

ВОРЕН БАКЛАНД

КОГНИТИВНИ ЗАОКРЕТ У ТЕОРИЈИ ФИЛМА

Били смо сведоци бројних покушаја да се најтежи концептуални проблеми [теорије филма – прим. прев.] заобиђу иако ће се заменили нечим другим. То „нешто друго“ ионекад је историја или естетика филма; ионекад је то нови предмет, као телевизија, популарна култура, видео, а ионекад је посреди ишћање нових методологија које могу личити на реактуелизоване методологије друштвених наука, као што су ишћања за публику или ишћереју, ишћуици који нису извукли користи од литературе из друштвених наука која је преиспитивала социјалне методе и ограничења.

Џенет Бергстром¹

Током осамдесетих година XX века студије филма постепено су прихватале „нове“ методологије из студија културе и друштвених наука, које су истискивале спекулативне идеје о теорији филма. Уместо да образују хипотезе и моделе о општим структурама и искуству гледалаца, студије филма су се помериле ка „нечему другом“, што је набројала Џенет Бергстром. Ипак, одређени број истраживача филма, и у Европи и у Северној Америци, истраживао је са најтежим концептуалним проблемима теорије филма којима су приступали из перспективе когнитивне науке. Ова књига² је извештај о знању које су ти когнитивни теоретичари филма прику-

¹ Janet Bergstrom, „American Feminism and French Film Theory”, *Iris*, 10 (1990), 189.

² Мисли се на Бакландову књигу *The Cognitive Semiotics of Film* (2000), коју овај есеј отвара (прим. прев.).

пили. Али како је ово знање фрагментарно и непотпуно, настојаћу да га проширим и развијем у новим и непредвиђеним правцима.

Међутим, махом нећу извештавати о сазнањима које су прикупили познати когнитивни теоретичари филма из Северне Америке (Дејвид Бордвел, Ноел Керол, Едвард Браниган, Џозеф Андерсон, између осталих), већ ћу расправљати о мање познатим теоретичарима филма који су активни унутар когнитивне теорије у Европи – посебно Франческо Казети, Роџер Один, Мишел Колин и Доминик Шато.³

Упркос сличностима, у раду ове две групе приметне су значајне разлике: док северноамерички когнитивисти одлучно одбацују основне доктрине модерне теорије филма (тј. „савремену” теорију филма засновану на структуралној лингвистици, семиотици, марксизму и психоанализи), европски когнитивисти уводе револуцију у модерну теорију филма тиме што се враћају на њену рану фазу – семиотичку фазу – и трансформишу је.⁴ Обе групе тако одбацују психоанализу и замењују је когнитивном науком. Ипак, европски когнитивисти асимилују когнитивну науку у семиотички оквир, док северноамерички когнитивисти функционишу само унутар когнитивног оквира (оног који није укаљан семиотиком).

Увек је ризично анализирати рад групе појединачно као показатеља хомогене позиције. Али и поред тога, сви северноамерички когнитивисти које сам набројао припадају Институту за когнитивне студије филма и видеа (Institute for Cognitive Studies in Film and Video), што донекле уједињује планове засебних аутора.⁵ Европске когнитивисте уједињује то што њихов рад критички одговара на семиотику филма Кристијана Меза. Овај одговор укључује трансформисање Мезове семиотике путем теорије прагматике, когнитивне науке и трансформативне генеративне граматике (што је заправо један од главних истраживачких програма у когнитивној

³ Већина дела ових европских аутора није преведена на енглески језик. Међутим, делови превода могу се пронаћи у књизи *The Film Spectator: From Sign to Mind*, ed. Warren Buckland, Amsterdam University Press, Amsterdam 1995.

⁴ Користим реч „модерну” уместо „савремену” јер овај тип теорије филма припада дискурсу модерне, која је проистекла из периода просветитељства у Европи.

⁵ Институт за когнитивне студије филма и видеа основао је Џозеф Андерсон 1994. године на Одсеку за позориште и филм Универзитета у Канзасу. Битно је истаћи да је Дејвид Бордвел аутор истакнутих радова у области и теорије и историје филма. Он, дакле, не види историју филма као опасност по теорију филма. Уместо тога, он сматра да су у питању два комплементарна приступа филму (што је, уосталом, став већине истраживача). Опасност по теорију филма највише долази од истраживања нових предмета и прихватања „нових” методологија, које Џенет Бергстром набраја у уводном цитату.

науци). Европски когнитивисти покушавају да превазиђу „транслингвистику” Мезове семиотике филма – то јест, Мезово инсистирање да је семиотика филма заснована искључиво на методама структуралне лингвистике – тако што комбинују семиотику са прагматиком и когнитивном науком. Структурални лингвисти пренаглашавају ригидан, ограничен капацитет језика, а семиотика заснована искључиво на структуралној лингвистици концептуализује све остале семиотичке системе на сличан ригидан начин – ограничавајући и условљавајући значење људског искуства – по цену рефлексивних и креативних капацитета корисника језика да манипулише знаковима. Комбинујући семиотику и когнитивну науку, европски когнитивисти враћају равнотежу и почињу да концептуализују природни језик и друге семиотичке системе као нешто што истовремено омогућава и ограничава. Због двоструког наглашавања семиотике и когнитивне науке у раду европских когнитивиста, зваћу их „когнитивни семиотичари филма”.⁶

Слика 1 приказује односе између класичне теорије филма из периода од тридесетих до педесетих година XX века, модерне теорије филма, северноамеричких когнитивиста (надаље: „когнитивиста”) и когнитивних семиотичара филма.

У овој књизи намеравам да скицирам познате теоријске претпоставке којих се држе когнитивни семиотичари филма и да разјасним њихов однос према ширим традицијама интелектуалне мисли двадесетог века. Когнитивна семиотика филма представља наредну фазу – и, могуће је, сазревање – семиотичке теорије филма. Упркос револуцији коју уводи, когнитивна семиотика филма је и даље практично непозната у англоамеричким проучавањима филма. Ово није добро јер она развија потпуније схватање – потпуније од семиотике и когнитивне науке засебно – основне структуре филма, као и начин на који гледаоци схватају филмове. Пишући ову књигу надам се да ћу увести когнитивну семиотику филма у заједницу англоамеричких истраживача филма и, у општијем смислу, охрабрити ревалоризацију улоге семиотике у теорији филма.

Пре но што скицирам когнитивну семиотику филма, даћу кратак преглед позиције когнитивиста и, посебно, њихових разлога за одбијање лингвистике и семиотике као одрживих парадигми за проучавање филма. Такође ћу покушати да истакнем неколико

⁶ У својој антологији *The Film Spectator* ове европске теоретичаре филма називам „новим семиолозима”. Међутим, термин „семиологија” је сада архаичан и односи се само на радове из шездесетих година XX века засноване на структуралној лингвистици. У овој књизи ћу користити термин „семиотика филма”. Такође, додавање речи „когнитивна” истиче једнак статус ових европских теоретичара филма према когнитивним и семиотичким механизмима у разумевању филма.

1. КЛАСИЧНА ТЕОРИЈА ФИЛМА
 - (a) Монтажисти (Рудолф Арнхајм, Сергеј Ајзенштајн итд.)
 - (b) Реалисти (Андре Базен, Зигфрид Кракауер итд.)
2. МОДЕРНА ТЕОРИЈА ФИЛМА (тј. „савремена” теорија филма)
 - (a) Семиотика филма (Кристијан Мез, књиге *Film Language* и *Језик и кинематографски медијум*)
 - (b) Постструктуралистичка теорија филма (тј. друга семиотика, психосемиотика): марксистичка и психоаналитичка теорија филма Стивена Хита, Колина Макејба, Меза у књизи *The Imaginary Signifier*, Жан-Луја Комолија, Жан-Луја Бодрија итд. (прелаз са 2a на 2b извршиле су теорије исказивања засноване на лингвистици Емила Бенвениста)
3. КОГНИТИВНА ТЕОРИЈА ФИЛМА

Дејвид Бордвел, Ноел Керол, Едвард Браниган, Џозеф Андерсон, Торбен Гродал, Ед Тен, Мари Смит
4. КОГНИТИВНА СЕМИОТИКА ФИЛМА (развила се из 2a)
 - (a) Нове теорије исказивања (Франческо Казети, Кристијан Мез у књизи *Impersonal Enunciation, or the Place of Film*)
 - (b) Семиопрагматика филма (Роџер Один)
 - (c) Трансформативна генеративна граматика и когнитивна семиотика филма (Мишел Колин, Доминик Шато)

Слика 1

проблема везаних за њихову теорију филма, која се заснива искључиво на когнитивноме.

