašnjenja jer se ne mogu uklopiti u postojeće kliničke teorije sna (uporediti sa Domhoff 2002, Nir i Tononi 2010), što dalje ima implikacije na primenu ovih teorija u teoriji filma. Na ovom mestu biće ukratko izloženi neki od najilustrativnijih nalaza.

Laboratorijske studije sna su pokazale da je nemoguće izazvati san kod subjekta a da je skoro nemoguće uticati na sadržaj sna putem stimulacije pre i za vreme spavanja (uporediti sa Domhoff 2002).

Rezultati istraživanja sugerišu da bi aktivacija vizuelnog korteksa za vreme REM faze sna mogla da predstavlja aktivnost mozga povezanu sa sanjanjem (uporediti sa Igawa, Atsumi, Takahashi, Shiotsuka, Hirasawa, Yamamoto, Maki, Yamashitai i Koizumi 2001). Iako je pogrešno poistovećivanje sna sa REM fazom (uporediti sa Nir i Tononi 2010), ovaj i slični nalazi predstavljaju važan dokaz vizuelne prirode sna.

Mentalne slike objekta izazivaju sličnu aktivnost u vizuelnom korteksu kao i percepcija objekta (uporediti sa Stokes, Thompson, Cusack i Duncan 2009). Isto važi i za mentalne procese višeg reda koji se služe vizuelnim informacijama (uporediti sa Stokes, Saraiva, Rohenkohl i Nobre 2011). Slično pravilo važi i za san, odnosno njegov vizuelni deo, koji se služi sličnim principima kodiranja kao i direktna percepcija (uporediti sa Horikawa, Tamaki, Miyawaki i Kamitani 2013), što implicira da će u skorjoj budućnosti biti moguće snimanje, dekodiranje i posmatranje snova.

Poredeći san sa trenucima lutanja uma (*mind wandering*) kao što su maštanje, sanjarenje, zamišljenost i slično, pronađena je inaktivacija sličnih delova kore velikog mozga uključenih u kognitivnu kontrolu i metakogniciju (medijalnog prefrontalnog, zadnjeg cingularnog i medijalnog temporalnog korteksa) što kod budnih subjekata ima za posledicu gubitak uvida i metasvesti odnosno prepuštanje mislima i zanemarivanje stimulusa iz objektivnog sveta (uporediti sa Fox, Nijboer, Solomonova, Domhoff i Christoff 2013). Razlika aktivnosti prefrontalnog korteksa kod lutanja uma i snova je u tome što kod snova dolazi do dublje i obimnije inaktivacije regiona odgovornih za kognitivnu kontrolu i metakogniciju (uporediti sa Fox et al. 2013).

Uočen je i izvestan antagonizam između samoreprezentacije (*self representation*)⁴ i percepcije jer obimna senzorna aktivnost dovodi do inhibicije delova mozga (pre svega delova prefrontalnog korteksa) odgovornih za svest o sebi (uporediti sa Goldberg, Harel i Malach, 2006).

Vizuelna priroda, uživljavanje, obimna senzorna stimulacija koja dovodi do gubitka svesti o sebi, odnosno gubitka veze sa objektivnim vremenom i prostorom, sugerišu da je sanjanje zaista slično gledanju filmova. Slično sugerišu i neurološki dokazi.

Snimanje moždane aktivnosti prilikom gledanja filmova pokazuje intersubjektivnu sličnost (vremensku i prostornu) u aktivaciji pre svega vizuelnog korteksa i pojedinih delova mozga odgovornih za složeniju obradu informacija (uporediti sa Hasson, Nir, Levy, Fuhrmann i Malach 2004). Dok su delovi mozga koji nisu pokazali sinhronizovanu aktivnost pre svega delovi prefrontalnog korteksa, supramarginalnog i angularnog girusa, što ukazuje na različit nivo uživljenosti u film kod subjekata (uporediti sa Hasson et al. 2004).

4 Jedna od osnovnih funkcija svesti koja se sastoji od posmatranja i doživljavanja samoga sebe u objektivnom (spoljašnjem) vremenu i prostoru (uporediti sa Goldberg, Harel i Malach 2006).

