

I.

УМЕТНОСТ, НАСИЛСТВО + ОПШТЕСТВО:

НЕКОЛКУ БЕЛЕШКИ (ТОН И ФУНКЦИЈА: УМЕТНОСТ И РИТУАЛ)¹

НАСИЛСТВО

Функција: *именка*

1 а: примена на физичка сила за да се повреди или злоупотреби (на пример, во војна, нелегално да се влезе во куќа),

б: пример на насилно однесување или постапка
[...]

3 а: интензивна, бурна или фуриозна и честопати деструктивна постапка или сила „*насилството* на бурата“

б: силно чувство или израз

РИТУАЛ

Функција: *именка*

1: утврдена форма за церемонија; *конкретно:* редоследот на зборови пропишан за религиозна церемонија

2 а: ритуален обред, *конкретно:* систем на обреди

б: церемонијален чин или постапка **в:** чин или низа чинови што редовно се повторуваат на одреден прецизен начин

¹ Првпат објавено во *Interpretations, European Research Project for Poetics & Hermeneutics*, Volume No.1, Violence & Art, Macedonian Academy of Sciences and Arts, Skopje, 2007.

. Се вели дека Ингмар Бергман изјавил оти филмот е совршено легитимен начин да се ритуализира насилството во општеството.

. Внимавајте — да се *ритуализира*, а не да се величи.

. [Се вели и дека Бергман изјавил: „Кога доживуваме еден филм, свесно се подготвуваме за илузија. Ги тргаме настрана волјата и интелектот, правиме пат за неа во нашата имагинација. Редоследот на слики директно влијае врз нашите чувства“].

. Ритуалистичкиот аспект (меѓу другото) е поврзан со создавање на замена, модел, приказ на одредено искуство.

. Овој приказ, ресоздавање, овозможува да се искуси вистинската работа без да мора да се соочиме со последиците. Уште поважно — исто така ни овозможува да се справиме со значењето на вистинската работа, работата што се претставува.

. На пример, возењето на тобоган е модел на одредено искуство — паѓање. Стравот е вистински, но опасноста не е, бидејќи знаеме дека справата би требало да е безбедна.

. Филмот честопати е како тобоган за умот, stomакот и срцето: искуство без опасност, искуство без последици („... свесно се подготвуваме за илузија“).

. Иако гледачот многу добро знае дека филмот/сликата/приказната/претставата е лага („Кога доживуваме филм, свесно се подготвуваме за илузија“), тој сепак сака да реагира како да е вистински. Ова е толку просто затоа што лагата — во исто време — е и вистина.

. Кога херојот пука со пиштолот, тој навистина пука со пиштол, иако е наполнет со лажни куршуми.

. Кога актерот што го прима куршумот паѓа долу и се преправа, знаеме дека се прави дека е погоден. Сепак, знаеме и дека тој навистина паднал, извикал од болка, се превиткувал во прашината.

. Преправање или не, сите овие постапки навистина се случиле. И тие го имплицираат она што филмациите сакале да

го имплицираат и она што публиката се согласила да претпостави — дека актерот е мртов.

. Значењето се склопило.

. Ова е дел од договорот („... свесно се подготвуваме за илузија“) — гледачот многу добро знае дека актерот не е мртов; сепак гледачот прифаќа дека овие горе–долу реалистични симболи и гестови велат: „Умирам/мртов сум“.

. Уште поважно, срцето и стомакот на гледачот реагираат на ова како да е вистинско.

. На крајот, кога делото завршува, гледачот ја прифатил емотивната, наративната или филозофската поента; значењето што уметникот сакал да го пренесе патувало преку уметничкото дело.

. Еден аспект на современите ритуали не е толку различен од древните ритуали. Да го искусиш без навистина да го направиш.

. Колку се надоврзуваме? Дали смртта на глумецот е реалистична без нашето учество и без да ги прифатиме правилата на игра? Дали неспремниот гледач кој не знае дека ова е играно дело мисли дека глумецот навистина умрел?

. Дали ова се разликува од искуството во синкретичката уметност?

. Дали се разликува од искуството за време на ритуал околу оган пред илјада години?