Колико је разлаз између модерне теорије филма и когнитивизма заснован на концептуалном неслагању, а колико једноставно на неразумевању? Укратко, тврдићу да је критика психоаналитичке димензије модерне теорије филма од стране когнитивиста заснована на концептуалном неслагању и, штавише, да је то неслагање делимично оправдано. Међутим, такође ћу тврдити да је когнитивистичка критика лингвистичке и семиотичке димензије модерне теорије филма заснована на неразумевању, што је довело до тога да они лажно побијају њене премисе.

Ако теорија филма жели да направи било какав напредак, она мора да установи темељ за неслагање између различитих школа и мора да идентификује неспоразум. Питер Леман тврди да истраживачи треба да развију дијалог са другим истраживачима. Он пита: „Како подучавамо студенте да с поштовањем дискутују са својим колегама или професорима ако их литература коју читају наводи да одбаце критичке методологије и стилове филма са којима се не слажу?” Он каже и следеће: „Студенти би такође требало да

схватите да је оно што они могу да науче од некога јако мало или нимало у складу са методологијом или критичким мишљењем те особе.”⁷ Слично томе, Ноел Керол говори да би „теоретисање о филму требало бити дијалектично”, и додаје: „Под тиме мислим да је критиковање већ постојеће теорије значајан начин на који се развија теоретисање о филму. Неко би можда рекао да је сама моја употреба речи ’развија’ овде сумњива. Међутим, ја сматрам да је елиминисање грешке напредак и да је то, можемо се надати, једна од потенцијалних последица дијалектичке критике. Наравно, још једна позитивна последица би могла бити проналазак пута до бољег решења до којег би се дошло критикујући теоријско решење проблема.”⁸ Керолов најновији став је да треба развити дијалог са ранијим теоријама филма, уместо да се оне једноставно осуде.

У прегледу когнитивизма који следи није ми намера да одбацујем, већ да будем критички настројен. Ово укључује разјашњавање неспоразума, како бисмо могли за собом оставити стара неслагања и напредовати тако што ћемо напасти нова неслагања.

Когнитивисти проналазе мало тога вредног или занимљивог у модерној теорији филма, иако Дејвид Бордвел у књизи *Нарација у играничном филму* прихвата вредност неких раних семиотичких радова, као што је *grande syntagmatique* Кристијана Меца.⁹ Ипак, Бордвел подрива ово признање у другом поглављу исте књиге када поставља следећа питања:

Зашто би, уосталом, коришћење лингвистичких појмова било нужан услов филмске наратије? Подразумева ли се да лингвистика нуди начин да се филм подведе под општу теорију значења? Или можда лингвистика нуди методе истраживања које можемо да усвојимо? Или је лингвистика напросто складиште локализованих и сугестивних аналогја с филмским процесом?¹⁰

Редом ћу одговарати на свако питање. Штавише, користићу своје одговоре као прилику да се осврнем на претходно истраживање, које је изведено у име семиотике филма.

⁷ Peter Lehman, „Politics, Film Theory, and the Academy”, *Journal of Film and Video*, 40, 2 (1988), 49–50.

⁸ Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, 319. Такође видети Керолов есеј „Prospects for Film Theory: A Personal Assessment”, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, ed. David Bordwell and Noël Carroll, The University of Wisconsin Press, Madison 1996, 37–68, посебно 56–68.

⁹ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Methuen, London 1985, xii. (Дејвид Бордвел, *Нарација у играничном филму*, прев. Славица Милетић, Филмски центар Србије, Београд 2013, 9.)

¹⁰ Исто, 36.

1. *Зашто би, уопштом, коришћење лингвистичких појмова било нужан услов филмске наратије?*

Једноставан одговор је да коришћење лингвистике *није* нужан услов за анализу филмске наратије. Бордвел је у праву када критикује Мезово транслингвистичко становиште. Мез је у почетку направио грешку говорећи да је лингвистика неопходан услов за анализирање филмске наратије јер је изједначавао језик филма са наративношћу: „Тачно у оној мери у којој се кинематографија суочавала са проблемима наратије је (...) успела да произведе количину одређених означавајућих процедура.”¹¹ Међутим, ову једнакост оспорио је у књизи *Језик и кинематографски медијум*¹², која означава сазревање његових семиотичких размишљања о филму. Можда бисмо ово питање могли да усмеримо назад Бордвелу и питамо га зашто је његова историјска поетика кинематографије понајвише поетика наратије.¹³

2. *Подразумева ли се да лингвистика нуди начин да се филм подведе под општу теорију значења?*

Кратак одговор на то да ли лингвистика подводи филм под општу теорију значења био би: да. Посматрати филм унутар опште теорије значења има многе последице, а неколико њих ћу сада истаћи.

Семиотика филма је пројекат који не посматра „филм” као непроблематичан, унапред дат ентитет, већ се одражава на саму природу постојања филма, заједно са последицама које он има на културу и друштво. Семиотичари доводе у питање здраворазумско идеолошко схватање филма као једноставне форме безазлене забаве, тврдећи да је то систем значења који артикулише искуство. Ово је релевантан оквир у којем треба истраживати филм, јер – што друштво постаје комплексније, оно се све више ослања на системе значења који треба да успоставе, поједноставе и организују искуство. Фундаментална претпоставка семиотике је да је „цело људско искуство, без изузетака, интерпретативна структура посредована

¹¹ Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor, Oxford University Press, New York 1974, 95

¹² Christian Metz, *Langage et cinema*, Larousse, Paris 1971. (Кристијан Мез, *Језик и кинематографски медијум*, прев. Гордана Велмар-Јанковић, Институт за филм, Београд 1975.)

¹³ У уводу за књигу *Наратија у иџраном филму* Бордвел пише: „Широко узевши, мој циљ је да изложим једну поетику наратије” (9), а у закључку: „Ништа од онога што сам рекао није дефинитивно, али приказ наратије може подстаћи развој једног драгоценог подручја знања: историјске поетике филма” (376).

и потпомогнута знацима”.¹⁴ Семиотика нуди свеобухватну теорију људске културе – или, прецизније, људског искуства, веровања и знања. То је теорија у којој су људи постављени тако да имају индиректан – посредован – однос према свом окружењу. Ја ћу касније тврдити да природни језик игра одлучујућу улогу у овом процесу посредовања, омогућавања појединцима да контролишу и разумеју своју средину. Али природни језик није свеобухватан јер се људска култура састоји од великог броја других семиотичких система – као што је филм – који такође посредују између појединаца и њиховог окружења. Можда је овде битно напоменути да је моје излагање ограничено на антропосемиотику (истраживање људских знакова) и не покрива зоосемиотику (истраживање животињске комуникације), премда су оба уједињена под биосемиотиком (истраживање комуникације коју производе сви живи организми). Лингвистика, проучавање природног језика, једна је од доминантнијих грана антропосемиотике, али она има врло малу улогу у биосемиотици и није укључена у зоосемиотику.