Hason (Uri Hasson) i saradnici sumiraju dosadašnje nalaze neurostudija gledanja filmova i zaključuju da iako filmovi mogu preuzeti značajnu kontrolu nad pokretima očiju i moždanom aktivnošću, stepen te kontrole varira od filma do filma i od scene do scene, a uzroci ovog variranja tek treba da budu ispitani (uporediti sa Hasson et al. 2008).

Poredeći nalaze iz različitih naučnih oblasti: od fenomenologije, preko razvojne, kognitivne i neuropsihologije do neurofiziologije, Nir (Yuval Nir) i Tononi (Giulio Tononi) (uporediti sa Nir i Tononi 2010) izvode sledeće zaključke: aktivnost i metabolizam mozga u nekim fazama sna vrlo je slična aktivnosti i metabolizmu mozga u budnom stanju. Svest subjekta u snovima je skoro istovetna svesti u budnom stanju. U snovima subjekat doživljava živo senzomotorno iskustvo koje ima narativni karakter, dok su najvažnije razlike odsustvo samoreprezentacije, nedostatak volje, retka pojava nekih emocija sa jedne strane, te sklonost ka povremenoj hiperemotivnosti sa druge, kao i nemogućnost pamćenja sadržaja snova. Kao glavno nerešeno pitanje autori navode pitanje potpune isključenosti od spoljašnjeg sveta za vreme sna, koje treba da da i odgovor na pitanje funkcije sna i njegove evolutivne vrednosti. Dobijeni empirijski nalazi sugerišu da je sanjanje blizak proces mašti (moćan oblik mašte), pre svega vizuelnoj imaginaciji, odnosno da je san viša kognitivna funkcija koja sledi deduktivan smer obrade podataka – „od vrha prema dnu” (*top-down*). Ipak, sanjanje nije monolitan fenomen, već postoje različite vrste snova, kao i razlika u moždanoj aktivnosti u različitim periodima spanja i sanjanja, pa su i u ovoj oblasti potrebna dalja istraživanja (uporediti sa Nir i Tononi 2010).

Kritički osvrt na upotrebu metodologije poređenja filma i sna u teoriji filma

Nalazi neurostudija filma i sna u izvesnoj meri govore u prilog opravdanosti korišćenja metafore i analogije film–san kao teorijske metode jer u neurofiziološkoj osnovi ova dva procesa postoji sličnost. U oba slučaja postoji pojačan rad vizuelnog dela kore velikog mozga (uporediti sa Igawa et al. 2001, Hasson et al. 2004, Horikawa et al. 2013) koji objašnjava vizuelnu prirodu oba procesa i inhibiciju sličnih delova prefrontalnog korteksa (uporediti sa Hasson et al. 2004, Fox et al. 2013), koja objašnjava uranjanje subjekta u narativ, odnosno gubitak samoreprezentacije. Razlika u intenzitetu gubitka samoreprezentacije je kvalitativna i smešta recepciju filma bliže trenutcima lutanja uma nego snovima (uporediti sa Fox et al. 2013), što je u skladu sa pominjanim pret-

postavkama o recepciji filma kao paraoniričkog stanja (Mitry 1963, uporediti sa Rascaroli 2002). Ipak, pored uočenih sličnosti, mogu se uočiti i značajne razlike dva procesa koje su promakle ili na koje nije skrenuta dovoljna pažnja u teoriji filma.

Kao prva razlika filma i sna može se navesti prisustvo subjekta u imaginarnom svetu snova u odnosu na prisustvo filmskog gledaoca u imaginarnom svetu filma. Dok san karakteriše živ osećaj neposrednog prisustva – posmatranja ili učešća u događajima (uporediti sa Nir i Tononi 2010), to kod filma nije slučaj. Iako bi se o prirodi ove razlike moglo raspravljati, osećaj subjekta da se može uključiti u radnju, interreagovati sa karakterima, kao i kontrola nad sopstvenim postupcima i ponašanjem u imaginarnom svetu teško da se mogu pronaći kod filmskog gledaoca. Po ovom svojstvu, pozorište i predstavljачke umetnosti (uporediti sa Fischer-Lichte 2014) deluju bliže snovima od filma.