. Дали се разликува од она што го доживува публиката на усните раскажувачи? Публиката на Хомер, на бопите (бардови и шамани, усни раскажувачи во Раџастан) или на гусларите (музичари/раскажувачи на Балканот)?

. Опстанокот на општеството зависи од неговата способност да пренесе информација.

. Со други зборови — да подучува.

. Што би се случило ако секоја генерација мора одново да го открива огнот? Или тркалото? Или струјата?

. Општеството го овозможува преносот на информации од учителот (оној со искуство или знаење) на ученикот (оној без искуство или знаење).

. Темел на оваа активност е потенцијалот ученикот да ги апсорбира информациите без да мора лично да ги доживее.

. Прикаските се еден начин на подучување.

. Библијата ги учи следбениците како да се однесуваат.

. Дури и оние помалку очигледни упатства за ракување го прават тоа така што нудат шаблони на однесување (ако Зевс може да ја измами сопругата Хера, зошто да не можам и јас?)

. Прикаските биле само усни на почетокот.

. Говор, пишан јазик, ментални концепти.

. Уметноста е невербална свесна комуникација. („Кога ќе ги тргнеме настрана волјата и интелектот, правиме пат за [уметноста] во нашата имагинација“.)

. Ритуали – и во продолжение, уметност: да го доживееш (и истражиш) самиот без последици. Учествување и искусување на емотивниот импакт. Учење – или барем чувствување.

. Дали технолошкиот развој го прави искуството поубедливо? Дали слушателот на бопа во Раџастан е помалку убеден во „вистинитоста“ на приказната што ја доживува од некое дете во ИМАКС кино во Њујорк со огромен екран и префинет звук? (Стандардниот ИМАКС екран е широк 22 м и висок 16 м, но може да биде и поголем.)

. Дали 3-Д филмовите беа премногу реалистични или беа неважни?

. Дали интензитетот на искуството соодветствува со лично-то вложување или, пак, техничките атрибути го засилуваат доживувањето? Дали е релативно?

. Се сеќавам на написи за возрасни луѓе од култури што не биле изложени на филм, кои биле збунети кога го имале првото искуство со филм. Биле збунети од многу конвенции

на формата кои ние ги земаме здраво за готово: монтажа – промени во ширината на плановите, компресија на времето, паралелна акција...

. Неколку пати се пишувале некролози за киносалите – со секое ново технолошко откритие кое влијае врз кино прикажувањето – и тоа секогаш избрзано. И самата филмска индустрија секако придонесе за ова со својата параноја (сите што ќе го изговореле зборот „телевизија“ на холивудски филмски сет во 40-тите години биле отпуштани на лице место; „Универзал“ го тужеше „Сони“ поради изумот на Бетамакс видеорекордерот. Денес филмските студија заработуваат повеќе од ТВ и видео отколку на киноблагајните²).

. И покрај тоа што ТВ „плати па гледај“, видеото, ти-во се многу zgodни, милиони луѓе сè уште одат на кино. Заради колективното искуство?

. Филмот се доживува сам – обично не зборуваме многу додека гледаме филм, не скандираме, не викаме уа, ниту исвиркуваме (освен ако не сме во Кан). Сепак, обично сакаме друштво за време на ова осаменичко искуство. Дури и кога ќе изнајмиме филм, често каниме пријатели или нашите сакани да го гледаат со нас.

. Дали колективниот аспект на ова осаменичко искуство личи на искуството при учествување во ритуал?

. Во оваа смисла, колку киносалата наликува на храм?

. Првиот пат кога го гледав *Ноќ на вештиерките*, на Џон Карпентер, бев шокиран од ефектот што филмот го имаше врз публиката. Ефектот беше длабок и висцерален. Гледачите беа толку преплашени што речиси можеше да го пипнеш стравот. Го гледав од 6, и после решив да останам и од 8. Новата публика реагираше на ист начин, врескаа, се дераа на екранот и си ги покриваа очите – на истите места.

² Овој текст е пишуван пред да има стриминг.