Истраживање филма из семиотичке перспективе не укључује његово поређење са природним језиком (иако је то једна од секундарних последица примењивања семиотичке анализе на филм), већ најпре укључује анализирање специфичности филма. У семиотици филма специфичност се дефинише у складу са инваријантним одликама које се примећују у свим филмовима, одликама које дају филму његову посебност, што одређује његове јединствене начине да артикулише и посредује искуство. Семиотичари филма дефинишу специфичност не у складу са инваријантним површинским одликама филма (које су одмах приметне), већ са дубинским системом инваријантних одлика (који је скривен, неприметан и не показује се). Ова семиотичка перспектива противи се раду класичних теоретичара филма, који су такође проучавали специфичност филма. Међутим, они су дефинисали специфичност у складу са одмах приметним одликама филма, а овакво фокусирање је довело до тога да они формулишу две међусобно контрадикторне теорије специфичности филма. Рудолф Арнхајм истиче да специфичност филма лежи у јединственим одликама „нарушавања” (посебно у монтажи) које показују специфично приказивање приметне стварности које филм манифестује – његово представљање јединственог погледа на стварност. Међутим, Андре Базен је тврдио да специфичност филма лежи у способности да – први пут у историји уметности – забележи „стварност” без уплитања људске руке (тврдио

¹⁴ John Deely, Brooke Williams, Felicia E. Kruse, „Introduction”, *Frontiers in Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1986, xi.

је, дакле, да специфичност филма лежи у његовом егзистенцијалном односу према стварности). Заговарао је идеју да филмски ствараоци не треба да подводе способност снимања филма под нарушавајуће технике као што је монтажа. Уместо тога, предлагао је стил кинематографије који би искористио капацитете снимања – као што су дуг кадар, дубок фокус и кретање камере – који одржавају његову везу са стварношћу. Мез је желео да преброди те две контрадикторне теорије дефинишући специфичност у складу са дубинским системом инваријантних одлика. Да бих представио разумевање тога шта „дубински систем инваријантних одлика” значи и како он омогућава Мезу да преброди контрадикторности класичне теорије филма, морам дати преглед семиотике.

Семиотика је заснована на хипотези да све врсте појава имају одговарајући дубински систем који твори и специфичност и разумљивост тих појава. Улога теорије у семиотици јесте да дубински, невидљиви систем учини видљивим тако што ће око њега конструисати модел. Модел је „независни предмет који стоји у одређеном односу према предмету спознаје (није идентичан са њим нити је потпуно различит од њега) и који, као посредована веза у спознавању, може да замени предмет спознаје у одређеним односима и пружи истраживачу одређену количину информација које се, одређеним правилима кореспонденције, могу пренети на предмет обликовања. Потреба за моделом се јавља када се непосредна анализа предмета из неких разлога покаже као неодговарајућа или немогућа.”¹⁵

Први корак у развијању семиотичке теорије филма јесте успостављање модела невидљивог система који је дубински за филмове, што укључује идентификовање одлика и делова овог дубинског система, заједно са начином на који су они повезани једни са другима и како функционишу. Крајњи модел се изражава низом хипотеза, или спекулативним предлозима. Ови предлози нису очигледно тачни или нетачни, али су могући. Валидност ових могућих предлога и модела које формирају зависе и од унутрашњих и од спољних критеријума. Интерно, хипотезе и модели морају да изражавају логичку конзистенцију. Екстерно, они морају да буду у стању да анализирају постојеће појаве и „предвиде” структуре нових појава. Семиотичка теорија филма може бити проглашена валидном или не на основу своје логичке (не)доследности, као и своје (не)могућности да припише одређену појаву постојећем или новом филму

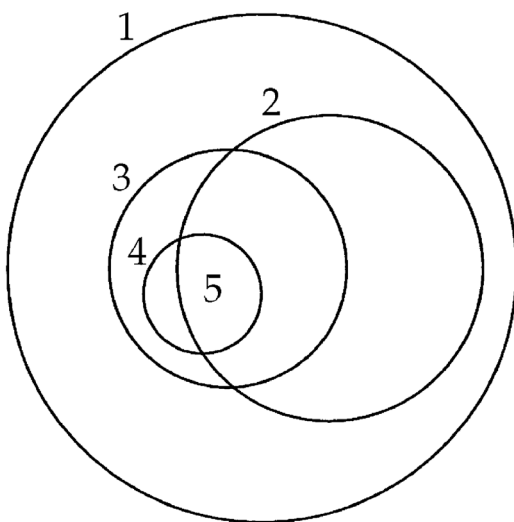
¹⁵ Овај цитат Бориса Глинског, Бориса Грјазнова, Бориса Динина и Евгенија Никитина може се пронаћи у: P. N. Denisov, *Principles of Constructing Linguistic Models*, Mouton, The Hague 1973, 154.

– што укључује довођење у везу филма са семиотичаревим претходним моделом дубинског система. Другим речима, екстерна валидност зависи од тога да ли модел поседује општост или не – да ли је могуће применити га на све појаве, постојеће и нове.

Мез је покушао да успостави општи модел дубинског система за све филмове. Његов први модел, о којем ће бити више речи, је *grande syntagmatique*, а други, развијен у књизи *Језик и кинематографски медијум*, покушава да дефинише специфичност филма као јединствену комбинацију пет својстава која се преплићу: иконичност, механичко удвостручавање, многострукост, покретљивост и механички произведене многоструке и покретне слике.¹⁶ Мез је схватио да ниједно од ових својстава, уколико се посматрају засебно, није специфично за кинематографски медијум; специфичност кинематографског медијума, како он тврди, лежи у њиховој специфичној комбинацији. Ових пет својстава није једноставно стављено на гомилу, већ су организовани у одређене системе, које Мез обликује као кругове који се преклапају, слично Веновом дијаграму (мада Мез не иде толико далеко да овај модел представи графички; ја сам то урадио на слици 2). Специфичност филма се за Меза састоји од пет својстава и система који их устројава. Приметите да Мез не успоставља директно поређење између филма и природног језика у овом семиотичком моделу филма. Иако је могуће одговорити на питање логичке конзистенције Мезовог модела резоновања у књизи *Језик и кинематографски медијум*, моја намера приликом осврта на ову књигу је да једноставно скицирам семиотички модел који Мез ту развија. Примарни проблем овог модела је његова општост, јер он изоставља неке авангардне филмове који не садрже механичко удвостручавање (на пример, филмове Лена Лија) и филмове који не садрже покретљивост (најхваљенији пример је филм *La Jetée* Криса Маркера).

Као и друге студије семиотике, семиотика филма усваја дво-струку хијерархију између видљивог и невидљивог нивоа стварности и формулише могуће хипотезе које описују овај дубински, невидљиви слој. Крајњи циљ семиотике филма јесте да створи модел дубинског невидљивог система за све филмове. Док је Фердинанд де Сосир специфични дубински систем природних језика звао *la langue*, за разлику од површинских појава, *la parole*, Ноам Чомски дубински систем назива компетенцијом, за разлику од извршења, а код Меза се тај одређени дубински систем филма назива кинематографским језиком, за разлику од појединачних филмова.

¹⁶ К. Мез, *Језик и кинематографски медијум*, поглавље 10, посебно 181–182 (прим. прев.).



Слика 2: иконичност (1), механичко удвостручавање (2), многострукост (3), покретљивост (4) и механички произведене многоструке и покретне слике (5)

Функција модела је стога да посредује између теорије и сврхе њеног истраживања. Семиотичари не упадају у заблуду поистовећивања правих предмета са предметима знања јер увиђају да сви теоријски оквири не *ошкривају* свој специфични предмет, већ морају да га *конструирају*, управо зато што је предмет истраживања недоступан перцепцији. Сосир је то схватио у односу на одређене предмете студија семиотике: „Далеко од тога да предмет претходи тачки гледишта, рекло би се да тачка гледишта ствара предмет.”¹⁷ За Самјуела Вебера пак „ова тврдња обележава епистемолошки простор у Сосировим теоријским покушајима, а занемарити његове далекосежне импликације је недвосмислено значило погрешно тумачити статус његових аргумената”.¹⁸ Да се Сосирови аргументи не би погрешно тумачили, морам истаћи да семиотика *конструира* модел предмета свог истраживања; она не *ствара* предмет свог истраживања (премда Сосир користи глагол *créer* – стварати – у претходном цитату).

¹⁷ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, trans. Roy Harris, Duckworth, London 1983, 8. (Фердинанд де Сосир, *Курс ошћће линџвистике*, прев. Душанка Точанац Миливојевић, Милорад Арсенијевић, Снежана Гудурић и Александар Ђукић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 1996, 33.)

¹⁸ Samuel Weber, „Saussure and the Apparition of Language: The Critical Perspective”, *Modern Language Notes*, 91 (1976), 916.