Oslanjanje na dominantno vizuelnu prirodu filma i sna (uporediti sa Altman 1985, Casetti 2001) dovelo je do zanemarivanja ostalih perceptivnih aspekata. Na primer, zanemaruje se pun kineziološki proprioceptivni osećaj sopstvenog tela – njegovog držanja i kretanja po imaginarnom prostoru snova (uporediti sa Nir i Tononi 2010) povezan sa prethodno razmatranim prisustvom. Gledanje filma je po ovom svojstvu bliže stanju gašenja (*fade-out*) svesti prilikom tonjenja u san – hipnagogiji, kad se telesni osećaj gasi brže od ostalih delova svesti (uporediti sa Mavromatis 1987, Nir i Tononi 2010), a svako podsećanje na sopstveno telo dovodi do izlaska filmskog gledaoca iz imaginarnog sveta filma, odnosno buđenja subjekta. Ovde se kao greška može navesti oslanjanje na sličnost pozicije snevača i filmskog gledaoca (mrak u prostoriji, izolovanost, relaksirani položaj tela, odsustvo pokreta), kojoj se pripisuje svojstvo filma da kod subjekta izazove stanje regresije i uronjenosti u filmski diskurs (uporediti sa Altman 1985, Casetti 2001). Ipak, predstavljeni rezultati neurostudija stanja lutanja uma pokazuju da je u stvari perceptivna stimulacija uzrok odvajanja svesti od objektivnog vremena i prostora (uporediti sa Fox et al. 2013). Ovaj nalaz objašnjava kako subjekti uspevaju da urone u filmski diskurs i kada ne gledaju film u mračnoj bioskopskoj sali na velikom ekranu, već i kada, na primer stojeći u autobusu, gledaju sadržaj na ekranu mobilnog telefona. Sa druge strane, može se zaključiti da je izolovanje subjekta i onemogućavanje pokreta u stvari pogrešan put ako se žele indukovati snoliki doživljaji⁵. Virtuelna realnost može nadomestiti ovu „inferiornost” filma

5 Ovim se ne negira da su opuštanje mišića i senzorna deprivacija često potrebni (ali ne i neophodni (uporediti sa Nir i Tononi 2010)) kako bi subjekt utonuo u san.

u odnosu na snove. Naime subjekt, na primer pomoću specijalnih naočara, slušalica i odela, ulazi u imaginarni prostor i vreme virtuelne realnosti, ali mu ostaje očuvan osećaj prisustva i mogućnost pokreta tela koji dovode do znatno veće imerzivnosti, odnosno većeg ignorisanja spoljašnjeg objektivnog sveta (u odnosu na recepciju filma). Ovakvo iskustvo deluje znatno bliže iskustvu subjekta u snovima. Ipak, pošto se radi o nedovoljno razvijenom mediju, u ovoj oblasti su potrebna istraživanja koja će dovesti nauku korak bliže razumevanju filma, virtuelne realnosti, sna i ljudske prirode uopšte.