. Со *Ноќ на вештерките* е пламна ренесансата на еден пре-подобен стар жанр (наназад преку *Хичкок*, *Франкенштајн* и *Дракула* до *Кабинето на д-р Калигари* и подалеку). Само од *Ноќ на вештерките* се снимаја шест-седум продолженија, како и од куп други страшни филмови – матици на продолженија. Следните две-три децении овие страшни филмови еволуираа во грозни филмови. Веќе нема хорор, сега има грозомор.

. А сепак, во првиот филм *Ноќ на вештерките* немаше ниту капка крв ниту грозоти. Само мајсторска манипулација со филмските елементи и фројдовскиот поттекст за да се предизвика чиста реакција од стомак кај гледачите.

. Сево ова врз рудиментарна прикаска. Стратегија што само ги зајакна мајсторството и поттекстот.

. Маршал Меклуан, наводно, рекол дека ликовите во филмовите се како богови – големи и моќни, додека ликовите на ТВ се како пријатели – достапни.

ДИЈАЛОГ: ЗА МАГАРИЊАТА И ЗООЛОЗИТЕ

. Емотивните, висцералните и интелектуалните реакции на уметноста се само лични. На крајот на краиштата, зависат од гледачот.

. Се чини апсурдно да се дискутира искуството на искусување на уметноста. Како да се дискутира искуството на искусување љубов или страв.

. И покрај тоа што се чини апсурдно, сепак, дискутираме за нив, бидејќи сме друштвени животни. Може дури ни помага во справување со самите искуства.

. Уметноста го стимулира она што е внатре во гледачот.

. Силата на поттикнатите чувства е илустрација на моќниот ефект што делото го има кај гледачот. Коренот често е во табуто и е предизвикан од тонот на уметничкото дело.

. Ако гледачот се лаже себеси, тогаш потсетувањето на лажата во форма на уметност му доаѓа како провокација.

. Уметноста функционира на лично ниво. Тоа е прото-емотивна, натфилозофска метакомуникација еден-на-еден.

. Уметностите се занимаваат со личните потреби – а следствено на ова и со општествените потреби – на општеството одразени во поединецот (бидејќи никој не е остров).

Рамништето на комуникација кај уметностите е лично: емотивно, следствено на тоа и филозофско, понекогаш концептуално.

. Општествената реакција на уметноста има врска со општеството, а не со уметноста: *Герника*, *Диваџа орда*, *Лолиџа*, *Деммиан Хирст*...

. Јавна дебата за личното искуство е деградирање на искуството; сепак, импулсот да се дискутира и суди е разбирлив, бидејќи хомо сапиенсот е зоон политикон.

. Јавното прераскажување на личното искуство на гледачот со уметноста е слично со порнографија.

. Ова јавно прераскажување може да биде релевантно за кажувачот, па дури и за некои слушатели, но е неважно, како за уметничкото дело така и за идните уметнички дела.

. Силината на гласот со кој се дебатира за едно уметничко дело нема никаква врска со уметничкото дело. Дури и поврзаноста со самото искуство честопати е сомнителна. А има многу врска со општествените структури.

. Мас-медиумски третман на уметностите (филмот, но и другите уметности).

[. Се зборува дека Пикасо рекол: „Компјутерите се бескорисни. Можат да ни дадат само одговори“].

. Општеството одговара/реагира на уметноста што се занимава со табуа.

. Уметноста е опремена (и од неа се очекува) да се занимава со табуа.

. Претставувањето на насилство е табу во современото општество.

. Дволичната природа на општествениот став кон уметноста се одразува во ставот на општеството кон претставувањето на насилство.

. Се чини дека денешните реакции кон уметничките дела во други репрезентативни (сликарство) и наративни (книжевност) уметности кои се занимаваат со насилство не се толку жолчни. Ова можеби се должи на фактот дека филмот (правилно или погрешно) се чини поубедлив. Честопати слушаме дека филмот е „најверодостојната“ уметност.

. Што е веродостојно? Честопати се зема здраво за готово дека она што ни е убедливо или она што „се чини“ веродостојно или „ја одразува реалноста“ е веродостојно.

. Дали осумчасовен филм во реално време на човек што спие е веродостоен?

. А што ако има рез на средина? Дали тоа го прави помалку веродостоен?

. Што ако осумчасовното искуство е набиено во два часа? Пет минути? Десет секунди? Дали овие интервенции го прават филмот помалку „вистински“?