Да би се дао потпуни одговор на друго Бордвелово питање – „Подразумева ли се да лингвистика нуди начин да се филм подведе под општу теорију значења?” – морамо да уђемо дубље у теорију семиотике. Дубински систем је „невидљиви садржај који позајмљује структуру видљивом утолико што означава и преноси управо историјско искуство појединца и групе”.¹⁹ Семиотичари овај невидљиви, дубински систем, који позајмљује структуру видљивом, називају системом кодова. Један од интегралних кодова људске културе (мада не и свеобухватни) јесте и природни језик. То је систем специфичан за врсту који разликује људе од животиња и који људи користе да развијају заједничко схватање света.

Систем кодова састоји се од постојећег низа коначних, инваријантних одлика језика, те правила за њихово слагање. Говор (*la parole*) производе два процеса: кодови се бирају из дубинског система, а онда се комбинују у складу са правилима. Оба процеса творе разумљивост језика јер је значење производ структуралних односа који постоје између кодова. Говор се онда може анализирати у смислу дубинског система кодова у којем се производи.²⁰ У семиотици, „код” је стога термин који означава дубински систем који твори специфичност појава, позајмљује им структуру и потврђује њихову разумљивост.

У анализи филма из семиотичке перспективе истраживачи филма доводе теорију филма на нови ниво филмске стварности. Они успешно показују да је утисак јединства и континуитета које сваки гледалац доживљава у биоскопу заснован на заједничком, невидљивом дубинском систему кодова који твори специфичност, позајмљује структуру и потврђује разумљивост на видљивом нивоу филма. Рани семиотичари филма примењивали су методологију сегментације и класификације из структуралне лингвистике да би идентификовали невидљиви систем који је дубински у филму. Успостављање ове хијерархије – између видљивог нивоа филма и невидљивог система кодова који су у његовом дубинском нивоу – основни је допринос семиотичара теорији филма до сада. Они показују да је континуитет филма површинска илузија коју су марксистички критичари звали „утисак стварности”. Семиотика у пракси омогућава теоретичарима филма да направе раздор између филма и његовог означитеља, да разбију наводно спољну везу

¹⁹ J. Deely, B. Williams, F. E. Kruse, нав. дело, xiv.

²⁰ Једна фундаментална разлика између дубинских стварности је то што систем кодова природног језика (*la langue*) има другачији логички тип у односу на систем кодова филма (кинематографски језик). *La langue* је на много вишем нивоу организације него кинематографски кодови – и, заправо, сви остали семиотички кодови.

између њих, и да покажу да је смисао филма резултат система кодова, а не однос између слике и означитеља.

Након што су семиотичари идентификовали хијерархију између видљивог и невидљивог, шта су постали основни „предмети” њихових истраживања? Врло једноставно, они су почели да успостављају моделе различитих дубинских система који одређују површински – видљиви – ниво филма. У том тренутку су се семиотичари удаљили од анализе језика кинематографије (или филмске специфичности) и створили теорију текстуалне анализе, подстакнувши проучавање дубинских система који одређују текстуалне структуре одређеног филма о којем се говори, укључујући узрочно-последичну наративну логику, процес наративизације, просторно-временске односе између кадрова, обрасце понављања и разликовања, те специфичне филмске технике као што је, на пример, *eyeline match*²¹.

Идентификација и анализа ових дубинских система резултат су подвођења филма под општу теорију значења. Бордвел може да се буну што су руски формалисти проучавали многе од ових механизма филма, али, као што је добро познато, Сосирова структурална лингвистика је директно утицала на руске формалисте.

3. Или можда лингвистика нуди методе истраживања које можемо да усвојимо?

Лингвистика нуди методе истраживања које теоретичари филма могу да усвоје. Позваћу се на најочигледнији пример: рани семиотичари филма позајмили су из структуралне лингвистике тест замене, дедуктивни метод којим се анализира како дубински ниво позајмљује структуру површинском нивоу. Овај метод састоји се од сегментације и класификације. У принципу, замена укључује узајамни однос промене на површинском нивоу и промене на дубинском нивоу. Промена на површини може бити или варијација истог кода или нови код. Путем теста замене семиотичари могу да идентификују промене на површинском нивоу које одговарају променама на дубинском нивоу.

Тест замене омогућио је Сосиру да опише говор (*la parole*) као бесконачност порука које производи ограничен, дубински систем

²¹ У питању је техника снимања и монтаже у којој камера прелази са јунака на предмет њиховог посматрања – први кадар се фокусира на јунака који посматра нешто ван кадра, а наредни на оно што се посматра, чиме се добија природнији прелаз са кадра на кадар. Тако публика види и онога ко гледа и оно *чије* се гледа. Ова техника је, између осталих, присутна и у филму *Прозор у двооришће* (*Rear Window*) Алфреда Хичкока из 1954. године, у којем камера често иде са јунака који гледа кроз прозор на сцену коју он посматра (прим. прев.).

(*la langue*). Концепт „идентитета” омогућио му је да смањи бесконачност говора на овај ограничени систем јер је схватио да је сав говор састављен од истог малог броја инваријантних кодова који се рекурзивно користе у различитим комбинацијама. Сосир није замислио овај систем као једноставну гомилу кодова, већ као низ међусобно зависних, формалних односа. Такође – и овде је Сосир утврдио „коначни закон језика” – он је дефинисао кодове само у смислу њихових односа, или *разлике*, са другим кодовима (како у смислу парадигматских односа у које ступају у дубинском систему, тако и у смислу односа у које ступају током говора).

Теорија замене, заснована на аналитичким методама сегментације и класификације, довела је Меза до тога да у есеју „*Problems of Denotation in the Fiction Film*” формулише *grande syntagmatique*, што Бордвел хвали у предговору књизи *Нараџија у иџраном филму*. За Меза, *grande syntagmatique* означава један од примарних кодова који подупиру и позајмљују структуру свим класичним филмовима. То представља претходно утврђен низ ограничених типова секвенци (или синтагми), парадигму синтагми из којих редитељ може да изабере једну да би представио филмске догађаје у одређеном редоследу. Мез дефинише сваку синтагму према просторно-временским односима који постоје између филмских догађаја које она представља. Синтагме су променљиве јер исти догађаји, приказани средствима различитих синтагми, имају различита значења.²² Мез је открио укупно осам различитих типова синтагми, а свака од њих се може идентификовати карактеристичним просторно-временским односом који постоји између њених слика. Ове синтагме образују ограничену парадигму инваријантних кодова, те нуде осам различитих променљивих начина да се формира низ слика. Осам синтагматских типова стога одговарају Сосировом „највишем закону језика”, јер је свака синтагма дефинисана помоћу својих односа, или разлика, са осталим синтагама. О томе Мез каже: „Смисао ових фигура монтаже [филмских синтагми – прим. аут.] највише произилази из односа које имају једна према другој. Једна, дакле, мора да се бави, да се тако изразим, парадигмама синтагми. Оне се једино неком врстом *замене* могу идентификовати и нумерисати.”²³ Приметите поново да овај семиотички модел не

²² Рејмон Белур је ово истакао у интервјуу са Џенет Бергстром: „Очигледно је да филм може да буде веома различит у зависности од тога да ли је више или мање садржан од сцена или секвенци, или од наизменичних синтагми и епизодичних секвенци”, Janet Bergstrom, „*Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour*”, *Camera Obscura*, 3/4 (1979), 86.

²³ Christian Metz, „*On the Notion of Cinematographic Language*”, *Movies and Methods*, ed. Bill Nichols, University of California Press, Berkeley 1976, 587. Мез је развио *grande syntagmatique* у четвртој поглављу књиге *Film Language: A Semiotics of the Cinema*.

повлачи никаква директна поређења између филма и природног језика.

4. Или је лингвистика најпростио складиштие локализованих и сугестивних аналоџија с филмским процесом?