Ako se ipak kao opravdana prihvati aproksimacija ostalih čulnih modaliteta u korist dominantne vizuelne prirode filma i sna, ostaje otvoreno pitanje opravdanosti poređenja njihovog sadržaja a posebno sintakse i gramatike konstrukcije tog sadržaja. S jedne strane, može se uočiti sličnost jer su i film i san „[...] oblici prerade i predstavljanja stvarnosti [...] koji se „figurišu” u slikama” (Daković 2001: 8). Latentni i manifestni sadržaj filma slično snovima po Frojdu (uporediti sa Freud 1899) uočava Kunzel (uporediti sa Kuntzel 1975). Lebovici jednu i drugu gramatiku proglašava istovetnom (uporediti sa Casetti 2001) jer slike u filmu i snovima ništa eksplicitno ne znače već samo sugerišu (uporediti sa Lebovici 1948). Ovde se ipak kao problem javlja subjektivnost izbora i izgradnje materijala filma i sna. Dok se bez većih ograda može pretpostaviti da se i kod jednog i kod drugog značenja konstruišu istovetnim (subjektivnim) aparatom, sam materijal na kome se značenja konstruišu značajno je različit. Naime, ako se prihvati Frojdova teza da „ostaci dana” predstavljaju materijal za izgradnju snova (uporediti sa Freud 1899), postavlja se pitanje koji i čiji su to ostaci dana u filmu (uporediti sa Altman 1985). Dok bi se o sličnosti postupaka kombinovanja materijala i konstrukcije sadržaja filma i sna (uporediti sa Altman 1985, Bordwell 1989a, Casetti 2001, Daković 2001, Rascaroli 2002) još moglo i raspravljati, poreklo i izbor tog materijala nikako se ne mogu poistovetiti. Subjektivno poreklo materijala sna sa sobom nosi i višak značenja u odnosu na objektivni materijal filma. Ovaj višak značenja potiče iz ličnog iskustva subjekta sa materijalom snova. Iako je ova razlika kvantitativna a ne kvalitativna, jer u procesu konstrukcije značenja subjekt učitava sopstveno iskustvo u recepciju filma, značaj ove razlike najbolje se može uočiti u gramatici dva jezika. Naime, u procesu konstrukcije filma, zbog njegove komunikacione prirode, filmski autor je primoran na izvestan stepen univerzalne upotrebe gramatičkih postupaka, dok se materijal u snu slobodno kombinuje. Iako autor može posegnuti za potpuno subjektivnom upotrebom filmskog jezika, ova vrsta poruka ostaje nesaznatljiva filmskom gledaocu i samim tim irelevantna za dalju analizu sa stanovišta predmeta ovog rada. Deluje da je proces pravljenja filmova bliži

prepričavanju snova nego sanjanju. Što znači, da iako se uslovno rečeno može govoriti o istoj ili sličnoj gramatici jezika filma i sna, odnosno sličnosti pravila konstrukcije sadržaja, treba ipak imati u vidu postojanje makar kvalitativne razlike u stepenu subjektivnosti i univerzalnosti dve gramatike. Razlika u unutrašnjem i spoljašnjem poreklu, izboru i strukturisanju materijala filma i sna predstavlja samo naznaku sledeće, ključne razlike, koju treba imati na umu pri korišćenju poređenja dve pojave u zaključivanju.

Ključna razlika koja se uočava u odnosu filma i sna jeste autorstvo. Na ovu razliku pažnju je skrenuo Majerhofer (uporediti sa Mauerhofer 1949). Dok je u snu subjekat isključivi autor sveta, likova i priče, iako toga nije svestan, u filmu je „samo” konzument. Premda teorije teksta i teorije predstavljačkih umetnosti (kao što su na primer pomenute teorije Barta i Fišer-Lihte (Erika Fischer-Lichte)) relativizuju ovu razliku, i priznaju autorstvo i čitaocu kao i gledaocu, odnosno ovu razliku svode na kvantitativnu a ne kvalitativnu, granica između čitanja i pisanja ne može se potpuno ukinuti.

U teoriji filma posvećeno je nedovoljno pažnje ovom kreativnom svojstvu filmskog gledaoca – procesu nastajanja značenja u recepciji filma. U skladu sa temom ovog rada, proces sekundarne elaboracije nameće se kao ključan, odnosno kao pojam čijom bi se detaljnijom analizom i istraživanjem mogla popuniti uočena praznina u sferi teorije. Dok u budnom stanju na čula subjekta deluju manje-više temporalno i prostorno konzistentni nadražaji koji u subjektu stvaraju osećaj neprekinutog kontinuiteta, u snovima se slike, zvukovi, misli, ideje, emocije i slično, nasumično smenjuju. Ipak važno je uočiti da čuđenje zbog nasumičnosti pojave i izmene materijala snova dolazi tek naknadno, kada se subjekat sna priseća ili ga prepričava. Za vreme sanjanja postoji gotovo savršen osećaj kontinuiteta i sklada, sve neverovatne tranzicije bivaju gotovo u trenutku interpretirane, objašnjene i smeštene u fiktivni poredak stvari koji se u snovima konstruiše (uporediti sa Nir i Tononi 2010). Slično, u filmu, kao i u snovima, imamo pojavu uslovno rečeno nasumičnog (u poređenju sa objektivnim svetom i vremenom) ređanja slika i događaja. Iako radikalno nekonzistentan u odnosu na realni svet, ali u isto vreme radikalno konzistentan u odnosu na snove, film se percipira i obrađuje istim kognitivnim aparatom. Mehanizam koji za osnovni cilj ima uspostavljanje i održavanje smisla konzistencije Frojd je nazvao sekundarna elaboracija (uporediti sa Freud 1899), a Mez proglasio dominantnom snagom u percepciji filma, dok je u percepciji i proizvodnji sna to samo jedan, ali ne i glavni princip (Metz, 1975, uporediti sa Altman 1985). Ovim se ne negira važnost primarnih procesa u nastajanju značenja u recepciji filma, već se skreće pa-