. Дали е веродостојно на филм да се слуша музика додека херојот и хероината конечно ја реализираат нивната врска на плажа (можеби претходи уште музика при нивната прва средба?) Каде е оркестарот?

. Реализмот е само уште една форма на стилизација.

. Како експресионизмот, кубизмот или импресионизмот.

. Реализам е вид на стилизација која конвенцијата ја прогласила за поблиска до нашата посакувана перцепција на физичката реалност надвор од рамништето на уметничкото дело (надвор од киносалата).

. Сфаќањето за тоа што е реалистично се менува со тек на времето. Марлон Брандо во *Трамвајот наречен желба* порано го

сметале за премногу реалистичен/натуралистичен. Денес неговата глума се чини високостилизирана, не груба.

[. Се вели дека некој постдипломец еднаш го прашал Даисец Т. Сузуки дали зборот „реалност“ го пишува со мала или голема буква. Професорот Сузуки кимнал со главата, потоа замижал, продолжил да кима и — се чини — да размислува. Поминале десет секунди, потоа една минута, па пет. Кога почнало да се чини дека заспал, тој конечно ги отворил очите и одговорил на прашањето на студентот. „Да“, рекол.]

. Сепак, ако уметникот сака да води дијалог со општеството или со оние што се прогласиле за портпароли на општеството, тогаш тој е принуден да ги земе предвид уметничките критичари. Како инспирација и како предмет на (социолошка?) (антрополошка?) анализа, не како водич при создавање уметност.

. На уметникот му требаат критичарите колку што на магарето му требаат зоолозите.

. Дебатите за уметноста често се фокусираат на тоа како светот „се претставува“, како е виден во уметничкото дело.

. Тука постојат неколку прашања:

. Уметникот се бави со својот свет, не со светот надвор. Надворешниот „вистински“ свет влегува во игра како нешто што треба да биде прекршено низ уметникот и уметничкото дело, и како домаќин на конечниот резултат, уметничкото дело.

. Начинот на којшто гледачот гледа како светот е „приказан“ се однесува на замислениот (или идеален) свет на гледачот, а не на аспектите на трошките реалност прекршени низ уметничкото дело.

. Поверојатно е дека еден вознемирувачки „приказ“ е вознемирувачки или непожелен не толку поради тоа што „прикажува“ надворешен свет што на гледачот не му се допаѓа/не го цени, туку затоа што „приказот“ буди внатрешен свет кај гледачот што го вознемирува, го лути, го води таму каде што свесно

не би одел, без оглед на тоа дали уметничкото дело се занимава со табу или не.

. Не е толку важно што/како уметничкото дело „прикажува“. Многу е поважно што е целта и — уште поважно — каков е тонот.

. Конечно, дијалогот за и преку уметноста е интимно искуство и се однесува на искуството на поединецот за себе и за космосот околу.

ТОНОТ ИЛИ ГОСПОД СЕ НАОЃА МЕЃУ РЕДОВИ:

. Илјадници сликари можеле да ја насликаат Мона Лиза. Некои можеби и ја насликале. Меѓу нив и Леонардо. Она што го направи нејзиниот „приказ“ важен е неговата способност, а не предметот/лицето што тој го сликал.

. Пикасо и Брак ги сликале истите мртви природи во истото студио, честопати сликајќи заедно, секој на својот штафелај. Иако сликите се насликани во исти стил (кубистички), многу се различни.

. Неколку режисери работеле по исто сценарио, особено по класици. Секој филм е изразито различен. Дали *Макбеј* на Полански, Велс и Куросава воопшто имаат сличен тон? А *Ромео и Јулија* на Зефирели и Лурман?

. Значи, не е текстот.

. Туку меѓу редовите.

. Хуманистичко, длабокоумно...?

. Поплака која често се слуша за мејнстрим независните и студиски филмови е дека сите приказни им се исти.

. Мислам дека ова не е главниот проблем со мејнстрим независните и студиски филмови.

. Мислам дека главниот проблем кај нив е што тонот е речиси секогаш ист.

. Отворен крај, измешани чувства, раскршени чувства, променливи чувства, непредвидлив тон, трагедија, и особено — сомнеж — ни под разно.