Ово последње питање, у већој мери реторичко него ранија, открива Бордвелов омиљени начин карактерисања модерне теорије филма. Моји одговори на претходна три питања су, у идеалном случају, показали да лингвистика нуди теоретичарима филма више од складишта за локализоване и сугестивне аналоџије. Штавише, лингвистика не охрабрује већину семиотичара филма да повлаче аналоџије између филма и природног језика. Мез је прихватио истраживачки метод теоретисања у којем је узео у обзир све аргументе који могу бити додатно за или против хипотезе – у овом случају, поређења језика филма и природног језика – и тако одреде ниво њене веродостојности. Већи део његовог првог есеја – „Le cinéma: langue ou langage?” – наглашава доказе *iproтив* искушења да се повуче аналоџија између филма и природног језика.²⁴ Мез схвата да оба језика припадају другачијим логичким категоријама, и то сазнање га води до закључка да је филм „*langage sans langue*”²⁵. У свом каснијем раду Мез је наставио да изводи примарни циљ семиотике филма – да се конструише модел специфичности филма, дубински слој филма. У стварању *grande syntagmatique* помешао је специфичност филма са наративношћу, али касније, у књизи *Језик и кинематографски медијум*, он дефинише специфичност као јединствену комбинацију пет својстава, уз дубински систем који их организује.

²⁴ Генерално гледано, Мез говори да „кинематографија није језички систем јер се супротставља трима важним карактеристикама лингвистичких чињеница: језик је *систем знакова* који се користи за међусобну *комуникацију*. Сада, као и све уметности, и зато што је и сама уметност, кинематографија представља једносмерну комуникацију”, *Film Language*, 75.

Гледано конкретније, Мез не подлеже искушењу да упореди филмску слику са реченицом. Он тврди да не постоје структурне сличности између та два појма, јер се реченица, за разлику од слике, такође може анализирати путем кодова: „Разлика [између слике и реченице] је у томе што се реченице вербалне комуникације временом могу растворити на речи, док у кинематографији то није случај: филм може бити раздeљен на веће јединице (‘кадрове’), али се ти кадрови не могу смањити на мање, основне, и одређене јединице”, *Film Language*, 88.

²⁵ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris 1968, 51. (Кристијан Мез, *Оџледи о значењу филма. 1*, прев. Гордана Велмар-Јанковић, Снежана Лукић, Боровој Каћура, Институт за филм, Београд 1973. и *Оџледи о значењу филма. 2*, прев. Гордана Велмар-Јанковић, Институт за филм, Београд 1978.) Преводац књиге на енглески језик, Мајкл Тејлор, преводи ову фразу као „вансистемски језик” („a non-system language”), *Film Language*, 44.

Да сумирам своје одговоре на четири Бордвелова питања, сама идеја „кинематографског језика” за семиотичаре филма није само аналогија (као што је била у предлингвистичким поређењима језика и филма Рејмонда Спотисвуда, у филмолошком покрету итд.); то јест, анализа филма од стране семиотичара не полази од идентификовања никакве директне сличности између филма и природног језика. Уместо тога, семиотичари филма тврде да је филм медијум који поседује карактеристични дубински систем који пружа разумљивост и даје структуру свим филмовима. Наравно, семиотичари се не претварају да проучавају све што филм чини разумљивим; уместо тога, они ограничавају своју анализу на инваријантне одлике које дефинишу специфичност филма.

А шта је са критиком других домена модерне теорије филма од стране когнитивиста? Један од доминантних разлога зашто когнитивисти критикују модерну теорију филма је бихевиоризам који је имплицитан у њеном исказивању позиције субјекта, у чему је гледалац увек, аутоматски, постављен у позицију идеолошког субјекта, без когнитивног капацитета да процесуира и манипулише филмом. Другим речима, модерни теоретичари филма поставили су директан, непосредован однос између стимулуса и реакције гледаоца, који, како Бордвел примећује, „гледаоцу приписују фундаменталну пасивност”.²⁶ Ова критика је свакако валидна и оправдава потребу за когнитивним исказом процесуирања од стране гледаоца. Али да ли то такође оправдава одбијање семиотике? Идеја коју ја развијам је да когнитивна теорија филма која асимилује семиотику превазилази проблем транслингвистике, бихевиоризам става модерне теорије филма о позиционирању субјекта, заједно са когнитивним пренаглашавањем гледаоца као аутономног рационалног бића. Когнитивисти, с друге стране, тврде да теоретичари филма морају да одбију семиотику и крену испочетка, развијајући когнитивну теорију гледалаштва која није укаљана семиотиком. Бордвел и други постављају питање зашто когнитивна теорија филма мора да се односи на језик и семиотику. Мој непосредни одговор је да морамо да узмемо у обзир специфичност људског ума и културе. Док су филозофи из периода просветитељства тврдили да је разум специфичан за људски род, филозофи двадесетог века који припадају традицији језичке анализе су, заједно са семиотичарима, установили да је језик специфичан за људски род. Језик није још само један аспект људског ума, већ је карактеристика која га дефинише. Касније ћу више говорити о традицији анализе језика.

²⁶ Д. Бордвел, *Нарација у филму фикције*, 9.

Насупрот модерној теорији филма, Бордвел истиче да „филм никога не ’позиционира’”. Он само подстиче гледаоца да изврши низ *ојерација* које се могу дефинисати.²⁷ Бордвел онда наставља да попуњава менталне рупе које је оставио став бихевиориста према модерној теорији филма. Али, говорећи да филм никога не позиционира, Бордвел наговештава да је гледалац „ентитет” без контекста и да је гледање филма чисто рационалистичка активност. Слажем се са Бордвелом да филм не позиционира или поставља гледаоце у ужем смислу модерних теоретичара филма (како Бордвел пише, термини „позиција” и „место” нас „наводе да замислимо гледаоца као неког кога су сатерале у хошак конвенције перспективе, монтаже, наративне тачке гледања и психичког јединства”)²⁸. Ову ограничену концепцију гледалаштва можемо одбацити без одбацивања тврдње да филм модификује гледаочев ум на специфичан начин.²⁹

²⁷ Исто, 41.

²⁸ Исто.

²⁹ У прегледу когнитивистичке критике модерне теорије филма мора се узети у обзир осуда марксиста и психоаналитичке фазе модерне теорије филма од стране Ноела Керола у књизи *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, Columbia University Press, New York 1988. Како сам већ раније детаљно писао о овој књизи у једном приказу (Warren Buckland, „Critique of Poor Reason”, *Screen*, 30, 4 (1989), 80–103), то нећу чинити и сада. Међутим, вредело би кратко одговорити на Керолов текст „Cognitivism, Contemporary Film Theory, and Method: A Response to Warren Buckland” (у књизи *Theorizing the Moving Image*, 321–335) – његов одговор на тај мој приказ. Као прво, Керол погрешно тумачи мој приказ своје књиге као напад на когнитивизам. Мој примарни циљ био је да истражим разлоге за његову екстремну интерпретацију модерне теорије филма, да истражим логику његових тврдњи и услове који чине тако екстремну интерпретацију могућом. Мислим да је књига *Mystifying Movies* фасцинантно штиво јер су екстреми њених аргумената иновативни (дах свежег ваздуха) и заводљиви (као резултат апела на здрав разум и филозофске modele резонувања као што је *reductio ad absurdum*, свођење на апсурд). Међутим, резултати често наводе на погрешан пут (дах свежег ваздуха постане хладан, оштар ветар), као што то и мој приказ покушава да докаже.