žnja na potrebu dubljeg razumevanja sekundarne elaboracije, koja će dovesti i do dubljih uvida u rad primarnih procesa.

Validiranje ovakvih teorijskih postavki lomi se oko prirode procesa kognitivne obrade filma, odnosno smera ovog procesa „odozdo prema gore” (*bottom-up*) ili „odozgo prema dole” (*top-down*)⁶. Iako se u kognitivnoj teoriji filma dokazuje da se u recepciji filma ova dva smera naizmenično smenjuju (uporediti sa Bordwell 1989b), što nalikuje nalazima dobijenim u studijama snova (uporediti sa Nir i Tononi 2010), neophodno je ove tvrdnje i empirijski validirati neurostudijama filmskih gledalaca.

Uz sve uočene različitosti filma i sna, čini se da studije sna i psihologije uopšte zanemaruju potencijal koji postoji u izučavanju recepcije filma. Naime, pošto se snovi ne mogu izazivati niti se mogu sistematski varirati i tako koristiti kao stimulusi na više ispitanika, kao rešenje nameće se korišćenje filma kao stimulusa u empirijskim studijama.

Zaključak

Korišćenje analogije i metafore kao teorijske metode nije dovoljno, a rezultati ovakvih analiza često su nepotpuni, programski opterećeni i imaginarni (uporediti sa Altman 1985). S druge strane, ako se jedna pojava koristi da bi se poređenjem sa njom objasnila neka druga, neophodno je da o toj pojavi već postoji određen korpus znanja koja bi se za ova poređenja koristila. Zbog toga, kada se za objašnjenje i razumevanje filma koristi san, treba imati na umu da je to pojava koja nije dovoljno naučno objašnjena, dok se navedeni nalazi neurostudija sna moraju uvrstiti u dalje analize. Čini se da je pojam sna u teoriji filma često proizvoljno korišćen, a neka od svojstava koja su mu pripisivana nisu kasnije empirijski validirana (uporediti sa Curry 1974).

Predstavljeni teorijski koncepti i empirijski nalazi navode na zaključak da ljudski um ima dva ekstremna modaliteta funkcionisanja u odnosu na realnost. Dok bi apsolutno budno stanje, u kome je subjekat potpuno orijentisan na spoljašnje vreme i prostor i u potpunosti zanemaruje unutrašnju realnost, bilo jedan ekstrem, apsolutni san bi predstavljao drugi ekstrem, u kome se

6 Procesi smera „odozdo prema gore” se smatraju nižim, instinktivnim procesima koji su brži, najčešće senzorni, vođeni informacijama, dok se procesi smera „odozgo prema dole” smatraju višim nivoom obrade, oni su voljni, namerni, sporiji, sofisticiraniji, vođeni konceptima (uporediti sa Bordwell 1989b).