. Иако надворешната („корпорациска“, „колективна“, „финансиска“, „државна“) контрола врз филмските уметнички дела е фокусирана на приказната, таа е де факто позасегната од тонот на делото. Оваа контрола, меѓутоа, е посуптилна и опфаќа неколку нивоа на контролори и посредници.

. Ако тонот е она што е меѓу редови, тогаш каков тон му се допаѓа на социјалниот уметнички критичар во едно уметничко дело?

. Што е со насилството во уметноста?

. Дали му се допаѓа радосно насилство?

. Дали треба да биде потценувано и лесно? Како кај Арнолд Шварценегер? (Во еден филм, неговиот лик му ветува на еден помал негативец дека ќе го пушти ако му ги каже информациите што му требаат; штом ќе ги добие, ја фрла ситната риба во бездна, велејќи: „Лажев“.) Како Силвестер Сталоне (медиумот за шокантната трансформација на згрчениот Рамбо од *Рамбо 1* во убиствената машина во *Рамбо 2* и *3*)? Како Мајкл Беј, Симпсон/Брукхајмер и компанија, холивудските блокбастери од времето на Роналд Реган во 80-тите и 90-тите?

. Садизам може да биде објаснување за овој тон, ама некако се чини дека не е тоа вистинскиот одговор, бидејќи овие филмови упатуваат на попразен, помалку засегнат, помалку ангажиран тон отколку на оној од еден садист.

. Тон на психопати?

. Полесно им е на малограѓанските и современи политички коректни преобразби на духот од Мејфлауер и Салем што те судат да се фокусираат на мерливите величини како минути отколку на емпириски несовршените елементи како тон и намера³. Тонот не е ниту научна ниту статистичка категорија.

³ Текстот е напишан пред повторувањето на Салем како идентитетска политика да ги зафати издаваштвото, академската заедница и Холивуд/филмските фестивали.

. Професор Чарлс Харпул во неговите предавања спомнува дека во холивудските филмови од 40-тите и 50-тите, ликовите викале: „По Ѓаволите“ кога куршум ќе му го разнесе коленото. Не „Ѓавол да те земе“ или уште посоодветно „Пичка ти мајчина!“

. Да се направи гледачот неосетлив на влијанието на насилството (како на вистинското, така и на филмското) има повеќе негативни општествени последици отколку да се прикаже насилството во сиот свој раскош.

. Видови на насилство: што е полошо: ранет војник, мртво куче или работник отпуштен по 20 години служба?

. Колку е влијателен филмот?

. Од една страна, Ромчињата кои излегуваат од кино „Напредок“ или „Карпош“, и скокаат и изведуваат кик-бокс зафати како Брус Ли.

. Од друга страна, ниту Џингис Кан ниту инквизицијата не гледале филмови со насилство.

. Погледни го извештајот дека американски воени пилоти гледале порно-филмови пред да одат во напад.

. Конференции за печат од бомбардирањето на НАТО во Косово и Србија.

. Исто и од Првата заливска војна.

. Глетката на вистинска смрт и уништување од 10.000 метри височина многу личи на радосна победа во видеоигра. Облак бел чад. Гејм овер.

. Рамнодушен, забава.

. Да станеш неосетлив на насилство.

. Ако се надеваме уметничкото дело да има општествена функција (а по ништо тоа дело не би требало да има некаква директна општествена функција), тогаш треба да се очекува дека разоткривањето на насилството во неговата одвратна и одбивна бруталност — ако не и апсурдност — е една од општествено корисните нус-појави на уметноста.

. Така, на општеството повеќе ќе му користи грозниот „приказ“ на насилство отколку дезинфицираната роба на холивудските студија. Прашање на тон.

. Каков е тонот на снаф-филмовите? Насилство од вистински живот. Дали почнува да биде важно само ако знаеме дека ова е приказ на вистинско насилство?

. Сепак, тоа е пренесено/преобразено во ново место/ново значење.

. Господ е во деталите.

. Уметноста се наоѓа меѓу редовите.

. Не е важно „што“, туку „како“.

(превод од англиски: Емили Сапунџија)