Даље, критиковао сам алтернативну когнитивну теорију коју је Керол представио у књизи *Mystifying Movies* јер није била довољно развијена и није била на месту. Изгледа као да су когнитивни делови додати у журби као накнадна мисао. Штавише, мој приказ није покушао да брани циљеве модерне теорије филма упркос Кероловој критици. Напоследку, при почетку свог приказа истакао сам да „савремена теорија филма мора бити критички анализирана од својих темеља. Међутим, ја се разликујем од Керола по начину на који би требало извести ту критику” („Critique of Poor Reason”, 83). И Керол и Едвард Смол не успевају да усвоје овај аспект мог приказа; на пример, Едвард Смол га назива „реакционарским” („Introduction: Cognitivism and Film Theory”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 6, 2 (1992), 171). Такво одбацивање једноставно покушава да угаси сваки покушај развијања даље дебате између модерне теорије филма и когнитивизма, предлажући читаоцу или да прихвати Керолове ставове, или да ћути. Да ли Смолов став треба узети као пример дијалектичког резонувања које Керол тражи? Тон мог приказа једноставно имплицира да је Керолова критика модерне теорије филма претерана. Када нови играч ступи на интелектуалну

Когнитивисти у различитим количинама умањују или одбијају антропосемиотичку димензију разумевања филма и, уместо тога, фокусирају се на његову еколошку димензију. Следећи когнитивисти су кључни у еколошком приступу: Џозеф Андерсон, аустралијански филозоф Грегори Кари, дански теоретичар филма Торбен Гродал и холандски теоретичар филма Ед Тен.³⁰ Едвард Браниган и Дејвид Бордвел такође прихватају еколошке теорије, али у мањем опсегу. (Како се првенствено развила у Северној Америци, когнитивна теорија филма је стога истовремено постала међународна и развила еколошки оквир.) Арома овог рада може се истаћи цитатом из Гродалове књиге *Moving Pictures*:

Визуелна фикција се посматра у свесном стању и већином се бави људским бићима која посматрају, реагују и осећају у видљивом и чулном свету, или поводом њега. Искуство гледаоца и појаве које се доживљавају често захтевају објашњења која имплицирају несвесне активности; али емоције и спознаја морају се објаснити у односу на свесна ментална стања и процесе. Услед еволутивних разлога, није вероватно да је начин на који се појаве јављају у свести само илузија коју узрокују одређени, врло различити несвесни агенси и механизми.³¹

Игноришући једни друге, когнитивисти и семиотичари су развили неуравнотежене теорије кинематографије. У свом настојању да разумемо како се филмови разумеју морамо да одржимо равнотежу између културних ограничења, као што су језик и други семиотички системи људске културе, те ширих еколошких ограничења. Когнитивни семиотичари филма иду далеко не би ли достигли ову равнотежу, за разлику од лингвистичког детерминизма Мезове семиотике филма и слободне воље и рационалне аутономије коју

сцену, он утврди свој идентитет пренаглашавајући свој случај (сетите се само слогана које су руски формалисти потенцирали у свом формативном периоду). Управо ово је Керол планирао (и успео) да уради својим приказом књиге *Questions of Cinema* Стивена Хита из 1982. године (на овом приказу се и базира књига *Mystifying Movies*). Керол је хтео да избаци бебу заједно с водом из корита, а да се не поваси. Мој приказ истиче да не морамо да идемо толико далеко, али се слаже са тим да би воду у кориту требало променити.

³⁰ Joseph Anderson, *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1996; Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge University Press, Cambridge 1995; Ed Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotional Machine*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale, N. J. 1996; Torben Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Clarendon Press, Oxford 1997.

³¹ Torben Grodal, *Moving Pictures*, 6. Приказ ове књиге сам објавио у часопису *European Journal of Communication*, 13, 4 (1998), 577–581.

когнитивисти пружају гледаоцима филма. Сваки од наредних делова истаћи ће начин на који когнитивни семиотичари филма покушавају да одрже ову равнотежу, иако између њих постоје разлике.

Традиција анализе језика

Традиција анализе језика укључује аналитичку филозофију Фрегеа, Карнапа, Мура, Расела, Рајла и Витгенштајна, структуралну лингвистику Сосира, прагматику Хабермаса, те семиотику Чарлса Сандерса Перса. Њен примарни циљ је да трансформише питања о епистемологији и уму у питања о језику и значењу. Карл-Ото Апел дефинише традицију анализе језика као (пратећи Аристотела) *prima philosophia*: „Прву филозофију су основали Грци као *онџолоџију* кључних структура ствари; (...) касније, током такозваног 'новог доба', претворена је у, или ју је заменила, *криџичка еџистџемолоџија*...; и (...) најзад, током двадесетог века, и онтологију и епистемологију је довела у питање, или их је трансформисала, *анализа језика*.”³²

Тристогодишња доминација епистемологије, или филозофије субјекта, у западној филозофији почела је од Декарта, достигла свој врхунац у субјективном идеализму Канта и Фихтеа, а завршила се објективним идеализмом Хегела и британских идеалиста (Бозанкета и Бредлија). Важност трансформације од идеализма епистемологије до анализе језика је у томе што су језик, знакови и процес семиозе заменили менталне ентитете. На пример, семиотика и структурализам покренули су радикалну критику Кантовог субјективног идеализма без напада на разум и рационалност (што је довело Пола Рикера до тога да структурализам назове „канџијанизмом без трансценденталног субјекта”). Семиотичари су померили разум и рационалност у језик и систем знакова уместо у ум. За Јиргена Хабермаса „*сџрукџуралисџичка* поставка, са Сосиром, полази од модела језичког система правила и превазилази филозофију субјекта тиме што учинке спознавајућег и делатног субјекта, уплетеног у језичку праксу, своди на граматичка правила продукције и структуре које јој стоје у темељу. Тиме субјективност губи моћ спонтаног стварања светова.”³³ Унутар аналитичке филозофије, Гилберт Рајл је написао величанствену критику картези-

³² Karl-Otto Apel, „The Transcendental Conception of Language-Communication and the Idea of First Philosophy”, *History of Linguistic Thought and Contemporary Linguistics*, ed. Herman Parret, Walter de Gruyter, Berlin 1976, 34.

³³ Jürgen Habermas, *Postmetaphysical Thinking: Philosophical Essays*, trans. William Mark Hohengarten, Polity Press, Cambridge 1992, 208. (Јирген Хабермас, *Посџмџеџафизичко миџљење: филозофски чланци*, прев. Александра Костић, Београдски круг, Београд 2002, 271.)

јанског дуализма у књизи *The Concept of Mind*.³⁴ Широко узев, аналитички филозофи привилеговали су језик схватајући филозофске проблеме пре као збуњивања и неразумевања у вези са употребом језика него конфликте или неслагања поводом стварних проблема. Стога се аналитичка филозофија успоставља као терапеутска активност која жели да разгради филозофске проблеме разјашњавајући значења речи и израза. У исто време, Фреге замењује психологизам логичком анализом, а Ч. С. Перс трансформише Декартов метод интроспекције и кантовску епистемологију у семиотику.³⁵

Јирген Хабермас познат је по својим покушајима да настави пројекат модерне и просветитељства, из ког је она настала. Али он препознаје ограничења и недостатке просветитељства – највише његов идеализам. Једна димензија Хабермасовог рада састоји се од поновног ишчитавања просветитељства из перспективе лингвистике – или, прецизније, прагматичке теорије говорног чина.³⁶ Ово му омогућује да ажурира и трансформише просветитељство тако што ће његове идеале заменити анализом језика, производећи промену из чисто субјективног у интерсубјективно – језички, дијалогски и комуникациони разум. Његов аргумент је да језик није једноставно само једна од многих ствари које човек поседује; он је примарни иметак јер твори базу за људско разумевање света и наводи појединца на заједничку интерпретацију и света и људских радњи. Хабермас не упада у замку транслингвистике јер се од почетка фокусира на капацитете људског разума. Он се не бави „чистотом

³⁴ Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*, Hutchinson, London 1949.

³⁵ Апел истражује како Ч. С. Перс трансформише Кантову епистемологију у анализу језика у тексту „From Kant to Peirce: the Semiotical Transformation of Transcendental Logic”, *Towards a Transformation of Philosophy*, trans. Glyn Adey and David Frisby, RKP, London 1980, 77–92.

³⁶ Теорија говорног чина, коју је покренуо Џ. Л. Остин а систематизовао Џон Серл, једна је од доминантних подручја истраживања прагматике. За Остина, анализа језика укључује објашњење како су искази уграђени у друштвене институције, као и одређивање које радње искази изводе. Језик просто не објашњава идеје које описују тренутно стање у свету (поглед на логички позитивизам, што Остин обара). Такође, говорници користе исказе да изведу радње – да обећају, обавезу се, утичу на поступке других људи и установе друштвене односе. На пример, свештеник који венчава двоје људи говорећи им „Проглашавам вас мужем и женом” не описује постојеће стање ствари у свету; он ствара ново стање – установљава друштвени однос између пара – средствима свог исказа. Штавише, тај исказ извршава своју функцију само када га изговара прави свештеник који представља институцију цркве.