subjekat nalazi u potpuno unutrašnjem vremenu i prostoru i do kraja zanemaruje spoljašnju realnost. Naravno, ovi ekstremi su samo teorijski mogući, dok se u praksi najčešće sreću prelazni oblici u zavisnosti od stepena orijentisanosti na jedan ili drugi modalitet realnosti. Kao čisti prelazni oblici mogu se navesti stanje lutanja uma (maštanje, sanjarenje, zamišljenost) i hipnagogija. Jedan od takvih oblika predstavlja i recepcija filma, odnosno umetnosti i medija uopšte. Na osnovu intenziteta orijentisanosti na spoljašnju ili unutrašnju realnost, kao i na osnovu intenziteta prisustva i autorstva subjekta moguće je napraviti novu taksonomiju umetnosti i medija. Sa druge strane, razumevanje ljudske potrebe za prepuštanjem narativima trebalo bi da dovede do boljeg razumevanja ljudske prirode, ili barem onog njenog dela koji se tiče konstrukcije i prepuštanja unutrašnjoj realnosti, te potrebe za zanemarivanjem objektivne realnosti, što je do danas, čini se, ostalo nedovoljno ispitano i shvaćeno polje.

Literatura

- Altman, Rick. 1985. „Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse”. in Nichols, Bill. *Movies and methods*. Los Angeles: University of California Press, pp. 517-531.
- Baudry, Jean-Louis. 1975. „Le dispositif: approches metapsychologiques de l’impression de realite”. *Communications*, 23, pp. 56-72.
- Bordwell, David. 1989a. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, David. 1989b. „A Case for Cognitivism”. *Iris*, 9, pp. 11-40.
- Casetti, Francesco. 2001. „Filmska psihoanaliza” u Daković, Nevena (ur.). *Filmske sveske – nova serija*, 2-3, pp. 19-39. (Casetti, Francesco. 1945. *Theories du cinema*. Paris: Armand Colin)
- Curry, Robert. 1974. Films and Dreams. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, (1), pp. 83-89.
- Daković, Nevena. 2001. „Ekran snova” u Daković, Nevena (ur.). *Filmske sveske – nova serija*, 2-3, pp. 5-16.
- Domhoff, William. 2002. *The Scientific Study of Dreams: Neural Networks, Cognitive Development, and Content Analysis*. Washington: APA Press.
- Fischer-Lichte, Erica. 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London: Routledge.
- Fox, Kieran; Nijeboer, Savannah; Solomonova, Elizaveta; Domhoff, William; Christoff, Kalina. 2013. „Dreaming as mind wandering: evidence

- from functional neuroimaging and firstperson content reports". *Front Hum Neurosci*, 7, p. 412.
- Freud, Sigmund. 1899. *Die Traumdeutung*. Vienna: Franz Deuticke.
 - Goldberg, Ilan., Harel, Michal., i Malach, Rafael. 2006. „When the Brain Loses Its Self: Prefrontal Inactivation during Sensorimotor Processing”, *Neuron*, 50 (2), pp. 329-339.
 - Hasson, Uri, Nir, Yuval, Levy, Ifat, Fuhrmann, Galit., i Malach, Rafael. 2004. „Intersubject Synchronization of Cortical Activity During Natural Vision”. *Science*, 303, pp. 1634-1640.
 - Hasson, Uri., Landesman, Ohad., Knappmeyer, Barbara., Vallines, Ignacio., Rubin, Nava., i Heeger, David. 2008. „Neurocinematics: The neuroscience of film”. *Projections*, 2, pp. 1-26.
 - Horikawa, Tomoyasu., Tamaki, Masako., Miyawaki, Yoichi., i Kamitani, Yukiyasu. 2013. „Neural Decoding of Visual Imagery During Sleep”. *Science*. 340 (6132), pp. 639-642.
 - Igawa, Mariko., Atsumi, Yoshikata., Takahashi, Kazumi., Shiotsuka, Shinichi., Hirasawa, Hideto., Yamamoto, Ryusei., Maki, Atsushi., Yamashita, Yuichi., i Koizumi, Hideaki. 2001. „Activation of visual cortex in REM sleep measured by 24-channel NIRS imaging”. *Psychiatry and Clinical Neurosciences*, 55, pp. 187-188
 - Kuchinke, Lars., Kappelhoff, Hermann., i Koelscha, Stefan. 2013. „Emotion and music in narrative films: A neuroscientific perspective”. in Tan, Siu-Lan., Cohen, Annabel., Lipscomb, Scott. i Kendall, Roger. (Ed). *The Psychology of Music in Multimedia*. London: Oxford University Press, pp. 118-138.
 - Kuntzel, Thierry. 1975. „Le travail du film, 2”. *Communications*, 23, pp. 136-189.
 - Langer, Suzanne. 1953. *Feeling and Form*. New York: Scribner.
 - Lebovici, Serge. 1948. „Psychanalyse et cinema”. *Revue internationale de filmologie*, 2 (5), pp. 49-55.
 - Mavromatis, Andreas. 1987. *Hypnagogia: the Unique State of Consciousness Between Wakefulness and Sleep*. London: Routledge.
 - Mauerhofer, Hugo. 1949. „Psychology of the Film Experience”, *Penguin Film Review* 8, pp. 103-109.
 - Metz, Christian. 1975. „Le film de fiction et son spectateur”. *Communications*, 23, pp. 108-135.
 - Metz, Christian. 1977. *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions.
 - Mitry, Jean. 1963. *Esthétique et psychologie du cinéma, tome 1, Les structures*. Paris: Éditions Universitaires.