Шире гледано, теорија говорног чина покушава да успостави које типове радњи извршавају говорници и у којим условима је одређени чин успешан. Видети: Џ. Л. Остин. *Како деловати речима: предавања на Харварду 1955. године*, ур. Џ. О. Армсон и Марина Збиса, прев. Милорад Радовановић, Матица српска, Нови Сад 1994. и Џон Серл, *Говорни чинови: оглед из филозофије језика*, прев. Мирјана Ђукић, Нолит, Београд 1991.

чистог разума”, већ начином на који се разум конкретизује у језику. Проблем са филозофијом субјекта за Хабермаса је у томе што она конкретизује субјективност тако што се индивидуалном дарује „нарцистички надута аутономија” јер оно пренаглашава ефекат „сврховито рационалног самопотврђивања”.³⁷ Насупрот томе, Хабермас – и традиција језичке анализе уопште – децентрира субјекат тврдећи да он није власник сопствене куће, већ да зависи од нечега што је априорно и интересубјективно – језик. А језик је фундаменталан јер он функционише да би представљао (или откривао) стварност, установљавао међуљудске односе и наводио лична изражавања. Другим речима, он омогућава међусобно разумевање и координише друштвене радње: „Комуникативно постигнути споразум који се одмјерава интересубјективним признањима захтјева за важењем омогућује преплитање социјалних интеракција и животно-свјетских контекста. (...) На мјесто ове предјезично-усамљене рефлексије ступа у комуникативно дјеловање уграђено раслојавање дискурса и дјеловања.”³⁸ Хабермас се снажно бори за то да анализа језика замени идеализам филозофије субјекта. Ја ћу детаљније развити ову тезу у другом поглављу док будем говорио о когнитивној теорији гледаоца Дејвида Бордвела.

Анализа језика, дакле, у свим својим формама одбија идеализам и ментализам, трансформишући перспективу „првог лица” из епистемологије (Декартов метод интроспекције) у перспективу „трећег лица” језика и знакова. Томас Дадесио јасно сумира сва ова питања:

Критика интроспекције коју је зачео Перс добила је замах када је, са успоном бихевиоризма у друштвеним наукама, интроспекција напуштена као уважена метода јер се мислило да није у стању да обезбеди објективна, поновљива опажања које наука захтева. Док је изгледало разумно – ова околност трајала је око триста година – веровати да човек може имати привилегован приступ садржају свог ума, ментални процеси су се могли схватити као основни и за епистемологију и за примере људског понашања. Међутим, када се ова привилегија почела посматрати као илузорна, интроспекцију су замениле друге методе које се заснивају на перспективи из трећег лица. Из ове нове перспективе, приступ који појединци имају сопственим мислима се више није могао сматрати темељем знања и, као последица тога, приватне догађаје су у разговорима о језику,

³⁷ Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, trans. Frederick Lawrence, Polity Press, Cambridge 1987, 315. (Jürgen Habermas, *Filozofski diskurs moderne: dvanaest predavanja*, prev. Igor Bošnjak, Globus, Zagreb 1988, 296.)

³⁸ Исто, 302–303.

значању и разуму заменили догађаји који су били отворени осуди јавности као што је понашање других, речи које изговарају и употреба тих речи.³⁹

Претпоставке епистемолога да ће одмах моћи приступити мислима у сопственом уму и моћ ума да открије стварност замениле су претпоставке аналитичара језика о индиректном приступу мислима путем језика и других интерсубјективних система знакова. Док когнитивисти усвајају перспективу првог лица из епистемологије (филозофију субјекта), семиотичари усвајају перспективу трећег лица из традиције анализе језика.

Ноам Чомски и истраживање комјешенције

Касних педесетих година XX века разум и сазнање одлучно су се вратили *унућар* традиције анализе језика, почевши са трансформативном генеративном граматиком Ноама Чомског (заједно са његовом одлучном критиком бихевиоризма Б. Ф. Скинера).⁴⁰ У форми лингвистике Чомског, традиција анализе језика створила је синтезу и ментализма епистемологије и интерсубјективне природе језика, избегавши тако идеализам и перспективу првог лица из епистемологије и (квази)бихевиоризам традиције анализе језика. У овом погледу, рад Чомског представља идеалну парадигму за когнитивне семиотичаре филма.

Дејвид Бордвел је истакао одсуство упућивања на рад Чомског у теорији филма: „Изненађујуће је да су теоретичари који језику приписују главну улогу у одређивању субјективности скоро потпуно игнорисали два најзначајнија догађаја у теорији лингвистике: трансформативну генеративну граматику Чомског и његову теорију принципа и параметара (енг. Principles-and-Parameters theory).”⁴¹ Он додаје и да „ниједан теоретичар филма није пружио одговор на то *зашто* су мање формалне теорије Сосира, Емила Бенвениста и Бахтина супериорне у односу на парадигму Чомског. Већ више од две деценије теоретичари филма дају службене изјаве о језику без осврта на највећег теоријског ривала њихове позиције.”⁴² Истина је да се већи број теоретичара филма током последње две деценије

³⁹ Thomas Daddesio, *On Minds and Symbols: The Relevance of Cognitive Science for Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlin 1995, 49–50.

⁴⁰ Noam Chomsky, „A Review of B. F. Skinner’s Verbal Behavior”, *Language*, 35, 1 (1959), 26–58.

⁴¹ David Bordwell, „Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory”, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, ed. David Bordwell and Noël Carroll, The University of Wisconsin Press, Madison 1996, 22.

⁴² Исто.

укључивао у лингвистику Чомског и, штавише, истакао је као супериорну у односу на структуралну лингвистику. У овој књизи покушавам да нагласим да је лингвистика Чомског, посебно у студијама компетенције, дефинисала централне доктрине когнитивне семиотике филма. Овде ћу кратко илустровати однос између раних семиотичара филма и когнитивних семиотичара филма.

Током седамдесетих година XX века Мезова семиотика филма се модификовала и трансформисала. Њени фундаментални проблеми, како смо већ видели, били су у томе што се она потпуно ослањала на структуралну лингвистику. Једна велика трансформација дошла је из постструктуралне теорије филма, која се примарно базирала на марксизму Луја Алтисера и психоанализи Жака Лакана. Постструктуралисти критикују структурализам јер га сматрају последњим трагом разума и рационалности из просветитељства. Кристофер Норрис јасно сумира ову постструктуралистичку позицију:

Структурализам одбацује кантовски „трансцендентални субјекат”, само да би га заменио неком врстом априорне лингвистике, регулативног концепта „структуре” који покушава да на игру значења постави снажне правне границе. Таква је, макар, критика донета да утиче на структуралистичко мишљење од стране оних који су – као Лакан или Дерида – у њој видели последње, слабе знаке рационалистичке традиције наметнуте против (несвесних) граница ње саме.⁴³

На крају, структурализам замењује трансцендентални кантовски субјекат трансценденталним означеним.

За већину англоамеричких истраживача филма семиотика филма има само једну форму – наиме, Мезова рана семиотика филма, започета 1964. године радом „Le cinéma: langue ou langage?” који је водио до његовог изузетог рада о *grande syntagmatique* слике и, најзад, до његове монументалне књиге *Језик и кинематографски медијум*, која је објављена 1971. и преведена на енглески језик 1974. године. Али, као што Мез сам признаје у уводу те књиге, „семиотички покрет је већ по самој својој природи осуђен на надахнуће и полет или на нестајање”.⁴⁴ Иако књига *Језик и кинематографски медијум* означава логичан закључак Мезове семиотике филма засноване на лингвистици, она не означава крај семиотике филма *per se*. У свом каснијем раду (посебно у есеју „The Imaginary

⁴³ Christopher Norris, *The Contest of Faculties: Philosophy and Theory after Deconstruction*, Methuen, London 1985, 222.

⁴⁴ К. Мез, *Језик и кинематографски медијум*, 11.

Signifier⁴⁵), Мез је прихватио психоаналитички оквир који је помогао формирању постструктуралистичке теорије филма. Међутим, многи његови студенти и колеге наставили су да раде унутар семиотичког оквира који су комбиновали са когнитивном науком. Истраживања о семиотици филма несмањеном снагом су се наставила током седамдесетих, осамдесетих и деведесетих година XX века, посебно у Француској, Италији и Холандији. Далеко од тога да је нестала, семиотика филма се развила у нов оквир који превазилази проблеме семиотике филма засноване на структуралној лингвистици, и то прихватањем три нове теорије: (1) обновљеног интересовања за теорију исказивања на филму и телевизији (посебно у делима Франческа Казетија, те у Мезовој књизи *L'Énonciation impersonnelle, ou, Le site du film*)⁴⁶, (2) прагматике (у делима Роџера Одина) и (3) трансформативне генеративне граматике и когнитивне науке уопште (у делима Мишела Колина и Доминика Шатоа).

Једна одређујућа карактеристика когнитивне семиотике филма је то што она жели да обликује праве менталне активности (интуитивно знање) укључено у стварање и разумевање филмских текстова уместо да истражује саме филмске текстове. Најзад, теорије Франческа Казетија, Роџера Одина, Мишела Колина и Доминика Шатоа су модел филмске компетенције. Сваки теоретичар обликује ову компетенцију из благо другачије перспективе: Казети користи контекстуалну теорију исказивања, Один прагматику, а Колин и Шато генеративну граматику и когнитивну науку.

Истраживање лингвистичке компетенције Чомског у његовој генеративној граматичи (где се „граматика” дефинише као теорија језика) један је од истраживачких програма који су довели до развоја когнитивне науке током педесетих година XX века. Генеративна граматика је померила лингвистичка истраживања даље од епифеномена (стварног понашања језика), а према компетенцији – интуитивном знању које је подлога понашању природног језика, заједно са урођеним, биолошки одређеним способностима језика који конституише ово знање као специфично за врсту. Чомски стога прати истраживања филозофа из ере просветитељства о томе шта разликује људе од не-људи. Чомски дефинише специфичност људског разумевања у контексту поседовања способности језика, способности која омогућава сваком живом бићу да интернализује одређени природни језик.

⁴⁵ Christian Metz, „The Imaginary Signifier”, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, trans. Ben Brewster et al., Macmillan, London 1982, 1–87.

⁴⁶ Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle, ou, Le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris 1991.

Генеративна граматика је стога когнитивна теорија природног језика. Њена когнитивна димензија састоји се од два стадијума: проучавања језичке способности у њеном почетном стању и проучавања ове способности након што је условљена искуством (што води до интернализације одређеног природног језика). Проучавање језичких способности се у свом почетном стању зове „универзална граматика” (саговорникова почетна компетенција), док проучавање одређеног природног језика укључује објашњавање структуре способности језика након што је одређена искуством (што води до формирања саговорникове постигнуте компетенције).

Проучавати граматiku одређеног природног језика значи достизати описну оправданост, док је проучавање универзалне граматике достизање објашњавајуће оправданости. Циљ описно оправдане генеративне граматике је да конструише формални модел (који се састоји од генеративних и трансформативних правила) који генерише све и само граматичке реченице одређеног природног језика. Насупрот томе, објашњавајућа оправданост покушава да образује почетно стање језичке способности, што је Чомски схватио у смислу низа урођених принципа и параметара. Ако неко проучава граматiku енглеског или јапанског језика, онда он/она проучава исту језичку способност (исти низ принципа и параметара), али под другим емпиријским условима, условима који одређују ове принципе и параметре у алтернативним поставкама.

Међутим, структурална лингвистика постиже једино посматрачку оправданост, јер она само сегментира и класификује лингвистичко понашање у парадигме и не придодаје ниједну когнитивну стварност тим парадигмама. С друге стране, Чомски дефинише језичку способност и природне језике као когнитивне стварности, физичке компоненте ума:

Генеративна граматика није низ изјава о спољним предметима конструисаним на одређени начин. Она се труди да прикаже тачно шта неко зна када чује неки језик: то јест, оно што је научено, допуњено урођеним принципима. Универзална граматика је карактеризација ових урођених, биолошки одређених принципа, који обликују једну компоненту људског ума – језичку способност.⁴⁷

Током почетног формирања педесетих и шездесетих година XX века генеративна граматика је покушала да се разликује од структуралне лингвистике тако што је себе дефинисала као описно

⁴⁷ Noam Chomsky, *Knowledge of Language: Its Nature, Origin, and Use*, Praeger, New York 1986, 24.

оправдану, обраћајући мало пажње на објашњавајућу оправданост. Описна оправданост је постављена у ономе што је познато као Стандардна теорија генеративне граматике коју је скицирао Чомски у књизи *Aspects of the Theory of Syntax*, објављеној 1965. године.⁴⁸ Управо је ову рану теорију генеративне граматике користио когнитивни семиотичар филма Мишел Колин приликом поновног ишчитавања Мезове *grande syntagmatique*. У петом поглављу ове књиге скицираћу и Стандардну теорију Чомског и Колиново поновно ишчитавање Меза.

Истакао сам да је природни језик специфичан за врсту. Али шта га тачно чини специфичним за врсту? Већ смо видели да људи, за Хабермаса, путем језика успостављају међусобно разумевање и координишу друштвене активности. Чомски се позива на својство дискретне бесконачности (или принципа креативности); структуралистички лингвиста Андре Мартине се позива на принцип економије природног језика, његов двоструко артикулисани систем организације.⁴⁹ За Чомског и Мартинеа природни језик је карактеристичан јер обликује безброј појава ограниченим средствима. Двострука артикулација поставља први (виши) ниво језика који се може анализирати у склопу великог али ограниченог броја јединица које носе значење (морфема, или монема), те други, нижи ниво, који се састоји из мањег броја јединица које не носе значење (фонема) и немају семантички садржај у себи, али се међусобно комбинују на вишем нивоу да би створиле морфеме.⁵⁰ Морфеме се пак комбинују на коначан број начина да би произвеле бесконачан број реченица. Стандардна теорија Чомског садржи – слично као и семиотички модели – дубински ниво стварности и површински ниво. Дубински ниво се састоји од коначног броја основних правила која генеришу коначан број дубинских структура. Оне се потом трансформишу у потенцијално бесконачан број реченица површинске структуре путем рекурзивне примене ограниченог броја правила за трансформацију. Модел ове дубинске стварности Чомског прави равнотежу између капацитета језика да ограничи и омогући.

Двострука артикулација и дискретна бесконачност могу се поједноставити аналогijом из шаха, игре која се састоји из коначног

⁴⁸ Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1965.

⁴⁹ André Martinet, *Elements of General Linguistics*, trans. Elizabeth Palmer, Faber and Faber, London 1964. (André Martinet, *Osnove opće lingvistike*, prev. i predg. August Kovačec, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1982.)

⁵⁰ Роман Јакобсон и Морис Хале писали су о томе у књизи *Темељи језика (Fundamentals of Language)*; Роман Јакобсон и Моррис Хале, *Темељи језика*, prev. Ivan Martinčić i Ante Stamač, Globus, Zagreb 1988), а потом су раздвојили фонему на скуп улечатљивих одлика које се дефинишу као бинарне опозиције.

броја квадрата и коначног броја фигура од којих се свака може померити на коначан број начина. Али када саберемо све те „коначности”, добијамо потенцијално бесконачан број партија шаха.

Прво оправдање за проучавање филма у контексту генеративне лингвистике је откривање да ли је и он структуриран у складу са одликама дискретне бесконачности. Почетни знаци обећавају, пошто је дискретна бесконачност заснована на могућности да сегментира и класификује дискретне јединице језика, као што је Мез успешно учинио приликом конструисања *grande syntagmatique*. Дискретна бесконачност је имплицирана у *grande syntagmatique* до те границе да формализује коначно утврђени ред (секвенце од осам слика) бесконачног броја неутврђених јединица (кадрова).*

Превео с енглеског
Драган Бабић

* Извор: Warren Buckland, „The Cognitive Turn in Film Theory”, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, 1–22.