- Morin, Edgar. 1966. „Nouveau courants dans la culture de masse”, in *Istituto 'Agostino Gemelli' per lo studio sperimentale di problemi sociali dell'informazione visiva*, pp. 258-269
- Nir, Yuval., i Tononi, Giulio. 2010. Dreaming and the brain: from phenomenology to neurophysiology. *Trends Cogn Sci*, 14 (2), pp. 88-100.
- Parker, Tyler. 1944. *The Hollywood Hallucination*. New York: Creative Age Press.
- Rascaroli, Laura. 2002. „Like a dream. A Critical History of the Oneiric Metaphor in Film Theory.” *Kinema* (18), pp. 5–22. <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=141>, pristupljeno 30.1.2017.
- Slingerland, Edward. 2008. *What Science Offers the Humanities: Integrating Body and Culture*. New York: Cambridge University Press.
- Stickgold, Robert., Hobson, Allan., Fosse, Roar., i Fosse, Margrete. 2001. „Sleep, Learning, and Dreams: Off-line Memory Reprocessing”. *Science* 294 (5544), pp. 1052–1057.
- Stokes, Mark., Thompson, Russell., Cusack, Rhodri., i Duncan, John. 2009. „Top-Down Activation of Shape-Specific Population Codes in Visual Cortex during Mental Imagery”. *The Journal of Neuroscience*, 29(5), pp. 1565–1572.
- Stokes, Mark., Saraiva, Ana., Rohenkohl, Gustavo., i Nobre, Anna. 2011. „Imagery for shapes activates position-invariant representations in human visual cortex”. *Neuroimage*, 56(3), pp. 1540-1545.

FILM AND DREAM – THE PROBLEMATISATION OF THE USE OF THE ONIRIC METAPHOR IN RELATION TO FINDINGS OF NEUROSCIENCE

Summary

Since the method of comparing film and dream in film theory is based on theoretical insights about the nature of sleep from the beginning of the 20th century, the question of the justification of this approach and the validity of the obtained results is raised, considering the results of neurostudy from the beginning of the new century. The present knowledge of the neurophysiological basis of dreaming and reception of the film suggests that the use of analogy and metaphors of film-dream in film studies is, in a certain sense, justified and grounded, because there is a neurophysiological similarity of two processes. But, it was also concluded that empirical data indicate that in practice use of the concept of sleep in film theory are also often insufficiently precise or empirically unjustified. Increased activity of the visual cortex and inhibition of the parts of the prefrontal cortex, which leads to loss of self-representation are marked as the main similarity of the two processes. The presence of the subject in an imaginary world and the degree of authorship are highlighted as the main differences. It has also been pointed out to numerous conclusions and concepts that need to be revised as a consequence of expanding the corpus of knowledge on the nature of sleep and possible ways of using the analyzed method more effectively. All discussed data and theory suggest that there is a need for a deeper understanding and studying of the process of secondary elaboration, and also need for new theoretical explanations of the reception and film work. In this purpose there is the possibility of using film as a stimulus in studies of sleep and psychology. In the end modalities of functioning in relation to reality of the human mind, between absolute wakefulness and absolute dream, was discussed.

Key words

Oniric metaphor, Film theory, Neuroscience, Reception of the film, Secondary elaboration

